

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ**  
**ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ**  
**ІМЕНІ М. В. ЛИСЕНКА**  
**ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ**  
**ІМЕНІ А. В. НЕЖДАНОВОЇ**

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**НОВАКОВИЧ Мирослава Олександрівна**

**ГАЛИЦЬКА МУЗИКА ГАБСБУРЗЬКОЇ ДОБИ (1772–1918)**  
**В КОНТЕКСТІ ЯВИЩА НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ**

**Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво**

Подається на здобуття наукового ступеня  
*доктора мистецтвознавства*

Дисертація містить результати власних досліджень.  
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів  
мають посилання на відповідне джерело.

\_\_\_\_\_ М. О. Новакович

Науковий консультант – **Кияновська Любов Олександрівна,**  
доктор мистецтвознавства, професор

**Одеса**  
**2020**

## АНОТАЦІЯ

*Новакович М. О.* **Галицька музика габсбурзької доби (1772–1918) в контексті явища національної ідентичності.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво». – Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, Одеса, 2020.

Дисертація присвячена дослідженню процесів конструювання і трансформації української національної ідентичності в музичному мистецтві Галичини габсбурзької доби. Зазначено, що саме цей відтинок історичного часу був надзвичайно важливим для розуміння особливостей українського націєтворення, враховуючи роль Східної Галичини в загальнонаціональній історії XIX – початку XX ст. У роботі розглянуто існуючі наукові підходи до проблеми національної ідентичності та осмислено визначальну роль культури в процесах її конструювання. Лише в межах національної культури створюються зв'язки солідарності серед членів її спільноти, засвоюються її символи й цінності. Підтримання національної ідентичності завжди передбачає звернення до символічних образів минулого, оскільки поняття ідентичності є невіддільним від культурної пам'яті як форми передачі й осучаснення культурних смислів.

Для глибшого розуміння процесів націєтворення в дисертації простежено історію галицьких земель: від перебування у Волинсько-Галицькій державі – до їх входження до складу Австрійської монархії. Увага звернена на специфічність цього регіону – як території культурного й конфесійного пограниччя, де для розрізнення поляків й українців австрійська влада використовувала категорію конфесії. На підставі аналізу тогочасного релігійно-культурного дискурсу виявлено, що національне відродження у Східній Галичині мало релігійне джерело натхнення і було пов'язане з реформами,

що відбувалися в лоні греко-католицької церкви, а національна тожсамість галицьких українців конструювалась спершу за конфесійною ознакою.

Обґрунтовано тезу щодо ролі церковної музики як одного з головних чинників реформування церковного життя й одночасно національної самосвідомості галицьких українців. Це питання розглянуто крізь призму трихотомії концепту культури Я. Ассмана, в основі якого лежить взаємозв'язок теми «звернення до минулого», теми ідентичності й теми культурної спадковості. Аналіз галицького культурного дискурсу ХІХ ст. виявив важливість проблем церковного співу і діяльності Перемиської єпархії, очолюваної єпископом І. Снігурським. Публікації галицької періодици стосовно впровадження багатоголосого церковного співу дали можливість простежити умови та обставини, завдяки яким відбувався процес конструювання української національної ідентичності. Зазначено, що реформа церковної музики, яка почалася наприкінці 1820 р., пов'язана з поверненням у церковну практику багатоголосого співу, якому передувала доба «простопінія» (самолівковий спів). Обґрунтовано важливість діяльності Перемиської співацько-композиторської школи для піднесення духовного життя української громади Перемишля і пробудження її національної свідомості в 1829–1835 рр.

Доведено, що галицький культурний канон першої половини ХІХ ст. сформувався у сфері музики культового призначення. Перемиські священники-інтелектуали відкинули «обов'язковість» тогочасної культової музичної традиції, захоплюючись художньою красою духовної музики Д. Бортнянського. Проаналізовано дискурс, присвячений творчій постаті Д. Бортнянського в галицькій періодиці другої половини ХІХ – початку ХХ ст. У статтях А. Вахнянина, В. Щурата, С. Людкевича Д. Бортнянський постає носієм української ідентичності та музичним реформатором православної та греко-католицької церков. Зазначено, що опір, який чинило вище львівське духовенство виконанню творів Бортнянського в церковному богослужінні, не зміг зупинити процесу їх поширення в Галичині. Порушено проблему приналежності

Д. Бортнянського до галицької культури, оскільки його духовна хорова спадщина стала найвартіснішим репертуаром галицької церковної музики та її «недосяжним ідеалом». Наголошено, що зв'язок композитора з галицькою культурою в деякій мірі був уявним, а тому запропоновано вважати його «винайденою традицією» галицької музики. Популярність духовних хорових творів Бортнянського в Галичині стала результатом підсвідомого пошуку галицькими українцями своєї національної самості передусім у сфері церковної музики, криза якої посилила несприйняття тих практик, що насаджувалися представниками «чужих» музичних культур. У контексті «впливу Бортнянського» проаналізовано літургійні твори А. Нанке та В. Серсавія – чеських послідовників композитора. Завдяки діяльності А. Нанке, талановитого та всебічно освіченого музиканта, центром української церковної музики в першій половині ХІХ ст. став Перемишль, а церковні піснеспіви чеського композитора склали основу тогочасного церковного репертуару.

Зазначено, що церковні композиції А. Нанке та В. Серсавія були ключем до розуміння музики М. Вербицького, бо саме їм першим випала участь адаптувати високий концертний стиль духовних творів Бортнянського для богослужбових потреб греко-католицької церкви. Вплив Д. Бортнянського на творчість М. Вербицького проявлявся по-різному: на інтонаційному рівні, через безпосереднє «цитування» Бортнянського, шляхом використання певних ритмоформул, у плані формотворення тощо. Обох композиторів у їхніх творах зближувала наявність ознак класичного мислення, хоч Вербицький як композитор сформувався вже в епоху романтизму. Натомість церковні твори І. Лаврівського позначені великим впливом тогочасної світської музики та духовними композиціями італійських і німецьких композиторів бідермаєрівської доби.

Світську творчість галицьких композиторів проаналізовано в контексті мультикультурного галицького середовища середини ХІХ ст. Констатовано нежиттєздатність певних усталених стереотипів у підході до інтерпретації

історії української музики, адже впродовж тривалого часу її було прийнято розглядати в контексті російської імперської та постімперської схем. Зазначено, що розвиток галицької музики відбувався в присутності частин систем різних національних культур – з відмінною релігійною та культурною природою й відповідними гібридними пограничними ідентичностями. Тому науковою оптикою для вирішення порушеної проблеми стала філософська трихотомія *загального, особливого та одиничного*. У такому ракурсі культурну ідентичність галицьких українців середини ХІХ ст. було розглянуто під кутом «віденського» як *загального*, з огляду на безперечний вплив Відня як культурної та політичної метрополії. У контексті впливу віденської культури проаналізовано світський музичний доробок М. Вербицького.

Визначено, що проявом «віденськоцентричності» у музичній культурі Східної Галичини стало засвоєння українськими композиторами культурних установок бідермаєру, що був тісно пов'язаний з традицією домашнього і товариського музикування. Найпопулярнішою в українсько-галицькому середовищі середини та другої половини ХІХ ст. стала німецька світська пісня для чоловічого хору, написана в традиції Liedertafel. У творчості українських композиторів (М. Вербицький, І. Лаврівський, С. Воробкевич, В. Матюк) вона представлена хоровими творами ідилічного та пейзажного характеру, а також патріотичними піснями-гімнами.

Категорія *особливого* в галицькій музиці першої половини та середини ХІХ ст. репрезентована локальною *галицькою* ідентичністю, що сприяла формуванню «спільної» музичної культури для всіх народів цього регіону. Сутність поняття *галицької* ідентичності полягає в розмитості та невизначеності у творах українських композиторів тих музичних знаків, що слугували втіленням рис національної тожсамості. Пояснення цьому слід вбачати в складній взаємодії розвитку культур, які не відзначались внутрішньою однорідністю та зовнішньою автономністю, тому ідеал єдиної культурної ідентичності тут не мав сенсу.

Національна ідентичність галицько-української музики першої половини та середини XIX ст. розглядалася крізь призму категорії *одиночного*, що слугувало втіленням її неповторної індивідуальності та своєрідності. Композитори перемиської доби та їх послідовники оперували конкретно-жанровою, а не узагальнено-інтонаційною сферою народного мелосу, демонструючи таким чином лише елементи українського музичного колориту, а не внутрішню форму національної культури.

Національна ідентичність галицько-української музики другої половини XIX – початку XX ст. розглядалася під кутом *загального*. Цьому сприяла традиція проведення у Львові та інших містах Галичини щорічних шевченківських концертів, що відбувалися, починаючи від 1862 – включно по 1918 роки. Вони сприяли поповненню українського музичного репертуару, створювали умови для формування спільного національного культурного простору. Встановлено: у Шевченковій поезії галицьких композиторів другої половини XIX ст., зокрема О. Нижанківського та Д. Січинського, приваблювало універсальне й загальнолюдське, виражене крізь призму особистісного суб'єктивного сприйняття. Натомість Лисенкова модель національного виявилася ближчою для покоління митців, які заявили про себе у 1890-х роках. Вибір Ф. Колесою і Г. Топольницьким поетичних текстів Шевченка, з яскраво вираженим фольклорним первнем, свідчив про зміни в їхньому музичному світогляді, що відбулися внаслідок певних культурних контактів із представниками підросійської України.

Значну увагу приділено провідним формам національного музичного життя Галичини другої половини XIX – початку XX ст. Зазначено, що вагому роль у цьому процесі відігравали численні культурні товариства, діяльність яких у Галичині значно активізувалася наприкінці XIX ст. Вони творили спільноту й пробуджували почуття родини, а їхніх учасників об'єднувала любов до рідної землі, мови і культури. Одним із найважливіших факторів конструювання української національної ідентичності в музичній культурі

Галичини другої половини XIX – початку XX ст. були інтенсивні творчі контакти галичан із представниками підросійської України. Велику роль у налагодженні галицько-наддніпрянських культурних відносин відіграв М. Лисенко, який у своєму спілкуванні з провідними діячами галицького національного руху порушив низку важливих питань щодо розвитку галицького музичного мистецтва на національній основі.

Обґрунтовано роль музичного театру в національно-культурному житті Галичини другої половини XIX – початку XX ст., завдяки якому митці змогли «реконструювати» образи нації в їхній конкретній специфічності. Водночас наявність незначної кількості творів оперного жанру у творчому доробку галицьких композиторів є наслідком культурної політики бідермаєру, що не сприяв створенню театральних творів «великого стилю», надаючи перевагу віденській опереті, що увібрала в себе найхарактерніші особливості розважальної культури Австро-Угорської монархії на межі століть. Виявлено, що криза австрійської імперської ідентичності, як специфічна ознака віденського *fin-de-siecle*, вплинула на світогляд композиторів, початок діяльності яких припав на перші десятиліття XX ст. С. Людкевич і В. Барвінський вийшли за межі усталеного жанрового канону, що обмежувався сферою вокальної та хорової музики, надаючи перевагу камерно-інструментальним, вокально-симфонічним і симфонічним жанрам. Їх розуміння національно-культурної ідентичності передбачало можливість індивідуального вибору в межах стильового розмаїття доби модернізму.

**Ключові слова:** музичне мистецтво, національна ідентичність, церковна музика, культурна пам'ять, загальне, одиничне, особливе, віденськоцентричність, галицькість, габсбурзька доба, віденський *fin-de-siecle*.

## ANNOTATION

*M. O. Novakovich. Galician Music of the Habsburg Era (1772–1918) in the context of the phenomenon of national identity.* – Qualifying scientific work on the manuscript rights.

Dissertation for a Doctor's degree in Arts by speciality 17.00.03 – Music Art. The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music, Odessa, 2020.

The dissertation is devoted to the research of the processes of constructing and transformation of Ukrainian national identity in the music art of Galicia of the Habsburg era. It is noted that this particular element of historical time was extremely important for understanding the peculiarities of Ukrainian national formation, given the role of Eastern Galicia in the national history of the 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> centuries. The paper describes the existing scientific approaches to the problem of national identity and considers the decisive role of culture in the processes of its construction. It is only within the national culture that relationships of solidarity are created among members of its community, and its symbols and values are assimilated. National identity is always maintained through recourse to symbolic images of the past, since the concept of identity is inseparable from cultural memory as a form of transmission and modernization of cultural meanings.

To understand the national formation processes deeper, the dissertation contains the history of the Galician lands traced in: from their stay in the Kingdom of Galicia and Volyn to their entry into the Austrian monarchy. Attention is drawn to the specificity of this region as a territory of the cultural and confessional border, where the Austrian authorities used the category of confession to distinguish Poles and Ukrainians. The analysis of the religious and cultural discourse of the time found that national revival in Eastern Galicia had a religious source of inspiration and was linked to the reforms taking place in the bosom of the Greek Catholic Church, and the national identity of Galician Ukrainians was first constructed on the basis of the confession.



We see substantiation of the thesis about the role of church music as one of the main factors in the reformation of church life and at the same time the national consciousness of Galician Ukrainians. This issue is addressed through the prism of the trichotomy of the concept of culture of Ya. Assman, which is based on the interrelation of the theme of "recourse to the past", the theme of identity and the theme of cultural continuity. An analysis of the Galician cultural discourse of the 19th century revealed the importance of problems of church singing and activities of the Diocese of Przemyśl, headed by I. Snigurskyi, Bishop. Publications of Galician periodicals concerning the introduction of polyphonic church singing made it possible to trace the conditions and circumstances under which the process of constructing Ukrainian national identity took place. It was noted that the reform of church music, which began in late 1820, was associated with the return to church practice of polyphonic singing, which was preceded by the "prostopinia" (self-singing) day. The importance of the activity of the Przemyśl Singing and Composer School for raising the spiritual life of the Ukrainian community of Przemyśl and awakening its national consciousness in 1829–1835 is substantiated.

The Galician cultural canon of the first half of the nineteenth century is proved to be formed in the field of cult music. Przemyśl intellectuals dismissed the "obligation" of the cult music tradition of those times, admiring the artistic beauty of the spiritual music of D. Bortnianskyi. There is analysis of the discourse on the creative figure of D. Bortnianskyi in the Galician period of the second half of the 19<sup>th</sup> and the beginning of the 20<sup>th</sup> centuries. In articles by A. Vakhnyanin, V. Shchurat, S. Lyudkevych, D. Bortnianskyi is a carrier of Ukrainian identity and a music reformer of the Orthodox and Uniate churches. It was noted that the resistance, which exerted the higher clergy of Lviv to the fulfillment of Bortnianskyi's works in church worship, could not stop their distribution in Galicia. The problem of D. Bortnianskyi's belonging to the Galician culture was raised because his spiritual choral heritage became the most valuable repertoire of Galician church music and its "unattainable ideal". It was emphasized that the

composer's connection to Galician culture was imaginary to some extent, and therefore suggested to regard it as an "invented tradition" of Galician music. The popularity of Bortnianskyi's spiritual choral works in Galicia was the result of a subconscious search by Galician Ukrainians for their national identity, especially in the field of church music, the crisis of which exacerbated the rejection of those practices that were planted by representatives of "foreign" musical cultures. In the context of Bortnianskyi's influence, the liturgical works of A. Nanke and V. Zrzavý, Czech followers of the composer, were analyzed. Thanks to the work of A. Nanke, a talented and thoroughly educated musician, the center of Ukrainian church music in the first half of the nineteenth century became Przemyśl, and the church songs of the Czech composer formed the basis of the church repertoire of that time.

It was noted that the church compositions of A. Nanke and V. Zrzavý were the key to understanding the music of M. Verbytskyi, as they were the first to adapt the high concert style of Bortnianskyi's spiritual works for the liturgical needs of the Greek Catholic Church. D. Bortnianskyi's influence on M. Verbytskyi's creativity was manifested in different ways: at the intonation level, through the direct "citation" of Bortnianskyi, through the use of certain rhythm formulas, in terms of form formation, etc. Both composers were drawing closer to the presence in their works of the traits of classical thinking, despite the fact that Verbytskyi as a composer was formed in the era of Romanticism. Instead, the church compositions of I. Lavrivskyi are marked by the great influence of the secular music of that time and the spiritual compositions of the Italian and German composers of the Biedermeier period.

The secular work of Galician composers has been analyzed in the context of the multicultural Galician environment of the middle of the XIX century. The inability of certain established stereotypes to approach the interpretation of Ukrainian music history is ascertained. After all, for a long time it was accepted to be considered in the context of Russian imperial and post-imperial schemes. It was

noted that the development of Galician music took place in the presence of parts of systems of different national cultures with distinct religious and cultural nature and corresponding hybrid border identities. Therefore, the philosophical trichotomy of the general, the special and the individual became the scientific optics for solving the problem. In this perspective, the cultural identity of Galician Ukrainians in the mid-nineteenth century was viewed from the perspective of the "Vienna" as a general one, given Vienna's undeniable influence as a cultural and political metropolis. In the context of the influence of the Viennese culture, the secular musical achievements of M. Verbytskyi are analyzed.

It has been determined that the manifestation of "Viennese centrality" in the musical culture of Eastern Galicia was the mastering of the Biedermeier cultural installations by the Ukrainian composers, which was closely connected with the tradition of domestic and sociable music. The most popular in the Ukrainian-Galician environment of the middle and second half of the XIX century became a German secular song for the male choir, written in the tradition of Liedertafel. In the works of Ukrainian composers (M. Verbytskyi, I. Lavrivskyi, S. Vorobkevych, V. Matyuk) she is represented by choral works of idyllic and landscape character, as well as patriotic hymn songs.

The category of special in the Galician music of the first half and middle of the 19th century was represented by local Galician identity, which contributed to the formation of a "common" musical culture for all the peoples of the region. The essence of the concept of Galician identity lies in the vagueness and ambiguity in the works of Ukrainian composers of those musical signs that served to embody the features of national identity. An explanation for this is to see the complex interaction of the development of cultures that were not marked by internal homogeneity and external autonomy. Therefore, the ideal of a single cultural identity was meaningless here.

The national identity of Galician-Ukrainian music of the first half and middle of the XIX century was viewed through the prism of the category of single, which

served to embody its unique personality and originality. The composers of the Przemyśl era and their followers operated a genre-specific rather than a generalized-intonational sphere of folk music, thus demonstrating only elements of Ukrainian musical color, not the internal form of national culture.

National identity of Galician-Ukrainian music of the second half of the 19<sup>th</sup> and the beginning of the 20<sup>th</sup> centuries was considered at an angle of general. This was facilitated by the tradition of holding annual Shevchenko concerts in Lviv and other cities of Galicia, which began from 1862 to 1918 inclusive. They helped to replenish the Ukrainian musical repertoire, creating conditions for the formation of a common national cultural space. It is established that in Shevchenko's poetry of Galician composers of the second half of the XIX century, in particular O. Nyzhankivskyi and D. Sichynskyi attracted universal and common to all mankind, expressed through the prism of personal subjective perception. Instead, Lysenko's model of the national was closer to the generation of artists who made themselves known in the 1890s. The choice of F. Kolessa and G. Topolnytskyi of Shevchenko's poetic texts with a pronounced folklore testified to changes in their musical outlook, which occurred as a result of certain cultural contacts with representatives of sub-Russian Ukraine.

Considerable attention was paid to the leading forms of national musical life in Galicia in the second half of the 19<sup>th</sup> and the beginning of the 20<sup>th</sup> centuries. It is noted that numerous cultural societies played an important role in this process, whose activity in Galicia was significantly intensified at the end of the 19<sup>th</sup> century. They created a community and aroused a sense of family, and their members were united by a love of their native land, language and culture. One of the most important factors in the construction of Ukrainian national identity in the musical culture of Galicia in the second half of the 19<sup>th</sup> and the beginning of the 20<sup>th</sup> centuries were intense creative contacts between Galicia and representatives of sub-Russian Ukraine. An important role in establishing Galician-Dnieper cultural relations was played by M. Lysenko, who, while communicating with the leading

figures of the Galician national movement, raised a number of important issues concerning the development of Galician musical art on a national basis.

There is substantiation of the role of musical theater in the national and cultural life of Halychyna in the second half of the 19<sup>th</sup> and the beginning of the 20<sup>th</sup> centuries, thanks to which the artists were able to “reconstruct” the images of the nation in their specific specificity. At the same time, the presence of a small number of works of the opera genre in the creative work of Galician composers is a consequence of the cultural policy of the Biedermeier, which did not contribute to the creation of theatrical works of "grand style", giving preference to the Viennese operetta, which absorbed the most characteristic features of the entertaining culture of the Austro-Hungarian monarchy at the turn of the centuries. It is revealed that the crisis of Austrian imperial identity, as a specific feature of the Viennese fin-de-siecle, influenced the outlook of the composers, whose beginning of activity dates back to the first decades of the twentieth century. S. Lyudkevych and V. Barvinskyi went beyond the established genre canon, limited to the sphere of vocal and choral music, giving preference to chamber-instrumental, vocal-symphonic and symphonic genres. Their understanding of national-cultural identity implied the possibility of individual choice within the style variety of the modernist era.

**Keywords:** musical art, national identity, church music, cultural memory, general, singular, special, Viennese centricity, Galician, Habsburg days, Viennese fin-de-siecle

**Основні наукові результати дисертаційного дослідження  
висвітлено в таких працях автора:**

*Монографія:*

1. Новакович М. Галицька музика габсбурзької доби: у пошуках української ідентичності. Львів: Видавець Т. Тетюк, 2019. 376 с.

*Статті в наукових фахових виданнях України,  
затверджених МОН України як фахові за напрямом «мистецтвознавство»*

2. Новакович М. Дмитро Бортнянський як «винайдена традиція» галицької музичної культури ХІХ століття. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Музикознавчий універсум* : зб. ст. Львів, 2017. Вип. 41. С. 19–31.
3. Новакович М. Літургійна творчість Івана Лаврівського в контексті секуляризації релігійно-культурного життя Галичини середини ХІХ ст. *Українська музика* : науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. Ч. 2 (24). С. 10–19.
4. Новакович М. Національне як «одиничне» в музичній культурі Галичини першої половини ХІХ століття. *Українська музика* : науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. Ч. 3 (25). С. 29–39.
5. Новакович М. Про національне в галицькому музичному театрі кінця ХІХ – початку ХХ століть. *Українська музика* : науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2018. Ч. 3 (29). С. 29–39.
6. Новакович М. Рецепція стилю Д. Бортнянського в церковних композиціях М. Вербицького. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Музикознавчий універсум* : зб. ст. Львів, 2016. Вип. 38–39. С. 5–16.
7. Новакович М. Роль Перемишльської співочої школи у конструюванні національної ідентичності українців Галичини. *Наукові збірки Львівської*

- національної музичної академії імені М. В. Лисенка. *Музичні студії: на пошану Митця* : зб. ст. Львів: ТеРус, 2013. С. 82–92.
8. Новакович М. Танцювальність в оркестрових творах М. Вербицького як характерна ознака «віденської ідентичності». *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Музикознавчий універсум* : зб. ст. Львів, 2017. Вип. 40. С. 7–18.
  9. Новакович М. Традиції віденського класицизму у творчості композиторів «перемишльської школи». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 117: Степан Дегтярьов та його сучасники: музичний класицизм у Східній Європі* : зб. ст. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2016. С. 195–214.
  10. Новакович М. Традиції бідермаєру в галицькій музичній культурі ХІХ століття. *Українське музикознавство* : наук. журн. / упоряд. М. Д. Копиця. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2017. Вип. 43. С. 4–151.
  11. Новакович М. Чеські музиканти біля витоків перемишльської композиторської школи. *Українська музика* : науковий часопис засн. ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2016. Ч. 2 (20). С. 5–22.
  12. Новакович М. «Шевченківські вечірки» як перші спроби музичної інтерпретації творчості Шевченка в Галичині. *Українська музика* : науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2018. Ч. 4 (30). С. 14–25.
  13. Новакович М. Ювілейні роздуми про священика і композитора Михайла Вербицького. *Українська музика* : науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2015. Ч. 1–2 (15–16). С. 13–22.

*Статті в зарубіжних періодичних виданнях*

14. Новакович М. Віденська оперета у галицькому культурному просторі кінця ХІХ – початку ХХ століть. *Spheres of culture: Journal of Philological, Historical, Social and Media Communication, Political Science and Cultural Studies*. Lublin, 2018. Vol. XVII. P. 422–428.

15. Новакович М. К вопросу о музыкальной культуре Пшемысля первой половины XIX века. *Ars Inter Culturas – Akademia Pomorska w Słupsku / red. naczelny dr. Jaroslaw Chacinski. Rocznik, 2016. № 5. S. 305–316.*
16. Новакович М. Украинско-польские музыкальные контакты в контексте культурной многосоставности Австро-Венгерской монархии. *Ars Inter Culturas – Akademia Pomorska w Słupsku / red. naczelny dr. Jaroslaw Chacinski. Rocznik, № 7, 2018. S. 89–102.*
17. Новакович М. Феномен «галицької ідентичності» в творчості українських композиторів Перемишля першої половини XIX століття. *Na pograniczach: o stosunkach społecznych i kulturowych / Red. naukowa Robert Lipelt. Sanok : Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa im. Jana Grodka, 2018. S. 111–123.*

*Статті в наукових фахових виданнях України,  
які включені до міжнародних науково-метричних баз*

18. Новакович М. Вплив «віденської» культури на розвиток українського музичного театру в Галичині. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство / за ред. О. С. Смоляка. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2017. № 2 (вип. 37). С. 36–44.*
19. Новакович М. Особливості музичного втілення поетичного слова Тараса Шевченка у вокально-хоровій творчості Дениса Січинського. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Музикознавчий універсум : зб. ст. Львів, 2019. Вип. 44. С. 18–29.*
20. Новакович М. Топос Відня як місця розгортання смислів у музичній культурі габсбурзької Галичини. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Музикознавчий універсум : зб. ст. Львів, 2018. Вип. 42–43. С. 100–111.*



21. Новакович М. О. Віденський fin-de-siecle та його рецепція у творчості Станіслава Людкевича. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*: зб. наук. праць. Київ : Ідея-принт, 2018. Вип. XXXXI. С. 108–116.
22. Новакович М. О. Концепт «національної ідентичності» в музиці та музикознавстві. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. Київ : Ідея-принт, 2018. Вип. II (11). С. 135–140.

*Статті в збірниках наукових статей*

23. Новакович М. Проблема музичного втілення поезії Шевченка в минулому та сьогоденні. *Українська музика* : науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2014. Ч. 1 (11). С. 34–43.
24. Новакович М. Михайло Вербицький з погляду сучасності. *Перемишльські Архиспархіяльні Відомості*. Перемишль, Рік XI. Ч. 16. С. 7–16.
25. Новакович М. Музика як рушійна сила конструювання національної ідентичності. *Laudatio: Ювілейна збірка наукових статей на пошану професора Юрія Ясіновського* / Упор. У. Граб, О. Козаренко, Н. Сиротинська. Львів: Видавець Тетюк Т. В., 2014. С. 164–179.
26. Новакович М. «Культура, яка пам'ятає...» (до 150-х роковин Остапа Нижанківського). *Українська музика* : науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2013. Ч. 1 (7). С. 62–66.

## ЗМІСТ

<b>АНОТАЦІЇ</b> .....	2
<b>ВСТУП</b> .....	21
<b>РОЗДІЛ 1. ГАЛИЦЬКЕ КУЛЬТУРНЕ ВІДРОДЖЕННЯ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ</b> .....	32
1.1. Концепт національної ідентичності в контексті музики та музикознавства.....	32
1.2. Методологія дослідження.....	43
1.3. Галичина versus Галіція: від Руського королівства до Габсбурзької провінції .....	53
1.4. Релігійні передумови національного пробудження в Галичині в першій половині ХІХ ст. ....	63
1.5. Музична складова греко-католицького церковного обряду та її роль в утвердженні релігійної ідентичності українців Галичини .....	71
1.6. Перемиська співацько-композиторська школа та її націєтворча діяльність .....	91
<b>Висновки до Розділу 1</b> .....	99
<b>РОЗДІЛ 2. ДМИТРО БОРТНЯНСЬКИЙ ЯК «ВИНАЙДЕНА ТРАДИЦІЯ» ГАЛИЦЬКОЇ КУЛЬТУРИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ</b> .....	101
2.1. Дмитро Бортнянський та його доба в просторі галицької культурної пам'яті.....	101
2.2. Церковна музика Алоїза Нанке і Вікентія Серсавія – чеських послідовників Д. Бортнянського .....	137
2.3. Рецепція духовної музики Дмитра Бортнянського в літургійних творах Михайла Вербицького .....	173
2.4. Літургійна творчість Івана Лаврівського в контексті секуляризації життя Галичини середини ХІХ ст. ....	188
<b>Висновки до Розділу 2</b> .....	197

### **РОЗДІЛ 3. ГАЛИЦЬКА МУЗИКА НА ПЕРЕХРЕСТІ**

<b>ІДЕНТИЧНОСТЕЙ .....</b>	<b>199</b>
3.1. Історія музики крізь призму ідентичності в контексті категорій «загального», «особливого» та «одиничного».....	199
3.2. «Віденське» як «загальне» у творчості українських композиторів Галичини середини ХІХ ст. ....	211
3.3. Традиції австрійського бідермаєру в галицькій музичній культурі ХІХ ст. ....	238
3.4. Вплив Відня на формування галицького музичного театру середини ХІХ ст. ....	259
3.5. Галицьке як «особливе» у творчості українських композиторів Галичини .....	271
3.6. Національне як «одиничне» в українському музичному мистецтві Галичини першої половини та середини ХІХ ст. ....	284
<b>Висновки до Розділу 3 .....</b>	<b>301</b>

### **РОЗДІЛ 4. НАЦІОНАЛЬНЕ ЯК ДЕТЕРМІНАНТА ГАЛИЦЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ**

<b>ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ .....</b>	<b>303</b>
4.1. Вшанування пам'яті Т. Шевченка в Галичині як важливий чинник конструювання національної ідентичності .....	303
4.2. Особливості музичного перетворення поезії Т. Шевченка у творчості М. Вербицького та С. Воробкевича .....	312
4.3. Галицька «музична Шевченкіана» у творах композиторів кінця ХІХ – початку ХХ ст. (О. Нижанківський, Д. Січинський, Ф. Колесса, Г. Топольницький, Й. Кишакевич) .....	323
4.4. Провідні форми національного музичного життя Галичини другої половини ХІХ – початку ХХ століть .....	344

4.5. Особливості втілення національного в галицькому музичному театрі кінця XIX – початку XX ст. ....	364
4.6. Віденський fin-de-siecle та його вплив на формування модерної національно-культурної ідентичності С. Людкевича і В. Барвінського .....	388
<b>Висновки до Розділу 4</b> .....	416
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	419
<b>ЛІТЕРАТУРА І ДЖЕРЕЛА</b> .....	428
<b>ЕЛЕКТРОННІ РЕСУРСИ</b> .....	464
<b>ДОДАТКИ</b> .....	468
Додаток А. Нотні приклади.....	468
Додаток Б. Нотні рукописні джерела .....	487
Додаток В. Список публікацій здобувача та відомості про апробацію результатів дисертації .....	490

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Пошуки шляхів розвитку музичного мистецтва на національній основі стали однією з найважливіших тенденцій європейської культури ХІХ ст. Музика, як носій духовних цінностей суспільства, у романтичну добу мала значний вплив на формування національної свідомості багатьох європейських народів на шляху до їх національного самовизначення, виконуючи не лише гедоністичну й естетичну, але й пізнавальну, суспільно-перетворюючу, виховну та ідеологічну функції. Це стосується і процесу конструювання національної ідентичності в середовищі українського етнокультурного соціуму Галичини габсбурзької доби. Сучасні українські дискусії про ідентичність демонструють їх значну неоднорідність, що пов'язано з суперечливим образом минулого й проблемою «розрізної української національної пам'яті» (О. Гнатюк). Водночас спроби істориків здійснити ревізію української історії дають імпульс для повторного переосмислення багатьох явищ національної культури. Значний поступ у цьому напрямку зробили письменники й літературознавці, які змогли деконструювати свої «старі комплекси та упередження», запропонували різні концепції культури й трансформації національно-культурної ідентичності. Натомість в українському музикознавстві ця тема дотепер не викликала зацікавлення дослідників, так само, як і намагання осмислити сутність поняття «українськості» в музичному мистецтві.

У дисертації переглядається поширена багатьма істориками, літературознавцями й культурологами думка, що новочасну націю витворили література та ідеологія, хоча усвідомлення певної «однобічності» таких суджень змушує останніх постійно наголошувати на потребі міждисциплінарного підходу до осмислення задекларованої проблеми, шукати й оцінювати дискурси, що по-новому визначають культурну та національну тожсамість.

Дослідження написане у річищі концептуальної історії української музики, оскільки стрижневим поняттям у ньому став концепт національної ідентичності. Його головним компонентом є усвідомлення спільної культури та історії, що здатне породжувати сильні емоційні зв'язки [90, с. 200]. У роботі простежуються процеси конструювання і трансформації національної ідентичності в контексті розвитку музичного мистецтва на теренах Галичини XIX – початку XX ст., а також її вплив на різні сфери національного життя. Особливу увагу приділено не лише дискурсові української ідентичності в східногалицькій культурі того періоду, що виявляє всю її складність і багаторівневність, а передусім музичним текстам, які, незалежно від контекстів, дають можливість зробити висновки, подекуди цілком протилежні до загальноприйнятих. Це стосується як питань «маргінальності» української музики доби романтизму, так і тих постатей, які її репрезентували. Адже увесь парадокс ситуації полягає в тому, що для деяких митців, судячи з їх творів, визначальним був віденський орієнтир, який згодом трансформувався в український як національний.

Дисертація присвячена історії західноукраїнської музики епохи правління на землях історичної руської Галичини династії Габсбургів, що тривала від 1772 до 1918 рр.<sup>1</sup> Саме цей відтинок історичного часу є надзвичайно важливим у розумінні процесів українського націєтворення з огляду на ту роль, яку відігравала Східна Галичина в загальнонаціональній історії, набувши наприкінці XIX ст. дещо метафоричного статусу українського П'ємонту. На думку Михайла Грушевського, вона стала тим арсеналом, «де створювались і вдосконалювались засоби національного культурного та політико-громадського відродження українського народу» [85, с.787–788]. Тому для всебічного

---

<sup>1</sup> Традиція галицького музичного історіописання була започаткована композитором і музикознавцем Борисом Кудриком у 30-х роках минулого століття. Див.: Kudryk B. Dzieje ukraińskiej muzyki w Galicji w latach 1829–1873. Przemysł: Południowo-Wschodni Instytut Naukowy w Przemyslu, 2001. В українській версії своєї праці дослідник використав поняття «західноукраїнська музика». Див.: Б. Кудрик. Матеріали до історії Зах.-укр. музики XIX сторіччя. Бл. 1931., автограф (ЛНБ, арх. Консерваторії, 62/97/ п. 18.).

осмислення концепту національної ідентичності актуальним є дослідження процесу його конструювання в музичному мистецтві Галичини габсбурзької доби. Цим і зумовлений вибір теми дисертаційної роботи: **«Галицька музика габсбурзької доби (1772–1918) в контексті явища національної ідентичності»**.

**Зв'язок дослідження з науковими програмами, планами, темами.**

Дисертація виконана на кафедрі історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, відповідно до плану наукових робіт, і є частиною теми № 3 «Українська музика в контексті світової культури». Тему затверджено Вченою радою Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (протокол № 3 від 09 грудня 2014 р).

**Метою дослідження** є визначення ролі процесу конструювання національної ідентичності українського етнокультурного соціуму в традиціях музичної творчості Східної Галичини габсбурзької доби. Цій меті підпорядковані **основні завдання** дисертації:

- розглянути існуючі наукові підходи до проблеми національної ідентичності та визначити роль культури в процесах її конструювання;
- простежити зв'язок між реформами у сфері греко-католицького церковного богослужіння та процесуальністю конструювання національної ідентичності українців Галичини;
- обґрунтувати значення творчої постаті Д. Бортнянського як «винайденої традиції» галицької музики габсбурзької доби;
- проаналізувати впливи Д. Бортнянського у творчості композиторів Перемиської школи;
- розкрити специфіку конструювання національної ідентичності українського культурного соціуму Східної Галичини крізь призму філософської трихотомії «загального», «особливого» та «одиничного»;
- осмислити прояви «віденськоцентричності» в галицько-українській музиці першої половини та середини XIX ст;

- виявити ознаки галицької та національної ідентичностей у творчості українських композиторів Східної Галичини габсбурзької доби;
- дослідити роль щорічних шевченківських концертів у формуванні спільного галицько-наддніпрянського музичного канону;
- визначити провідні форми музичного життя українців Галичини другої половини XIX – початку XX ст.;
- виявити специфіку втілення «національного» в галицькому музичному театрі кінця XIX – початку XX ст.;
- простежити вплив віденського fin-de-siecle на формування генерації галицьких композиторів-професіоналів першої третини XX ст.

**Об'єктом дослідження** є процес конструювання української національної ідентичності в музичному мистецтві Східної Галичини габсбурзької доби.

**Предмет дослідження** – композиторська творчість та музично-громадська діяльність представників українського культурного соціуму Східної Галичини XIX – початку XX ст.

**Хронологічні межі дослідження** визначаються періодом входження Галичини до складу монархії Габсбургів (1772–1918), де нижня межа датується 1772 р., водночас уточнюється, що початки музичного професіоналізму галицьких українців слід вести від 1817 року, що пов'язано з викладанням музики в Перемиському Дяко-вчительському Інституті. Верхня межа, що завершується періодом Першої світової війни, охоплює ранній етап композиторської діяльності С. Людкевича та В. Барвінського, творчість яких знаменує високий рівень професіоналізму й слугує втіленням модерної національно-культурної ідентичності.

**Географічні межі дослідження** охоплюють східну частину Королівства Галичини й Володимирії, коронного краю Австро-Угорської імперії, утвореного на історичних землях Королівства Русі.

**Методологічна основа дослідження.** Складність і багаторівневість об'єкта й предмета дослідження зумовили використання методів, які дозво-



ляють простежити процес конструювання національної ідентичності в галицькій музиці габсбурзької доби в річищі різних дослідницьких оптик:

- *музикознавчої історичної*, завдання якої полягає в дослідженні історичних закономірностей розвитку професійної музичної культури Галичини відповідно до суспільно-історичних реалій часу;
- *загальнокультурологічної*, що скеровує увагу на визначальну роль культури в процесі конструювання національної ідентичності;
- *постмодерної*, що передбачає залучення міждисциплінарного дискурсу для дослідження феномену культурної пам'яті як форми передачі культурних смислів;
- *історико-генетичної*, корисної в сенсі виявлення генези музичної традиції українців, зокрема для осмислення концепту Д. Бортнянського як «винайденої традиції» галицької музики;
- *діалектичної*, що, оперуючи категоріями *загального, особливого та одиначного*, проектується на мультикультурне музичне середовище Габсбурзької монархії, розкриваючи взаємозв'язки між різними проявами ідентичностей (*галицькою, національною*) та їх трансформаціями;
- *герменевтичної*, як інструменту для витлумачення музичних текстів з метою розкриття їх смислу в межах системи цінностей і культурної традиції доби;
- *культурно-історичної*, що дозволяє аналізувати музичні тексти минулого в контексті умов їх постання і запобігає спрощеному та спотвореному їх розгляду крізь призму сучасних оцінок та критеріїв;
- *джерелознавчої*, яка використовується з метою атрибуції та з'ясування інформаційного потенціалу досліджуваних джерел;
- методу *музичної компаративістики*, що виявляє індивідуальні особливості та жанрово-стильові детермінанти творчості окремих представників галицької композиторської школи габсбурзької доби;

– *музикознавчо-текстологічного* методу для здійснення часткової реконструкції рукописних нотних текстів, а також виявлення їх спотворень у процесі переписувань і переробок.

Комплекс застосованих методів дозволяє випрацювати авторську методологію дослідження відповідно до культурної багатовекторності предметно-об'єктної сфери наукової праці.

**Теоретичною базою дослідження** є праці з філософії, соціології, політології, загальної історії, історії культури, історії літератури та музикознавства. Серед них найбільш важливими є: роботи з теорії націй, націоналізму, національної та релігійної ідентичностей П. Альтера, Б. Андерсона, В. Ачкасова, М. Бердяєва, Ф. Броделя О. Гнатюк, Е. Гобсбаума, М. Гроха, Е. Гелнера, М. Гібернау, Л. Грінфелд, Е. Еріксона, М. Козловця, І. Лисого, К. Майноут, П. Рікера, М. Рябчука, М. Скринника, Е. Сміта, М. Степико, Ч. Тейлора; дослідження Аляйди та Яна Ассмана, в яких обґрунтовується теорія культурної пам'яті; праці Г. Бабінського, Л. Вулфа, В. Кравченка, Є. Нікіторовича, Ю. Хлебовчека, в яких порушуються питання міжкультурного пограниччя; дослідження П. Берка, Й. Г. Дройзена, Р. Тарускіна, Р. Шпорлюка з проблем історіописання.

Важливим джерелом з висвітлення історії українського націєтворення стали праці Я. Грицака, М. Грушевського, С. Пахолкова, С. Плохія, Н. Полонської-Василенко, І. Шевченка, Н. Яковенко; дослідження історії суспільно-політичних рухів у Галичині в роботах А. В. Вендланд, І. Райківського, О. Середи, І. Чорновола. Історико-музична проблематика розглядалась у порівнянні з історико-літературними концепціями, висвітленими в роботах В. Агеєвої, П. Берка, Г. Блума, Г. Грабовича, О. Михайлова, В. Моренця, М. Павлишина, Д. Перкінса, Ю. Прохаська. Особливо цінними для розуміння процесів, що відбувалися в галицькій культурі габсбурзької доби, є дослідження культурного середовища Відня і Габсбурзької монархії в працях В. Джонстона, М. Прокоповича, М. Чакі, К. Е. Шорске.

Концептуальною базою для осмислення феномену національного в музичному мистецтві стали роботи Т. Адорно, Б. Асаф'єва, Н. Герасимової-Персидської, Н. Горюхіної, М. Грінченка, М. Друскіна, О. Козаренка, Л. Корній, К. Лобанкової, С. Людкевича, І. Ляшенка, А. Ольховського, С. Тишка, Т. Чередниченко, К. Шарова; роботи О. Антоненко, Ю. Келдиша, Л. Кияновської, М. Рицарєвої, С. Скребкова, Н. Тетеріної, М. Фортунато, О. Шуміліної, І. Юдкіна-Ріпуна, в яких досліджується творчість Д. Бортнянського та композиторів його доби. Аналіз церковної музики представників Перемиської школи здійснювався з використанням матеріалів праць Е. Вілсона-Діксона, М. Етінгера, Л. Кирилліної, Т. Коваленко, О. Муравської, А. Тихонової, Є. Чигарьової, в яких розглядалися стильові особливості та поетика класицизму й бідермаєру в західноєвропейській музиці XVIII–XIX ст., а також церковна творчість австрійських композиторів тієї доби. Окрім того, предмет дослідження передбачав звернення до праць з музичної регіоніки П. Бажанського, А. Випих-Гавронської, В. Витвицького, Я. Горака, М. Загайкевич, І. Зінків, Л. Кияновської, Д. Колбіна, Ф. Колесси, Б. Кудрика, З. Лиська, С. Людкевича, Л. Мазепи, Т. Мазепи, Л. Мельник, Л. Назар, С. Павлишин, Ф. Стешка, В. Токарчука, Я. Якуб'яка, Ю. Ясіновського, О. Цалай-Якименко.

**Матеріалом дослідження** є музичні твори галицько-українських композиторів XIX – початку XX ст.

**Додатковими джерелами дослідження** слугували галицька періодика другої половини XIX – початку XX ст. та нотні рукописні матеріали, що зберігаються у фондах ЛНБ ім. В. Стефаніка НАН України. Більшість із них впроваджується в науковий обіг уперше.

**Наукова новизна** роботи визначається тим, що вона є першою в українському музикознавстві спробою комплексного системного осмислення концепту української національної ідентичності в музичному мистецтві.

*Вперше:*

- досліджується процес конструювання української національної ідентичності в галицькому культурному конфесійно-музичному середовищі габсбурзької доби;
- запропоновано авторську дефініцію концепту «національної ідентичності» в її проекції на музичне мистецтво;
- доведено, що «високий» канон галицької культури першої половини ХІХ ст. сформувався у сфері церковного музичного мистецтва;
- уведено в науковий обіг композиторську спадщину А. Нанке та В. Серсавія, зокрема новознайдені церковні композиції А. Нанке («Ангел вопіа-ше», «Взиде Бог», «Вознесися на небеса, Боже», «Вошел єси, архирею», «Да ісполнятся As-dur», «Да ісполнятся» C-dur, «Єлиця», «K'tebi iz hrada», «Слава-Єдинородний» D-dur, «Слава-Єдинородний» C-dur, «Тво-ряй ангели», «Тебе поєм», «Хваліте Господа з небес») та В. Серсавія («Явися благодать Божія», «Во всю землю ізиде»);
- обґрунтовано твердження про визначальний вплив Перемиської співацько-композиторської школи на процеси конструювання національної іден-тичності українців Галичини першої третини ХІХ ст.;
- осмислено значення творчої особистості Д. Бортнянського як «винайде-ної традиції» галицької музики габсбурзької доби;
- простежено динаміку взаємодії «галицької» та «національної» ідентич-ностей у контексті філософської трихотомії *загального, особливого та* *одиночного*;

*Поглиблено:*

- розуміння ідеї українськості в національній музичній культурі роман-тичної доби;
- усвідомлення церемоніально-символічного аспекту святкування річниць народження видатних діячів української культури для пропаганди ідеї

національної єдності та формування спільного галицько-наддніпрянського композиторського музичного канону;

*Набуло подальшого розвитку:*

- висвітлення історико-культурного контексту творчості українських композиторів Галичини габсбурзької доби;
- тлумачення поняття «культурної пам'яті» – як сукупності музичних текстів, що сприяють усвідомленню етнічною спільнотою власної єдності та своєрідності;
- з'ясування провідних форм національного музичного життя українців Галичини другої половини XIX – початку XX ст.

**Теоретичне значення отриманих результатів** полягає в комплексному дослідженні процесу конструювання і трансформації національної ідентичності в українській музиці XIX – початку XX ст. в умовах мультикультурного середовища габсбурзької Галичини. Теоретичні узагальнення дисертації закладають методологічні основи та створюють базу для подальшого поглибленого дослідження проблеми національної ідентичності в сучасному українському музикознавстві.

**Практичне значення дисертації** полягає в можливості використання її матеріалів не лише у навчальних курсах з історії української та світової музики, філософії музики, музичної інтерпретації, але й у курсах із загальної історії, історії української літератури, історичної культурології. Зібраний фактичний матеріал дисертації можна використовувати для підготовки посібників та підручників, навчальних програм з історії української, австрійської, чеської та польської культур, а також праць з проблем міжкультурного пограниччя.

Матеріали дослідження впроваджено в навчальний курс «Історія української музичної культури», який викладається автором дисертації на теоретико-композиторському та виконавських факультетах ЛНМА імені М. В. Лисенка.

**Особистий внесок здобувача.** Дисертація є самостійним науковим дослідженням. Усі опубліковані праці автора за темою дисертації написані без співавторів. Положення й висновки наукової новизни одержані самостійно. Здобувачем започатковано новий напрямок в музичній науці, який передбачає залучення широкого спектру наукових досліджень різних галузей гуманітарного дискурсу (релігійного, релігійно-конфесійного, соціо-історичного) для системного осмислення стрижневих концептів української музичної культури, насамперед концепту національної ідентичності.

**Апробація результатів дослідження.** Основні ідеї та теоретичні положення дисертації пройшли апробацію на засіданнях кафедри історії музики, музичної медієвістики та україністики ЛНМА імені М. В. Лисенка, а також були викладені в публічних виступах автора на міжнародних та всеукраїнських конгресах, симпозіумах, конференціях в Україні й за кордоном. Серед них найважливіші: «Тарас Шевченко і світова україністика» (Київ, Україна – 21–24.10.2013), «Українська культура у розмаїтті виявів» (Рівне, Україна – 12–13.11.2013), «V Антоновичеві читання» (Львів, Україна – 28.02.2014), «Композитор і священник Михайло Вербицький у контексті його доби» (Львів, Україна – 16.03.2015), «До 200-річчя з дня народження Михайла Вербицького» (Перемишль, Польща – 18.04.2015), «Мистецька культура: історія, теорія, методологія» (Львів, Україна – 27.11.2015), «Степан Дегтярьов та його сучасники: музичний класицизм у Східній Європі» (Київ, Україна – 10.05.2016), «Мистецька культура: історія, теорія, методологія» (Львів, Україна – 25.11.2016), «Синергетична природа культури: наукова рефлексія над взаємодією Ероса та Етоса» (Львів-Коломия, Україна – 02.12.2016), «Українська музична культура: проблеми національної ідентичності» (Луцьк, Україна – 28.03.2017), „Na pograniczach kultur i narodów. Wczoraj – dziś – jutro” (Санок, Польща – 14–16.09.2017), «Гимнографія, сакральна монодія, церковний спів» (Львів, Україна – 30–31.10.2017), «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, Україна – 2–3.11.2017), «Ех

umbra in solem» (Львів, Україна – Швейцарія – 2–5.11.2017), «Музикознавчий універсум молодих» (Львів, Україна – 27.02-02.03.2018), «Polska i Ukraina – przestrzenie kulturowe i artystyczne» (Слупск, Польща – 10–11.05.2018), «Моцартіана: європейський та український аспекти. Оточення Ф. К. Моцарта у Львові» (Львів, Україна – 21.07.2018), «Музикознавчий універсум молодих» (Львів, Україна – 28.02.2019), «Х Антоновичеві читання» (Львів, Україна – 01.03.2019), «Літературні імпресії в музиці: Моцарт та майбутнє» (Львів, Україна – 03.08.2019), «ЛюдкевичФест» (Львів, Україна – 05.10.2019).

**Публікації.** Основні положення дисертаційної роботи викладено в монографії «Галицька музика габсбурзької доби: у пошуках української ідентичності» (Львів, 2019, 30,5 др. ар.), 26 наукових публікаціях (з них 12 статей у наукових фахових виданнях України, затверджених МОН України; 4 статті в наукових періодичних виданнях інших держав (Польща) та 5 статей у наукових фахових виданнях України, які включені до міжнародних науково-метричних баз; 5 публікацій в інших наукових виданнях, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації).

Дисертацію на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства «Канон українського музичного модернізму у творчості Бориса Лятошинського» за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво» захищено 17 квітня 2008 р. у Львівській національній музичній академії імені М. В. Лисенка; її матеріали в тексті докторської дисертації не використовуються (крім окремих джерел, дотичних до теми дослідження). Сформульовані в пропозитивному дослідженні положення виносяться на захист уперше.

**Структура дисертації.** Робота складається з анотацій (українською та англійською мовами), списку публікацій за темою дисертації, вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел (444 позиції, з них 31 іншомовна), додатків. Повний обсяг дисертації 494 сторінок, з них основного тексту 411 сторінок.

## РОЗДІЛ 1.

### ГАЛИЦЬКЕ КУЛЬТУРНЕ ВІДРОДЖЕННЯ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТ.

#### 1.1. Концепт національної ідентичності в контексті музики та музикознавства

Концепт національної ідентичності, будучи універсальною константою людської цивілізації, передбачає спільну пам'ять про минуле, усвідомлення спадкоємності, концентроване вираження історії та культури. Однак для його повноцінного висвітлення вже недостатньо знань з історії, антропології, соціології, політології, філософії, психології. Не випадково австрійський історик і культуролог Моріц Чакі звертає увагу на той факт, що історики, маючи у своєму розпорядженні певні письмові джерела, «намагаються реконструювати минуле, надаючи при цьому особливого значення політичним, соціальним та економічним факторам» [358, с. 7]. Але з поля зору випадають деколи ті відомості, «які найбезпосереднішим чином відображають повсякденний досвід і культурну самосвідомість минулих поколінь, проте досить стисло подані в джерелах класичного типу» [358, с. 7]. Натомість вже навіть на шляху реконструкції окремих мистецьких форм та жанрів можна збагнути особливості свідомості, тип мислення в масштабах не лише національних, а й загальноєвропейських. Таке розуміння історії поділяє і Оксана Забужко, бо якщо, за її міркуванням, для історика найважливішою є історія як послідовний часовий зв'язок фактів, то для історика культури цих історій може бути чимало, а, отже, історія культури є значно багатшою за «громадянську історію» [107, с. 34–35].

Карл Е. Шорске у вступі до книги «Віденський *fin-de-siècle*» акцентує увагу на тому, що історики протягом тривалого часу використовували артефакти високої культури як звичайне ілюстративне віддзеркалення політично-суспільного процесу, особливо коли культурний матеріал був дотичним до



їхньої концепції загального напрямку розвитку історії. Але тепер, «коли нові внутрішні методи аналізу в гуманітарних дисциплінах виявили автономні характеристики структури і стилю у творах мистецтва, літератури і наукової думки, історик, ігноруючи їх, ризикує неправильно витлумачити історичний зміст свого матеріалу» [376, с. 20]. Тому, солідаризуючись із К. Е. Шорске, вважаємо, що для повноцінного осмислення концепту національної ідентичності необхідно залучати до дискусії і таку гуманітарну дисципліну як музикознавство. Своє пояснення ця обставина знаходить у тому, що будь-яке українське інтелектуальне письмо (філософське, культурологічне чи історичне), як відзначив письменник і культуролог Микола Рябчук, «неминуче зби-ватиметься на національну проблематику» [63, с. 19], бо вже так історично склалось, що українську національну ідентичність у ХІХ–ХХ ст., за нестачею реальних історично-політичних сил, утверджували культура та література [63, с. 39].

У наукових дослідженнях останніх років, що висвітлюють проблеми української ідентичності (праці О. Гнатюк [63], М. Рябчука [298], М. Скринника [307]), літературі відведено належну в цьому процесі роль, чого, на жаль, не можна сказати про історію музики, якої для українського позамузичного наукового простору, на відміну від західної історичної науки, не існує. І намагання деяких сучасних українських істориків простежити національно-політичні та суспільні процеси історичного буття крізь призму функціонування окремих музичних репрезентативних жанрів залишаються все ще одинокими спробами в цьому напрямку [432]. Українська наукова думка часто нехтує тим фактом, що в романтичну добу музика стала одним із найпотужніших каталізаторів національного буття, забуваючи, що серед найвизначніших діячів національного руху по обидва боки російсько-австрійського кордону були й представники музичного мистецтва – видатні композитори та виконавці.

Музичний компонент, як об'єднавчий чинник у стосунках між Галичиною і підросійською Україною, та його вагомий вплив на галицьке культурне відродження першої половини ХІХ ст., на жаль, не був врахований у ґрунтовному дослідженні Ігоря Райківського «Ідея української національної єдності в громадському житті Галичини ХІХ століття» [289]. Адже саме духовна творчість наддніпрянця Дмитра Бортнянського, що наприкінці двадцятих років ХІХ століття дала поштовх галицьким українцям для розбудови власної національної музичної культури, стала тим першим «містком» у відносинах між українським Сходом і Заходом, про що так детально на сторінках своєї праці пише дослідник, не згадуючи водночас Д. Бортнянського. Можливо тому в літературоцентричній українській свідомості, яка відкинула музику далеко на маргінес, пошуки національної ідеї і дотепер не увінчалися успіхом, незважаючи на всю свою багатомовність.

Про аналогічну ситуацію в російській культурі кінця минулого століття пише Тетяна Чередниченко, констатує кризу національної самоідентифікації та периферійності музики як взаємопов'язаних між собою явищ [362, с. 166]. Цю проблему в одній зі своїх статей порушує і Юрій Ясіновський, ставлячи риторичне питання: «чи сьогодні українські філософи, історики, культурологи усвідомлюють фундаментальні засади музики?» [392, с. 54]. Музикознавець у своїх міркуваннях спирається передусім на авторитет видатного англійського історика Нормана Дейвіса, який уважав, що «музика – єдиний універсальний пан'європейський засіб спілкування», бо в Європі не існувало спільної для всіх усної мови [392, с. 55]. Аналогічну думку висловлює і Юрій Чекан, констатує, що Н. Дейвіс, «вважаючи європейську музичну мову “однією з найуніверсальніших течій європейської культурної традиції” [...] приділяє увагу численним фактам історії музики – у жанровому, стильовому та персональному її вимірах» [360, с. 14].

На роль музики в пізнанні історії звертає увагу Т. Чередниченко, підкріплюючи власну аргументацію авторитетними висловлюваннями визнач-

ного німецького історика, домашнього учителя Ф. Мендельсона, Йогана Густава Дройзена, який уважав, що музичні твори як історичний документ можуть бути достовірнішими за писемні хроніки. Натомість, як стверджує дослідниця, із середини минулого століття музику не лише розучилися «чути і розуміти», але й видобувати з неї культурно-історичні смисли [361, с. 189]. І хоча історія музики, на думку англійського культуролога Пітера Берка, не була повністю вилучена (одночасно з іншими видами мистецтва) з традиційної історико-політичної парадигми, вона маргіналізувалася та опинилася на узбіччі зацікавлень «справжніх істориків» [25, с. 15]. Натомість сам Й. Г. Дройзен зачисляв музичні твори до суб'єктивної категорії джерел, прикметною ознакою яких була співпричетність, прагнення композиторів висловитись про те, що схвилювало їх унаслідок певних історичних подій, і намагання пробудити такі самі почуття у своїх слухачів [100, с. 129]. Адже, за твердженням історика, твір мистецтва можна повністю зрозуміти лише в його історичному контексті [100, с. 106].

Вплив музики на процеси націєтворення був особливо вагомим у ХІХ ст. в деяких великих європейських державах. Так, Костянтин Шаров стверджує, що «сама музика підготувала більшість соціальних та політичних змін, що були необхідними для уявлення національних груп [...] музичне мистецтво переважало над усіма іншими факторами формування націй в Італії та Німеччині, і якби не музика, ці нації ніколи не існували б у їхньому сучасному варіанті» [370, с. 78].

Про значення музики в процесі кристалізації самобутніх національних образів та їх поширенні серед великої аудиторії пише Ентоні Сміт у праці «Нації та націоналізм у глобальну епоху». На його думку, зацікавлення «операми Верді, Вагнера і Мусоргського, симфоніями і симфонічними поемами Елгара, Дворжака і Чайковського чи в цьому столітті Бартока, Яначека і Сибеліуса свідчить про все більше залучення широких верств населення в усно-народну етнічну культуру, що її перепривласнили і підтримували корінні

інтелектуали» [310, с. 97]. Але знову ж таки, за влучним зауваженням К. Шарова, «лише професійний музикант здатний у тонкощах розбиратися в музичних аспектах і правильно співвідносити їх із соціальною дійсністю» [370, с. 93].

Роль і значення окремих музичних жанрів у суспільному житті як однієї країни, так і цілого регіону досліджує Моріц Чакі в нарисі «Ідеологія оперети та віденський модерн». Автор вказує, що не ставив собі завдання «написати історію оперети чи розгорнути перед очима читача культурно-історичну панораму зазначеного періоду» [358, с. 9]. Мета праці полягала в тому, щоб за допомогою «незвичайного аналізу стану віденської оперети на межі двох століть не лише змалювати суспільні та культурні імплікації одного з найпопулярніших розважальних жанрів, але й показати, що розгляд оперети в її правдивому соціальному, політичному і культурному контексті [...] може привести нас до вагомих висновків про особливості суспільної свідомості, яка детермінувала життя в одному з великих європейських регіонів» [358, с. 9].

К. Е. Шорске, чия праця «Віденський Fin-de-siècle» і досі залишається надзвичайно запотребованою у зв'язку зі зростанням наукового інтересу до культурного та політичного феномену Австро-Угорської імперії, пропонує своє бачення історичного ландшафту цієї держави в умовах кінця XIX – початку XX століть, тобто в часи її найвищого інтелектуального злету і стрімкого розпаду. Знаменно, що американський дослідник на початку першого розділу книги в якості прикладу пропонує поему для симфонічного оркестру «Вальс» Моріса Равеля, яка для нього, як історика, є метафорою трагічної загибелі світу XIX сторіччя. Адже вальс, як символ безжурного Відня, у Равеля асоціюється із фантастичним вихором долі. Шорске вважає, що «це гротескне равелівське поминання слугує символічною передмовою до однієї з проблем історії, а саме: проблеми зв'язку політики і душі в добу віденського fin-de-siècle» [376, с. 29].

Американський історик Вільям М. Джонстон у праці «Австрійський Ренесанс», досліджуючи соціальну та інтелектуальну історію Австро-Угорщини другої половини ХІХ – першої половини ХХ століть, а також її вплив на культурно-інтелектуальний стан світової цивілізації, восьмий розділ своєї книги присвячує актуальним проблемам тогочасної музичної культури. Об'єктами зацікавлення історика стають вальс і оперета, які, на його думку, є не лише символами легковажності, але й політичною зброєю. Окрім того, увагу Джонстона привертає діяльність композиторів: А. Брукнера, Г. Вольфа, Г. Малера та А. Шенберга, авторитетного музичного критика Е. Гансліка [95, с. 193].

На роль музичного компонента в процесі конструювання української національної ідентичності звертає увагу Міхаель Мозер. В одній зі своїх розвідок, присвячених питанням мовного відродження галицьких українців на початку ХІХ ст., дослідник порушує тему церковної музики, докорінна реформа якої, на його думку, «була здійснена в багатосторонній співгрі взаємовпливів, де не обійшлося без центральноєвропейського складника» [218, с. 314]. Про важливість музичних реформ у церковному греко-католицькому обряді першої третини ХІХ ст. нагадує німецький історик Анна В. Вендланд, досліджуючи у своїй праці генезу русофільського руху в Галичині в 1848–1915 рр. [43, с. 134].

Однак уся складність виявлення впливу музики на політичні та соціальні процеси полягає в тому, що в музиці (на відміну від літератури), як стверджує Теодор Адорно, на соціальні фактори не можна вказати пальцем, як у романі ХІХ ст. Хоч момент творення музичного досвіду «сам собою висловлює дещо соціальне, тому зміст і сенс твору мистецтва, позбавлений цього моменту, випаровується, втрачаючи саме те невловиме й нероздільне, завдяки чому мистецтво стає мистецтвом» [4, с. 138]. Річард Тарускін у статті «Історія чого?» (автор розглядає її як передмову до своєї шеститомної «Оксфордської історії західної музики») вказує на те, що джерелом музичного сенсу є соціальний і культурний контексти, а історія мистецтва «репрезен-

тована як діалектика суб'єктів і тих умов, що одночасно сприяли їхній діяльності, обмежували її і формували їх дискурс» [433, с. 7].

Т. Адорно стверджує, що «музика перетворилась у політичну ідеологію з середини ХІХ ст. завдяки тому, що вона висунула на перший план національні ознаки, виступала як представниця тієї чи іншої нації і всюди утверджувала національний принцип» [4, с. 136]. Ба більше, «історія музики та історія її організаційних форм протікала, зазвичай, у рамках нації» [4, с. 137], оскільки лише в той час, «коли почали зароджуватися буржуазні нації, почали розвиватися національні школи з достатньо виявленою специфікою» [4, с. 139].

Слід зазначити, що вибір теми дослідження зумовлений ще й недостатнім інтересом сучасного українського музикознавства (як і літературознавства) до самого концепту національної ідентичності, хоч дискурс про національну самість музики в українській культурі був розпочатий публічно ще у другій половині ХІХ століття<sup>2</sup>. Як стверджує Олена Немкович, він простежувався вже у дискусії Опанаса Марковича і Пантелеймона Куліша на сторінках журналу «Основа» та газети «Северная пчела» у 1861 році (йшлося про «український дух» *Вечора* пам'яті Т. Шевченка) [229, с. 130]. Згодом ця тема стала однією з найважливіших у листуванні Миколи Лисенка з діячами галицької культури. Іван Франко, коментуючи рецензію композитора Порфирія Бажанського на дует Остапа Нижанківського «До ластівки» (опублікована в галицькій газеті «Зоря»), зазначив, що дописувач порушив дуже важливе для усього розвитку нашої музики питання щодо «ціхи народности» та «стилю народного» в музиці. Підтверджуючи свої міркування фрагментом із листа М. Лисенка до О. Партицького-молодшого, письменник уважав, що «докладна аналіза сего питання була б дуже пожадана, тим більше, що доси майже вся наша галицька музика хоруге на нерозумінє того питання» [346].

<sup>2</sup> Див. докладніше: Новакович М. О. Концепт «національної ідентичності» в музиці та музикознавстві. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. Київ : Ідея-Принт, 2018. Вип. II (11). С. 135–140.

Але вперше проблема національної ідентичності музики була чітко окреслена саме Станіславом Людкевичем у статті «Націоналізм у музиці», опублікованій у 1905 році. Автор слушно зазначив, що музичні твори є мистецькими зразками «сконденсованого людського життя», оскільки націоналізм у музиці, мистецтві та поезії – «се ніщо інше, як лиш різнородна форма вираження того самого духовного змісту, тих самих людських ідей та змагань» [188, с. 35]. Погляди Людкевича поділяв також відомий український музикознавець Андрій Ольховський, який у *Вступі* до праці «Нарис історії української музики», завершеної в 1939 році, в часи жорстоких сталінських репресій, не побоявся сказати, що «історія української музики – це історія національної музики, а тому вона перш за все мусить дати відповідь на питання: якою мірою і якими засобами вона розкриває творче самовизначення народу?» [261, с. 53]. І далі автор стверджує, що національна культура і музика зокрема, нехай і однобічно, але розкривають людський ідеал.

Проблема національної ідентичності музики неодноразово порушувалась і визначними діячами музичної культури української діаспори. На це звертає увагу У. Граб, аналізуючи листування Мирослава Антоновича з Павлом Маценком [77, с. 51]. Так, для М. Антоновича в його диригентській праці визначальним у хоровому звучанні було відчуття «українськості» (у листах П. Маценка – «української стихії»), бо національна ідентичність у музичному мистецтві артикулюється не лише через текст, але й через його виконавське відтворення. У цьому випадку, як стверджує дослідниця, важливим є склад співаків, правильне використання тембру, логіка побудови твору в процесі виконання, якій «підпорядковані і темброва колористика, і динаміка як формотворчий елемент, і агогіка, і вся ця звукова архітектоніка повинна будуватися за законами національного світовідчуття» [77, с. 52].

У другій половині ХХ ст. категорія «національного» стала пріоритетною в дослідженнях Івана Ляшенка, зокрема в монографії «Національні традиції в музиці як історичний процес» (1973). Ця книга, написана в часи панування

радянського ідеологічного режиму, визначалася, як стверджував у вступному розділі сам автор, потребами тогочасної суспільної практики і спиралася на розробки радянської естетичної науки, а саме концепцій з позицій марксистсько-ленінської естетики. Тому її основні положення щодо «національного» в музичній культурі позначені відчутною тенденційністю із використанням загальноприйнятих у тогочасному науковому дискурсі зідеологізованих словесних кліше. Але, незважаючи на проблеми ідеологічного характеру, І. Ляшенко одним із перших в українському музикознавстві радянського періоду спробував пояснити сутність національної ідентичності музики (за термінологією автора – «національної свідомості»). Дослідник, зокрема, вважає, що композиторська національна свідомість «акумулює в собі синтез ідеологічного і психологічного, раціонального та емоціонального начал» [194, с. 70]. На цей процес впливають, з одного боку, особливості психології та духовного складу народу, а з іншого – «усвідомлення композитором своєї етнічної належності [...] в розумінні музично-етнічного самовизначення, узгодження суб'єктом-творцем своїх цілей і завдань з вимогами певного національного середовища» [194, с. 70].

У своїх міркуваннях стосовно національної свідомості композиторської творчості І. Ляшенко порушує одночасно і проблему ментальності (йдеться про спосіб мислення і загальну духовну налаштованість), оскільки вона також формується під впливом багатьох факторів, серед яких важливим є культурно-історичний. Відомо, що поняття *ментальність* (від лат. *mentis* – образ мислення, душевний склад, характер) було введено в науковий обіг французьким етнологом і соціоантропологом Люсьєном Леві-Брюлем. Одним із перших у філософії цю проблему досліджував Освальд Шпенглер, а слідом за ним – Микола Бердяєв; розробкою теорії ментальностей займалися представники школи Анналів (А. Берр, М. Блок, Л. Февр). Головними сферами вияву національних особливостей залишаються література і мистецтво. Тому характеристика національної ментальності не обходиться без експресивного



виміру, який дозволяє роздумувати над природою «української людини» й «української душі», що є надзвичайно важливим і для розуміння національної ідентичності. Питання ментальності або менталітету цілком закономірно (у більшій чи меншій мірі) постає при дослідженні особливостей національної природи композиторської творчості. Не випадково українські історики та письменники XIX – початку XX ст., зокрема Микола Костомаров, Володимир Антонович, Іван Нечуй-Левицький, Вячеслав Липинський, констатували своєрідність української психічної структури, її емоційно-почуттєвий характер, кордоцентризм, що знайшло своє вираження у високій українській емоційності, чутливості та ліризмі, прославленій пісенності та артистизмі [352, с. 10]. Якщо для політичного життя українського народу чутливість і емоціоналізм створюють серйозні загрози, то для мистецького вони дають численні переваги.

Екзистенціально-межовий стан української психіки витворений, як стверджують вітчизняні науковці, відповідною геополітичною ситуацією, а також постійне відчуття загрози смерті, терпіння сформували два типи реакцій: авантюрно-козацький («*vita maxima et heroica*»), з його «пафосом степу», і «*vita minima*», з «відступом у себе» [352, с. 12]. А периферичність України щодо Західної Європи призвела до того, що великі ідеї «європейського духу» «докотилися сюди значно послабленими» (за В. Храмовою), внаслідок чого в українських світосприймальних настановах рефлексивність переважає над предметністю. Ці засновки надзвичайно важливі для розуміння багатьох явищ, які висвітлюються при дослідженні національної культурної ідентичності українців Галичини. Національний характер галичан у XIX ст. сформувався також як своєрідна персоніфікація культури Галичини – провінції Габсбурзької монархії, бо залежав не лише від родинного виховання, але й від тогочасних традицій та ідеології. Тому дослідники не випадково констатують наявність у галицьких українців глибоко вкоріненого почуття дисципліни, порядку, розуміння важливості повільних змін та еволюції,

що є наслідком впливу інших культур, насамперед німецької. Треба зазначити, що в українському музикознавстві проблеми національної ментальності порушували у своїх працях Г. Джулай [96], В. Драганчук [99], Л. Кияновська [125], О. Марченко [206].

Відомо, що категорія ідентичності, як концепт культури, тісно змикається з поняттям «національної ідеї», яка, за визначенням Мартина Бубера, виявляється у здатності народу помічати «свою єдність, свій внутрішній зв'язок, свій історичний характер, свої традиції, своє становлення і розвиток, свою долю і призначення, робити їх предметом своєї свідомості, мотивуванням своєї долі» [107, с. 7]. Внутрішнє відчуття ідентичності також передбачає цю сутнісну тожсамість, спорідненість, спільну основу, спільний первень. Тому цілком очевидним є те, що «кожен великий народ [...] формує власну національну ідею, головне призначення якої полягає у визначенні національно-державної ідентичності поміж інших народів» [58, с. 4].

Серед праць, написаних в останні два десятиліття, треба виділити публікації, в яких тема національної ідентичності стала безпосереднім об'єктом уваги, а це, зокрема, статті Ніни Герасимової-Персидської [60], Лідії Корній [149], Ірини Лященко [195], Марії Ярको [391]; цю проблему порушує Тереса Мазепа в монографічному дослідженні, присвяченому діяльності музичних товариств у культурно-мистецькому процесі ХІХ – початку ХХ ст. у Галичині [203]. Концепт національної ідентичності задекларований у назві книжки-альбому Тамари Булат і Тараса Філенка «Світ Миколи Лисенка. Національна ідентичність, музика і політика України ХІХ – початку ХХ ст.» [38]. Однак сам формат книги, ілюстрованої великою кількістю світлин, з обширним історично-інформаційним матеріалом, розрахованим передусім на широкий мистецький загал, не передбачає глибокого дослідження механізмів та процесів конструювання «національної ідентичності» в українській музиці ХІХ ст. і в творчості Лисенка зокрема, бо розглядає її як цілком зрозумілу даність. Увага дослідників зосереджена на політичному вимірі музичної діяльності

композитора, а категорія ідентичності розглядається крізь призму політичної боротьби за право української культури на своє національне самовизначення.

Певною мірою концепт ідентичності потрапив і в поле зору тих музикознавців, які безпосередньо не займалися дослідженням цього питання, однак, простежуючи шляхи втілення національної ідеї в українській музиці та умови формування національного стилю і національної мови, побічно торкалися згаданої теми. Серед праць, виданих в останні десятиліття, слід згадати монографії Я. Якуб'яка [390], Л. Кияновської [128], О. Козаренка [138], в яких порушено проблеми національної ідеї української музики, національного стилю та національної музичної мови.

Оскільки в монографії досліджується музична культура Східної Галичини, чії громадські активісти у ХІХ столітті в пошуках своєї ідентичності схилилися до ідеї загальноруської духовно-культурної спільності, що призвело до появи так званого «русофільського» напрямку, то важливим джерелом для розуміння української національної ідентичності є праці сучасних не лише українських, але й російських музикознавців, в яких порушуються проблеми конструювання національної ідентичності в російській музиці ХІХ – початку ХХ ст. Це пов'язано з авторитетністю в Галичині творчої постаті Миколи Лисенка – як композитора і громадського діяча, чії погляди щодо розуміння національної самобутності музичного мистецтва формувалися під впливом культурно-ідеологічних доктрин, які проголошували представники російського мистецтва, що належали до гуртка «Могучая кучка».

## **1.2. Методологія дослідження**

Коли йдеться про категорію «ідентичності», то дотепер у науковій літературі відсутнє загальноприйняте трактування цього феномену, оскільки він «часто використовується в дослідженнях настільки широко й розпливчасто, що сутність ідентичності, як справедливо зазначають деякі автори, просто «вислизає із рук» під час спроб уловити і точно визначити її зміст» [140, с. 32]. Це свідчить про те, що в сучасних гуманітарних практиках цей

термін «зберігає статус концепту із притаманною йому пластичністю смислового наповнення» [171, с. 29].

Філософська енциклопедія дає визначення слова «ідентичність» як категорії, що «використовується для опису індивідів і груп як відносно стійких, тотожних самих собі цілісностей. Ідентичність є не властивість (тобто щось притаманне індивіду первісно), а відношення. Вона формується, закріплюється (чи, навпаки, перевизначається, трансформується) тільки під час соціальної взаємодії» [255, с. 78]. Микола Козловець констатує, що в європейських мовах ідентичність (англ. *identity*, фр. *identite*, нім. *Identität*), на відміну від українського та російського відповідників, означає не лише «тотожність» і «автентичність», а й «особу», «особистість» [140, с. 33].

Французький філософ Поль Рікер у понятті «ідентичність» вбачає також певну неоднозначність, що відповідає латинським «*idem*» («такий самий», «аналогічний») та «*ipse*» («сам», протилежністю до якого буде слово «інший») [294, с. 9]. Щоб усвідомити діалектику «такого самого» і «самості», треба, на думку філософа, «досліджувати численні можливості встановлення зв'язків між постійністю та зміною, які відповідають „ідентичності” в сенсі „самості”» [140, с. 20–21]. Австрійський соціолог Пітер Бергер визначає її як самоопис. Останній розпадається на «образ для себе» та «образ для інших». Якщо «образ для себе» – це усвідомлення свого внутрішнього «я», то «образ для інших» – у найвищому розумінні позитивний, бо адресований зовнішньому світові. Альберто Мелуччі говорить про «ідентичність» як інтерпретацію «Хто я?» і «Хто ми?», пов'язуючи її при цьому з діяльністю. Він стверджує, що «ідентичність можна визначити як рефлексивну здатність усвідомлювати діяльність за рамками будь-якого конкретного змісту» [90, с. 19].

Одне з найдавніших в історії людства визначень ідентичності знаходимо у Святому Письмі в Книзі *Вихід* (3:14), де Бог на запитання Мойсея ідентифікує Себе: «Я Той, Хто є» (від цього походить гебр. Ягве). У коментарях до українського видання Біблії в перекладі П. Куліша (Київ–2006) Дональд

Стемпе тлумачить Боже Ім'я як гебрійську фразу на позначення дії, оскільки для імені Ягве є властивою обітниця присутності Бога з його народом щодня [28, с. 93]. Нортроп Фрай у праці «Великий код: Біблія і література» вказує на те, що слово *Бог* слід розуміти як дієслово, яке передбачає самостановлення [334, с. 48]. Про ідентичність як безперервну субстанцію пише у своєму есеї «Батьківщина і мова» Ганс-Георг Гадамер [87, с. 189].

На думку німецького культуролога Яна Ассмана, ідентичність – «результат усвідомлення, тобто рефлексії над спершу неусвідомленим уявленням про себе. Це правдиво як для індивідуального, так і колективного життя» [16, с. 139]. Звідси – ідентичність як «історична індивідуальність» (за Г. Люббе), «Я» і моє минуле (за Ж. П. Сартром). Щодо форм колективного самовираження, то колективна ідентичність – метафора, явище символічного порядку, оскільки складається з винятково символічної реальності уявленого членства, від якого можна відмовитися.

Одним із проявів колективної ідентичності є *національна ідентичність*. Ентоні Сміт визначає її як «колективний культурний феномен», який водночас є складний, багатовимірний і неясний» [311, с. 128]. На думку американського соціолога Лії Грінфелд, національна ідентичність полягає в належності до народу, «найважливішою ознакою якого є те, що його визначають як „націю”» [91, с. 692]. Що ж до самого терміну «нація», то дослідниця «розшифровує» його як «самобутній народ» [91, с. 694]. Важливо, що стратифіковану національну популяцію в цій концепції Грінфелд розуміє однорідною у своїй єдності, а розмежування на стани і класи вважає чимось поверхневим. Із такими думками погоджується і Монтсеррат Гібернау, вважаючи, що національна ідентичність – «колективне чуття, зіперте на віру в належність до однієї нації і в спільність більшості атрибутів, які роблять її відмінною від інших націй» [90, с. 20].

Національна ідентичність – поняття дуже містке, бо одночасно охоплює велику кількість вимірів: від родового, територіального, соціоекономічного

(за Е. Смітом), історичного, етнічного – до культурного, конфесійного, міфологічного, символічного тощо. Її, як стверджує дослідник, не можна звести до єдиного елемента або легко і швидко прищепити за допомогою штучних засобів [311, с. 24]. До найголовніших рис національної ідентичності Е. Сміт зараховує історичну територію, спільні історичну пам'ять та громадську культуру, єдині юридичні права. А це, на думку британського соціолога, «виявляє всю складність абстрактної природи національної ідентичності» [311, с. 24], до якої близьким є також поняття етнічної ідентичності, що дуже часто призводить до синонімічного використання цих двох концептів. Але в цьому немає великої помилки, оскільки «поняття «етнос/етнічність» є базовими для етнічної класифікації, а поняття «нація» визначається зазвичай як державна форма етнічної спільності людей» [17, с. 48]. Якщо в етносів «зв'язок з територією може бути лише історичний та символічний, у випадку з нацією він фізичний і реальний: нації володіють територіями. Інакше кажучи, нації завжди вимагають етнічних «елементів» [311, с. 50]. Розмежовуючи ці два поняття, Михайло Степико зауважує, що «прикметність „національна” має громадянський і політичний зміст, тобто охоплює усіх громадян країни, в той час як „етнічна” ідентичність індивідів задається їх походженням, належністю до певної спільноти і є даністю, яку вони не завжди можуть змінити» [314, с. 177]. Однак слід зазначити, що українське розуміння слова «нація» відрізняється від англійського «nation», що виступає синонімом держави. На думку історика Сергія Єскельчика, для українців «нація» – етнічна спільність людей, об'єднаних походженням, мовою і культурою, але не зобов'язаних мати власну державу» [103, с. 20].

За Е. Смітом, існує два типи моделі нації: західна та східна. Якщо для першої, окрім історичної території, важливими компонентами є політико-юридична рівність членів, спільна громадянська культура та ідеологія, то для другої, східної, або ж етнічної концепції нації (за класифікацією дослідника) «визначальною рисою є наголос на спільності походження й рідної культури»

[311, с. 20]. Відтак Е. Сміт робить певний висновок: в етнічній концепції нації наявний дуже сильний народний елемент. А це призводить до домінування народної культури, мови та звичаїв.

Визначаючи передумови національної ідентичності, політолог Карл В. Дойч стверджує, що такими є інтенсивна суспільна комунікація, в якій перевага надається тим «національним» повідомленням, спогадам та уявленням, «які містять у собі своєрідну національну символіку або які можна осмислювати на основі національних мовних та культурних кодів» [5, с. 212]. Адже відомо, що іманентною рисою людського існування є культура. Вона «формує в людей відчуття належності до певної спільноти, тобто відчуття ідентичності» [17, с. 48]. Не випадково І. Франко в «Одвертому листі до галицької української молодезі» трактував культуру як субстанцію національної ідентичності та мислив націю як суцільний культурний організм [344, с. 174].

К. Майноуг, вважаючи націоналізм політичним рухом, виділяє в ньому три ступені, де перший (умовно названий «збудженням») є періодом тривожних пошуків своєї культурної ідентичності [204, с. 255]. Зі свого боку *Короткий енциклопедичний словник з культури* (2003) розглядає культуру як «сукупність матеріальних і духовних надбань, комплекс характерних інтелектуальних і емоційних рис суспільства, що включає в себе не лише різні мистецтва, але й спосіб життя, основні правила людського буття, системи цінностей, традицій і вірування» [147, с. 171]. Культура і суспільство, як стверджує Я. Ассман, вихідні структури та основні умови «самого людського існування. Людське існування, яким ми його знаємо, мислимо лише на ґрунті та в межах культури і суспільства» [16, с. 143]. Ідентичність, на думку дослідника, як результат соціального конструювання (тобто творення), завжди буде культурною ідентичністю.

На домінуючу роль культури в процесі формування національної ідентичності вказує також Е. Сміт, зазначаючи, що «чуття національної ідентич-

ності стає могутнім засобом самовизначення й самоорієнтації індивіда у світі крізь призму колективної особистості та своєї самобутньої культури. Саме завдяки спільній неповторній культурі ми спроможні дізнатися, “хто ми такі” в сучасному світі. Заново відкривши цю культуру, ми “заново відкриваємо” себе, своє “автентичне Я” – або принаймні саме так видається багатьом зневіреним і дезорієнтованим індивідам, яким судилось змагатися з надміру мінливим і непевним сучасним світом» [311, с. 26].

Про основоположну роль культури пише в одній із своїх праць Ернст Гелнер, стверджуючи, що «одна спільна висока культура визначає націю» [89, с. 190]. Тому, на думку М. Гібернау, засвоєння національної ідентичності завжди пов’язане із засвоєнням певної культури, характерної для тієї чи іншої нації, бо спільна культура сприяє створенню зв’язків солідарності серед членів спільноти і, знову ж таки, засвоєнню її символів, цінностей і поглядів, що становлять складову їхнього єства [90, с. 24]. Цю точку зору поділяє і Михайло Скринник, визначаючи національно-культурну ідентичність як самототожність особи в межах конкретної національної культури [307, с. 54]. Українські романтики, як стверджує дослідник, уважали, що «лише в межах національної культури може бути здійснена “буттєва” спільність – тісний духовний зв’язок між людьми, який Ясперс називає комунікацією» [307, с. 54].

І. Лисий акцентує увагу на тому, що культура «не тільки формує націю, а й забезпечує її тривкість, визначає її історичні перспективи, закріплює та утримує національну ідентичність» [171, с. 49]. Водночас він стверджує, що до кожного смислового аспекту такої багатовимірної структури, як концепт ідентичності, треба застосовувати щоразу інший критерій: «критерій тяглості в культурних змінах, критерій самості культури, критерій традиційності як вірності спільнотній ієрархії цінностей тощо» [427].

Концептуальною базою для осмислення теоретичних питань, пов’язаних з проблемами національної ідентичності, є роботи, що демонструють *модер-*



ністський, примордіалістський (від англ. *primordial* – споконвічний) та переніалістський (від англ. *perennial* – постійний) підходи до дослідження задекларованої проблематики. Незважаючи на певну неоднорідність модерністських (інструменталістських і конструктивістських) концепцій, ми погоджуємося з головними постулатами Б. Андерсона, Е. Гелнера, Е. Гобсбаума, М. Гроха, Р. Шпорлюка, що нація в її сучасному розумінні є продуктом модерної епохи, тим більше, що цю точку зору підтримують і українські історики [79]. При цьому вважаємо обґрунтованою інструменталістську концепцію Е. Гелнера, згідно з якою люди лише тоді є членами однієї нації, «коли вони належать до однієї культури» [89, с. 36]. Однак услід за представниками примордіалістського напрямку (Дж. Армстронг, П'єр ван ден Берг, Л. Гумільов, Е. Шилз), які стверджують, що нація є вічно заданою спільнотою людей, ми не відкидаємо версії про домодерне коріння націй, зокрема тезу, що ідентичності повинні ґрунтуватися на глибокій основі багатолітньої культурної традиції [440, р.115]. Слід зазначити, що в українській націології примордіалістська концепція є більш поширеною за модерністську, водночас, на відміну від західних примордіалістів, українські дослідники не поділяють ідеї, що етнічна спільнота конструюється штучно. На позиціях примордіалізму стояв М. Грушевський, їх також поділяють й сучасні українські історики, зокрема Сергій Плохій [279, с. 4]. Ми підтримуємо і переніалістський (Е. Сміт) постулат тяглості й давності щодо більшості національних історій. Адже «історико-культурний первень киеворуських земель й України XVI–XVIII століть визначався в головному домінантним, автохтонним етносом» [222, с. 10], чиє минуле у той же час не може сягнути далі доби Відродження або пізнього Середньовіччя. Про це, зокрема, у нарисі, присвяченому питанням національної ідентичності української музичної культури, пише Л. Корній, звертаючи увагу на відмінність українсько-білоруських монодійних пісень-співів XVI століття від російських [149].

Теоретичні узагальнення Б. Андерсона, Я. Ассмана, С. Гола, М. Гібернау, Л. Грінфілд, І. Лисого, К. Майноуг, Е. Сміта щодо визначальної ролі культури в процесі конструювання національної ідентичності стали підставою до застосування в роботі *загальнокультурологічного підходу*, що вплинув на її концепцію та зміст. Теоретично-методологічний апарат дослідження передбачив також використання *постмодерного підходу*, для якого притаманна нелінійна темпоральність та особливе розуміння взаємодії сучасного з минулим. Це резонує з концепцією культурної пам'яті, обґрунтованою в роботах Яна та Аляйди Ассман. Підтримання національної ідентичності завжди передбачає звернення до символічних образів минулого, позаяк поняття ідентичності є невіддільним від культурної пам'яті як форми передачі та осучаснення культурних смислів.

Складність і багаторівневість об'єкта дослідження зумовили використання, крім зазначених вище, *методів*, які дозволяють простежити процес конструювання національної ідентичності в галицькій музиці габсбурзької доби в річищі різних дослідницьких оптик:

– *історико-генетичної*, корисної в сенсі виявлення генези музичної традиції українців, зокрема для осмислення концепту Д. Бортнянського як «винайденої традиції» галицької музики. Цей підхід своєрідно корелюється з модерністською концепцією Е. Гобсбаума щодо принципів формування культурних традицій;

– *діалектичної*, що, оперуючи категоріями *загального, особливого та одиничного*, проектується на мультикультурне музичне середовище Габсбурзької монархії, розкриваючи взаємозв'язки між різними проявами ідентичностей (галицькою, національною) та їх трансформацією;

– *герменевтичної*, як інструменту для витлумачення музичних текстів з метою відкриття їх смислу в межах системи цінностей і культурної традиції доби;

– *культурно-історичної*, що дозволяє аналізувати музичні тексти минулого в контексті тогочасних умов їх створення та запобігає спрощеному та спотвореному їх розгляду крізь призму сучасних оцінок та критеріїв;

– *джерелознавчої*, яка використовується з метою атрибуції та з'ясування інформаційного потенціалу досліджуваних джерел;

Традиційно-музикознавча методологія в роботі представлена музикознавчо-текстологічним, музикознавчим історичним та компаративістським методами. Використання *музикознавчого історичного* методу зумовлене дослідженням історичних закономірностей розвитку професійної музичної культури Галичини відповідно до конкретних суспільно-історичних реалій часу, пізнанні музичних явищ з метою визначення *загального, особливого та одного* в їх розвитку та взаємодії. Метод *музичної компаративістики* дозволив виявити індивідуальні особливості та жанрово-стильові детермінанти творчості окремих представників галицької композиторської школи (М. Вербицький, І. Лаврівський, С. Воробкевич, В. Матюк, О. Нижанківський, Д. Січинський, Ф. Колесса, Г. Топольницький, Й. Кишакевич, Я. Лопатинський, С. Людкевич, В. Барвінський). *Музикознавчо-текстологічний* підхід задіяний для здійснення реконструкції рукописних нотних текстів чеських композиторів (В. Роллечек, А. Нанке, В. Серсавій), а також виявлення спотворень у процесі їх частих переписувань і переробок.

Враховуючи недостатню розробленість концепту національної ідентичності в музичному мистецтві, пропонується таке його визначення: **національна ідентичність музики** – *явище процесуального характеру, що конструюється шляхом усвідомлення національною спільнотою своєї музичної самості і набувається в результаті пошуку й поступового відбору найхарактерніших самобутніх форм музичної презентації, що прийняті спільнотою для себе і впізнавані для інших*. Російська дослідниця Катерина Лобанкова трактує національну ідентичність як «особливу семіотичну конструкцію, що виникає як елемент боротьби за символічну владу в соціальному просторі музичної культури» [175, с. 16].

Предметом дослідження не випадково стала творчість русько-українських композиторів Галичини габсбурзької доби, бо, як стверджує німецька дослідниця Анна В. Вендланд, «галицька історія важлива для всіх українців» [43, с. 9]. Окрім того, процес формування української модерної нації та громадянського суспільства на цих теренах хронологічно співпав з чеським, фінським, хорватським, словенським і завершився вже наприкінці XIX ст. Натомість підросійська Україна, маючи набагато кращі передумови для національного розвитку (оскільки *українська національна ідея* зародилася саме тут і лише згодом потрапила до Галичини), так і не спромоглася протягом усього XIX ст. сформуватися в модерну національну спільноту через «малоросійську ментальність» місцевої еліти з її типовим комплексом меншовартості<sup>3</sup>. Причиною такого відставання підросійської України від Галичини стали певні геополітичні процеси останньої третини XVIII ст., коли внаслідок декількох поділів найбільшої на той час європейської держави Речі Посполитої (1772, 1793 та 1795 рр.) значна частина українських земель (80%) відійшла до Російської, а менша (Галичина, Буковина, Закарпаття) – до Австрійської імперій. Як стверджує Р. Шпорлюк, «бездержавні» галицькі русини в 1914 році вже були нацією в більшому розумінні цього слова, ніж росіяни в Росії, оскільки мали набагато більше від останніх особистих і політичних свобод, а політичні ідеї українофілів відповідали базовим європейським цінностям» [377, с. 361].

---

<sup>3</sup> У своїх спогадах про М. Лисенка український художник Опанас Сластьон згадує період тяжкої реакції після 1876 року і поведінку відомого українського письменника І. Білика (брата Панаса Мирного), який російською мовою застерігав українську студентську молодь від політичної діяльності як шкідливої і непотрібної, виголошуючи при цьому такі думки: «Я ... щиро вітаю російську державну колесницю, що торжественно шестує до наміченої великої мети – гегемонії над усім словянським світом ... і тому вона на своєму шляху давить різні і великі, й малі народи й народності ... І нехай вона їх давить». О. Сластьон, коментуючи промову І. Білика, з боєм у серці зауважив, що «ся хаотична плутанина, отсі вихватки одвертого, що своїм цинізмом аж хвалиться, ренегатства, страшенно деморалізували слабодухих». Див.: Микола Лисенко у спогадах сучасників : у 2 т. / упоряд., передм., комент. Р. Я. Пилипчука. Київ : Муз. Україна, 2003. Т. 1. С. 205.

### 1.3. Галичина versus Галіція: від Руського королівства до Габсбурзької провінції

Досліджуючи історію Галицько-Волинського князівства, С. Плохій стверджує, що після розпаду в XIII ст. Київської Русі саме воно стало справжнім спадкоємцем Києва, «осердям і опорою руської ідентичності» [279, с. 55]. Галицько-Волинська держава, або «Руська земля», утворена в 1199 році внаслідок об'єднання волинським князем із династії Рюриковичів Романом Мстиславовичем двох князівств (Волинського і Галицького), зберігала єдність до смерті її правителя Данила Романовича (1264), якого папські булли 1246–1248 років іменують «королем русинів» («rex Ruthenorum»). Данило був першим руським князем, що наважився після 1240 року дати збройну відсіч монголам. У своїх грамотах галицько-волинські правителі підписувалися як князі усієї Русі, Галичини та Володимирщини, а дві останні назви в латинській формі записувались як *Galicie* та *Ladimirie*. З тих часів походить також й назва «Мала Русь», що була синонімом Галицько-Волинської держави.

Від 1339 року Галичина потрапила під владу польського короля Казимира III, а Волинь у 1340 році була анексована Литвою. До 1387 року Галичина в офіційних документах польських і угорських королів називалася «руським королівством», що, як стверджує С. Плохій, вказувало на її особливий статус і незалежну історію, але згодом цей статус понизився до воеводства, і в такому вигляді Галичина проіснувала до поділів Польщі наприкінці XVIII ст.

Розкол українського світу між двома світоглядно різними державними утвореннями спровокував певні наслідки для їх подальшого політичного та культурного життя<sup>4</sup>. Приєднання Галичини до імперської системи Габсбургів відбулося в той час, коли та досягла апогею свого розквіту завдяки певним

---

<sup>4</sup> Європейський дискурс XIX ст., що намагався визначити європейську ідентичність, дотримувався іншої думки, а саме – пропагував ідею двох Європ – ліберальної новочасної Західної та авторитарної відсталого Східної. До Східної Європи поряд з Росією зараховували також Австро-Угорщину та Прусію.

економічним та освітнім реформам імператора Йосифа II, з чого й скористалися галицькі українці. Однак, на думку Ю. Прохаська, Галичина надто пізно увійшла до Австрійської імперії, щоб тут змогли вкоренитися реформи, запроваджені свого часу ще Карлом VI та Марією Терезією, тому радикальні зміни, що їх впроваджував Йосиф II, не створили надійних підстав для зростання добробуту місцевого населення. Галичина, як стверджує дослідник, була приречена на маргінальність і відсталість у межах Габсбурзької монархії [286, с. 4].

Незважаючи на ліквідацію наприкінці XVIII ст. Польської держави, у Правобережній Україні та в Галичині домінуючими протягом тривалого часу були не російські чи австро-німецькі культурні впливи, а передусім польські<sup>5</sup>. Більшою мірою це стосується Галичини, яка (за слушним спостереженням Ю. Шевельова), на відміну від решти українських земель, довго перебувала в іншому політичному організмі, що створювало тут дещо інші умови життя. Ці зауваження, на думку дослідника, «стосуються до всіх сторін галицького життя – політичної, соціально-економічної, культурної, побутової, релігійної» [371, с. 13].

Відомо, що Галичина ще від середини XIV століття увійшла до складу Польщі в статусі Руського воєводства з центром у Львові<sup>6</sup>. Свою окремішність у складі Речі Посполитої це воєводство зберігало протягом чотирьох століть, користуючись положеннями Єдлинського привілею, який урівняв руську шляхту в правах зі шляхтою коронних воєводств. Для галичан, як стверджує Наталя Яковенко, «вітчиною була політична батьківщина – Польське королівство, а матір'ю-годувальницею – власна Галицька чи Подільська

---

<sup>5</sup> М. Старицький, згадуючи про свій приїзд з М. Лисенком до Києва у 1860 році, зауважив, що у місті всюди панувала польська мова, починаючи з театру, більярдної, магазинів, ресторанів – і закінчуючи вулицею. Лисенко, дивлячись на це, зітхав, що вони потрапили, напевно, у Польщу і всі лекції доведеться слухати польською мовою. Див.: Микола Лисенко у спогадах сучасників : у 2 т. Т. 1. С. 25.

<sup>6</sup> Русько-українські землі (Галичина, Волинь, Холмщина, Поділля, Наддніпрянина) до Люблінської унії (1569) були розділені між Польським королівством та Великим князівством Литовським.

Русь» [388, с. 207]. Після Люблінської унії (1569) русько-українські землі об'єдналися в одній державі – Речі Посполитій. Цей період національної історії дослідниця поетично охарактеризувала як «зустріч Русі з Руссю», оскільки почав розмиватися бар'єр «відчуженості між галичанами, з одного боку, та волинцями й киянами – з другого» [388, с. 205]. Це стало передумовою виокремлення «усвідомлюваної української спільноти, яка невдовзі почне називати себе «старожитним народом руським Володимирового кореня» [388, с. 206]. При цьому зазначено, що згадана унія, як і пізніше Берестейська церковна (1596), стала тим рубежем, який розділив поляків та українців, що водночас не завадило останнім «вжитися» у польську культуру як у свою власну [388, с. 204].

Значному посиленню польського домінування, на думку Романа Шпорлюка, посприяла «ліквідація Австрією Руського воєводства як відносно самостійної адміністративної одиниці та об'єднання українських земель з етнічними польськими регіонами під штучною назвою „Галіція”. Ця „Галіція” сягала на захід від Кракова. Зрозуміло, що це посилило польський елемент» [437]. Історик констатує, що Австрія завдала руській справі за сто з лишком років панування (1772–1918) набагато більшої шкоди, ніж Польща за чотириста.

М. Рябчук, розмірковуючи над концептом нововинайденої Габсбургами «галицької ідентичності», говорить, що включення залишків ліквідованої в 1795 році Речі Посполитої до Габсбурзької імперії зміцнило польський характер цієї ідентичності через те, що в її межах опинився королівський Краків – історична столиця та символ польськості. Та й «сам факт остаточного поділу Польщі та передачі двох її інших частин під репресивнішу владу Романових та Гогенцолернів майже автоматично покладав на Галичину особливий (і почесний) обов'язок збереження польської культури за відсутності польської держави» [431].

Про певну «штучність» територіального утворення «Галиція» дискутують на сторінках часопису «Україна модерна» (при обговоренні праці Ларі Вулфа «Ідея Галичини») зарубіжні дослідники Патріс Дабровскі та Мацей Яновскі. На думку П. Дабровскі, «територіяльні межі Галичини як Габсбурзької провінції мало відповідали її середньовічним кордонам. Адже за Габсбургів Галичина включала також території, що ніколи не були частиною Київської Русі. Це була радше така собі творча амальгама, що поєднала раніше розрізнені частини Речі Посполитої двох націй – польської та литовської (більше званої як Річ Посполита): до її складу ввійшли території, що історично були частиною польської „Małopolski” (себто Малої, або ж Меншої Польщі)» [92, с. 150].

Але якщо аналізувати цю проблему з іншого боку, то згадана вище ситуація посприяла більш швидкому психологічному відмежуванню українців-русинів передусім від поляків, що окреслюється формулою «ми / вони» чи «свій / чужий». Адже ідентичність – «це символічний засіб об'єднання з одними і дистанціювання від інших, де „вони” – це соціальна спільність, що має інший, більше чи менше відмінний, спосіб життя, мову, культуру, інші економічні, політичні [...] інтереси та цілі» [17, с. 49].

Наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. в Україні й сусідніх з нею Білорусії та Польщі з'явилося чимало праць, присячених проблемам культурно-територіального пограниччя та його участі, як контактної чи розмежувальної зони, у процесах конструювання національних ідентичностей. Відомо, що в українській історіографії ця традиція була започаткована ще в ХІХ ст. Так, М. Драгоманов у праці «Історична Польща та великоруська демократія» писав, що «історія кожного народу обумовлюється географією місцевості, яку він займає, або інакше, землею, на якій він живе. Щасливі ті народи, яким поталанило зайняти землі зручні й, сказати б, легкозрозумілі, тобто такі, чиї прикмети й стосунки легко збагнути навіть тоді, коли народ іще перебуває на невисокому щаблі розвитку» [331, с. 22]. Щодо «важких» місцевостей, то



вони, на думку Драгоманова, дісталися всім слов'янам через їх рівнинний ландшафт. Коли йдеться про українські землі, то вони ще й до того лежать «на великій дорозі, через котру перлились в Європу степовики – вояки з Азії і через котру до них добирались великі царства, сусіди з нашою Україною» [там само]. Географічне розташування спричинилось до того, що протягом усього часу свого існування Україна була кордоном не лише різних державних утворень, але й різних цивілізаційних і культурних зон (С. Плохій). Не випадково в першій половині ХХ ст український географ С. Рудницький писав, що існування між трьома світами перетворило Україну з «прикордонної країни» на «країну кордонів» [63, с. 85].

Отже, Галичина – специфічний регіон Європи, «де упродовж багатьох віків співіснували поляки та українці, католицизм та православ'я, латинська та візантійська культури, кирилиця та латинський алфавіт» [211, с. 10–11]. Польський дослідник Єжи Нікіторович у своїй книзі «Пограниччя, ідентичність, міжкультурне виховання» стверджує, що «пограниччя пов'язане з теренами між центрами, між тим, що розташоване на кордонах і може належати до обох центрів, сфери яких заходять одна на одну. Залишаючи центр [...] ми потрапляємо в царину відмінностей, розрізень та інакшості» [413, с. 11]. На думку Гжегожа Бабінського, чия праця також присвячена проблемам українсько-польського пограниччя, релігійній диференціації та етнічній ідентичності, пограниччя – «це щось інше, аніж кордон [...] це сфера півтіні, це простір, в якому помітне проникання та переплетення різних людських громад та їх культур» [395, с. 13].

Межу цього пограниччя, як і всього християнського середземноморського універсуму, визначали два центри європейської культури: Рим і Візантія. Щодо України і Польщі, то в момент християнізації вони стали окраїнами грецького і латинського християнства. Тому християнство на цих теренах «було поділеним культурологічно, а незабаром – також конфесійно» [211, с. 13]. Таке розмежування згодом запровадила й австрійська влада, яка

ще наприкінці XVIII ст. для розрізнення русинів та поляків використовувала категорію конфесії.

У часи Богдана Хмельницького в середовищі українських еліт, за словами Ігоря Шевченка, намітився процес утвердження своєї окремішності, яку дослідник, нарікаючи на брак відповідної термінології, визначає як «національну», зауваживши, що, «ужитий стосовно ранніх століть, термін цей звучить дещо анахронічно» [374, с. 199]. Як доказ автор наводить певний, задокументований польськими джерелами, історичний факт приїзду Б. Хмельницького в 1649 році до Києва, де «спудеї Могилянської колегії вітали його як „нового Мойсея” – спасителя й визволителя руського народу з-під польського ярма» [374, с. 214].

Про усвідомлення своєї національної ідентичності козацькою старшиною часів Б. Хмельницького свідчить російський історик Тетяна Таїрова-Яковлева, зазначаючи водночас, що «поняття „отчизна” не в контексті Речі Посполитої, а, власне, України з’являється вперше після повстання Б. Хмельницького. У 70–80-ті роки XVII ст. термін „отчизна” стає досить поширеним серед старшини. Його використовують не лише „городовые” старшини, а й запорожці – і ті, й ті в подібному значенні, тобто стосовно України, а не Коша» [317, с. 158].

Наприкінці XVI – початку XVII ст. на українських землях, особливо в Галичині, яка була територією українсько-польського пограниччя, «сума взаємних претензій католиків та православних, нагромаджена за два століття сусідства, витворювала середовище і без того вибухове» [388, с. 238]. Це призвело не лише до соціальних, але й культурних і релігійних змін у житті руського суспільства. Йдеться передусім про «впорядкування богословського мислення» (Н. Яковенко), а також «конфесіоналізацію», яка від часів митрополитів Йосифа Рутського та Петра Могили проявилася і в християнстві східного обряду (православна та унійна спільноти). На думку Н. Яковенко, Церква намагалася відмежувати «власну територію», провадячи уніфікаційну

конфесійну політику, готуючи освічений клір й проповідницьке душпастирство. Йдучи шляхом «націоналізації» церковного простору, вона апелювала до «своїх» релігійних цінностей, одночасно пропагуючи світські, культурно-мистецькі прояви побожності [388, с. 286].

Політичний вибух, як стверджує С. Плохій, був спровокований церковною унією і сконсолідував руську еліту, незалежно від її територіального знаходження, політичних поглядів та культурних уподобань. До того ж, він сполучив між собою в єдиний культурний простір такі осередки руського духовного життя, як Львів, Острог, Вільно (Вільнюс) і Київ. «Князі Волині та Білорусі, церковні ієрархи, духівництво й ченці всієї київської метрополії, руська шляхта Польського королівства та Великого князівства Литовського, львівські та віленські містяни і, врешті-решт, наддніпрянське козацтво – всі ці групи населення взяли участь в одній великій дискусії, яка в кінцевому підсумку наділила їх почуттям спільної належності й ідентичності» [279, с. 222]. Такий, на думку історика, «всеохопний характер релігійного дискурсу» сприяв конструюванню ранньомодерної національної ідентичності на культурно-мовній основі.

Перші паростки конфесіоналізації проросли саме в лоні унійної церкви з її реформою чернецтва та впровадженням «обов'язкового богословського вишколу монахів-новачків» [388, с. 286]. Це, зокрема, підняло престиж церкви й дало можливість членам Василянського ордену здобувати освіту в колегіях Рима, Відня, Праги та Вільнюса. Але, як зазначає Н. Яковенко, безініціативність наступників Й. Рутського гальмувала його добрий почин. Щодо православної церкви, то вона також зазнала часу великого піднесення та зміцнення, пов'язаного передусім з реформаторською діяльністю у сфері шкільної освіти митрополита Петра Могили (1632–1647). Водночас таке «розмежування територій» призвело до глибоких суперечностей у стосунках між католиками та православними, які набували «форми войовничої “націоналізації” конфесій, кожна з яких починає уявлятися вже не як спільнота

інакшого (звичайно ж, “неправильного”) обряду, а як утілення етнічної приналежності опонента – ляха-католика чи русина-православного: боротьба вір логікою самого протистояння крок за кроком зближується у сприйнятті з боротьбою народів – “руського” та “лядського”» [388, с. 303–304].

Згадані суперечності ще більше загострилися після українсько-польських воєн другої половини XVII – початку XVIII ст. і політики Росії, що своїми дедалі агресивнішими діями підштовхувала українську шляхту до інтеграції в польське середовище. Ці процеси особливо посилюються в Галичині, яка польсько-російським кордоном від 1667 року виявилась відділеною від Східної України та Києва. На думку М. Грушевського, «хоч як силкувалися українці затримати своє культурне і національне життя в єдності і суцільності, – се ставало все тяжче й тяжче [...] зросійщення української школи і книжності в Східній Україні відчужило від неї Україну Західню. А що тим часом власні джерела національної культури ослабли й висохли в Західній Україні, то з відчуженням її від України Східньої іде все більший упадок у ній національного українського життя» [84, с. 432]. Навіть у Львові, визначному західноукраїнському культурному центрі XVI–XVII ст., економіка занепадає (недолуга політика Польщі), а русько-українське міське життя поступово слабне й полонізується.

Як стверджує М. Грушевський, найактивніші українські сили Галичини відпливали на схід, де під козацькою охороною ще нуртував національний дух, у той час як у другій половині XVII ст. в Галичині, на Волині та Поділлі вже ополячувалися рештки української шляхти. Цей процес не завершився навіть з несподіваною ліквідацією наприкінці XVIII ст. Польської держави і прилученням більшої частини західноукраїнських земель до Австрії, бо і в новій геополітичній конфігурації полонізаційні впливи серед русинів-українців були не менш сильними. Цьому посприяла й політика самої Австрії, що, на думку Р. Шпорлюка, деполітизувала русинів, перенісши їх з історичної

руської ідентичності, що почала формуватися ще в XVI ст, на рівень релігійної [437].

Результатом йосифинських реформ, як стверджує Ю. Прохасько, була тотальна систематизація галицької дійсності, внаслідок чого «з'явилося окреслення „греко-католицизм” і відповідна ідентичність» [286, с. 6]. Влада не лише легітимізувала одні й відкинула інші ідентичності, але й дала «відповідним спільнотам вирішальний поштовх для самолегітимації зсередини, для творення автонаративу, тепер уже в ситуації, узаконеній владою» [286, с. 7]. Тому *руська ідентичність галичан на початку XIX ст. формувалась за релігійною ознакою, де греко-католик автоматично ставав русином, а католик поляком*. Святослав Пахолків дає цьому явищу назву *конфесійної національності* [271, с. 67]. Йдеться про те, що переживання спільної конфесійної приналежності посилює етнічний чинник і в подальшому призводить до стадії етноцентричної нації під безпосереднім проводом духовенства.

Такий тип ідентифікації не є чимсь винятковим, оскільки, як стверджує Е. Сміт, релігійні спільноти «тісно пов'язані з етнічними ідентичностями», бо «етнічна та релігійна ідентичність мають багато спільних рис. Обидві вони походять від схожих культурних критеріїв класифікації. Вони часто перекривають і посилюють одна одну. Поодинці або разом вони можуть мобілізувати й підтримувати міцні спільноти» [311, с. 18]. На думку Джона Армстронга, історія неодноразово доводила, що згадані вище ідентичності якщо не тотожні, то дуже близькі [311, с. 17]. Натомість М. Попович вважає, що етнічна самосвідомість за умов диглосії (двомовності) – це абсурд, бо «самосвідомість взагалі є культурним явищем, вона належить не до побутового, а до „високого” рівня, не до рівня *стихії* і *природи*, а до рівня *порядку* і *культури*» [282, с. 66]. Тому, на думку дослідника, людина культури, як людина із самосвідомістю, ототожнюватиме себе або з державою, або з християнством як культурою.

Про релігійну основу культури на противагу безрелігійній цивілізації пише у своїй статті «Передсмертні думки Фауста» М. Бердяєв [23, с. 58]. Тому нації виростають з релігійних спільнот як масштабних культурних систем. При цьому роль релігії у формуванні етнічної групи не тільки духовна, але й соціальна, бо над усією «спадщиною культурного вирізнення стоять “охоронці традицій” – священники, писарі й співці, що реєструють, зберігають і передають запас етнічних міфів, спогадів, символів, вартостей, оповитих священними традиціями, які вимагають пошанівку з боку населення через храм і церкву, монастир і школу в кожному містечку і селі в межах царини культури-спільноти» [311, с. 38].

Саме організована релігія, як стверджує Е. Сміт, є одним із головних чинників, що посилюють чуття етнічної ідентифікації, а також забезпечують її існування впродовж тривалого історичного часу. Літургія та ієрархія відіграли велику охоронну роль, забезпечивши неперервність між поколіннями та окремими спільнотами [311, с. 44]. На думку американського політолога Самуеля Гантінгтона, «для людей, які зіштовхуються з необхідністю відповісти на питання „Хто я?” і „Де моє місце?”, релігія надає переконливі відповіді. Всі релігії дають людям почуття ідентичності і напрямок у житті» [140, с. 74]. Англійський історик Адріан Гестінгс вказує на той факт, що, «з'явившись, націоналізм переважно починається з релігії» [404, р. 28]. Однак етноохоронна роль релігії, на думку Е. Сміта, може бути ефективною лише в тому випадку, коли певна церковна спільнота готова до проведення успішних релігійних реформ, які стимулюють етнічне самооновлення, якщо ж такі реформи не провадяться, то роль організованої релігії «може обернутись на шкаралупу ослабленої ідентичності» [311, с. 45].

#### **1.4. Релігійні передумови національного пробудження в Галичині в першій половині ХІХ ст.**

Коли йдеться про національне пробудження в Галичині на початку ХІХ ст., то слід зазначити, що воно значною мірою мало «релігійне джерело натхнення», пов'язане з певними реформами в середовищі української греко-католицької церкви. М. Грушевський, пишучи про початок національного відродження в Західній Україні, зазначав, що наприкінці ХVІІІ ст., у добу, здавалося б, найбільшого занепаду українського життя, перші паростки відродження проросли саме на церковному ґрунті [84, с. 478]. Хоч увесь парадокс полягав у тому, що, на думку історика, справжньою метою введення унії були подальша полонізація та покатоличення українського народу.

Однак найбільшою помилкою тогочасного польського уряду, як писав польський історик та єпископ Є. Ліковський, було те, що він не хотів визнавати за греко-католицькими єпископами прав римо-католицьких єпископів. Так само поступали й польські єпископи, які, на думку Н. Полонської-Василенко, насамперед керувались національними, а не релігійними поглядами. Це призвело до ізоляції греко-католицької церкви, позаяк вона виявилась ще уразливішою за православну, яку підтримувало козацтво. «Латинське духовенство, замість того, щоб притягати до себе уніятів, їх тільки дратувало й принижувало», – писав єпископ Є. Ліковський [281, с. 475]. До того ж, на Сеймі 1621 року серед польського кліру лунали навіть заклики до Апостольської Столиці про скасування унії та переведення греко-католиків на латинський обряд. Це спонукало митрополита Й. Рутського висловити жаль з приводу того, що «внаслідок зневажливого ставлення до унії серед польського кліру, українці втрачають довіру до справи; щороку коло 100 шляхтичів переходять на латинський обряд і спольщуються; особливо спольщується молодь, що навчається в єзуїтських школах» [281, с. 479].

На думку істориків, зокрема Н. Полонської-Василенко, слабкість греко-католицької церкви в ХVІІІ ст. полягала ще й у тому, що в її лавах не було

визначних людей, а це призвело до того, що польське громадянство з нею зовсім не рахувалось, запроваджуючи ухвали, які узаконювали більш низьке становище греко-католицьких священиків у порівнянні з католицькими [281, с. 493]. Ці проблеми ще більше поглибилися у XVIII ст., бо, як стверджує Міхаель Мозер, василянські монастирі, незважаючи на ухвали Замоїського Собору (1720), не дбали про освіту простих священників, внаслідок чого багато з них руське письмо знали гірше за польське, а деякі навіть не вміли писати. Це пояснюється тим, що священництво в Галичині було спадковим і переходило від батька до сина за панською згодою [218, с. 304]. Окрім того, принизливим для руських священників було те, що вони нарівні з селянами до 1777 року змушені були відбувати панщину. Тому реформи, здійснені австрійською владою в особі Марії-Терезії та її сина Йосифа II (починаючи від 1772 року), передусім були спрямовані на зміну самого статусу греко-католицької церкви, зокрема надання їй рівних прав з католицькою, а також уведення закону про обов'язкову духовну освіту для майбутніх священників. Як стверджує М. Мозер, ця реформа «викшталтувала з духівництва ту еліту, яка майже самотужки просуватиме в XIX ст. справу мовного відродження» [218, с. 474]. Треба додати, що не лише справу мовного, а передусім культурного відродження в Галичині.

У працях з історії української літератури дослідники старшої генерації, зокрема М. Петров, Д. Чижевський, Є. Айзеншток, С. Єфремов, М. Зеров (а слідом за ними й літературознавці середньої та молодшої генерацій), пов'язують початки національного пробудження передусім із літературним процесом першої третини XIX ст. у підросійській Україні, ставлячи в центр уваги саме літературу як надбудову, без якої неможливо дослідити базис<sup>7</sup>. Хоча, як стверджує Микола Зеров, «живе та свідомість, той патріотизм укра-

---

<sup>7</sup> Це не суперечить точці зору, що національна самосвідомість була притаманна багатьом європейським народам ще задовго до XIX ст., хоча наприкінці XVIII ст. більшість мешканців різних регіонів Італії не усвідомлювали того факту, що всі вони італійці. Так само і німці, які мешкали на території від Прусії до Рейнської області та південної Баварії, не вважали себе німцями.



їнський ще в дуже примітивних формах і має він ознаки такої ж стилізації під народні звичаї та мислення, як і мова тогочасних писань» [423, с. 90].

Щодо початків національного пробудження в Галичині, то і Чижевський, і Зеров, а за ними й сучасні дослідники вказують, що воно було пов'язане з діяльністю «Руської Трійці». Оскільки галицьке письменство передшашкевичівської доби, за спостереженням М. Зерова, писало старою слов'янською мовою («язичієм»), засміченою численними полонізмами й германізмами, репрезентуючи ту саму стадію мовного розкладу, що й мовний стиль Сковороди, то тільки хронологічні дати пов'язують творчість Йосифа Левицького, Симеона Лисенецького та інших галицьких поетів з ХІХ ст. Щодо внутрішнього змісту та форм – це типові зразки поезії ХVІІІ ст. [423, с. 11].

Ще різкішу оцінку літературному процесові першої третини ХІХ ст. в Галичині дав Сергій Єфремов у своїй праці «Історія українського письменства». На думку літературознавця, перші три десятиліття ХІХ ст., «коли на Україні покладено вже міцні підвалини власного народного письменства, в Галичині були цілком мертвим і глухим часом; народ по-старому робив панщину, а інтелігентні русини, самі за себе духовні, говорили польською мовою і з „подлим народом” нічого спільного, окрім віри, мати не хотіли. Коли й виходили які книжечки, то це були церковні книги, букварі та ще хіба тріскучі оди й панегірики усяким особам „славено-росскою”, на зразок Семена Полоцького та Ломоносова, мовою, дарма що автори іноді наліплювали на неї етикетку з написом, що то має бути мова “малорусская”» [106, с. 330]. Не менш критично оцінює дослідник і діяльність перемиського гуртка на чолі з єпископом І. Снігурським, бо тогочасні письменники (члени гуртка) писали переважно польською і німецькою, але тільки не народною мовою.

Акцентування саме мовного питання в процесі конструювання національної ідентичності свідчить про його важливість. Згідно зі схемою, запропонованою польським дослідником Юзефом Хлебовчком, у Центральній

Європі, на відміну від Західної, нації формувались за принципом «*мовна спільність – національна спільність – державна спільність*», де перший етап націєтворчого процесу належав майже виключно до культурно-мовної сфери [397, с. 18]. Адже це, за визначенням Е. Гелнера, «третій часовий пояс», простір націєтворення якого базувався на «низових» народних культурах із подальшим витворенням кодифікованих «високих» культур.

Безперечно, що український національний рух кінця XVIII – початку XIX ст., який зарубіжні дослідники досить часто порівнюють з чеським, у підросійській Україні розвивався приблизно за такою самою схемою. Аналогічну мовну модель зазвичай використовують, аналізуючи націєтворчі процеси в Східній Галичині в першій половині XIX ст. Однак формування русько-української нації на цих теренах мало свої особливості, найголовніша з яких полягала в тому, що національна ідентичність українців-галичан конструювалась спершу за релігійною ознакою.

Американська дослідниця Мар'яна Рубчак стверджує, що «штучна маргіналізація і геттоїзація православної меншини в середньовічному католицькому місті (йдеться про Львів – *М. Н.*) призвела до загостреного переживання нею своєї „іншості”, а відтак і до появи зародків національної самосвідомості внаслідок вимушеного ототожнення релігії з етнічністю» [298, с. 32–33]. Цю думку поділяє і Микола Рябчук, зазначаючи, що «релігійна „інакшість” і, відповідно, відчуженість від „центрального” польсько-католицького світу спонукала українців до розбудови власних „альтернативних” інституцій – спершу релігійних і довколацерковних, згодом – цілком світських, котрі, власне, й конституювали (західних) українців як модерну націю» [298, с. 34].

Стосовно релігійної ситуації в підросійській Україні, то Росія, як стверджує М. Рябчук, не маргіналізувала українців за релігійною ознакою, а тому не давала підстав трансформувати свою середньовічну релігійну ідентичність у національну. Це сталося лише з появою в XIX столітті української світської інтелігенції, яку Росія намагалася маргіналізувати за мовно-культурною озна-

кою, тому український націоналізм почав відроджуватися на світській, мовно-культурній основі.

Звертаючи увагу на різку критику С. Єфремовим діяльності перемиського гуртка на чолі з єпископом Іваном Снігурським, слід зауважити, що мовний чинник, якому приділив особливу увагу літературознавець, не був домінуючим на початках формування національної самосвідомості в Галичині, оскільки тут ішлося передусім про релігійне пробудження, що згодом переросло в національне. Не варто відкидати й того факту, що Габсбурзька імперія відзначалася не лише багатоманітністю явищ культури, а й множинністю систем її кодування, що базувалося на численних перехрещуваннях найрізноманітніших соціально-політичних і етнокультурних факторів [358, с. 255]. Тут панувала багатомовність як у переносному, так і прямому розумінні цього слова. Тому «ідеологічно мотивовані уявлення про національну самосвідомість, як породження суто мовних факторів, тут завжди були проблематичними та неминуче приводили до непорозумінь і неправдивих висновків» [358, с. 256].

Мирослав Попович вважає, що «не всяка культура втілюється в мові, і навіть такі сфери культури, як література, далеко не завжди спираються на національну мову» [282, с. 4]. Тієї ж думки дотримується, досліджуючи австрійську літературу, австрійський літературознавець К. Цейрінгер. Він також заперечує тезу, що національна ідентичність літератури та культури визначається лише мовою, оскільки сутність австрійської літератури треба розглядати в контексті мінливого культурного простору Австрії [419, с. 56]. Крім того, на думку відомого сучасного історика Ерика Гобсбаума, «національні мови майже завжди наполовину [...] цілком штучні утворення» [350, с. 86]. Тому дослідник вважає, що вони не є першоосновою національної культури та найглибшим витокom національної самосвідомості, оскільки «містичне ототожнення національності з платонівською ідеєю мови [...] характеризує, швидше за все, ідеологічні побудови націоналістично налаштованих інтелек-

туалів (пророком яких був Гердер), ніж реальну самосвідомість звичайних носіїв цієї мови. Це суто „літературна”, а не екзистенціальна концепція» [350, с. 92]. Водночас історик стверджує, що саме мова «обхідним шляхом» перетворилася в ядро сучасного визначення нації і масових уявлень про неї.

Мовне відродження галицьких українців 1772–1848 рр. безвинятково пов'язане з діяльністю греко-католицьких священників і є наслідком освітніх починів, уведених австрійським урядом, зокрема, всеавстрійського закону 1774 року про запровадження шкільного укладу і серед дітей греко-католицького обряду [218, с. 304]. Проблема полягала лише в тому, що державні школи були польсько- та німецькомовними, а викладання «руської» мови передбачалося тільки в парафіяльних греко-католицьких школах, де самі викладачі (священники та дяки) мали незадовільну освітню підготовку. Іван Христом Сінкевич (1814–1889), випускник Перемиської гімназії і священник, був свідком і учасником усіх цих подій. Тому його допис до газети «Бесіда», надрукований у шести випусках за 1888 р. під назвою «Начало нотного пінія в Галицкой Руси (Воспомінанія старого священника)» – джерело цінної інформації, яке дає змогу дослідникам реконструювати «культурний час» початку ХІХ ст.

І. Х. Сінкевич зауважує, що *«за польського владичества поповство било наслідственно, а попи в невіжестві, ізповнявшіи у своїх панов довжности гуменного, карбовника, іли даже листоноша»* [304, с. 58]<sup>8</sup>. Занепад українського церковного життя наприкінці ХVІІІ – початку ХІХ ст. призвів навіть до недостачі греко-католицьких священників. Тому автор з жалем констатує, що *«когда руское духовенство, попи, били нарочно удерживани в грубом невіжестві, то неодкуда било взяти і учителей, так як в образованих мірянах русской народности в ті времена никто і не слышав. Монахи театини учили тогда в висших школах ... поставляя в об'язанность: щоби ти никогда, будь то в церкві іли в дома, неvirивався з яким руским словом, і говорив*

<sup>8</sup> Прим.: усі цитати галицьких авторів ХІХ ст. подаються мовою оригіналу.

*ісключительно по польськи, щоби хто не подумав, що ти поп, неука, псалтирник – так як ти учений семінарист; ти католик, потому ти довжен так совершати богослуженіє, як латинники» [304, с. 59].*

Ці слова є констатацією того, що спровокований політикою польської держави занепад духовного життя і церковної відправи призвів до послаблення відчуття етнічної спільності, що не могло не відбитися на мовному питанні. На це звертає увагу дописувач, одначе дивуючись, що його вітчим, *«когда бив в комнаті лиш з матерю і дітми, радо найчастіше говорив по руски, – но скоро надойшов який крестянин, начинав говорити по польски, так що прихожане никогда руского слова од него не услышали, ібо і проповіді церковній аж до 1848 г. говорив по польски. Мой отчим не бив в том отношенії одним, напротив, он бив єше патріотом в сравненії з тіми священниками, которі строго смотріли, даби їх діти не слышали „хлопского“, т. є. руского слова» [там само].*

Напрошуються висновки, що в ситуації, описаній вище і, вірогідно, типовій для галицького життя початку XIX ст., просторічна мова не виконувала функції об'єднавчого чинника, оскільки священники, як найосвіченіший прошарок галицько-українського народу, не лише в церкві, але й у приватному спілкуванні з місцевим населенням свідомо її уникали. Це пояснюється тим, що в 1818 р., як стверджує М. Мозер, за єдину крайову мову в Галичині було ухвалено вважати польську. Навіть тогочасні єпископські пастирські листи, грамоти та повідомлення єпископських консисторій велися латиною або польською<sup>9</sup>, а згодом ще й німецькою мовами<sup>10</sup>. Німецький історик Горст Глассл зазначив, що реальним наслідком діяльності Львівської духовної семі-

<sup>9</sup> Відомо, що практика написання церковних документів та листів польською мовою в середовищі не тільки унійних, але й православних ієрархів була поширена ще в XVII ст.

<sup>10</sup> Заклики керівництва греко-католицької церкви до свого духівництва використовувати просторічну українську мову в казаннях і «при навчанні науки християнської» – явище більш пізнього часу, інспіроване едиктом міністерства освіти у 1859 році про обов'язковий ужиток українського фонетичного письма кириличним правописом. Див.: Мозер М. Причинки до історії української мови. С. 475.

нарії стала мовна полонізація греко-католицького духовенства, інспірована в Габсбурзькій імперії потужним польським націоналізмом [400, с. 12]. Тому мовне відродження галицьких українців, на думку того ж Мозера, відбувалося не без участі центральноєвропейського складника, оскільки протягом тривалого часу «спиралося на центральноєвропейські першовзори, спочатку на латинські, відтак переважно на німецькі», чому в значною мірою сприяло перекладацтво [218, с. 314].

Недостатнє знання студентами-греко-католиками латини під час університетських і семінарських студій призвело до запровадження в 1786 році постанови щодо тимчасового введення «руської» мови як викладової у Львівській семінарії та університеті. Але тут постає питання: чи українська мова викладалась у *Studium ruthenum*? Відповідь на нього дають друковані переклади з латинських підручників Петра Лодія (1790) та Теодора Захаріясевича (1790), мова яких, за визначенням М. Мозера, має мало спільних рис як з теперішньою, так і з тогочасною українською. Свого часу Омелян Огоновський дав їй визначення як «мертвої церковнослов'янської» [218, с. 353]. М. Мозер вважає, що в цій ситуації обидва перекладачі послуговувались як взірцем високим стилем російської літературної мови середини XVIII ст. Про просторічну українську мову тут навіть не йшлося, оскільки її літературного опрацювання в той час ще не існувало. Крім того, викладання в *Studium ruthenum* провадилось також і польською мовою, а це є свідченням того, що наприкінці XVIII ст. «українці навіть не прагнули поміняти польську мову викладання в університеті на народну українську» [218, с. 361]. З іншого боку, австрійський уряд у той час «вважав за рідну мову галицьких українців не так українську, як церковнослов'янську, російську або часом навіть польську» [там само]. У працях деяких тогочасних істориків, зокрема француза К. Рюльєра, відмінність між поляками та «польськими русами» (галицькими українцями – М. Н.) полягає не в мовно-етнічних, а релігійних ознаках [3, с. 41]. А тому, як стверджує Е. Гобсбаум, мова могла би бути критерієм

національної приналежності для освічених людей, але навіть їм треба було спочатку зробити вибір на користь живої народної мови (в її літературній формі), а не мови священної, яка була засобом адміністративного спілкування і літературної творчості лише для вузького прошарку еліти [351, с. 173].

### **1.5. Музична складова греко-католицького церковного обряду та її роль в утвердженні релігійної ідентичності українців Галичини**

Виділяючи саме релігійні передумови конструювання української національної ідентичності в Галичині в першій третині XIX ст., схилиємось до думки, яка, можливо, для багатьох істориків та літературознавців видасться дещо несподіваною, а саме, – що одним із головних чинників реформування церковного життя, а разом з цим і національної самосвідомості, стала церковна музика, а вже згодом – просторічна мова. На це свого часу звернув увагу музикознавець та композитор Борис Кудрик, зазначивши, що «ідея народного відродження крилася в мурах тихих парафій, ця струя знайшла, особливо в творах Вербицького, ідеальну форму компромісу між ідеєю цього – й тогосвітнього. Етос перемиської музики, зокрема церковної, це цінна сторінка нашої новішої духової культури. Цю сторінку переочувано часто в пізнішій добі, надто залюблений в лібералістично-революційних настроях. Щойно наша сучасність починає наново її цінити» [158, с. 101].

Чарльз Тейлор, досліджуючи джерела ідентичності, пише, що вона визначається потребою висловлювання. Тому, вкладаючи в поняття «мова» і «висловлення» ширший і всеосяжніший сенс, що виходить за суто лінгвістичні межі, він розглядає літургію і музику як спосіб висловлення [321, с. 134]. Щодо останньої, то вона вже у добу Середньовіччя супроводжувала людину в її соціальній діяльності, як носій і невід’ємна частка світського та релігійного життя. Відтак, саме музика «могла бути тим цементуючим матеріалом, який не давав цілісній етнічній культурі розпастися слідом за роз-

падом адміністративної структури чи втрати значної частини державної території» [370, с. 78]. Окрім того, музика як явище культурного порядку, найтісніше пов'язана з релігійним досвідом, бо, як стверджує М. Бердяєв, вона розвивається з релігійного культу і є результатом його диференціації, оскільки будь-яка культура є культурою духу і має духовну основу [24, с. 271]. Тому спробуємо розглянути галицьку культуру ХІХ ст. у двох вимірах, задіюючи та з'єднуючи воєдино її тогочасне й минуле, оскільки саме цей зв'язок, за визначенням Я. Ассмана, формує колективне «ми», яке і є тією «конективною структурою» спільного знання та уявлення про себе, що спирається, по-перше, на підпорядкування спільним правилам і цінностям, по-друге, на спільно обжито минуле [16, с. 16]. Не випадково Ч. Тейлор питання «хто я?» пропонує тлумачити як «ким я став?», оскільки, повертаючись у минуле, ми «визначаємо, хто ми, через те, якими стали – через оповідь про те, як ми потрапили в теперішнє» [321, с. 70].

Звернемось до схеми концепту культури, запропонованої Я. Ассманом. На думку дослідника, в основі будь-якої культури лежить взаємозв'язок трьох тем: теми згадування або «звернення до минулого», теми «ідентичності» як політичної уяви, «культурної спадкоємності» як складання традиції. Проаналізувати цей взаємозв'язок можна лише за допомогою «культурної пам'яті», що живить традицію і комунікацію. Я. Ассман дає визначення цьому поняттю, розтлумачуючи його зміст як повернення до забутого, відродження традиції, повернення витісненого. Під культурною пам'яттю, на думку дослідника, треба розуміти властивий кожному суспільству та епосі набір текстів, через «підтримання» яких «група стабілізує та прередає далі власне бачення себе самої; це колективне знання переважно (але не винятково) про минуле, на якому група засновує усвідомлення власної єдності та своєрідності» [15, с. 12]. Тому *культурну пам'ять* слід розглядати в контексті «конструювання культурного часу», з одного боку, а формування колективної ідентичності як політичної уяви – з іншого [16, с. 25]. Адже «культура,



яка пам'ятає», завжди звернена до групи, оскільки ставить питання: «Чого нам не можна забути?». А коли це питання стоїть у центрі уваги, тоді «воно визначає ідентичність і саморозуміння групи» [16, с. 30]. Відтак «культура, яка пам'ятає», має справу з пам'яттю, що творить спільність.

М. Чакі розглядає культурну пам'ять як «ознаку напруженого пошуку нових орієнтирів у метушливому сьогоденні» [358, с. 5]. Такої самої точки зору дотримується і Е. Сміт, стверджуючи, що пам'ять, символи та цінності в якості складників домодерних ідентичностей у нових умовах отримують нові націєтворчі смисли та функції [311, с. 131]. Водночас М. Друскін акцентує увагу на нероздільності двох тез культурної пам'яті: історичної та художньої, в якій остання переломлюється крізь призму естетичного сприйняття [101, с. 200].

Останнім часом у науковому дискурсі стало вже звичним використувати словосполучення «культурне відродження». Але, як зауважив М. Попович, парадигма слова «відродження» належить до архаїчних міфологічних структур свідомості, тобто йдеться про відродження певних втрачених цінностей. І саме тому те міфологізоване відродження, як приклад позаісторичного часу, чи, як висловився дослідник, часу літургійного, священного, нині втраченого, слід віднайти й оновити в національному дусі. Власне, сутність культурної пам'яті, на нашу думку, і полягає в інтенсивному осмисленні та переосмисленні втрачених цінностей – цього культурного масиву, «який десятиліттями і століттями лежав у товщі історії мертвим вантажем» [430].

Поняття «культурної пам'яті» не тотожне зі словом «традиція», оскільки воно є результатом розриву між минулим і теперішнім, його переживанням, що «вимагає вибору між зникненням і збереженням» [16, с. 34]. Українці, нарівні з чехами, словаками, фінами, хорватами та деякими іншими європейськими націями, за класифікацією Ернеста Гелнера, належали до так званих «неісторичних народів». Мірослав Грох, зокрема, визначав їх як «малі народи», що мали слабку «високу традицію» і неповну соціальну структуру [406].

Однак, на відміну від словаків та естонців, українці<sup>11</sup> мали свою традицію державності, хоча досить віддалену та перервану, а також спогади про добу Гетьманщини. Тому культурна пам'ять – це своєрідний акт оживлення, що настає внаслідок виниклого розриву, воскресіння минулого силою спогаду з метою не тільки не допустити його забуття, а взяти, за визначенням Я. Ассмана, його з собою в крокуюче сьогодні [16, с. 30]. Натомість традиція, «ставлячи на перше місце аспект тяглості, продовження і спадкоємності», прагне знівелювати цей розрив [16, с. 34].

Культурна пам'ять відрізняється від пам'яті комунікативної, яка пов'язана з недавнім минулим декількох поколінь як загальнопоширена пам'ять повсякдення. Адже належність до культурної пам'яті завжди диференційована, оскільки має своїх «особливих носіїв» – священників, поетів, учителів, художників, музикантів. Тому що «неповсякденності сенсу, збереженого культурною пам'яттю, відповідає певна піднесеність над повсякденністю і свобода від повсякденних обов'язків її спеціалістів-носіїв» [16, с. 57]. Відтак цілком природним є той факт, що особами, які протягом усього ХІХ ст. були приналежними до збереження в тривких формах культурної пам'яті, стали в Галичині греко-католицькі священники. Це значною мірою пов'язано ще й з тим, як стверджує британський історик А. Дж. П. Тейлор, що саме священники очолювали національні рухи в Австрійській імперії, бо були «вороже налаштовані до ідей французької революції» [320, с. 32]. Окрім того, вони суміщали своє душепастирське покликання з обов'язками письменників, публіцистів, істориків, композиторів, мовознавців, політичних та громадських діячів тощо. Натомість професори та націоналістичні інтелектуали, на думку історика, опинилися на узбіччі національного руху, бо у своєму зверненні до мас побачили нехтування ними інтелектуальних цінностей.

---

<sup>11</sup> Американський славіст П. Вандич виділяє в Східній Європі три моделі націєтворення: польську, угорську та чеську. Український національний рух дослідник зараховує до чеської моделі, вказуючи на такі характерні спільні риси, як посилені апеляції до «героїчного минулого» та міфологізація історії. Див. П. Вандич. Ціна свободи. Історія Центрально-Східної Європи від Середньовіччя до сьогодні. Київ: Критика, 2004.

Визнаючи за музикою домінуюче становище на початковому етапі конструювання модерної національної спільноти українців Галичини, спробуємо довести це через залучення до аналізу тогочасного культурного дискурсу – як усього масиву думок, ідей, висловлювань, витворених галицькою культурною елітою XIX – першої половини XX ст. Слід одразу ж зазначити, що основне місце тут належить публікаціям галицької періодики, присвяченим питанням церковного співу і тим проблемам, які у зв'язку з цим виникали в першій половині XIX ст. Вони здебільшого маргінальні за способом своєї подачі та питаннями, що в них обговорювалися, але водночас ці «документи епохи» істотно допомагають простежити послідовність подій, ситуацій та обставин, в яких проходив процес формування української національної ідентичності. Більшість із них пов'язана з діяльністю Перемиської єпархії та гуртка, що утворився навколо постаті єпископа Івана Снігурського, культурно-освітню діяльність якого в XX ст. було піддано досить різкій критці з боку окремих відомих літературознавців старшої генерації. Ці публікації друкувались протягом тривалого періоду, починаючи від 50-х років XIX ст., у різних виданнях, серед яких – перший україномовний тижневик «Зоря Галицька» (1848–1857), альманахи «Перемишлянин на рік 1853», «Галичанин», газети: «Бесіда», «Вістник», «Галицький Сіон», «Зоря», «Карпати», «Слово». Серед дописувачів – як безпосередні ініціатори заснування та учасники знаменитого перемиського парафіяльного хору, так і представники пізнішого покоління галицьких інтелектуалів, серед яких композитори: Віктор Матюк, Анатоль Вахнянин, Порфирій Бажанський, письменники: Володимир Шашкевич, І. Франко. І наостанок, цей дискурс був продовжений і в першій половині XX ст. представниками нової генерації, носіями культурної пам'яті нації – В. Барвінським, С. Людкевичем, Б. Кудриком, З. Лиськом, М. Антоновичем, В. Витвицьким, як результат значущості тих подій у розвитку українського духовного та культурного життя, осмислений ними крізь призму століття.

Відомо, що українське духовне відродження в Галичині почалося саме з Перемишля. Не випадково у своєму дописі «Перший наш хор в Галичині. В соті роковини його заснування в Перемишлі (1829–1929)», опублікованому в часописі «Нова Зоря» (1929), музикознавець і композитор Борис Кудрик поетично описав цю подію, зазначивши, що «в історії мистецтва й літератури не раз лучається, що огнище нової творчости твориться поза столицею, зда- лека від великої товквітні її життя, серед ідилічних відносин провінції. Такі провінціяльні огнища мають у собі особливу принаду; є в них щось з роман- тики старо-римського Тускулума, і сей чар романтики підносить ще іноді гарне природне положення та нерідко старинний характер города. Типом такого центру являється в Німеччині Ваймар доби Гете й Шіллера. Історія української духової культури також може почванитися дечим подібним. Ось саме на полі літератури: Харків та Полтава в перших роках ХІХ ст., а на полі музики не багато пізніше аналогічне явище: Перемишль» [159, с. 109].

Чи ж не тому «культура, яка пам'ятає» і завжди ставить собі риторичне питання: «Чого нам не можна забути?», – звернена до минулого. Нація, яка прагне майбутнього, повинна «не допускати зникнення того, що було „вчора“, намагатися втримати його за допомогою спогадів. Минуле відтворюється у спогадах» [16, с. 32]. Всезагальний та універсальний феномен «культури, яка пам'ятає», що, на думку Я. Ассмана, знайшов своє найдосконаліше вира- ження в біблійному ізраїльському імперативі «бережи та пам'ятай», найвіро- гідніше і визначив характер публікацій, більшість із яких подається у формі спогаду. Їх автори (це виразно проглядається зі змісту написаного), вибу- довуючи смислові горизонти своєї культури, її плани та надії, цілком свідомо зверталися до минулого. Адже оновлення, відродження завжди реалізується у формі звернення до минулого: «У міру того, як вони (автори – М. Н.) освою- ють майбутнє, вони створюють, відтворюють, відкривають минуле» [16, с. 33].

На думку американського літературознавця Григорія Грабовича, аналіз концепції національної культури виявляє «засадничий брак тяглости між

трьома ключовими історичними періодами – Київською і згодом Галицько-Волинською добою (від XI до XIV ст.), ранньомодерним (від кінця XVI до XVIII ст.) і Новим часом (від початку XIX ст. до наших днів), що відображає глибинні особливості культурної та політичної історії» [73, с. 23]. Ці розриви, як стверджує дослідник, можна простежити не лише на прикладі політичних структур, але й на глибшій історичній ідентичності та пам'яті. Чи ж не тому глибокий розрив традиції та спадкоємності в українській культурі у своєму намаганні почати все від початку, стимулює звернення до минулого та його відтворення.

Священник Йосип Левицький (1810–1863), відомий ще як Йосип Левицький з Болшева, у своєму дописі «З Покутя», опублікованому в чотирьох випусках львівської газети «Зоря Галицка» за 1852–1853 рр., згадуючи ті часи, коли в давнину міністрелі, трубадури, співці величні діла майбутнім поколінням передавали, культурне минуле галицьких русинів виводить ще від давньоруського Бояна, який *«звучними гласи оспівав славу і силу князей і бояр родственних»* [167, с. 41]. Як впливає з цього фрагменту, культурна пам'ять спрямована тут на окремі фіксовані моменти минулого, яке згортається в певні символічні фігури, оскільки для «культурної пам'яті важлива не фактична, а відтворена в спогаді історія, і тільки вона» [16, с. 55]. Тому автор із жалем констатує, що після Бояна були ще й інші співці, чия слава загинула під натиском чужих стихій, залишивши лише спогад *«і народное преданіє, з уст до уст переходячи хотя в ізказених одтінях і мало внятних одгласах переказуєт нам о давній нашій славі»* [167, с. 41]. Щодо церковного співу, то Левицький зазначає, що до його розвитку *«найбільше причинилися бурси, заведені в Києві при Могілянській Академії, в Вильні і во Львові, к сохраненію нашего пінія церковного вони положили великі в тім ділі заслуги»* [167, с. 42].

Своє бачення історії церковного співу пропонує Анатоль Вахнянин у статті «Партесний або гармонійний церковний спів на Русі». Звертаючись ще до часів Володимира Великого, він, на прикладі розвитку церковної музики,

вибудовує власну концепцію історичної та культурної тяглості українських земель, намагаючись знівелювати вже згадані розриви. З Києва, пише Вахнянин, як центру християнства «розширявся відтак церковний спів в міру, як розширювалася віра Христова по землях руських князів, які заволоділи нею і сарматською музикою від Чорного моря по Новгород по верхів'ї Дніпра і Волги»<sup>12</sup>.

Важливість музичної складової в літургійному обряді греко-католицької церкви – одна з провідних тем галицького культурного дискурсу, що розгорнувся на шпальтах місцевої періодики в середині та другій половині XIX ст. У своєму нарисі «О пѣнію церковном», опублікованому в 37–39 випусках газети «Слово» за 1862 р. невідомий дописувач, що сховався під псевдонімом Б. И. Богослов, зазначив, що *«в обрядѣ нашомъ можно двѣ части розрознити. Одна содержує въ собѣ способъ, якимъ Бога найприличнѣйше и найдостойнѣйше почитати маємъ; а друга – пѣніє церковне. И сесе то прекрасне пѣніє усилуймося лишъ поднести ... отзываются вже родни голоси, бо чуютъ и понимаютъ потребу докончу поднесенія пѣнія церковного, безъ котрого яснота и свѣтлость нашего руско-греческого обряда свою повноту отримати не може»* [30, с. 145]. Аналогічну думку висловлює в 49-му номері вже згаданої газети за 1862 рік невідомий автор з Перемишля, подаючи як «новинку» інформацію про *Окружне Посланіє* єпископської консисторії від 19 березня того ж року, один із фрагментів якого присвячений питанням удосконалення обряду шляхом покращення загального співу церковного [256, с. 193].

Значний інтерес галицької інтелігенції другої половини XIX ст. до питань, які окреслюють сферу церковного співу, треба сприймати як результат розуміння того, що своїм існуванням, як нації, галицькі українці значною мірою завдячують саме церковному віровизнанню. Принаймні таку думку висловив дописувач, який підписувався криптонімом *В. Ш.* у статті «Наше

<sup>12</sup> Вахнянин А. Партесний або гармонійний церковний спів на Руси. Зоря. 1882. № 16. С. 192.

церковне п'їніє», що була опублікована в 32-му номері газети «Карпати» за 1874 р. [56]. І таких публікацій лише за два десятиліття (приблизно від 1850 по 1870-й роки) було надруковано близько одинадцяти. Адже важливість питання «Чого нам не можна забути?», визначила характер і зміст тогочасних дописів, як стрижневих для розуміння ідентичності.

Аналізуючи становище, в якому опинилось корінне населення Галичини в часи панування Польщі<sup>13</sup>, І. Х. Сінкевич у згаданій вище статті пише, що повага до нього була настільки малою, *«столь низко упав церковний обряд, що в крилосі співав один дяк, так як всякій, хто носив суконную капоту, – в місточках ходив у костел, а на селі стидався в церкві співати, – а із крестян мало хто нашовся, щоби дяку помагав, если же так случилось, то оба співали одним голосом. Даже в перемишльськом катедральном соборі славний своего времени дяк Гелитович в первых десятках текущего віка співав в крилосі один»* [304, с. 57].

Невеликий уривок із наведеного вище тексту дозволяє зробити певні висновки, а саме, що повага до українців-русинів з боку поляків та австрійської влади значною мірою залежала також від рівня відправи ними свого церковного обряду. А це вкотре переконує в слушності міркувань, висловлених Е. Смітом, що саме літургія протягом тривалого часу європейської історії відігравала етноохоронну роль і забезпечувала високий ступінь неперервності між поколіннями та спільнотами.

Щодо реформи церковної музики, то вона почалася наприкінці 20-х років ХІХ ст. і пов'язана передусім з поверненням у церковну практику тієї доби «партесного співу», чи, як висловлювались у той час, «нотного пінія», якому передувала доба «простопінія». Не випадково І. Х. Сінкевич у своїх спогадах констатує, що греко-католицька церковна відправа кінця ХVІІІ – початку ХІХ ст. супроводжувалась переважно дяківським співом – так званою «самолівкою». *«В 1825 по 1829 год бив директором півческого хора в*

---

<sup>13</sup> Панування Польщі на культурному рівні І. Х. Сінкевич поширює і на австрійську добу.

*Перемишлі, в котром я співав альтом, гімназист Яков Неронович [...] об'язанностью півчеського хора било співати в большій праздники на хорі, самоловкою по „кієвському напієу”», – зауважує автор [304, с. 58]. На цей факт звертають увагу майже всі дописувачі. Так, священник Йосиф Левицький, капелан єпископа І. Снігурського, в 1825–1832 рр. у статті «Історія введенія музикального пінія в Перемишлі», надрукованій в альманасі «Перемишлянин на рок 1853», зазначив, що «пініє тому катедральное при торжественних Службах Божіих відправлялося на самолівку, як кто потрафив зо своїми поміцниками таковое віддати, розумієся, завше інакше, бо годі било другий раз так потрафити. Підписавшийся чув таковє пініє від р. 1808» [166, с. 34].*

М. Вербицький у статті «О пінію музикальном», опублікованій в альманасі «Галичанин» за 1863 р., зауважив, що «перед роком 1827 не существовало в реченій церкви престольній пініє музикальное і здаєсь, же такого не бивало, а то не тільки в Перемишли, але навіть і в престольнім граді Львові і нігде, бо в кожній церкви, навіть в митрополитальній бив обичай, же дяки своїм способом без всяких відомостей музикальних, так тільки, як нині в церквах сельських і мало-городских дієся, при Богослуженії співали» [45, с. 23]. Вже згаданий вище дописувач, під псевдонімом Б. И. Богослов, говорить навіть про шкідливість співу деяких погано навчених дяків, що співають як їм заманеться, не прагнучи розбудити в народі побожність [30, с. 149].

Цю саму думку згодом висловив відомий галицький русофіл Осип Мончаловський, який у статті, присвяченій пам'яті єпископа І. Снігурського, в газеті «Слово» за 1884 р. підписався псевдонімом Руславъ-музикант. Дописувач констатував, що «за время Польци, съ гоненіємъ восточного обряда, сильно потерпѣла церковная музыка, со введеніємъ же униі она лишь задержалась при богослуженіи, а не образовалась выше и, тѣмъ самымъ, начала съ временемъ клонитись къ паденію» [220, с. 1].



Як видно із наведених вище уривків, недостатній рівень музичної відправи в греко-католицькій церкві кінця XVIII – перших десятиліть XIX ст. був наслідком відмови від багатоголосого (партесного) співу. Порфирій Бажанський у праці «Исторія руского церковного пѣнія», опублікованій у Львові в 1890 році, зазначив, що *«од 1650 до 1776 в Галичині муз. спѣвъ на 4 голоси упавъ, нема слѣдівъ; зато 3–5–6 строчна Єрусалимка, самойловка одной писаной мелодіи, або без всякого записання на самъ слухъ пѣсля взорѣв Кієва, Новгород, Луцка, володіє безъ перерви весь 16 і 18 вік в Перемишлі, Львові [...] и другихъ меньшихъ місточкахъ – міщане двигали з дяками сего рода спѣвъ»* [20, с. 62].

Однак висловлювання П. Бажанського про «відсутність слідів» багатоголосого співу в галицьких церквах у другій половині XVII – першій половині XVIII ст. спростовуються новими музичними знахідками, опублікованими в Перемишлі в 2015 році. Йдеться про зібрання рукописних уривків партесної музики Перемиської єпархії середини XVII – початку XVIII ст.<sup>14</sup>. Серед рукописів – фрагменти партесної Літургії з Валяви (владиче село неподалік Перемишля), що потрапили до Варшавської Національної Бібліотеки, де й були виявлені під час реставрації в 1996 році *Братської книги* з Валяви<sup>15</sup>. У збірці опубліковано також партесні уривки з давніх рукописних книг, що походять з Яворова, Самбора, Корманич, Русельчич, Макової. У вступній статті до збірки Ольга Шуміліна акцентує увагу на тому, що найвищого рівня церковно-культурне життя Перемиської єпархії досягло саме в другій половині XVII ст. за правління владик Антонія, Інокентія та Юрія Винницьких. Віднайдені багатоголосі твори репрезентують ірмоси, тропарі, стихири, псалми, Літургію, пісні пасхального канону та піснеспіви Великого посту. На думку

<sup>14</sup> Див.: Партесна музика перемиської єпархії. Рукописні уривки середини XVII – початку XVIII століття / упор. В. Пилипович та Ю. Ясіновський. Ідент. уривків, реконструкція партитури, передмова О. Шуміліної. Перемишль, Регентський інститут Перемисько-Варшавської Архиепархії, 2015. 258 с.

<sup>15</sup> На це вказують у своїй передмові до згаданого видання його упорядники – В. Пилипович та Ю. Ясіновський.

дослідниці, деякі з опублікованих фрагментів середини XVII ст. дають можливість заповнити «білі плями», пов'язані з добою, що передувала творчості М. Дилецького, а також частково спростовують думку про відсутність у цей час композицій «концертного стилю», появу якого пов'язують саме з М. Дилецьким [270, с. 23].

Інформацію про те, що являв собою церковний спів на початку XIX ст., знаходимо в працях з історії галицької церковної музики українських дослідників XX ст. – Б. Кудрика, М. Антоновича, В. Витвицького та С. Людкевича. Так, зокрема Б. Кудрик у своїй «Історії української музики в Галичині у 1829–1873 роках», описуючи діяльність перемиського культурного осередку, зазначає, що призначений у 1818 році єпископом отець І. Снігурський, повернувшись з Відня до Перемишля, потрапив у дуже провінційне музичне середовище. Незважаючи на те, що «церковний спів панував усюди, навіть у самому Львові він мав форму дяківського народного співу, так зв. *єрусалимки*, що послуговувалася традиційною київською нотацією, по-простому званою *ірмологійною*. Той спів переважно побутував у формі одноголосся чи двоголосся з типовою терцієвою второю, або ж з доімпровізованим басом, що стрибав тонами опорної тріади. Та форма *єрусалимки*, яку застав Снігурський, мала вже мало спільних рис з давніми хоралами Східної Церкви, що походили від старогєбрейських наспівів, на що вказувала назва» [411, с. 25]. Це, на думку Б. Кудрика, були мелодії галицько-українські, популярні серед народу, позначені світськими впливами, зокрема мелізматичними оздобами, що нагадували італійську чи мангеймську мелодику XVIII ст.

В. Витвицький пише про єрусалимку, як про суміш східного хоралу з народною піснею, що відзначалася вбогістю та одноманітністю [49, с. 27]. Мирослав Антонович зазначає, що частина співів у греко-католицькій церкві спирається на усне передання, їх запис було здійснено лише наприкінці XIX – початку XX ст. Щодо *самуїлки* чи *самолівки* (інша назва – дяківські мелодії чи простопініє), то дослідник описує її як співані церковною общиною орди-

нарії з *Літургії* Івана Золотоустого. Стосовно етимології самого слова *самолівка*, то воно, на його думку, ще повністю не з'ясоване, хоча існує тлумачення, що «сам» і «лівка» – можна вивести від «ловити», за кимось бігти, тобто йдеться про співи, за якими слідує община, а отже, і співає разом. Відомо, що якогось єдиного правила щодо способу виконання *самолівки* не існує, хоча основна мелодія виконується співцем, а супроводжуючі голоси співає вся община. Дослідник акцентує увагу на тому, що гуртовий спів в Україні переважно багатоголосий і «ця многоголосність має в різних місцевостях різний характер, але її суть є та сама: до основної літургічної мелодії додаються імпровізаційним шляхом своєрідні підголоски чи втури» [9, с. 176]. Самолівкові мелодії, на думку М. Антоновича, прості і мають чітку симетричну будову, а їхні витоки треба шукати в давній ірмологічній музиці та західних поліфонічних зразках XVII–XVIII ст. [9, с. 278].

В. Витвицький у статті «Музичне життя Галичини», надрукованій в альманасі «Нового часу на рік 1938», пише, що в перших десятиліттях XIX ст. усюди в церквах панувала *самолівка*: «Дяки в церкві хрипливим голосом дисгармонійно ціле богослуження вимувували», – як згадують сучасники. Без сумніву, такий стан не міг нікого вдовільняти, а вже найменше вдовільняв тогочасне наше духовенство» [48, с. 35].

С. Людкевич у передмові до «Збірника літургічних і церковних пісень на основі народних напівів» (1922) констатував, що «довговікове занедбання і нераціональне плекання церковного нашого співу в Галичині відбилося некорисно і полишило важкі сліди на галицькій церковній “самолівці”, як і на церковних народних піснях взагалі. Переважна частина самолівкових літургічних пісень [...] або закостеніла в консервативній, сухій монотонності мелодії і гармонії, або, знов, виявляє декуди нахил до світських манер, непридатних до церковного культу» [191, с. 249]. Щодо самої форми *самолівки*, то Людкевич вказує на її нераціональну будову, невідповідну змістові тексту, а також звертає увагу на нелогічне фразування, фальшиві наголоси. Згармоні-

зована народом «по-своєму», тобто на 2–3 голоси, самолівка водночас має мало спільного з традицією, оскільки спирається на рудименти й шаблони німецько-чеської вокальної музики (постійне закінчення церковних мелодій замість тоніки на терції). Усі недоліки дяківського співу, на думку Людкевича й Кудрика, – результат його недбалого використання в церковній практиці, спричиненого відсутністю відповідної дяківської школи, що призвело до поступового знищення цих мелодій.

Відомо, що перші спроби покращити якість церковного співу пов'язані з Перемишлем. Йдеться про заснування тут Дяко-вчительського Інституту (*Institutum cantorum et magistrorum scholae*). Б. Кудрик ініціативу створення згаданого закладу приписує І. Снігурському, призначеному єпископом Перемиської єпархії в 1818 році, тому дату заснування Інституту подає тим самим, 1818 роком. Тієї ж думки дотримувався й відомий західноукраїнський літературознавець і поет Василь Щурат, який, описуючи галицьке музичне життя першої третини ХІХ ст., в одній зі статей стверджував, що «в перемиській катедрі панував “київський напів” (самолівка) і був плеканий в заснованому еп. Снігурським 1818 р. дяківському Інституті під опікою “реєнта” Якова Нероновича (1825–1828). Не могли сподобатися в Перемишлі, такий спів не припадав до смаку й у Львові» [383, с. 137].

Однак збереглися документи, серед яких – куренда попереднього єпископа Михайла Левицького від 24 липня 1816 р. «*про заснованє Інституту дяко-вчителів у Перемишлі*». Потреба його закладення, викликана, на думку о. Левицького, скаргою духовенства на недостатність дяків не лише в парафіях, а й у деяких деканатах, що частково унеможливило виконання співа-ного обряду та призвело до його заміни читаною Літургією. Щодо правил діяльності закладу, то вони, знову ж таки, були викладені в куренді вже від 25 квітня 1817 року. Серед вимог, що ставилися до вступників, однією з основних було вміння гарно співати, знати церковнослов'янську мову, читати

та писати польською та німецькою мовами <sup>16</sup>. Отже, реальним роком заснування Інституту треба вважати 1817-й, а головним ініціатором цього заходу – єпископа Михайла Левицького, який, за свідченням І. Х Сінкевича, ще у 1816 році «*приказав священникам в своїх обиталищах обучати крестянскіі діти грамоті і церковному пінію, що ревнії душпастири уже і за єпископа Снігурського ізповняли*» [304, с. 57].

Зберігся «Перший статут Дяко-вчительського Інституту в Перемишлі», написаний німецькою мовою, з якого стало відомо, що керівником школи-інтернату, домохранителем та старшим шкільним наглядачем був призначений о. Іван Могильницький. У 3, 4 та 7 параграфах згаданого документу окреслювалися питання музичного виховання. Так, у *параграфі 3* зазначено, що «початки наукової освіти витікають з цілей цієї установи. Вихованці, власне, будуть готуватися до належного виконання обов'язків у церковному хорі та в школі». У *параграфі 4* вказано: «Так як для відкритого богослужіння в греко-католицькому обряді належить точно знати ритуали і церковні співи, то дяк, прикріплений до катедрального собору, проводитиме тут з вихованцями теоретичні заняття і практичні вправи» [274, с. 82].

І наостанок, у *параграфі 7* констатовано: «Особливо треба подумати, з чим матимуть справу вихованці Інституту, крім неминуче потрібного для служби в якості церковних співаків і повторення уроків з релігії знання руської мови, якою до того ж молодь отримує початкову освіту» [274, с. 83]. Відомо, що термін навчання в закладі був обмежений лише двома роками, а робота, як зазначалося в статуті, велася таким чином, щоб майбутні вчителі знайомилися з навчальними планами та їм був показаний найкращий спосіб викладання.

Однак, на думку Б. Кудрика, «хоч інститут і розвивався [...] але на той час цього було ще замало, аби церковна музика досягла відповідного рівня

---

<sup>16</sup> Див.: Куренда з 25 цвітня 1817 про отворене і устрій Дяко-вчительського інститута. *Українська музика*, 2015. Ч. 1–2. С. 81.

розвитку» [411, с. 27]. Ще радикальніше на цю тему висловився Зиновій Лисько, зазначивши, що «ця школа не виконала свого завдання і не оправдала надій, покладених на неї. Причин на це склалося багато. Насамперед та, що музику обмежено там виключно до релігійно-культурних потреб, до виучування церковних гласів, напівів з “ярмолая” тощо. Культивування справжнього музичного мистецтва в дяко-учительській школі не було» [172, с. 28]. Серед решти причин, які перераховує З. Лисько, – брак музично освічених людей та матеріального забезпечення. Відтак, на його думку, «серед таких обставин перемишська школа не могла аж ніяк посунути музичної справи вперед» [там само].

Але було б цілком несправедливо заперечувати існування багатоголового співу в греко-католицьких церквах наприкінці XVIII – початку XIX ст. Так, Й. Левицький у згаданій вже статті пише, що у Львівській Святоюрській церкві збереглися ноти і документи з описом музичних інструментів, які переконливо свідчать, що *«єпископи руські удержували капелю, котрої члени крім забав дворських, ще і в церкві Свято-Георгській на інструментах враз з годосами відігравали торжественні Служби Божії. Імена сих достойних архирей суть: Лев Шептицький, Петро Білянський, Николай Скородинський»* [166, с. 33]. Відомо також, що згадані єпископи керували Львівською єпархією від 1749 по 1805 роки, тобто в другій половині XVIII ст. На початку 1750-х років у Львові перебував Андрій Рачинський. Ще один Й. Левицький, вже відомий як Йосиф з Болшева, наводить деякі факти, а саме, що *«за блаженної пам'яті преосвященного архирея Скородинського суцїєствовала капелля вокально-інструментова в совершеннім об'ємі, зо красним собранєм старосьвітських твореній розличних композиторів»* [167, с. 38]. Керував цією капелюю якийсь Паньковшкі, і що в день іменин архирея він виконав кантату свого авторства, *«котра весь Львів удивила»*. Коли йдеться про музичне життя Перемишля перших десятиліть XIX ст., то тут, як стверджує капелан

Левицький, жодних інструментів і нотних партитур не було, однак у деяких церквах, зокрема в кафедральному соборі, збереглися органи<sup>17</sup>.

Серед композиторів тієї доби, імена яких згадані в публікаціях Й. Левицького, П. Бажанського, В. Щурата, а слідом за ними й Б. Кудрика, З. Лиська, Ф. Стешка, – капельмейстер львівського театру чех Венцель (Вацлав) Роллечек (Wenzel Rolletschek)<sup>18</sup>, який у 1825 році, судячи з усього, на замовлення доктора права, професора Львівського університету Миколи Нападівича, уклав «руську» літургію на чотири голоси з інструментальним супроводом. Ця літургія виконувалась у 1826 році в церкві св. Юра під час архиерейської Служби Божої єпископа І. Снігурського, який, за спогадами Левицького, щедро винагородив автора. Зі статті Й. Левицького відомо також, що згаданий вже професор Нападівич був глибоко переконаним русином і прагнув церковний спів *«до ліпшого, образованого вкуса воздвигнути»* [166, с. 34].

Якщо відомий український музиколог першої еміграційної хвилі Федір Стешко вважає В. Роллечека першим чехом-музикантом, який став першим українським композитором та диригентом у Галичині, то З. Лисько та Б. Кудрик певною мірою критично оцінюють його діяльність [316, с. 55]. Так, Лисько вказує, що праця музиканта в якості диригента Святоюрського собору припадає на 1820-ті роки, за митрополита М. Левицького. Відомо, що він написав багато творів на церковно-слов'янські тексти, однак вони не вкорінилися в репертуарі святоюрського хору, а тому їх передали до архіву духовної семінарії. Відтак З. Лисько робить певний висновок: *«Твори Роллечка та його прилюдні виступи в церкві з німецькими ансамблями були для українців чужі»* [172, с. 27].

---

<sup>17</sup> М. Антонович пише, що практика використання органів під час богослужіння в Україні відома ще з 15 ст. Так, П. Алепський згадував, що в православних церквах у часи Б. Хмельницького співали хори за участю органів. Див.: М. Антонович. *Musica sacra*.

<sup>18</sup> За даними В. Щурата, Роллечек був капельмейстером римо-католицької кафедри.

Аналогічну думку висловлює і Б. Кудрик, зазначивши, що «без впливу на українське музичне життя остала Святоюрська митрополича капела під кермою чужинця німця Йогана Венцля Роллетшека» [158, с. 82]. Для капели, як стверджує Кудрик, він писав літургійні твори, зокрема Служби Божі та воскресні ірмоси з оркестром, у стилі епігонів Й. Гайдна й В. А. Моцарта (Вайгля<sup>19</sup>, Іровеца<sup>20</sup>, Враніцкого<sup>21</sup>, Кроммера). Деякі фрагменти його літургій упродовж тривалого часу входили до церковного репертуару, помилково приписуючись Д. Бортнянському. Далі Кудрик підводить ризику, що, «це одинокий слабенький відгук Роллечекової діяльності; впрочім цей чужинець мимо своєї енергії й таланту не вespів нічого вдіяти. Народ ждав таки своєї людини, щоби розрушив сонну атмосферу» [158, с. 82].

Натомість П. Бажанський, який у своєму архіві зберігав деякі твори чеського композитора, вважав його талановитим музикантом і зазначив, що музика його великоднього канону відзначається величністю. Роллечекове «Ви, що в Христа хрестилися», як стверджує Бажанський, надовго пережило свого автора, бо його досить часто виконували в галицьких церквах [20, с. 65]. Причина непопулярності творів В. Роллечека серед українців, хоч вони й були написані за всіма законами тогочасної західноєвропейської гармонії, на думку Бажанського, полягає в тому, що композитор не розумів ні церковно-слов'янської мови, ні її ритму, а отже, цим творам бракувало оригінальності та самобутності української церковної музики, яка плекалась століттями.

Хоча Ф. Стешко з жалем констатував, що йому не вдалося відшукати жодного з церковних творів чеського композитора, однак треба зазначити, що в нотному архіві Бажанського, що зберігається у ЛНБ ім. В. Стефаніка НАН України, віднайшлися два невеликі фрагменти літургійної спадщини

---

<sup>19</sup>Йозеф Вайгель (1746–1866) – австрійський композитор, який, окрім 30-ти опер, написав 11 месс та 2 ораторії.

<sup>20</sup>Адальберт Гіровец (Adalbert Gyrowetz) – композитор і капельмейстер придворної капели у Відні (1763–1850).

<sup>21</sup>Пауль і Антон Враніцкі – австрійські композитори (брати) – сучасники Моцарта та Бетховена.



В. Роллечека – «Слава-Єдинородний» (*C-dur*) та «Єлици» (*B-dur*)<sup>22</sup>. Вони не тільки переписані самим Бажанським із давнішого рукопису, але й ним перероблені, хоча подані без підтекстовки. Це не поодинокий випадок, коли переписувач не вважав доцільним повністю виписувати текст, оскільки його можна було в будь-який момент вставити в партитуру (див.: додаток А, приклад 1.1.).

Одним із недоліків «Слава-Єдинородний» є те, що за відсутності підтекстовки спостереження Бажанського про метро-ритмічну невідповідність між словом і музикою у творах Роллечека так і залишиться ніким не підтвердженим міркуванням. Ще один доволі вагомий недолік полягає в тому, що так зване «перероблення», на що Бажанський вказує в ремарці, лише створює, а не «удосконалює» оригінал, враховуючи недостатній професійний рівень самого переписувача. І найголовніше, судячи з того, що в рукописі бракує частини нотного тексту, а в наявності є лише 29 тактів, що приблизно дорівнює половині твору (якщо порівняти його з аналогічними зразками інших композиторів), то можна зробити висновок: решта нотного тексту була або загублена, або ж взагалі з невідомих причин не дописана. А це не дає можливості визначити його будову. Та оскільки краще збережених зразків літургійної спадщини Роллечека поки що не виявлено, то навіть вже такий музичний матеріал частково допоможе у загальних рисах виявити особливості творчої манери чеського композитора, а також рівень його професіоналізму, про що неодноразово дискутували дослідники старшої генерації.

Перше, на що слід звернути увагу, аналізуючи «Слава-Єдинородний» В. Роллечека, це те, що ця частина Літургії зазвичай мислиться як концерт. Натомість знайдений фрагмент, хоча він і досить великий, не дає змоги визначити, чи наявні у творі ознаки концертності. Йдеться насамперед про темповий, динамічний та тональний контрасти. Судячи з наявного матеріалу,

<sup>22</sup> Інститут досліджень бібліотечно-мистецьких ресурсів ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України, арх. П. Бажанського о/н 59 (рукоп.). Партитура літургійних утворів исправных Порфіріємъ Бажанскимъ, 1877. Автограф. С. 2–3.

зазначені вище ознаки там відсутні. Натомість напрошується думка, що католик Роллечек у своїх літургійних композиціях неухильно дотримується найважливіших вимог тогочасних папських енциклік – панування хорального складу та простоти фактури.

Мелодична лінія «Слава-Єдинородний» є досить розлогою, обсягом понад октаву в характерній для віденського класичного стилю манері *питання–відповіді*. Квадратність побудови з чітким поділом на речення, що завершуються автентичними кадансами з затриманнями, пасторальний характер тематичного матеріалу – всі ці ознаки можна спостерегти не лише в «Слава-Єдинородний» В. Роллечека, оскільки вони є проявом того «галантного стилю» другої половини XVIII – початку XIX ст., що відчувався в церковній музиці австрійських композиторів. Коли йдеться про музичну мову твору, то вона не відзначається оригінальністю, але цілком вписується в загальний контекст тогочасної австрійської музики. Можна зауважити використання композитором так званих «світлих» тональностей (*C-dur, B-dur*), з якими в естетичному сприйнятті класичної епохи асоціюється поняття піднесеного та благоговійного. Засоби гармонічної виразності є досить обмеженими, позаяк композитор оперує тризвуками та їх оберненнями з короткотривалими відхиленнями в тональності субдомінанти й домінанти, а нестійкі акордові співзвуччя, що подекуди з'являються в кадансах, є лише наслідками затримань. Водночас віднайдений матеріал є доказом того, що В. Роллечек володів достатніми професійними навичками як композитор, чиї музичні вистави ставили на сцені львівського німецького театру. Єдине, що, напевно, завадило його творам вдомашнитися в галицькому церковному середовищі, – це відсутність яскравої творчої індивідуальності та повне нерозуміння характеру української церковної музики.

Укладання Служби Божої за західноєвропейськими взірцями, як і самі хори з інструментальними капелами, не знайшли підтримки серед греко-католиків Галичини. Про це говорить Йосип з Болшова: *«користі нашому обряду вони не принесли, бо предводителі хору і композитори бували по найбільшій*

части чужестранці, не знали ні духа нашого богослуження, ні духа народа, сего ради їх діло яко сухос дерево не іздало кореня і плоду належного» [167, с. 42].

### **1.6. Перемиська співацько-композиторська школа та її націєтворча діяльність**

Перші успіхи у сфері реформування церковної музики та піднесення духовного життя української громади всі, без винятку, дослідники пов'язують із заснуванням у 1828 році в Перемишлі при греко-католицькому кафедральному соборі хору<sup>23</sup>. Детальну інформацію про це можна знайти в публікаціях Й. Левицького та І. Х. Сінкевича, на думку якого, заслуга введення в Галичині «нотного пінія» належить передусім єпископу І. Снігурському, його капелану Й. Левицькому, а також диригенту та композитору Алоїзу Нанке. Так, єпископ Снігурський, як стверджує Сінкевич, *«давав на ту ціль фонди, Йосиф Левицькій, чоловік з рідкою енергією і організаторським талантом, собрав хор, із-под Нанкого-же вишли в послідствії первій учителі і розпространителі нотного пінія в Галичині»* [304, с. 60].

О. Мончаловський у статті, присвяченій пам'яті І. Снігурського, пише, що єпископ усвідомив значення співу для церкви та піднесення величі руського богослужіння, зрозумів, *«як стройное п'їніє подносить обрядъ и побуждаєть народний духъ къ жизни, електризуєть и привлекаєть музыкальний по природѣ къ посщенѣю церкви народъ»* [220, с. 1]. Натомість Б. Кудрик пише про цю подію не як про спільну справу усієї громади (бо та, як уважав дослідник, не була на це спроможною), а як про результат волевиявлення лише однієї людини, обдарованої організаторським талантом, себто – І. Снігурського. Всупереч твердженням свого сучасника, літературознавця С. Єфремова, музикознавець Б. Кудрик вважає, що ім'я І. Снігур-

<sup>23</sup> Див.: Новакович М. К вопросу о музыкальной культуре Пшемысля первой половины XIX века. *Ars Inter Culturas – Akademia Pomorska w Słupsku* / red. naczelny dr. Jaroslaw Chacinski. Rocznik, 2016. № 5. S. 305–316.

ського «в історії не тільки української Церкви, але й світської культури, залишиться навіки записаним великими золотими літерами, а завдяки його організаторському генієві провінційний Перемишль, осідок його резиденції, випередив Львів у музичному русі [158, с. 83]<sup>24</sup>.

Коли йдеться про церковну музику, то самих лише організаторських здібностей Снігурського тут було недостатньо, принаймні протягом десяти років від того часу, як він очолив єпархію (1818), якихось видимих зрушень у сфері церковного співу не було помічено. Навпаки, щоб цей процес розпочався, в єпископа повинні були з'явитися однодумці, тобто люди, здатні зрушити справу церковного співу з місця. Ними стали: капелан Й. Левицький, професор М. Нападієвич, дяк перемиської кафедри Яків Неронович, а згодом чеські музиканти Алоїз Нанке та Вікентій Серсавій.

Так, згаданий вже О. Мончаловський вказує на той факт, що Снігурський, «за совѣтомъ своего капеляна и професора богословія Іосифа Левицкого, музыкальнии сочиненія знаменитого русского композитора Димитрія Бортнянского изъ Петербурга для перемищльскаго Собора заказаль» [220, с. 2]. Про це пише і М. Вербицький у статті «О пінію музыкальнім», зазначивши, що «перву мисль до заведенія пінія музыкального на місце дяківскаго повзяв у Перемишли знаний нам добре бл[аженой] п[ам'яти] Йосиф Лівіцкій, издатель грамматики русской, бивший тогда капелян его пров[осходительства] епископа Йоана Снігурського». При цьому Вербицький констатує, що «получила школа записаніи Йосифом Лівіцким ноти із Петрограда, сочиненіи Д. Бортнянским в стилю класичнім» [45, с. 23].

Натомість Й. Левицький у згаданій вище «Історії введенія музыкального пінія в Перимишли», описуючи послідовність, з якою розгорталися події того часу, вказує на те, що професор Нападієвич придбав у 1828 році для

---

<sup>24</sup>Єпископ Снігурський перший з українських релігійних очільників, хто почав писати звернення до народу національною мовою. Йдеться про два останні пастирські листи 1844 та 1847 років, написані новою руською літературною мовою на народній основі. Див.: Мозер М. Причинки до історії української мови. С. 484.

І. Снігурського «много партитур славного Бортнянського, і тії підписавшому року 1828, щоби з них зділати употребленіє вручив [166, с. 34]. Далі автор звертає увагу на причини, що стали поштовхом до заснування хору. Він пише: «Понеже пініє ще р. 1814 Йоанном Маршалкевичом в Перемишли на спосіб львівського введенноє [...] потому від р. 1819 в Перемишли Яковом Нероновичем удержованое, показалось требованіям времени неоповідающим» [там само].

Судячи з того, що писали М. Вербицький та й сам Й. Левицький про ініціативу придбання партитур Д. Бортнянського, у наш час зробити певні висновки на користь Снігурського чи того самого Левицького досить непросто. Але не виключено, що ця ідея могла належати й І. Снігурському, який здобув освіту у Віденському університеті і згодом отримав призначення служити парохом при церкві св. Варвари у Відні<sup>25</sup>. У той час російську посольську місію в австрійській столиці очолював граф А. Розумовський, який тримав у своїй каплиці хор з наддніпрянських українців, що виконував духовні твори Бортнянського. Як стверджує В. Щурат, «після відкликання посла в 1809 році каплицю було замкнено, а хор графа Розумовського, що складався з восьми співаків, взяв під свою опіку парох церкви св. Варвари Іван Ольшавський. Зберігся його запис у парохіальній хроніці, в якому зазначено, що «ніжність співу звабила до церкви дуже багато людей» [383, с. 136].

В. Щурат зазначає, що культ Бортнянського процвітав у церкві св. Варвари завдяки музикальним уподобанням парохів – о. Ольшавського та о. Снігурського, про що останній повідомляє у своєму щоденнику, зазначивши при цьому, що «в день Успення о. Ольшавський дав науку питомцям у своїй хаті в приві п. Хидришка, російських співаків і моїй» [там само]. Однак, на думку автора статті, «поза Віднем трудно було йому (йдеться про культ творів Бортнянського – М. Н.) належним способом проявитися без вищої церковної іні-

<sup>25</sup> Єпископ І. Снігурський у 1811 році захистив докторат з богослов'я і отримав посаду професора, а з 1817 року декана теологічного факультету Віденського університету.

ціятиви. Міг її дати ніхто інший, тільки перемиський єпископ Снігурський» [там само].

Б. Кудрик, описуючи ці події, констатує, що І. Снігурський в якості вікарія був присутній на всіх урочистих месах, під час яких цей хор співав. Незабаром він сам став парохом церкви св. Варвари, а твори Бортнянського і спосіб їх виконання були запроваджені в хорі віденської греко-католицької семінарії. Отож, прибувши до Перемишля в 1818 році, він щодо церковного співу мав плани більш ніж серйозні. Й. Левицький, описуючи свою розмову з єпископом восени 1828 року, під час якої йшлося про спонукальні мотиви щодо уведення в Перемишлі багатоголосого співу, згадує, що Снігурський зауважив: *«Ви много говорите а не ділаєте. На се відповів підписавшийся: я не маю к тому доконьче потребних средств! – Не журітся тим, лиш ділайте, я не буду жаловати потребних грошей»* [166, с. 34].

Першими партитурами, з якими ознайомились студенти новоствореної при єпископській палаті «Перемиської школи» (їх, як відомо, було семеро: брати Михайло та Владислав Вербицькі, Олексій Осика, Матфей Пінковський, Йоанн Абрамик, Георгій Чижевич та Йоанн Кордасевич)<sup>26</sup>, стали, судячи зі статті Левицького, твори Д. Бортнянського, М. Березовського, Б. Галуппі, Дж. Сарті. Про це також згадує М. Вербицький, а саме, що Й. Левицький, *«получивши із Петрограда записані ноти, сейчас глядав учителя; але ту показалось, же в Перемишли ніт человека здібного до обучаніи в музыкальнім пініи, – тільки єдин старик [...] бив о тільки здібний, же здужав при скрипках відданих єму півців хоть яко тако поучати»* [45, с. 23].

Перший виступ хору відбувся на початку 1829 року і відразу ж викликав неоднозначну реакцію. Як пише Й. Левицький: *«Найшлись приятелі і неприятелі такого пінія»* [166, с. 35]. Так, Сінкевич згадує, що *«члени хора при-нуждени били зносити насмішки і поруганія зо сторони товарищей-поляков*

<sup>26</sup> До них згодом приєднались Яків Неронович, І. Х. Сенкевич, Антоній Гелитович і на заміну Г. Чижевичу, померлому від холери у 1831 р., Спиридїон Алексевич.

за то, що ми співали в руской церкві» [304, с. 61]. Однак своє незадоволення висловлювали не лише поляки. За свідченням М. Вербицького, у греко-католицькому середовищі також «били і розличній мніня, чи тоє дитя годувати, чи в юности убити; но кріпкий характер Йосифа Ливицького побідив мнініє послідних: «най ся (тоє пініє) витирає, а з часом витресь і чистое буде» [45, с. 24]. Зі спогадів Сінкевича та Вербицького дізнаємось, що Левицький підібрав вдалий, з хорошими вокальними даними, склад співаків, але «не споро наука вмагалась, бо такой умстенного учителя і директора знаючого генерал-басс не било ні в Перемишли ні в окресности» [45, с. 24].

Й. Левицький, як згадує Сінкевич, запросив із Брна сина місцевого капельмейстера – «славного в послідствії музика Алойзія Нанке». У статті невідомого дописувача до газети «Зоря» (1883) знаходимо інформацію, що «щастє днакь благословило Левицькому. Черезь Перемишль переїзджавь дуже талантливый музикъ-співакъ зь Берна Алойсь Нанке. Єго удалось Левицькому позискати для своєї школы» [264, с. 123]. Натомість Й. Левицький пише, що «дознавшися о тим староста перемиський Вінклер, же бл. пам. Йоанн Снігурский возлюбив музикальное пініє, представив томуж свого метра музики Алоїса Нанкого, що він з охотою справит висшое пініє катедрального хору ведля правил генераль-басса, і як тільки будут ученики к тому спосібніи, на Великдень р. 1829 также і єго дочка содійствовати буде» [166, с. 35]. Зі статті дізнаємось також, що Левицький розтлумачив Нанке текст руського співу і переписав для тих, хто не вміє по-руськи читати, всю Службу Божу латинськими буквами з німецькою орфографією, а також деякі твори літургійні, зокрема «Христос воскресє» та інші, які Нанке добре розписав для квартету.

Дещо більшу інформацію про Алоїза Нанке подає З. Лисько, зокрема, що той здобув освіту в Брно та Відні і вже у 18-річному віці «диригував у Брні академіями під фірмою ляндрата Шлехти й під протекторатом губернатора гр. Мітровського. Диригував також оркестром в театрі і був членом

оркестру колишнього директора віденської музики К. Блюменталья»<sup>27</sup>, а також членом австрійського «Музичного Товариства» і членом «Квартетової Музики» в барона Мюллера [172, с. 35].

М. Вербицький пише, що А. Нанке був *«обдарений великим талантом музикальним, знаючий генерал-бас і всесторонно освічений»*. Він швидко збагнув стиль хорових творів Бортнянського *«і свої творення музикальні в тім духу писав і учив»* [45, с. 25]. Збереглася домовленість з Алоїзом Нанке про його обов'язки учителя і директора руської співочо-музикальної школи. Ба більше, І. Х. Сінкевич зазначає, що *«увлечен музикальними дарованіями і освіченістю Нанкого, єпископ назначив єму жалованіє 500 злр. в год, часто давав єму подарки і отличав єго тім, що не лиш майже каждую неділю, но і на всякій бали єго, яко Musik-kunstler-a, к столу пригласав. Таким вниманієм унятий, Нанке начав щиро заніматись обученієм молодежи нотному пінію»* [304, с. 61].

Детальнішу інформацію про деякі моменти перебування А. Нанке у Перемишлі, спираючись на певні документальні свідчення, подає в статті, надрукованій у 1939 році, єпископ Григорій Лакота<sup>28</sup>. З неї дізнаємось, що чеський музикант (Б. Кудрик послідовно називає Нанке німцем, з огляду на його прізвище) приступив до роботи в Перемиському кафедральному соборі у квітні 1829 року. За більш як півторарічну успішну працю єпископ І. Снігурський своєю грамотою від першого грудня 1830 року призначив його директором церковно-музичного закладу при згаданій вище церкві з річним заробітком у розмірі 400 гульденів «віденської валюти».

Бажання опанувати мистецтво співу та музичну грамоту привело до співочої школи багато студентської молоді. Навчальний процес, як згадує М. Вербицький, був побудований таким чином, що протягом дня одну годину

<sup>27</sup> Казимир фон Блюменталь (1787–1849) – швейцарський композитор, диригент Віденського оркестру, а з 1821 року – оркестру Цюрихського музичного товариства.

<sup>28</sup> Див.: Лакота Г. Перший директор престольного хору в Перемишлі. *Перемиські Єпархіяльні Відомості*, травень 1939. Ч. VI. С. 68–74.



було відведено для науки: молодших Нанке навчав співу, а зі старшими розучував вибрані твори. У єпископській грамоті було зазначено, які саме обов'язки повинен був виконувати чеський музикант, а це – годинні уроки співу співакам церковного хору та інституту поперемінно щодня, окрім свят та неділь, а також керування співом у церкві на великій службі в неділю та святкові дні.

Однак самому організувати повноцінний навчальний процес у музичній школі Нанке було не під силу. З цією метою в 1830 році з Брно був запрошений Вікентій Серсавій (Wincent Zrzavy) – оперний хорист «з великоліпним басовим голосом» [304, с. 61]. Зі статті Й. Левицького дізнаємось, що Нанке у 1833 році покинув хор, але згодом повернувся і вже на 32-х дерев'яних таблицях уклав школу співу німецькою мовою. Та школа співу згодом була запроваджена до викладання і в дяківсько-учительському інституті, а досвід, як стверджує Й. Левицький, показав, *«що в теченію одного року, пінія музикального не мож з успіхом виложити; для того, щоби образоване музикальное ними перейшло в нарід, помножено число кандидатів на півчих і учителей до 24 і декотриї по кілька літ для пінія держатся та посіцают школи нормальній»* [166, с. 37].

Оцінюючи внесок школи в подальший розвиток галицького музичного мистецтва, М. Вербицький відмітив, що вона, як і хор Перемиського греко-католицького єпархіального собору, досягнули свого кульмінаційного піку вже в 1830 році, бо *«школа сталась консерваторіум в малі, а хор рівнявся добрій опері, – і оказалось, же суцествує в Европі кромі трьох характером розличаючихся категорій музики, т. є. німецкой, італіянскої і французскої, також і четверта характеристична категорія: руска»* [45, с. 26]. Окрім того, важливим, на думку Вербицького, є та обставина, що в основу школи був закладений добрий фундамент, оскільки після від'їзду хворого Нанке до Чехії цю справу деякий час гідно провадив В. Серсавій. У майбутньому з цієї школи вийшли не тільки вчителі музики, але й композитори.

Таким чином, музичний спів завдяки випускникам школи почав поширюватися Галичиною. Яків Неронович запровадив цю практику в бурсі Інституту Ставропігійського у Львові, І. Х. Сінкевич у Чернівцях і Львівській семінарії, І. Скобельський у Самборі, Й. Левицький з Болшова у Львові, К. Білорусин започаткував вищий церковний спів в Ужгороді.

Високий виконавський рівень Перемиської співочої школи, на думку М. Вербицького, став можливим завдяки таким чинникам:

- вдало підібраному хоровому репертуарові, основу якого склали твори Д. Бортнянського та А. Нанке, написані в стилі Бортнянського;
- високій професійній майстерності директора школи Алоїза Нанке;
- учням-співакам, обдарованим від природи хорошими вокальними даними;
- заснованій Й. Левицьким при школі музичній бібліотеці, яка містила твори відомих і менш відомих композиторів, що писали в церковному стилі;
- виконанням, окрім церковної, ще й світської музики (терцетів, квартетів, секстетів та хорів) італійських, австрійських та німецьких композиторів.

Не слід недооцінювати впливу Перемиської школи на розвиток усієї галицької культури, тобто обмежувати її значення лише сферою церковної практики та піднесенням музичного життя в західноукраїнських землях у першій половині ХІХ ст. Як вже декларувалось вище, спів, що культивувався в її стінах, став чи не найголовнішим чинником пробудження національної свідомості галицьких українців у 1829–1835 рр., на декілька років випереджаючи процеси, що відбувалися в літературі. Як зазначив Й. Левицький, діяльність цієї школи *«со временем може виставити пам'ятник незагладимий, і причинитися до слави не тільки обряду церковного, але і просвіщенія народного»* [виділення моє – М. Н.] [166, с. 37]. В. Витвицький ще в 1930-х роках констатував той факт, що *«рік першого виступу перемишльського хору 1829 залишиться пам'ятною датою в історії не тільки української музики, але й нашого культурно-національного відродження. Гідне підкреслення, що*

ця подія випередила на кілька літ появу «Русалки Дністрової» (виділення моє – М. Н.) [48, с. 35].

Але тут закономірно постає питання, яким чином тогочасна виконавсько-композиторська діяльність у сфері церковної музики могла так сильно впливати на пробудження національної свідомості українців та формування їх національної ідентичності? Передусім треба пам'ятати, що конфесія, як стверджує А. В. Вендланд, «була єдиною сув'язю, яка поєднувала майже повністю асимільованих львів'ян (це стосується всіх галичан – М. Н.), відділяючи їх від польських та юдейських співгромадян. Їхня Церква була єдиною “національною” точкою єднання в міському житті» [43, с. 44]. А духовний елемент, на думку Б. Кудрика, переважав у галицько-українському культурному житті аж до кінця ХІХ ст. [160, с. 111].

Тому відповідь на поставлене питання, знову ж таки, знаходимо в наведених вище публікаціях. Як пише О. Мончаловський: *«Музыкальное пѣніе – в то время неслыханная новость – привлекало вѣрных всякого сословія въ катедральный соборъ, и даже польскіи паны, и вся перемышльская знать, начали ходити въ церковь на русское богослуженіе. При такихъ обстоятельствахъ [...] началъ подноситись церковный обрядъ и прѣобрѣтати для себе уваженіе у Поляковъ и Нѣмцевъ. Особенно на тѣхъ послѣднихъ, чуткихъ на всякое велелѣніе, архірейская Служба Божья, при содѣйствіи пѣвчихъ, подъ знаменитимъ управительствомъ Нанкого, дѣлала огромное впечатлѣніе, просто увлекала, такъ что они: высшіи чиновники, професоры и военныи, численно вписывались въ пѣвческую школу и участвовали въ пѣніи при богослуженіи»* [220, с. 2].

## **Висновки до Розділу 1**

Ідентифікація австрійською владою русько-українського населення Галичини за конфесійною ознакою сприяла його згуртуванню навколо греко-католицької церкви та стимулювала проведення реформ, зокрема тих, що

стосувалися музичної складової церковного богослужіння. Їх результатом стало повернення в тогочасну церковну практику багатоголосого високохудожнього співу. Виконання хором Перемиського греко-католицького кафедрального собору літургійних композицій та хорових концертів Д. Бортнянського підняло престиж української церкви в середовищі польського та німецького населення Східної Галичини. Свідченням цього є значний інтерес до українського хорового співу з боку поляків та німців, а також їх участь у щонедільних відправах у перемиському греко-католицькому кафедральному соборі. Про це у своїх спогадах написав І. Х. Сінкевич, зазначивши, що в 1833 році в Чернівцях, де ще не поширився вплив Перемиської школи, в уніатській церкві *«прихожане стояли лиш на паперті – а в церкві їх не було ... найбільше число людей в церкві бивало 11 крестян, а і то, по всей віроятности, православних, так як православнії молились в своїх церквах, а уніатская інтелігенція в латинских костелах»*. І далі автор виголосив дуже важливу думку, а саме: *«Не було іного способа витягнути рускую інтелігенцію з костелов, як мелодійним пінієм в церкві»* [...] *з тіх пор латинская фара опустіла, а вся інтелігенція, без розличія обряда аж тіснилась в уніатской церкві»* (виділення моє – М. Н.) [304, с. 63].

Повернення галичан через реформу церковного співу в лоно своєї церкви, а відтак усвідомлення ними власної релігійної ідентичності стало тією рушійною силою, завдяки якій і відбувалося поступове формування тепер вже ідентичності національної. Натомість галицько-українська література зазначеного періоду такими дієвими засобами ще не володіла, що знову ж таки підтверджує думку К. Шарова про те, що появу кожної нації можна ідентифікувати за незвичайним спалахом її музичної культури, яку сучасники вже розцінювали як національну» [370, с. 87].

## РОЗДІЛ 2.

### ДМИТРО БОРТНЯНСЬКИЙ ЯК «ВИНАЙДЕНА ТРАДИЦІЯ» ГАЛИЦЬКОЇ КУЛЬТУРИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ

#### 2.1. Дмитро Бортнянський та його доба в просторі галицької культурної пам'яті

Вихідною точкою в конструюванні національної ідентичності українців Галичини стали реформи в царині церковної музики. Ці міркування підлягають переконливому обґрунтуванню, якщо за основу взяти певну мотиваційну структуру, якою, на нашу думку, є канон. Я. Ассман визначає канон як принцип, що створює і стабілізує колективну ідентичність [16, с. 136]. Тому він значною мірою показовий для системи цінностей суспільства, яке конструює свою ідентичність. Йдеться насамперед про галицький культурний канон першої половини ХІХ ст., який, як це не парадоксально, наприкінці 1820-х років сформувався саме у сфері музики культового призначення. Природа цього канону моноцентрична, бо його стрижнем, центральною фігурою став наддніпрянський українець, хоча й частково західноукраїнець за своїм етнічним походженням, композитор Дмитро Бортнянський<sup>29</sup>.

Споконвіків залишаючись тим стандартом і критерієм, за яким людство вимірює й оцінює речі, канон водночас був і є тим інструментом орієнтації, що вказує на вихідні пункти, ставлячи при цьому питання: «На що рівняємось?» та дає чіткий напрямок, відповідаючи на питання: «Куди нам йти далі?». Бортнянськоцентричність галицького культурного канону – справа невеликого гуртка перемиських священників-інтелектуалів, які відкидали «абсолютний авторитет» і «обов'язковість» культової музичної традиції, яка виникла внаслідок кризи тогочасного церковного життя, що не могло не позначитися і на церковному співі, який існував у своєму спрощеному єрусалим-

<sup>29</sup> Відомо, що батько Д. Бортнянського (родове прізвище «Шкуран») походив із села Бортне на Лемківщині (повіт Горлице, сучасна Польща). Див.: Павлишин С. Ювілей великого українського композитора. С. Павлишин. З неопублікованого. Львів: Видавництво «Світ», 2010. С. 123.

ково-самолівковому вигляді. Натомість перемиські священники захоплювались художньо-довершеною красою та досконалістю духовних хорових концертів Д. Бортнянського, отримуючи від цієї музики глибоке естетичне задоволення, позаяк естетична складова була і є невід'ємною часткою церковного богослужіння. Використовуючи слово «канон» у розумінні взірцевості, авторитетності (коли йдеться про окремо взятого автора), можна стверджувати, що Д. Бортнянський – високий канон галицької культури згаданої вище доби, бо панівною його нормою стала естетична [233].

Акцентуючи увагу на тому, що галицький канон культури як принцип, що стабілізував ідентичність, почав формуватися саме у сфері церковної музики, цим твердженням ми жодним чином не намагаємось применшити значення галицького письменства першої половини ХІХ ст. Але незважаючи на діяльність «Руської трійці», яка, за визначенням М. Скринника, здійснила «прорив» у національній свідомості галицьких українців [307, с. 20], та особливо Маркіяна Шашкевича, який, на думку Ю. Шевельова, «многобічністю своєї діяльності [...] заклав справжні невмирущі підвалини відродження своєї нації» [372, с. 251], тогочасна література, за словами І. Франка, все ще була «дрібна, слаба, неначе в кут якийсь забита» [332, с. 89]. І лише через декілька десятиліть, як пише Д. Чижевський, вона, напоєна Шевченковою поезією, досягла рівня літератури Наддніпрянської [366, с. 421]. Цей «прорив» «Руської трійці» був би неможливим, якби не реформа церковного співу з його високим естетичним канонам, основу якого склали духовні концерти Д. Бортнянського. Адже саме високий мистецький церковний спів став поштовхом до «прориву» у свідомості релігійній.

Варто нагадати, що на початку 30-х років ХІХ ст. цей спів поширюється далеко за межі Перемишля. Не випадково Б. Кудрик, спираючись на спогади І. Сінкевича, в «Огляді історії української церковної музики» зазначає, що новим осередком фігурального співу стає греко-католицька семінарія у Львові, в якій здобували освіту представники «Руської трійці» і де цей спів ще в 1831

році був прищеплений перемиським хористом Григорієм Шашкевичем, який розучив із семінаристами один із чотириголосих хорів Бортнянського «Тебе Бога хвалим». Згодом його справу продовжив вже відомий І. Х. Сінкевич. Окрім того, на відміну від середовища церковно-музичного, галицька література перших трьох десятиліть ХІХ ст. ще не визначилась зі своїм каноном, фактично вона його не створила, якщо не брати до уваги впливу на галицьку молодь чеських «будителів» – Й. Добровського, П. Шафарика, Я. Коллара, В. Ганки; польських поетів «української школи» (С. Гоцинський, Б. Залеський, Т. Падура).

Культурний канон Наддніпрянської України першої третини ХІХ ст., відомий ще як «канон котляревщини» (термін М. Скрипника), репрезентував «занижений» рівень естетичної норми, оскільки домінантними функціями в ньому стали розважальна та етнозахисна<sup>30</sup>. Натомість перевага галицького канону культури полягає в тому, що його основними функціями були естетична та етична. А це дає підстави визначати його в якості високого естетичного канону, що водночас не заперечує культурницької дефініції поняття «нація», що, за визначенням Е. Гелнера, ґрунтується на ідеї культурної спільності. Адже обидва канони першої третини ХІХ ст. – «високий» галицький та «занижений» наддніпрянський, – взаємодоповнюючи один одного, створили єдиний простір української культури. А в постаті Д. Бортнянського, за влучним виразом В. Витвицького, «у самому почині нав'язалися нитки спільноти обох віток українського народу» [48, с. 34].

Аналогічну думку висловив також Б. Кудрик, зазначивши, що «Перемишль став колискою культури Бортнянського на Галицькій Україні [...] як кілька десятків літ опісля вплив наддніпрянського письменства, головню Шевченка скріпив галицьке відродження перше й друге, так і тут наддніпрянський духовний композитор запліднив галицьке музичне життя» [159, с. 110].

<sup>30</sup> Відсутність «високої» естетичної норми в каноні «котляревщини» є наслідком використання розмовної народної мови, з якою, за традицією, асоціювався «низький» мовний стиль висловлювання.

Констатуючи факт впливу музики Д. Бортнянського на загальний культурний розвиток Галичини першої половині XIX ст., треба зазначити, що використання в церковній практиці духовних творів композитора зініціювало також і дискурс про нього в тогочасній періодиці. Так, вже у 1853 р. у дописі до газети «Зоря Галицка» Й. Левицький з Болшева подає досить докладну інформацію про Бортнянського, вказуючи, що *«найбільшу заслугу около церковного пінія по восточному обряду положив славний церковний композитор Димитрій Бортнянський, в Москві урочений 1752; один з найдавніших композиторов восточного віроісповідання, в духу істинно народного Богопочитанія. Єго прекрасні псалми і “Вечері твоєя тайнія”, в Великій Четверок піваетмії, незравненого помисла, возгаряют душу небесним пламенем»* [167, с. 44].

Біографічні дані про Д. Бортнянського, наведені Й. Левицьким, як відомо, містять суттєві помилки: рік народження і Москва, як місце народження композитора. Можна зробити висновок, що в Перемишлі спочатку була відсутня інформація про походження Бортнянського. У цьому контексті цікавою є стаття російського письменника й мистецтвознавця Івана Божерянова «К портрету Д. С. Бортнянскаго», опублікована в журналі «Кієвская старина» (1885). На неї посилається А. Вахнянин у газеті «Діло» (1886). Цитуючи І. Божерянова, автор пише, що *«ми знаємо Бортнянського яко устроїтеля придворного хору, творця многих композицій церковної музики, которими досі одушевляємось. Але кромі того не посідаємо майже ніяких даних о єго молодості, о тім товаристві, посеред котрого він родився і котре єго виховало; не знаємо, як розвивалось єго образование вдома і в придворнім хорі; який се був хор, як жили і виховувались малолітні півці в тім заведеню, і багато другого нам незвістне»* [42, с. 1]. Можливо, це пов'язано з тим, як стверджує К. Ковальов-Случевський, що Д. Бортнянський намагався менше згадувати про своє українське походження, особливо після доби Потьомкіна, коли мода на «українське» при дворі минула [134].



Отже, можна констатувати, що інтерес до духовних творів композитора з боку перемиських церковних діячів першої третини ХІХ ст. не пов'язаний з його походженням. Про те, що Бортнянський родом з України, перші учасники Перемиського кафедрального хору тоді ще не знали. А вже на початку ХІХ ст. ставити питання про національну ідентичність композитора було б передчасно. Те саме стосується і проблеми «національного» в його музиці. Як стверджує Т. Адорно, національні музичні мови сформувалися лише наприкінці ХІХ ст. [4, с. 151]. Але не виключено, що І. Снігурський зі своїм капеланом Й. Левицьким, свідомо не шукаючи національного первня в музиці Бортнянського, інтуїтивно його все ж таки відчували. Їхня інтуїція спиралась передусім на релігійне підґрунтя творчості композитора як представника церковної музики східного обряду.

О. Мончаловський у згаданій вище статті про І. Снігурського зазначає, що організація перемиського хору мала для галицько-руської церкви та усього народу надзвичайно важливе значення, оскільки *«устройство нашей церкви и характеръ славянскаго богослуженія отвергають бездушныи органи, трубы и кимвалы, а литература церковная, пречудесныи творенія св. Отцовъ [...] и несровнанный Ирмологіонъ, требуютъ от насъ пінѣя при богослуженіи»* [220, с. 1]. У цьому випадку можна говорити про «вдомашнення» Д. Бортнянського через релігійну ідентичність, оскільки він для галицьких українців був «своєю людиною», позаяк, на відміну від чужинців, глибоко відчував як «дух народу», так і дух його богослужіння. Не варто відкидати й популярність у середовищі священників русофільських ідей, які зароджувались у Галичині в тридцятих роках ХІХ ст. Інтриги з боку польських політичних кіл, що нав'язували австрійцям думки про «московське тяжіння» галичан, сприяли поширенню ідей про спільність релігії, мови та культури західних українців і росіян. Тому для галичан композитор був передусім представником близького слов'янського світу. А вже не випадково П. Бажанський в одній із своїх статей, опублікованих у газеті «Діло» (1881), пише про його

«Благообразного Іосифа» як «суто слов'янську композицію», створену в «строго церковному стилі» [18].

У тій самій статті автор визначає характерні риси «слов'янського стилю» в музиці, вказуючи на притаманні йому давні здобутки церковної поваги, сили, духу та почуття. Бажанський пише, що слов'янський стиль уміє *«до крайности тронуть и трогати; онъ умѣе сердечно заплакати, затужити, але умѣе такожъ и шалено радоватися ... мелянхолия, задума, выухъ огнистый и туга – се его природа. Поверховно майже не умѣе импонувати, чувство проливається всюды однакъ съ выразомъ поваги и розуму»* [18]. Водночас він називає Д. Бортнянського представником італійської школи, зазначивши, що *«онъ розвивъ дуже велику розмаитость въ ритмі, который передъ нимъ еще дуже бувъ утяжливый, онъ пролявъ своє серце въ солодкихъ, серце порывающихъ мелодіяхъ, онъ накормивъ сладощами небесныхъ тоновъ и зворотовъ слушателя и тронув сами навіть найтвердши серця, онъ зъумівъ удачно поодинокі псалмы на музыкально- гармонійни части поділити, а кожною частію сперзонифікувавъ ... его одного зъ помжъ всіхъ славянскихъ вокальныхъ композиторовъ справедливо можемъ роднымъ братомъ німецкого Мозарта назвати»* [18].

П. Бажанський був не першим, коли порівнював Бортнянського з Моцартом. Такі ж думки двадцятьма роками раніше, у 1863 році, висловив М. Вербицький у статті «О пінію музыкальнім», зазначивши, що Бортнянський, *«як то каждый правдиво учений музик осудит, ест у русинів тим, чим ест в Западній Европі Мозарт, Гайден і пр.»* [45, с. 25]. Далі автор говорить про «дух піній руських» Д. Бортнянського, а не слов'янських, як мовилось раніше, таким чином свідомо ідентифікуючи його як русина (українця). Отже, поряд з німецькою, італійською, французькою музикою він констатує появу музики руської, репрезентантом якої був саме Бортнянський. Йдеться про усвідомлення Вербицьким своєї ідентичності не лише як етнічної чи релігійної, а передусім – культурної, оскільки феномен руської (української) музики як

певної категорії – це явище культурного порядку, яке конструює ідентичність і творить сенс поняття нації, бо національна ідентичність – це «належність до національної культури» [171, с. 31].

А. Вахнянин, який услід за М. Вербицьким причислив Д. Бортнянського до канону української культури, у своїх висловлюваннях був налаштований радикальніше. Так, статтю під назвою «Дмитрій Степанович Бортнянський», опубліковану в газеті «Діло» (1886), він починає риторичним питанням: *«Хто з нас в життю не мав на устах імені Бортнянського? Хто не чув бодай одної, або другої его церковної композиції, хто не одушевлявся красою знаменитих его творів?»* [42, с. 1]. Яким Горак, дослідник музикознавчої спадщини А. Вахнянина, запевняє, що той значною мірою спирається на вже згадану статтю І. Божерянова, який у загальних рисах характеризує творчість Бортнянського і подає його біографію [65, с. 129]. Йдеться про те, що стаття А. Вахнянина є вільним перекладом публікації І. Божерянова. Але найцікавішими, на думку Я. Горака, є фрагменти, в яких виявляється власна оцінка А. Вахнянином значущості постаті Д. Бортнянського для української культури як композитора передусім українського, бо, як А. Вахнянин пише, *«треба знати що Бортнянський родом і молодестею своєю приналежить лиш малоруському народові і годі не допустити, щоби пісня українська з всею своєю мельодійністю, тужливістю і красою не вплинула головно на его музичні твори. Рівно ж гідне було би труду провести границю mezi тим, що в творах Бортнянського єсть оригінально русько-українським, а о скільки его фантазія улягла впливові італіянської музики, против котрої вправді дух его боровся, але котру побороти цілковито може Бортнянському таки не удалося»* [42, с. 1]. І закінчує свою статтю Вахнянин вигуком *«Бортнянський – то наш велет музикальний»*.

Сучасник А. Вахнянина, композитор Віктор Матюк, трьома роками пізніше в тій самій газеті «Діло», подаючи стислий огляд музичного життя Росії, також згадує Бортнянського як славного генія і композитора церковної му-

зики, малорусина, але говорить про нього як композитора російського, що своїми композиціями дав новий, епохальний напрямок розвитку російської музики. Розмірковуючи про популярність творів Д. Бортнянського в Галичині, автор зазначає, що їх краса приваблювала до перемиської кафедри людей усіх станів. Але найголовнішим є те, що руська молодь (йдеться про учасників перемиського хору) поширила ці твори скрізь Галичиною, відтак, *«нині повстали хоры и по селахъ, котри живе слово божественной музики Бортнянського заносять и подъ убогу стріху селяньску»* [208, с. 1–2].

Якщо М. Вербицький з П. Бажанським порівнювали Д. Бортнянського з В. А. Моцартом, то А. Вахнянин у статті «Два реформатори» стверджує, що композитор, подібно до Дж. Палестрини в латинському церковному обряді, став музичним реформатором православної та уніатської церков. Згадка про Палестрину є закономірною, оскільки творчість видатного італійця члени австро-німецьких музичних товариств імені св. Цецилії, пік діяльності яких припав на другу половину XIX ст., уважали втіленням ідеалу акапельного хорового звучання [8, с. 127]. При цьому Вахнянин зазначає, що *«своїм поважним стилем, богатим на мелодию, видвигнувся Бортнянський не лише понад численних своїх предтечів на ниві церковної музики, але не дав себе доси перегнати і поважним епігонам, ні Глінці, ні Потулову, ні Чайковському»* [41, с. 2].

Аналізуючи тогочасний дискурс про Д. Бортнянського, можна зробити певні висновки. Композитор був беззастережно прийнятий у культурних колах галицької інтелігенції, чого не можна сказати про греко-католицьке консервативне духовенство. Зі спогадів І. Х. Сінкевича випливає, що у Львівській духовній семінарії в 1835–1837 роках XIX ст. точилася боротьба між ректором і семінаристами, а якщо точніше, – між прихильниками самолівки і нотного співу. Сінкевич пише, що *«ректор Телиховській, услышавши однажды [...] Бортнянского псалм «Велія слави єго», – пригрозив нам ізключенієм із семінарії за такоє пініє. [...] Вскорі прийшов на місто ректора професор*

морального богословія Левицькій, котрий єще більше вооружився против нотного пінія і грозив за ізполненіє псалмов Бортнянського поголовним ізключенієм. Особенно єму не понравився псалм “І услышан сотворите глас хвали єго”, услышавши котрий он з негодованієм запретив із церкви ділати театр» [304, с. 64].

Опір, який чинило вище львівське духовенство використанню багатоголосого співу в церковному богослужінні, не зміг зупинити процесу його подальшого поширення в Галичині. Цьому, як стверджує І. Х. Сінкевич, посприяв також випадок із митрополитом Григорієм Яхимовичем, прихильником самолівкового співу, який, незважаючи на свої уподобання, у 1838 році доручив Сінкевичу підготувати хор до виступу у Святоюрській церкві. Під час служби звучали переважно твори Бортнянського, зокрема «О тобі радується» та «Отче наш», що справили надзвичайно сильне враження на львівського митрополита латинського обряду та примаса Галичини Франца Піштека.

Водночас треба зазначити, що дещо по-іншому сприймали духовні твори Д. Бортнянського після його смерті (у 1825 році) в Петербурзі. П. Бажанський у вже згаданій статті «Гдещо про музику въ загаль, а про спів пригробный въ особенности» пише про регента Ісакієвського собору в Петербурзі Львовського (вірогідно російського церковного композитора Г. Ф. Львовського, 1830–1894), який при зустрічі з ним у 1870 році дуже неприхильно висловився про Бортнянського, холодно зауваживши, що *це не наше, а західне* (курсив мій – М. Н.)<sup>31</sup>. Таку відповідь Бажанський сприйняв, з одного боку, як нелюбов п. Львовського до всього західного, а з іншого – побачив цілковите нерозуміння петербурзьким регентом творчості композитора. Ще більше автора статті вразив той факт, що думку регента поділяло багато росіян.

---

<sup>31</sup> В. Мартинов у праці «Історія богослужбового співу», говорить про Г. Львовського, як про типового представника петербурзької церковної композиторської школи, що спиралась на традиції віденського класицизму і байдуже ставилась до давніх уставних напівів російської православної церкви.

Відомо, що романтична доба в російській музичній культурі, з її пошуками питома російського шляху розвитку, призвела до переоцінки багатьох мистецьких явищ минулого. Перші критичні висловлювання про Д. Бортнянського пролунали вже через декілька місяців після його смерті. З цього приводу достатньо згадати відомий вислів Михайла Глінки, який в одному із листів до приятеля напівжартома назвав його Сахаром Медовичем Патокіним. Погляди Глінки, що успадкував посаду Бортнянського в придворній співочій капелі, поділяв і його сучасник – авторитетний музичний критик князь Володимир Одоєвський. У листі до А. Ф. Львова він висловив сумніви стосовно того, що сказав про Бортнянського Гектор Берліоз, який у своїх мемуарах писав, що твори Бортнянського «відзначаються рідкісною майстерністю в поводженні з хоровими масами, дивовижним поєднанням відтінків, повнозвучністю гармоній і, що гідне подиву, надзвичайно вільним розташуванням голосів, чудовою зневагою до всіх правил, перед якими схилялись [...] сучасники Бортнянського і особливо італійці, чийм учнем його вважали» (курсив мій – М. Н.) [26, с. 325].

Натомість В. Одоєвський зауважив, що все висловлене Берліозом є неправдою, позаяк історичні документи доводять якраз протилежне (князь уважав Бортнянського епігоном італійців). Щодо особливостей російської музики, то вона, на його думку, дуже відрізняється від західної, і навіть церковний спів є прямо протилежним до західної музики [259, с. 350]. Тому в італійському впливові, який Одоєвський називає «західним спотворенням», він бачить безпосередню загрозу для подальшого розвитку російської музики. У статті «Російська й так звана загальна музика» авторитетний критик стверджує, що «спотворення сильне не лише стосовно світської музики, але й церковного співу» [260, с. 322]. Відтак князь висловлює думку, що «російська людина лише тоді зрозуміє нас, коли ми заговоримо до неї її мовою» [там само]. Розмірковуючи про національні особливості російської музики, В. Одоєвський порівнює її з українською, яка, на противагу російській, вже віддавна відчула на собі вплив західного мистецтва.

Нічого російського не знайшов у хорах Бортнянського також і Володимир Стасов. В одній із своїх публікацій він поділився враженням від паризького концерту, що відбувся в 1878 р. Визначний російський критик та історик мистецтва не зрозумів, «кому це прийшла нещасна думка виконати в російському концерті – Херувимську (йдеться про Херувимську № 7 – М. Н.) Бортнянського! Невже тут є щось російське, щось приналежне до нашої школи? Адже ні. Адже цей солодкоголосий, дуже маломузикальний твір є нічим іншим як старовинним італійським романсом чи арією XVIII століття, лише покладеною на чотири голоси» [313, с. 324]. Реакція В. Стасова була настільки негативною, що він не шукав навіть коректних висловів, а дав оцінку «Херувимській» як творові незначущому і гранично відсталому.

Свою нелюбов до духовної музики Д. Бортнянського не приховував і П. Чайковський, якому довелося редагувати «Повне зібрання духовно-музичних творів Д. С. Бортнянського». Причину такого несприйняття, як стверджує російська дослідниця Н. Тетеріна, можна пояснити тим, що «доба Чайковського до італійської музики загалом ставилася дещо зверхньо, іноді навіть з декларованою зневагою. На перший план безперечно виходить австронімецька композиторська школа з її засобами гармонізації, оркестровки та лейтмотивною драматургією» [323, с. 6].

Сам композитор дещо по-іншому в одному з листів до Н. фон Мекк пояснює свою позицію, зазначаючи при цьому, що він визнає «деякі достоїнства за Бортнянським, Березовським та ін. – але наскільки їх музика мало гармоніює з візантійським стилем архітектури та ікон, з усім строєм православної служби» [357, с. 233]. Чайковський з жалем констатує, що «від столиці до села лунає солодкавий стиль Бортнянського і, на жаль! – подобається публіці. Потрібен міся, який одним ударом знищить все старе і пішов би новим шляхом, а новий шлях полягає в поверненні до сивої давнини» [там само]. Цю думку композитор висловив і в листі до ректора Київської духовної академії, написаному 1882 року, зазначивши, що «внаслідок фатального

збігу обставин у нас від кінця минулого століття утвердився нудотно-солодкавий стиль італійської школи музики XVIII ст., що не задовольняє [...] умови церковності стилю, особливо супротивний духові і строю нашого православної богослужіння» [135, с. 222]. Точка зору, висловлена композитором, свідчить про те, що багато суперечливих питань своєї історії та ідентичності російські інтелектуали намагалися вирішити з позиції православ'я [130].

Безперечно, у середовищі російської культурної еліти XIX ст. знайшлося чимало представників, які подали свій голос на захист «доброго ймення» композитора. Та все ж думка М. Глінки, В. Одоєвського, В. Стасова і П. Чайковського – загально визнаних авторитетів у царині музики – не дозволяє нею знехтувати, а, навпаки, стає поштовхом до ретельнішого аналізу причин часткового несприйняття Бортнянського російською культурою XIX ст., саме в той час, коли вона перебувала в процесі формування своєї національної ідентичності. Це несприйняття було пов'язане з тим, що Бортнянського вважали епігоном італійської школи, а його музику – позбавленою будь-яких національних російських рис. З іншого боку, слід відшукати причину швидкого «вдомашнення» композитора в середовищі галицької культури першої половини XIX ст.

У працях українських музикознавців неодноразово ставилось питання належності Бортнянського до національної культури<sup>32</sup>. Водночас деякі сучасні російські дослідники беззастережно вважають композитора репрезентантом лише російського музичного мистецтва. Чи в цьому слід бачити «брак національної органічності» (С. Квіт), чи (як зауважує І. Лисий) треба констатувати «характерний для культури бездержавного народу духовний дуалізм, якому

---

<sup>32</sup> Див.: Кияновська Л. Бортнянський, Чайковський, Стравинський – три рівні прояву українського ментального коду. *Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. наук. пр. / упоряд. О. І. Коменда. Луцьк: ВНУ ім. Лесі Українки, 2012. Вип. 9. С. 75–92. Див. також: Кияновська Л. Феномен Дмитра Бортнянського в контексті української і російської музичної культури. *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Т. ССXLVII. Праці музикознавчої комісії. Львів, 2004. С. 180–184.



дали визначення «феномен Гоголя»? [171, с. 18]. Йдеться про культурну двоїстість, коли одні й ті самі люди одночасно існують у знакових полях різних культур.

Насамперед треба визнати, що в полярності сприйняття Бортнянського з позиції *свій-чужий* у російській та українській культурах ХІХ ст. намітилось деяке протиріччя, яке можна пояснити тим, що Д. Бортнянський, хоча й жив і працював у Петербурзі на користь імперської великоруської культури, за своєю природою все ж таки виявився ближчим до західної культурної парадигми.

Дослідники звертають увагу на певні світоглядні відмінності, що утвердилися при розгляді українсько-російських культурних взаємин ХVІІ–ХVІІІ ст. Мова йде про культурний вплив з позиції євроцентризму, коли «структурні моделі однієї культури витискують моделі іншої» [429]. Цю ж проблему в музичному мистецтві порушує і Н. Герасимова-Персидська, вказуючи на великі та принципові розбіжності між європейською та російською культурами в ХVІІ ст., що особливо яскраво проявилися саме у церковній музиці, де принесений з України новий багатоголосий партесний спів, збагачений ритмо-мелодичними та танцювальними формулами західноєвропейської музики, народною пісенністю, втіленою крізь жанр канту, розхитував усталений російський середньовічний церковний канон, який спирався на монодію [61].

Андрій Окара зазначає, що на відміну від російської культури закритого типу, яка перебувала під впливом традиції ісихазму, українська була відкритою до зовнішніх впливів, зокрема й до латинсько-католицьких. Услід за Борисом Успенським та Юрієм Лотманом дослідник звертає увагу на полярність як специфічну рису середньовічної православної культури, де «горішне» й «земне» чітко відокремлені одне від одного [430]. Натомість українське барокове мистецтво поєднує елементи сакрального і світського, відображаючи тим самим його серединний рівень. Українська культура барокової доби, на відміну від російської, була (що є дуже важливо) зорієнтована на естетич-

не сприйняття. Це стосується і мови мистецтва як засобу комунікації та інформації, а не сакральної вищої позамовної реальності.

Хоча архетипи історично споріднених української та російської культур протягом певного часу розвивалися в єдиному смисловому просторі, але російська ментальність (як підмітив М. Гоголь) прагнула «піднятися над життям у найвищі виміри ідеальних сфер» [154, с. 288]. Щодо української духовності, то вона, на думку філософа С. Кримського, намагалась «злитися з буттям, увійти в його склад» [там само]. Тому українсько-російський культурний діалог слід розглядати як семіотичне протиставлення двох різних культурних світоглядів і мов, унаслідок чого офіційна російська барокова культура, що сформувалась під великим впливом української, незважаючи на відчутну українізованість, насправді тяжіла до своєї первісної ментальної домінанти.

Під цим оглядом Бортнянський є безпосереднім спадкоємцем української барокової світоглядної традиції та нової релігійної свідомості, на думку І. Шевченка, репрезентованої ще Петром Могилою як тієї культурної парадигми, що дала підстави соціально легалізувати православ'я, впровадити його в загальноєвропейський культурний контекст, боротися за нього культурною мовою своїх конфесійних противників [374, с. 196]. Адже поєднуючи православ'я із західним забарвленням і латино-польськими елементами форми та змісту, Могилянська колегія, як стверджує І. Шевченко, виконувала подвійне завдання: «Вона пропонувала альтернативу прямій колонізації української еліти і ще довго після 1686 року відтягувала її русифікацію. Отже, вона допомагала укріпити – чи бодай зберегти – в цієї еліти відчуття її “інакшості” як від поляків, так і від москвичів (згодом – росіян), створюючи таким чином основу для росту пізніших, модерніших уявлень про українську окремішність» [там само]. Ці ознаки є характерними також і для духовної творчості Бортнянського, позначеної помітними західними впливами. І це інтуїтивно відразу ж відчула галицька священницька еліта початку ХІХ ст.

Про те, наскільки Бортнянський виявився «своїм» у галицькому середовищі, свідчать публікації в галицькій періодиці першої чверті ХХ ст. Серед них – вже згадані статті В. Щурата і Б. Кудрика. Останній величає Бортнянського «нашим рідним маестро», зазначивши при цьому, що «якраз на місце тої вже не чисто нашої, а спольщеної самолівки приходять твори того геніального, по європейськи образованного Українця, що саме вчинив зворот до правдивих старокиївських напівів, лише стилізуючи їх у дусі клясичного контрапункта» [159, с. 110]. У праці «Історія української музики в Галичині в 1829–1873 роках» Б. Кудрик називає Д. Бортнянського найбільшим українським композитором, зі смертю якого «завершилася велика епоха української музики» [411, с. 23].

С. Людкевич у 1924 році, в соті роковини від смерті Д. Бортнянського, звертаючись передусім до галицької музичної інтелігенції, прагне оживити національну пам'ять відомим нагадуванням: «Чого нам не можна забути?» Д. Бортнянський, на його думку, – наш перший і найбільший композитор європейської слави, якого «анексувала собі “російська” церковна музична література, в якій він фігурує як “реформатор церковного співу” або як творець і репрезентант “церковного стилю в італійському дусі”, та проте [...] у всій своїй творчості таки заховав якнайвиразніше національне українське обличчя та сильний вплив на всіх пізніших наших композиторів, церковних і світських, так на Придніпрянщині, як і в Галичині» [183, с. 312].

Тут ще раз варто зазначити, що говорити про «якнайвиразніше національне українське обличчя» Бортнянського було б значним перебільшенням, бо це «обличчя» в сучасному розумінні в музичному мистецтві почало формуватися лише в ХІХ ст., але здивування Людкевича з приводу того, що в Україні композитор «спопуляризувався зразу так легко і скоро, що навіть селянські хори співають нині його концерти напам'ять» [182, с. 315], змушує перефразувати згадану вище думку В. Одоєвського на свій лад, а саме: українець лише тоді зрозуміє нас, коли ми заговоримо до нього його ж мовою.

Тому доцільно повернутись до міркувань про національну ідентичність у її культурному вимірі.

Як стверджує М. Гібернау, «процес ідентифікації з елементами певної культури зумовлює сильну емоційну пов'язаність із ними» [90, с. 23]. Тому, на її думку, «індивіди, соціалізовані в рамках окремої культури, схильні засвоювати її символи, цінності, погляди і звичаї як елементи, що становлять складову частину їхнього єства» [90, с. 23–24]. Коли йдеться про життєвий шлях Д. Бортнянського, дослідники зазвичай вказують на той факт, що він у віці семи років переїхав до Петербурга, де навчався в Придворній співочій капелі. Чи зміг би композитор глибоко засвоїти основоположні елементи української духовної музичної культури? Відповідь на це питання в одній зі статей дає С. Людкевич, зазначивши, що роки, прожиті митцем поза Україною, не мають ніякого значення, коли мова йде про національний характер його музики. У розвою музичних талантів, як стверджує автор, панують інші закони, як у поезії, оскільки технічна ерудиція тут «ніколи не закрила національного обличчя, не знехтувала органічних прикмет таланту, а, навпаки, звичайно допомогла йому тим краще виявити питому індивідуальність» [182, с. 317]. До цього слід додати, що в капелі, де вчився Бортнянський, панували українські традиції.

І. Гарднер, дослідник російського богослужбового співу, у своїй праці [59, с. 254] полемізує з Д. Розумовським<sup>33</sup>, спростовуючи його думки стосовно того, що в співочу капелу набиралися співаки з усіх кутків імперії, які приносили досконале знання різних місцевих церковних наспівів<sup>34</sup>. Натомість І. Гарднер стверджує, що з часу заснування в Глухові співочої школи співаків капели аж до 1917 року майже виключно набирали в Україні. Тому цілком зрозуміло, що вони приносили з собою знання тих наспівів, які були

<sup>33</sup> Д. В. Розумовський (1818–1889) – засновник російської музичної медієвістики, автор праць про російський церковний спів.

<sup>34</sup> Розумовський уважав, що таке розмаїття наспівів, які побутували у різних регіонах Російської імперії, переплавилось у спільному горнилі, утворивши єдину цілісність, що зветься «придворним наспівом».

поширені в Україні. Київський розспів панував у стихирах, а грецький – у тропарях та ірмосах. Ба більше, коли в капелі вчився Бортнянський, її директором був Марко Полторацький, а в роки, коли Бортнянський керував капелюю, його помічниками також були українці – С. Грибович і Я. Тимченко (останній був близьким другом М. Березовського).

На цей факт звертає увагу також і російська дослідниця М. Рицарева, одночасно вказуючи на виняткову важливість інтонаційно-слухового досвіду, який отримав Бортнянський у шести-семилітньому віці в Глухівській співочій школі. Це, на думку М. Рицаревої, «слід серйозно брати до уваги як одну з найглибших основ формування музикантської особистості Бортнянського. Тим більше, що спілкування його з українською музичною культурою не вичерпувалось Глуховом, а продовжувалось і пізніше, позаяк серед учасників придворного хору завжди переважали уродженці України» [292, с. 38]. Протоірей М. Фортунато вважає, що однією зі стилістичних якостей церковних піснеспівів є натуральна нетемперована інтонація. Відтак, на його думку, з деяких ознак голосоведіння у творах Бортнянського, «можна здогадатися, що рідну інтонацію, почуту з дитинства, він не забув і відтворив у своїх композиціях» [32, с. 53].

З приводу розуміння «української інтонації» цікавими будуть міркування двох авторитетних знавців давнього церковного співу – М. Антоновича та П. Маценка, якими вони обмінювалися в процесі тривалого листування. Уляна Граб, дослідниця наукової та епістолярної спадщини М. Антоновича, звертає увагу на його спогади про Дмитра Котка, зокрема, що той вивчав з хором Малої Духовної семінарії у Львові літургійні співи київської традиції, які для семінаристів були новими, незвичайними, але водночас захоплюючими та неймовірно рідними. Відповідь на питання: «що робило ці співи такими «неймовірно рідними», авторка знаходить у листах М. Антоновича та П. Маценка [77, с. 51].

М. Антонович пише про «сконцентровану та опановану енергію» звуку, його повноту і тембральну барву, органічну для української ментальності, що

була втілена в співочому стилі Києво-Печерської лаври, а П. Маценко, зі свого боку, назве цей спів «мистецьким чудом, якого не було ніде в світі» [там само]. Питома українськість піснеспівів, як стверджує Маценко, полягає в мовленнєвих метроритмічних і динамічних особливостях виконання, для якого було не типовим рівномірне й «дещо гостре наголошування кожного складу слова», як це трапляється в росіян, а, навпаки, нахил до утворення мелодичних ліній.

*Українськість* як певний *спосіб* і *манера* виконання, що включає в себе такі поняття, як архітектоніка звукового простору, темброва колористика та формотворчість динаміки, агогіка, – усе це, за спостереженням М. Антоновича, тяжіє до заокругленості музичної форми. Щодо динаміки, то це не просто *f* та *p*, а емоційно-виразовий і чуттєвий спів, в який виконавці вклали всю свою віруючу душу. Тому не випадково Д. Чижевський констатує такі питома українські риси національного психічного складу, як *емоціоналізм і сентименталізм, чуттєвість та ліризм, артистизм*, що спонукали українців до естетизації свого побуту та обрядового життя [367, с. 21].

«Чуттєвість» і «солодкоголосість» музики Бортнянського, її мелодизм, про що любили писати російські критики ХІХ ст. у контексті так званої «італійщини», насправді, є глибинною рисою національного психічного характеру композитора. І, що особливо важливо, ці типові риси національного характеру, як стверджує Д. Чижевський, відкривають симпатії українців у сфері культури до інших націй, а саме – до німців та італійців, у той час як симпатії до росіян є більш політичного, а не психологічного характеру [367, с. 22–23]. На сентименталізм, як одну з основ творчого стилю Д. Бортнянського, звертає увагу І. Юдкін-Ріпун, оскільки (на думку дослідника) це цілком узгоджується зі сковородинським поняттям кордоцентризму, який відчутний також в образному строї музики М. Березовського та А. Веделя [385, с. 71]. Про сердечність музики Бортнянського говорить і М. Рицарева, зазначивши, що саме в цьому криється головний секрет її чарівності [291, с. 92].

Отже, коли йдеться про особливості мовленнєвого комунікату між Бортнянським як адресантом, з одного боку, та галицькою культурою першої половини XIX ст. як його адресатом – з іншого, то тут напрошуються певні висновки про те, що вони спілкуються на зрозумілому і близькому для кожного з них мовному рівні, де чітко проглядається спільна основа, вкорінена в традицію давнього українського церковного співу, який, як стверджує М. Фортунато, не був забутий композитором у Петербурзі. А це, зокрема, формує єдине поле комунікаційного обміну і сприяє констатації у творчості Бортнянського ознак того, що дослідники зазвичай пов'язують з українською культурною ідентичністю.

У будь-якому випадку, варто пошукати відповідь на питання: де закладені витoki цієї спільної мовленнєвої основи, що так легко «прочитувалась» галицькими українцями першої половини XIX ст. на рівні музичного висловлювання Бортнянського? Аргументи на кшталт того, що у своїх творах композитор використовував інтонації українського мелосу, будуть недостатньо переконливими, оскільки їх наявність у музиці того чи іншого автора ще не робить його носієм української ідентичності. Натомість, перефразовуючи Б. Кудрика, можна з повним правом говорити про Бортнянського як про завершальний акорд великої епохи української традиції в російській музичній культурі XVIII – початку XIX ст. Тому що значення традиції для культури полягає якраз у тому, що вона (традиція), безперечно, *вважається головним критерієм її національної визначеності та ідентичності*.

Творчість Д. Бортнянського є невід'ємною складовою української культури не тому, що він народився в Україні та був етнічним українцем, оскільки це не територіальна локалізація (як зазначив І. Лисий, розмірковуючи над феноменом особистості Памфіла Юркевича) [171], а культурна та інтелектуально-етнічна. Адже добре відомо, що питома російська професійна музична культура не мала відчутного впливу на формування Бортнянського-композитора, оскільки він увійшов у світову музичну культуру продовжувачем

саме української традиції. Притому національна визначеність його мово-стилю не залежить лише від використання національно-забарвленої мелодики, але й від архітектоніки звучання його творів, способу мислення та формотворення, емоційності тощо. С. Людкевич звертає увагу на те, що «модерний і «світський» вираз духовних творів композитора відповідає не італійським впливам, а «чисто українському релігійному вислову, в якому (як знаменито схарактеризував се Костомаров) душа почуває себе піднятою вгору до Бога, а не пригнобленою додолу Божою всемогучістю» [182, с. 323–324].

Популяризація не лише творчості, але й біографії Д. Бортнянського в Галичині свідчить про те, що національна ідентичність прив'язується вже не до генеалогічних сімейних чи династичних ідентичностей, як це було раніше, а конструюється через індивідуальну ідентичність самості, сформовану «у винятковому горизонті особистої життєвої історії» (за Аляйдою Ассман) [15, с. 105]. Тому, щоб зрозуміти середовище, з якого вийшов Бортнянський, слід вернутися до витоків багатоголосого співу, тобто до середини XVI ст., коли в українській церковній музиці почалася генеральна зміна художньої парадигми, що проявила себе в синтезі різних культурних традицій: зміцненої кирило-мефодіївської (руського ірмолойного співу), трансплантованої новогрецької та балканослов'янської монодії, запозиченого латинського багатоголосся, нових протестантських співів – кантів і псалмів (побожних пісень), що призначались для виконання парафіянами [355, с. 13].

Запроваджена в цей час реформа музичної писемності з її сучасною лінійною київською нотацією, що сприяла засвоєнню новолатинського барокового багатоголосся, «забезпечувала розбудову й швидке розповсюдження новоукраїнського (новокиївського) партесного співу, який виростав на ґрунті слов'яно-латинського синтезу культур» [355, с. 15]. Щодо балканослов'янських впливів у вигляді болгарського і, частково, грецького наспівів, то запозичені зразки внесли в українську богослужбову практику нову музичну стилістику, з багатою образністю, сповненою експресивності й урочистості,



граціозності та пафосності, що було не характерним для епічної та монументальної української монодії. Олександра Цалай-Якименко стверджує, що «нова естетика поривала з естетичною платформою традиційної ірмолонної культури, яка була зорієнтована на стриманість, суворість, відсторонення від емоцій. Плавний перехід від давньої естетики “краси духовної” до нової естетики “краси чуттєвої” забезпечувало запозичене новогрецьке та новоболгарське ренесансне мистецтво» [355, с. 28].

У *Євхаристеріоні* Софронія Почаського (1632), який вважають маніфестом освітніх реформ Київської братської школи (написаний у формі панегірика Петрові Могилі), музика іменується *садом утіхи*, а співи – натхненними, веселими, гарними, солодкими [355, с. 37]. Для прославлення Бога допустимі будь-які технічні засоби. А це унеможлиблює «протиставлення світської музики церковній, язичницької – християнській, інструментальної – вокальній» [355, с. 38].

Натомість для тогочасної російської православної свідомості (на що особливо увагу звертає російський музикознавець та композитор В. Мартинов) було неможливим суміщення богослужбового співу і музики як мистецтва, що вказує на незорієнтованість російського богослужбового співу на емоційне естетичне сприйняття. Водночас міркування В. Мартинова видаються парадоксальними та зідеологізованими, бо якщо, на його думку, «поява строчного співу в XVI ст. була викликана переможною ходою Церкви у світ, обоженням світу, що проявилось в збиранні *російських святинь, у завоюванні Казанського та Астраханського ханств, а також в інших духовних завоюваннях* (підкреслення моє – М. Н.)<sup>35</sup>, то поява партесного багатоголосся пов'язана з утиском церковного первня, з наступом світу на Церкву, [...] в московських межах цей наступ світу на Церкву проявився в розколі, що став страшною духовною катастрофою Росії» [205, с. 180].

<sup>35</sup> Висловлювання В. Мартинова виглядають не обґрунтованими, оскільки після так званих «духовних завоювань» Московським царством нехристиянських народів, що, за логікою автора, мало передбачати навернення поган до християнства, останні у своїй більшості так і не стали християнами.

Для вихованців Київської школи співу, які вже з 50-х років XVII ст. почали прибувати до Москви, щоб зайняти там архирейські кафедри чи посади викладачів, демественний спів Московського царства, як стверджує І. Гарднер, був чужим, і вони намагалися замінити його звичним для свого вуха партесним. С. Скребков звертає увагу на те, що для київського розспіву, на відміну від московсько-новгородської традиції, притаманна пісенність і яскраво виражений гармонічний первень, «тризвучність» і «акордовість» мелодичних зворотів [306, с. 39]. Таким чином, традиційні російські богослужбові форми поступово викорінювалися, а на зміну їм прищеплювалися запозичені українські. Партесний спів, виплеканий наприкінці XVI – поч. XVII ст. у новостворених братських школах (Львівській, Луцькій, Київській) та у великих монастирях, у середині XVII століття «могутнім потоком влився в богослужбово-співочу культуру Московської Русі і здійснив там справжню революцію» [59, с. 20]. Україна, як стверджує І. Гарднер, стала його справжньою лабораторією, звідки він після 1652 року в завершеному вигляді поширився і на Московське царство. Тому історія російського богослужбового співу, на думку дослідника, починаючи від середини XVII ст., є нічим іншим, як цілковитим продовженням історії православного богослужбового співу Південно-Західної Русі, себто України. Аналогічну точку зору поділяють й інші російські дослідники, зокрема Б. Асаф'єв, який еволюцію російської хорової культури пов'язує з партесним співом, принесеним українською інтелігенцією в Московію, тому що «в Москві поряд з українськими вченими з'явилися й українські співаки. Ця тяга тривала довго. Петербурзьке XVIII століття не відставало в цьому плані від Москви XVII ст.» [14, с. 118–119].

Київський партесний спів, який вже в середині XVII ст. досягнув високого рівня художньої та технічної майстерності, був відомим далеко за межами України. Так, лютеранський пастор Іоан Гербіній, який прибув в Україну в 1673 році, у праці «Священні київські печери, або підземний Київ» із захопленням описував своє враження від музичної складової богослужіння, почутого, ймовірно, у київському Братському монастирі. Натомість англійці,

як стверджує І. Гарднер, які відвідали Московське царство в 1659–1666 рр. і вже в той час проявляли інтерес до російської півної культури, характеризували російську музику і російські напиви як грубі [59, с. 37]. Про це говорить і Н. Герасимова-Персидська, навівши в приклад свідчення антиохійського патріарха Макарія, який у своєму описі України захоплювався красою її церковного співу. Тогочасний московський спів він охарактеризував як «грубий, густий, басистий, який не дає задоволення слухачеві [...] як у нас його вважають недоліком, так у них наш високий напів вважають непристойним. Вони насміхаються над козаками за їх напиви, кажучи, що це напиви франків і ляхів, які їм відомі» [61, с. 28–29]. На думку історика С. Плохія, це наслідок культурної ізоляваності тогочасної Московської держави, яка протиставляла себе західному християнству, як світло пільмі, істину фальші, свободу рабству. У цій дихотомії російське православ'я набувало особливо позитивного сенсу [279, с. 249].

Таким чином, Н. Герасимова-Персидська звертає увагу на відмінність між національним звукоідеалом українців та росіян, як продуктом духовної роботи поколінь та «опізнавальним знаком» (за О. Козаренком) за інтонаційно-тембровою ознакою. Можливо, саме тому київські співаки та майстри партесного співу, які, після прибуття до Москви, навчали цьому мистецтву місцевих півчих, сприяли витісненню з російського церковного вжитку тогочасного строчного і демественного співу. Так, вже наприкінці XVIII ст., на що звертає увагу Микола Грінченко, «церковні співи в Москві остаточно ухиляються від форм та мелодій знаменного розспіву, приймаючи собі роспів київський або, взагалі, південно-руський» [83, с. 143].

Музичні смаки українців на той час були вже добре розвинені, оскільки, починаючи з середини XV ст., українська шляхта і заможне міщанство мали змогу навчатися в освітніх закладах Італії, Німеччини, Франції та Нідерландів, а деякі їх представники наприкінці XV – початку XVI ст. стали видатними постатями європейського Відродження [355, с. 271]. Цю думку поділяв

і Б. Асаф'єв, констатуючи той факт, що українці, які подорожували до західноєвропейських центрів, зокрема Італії, привозили звідти нові музичні враження та навички [14, с. 119]. Відомо, що багато уродженців України поповнило студентські лави Падуанського університету, де на початку XVI ст. викладав видатний італійський теоретик Франкіно Гафуріус, який кодифікував новолатинську лінійну нотацію. Тому, як зазначила О. Цалай-Якименко, видання в 1491 році в Кракові кириличного *Осмогласника* «збігається з широким оприлюдненням підсумкових праць (численні видання XV – початку XVI ст., у тому числі краківські) цього падуанського професора з ділянки латинської теорії мензури. Можна припускати, що саме тоді народилась ідея створення руської лінійної нотації» [355, с. 273].

Серед найдавніших пам'яток партесного багатоголосся, віднайдених у Львові, є дві *Служби Божі*, датовані першою чвертю XVII ст., мелодичні фрагменти яких, на думку О. Цалай-Якименко, асоціюються з оперно-аріозними формами, а також демонструють «значний рівень композиторської оснащеності їхніх авторів, високу вокальну техніку [...] сміливість у поєднанні, здавалось, несумісних стилів: від загальних форм руху до розкішного пісенно-аріозного мелосу. Все це свідчить про ранній етап синтезування латинських партесних технологій» [355, с. 34]. Федір Стешко звертає увагу на той факт, що наприкінці XVI – у першій половині XVII ст. Річ Посполита зазнавала розквіту музичного мистецтва, значною мірою завдячуючи запрошеним італійським музикантам. Тут працювали та певний час жили Лука Маренціо (1553–1599), Джованні Франческо Анеріо (1567–1630), Марко Скацці (1600–1662) та багато інших відомих композиторів<sup>36</sup>.

Б. Кудрик, аналізуючи бурсацькі канти як зразки релігійно-популярної напівнародної творчості, що протягом усього XVIII ст. були надзвичайно популярними як у Західній, так і в Лівобережній Україні, говорить про давньоіталійські впливи, які можна запримітити в кантовій культурі кінця

<sup>36</sup> Див.: Steško Fedir. Čeští hudebníci v ukrajinské církevní hudbě (z dějin haličsko-ukrajinské církevní hudby) v Praze: Česká akademie věd a umění, 1935. С. 12.

XVII ст. Йдеться про характерну для багатьох кантів метро-ритмічну будову з чергуванням чотиридольного (C) і тридольного (3/2) розмірів, що є відгомонам староіталійських паван і гальярд [158, с. 75]. Можна стверджувати, що італійські впливи в духовних творах Бортнянського не лише були набуті ним під час навчання в Італії, але й генетично успадковані разом з українським досвідом і традицією. Ця традиція бере свій початок ще й від школи Миколи Дилецького, чії учні та послідовники відчули на собі вплив «пишного концертуючого багатоголосного стилю Венеції пізнього Відродження в тому вигляді, в якому він із запізненням і вже в добу найяскравішого бароко розповсюдився провінційними дворами Європи» [там само].

Нову епоху в розвитку хорового концерту в Росії, вершиною якого є творчість Д. Бортнянського, зазвичай пов'язують з іменем Б. Галуппі, який блискуче виконав завдання писати придворну церковну музику на російські тексти. Однак М. Рицарева стверджує, що засновником нового післяпартесного стилю слід вважати не Галуппі, а М. Березовського, який деякі відомі свої хорові концерти створив ще до приїзду італійця в Росію. Знаменно, що «підліткові роки Бортнянського співпали з появою в хоровій музиці нового стилю, привнесеного Березовським» [292, с. 45]. Цей стиль, на думку М. Рицаревої, став для Бортнянського історією, з якої він виріс і яку згодом сам подолав.

О. Шуміліна схиляється до думки, що М. Березовський приїхав до Петербурга в підлітковому віці, а перші згадки про нього в російській пресі датуються 1758–1759 роками. Йдеться про постановки оранієнбаумського придворного театру, з яким пов'язано 19 років його кар'єри, спочатку як соліста італійської опери, а згодом – інструменталіста театрального оркестру. У двадцятирічному віці (1766) М. Березовський, як стверджує дослідниця, вже був автором низки духовних творів, серед яких і його знаменитий концерт «Не отвержи» [382, с. 24–25]. Якщо про закладену «культурну пам'ять» Бортнянського можна ще дискутувати, то «українськість» Березовського, який основи музичної освіти отримав в Україні, вже не викликає жодних сумнівів.

Аналізуючи один із художньо довершених хорових концертів Березовського «*Да воскреснет Бог*», М. Рицарева порівняла його з написаним на той самий текст Концертом Бортнянського. У результаті виявилася їх надзвичайна тематична й образна подібність, «настільки помітна, що в Концерті Бортнянського можна припускати певну вільну редакцію відомого, але застарілу до його часу Концерту Березовського» [293, с. 108]. Дослідниця, фактично, підтвердила думку, висловлену ще у 1925 році С. Людкевичем, зокрема про те, що твори Бортнянського та його «передтечі» Березовського схожі за формою, способом писання та характером [182, с. 316]. Нещодавно знайдений О. Шуміліною невідомий хоровий концерт Березовського «Господи, силою Твоєю» також виявляє схожість з Концертом № 32 «Скажи ми, Господи, кончину мою» Бортнянського. Дослідниця стверджує, що фінал концерту Бортнянського майже точно відтворює одну із середніх частин згаданого твору Березовського (концерт Березовського складається з 12 частин) [380]. А це дає підставу говорити також про українські впливи, що були засвоєні Бортнянським через творчість Березовського.

Однак українські впливи на Бортнянського не обмежуються лише хоровими концертами Березовського. Так, нові (починаючи від 1990-х років) знахідки українських дослідників, зокрема Мстислава Юрченка, О. Шуміліної, дозволяють стверджувати, що риси ранньокласичного хорового концерту нового типу вже наявні у творах українських композиторів 50–60 років XVIII ст., що спростовує поширену раніше думку про відсутність тяглості між добою українського барокового та класичного концерту. Відомо, що одним із засновників хорового концерту нового стилю був Андрій Рачинський, який розпочав свій творчий шлях саме зі Львова. У 1753–1763 рр. композитор працював капелмейстером капели гетьмана К. Розумовського в Глухові, де його хорові концерти вражали сучасників своєю новизною та гармонійністю. Найвірогідніше, що Березовський і Бортнянський були виконавцями духовних творів Рачинського, оскільки їх життєвий шлях у другій половині 50-х років тісно пов'язаний з історією глухівської капели та її

засновника – гетьмана Кирила Розумовського, з почтом якого вони, ймовірно, прибули до Петербурга.

Досліджувані О. Шуміліною партії 15 концертів М. Дилецького, що зберігаються у Львові, з яких чотири досі були невідомими, слугують підтвердженням думки, свого часу висловленої Н. Герасимовою-Персидською щодо новизни образного строю і тематичного змісту деяких партесних творів композитора [61, с. 50]. Так, О. Шуміліна вважає, що новознайдений концерт «О, сладкий свете» за структурою більше подібний до двочастинного мотету з фугою Б. Галуппі чи М. Березовського, ніж до контрастно-складеної форми партесного концерту» [381, с. 43]. Це, зокрема, є ще одним переконливим доказом тяглості української хорової традиції.

Дослідження галицької музичної культури романтичної доби дають підставу стверджувати, що активне і часто некритичне (з огляду на нові потреби й культурні запити) зацікавлення галичан духовною спадщиною Бортнянського викликало різкі заяви з боку інтелектуальних провідників українського національного руху кінця XIX – початку XX ст. Так, І. Франко миттєво прореагував на статтю «Два реформатори церковного співу» А. Вахнянина, опубліковану в 1905 році у Львові в журналі «Артистичний вісник». Коментуючи висловлювання Вахнянина стосовно української сутності музики Бортнянського, письменник у досить емоційній формі поставив авторові риторичне питання: «Що свого, українського, вніс він у ті західні, італійські форми, перейняті ним від венецьких та римських майстрів?» [336, с. 89]. На думку Франка, в музиці Бортнянського «дуже мало національної закраски». Наслідком цього, як уважав автор, є нав'язування галицькій музиці шаблонного та ненаціонального характеру. І завершив письменник свій відгук не менш емоційним вигуком *Los von Bortnianski*<sup>37</sup>. Висловлювання Франка, чії погляди, як він стверджував, поділяли М. Лисенко та П. Ніщинський, повністю співпадають з уже цитованими думками російських композиторів і

---

<sup>37</sup> Геть від Бортнянського (нім.).

музичних критиків. Вони одностайні ще й у тому, що композитор своїми прозахідними духовними творами нібито «порвав також із духом східної Церкви» [336, с. 89].

Помилковість поглядів письменника, як і його російських однодумців, полягала в тому, що він намагався знайти виразні національні риси в музиці Бортнянського, виходячи передусім з романтичного і народницького розуміння проблеми *національного* в мистецтві, де основою виступає фольклор. Однак він не враховував того, що Бортнянський належав до зовсім іншої епохи, яка цю проблему ще не порушувала так гостро. Доба класицизму не ставила категорію національного на титульне місце у своїй естетичній доктрині, а скеровувала всю увагу на вічне й незмінне. Тому її естетика антиісторична, а мистецтво виражає вічну та непорушну правду, вічне і загальне, властиве всім людям усіх часів та народів [86, с. 96]. Щодо класицизму в музиці, то тут спостерігаємо інтенсивне перехрещення національних традицій та міграцію музикантів усією Європою.

Слід пам'ятати, що основою всіх правил класичної поезики став поділ на «незмішані» жанри. Як відомо, у творах класичної доби панував своєрідний закон єдності стилю, оскільки кожний твір будувався прямолінійно та цілісно за законами свого жанру. Якщо законом трагедії було піднесене страждання, то все в ній повинне було відповідати цьому законові. Адже урочистий і величний стиль трагедії взагалі не допускав вживання побутових слів й розмовних зворотів [там само]. У підсумку ми отримуємо єдність усіх елементів поезики – «високих» у «високих жанрах» і «низьких» – у «низьких жанрах», оскільки схема жанрової класифікації, як і уся система правил класичного мистецтва, органічно відображала світогляд абсолютистської державності.

А якщо брати до уваги той факт, що «вдомашнення» Бортнянського галицькою культурою відбувалося винятково через сферу музики культового призначення, то шукати в його духовних хорових концертах тих національ-



них рис, які, як відомо, самовизначаються у фольклорі, буде нелогічно, оскільки «високий стиль» хорового концерту не може спиратися на фольклорну інтонаційну основу, оскільки вона є характерною ознакою «низького стилю». Тому проблему «національного» у творчості Бортнянського, на думку М. Рибаревої, слід розглядати не в контексті фольклорних впливів, як це досі робить чимало російських та українських дослідників, а передусім у площині впливу церковного розспіву [292, с. 188].

Відомо, що в духовних творах композитор спирається на традицію київського, болгарського та грецького розспівів, з яких два останніх, незважаючи на свою назву й походження, вважаються хоч і запозиченою, але творчо переосмисленою на національному ґрунті українською гілкою знаменного мистецтва, розповсюдженого в Російській імперії [306, с. 42]. До української традиції знаменного розспіву композитор звернувся ще в італійський період у *Німецькій мессі*, створеній наприкінці 1770-х років [278, с. 36]. Над партитурою хоралу «Wo ist ein Got» рукою автора було написано «наслідування київському напіву», а над хоралом «Heilig, Heilig ist der Herr» «в дусі грецького напіву». Серед здійснених Бортнянським багатоголосих обробок треба відзначити «Ангел вопіяше» та «Нині сили небесні» київського розспіву тощо.

Про нахил Бортнянського до «київського напіву» писав також С. Людкевич, зазначаючи, що після смерті композитора це перешкоджало його популярності в Росії, бо «його м'який ліризм та «солодкава» українська мелодика були там, очевидно, не до смаку» [182, с. 315]. Людкевич стверджує, що такі гармонізації Бортнянського, як київське «Слава-Єдинородний», є найкращим надбанням української церковної музики [182, с. 319]. Ю. Ясіновський, аналізуючи церковну монодію доби Бортнянського, вказує на те, що в Придворній капелі виробився свій особливий репертуар, який, власне, й був зорієнтований на українські скорочені Ірмологіони. Тут, як і в Олександрівській лаврі, витворилися свої особливі напиви: *придворний*, *невський*, *герасимовський*, *симоновський* та інші, які за стилістикою були українськими [393, с. 160].

Що ж до згаданої вище статті І. Франка, то опонентами письменника виступили Д. Антонович та С. Людкевич. Антонович, прочитавши реферат на ювілейному концерті в честь сотих роковин від дня смерті Бортнянського, що відбувся в Празі в 1925 році, зауважив однак, що ставити питання: «Чим Бортнянський для нас великий?» тоді було ще не на часі, оскільки значна частина творчої спадщини композитора була не відома українському загалу. Людкевич у виступі на урочистому концерті з тієї ж нагоди, але вже у Львові, досить критично поставився до думки І. Франка про відсутність національного первня у творах Бортнянського, свідченням чого стало виголошене ним наприкінці промови гасло: «Назад до музики Бортнянського, до правдивої музичної культури!» [182, с. 320]. Композитор зауважив, що народна творчість у всі часи перебувала в залежності від чужих культурних впливів, а «розцвіт української національної пісні в XVII–XVIII ст. завдячується головно культурному плеканню музики і співу під проводом італійців» [182, с. 316]. Цю ж думку у своєму виступі в Празі озвучив і Д. Антонович, зазначивши, що «італійщина», якою дорікали Бортнянському, в Україні була «здавна за-своєна і зукраїнізована ще від XVII ст.» [там само]. А техніка його хорових творів «є італійською вже тільки з далекої традиції, “третього” покоління; вона зрослася органічно з прикметами й манерами української мелодики [182, с. 317]. Прикладом типової української мелодики, на думку Людкевича, може бути головна тема першої частини Концерту № XXV «Не умолчим нікогда» або ж теми з першої та останньої частин Концерту № XXX «Услиши, Боже, глас мой».

Аналізуючи хорові концерти Бортнянського, Юрій Келдиш звертає увагу на численні мелодичні інтонації української пісні-романсу, «особливо близької композиторові як українцю за національністю» [123, с. 106]. Людмила Хіврич, досліджуючи поліфонічні форми у творах Бортнянського, пише про його схильність до стретних експозицій та двоголосого експонування тем, що, ймовірно, залежить від інтонаційного складу тематизму, який походить від

української пісні-романсу [349, с. 206]. Про вокальне музичне мислення Бортнянського говорить і М. Рицарева, вказуючи на це як на якість, що була успадкована від «співочих» культур, насамперед української та італійської [292, с. 92]. Так, в ансамблевих розділах його мажорних концертів, які, на думку дослідниці, вражають своєю одухотвореною лірикою та вишуканою камерністю, можна зауважити спорідненість з італійським оперним співом, натомість *ламенто* в мінорних ансамблях є цілковито українськими за духом [292, с. 126].

На цю особливість звертає також увагу І. Юдкін-Ріпун, аналізуючи численні риторичні фігури в духовних творах Бортнянського, де «барокова риторика взаємодіє з живою традицією літургії та фольклору» [385, с. 74]. Дослідник говорить про паралелізм художніх систем риторики та фольклору, про що у свій час писали В. Перетц і К. Квітка. Тому, на його думку, деякі з цих фігур, зокрема фігура *exclamatio*, що «виражається висхідною секстою, ототожнюється з ознакою “ламентозного” стилю фольклору і в такій якості вона використовується Бортнянським. Один із типових кадансів українських пісень співпадає з *passus duriusculus*» [385, с. 76]. Відтак фольклор продовжує життя багатьом риторичним знакам, перешкоджаючи «вивіренню» їх смислів та «перетворення риторики в декоративну фразеологію» [там само].

Слід також звернути увагу (про це, зокрема, пише М. Рицарева) на той факт, що інтонації, характерні для української ліричної пісенності та українські фольклорні запозичення найчастіше трапляються в пізніх концертах Бортнянського. А це вкотре спростовує думку про послаблення генетичного зв'язку композитора з українською традицією внаслідок розриву його родинних зв'язків з Україною. Адже ця традиція разом з українськими співаками та композиторами «перекочувала» до Петербурга, де був сформований осередок української культури. Як стверджує Д. Антонович, у російській столиці «українські майстри мистецтва наприкінці XVIII та на початку XIX ст. розвинули блискучу творчість, яка заклала підвалини для мистецького руху

в «общеімперському» масштабі, з якого й виросло «російське мистецтво», а сама Україна під оглядом мистецтва обернулася в глуху провінцію» [434]. Цю думку поділяє і російський історик Олексій Міллер у книзі «„Українське питання” у політиці влади й російській суспільній думці (друга половина XIX ст.)». Він пише, що «культура, відома нам сьогодні під назвою “російської”, була у XVIII і першій половині XIX ст. плодом спільної творчості еліт російської та української» [215, с. 32], а російський філософ та лінгвіст Микола Трубецький у статтях «До української проблеми» та «Відповідь Д. І. Дорошенку» обстоює тезу, що українська культура у XVIII ст. фактично замістила і витіснила російську [329].

Приналежність того чи іншого митця до певної національної культури залежить не тільки від його інтенцій, а значною мірою ще й від того, наскільки його спадщина стає об’єктом зацікавлень та інтегрується в цю культуру. Тому проблема відносин галицької музичної культури з творчістю Бортнянського полягає в тому, що його духовна хорова спадщина, як справедливо зауважив С. Людкевич, стала найулюбленішим та найвартіснішим репертуаром галицької церковної музики, її «недосяжним ідеалом».

Однак це твердження деякою мірою суперечить поширеному дискурсові про композитора, який, на думку галицьких інтелектуалів старшого покоління, «вписується» в традицію галицької музики. Але відразу ж постає питання: наскільки є правочинним вважати Бортнянського традицією, як це вже утвердилось у нашому розумінні? Адже слово *традиція* передбачає певну узвичаєність, усталеність, сформованість поглядів і смаків. А, як відомо, в силу певних історичних обставин Галичина ще з другої половини XVII ст., а конкретніше від 1667 року, була відділена польсько-російським кордоном від Києва й усїєї Лівобережної України як державно, так згодом і культурно. Тобто йдеться про те, що «золота доба», за словами Б. Кудрика, української музики, вершинним явищем якої стала творчість Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя, – це українська культурна традиція, яка, на думку

М. Антоновича, позначена печаттю духа Козацької України [10, с. 611] та існувала в контексті іншого державного утворення – Російської імперії. Та й сама музика Бортнянського не сприймалася в галицькому церковному середовищі як певна узвичаєність, на що вказують конфлікти між виконавцями творів композитора і представниками галицького духовенства.

Окрім того, традиція передбачає трансляцію елементів культури від покоління до покоління і, що особливо важливо, їх тривале збереження. На думку І. Лисого, сутність традиції полягає не лише у зверненні до певних елементів спадщини, але і їх інтерпретації [171, с. 141]. Підтвердженням сказаного можуть слугувати міркування П. Рікера про те, що «кожна традиція живе завдяки інтерпретації – такою ціною вона продовжується, тобто залишається живою традицією» [171, с. 142]. А Мартін Гайдеггер однією з її ознак вважає нездатність триматися самій на собі, оскільки їй не властиве самостояння [там само]. Тому традицію потрібно постійно відновлювати, чого не спроможні були робити галицькі послідовники Бортнянського, бо, як стверджує Людкевич, «були замало фахово та технічно підготовлені, не встигли музики Бортнянського як слід перетравити та витворити якогось стійного, нового та оригінального напрямку. І тому музика Бортнянського, не поглибившись, не розцвівши в народі, стала дедалі в'янути, не тому, щоб уже її сила втратила нині значення, а тому, що в нашій церковній (а подекуди й світській) музиці не стало потрібного культурного живчика, який дав би їй змогу в нас дальше плекатися» [182, с. 319].

Пошанування Бортнянського в Галичині можна трактувати як повернення до своєї традиції, але ця традиція вже не є автентичною. Можливо, композитора доцільніше вважати «винайденою традицією» галицької культури? Як стверджує Е. Гобсбаум, «„традиції“, які здаються або претендують бути давніми, часто досить нові за походженням і подекуди винайдені» [64, с. 12]. Але що тоді є мірилом винайденості? Поняття «винайдена традиція», на думку того ж Гобсбаума, «означає низку практик [...] символічного характеру,

зазвичай обумовлених прямо чи опосередковано прийнятими правилами, які намагаються прищепити певні цінності й норми поведінки через повторюваність, що автоматично передбачає зв'язок з минулим» [64, с. 13].

Ці практики, як стверджує історик, прагнуть установити зв'язок з історичним минулим, що може бути як далеким, так і не дуже віддаленим у часі. Для галицької культури першої половини ХІХ ст. хорова творчість Бортнянського символізує зв'язок із власним, вже «забутим» культурним минулим і, що важливо, намагання це минуле відтворити. Звідси – популяризація його творів у Галичині, Буковині та Закарпатті, написання церковних композицій «у стилі Бортнянського», використання певних жанрів, які в нових, романтичних умовах виглядають «дещо застарілими».

«Винайдена традиція», на думку Гобсбаума, з'являється тоді, коли відбувається швидка трансформація суспільства і «стара» традиція разом з її носіями є негнучкою та нездатною адаптуватися до нових суспільних вимог [64, с. 17]. Окрім того, однією зі специфічних рис «винайденої традиції» є її безпосередній зв'язок з категорією національного. Адже не випадково М. Вербицький писав, що Бортнянський для русинів є тим, ким для Західної Європи були Гайдн і Моцарт [45, с. 25], а Вахнянин з гордістю констатував, що то є «наш велет музикальний».

Сам Бортнянський, в силу певних об'єктивних історичних обставин, не був особисто причетним до галицької культури, а це дає підставу констатувати, що його зв'язок з нею до певної міри уявний. Але якщо подивитись на цю проблему з іншого боку, то він вже наприкінці 1820-х років став тією першою сполучною ланкою, яка поєднала галицьких і підросійських українців в єдине ціле.

Якщо взяти за основу твердження Л. Грінфелд про те, що прийняття національної ідентичності має своєю передумовою кризу ідентичності [91, с. 700] (тобто незадоволення певних груп тією ідентичністю, що була ними успадкована чи набута попередньо), то можна вважати, що популярність

музики Бортнянського є результатом підсвідомого «шукування» галичанами своєї національної ідентичності спочатку у сфері церковної музики, чия криза посилила несприйняття тих музичних практик, які насаджувалися представниками «чужих» музичних культур. Тому з творчістю Бортнянського пов'язане «відкриття» галичанами власного національно-культурного простору, який не обмежувався лише етнічними кордонами Східної Галичини, а розширювався далі на схід, до давньої української метрополії – Києва, і навіть на північ – до Глухова. Адже для галицької культури композитор став утіленням її культурної та історичної пам'яті, що через «простори спогаду», починаючи від найближчого в часі минулого, вершинним проявом якого став хоровий духовний концерт, вела в минуле віддалене – до доби партесного співу, історія впровадження якого почалася саме зі Львова. Як стверджує Аляйда Ассман, на відміну від традиції, рухи пам'яті спорадичні та нервові. Тому виникнення спогаду завжди потребує певного поштовху [15, с. 27].

Культ Бортнянського в Галичині деякою мірою пов'язаний і з поширенням русофільських ідей, про що вже попередньо було згадано. Так, у 1830-х – на початку 1840-х років представники церковно-слов'янського напрямку (зокрема відомий вже Йосиф Левицький) виступили на захист кириличного російсько-українського правопису, який, на відміну від латиниці, дає можливість «пізнішим поколінням долучитися до літератури середньовіччя і бароко, багатой культурної спадщини, створеної в руслі церковно-слов'янської мови» [43, с. 58]. Крім того, русофільський рух, характерними ознаками якого в першій половині ХІХ ст., як зазначила А. В. Вендланд, були антипольськість, консерватизм і зосередженість на справах еліт і Церкви, спрямував свою енергію на першочергову підтримку саме елітарної високої культури, яка, будучи рівноправною з домінантними культурами, в недалекому майбутньому змогла б захистити «культурну» руську націю від польських та німецьких зазіхань.

Поняття «культурна нація», на що вказує А. В. Вендланд, «спрямовувало погляд галичан не тільки на західні нації, з якими хотілося “крокувати нога в ногу”, а й на Росію. Вони намагалися сконструювати національний історичний міф, звертаючись до культурної величі й політичної потуги Київської Русі; у цьому містилося визнання причетності до східнослов'янської православної високорозвиненої культури, спадкоємницею і опікункою якої зараз виступала російська елітарна культура» [43, с. 153].

Слід згадати й так званих обрядовців, які, судячи з повідомлень галицького намісника графа Агенора Голуховського, намагалися запровадити в богослужіннях запозичені зі схизматичної церкви форми. Йдеться про деякі атрибути православного стилю, зокрема літургійні наспіви, нові іконостаси та широке облачення священників [43, с. 138]. Адже серед популяризаторів музики Бортнянського в Галичині були й відомі русофіли, зокрема Григорій Шашкевич, який ще в 1831 році у Львівській семінарії розучив «Тебе Бога хвалим» [304, с. 65].

Досліджуючи причини популярності Бортнянського в Галичині, слід також пам'ятати, що інтерес до його музики співпав з тими тенденціями, що зароджувалися в тогочасній європейській культурі. Так, історики-романтики першої половини XIX ст., які переважно мислили національними та етнічними категоріями, конструювали свою «картину минулого», де їх передусім цікавив його взаємозв'язок із теперішнім і майбутнім, ностальгія за минулим, яке вони намагались пережити та переосмислити в сьогоденні. *Минуле*, яке вони прагнули наповнити національним змістом, у їхньому розумінні є зворотнім і пластичним. Його, як свого часу вважав Й. Гердер, можна розглядати як майбутнє, через нове прочитання і тлумачення. Тому відкриття романтиками *минулого* було становленням теперішнього, саме ж «теперішнє» належало переробити не тому, що воно «нижче» чи «гірше» за минуле, а тому, що переробка – це і є прояв «творіння». Так усе минуле ставало значущим [299, с. 20].



Якщо галицькі інтелектуали в 30–40-х роках ХІХ ст. спільно з європейськими романтиками в пошуках традицій своєї державності звернули погляд у добу середньовіччя, а саме, до часів Київської Русі та Галицько-Волинського князівства, досліджуючи писемні джерела, археологічні знахідки, сакральні будівлі, то у сфері церковної музики символом українського культурного минулого стала доба бароко, з якою галичан поєднувала творчість близького за часом Д. Бортнянського.

## **2.2. Церковна музика Алоїза Нанке та Вікентія Серсавія – чеських послідовників Д. Бортнянського**

До нашого часу зберігся каталог творів Бортнянського, надісланий з Петербурга до Перемишля капелану Й. Левицькому. Він містить 35 однохорних концертів композитора, близько десяти двохорних, а також окремі його літургійні твори<sup>38</sup>. Окрім того, у багатьох хорових духовних композиціях, написаних наприкінці 1820-х – початку 1830-х років запрошеними до Перемишля чеськими музикантами, як стверджував у своїх спогадах М. Вербицький, також відчутний вплив творчості Бортнянського.

У фондах ЛНБ ім. В. Стефаніка НАН України зберігаються нотні рукописи композиторів перемиської доби: Алоїза Нанке, Вікентія (Вінсента) Серсавія, Франтішека (Франца) Лоренца. Як відомо, усі вони були чехами, оскільки для європейської музичної культури другої половини ХVІІІ – першої третини ХІХ ст. перехрещення традицій стало типовим і буденним явищем, особливо тоді, коли ці взаємоторчі процеси відбувалися ще й у межах спільного для багатьох народів Європи державного утворення, яким на той час була Габсбурзька монархія. У такому налагодженні музичних зв'язків чеські музиканти посідали далеко не останнє місце. Адже не випадково Ромен Роллан писав, що вождями німецької симфонічної музики доби класицизму стали вихідці з Богемії; Х. В. Глюк, чий творчий шлях був тісно пов'я-

<sup>38</sup> Документ зберігається у Відділі рукописів ЛНБ ім. В. Стефаніка НАН України, фонд Народного Дому П. 35. Од. зб. 171. V арк. 198–199.

заний з чеською культурою, реформував німецьку та французьку опери, а Г. Бенда став одним із зачинателів мелодрами й трагічного німецького зінгшпіля [295, с. 215]. Щодо «перемиських чехів», то А. Нанке та В. Серсавій були виходцями з Моравії, з міста Брно, яке вважалось другим після Праги культурним центром Чехії та географічно найближчим з усіх великих чеських міст до Відня.

Слід зазначити, що серед численної в Галичині в першій половині XIX ст. німецькомовної групи, яка прибула сюди задля реалізації йосифинських реформ, значне місце посідали саме уродженці Моравії. Щодо композиторів-моравців, найбільшу кількість схвальних відгуків отримав саме Нанке – талановитий та всебічно освічений музикант, який, за спогадами М. Вербицького, збагнув дух музики Бортнянського та своїми композиціями вдало його наслідував. Ф. Стешко в докторській дисертації<sup>39</sup> зазначив, що завдяки діяльності Нанке центром української церковної музики в Галичині став Перемишль, який до того часу не посідав у галицькій культурі значного місця [316, с. 56].

На жаль, не лише в українських та польських, але й у більшості чеських музичних видань відчутний брак інформації про життя та діяльність композитора, чия біографія, – навіть коли йдеться про рік народження та смерті музиканта, – вже містить деякі неточності (так, приблизним роком смерті, який подається в чеських джерелах, вважається 1834). Натомість Ф. Стешко стверджує, що Нанке через хворобу покинув посаду директора школи та керівника хору в 1834 році, а помер, ймовірно, у 1835–1836 роках. Чеські та німецькі музичні словники обмежуються констатацією того факту, що Нанке був не лише диригентом, але й композитором.

---

<sup>39</sup> Опонентами Ф. Стешка виступили такі відомі чеські музикологи як Зденек Неєдли та Йозеф Гутлер, які відзначили, що автор дуже уважно і скурпульозно підійшов до аналізу джерел, однак свідомо обмежив коло своїх наукових зацікавлень лише сферою церковної музики.

Відома чеська піаністка, педагог та музична публіцистка Вєра Лейскова згадує про Нанке у книзі «Моравські музичні родини; Цікаві забуті долі»<sup>40</sup>, виданій у 2014 р і присвяченій декільком поколінням чеських музикантів. Авторка пише, що мала на меті ознайомити своїх читачів з іменами тих нині забутих митців, котрі були вихідцями або певний час жили та працювали в Моравії. Деякі з них, як стверджує дослідниця, у минулому були шанованими та відомими композиторами. На жаль, Нанке не став безпосереднім об'єктом зацікавлень Лейскової, оскільки вона шукала серед музикантів приклади передачі досвіду від покоління до покоління, а в родині Нанке, крім його батька Карла Нанке, згадується лише Луїс Нанке, декілька церковних творів якого потрапили до *Довідника* з музичних архівних фондів Чехії.

Відсутність у чеських музичних виданнях детальнішої інформації про композитора, не виключено, пов'язана з тим, що музикант значну частину свого зрілого життя міг перебувати за межами Чехії. Так, професор Кржіш у часописі «*Neue Theologische Zeitschrift*» (1831) написав, що Нанке здобув ґрунтовну освіту у Відні, а Ф. Стешко зазначив, що він працював там разом із такими видатними музикантами-виконавцями, як скрипалі Франтішек Пехачек та Леопольд Янса, піаніст Ян Воржішек (товариш Ф. Шуберта), якого вважали автором перших фортепіанних експромтів [316, с. 59].

Відомо, що деякі твори Нанке зберігаються в нотному каталозі **Чеського музею музики** в Празі. Одна із духовних композицій композитора – «*Vater unser*» – знаходиться в нотній колекції дослідницького **Університету Дюка** в Північній Кароліні (США). У невеликій анотації до видання, яке вийшло друком у 1822 році в авторитетному німецькому видавництві Йоганна Андре з Оффенбаха, відомого під прізвиськом «батько досліджень Моцарта»<sup>41</sup>, зазначено, що твір в оригіналі був написаний для мішаного хору та оркестру

<sup>40</sup> Див.: Lejsková Věra. *Moravské hudební rody / Zajímavé osudy zapomenutých*. Brno: Šimon Ryšavý, 2014.

<sup>41</sup> Й. Андре придбав у вдови композитора Констанци 270 автографів творів Моцарта, серед яких були опери «Весілля Фігаро» і «Чарівна флейта», та належним чином підготував їх до друку.

на текст Ернста Раупаха і перекладений для хору в супроводі фортепіано, а також додано, що всі, хто бажає мати оригінальний примірник «Vater unser» талановитого композитора з Брно А. Нанке, можуть замовити його у вказаному видавництві.

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 поширеною в другій половині XVIII ст. не лише у таких великих культурних центрах як Відень та Зальцбург, але й у 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 тромбону<sup>42</sup>. Те, що Д. Гійон поставив Нанке в один ряд з такими відомими композиторами, як Навратіл та Вітасек, свідчить про популярність його інструментальних творів у середовищі європейських виконавців XIX ст<sup>43</sup>.

В українських нотозбірниках, на жаль, авторських рукописів композитора, як і творів решти чеських музикантів, до нашого часу в повній цілісності майже не збереглося. С. Людкевич у передмові до «Збірника літургічних і церковних пісень на основі народних напівів» згадує про популярність серед дяківських хорів церковних композицій псевдо-Нанке, які були свого часу кимось настільки незадовільно переписаними, що навіть композиторові в процесі редагування довелося докласти зусиль, щоб ці твори набули, за його ж словами, задовільного вигляду. Таку саму думку висловлює Б. Кудрик в «Огляді історії української церковної музики», зазначивши, що одні й ті самі

<sup>42</sup> Див.: Guion D. M. A History of the Trombone. The scarecrow press. Lanham, Toronto, Plymouth, UK, 2010. P. 148.

<sup>43</sup> 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, Л. Моцарта та інших композиторів виконувався *Coeli Deus* А. Нанке.

церковні композиції в різних кодексах подаються або під іменем Нанке, або Серсавія, або ж Бортнянського чи Вербицького [158, с. 84].

Ще проблемніше у наш час встановити твори, які належали В. Серсавію<sup>44</sup>. Як стверджує Б. Кудрик, внаслідок недбалого переписування нот сьогодні практично неможливо вказати на будь-який автентичний твір чеського музиканта. Найвідомішим хором, на думку дослідника, який донині помилково приписують Серсавію, є «Христос воскрес». Твір, безперечно, належить одному із запрошених з Чехії диригентів, але дилетантські помилки в гармонізації дають підставу сумніватися в авторстві Серсавія.

Літургійним композиціям А. Нанке, які він створив у роки свого перебування в Перемишлі, пощастило значно більше, оскільки вони разом із творами Бортнянського та Вербицького склали основу тогочасного церковного хорового репертуару. Ф. Стешко стверджує, що літургійні композиції Нанке були популярними в Галичині не лишень у ХІХ, а й навіть у ХХ ст. і часто виконувалися під час церковних богослужінь [316, с. 75]. Підтвердженням цього є копії з багатьох його творів, переписані наприкінці ХІХ ст. з давніших рукописів, але досить часто серед віднайдених нот переважають чернетки, написані олівцем без тексту, а також рукописи з неповним комплектом голосів, тобто розкомплетовані партії баса, тенора, альт та сопрано з різних творів.

За твердженням Ф. Стешка, перу Нанке належали, зокрема, такі літургійні піснеспіви, як «Христос воскрес», «Тіло Христове», «Слава Єдинокродний», «Аллилуя», «Достойно єсть», «Вошел єси архірею», «Іже Херувими», «Вірую», «Милость мира», «Да ісполнятся», «Приидіте, радостно воспоем». Відомо також, що вісім творів композитора було вміщено у збірці «Партитура співів церковних» о. Івана Кипріяна. Стешко свого часу звернув увагу на той факт, що І. Кипріян, «працюючи в Перемишлі, мав або оригінали музичних композицій Нанке (на початку 1880-х років вони могли ще

---

<sup>44</sup> Серсавій Вікентій (1802, с. Каніца бл. Брно, Чехія – 12.05.1853, Перемишль) – диригент, композитор і педагог.

зберегтися), або не зіпсуті їхні копії». У 1931 році, збираючи матеріали для докторської дисертації, Ф. Шешко відвідав Перемишль, де мав змогу вивчати дві рукописні збірки, в яких були композиції Бортнянського та Нанке.

Збірка І. Кипріяна, видана ним у 1882 році у Львові<sup>45</sup>, ще донедавна була для музикознавців єдиним, але водночас зовсім не дослідженим джерелом, яке давало можливість детальніше ознайомитися з хоровою спадщиною Нанке. Слід одразу ж зазначити, що в ній є окремі літургійні композиції Бортнянського, Вербицького, Нанке, Л. Седляка та інших, менш відомих композиторів. Із церковних композицій Нанке тут вміщено: «Слава Єдинородний» (*D-dur*), «Аллилуя» (*F-dur*), «Тебе поєм» (*Es-dur*), «Взиде Бог» (*F-dur*), «Да ісполнятця» (*As-dur*), «Ізбавленіє посла Господь» (*F-dur*), «Христос воскрес» (*C-dur*), «Вознесися на небеса» (*C-dur*).

Натомість приблизно таку саму кількість літургійних композицій більш-менш встановленого авторства Нанке було знайдено в процесі пошукової роботи в рукописних фондах ЛНБ ім. В. Стефаника. Так, зокрема, в архіві Львівської консерваторії зберігаються «Аллилуя» *F-dur* (альт, сопрано); «К тебі із hrada» (бас, тенор, сопрано); «Слава і нині. Єдинородний Сине» *F-dur* (бас, сопрано); «Слава і нині. Єдинородний Сине» *C-dur* (альт); «Слава і нині. Єдинородний Сине» *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)<sup>46</sup>.

Слід зазначити, що за відсутності повного голосового комплексу окремі голоси не дають змоги створити цілісну партитуру деяких із творів, а це породжує проблеми їх музично-стильової атрибуції. Окремо у фондах згаданої бібліотеки було віднайдено комплект голосових партій і чернетки партитури його піснеспівів «Да ісполнятця» (*As-dur* і *C-dur*), а також повний комплект поголосників двох варіантів «Слава і нині. Єдинородний Сине» (*C-dur*), що

<sup>45</sup> Див.: Партитура співів церковних і світських. Зібрав і видав Іван Кипріян. Львів: ЗУКЦ, 2009. 122 с.

<sup>46</sup> Див.: Відділ рукописів, ф. 167 (архів Львівської консерваторії), о/н 90, п. 34, 28 с.

знаходиться в архіві О. Менцинського<sup>47</sup>. Ще два твори, які приписуються авторству Нанке, збереглися у вигляді партитур завдяки С. Людкевичу, який переписав їх, як і церковні хорові композиції В. Серсавія, І. Лаврівського та М. Вербицького, зі старих співаників Перемиської єпарії. Йдеться про «Творяй Ангели» (*E-dur*) та «Хваліте Господа» (*Es-dur*). Надзвичайно важливою знахідкою є виявлені в архіві П. Бажанського партії хорового концерту «Ангел вопіє» А. Нанке, а також його партитура, скомпонована, вірогідно, П. Бажанським<sup>48</sup>. Окрім того, у фондах бібліотеки були віднайдені поголосники композиції «Вошел Єси, архирею, во церков», про яку у свій час писав Ф. Стешко, що вона була створена ще за життя цесаря Франтішка і, оскільки в тексті є прохання про добробут для нього, а тому могла бути оригінальним твором Нанке, а не пізніше йому приписаним. І наостанок, ще два твори Нанке («Єлиці» і «Всяческая днесь радости») опублікував С. Людкевич у вже згаданому «Збірнику літургічних і церковних пісень на основі народних напівів».

Незважаючи на деякі проблеми, що природно виникають у процесі атрибуції окремих творів, які вважаються написаними А. Нанке, вже навіть побіжний аналіз цього досить об'ємного нотного матеріалу дає змогу зробити певні висновки. Йдеться про явище своєрідної акультурації, коли представник панівної, так званої «віденської» культури, яка в галицьких умовах першої половини ХІХ ст. виступає в ролі донора, збагачується рисами культури реципієнта. У чому ж можна бачити його зворотність? По-перше, всі твори композитора перемиського періоду призначалися для греко-католицького церковного богослужіння. По-друге, слід звернути увагу на жанровий бік запозичень: звернення Нанке до жанру концерту – як переконливий приклад впливу Бортнянського. Адже поміж збережених рукописів чеського музиканта є декілька хорових творів із виразними ознаками концертності,

<sup>47</sup> Там само, ф. 183, колекція М. Менцинського.

<sup>48</sup> Інститут досліджень бібліотечно-мистецьких ресурсів ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України, Баж. о/н 98 (рукоп.).

серед яких слід особливо виділити «K'tebi iz hrada pritekajem», текст якого написаний слов'яноноруською мовою і переписаний, можливо, рукою В. Серсавія латинською абеткою в німецькій орфографії (нею написані й тексти до фрагментів Літургії).

У фондах згаданої бібліотеки наявні, як уже зазначалось, партії баса, сопрано та дві партії тенора, що дає змогу частково реконструювати його партитуру. Ф. Стешко стверджує, що на останній сторінці того видання було зазначено, що «Музику до сей пісни на сопран соло і чотири голоси в хорі, сочинив Алоїс Нанке живший в Перемишлі» [316, с. 76]. За своєю будовою і характером «K'tebi iz hrada» близький до жанру концерту. Враховуючи покладений в основу поетичний текст, – а це панегіричний вірш, присвячений архирею, – його можна зачислити до жанру світської музики, позаяк автор, як це видно з тексту, звертається до вірша одного з тогочасних галицьких поетів. Ймовірно, що це один із трьох панегіриків, написаних о. Йосифом Левицьким на честь владики І. Снігурського та виданий у Львові в 1829 році. Ця хорова композиція, як стверджує В. Пилипович, могла виконуватись у Валяві 8 травня 1829 року хором Перемиського кафедрального собору, що, своєю чергою, спростовує думку Кудрика стосовно того, що Нанке komponував музику винятково до літургійних текстів [158, с. 84]. Можна з великою певністю вважати, що «K'tebi iz hrada» і є тим втраченим, як досі вважалось, твором, інформацію про який подають Ф. Стешко та В. Пилипович [275, с. 139].

Оскільки в основу хорової композиції покладено вірш панегіричного змісту, як «*пред'явлення високої пошани Його Преосвященству п. Іоанну Снігурському, єпископу перемишльському і т. д. в день святого Іоанна Божого слова дня 8 травня*», то в ньому переважає піднесений, урочистий та прославний настрій: «*K'tebi iz hrada pritekajem, Władcyko, sławymyj ot nas / O radostnyj czas, o radostnyj weselyj czas*».



Твір складається з чотирьох частин: *Maestoso*, *Adagio*, *Largo*, *Andantino*. Як і в концертах Бортнянського, драматургія розгортається в процесі чергування хорових фрагментів *tutti* з ансамблем солістів *solì*. Щодо тонального плану, то в першій частині домінує *C-dur* і тональність його субдомінанти *F-dur*. Натомість *Adagio* написано у досить далекому для основної тональності *As-dur*'i. Панування мажору, характерний маршовий ритм, чітка квадратна будова з поділом на речення (розмір С) викликають асоціації з духовними творами Галуппі та Сарті. Пунктирний ритм основної теми першої частини в характері *Maestoso* з квартовим стрибком у затакті дає підставу говорити про відчутний вплив вступних тем оперних увертюр.

Приклад 2.1.

А. Нанке. «К'тебі із храда». Перший розділ

*Maestoso quasi andante*

K te - bi is gra - da pri - te - ka - jem Wla - dý - ko sla - vÿ-mÿj ot nas

Адже урочисто-церемоніальний театральний настрій концерту вказує саме на оперні, а не на церковні прототипи, хоча, на думку Л. Кирилліної, вони часто використовувались і в церковній музиці, що свідчить про вплив оперних форм на жанрову систему XVIII ст. [132, с. 34]. Найочевиднішою із жанрових прототипів стала французька увертюра. Її важливою ознакою був перший розділ у повільному темпі церемоніального маршу, з обов'язковою пунктирною ритмікою, деколи навіть загостреною, а також із чотиридольним тактом і відповідним характером (*Grave*, *Largo*, *Lento*, *Adagio*, *Maestoso*). На думку дослідниці, стилістика французької увертюри використовувалась і в класичну добу, коли йшлося про щось особливо урочисте та величне, або ж коли мовилося як про земних царів, так і про небесного Отця.

Уже навіть побіжний аналіз перших тактів «К'тебі із храда притекаєм» дає підставу говорити про відчутний вплив французької оперної увертюри. На це вказують чотиридольний розмір, характер *maestoso*, що слугує втіленням

помпезності, гідності та величності, а також загострена пунктирність, що пронизує усі частини твору. Ті самі ознаки можна віднайти в багатьох творах Гайдна, Моцарта та Бетховена, пов'язаних з образами патетики. Аналогічні риси помітні й у 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. Перелічені вище ознаки вказують на патетичний характер мелодики першої частини твору Нанке, як на можливий результат впливу Бортнянського. Що ж до тлумачення слова «патетичний», то, як стверджує Кирилліна, категорія «патетичного» в музиці XVIII, на противагу XIX та XX ст., пов'язувалась передусім не з чимсь пристрасним, драматичним та експресивним, а з «філософсько-естетичними категоріями “великого” й “піднесеного”, а безпосередньо в музиці – з поетикою церковного й театрального стилю» [132, с. 28]. І далі дослідниця уточнює, що «патетичне» в церковному сенсі є синонімом «божественного», «піднесеного» та «благоговійного», «спроба висловити земними звуками неземну гармонію і створити молитовний настрій, який змушує забути про все марнотне» [там само].

Щодо особливостей композиторської манери Нанке, то він, за свідченням біографів, був інструменталістом-скрипалем, диригентом і членом квартетного товариства. Тому йому притаманний дещо інструментальний тип мислення, особливо відчутний саме в цьому творі, оскільки автор мав певну свободу в засобах та способах самовираження, позаяк не був скутий рамками літургійного канону. Крім того, інструментальний первень досить яскраво проступає в тих фрагментах концерту, де звучить ансамбль солістів. Прикладом може слугувати соло тенора або соло сопрано з першого розділу з характернішими для інструментальної, аніж для вокальної музики секвенційованими пасажами. Інструментальне мислення переважає і в партії сопрано з *Adagio*. Розлога за діапазоном мелодія сопрано позначена численними стрибками на октаву та септиму, висхідними та низхідними гамоподібними пасажами, «лама-

ними» мелодичними арпеджіо, що, знову ж таки, вказує на її інструментальне походження й одночасно є наслідком впливу аріозно-оперного стилю.

Приклад 2.2.

А. Нанке. «K'tebi iz hrada». Друга частина

*Adagio*

U - sly - szy nas o Bo - ze swi-ta Pro - sze - ni - je - se is - pol -  
 5 ny Pri - dazd Pa - a - na mno - ha li - ta zdo -  
 10 ro - wy bez - pe - czalny dny

Б. Кудрик неодноразово наголошував саме на бідермаєрівському характері мелодики Нанке. На нашу думку, у характері цих тем, як і тем з інших хорових композицій автора, більше відчувається відгомін доби *Sturm und Drang* з притаманною для неї чуттєвістю або, інакше висловлюючись, сентиментальністю та поривом, оскільки естетичною основою цього стилю став культ почуття й чуттєвості. Відтак можна не погодитися з твердженнями тих дослідників, які вказують передусім на романтичні риси творчості композитора.

Отже, коли йдеться про інструментальний тип мислення Нанке, треба пам'ятати, що австрійський музикант виховувався на засадах естетики класицизму, риторика музичного висловлювання якого своїм корінням сягає доби барокового оперного театру та деяких інструментальних музичних форм тієї епохи. Соло тенора (для мелодики якого притаманний певний інтонаційний комплекс, пов'язаний зі станом схвильованості) 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 проглядається і в музиці Глюка, Гайдна, Моцарта, Бетховена.

## Приклад 2.3.

А. Нанке. «K' tebi iz hrada». Соло тенора з першої частини

*f* O ra - do-stny we-se - lյj czas o ra - do-stny we-se - lյj czas

У цьому контексті слід згадати Бортнянського, для тематизму хорових концертів якого почасти також притаманна узагальнено-концертна інструментальність. М. Рицарева, аналізуючи мелодику концертів композитора, звертає увагу на особливості його гомофонно-гармонічного мислення. При цьому дослідниця уточнює саме поняття узагальнено-інструментального інтонаційного стилю XVIII ст., що базувався на гармонічній фігурації, і став тим універсальним середовищем, в якому знайшли переосмислення й основні атрибути церемоніальності: фанфарність, маршовість, віватність та галантна лірика [292, с. 103].

С. Скребков, аналізуючи створені в Петербурзі хорові концерти Галуппі та 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 стильову суперечливість цих концертів [305, с. 197]. 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 й тому вже не сприймалися як щось чуже, хоча дослідники у творах композиторів перемиської доби неодноразово констатували наявність «разячо-світських налетів Роллечека, Нанкого чи Серсавія» [158, с. 88].

Слід зазначити, що Нанке уважно підходить до музичного втілення поетичного тексту твору, намагаючись музично-виразовими засобами відтворити його зміст. Прагнучи передати особливо піднесений та радісний настрій,

що супроводжується відповідним текстом «*o radostnyj czas, o radostnyj weselyj czas*», композитор використовує не лише відповідні динамічні градації (*f*), висхідний рух мелодії, але на словах «*nasz iskrennyj i szczyrjyj hlas*» вводить у партію сопрано юбіляційні секвенції, семантика яких від початку мала прославний характер й була пов'язана зі словом *аллуя*. Крім того, цей фрагмент виділений ще й у метричному плані, оскільки стабільний протягом усього твору розмір *C* змінюється тут на *6/8*.

Ознаки концертності, що вказують на безпосередній вплив Бортнянського, є характерними і для великоднього піснеспіву Нанке «Ангел вопіяше» (додаток А, приклад 2.1.). Новознайдений комплект голосових партій (копія зроблена невідомим переписувачем у 1911 р.) виявляє деякі розходження із рукописом Бажанського. Тому відсутність оригіналу не дозволяє достеменно встановити авторську версію твору, окрім того, обидва варіанти містять ряд описок, а партитура – ще й помилок (з точки зору голосоведіння). Це, однак, не перешкоджає визначити форму піснеспіву, що складається з чотирьох частин, які чергуються за принципом темпового, динамічного і фактурного контрастів (зіставлення фрагментів *tutti* з ансамблем солістів *solī*). Але найцікавішим є те, що це єдиний із віднайдених творів А. Нанке, в якому останній розділ «*О востанії Рождества Твоего*» написаний у формі фугато (у партитурі Бажанського відсутнє), оскільки однією з основних ознак церковного стилю є наявність поліфонічних принципів письма.

Сама тема фіналу є виразно танцювальною, з характерним штрихом *non legato*, синкопованим стрибком на інтервал кварта в четвертому такті від початку проведення. Це вказує на те, що «топос радості», який пронизує увесь заключний розділ, відтворено тут через жанрову модель танцю. У використанні композитором фугато можна також бачити вплив Бортнянського. Про це пише І. Юдкін-Ріпун, зазначаючи, що в творчості Бортнянського фугатна побудова «як форма, заснована на неканонічній імітації та протиставленні

інципітів вільному розгортанню матеріалу, постає своєрідним втіленням діалогістики як універсального формотворчого принципу» [385, с. 78–79].

Паралелі з Бортнянським відчутні в Нанке в піснеспіві «Да ісполнятся» (*As-dur*). Спільність виявляється передусім на інтонаційному рівні, бо каданс у 5–6-му тактах твору викликає в пам'яті мелодичний зворот у 3–4 тт. Херувимської № 7 Бортнянського. Нанке у своїх духовних творах часто використовує затримання та переднімання, особливо в кадансах. Адже відомо, що в добу бароко переднімання виконувало функцію риторичної фігури, що підкреслювала особливо величний та урочистий характер музики. Але якщо проаналізувати цей твір з позиції стилістики класицизму, то чеський композитор, що сформувався як музикант саме в добу класицизму, фактично виступає антиподом бароко: адже світський характер епохи класицизму, на думку Л. Кирилліної, «змушував її розповсюджувати сучасні (а деколи й просто модні) уявлення про красу, вишуканість і добропорядність, які побутували в салонах і вітальнях, на церковне мистецтво. Здавалось би, складно знайти більш різні сфери, ніж “галантний стиль” та релігійне благоговіння, однак чимало церковних творів середини та другої половини XVIII ст. було написано в галантному стилі або ж із використанням його впізнаваних ідіом: солодкавих гірлянд із терцій та секст, “зітхань”, чуттєвих затримань тощо» [131, с. 209–210]. З іншого боку, галантний стиль у церковній музиці слід сприймати як «вираз любові до Творця» та покірність його волі [132, с. 14].

Тому ці та інші ідіоми «галантного стилю» повною мірою наявні і в творах Нанке, зокрема в «Да ісполнятся»<sup>49</sup>. 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 дещо сентиментальна за характером.

---

<sup>49</sup> Див.: Новакович М. Традиції віденського класицизму у творчості композиторів «перемишльської школи». Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2016. Вип. 117. С. 195–214.

## А. Нанке. «Да ісполняться»

*Adagio*

Да ис - пол - нят - ся у - ста на - ша

У партії сопрано переважає пощабельний рух, хоча є й стрибки на сексти та септими; доволі часто два верхні голоси рухаються рівнобіжними секстами та терціями, трапляються затримання, особливо, коли йдеться про каданси. Щодо гармонії, то вона також проста, з виразною перевагою консонансів та типовими для цієї доби нескладними відхиленнями в тональності домінанти й субдомінанти.

Як уже було зазначено, композитор досить часто використовує кадансові звороти, які в естетиці галантного стилю символізували поклони та реверанси. Щодо самої інтонації, то вона не характерна не лише для української церковної мелодики, але й української мелодики загалом і, скоріше за все, викликає асоціації до пасторальних тем інструментальних сонат Гайдна та Моцарта. Часте кадансування із використанням затримань ще більше підсилює це відчуття. Якщо проаналізувати популярні в тогочасному галицькому церковному середовищі єрусалимки, то, як стверджує Б. Кудрик, можна зауважити, що ці правдиві галицько-українські церковні мелодії також мають ознаки цілком чужої італійської та мангеймської мелодики [411, с. 25].

Коли йдеться про впливи італійської та німецької мелодики, то ними позначена однойменна хорова композиція Нанке, написана в тональності *C-dur*. Її перші два такти інтонаційно та ритмічно нагадують знамениту різдвяну пісню «O du fröhliche», текст до якої в 1819 році написав німецький письменник та громадський діяч Й. Д. Фальк (1768–1826). Відомо також, що мелодію

анонімного католицького гімну «O Sanctissima» Фальк запозичив із посмертної збірки Й. Гердера «Stimmen der Völker in Liedern» («Голоси народів у піснях»), де вона більше відома як «Гімн сицилійських моряків», що вказує на її італійське походження. Хорова композиція «Да ісполняться» (*C-dur*) написана в простій тричастинній репризній формі з кодою («Алилуя»). Мелодика твору досить проста в початкових фразах і розвиненіша в кадансових зворотах, де переважають восьмі та шістнадцяті тривалості, з оспівуванням опорних щаблів (вже згадувані ознаки галантного стилю), на яких побудовані кадансові юбіляції. Простотою і невибагливістю відзначається гармонічна мова хору, оскільки її основу складають акорди головних щаблів із вкрапленням подвійних домінант у кадансах, а також відсутність відхилень (виняток становить середній розділ у тональності домінанти).

На відміну від «Да ісполняться» (*C-dur*), досконалішим із художнього огляду є причасник «Творяй ангели» (*E-dur*) Нанке, переписаний С. Людкевичем з давніх співаників перемиського кафедрального хору і збережений у чернетках композитора<sup>50</sup>. Піднесеним настроєм, високим благоговійним релігійним почуттям цей піснеспів близький до ліричних частин багатьох духовних концертів Бортнянського, а також його *Херувимських*. Мелодична лінія першої частини хору (піснеспів написаний у простій двочастинній формі з кодою) – широкого діапазону в межах децими (від  $e^1$  до  $g^2$ ) з пощаблевим секвенційним рухом до вершини-кульмінації та подальшим спадом, з модуляцією та кадансуванням у тональності домінанти. Для мелодики «Творяй ангели» притаманні риси аріозності, тому ця хорова композиція дуже нагадує інструментальні арії XVIII ст.

Слід відзначити в піснеспіві, у порівнянні з попереднім твором, більш розвинену гармонію. Вже на самому початку хорової мініатюри можна спостерегти красивий гармонічний зворот. Йдеться про терпкувате затримання

<sup>50</sup> Інститут досліджень бібліотечно-мистецьких ресурсів ЛННБУ ім. В. Стефаника, о/н 361 (рукоп.). С. Людкевич. Ескізи обробок духовно-музичних творів староґалицьких композиторів – на основі партів із давніх співаників Перемиського Катедрального Хору. Автограф.



(інтервал секунди між сопрано й альтами) на звуках домінантсептакорду, що переходить у домінантсептакорд із секстою, а далі розв'язується в тризвук шостого щабля. Гра мажоро-мінору, прохідний зворот із септакордами субдомінантової групи з подальшою модуляцією в тональність домінанти (модуючий період) – все це надзвичайно увиразнює вишукану мелодію твору. Характерні для Нанке затримання в кодї на словах «Аллилуя» знову ж свідчать про наявність у творах композитора характерних ознак галантного стилю. Не менш вишуканою є хорова композиція Нанке «Хваліте Господа з небес» (*Es-dur*), що зберігається в рукописному зошиті С. Людкевича. У цьому творі також відчутні впливи мангеймської та віденської класичної школи. Тридольний розмір та зупинка руху в кожному другому такті, як своєрідний «реверанс», що символізує уклін Богові, вказують на характерні ознаки менуету.

Як і більшість літургійних хорів композитора, «Хваліте Господа» написаний у простій тричастинній репризній формі з кодою *Аллилуя*, крайні частини якого є зразком класичного восьмитактного періоду. Емоційну виразність мелодичної лінії першої частини, зі стрімким висхідним рухом до вершини-кульмінації на ноті *f* другої октави (т. 5), подальшим ланцюгом низхідних та висхідних стрибків на квінту, септиму та кварту, композитор підкреслює гармонічною послідовністю *D-DD<sub>6/5</sub>-D<sub>2</sub>-T<sub>6</sub>*, з майстерно виписаним низхідним хроматичним ходом із чотирьох малих секунд у партії баса. Середній розділ, побудований у формі розширеного періоду (4+6), відзначений певним контрастом, насамперед тональним, бо він звучить у тональності домінанти (*B-dur*). Контраст спостерігаємо в змісті речень, оскільки перше позначене більшою статичністю з багаторазовими повтореннями в партії сопрано тоніки нової тональності та її домінанти, а основою другого речення є секвенційна послідовність, в основі якої лежить риторична фігура *circulatio* як символ прославлення.

Щодо впливу Бортнянського, то він більшою мірою відчутний у характері літургійних піснеспівів Нанке, відомих зі збірки І. Кипріяна. Серед них

слід особливо виділити дуже виразний у сенсі глибини художнього вислову піснеспів «Взиде Бог» (*F-dur*). Картину вознесіння Христа на Небо в триумфі ангелів і при звуках труб Нанке втілює з величчю і гідністю, використовуючи при цьому ті самі урочисто-церемоніальні форми оперних увертюр<sup>51</sup>. Але, на відміну від хорového концерту, тут зауважуємо не просто гострий пунктирний ритм, а 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 світобудови на слові *Бог*. Це ніби підготовка до ще більшого висхідного стрибка, де церковно-слов'янське слово *взиде* (вознесеться) доповнюється мелодичним ходом тепер вже на висхідну дециму. Ці початкові фрази з трикратним повторенням слова *взиде* та висхідними стрибками не тільки змальовують засобами музичної риторики момент вознесіння Господа та трумф ангелів, але й імітують звучання труб, що переходить у кадансування, побудоване на емблематичній фігурі кола (рух вниз від квінти *c* до терції *a*) – як символу прославлення.

Приклад 2.5.

А. Нанке. «Взиде Бог»

*Andantino grazioso*

*f p f p*  
Взи - де Богъ Взи - де Богъ взи - де Богъ во вос-кли-кно - ве - ні - и

*f p f p*  
Взи - де Богъ Взи - де Богъ взи - де Богъ во вос-кли-кно - ве - ні - и

*f p f p*

<sup>51</sup> Слід зазначити навіть деяку подібність цієї теми до знаменитого «Алилуя» Г. Ф. Генделя.

Відомо також, що імітації трубного гласу дуже часто присутні і в хорових творах Бортнянського, який надзвичайно різноманітно використовує характерні ознаки тогочасного офіційного панегіричного стилю, що, на думку С. Скребкова, проявляється в численних «трубних» фанфарах, віртуозних юбіляціях, величних унісонах басів тощо [305, с. 199]. Тому виникають паралелі з його двохорним концертом № 7, однохорним концертом № 4 і особливо з концертом № 15 «Прийдіте воспоем», який, за твердженням дослідників, є знаковим щодо використання барокової емблематики. «Взиде Бог» і концерт Бортнянського об'єднують передусім загальний характер змісту, в якому – похвала Богові, а також стан піднесення й тріумфу. Бортнянський використовує характерний ритмічний малюнок оперної увертюри з гострим пунктирним ритмом, чітко вираженою чотиридольністю. Варто 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 М. Дилецького, як одну з необхідних умов для втілення композитором духовного тексту. У добу класицизму її продовжив Бортнянський, який поставився до цього дуже серйозно, незважаючи на те, що часи бароко вже минули і смислове наповнення цих фігур почало «вивірюватися».

Близьким до Бортнянського в стильовому відношенні є «Слава і нині. Єдинородний Сине» (*D-dur*) зі збірки І. Кипріяна (див.: додаток А, приклад 2.2.). Якщо порівняти «Слава і нині. Єдинородний Сине» Бортнянського (*C-dur*) з Триголосою Літургії з однойменною композицією Нанке, можна зауважити дуже помітну схожість як в інтонаційному, так і в ритмічному плані. Слід зазначити, що цей доволі невеликий літургійний твір також написаний з використанням принципу концертності. З цього приводу доцільно згадати М. Дилецького, який у трактаті «Грамматика музикальна» так писав про диспозицію «Єдинородний сине»: «“Єдинородний син” нехай будет концерт, “ізволивий” – всі, “воплотитися” – концерт, “і присно Діви Марії” – всі,

“распнийся” – концерт, “смертію смерть” – всі, “єдин сій” – концерт, “спрославляємий отцу” – всі. І так взявши до компонування який-нибудь текст, мієш подобне ведлуг твоєї фантазії диспоновать»<sup>52</sup>.

«Єдиородний Сине» поділяється на чотири частини: *Allegro maestoso*, *Andante*, *Largo* і *Allegro*. Окрім темпового та динамічного поділу, кожна з частин написана в іншій тональності: *Allegro* у *D-dur*, натомість *Andante* починається в однойменному *d-moll* із подальшим відхиленням у тональність мажорної паралелі (*F-dur*) та модуляцією в *B-dur* як тональність шостого щабля. Невеличкий у порівнянні з попередніми частинами, розділ *Largo* (всього 5 тактів) тонально не визначений. Останній, четвертий, розділ твору є поверненням до початкової тональності *D-dur*:

<i>Allegro</i>	<i>Andante</i>	<i>Largo</i>	<i>Allegro</i>
<i>D-dur</i>	<i>d-moll, F-dur, B-dur</i>	<i>B-dur, A-dur</i>	<i>D-dur</i>

Такий тональний план вибраний композитором не випадково, оскільки він безпосередньо пов’язаний зі змістом твору. І тут Нанке спирається передусім на традицію барокової та ранньокласичної музики, використовуючи при цьому характерне для ранньокласичної доби психологічне трактування тональностей, згідно з чим початковий *D-dur* з його семантикою тріумфу та «Алилуя» сприймаються як хвала Богу (*слава Отцю і Сину*), у той час як тональність другого розділу (*d-moll*) пов’язана з більш драматичною образністю.

Найвищою кульмінаційною драматичною точкою антифону «Слава Єдиородний» є третій розділ *Largo* «*распнися же Христе Боже*», трагічний характер якого композитор підкреслює гармонічною нестійкістю та ладовою невизначеністю. Нанке виділяє розділ *Largo* не лише у темповому відношенні (повільний темп, більші тривалості в порівнянні з попередньою та наступ-

<sup>52</sup> Див.: Микола Дилецький. Граматика музикальна / підг. до друку, транскрипція, коментарі О. Цалай-Якименко. Київ: Муз. Україна, 1970, арк.15; див. також: Эфимова Ю. Гармония Бортиянского на примере 35 концертов для хора. URL: <http://rmusician.ru/archives/topics/musica-theorica/musica-theorica-10.htm>

ною частинами), але і в плані динаміки, що спадає від *p* до *pp*. Відтак досить різким контрастом сприймається початок останньої частини *Allegro* з динамікою *f*, рухливістю дрібних нот, швидким темпом. Цей контраст підкреслено і гармонізацією, оскільки після тонального блукання *Largo* композитор послідовно утверджує стійкість тоніки *D-dur*, що найвиразніше представлено партією баса, який рухається по колу звуками тонічного тризвуку і на словах «*смертію смерть поправий*» утверджує вагомість перемоги Христа. Підтвердженням цього є подальший юбіляційний розспів у всіх голосах – символ прославлення.

Аналіз антифону «Слава-Єдинородний» (*D-dur*) дає підставу стверджувати, що Нанке детально, до найменших дрібниць продумав музичну драматургію твору, максимально наблизивши його до змісту тексту. Сама форма піснеспіву, на що, зокрема, вказує тональний план і репризність тематизму, незважаючи на чотири розділи, свідчить про тричастинність (розділ *Largo* не виконує самостійної функції). Вона є свідомо осмисленим засобом вираження ідеї кола (не лише в тональному плані), що символізує іпостась Господа, вічність і красу.

Подібну драматургічну будову мають ще два «Слава-Єдинородний» Нанке, написані в сакральному *C-dur*<sup>53</sup>. Один із цих творів, судячи з тексту, є неповним, бо обривається на словах «*непреложно вочеловічивийся*». Тому фрагменти «*распнися же, Христе*» та «*смертію смерть поправий*» тут відсутні. Перше, на що треба звернути увагу в тій версії, що збереглася в повному вигляді, це донесення автором до слухача тексту твору, а також його музичне «прочитання», сутність якого полягає в намаганні виділити ті смисли, «чиї глибина і множинність у повному обсягові ледь чи доступні музиці назагал і художній свідомості окремого композитора зокрема» (додаток А, приклад 2.3.) [325 с. 144]. Як зазначила А. Тихонова, в західноєвропейській церковній музиці, починаючи від другої половини XVIII ст., формуються

<sup>53</sup> Обидва варіанти зберігаються у відділі рукописів ЛНБ імені В. Стефаніка.

передумови для нового підходу до структурування богослужбового тексту. Адже в добу Відродження літургійна служба була позначена недостатньою увагою до нього, оскільки панівну роль, на думку дослідниці, відігравала музична форма. Натомість в епоху класицизму стає зрозумілим, що «саме емоційне наповнення тексту тепер виявляється визначальним фактором структурування». [325, с. 151]. Яскравим прикладом можуть бути меси Моцарта, в яких він підпорядковував музичну форму текстові, звертаючи велику увагу на його смислову емоційну складову. Якщо перевести це твердження в площину літургійної музики греко-католицької церкви, то Нанке, фактично, є *першим композитором у Галичині, який намагався «прочитати» канонічний церковний текст з точки зору емоційного смислового його музичного відтворення, використовуючи при цьому як арсенал барокової музичної риторики, так і класичну систему афектів, а відтак і по-новому цей текст структурувати.*

Тому варто детальніше зупинитися на будові композиції «Слава-Єдинокродний» (*C-dur*), крайні частини якої написані в основній тональності, а середній розділ, що починається від слів *«воплотитися от святія Богородици»*, – у *Es-dur*'і. На думку Є. Чигарьової, цю тональність можна вважати «темою вищого порядку» (*Humanitatsstil*), оскільки вона, як і *C-dur*, володіє певною семантикою і вважається сакральною. Принаймні саме так її трактували віденські класики, зокрема Моцарт [364, с. 2].

Характерні ознаки концертного стилю виявляються в чіткому оформленні кожного з трьох розділів твору та тональному контрасті (*C-dur* – *Es-dur* – *C-dur*). Перший розділ закінчується хором *tutti*, побудованим на невеликому домінантовому органному пункті, що завершується паузою з ферматою. Вона поставлена композитором як смисловий риторичний акцент, що є провісником майбутнього страждання й смерті Христа, і в подальшому знаходить підтвердження в словесному тексті *«воплотитися від Діви»* – як свідчення його людської смертної природи. Нанке підкреслює цей момент зміною хорової

фактури, яка від щільно насиченої переходить до інтимнішої та сповідальнішої у квартеті солістів. Не випадково в мелодичних зворотах цього розділу можна зауважити появу фігури *suspiratio*. Ще більшого драматичного ефекту досягає композитор хоровим унісоном, підкресливши слово «непреложно», після чого пощаблевий рух мелодії вгору сягає своєї смислової кульмінації на ноті  $a^2$  у динаміці *ff*, з подальшим спадом напруги, що природньо завершується кадансом з ферматою на тоніці.

Слід зазначити, що в цьому фрагменті хорової композиції переважає поліфонічний тип мислення, що дає підставу говорити про контраст не лише тональний і темповий (хоча в рукописі відсутні темпові позначки, однак прискорення темпу відбувається через використання коротких тривалостей), але й завдяки протиставленню гомофонно-гармонічної фактури першого розділу та поліфонічної другого. А далі композитор для більшого нагнітання драматизму ще раз впроваджує в хорову партитуру паузу *aposiopesis*, що сприймається як раптова зупинка драматичної розповіді, викликана сильним переживанням та напливом почуттів. Цим ефектним риторичним прийомом Нанке прагне досягнути більшої виражальної сили та драматизму.

Зазначений фрагмент виконує у творі функцію головної смислової кульмінації, наслідком чого є поява після паузи *aposiopesis* тонічного тризвуку, який, як звук апокаліптичних труб, повторюється чотири рази в імперативній речитативній смисловій інтонації на *ff*, створюючи ефект великої емоційної напруги. Таким риторичним прийомом композитор виділяє слово «роспнийся», яке набуває ключового символічного значення в богословській концепції цього розділу Літургії (жертва Христа задля викуплення світу).

У цьому контексті треба звернути увагу на те, що Нанке впроваджує в гомофонно-гармонічну тканину партитури поліфонічний епізод з метою підкреслення головної кульмінації твору. Вона припадає на останні такти другого розділу, точку золотого перетину, і будується на бароковій риторичній фігурі *poeta*. У музичній практиці доби бароко ця фігура зазвичай з'являлась

на слові «Бог», коли в поліфонічну тканину твору вводився (побудований на основі чіткої вертикальної структури) хоральний фрагмент. Отже можна зауважити, що у своїх літургійних композиціях, написаних на церковно-слов'янських текстах, Нанке неухильно дотримується цих барокових риторичних вимог.

Значної уваги заслуговує динаміка другого розділу піснеспіву «Слава-Єдинородний». У момент найвищого кульмінаційного піднесення, що припадає на «*роспнийся же, Христе Боже*», слово «роспнийся» починається з *ff*, зменшуючи силу звучання до *f* на останньому складі, натомість підсилюючи частка «же» проспівується на *p*, а слова «Христе Боже» – на *pp*. Такою спадною динамічною градацією Нанке намагається створити певний емоційно-етичний прецедент, смисл якого полягає в тому, що смерть Христа за гріхи людства (речитатив на слові «роспнийся») раптово переходить у протилежний емоційний стан скорботи, який виражається динамікою *pp*.

Останній розділ хорової композиції, що починається від слів «*смертію смерть поправий*», написаний композитором у початковій тональності *C-dur*. Хоча в збереженій рукописній копії темпові позначки не проставлені (про що йшлося вище), але зважаючи на перевагу мелодичного руху коротшими тривалостями, можна зробити висновок: цей розділ, за авторським задумом, повинен виконуватися в швидкому темпі. На це, зокрема, вказує і прославний урочистий характер мелодії, в якій фрази, побудовані на емблематичній фігурі *circulatio* з елементами юбіляцій, чергуються з фанфарними віватними ходами по звуках тонічного тризвуку (афекти радості), що має символізувати остаточну перемогу Христа над смертю.

Слід ще раз звернути увагу на формотворчу роль, яка відведена тут динамічній складовій. Так, появу нового розділу Нанке виділяє відчутною зміною динамічної градації від *pp* до *f*. На граничному динамічному контрасті *pp-ff*, який створює відчуття об'ємності та просторового ефекту віддаленості й наближеності звучання, побудована заключна третя частина твору. Як і в «Слава-Єдинородний» (*D-dur*), у цьому варіанті піснеспіву також



доволі відчутний сильний вплив «Слава-Єдинородний» з триголосої Літургії Бортнянського. Насамперед, треба звернути увагу на спільність у виборі тональності (*C-dur*) та подібний ритмічний малюнок початкових тактів обох хорів, який час від часу повторюється протягом усієї композиції.

Приклад 2.6.

А. Нанке. «Слава і нині. Єдинородний Сине»

*f* Сла - ва От - цу і Си - ну *mf* і Свя - то - му Ду - ху *f* і

Приклад 2.7.

Д. Бортнянський. «Єдинородний Сине»

*Allegro moderato*  
*f* Сла - ва От - цу і Си - ну і Свя - то - му Ду - ху

Але на цьому подібність між творами не закінчується, оскільки вже сам характер «Слава-Єдинородний» Нанке з інтонаційними зворотами, побудованими на фігурі кола, поперемінним звучанням солістів і хору, де партії сопрано та альта викладаються в терцію, – мимовільно викликають асоціації з духовними творами Бортнянського, зокрема з його хоровим концертом № 15.

Аналогії між концертом № 15 Д. Бортнянського і «Слава-Єдинородний» (*C-dur*) А. Нанке можна провести не лише стосовно драматургічного розгортання дії (середній розділ концерту побудований на словах «*распнийся і погребийся*»), але й у плані подібності ритмічних та інтонаційних зворотів. Яскравим прикладом слугують перші такти середнього розділу концерту, оскільки Нанке у «Слава-Єдинородний» використовує майже той самий ритмічний малюнок, що й Бортнянський.

## Приклад 2.8.

А. Нанке. «Слава і нині. Єдинородний Сине»



## Приклад 2.9.

Д. Бортнянський. «Прийдіте, воспоїм людіє». Частина друга



Якщо детальніше розглянути форму піснеспівів Нанке, можна зауважити, що більшість творів композитора написано в простій двочастинній формі. Йдеться передусім про такі піснеспіви як «Вознесися на небеса, Боже», «Ізбавленіє посла Господь», «Алилуя». Окрім того, у «Вознесися на небеса» та в «Алилуя» присутня ще розширена каденція, внаслідок чого друга частина за об'ємом переважає першу. У цьому випадку можна говорити про ненормативність періоду другої частини, в якому друге речення значно перевершує перше. Така нерівномірність двочастинності досить характерна для музики класичної доби і, як зауважив мовознавець Олександр Михайлов, є наслідком використання метрики грецького гекзаметру [131, с. 118]. Відтак симетрія та квадратність побудови, як одна з основних рис поезики класицизму, має своїми витокami не лише метричну впорядкованість танцювальних форм, а й метрику грецького вірша, зокрема, коли йдеться про церковну музику. Її особливістю, за спостереженням мовознавця, є те, що античний вірш найадекватніше перекладається лише засобами музики, так як остання має з ним глибоку спорідненість не лише на духовному рівні, а й у способі організації тексту. Як стверджує Л. Кирилліна, класична доба все ще залишалася значною мірою епохою риторичною, а музика тієї доби визначала себе як мова, з усіма наслідками, що з цього випливали [131, с. 120].

Використання двочастинних структур є характерним для церковної музики віденських композиторів-класиків. У цьому також можна спостерегти безпосередній вплив Бортнянського, у творах якого (за рахунок розростання другого речення) трапляються ненормативні періоди. Як зауважує М. Рицарева, це розширення відбувається в «заключному кадансі (а не перед ним, як це часто буває у віденських класиків) і є наслідком різкого збільшення гармонічного масштабу, «розтягнення» гармонічних функцій домінанти й тоніки. Таке гальмування в кадансі надає темам більшої стійкості, врівноваженості. Коли ж кадансове розширення співпадає із згасанням звучності, створюється особливий ефект нерухомості, спокою» [292, с. 106].

Для прикладу розглянемо ще один із піснеспівів Нанке, прокимен «Вознесися на небеса, Боже», в якому риторична сутність музики як мови проявляється через виділення і декламування окремих слів та використання певних риторичних засобів, у цьому випадку – фермат. Так, у другому та четвертому від початку тактах першої частини (А) слово «небеса» («*вознесися на небеса*») виділено промовистими ферматами, що після п'ятикратного повторення тонічного тризвуку та семикратного – домінантового утверджують його надзвичайну значущість (додаток А, приклад 2.4.). У той час як тенори та басы продовжують на тоніці *C-dur*'у проголошувати текст «*вознесися Боже*», у партії сопрано низхідним пунктирним ходом-вигуком спочатку на кварту, а потім на терцію, двічі виділено слово «Боже». Композитор використовує типову для класичного тематизму синтаксичну структуру чергування імперативного первня (інтонації фанфар та вигуку) з «прохальним», що виражається через зміну динаміки – з *f* на *p*, тональну нестійкість (відхилення в субдомінанту) з подальшим, у характері галантного стилю, дуже виразним розширеним кадансуванням.

Друга частина (В) піснеспіву вже від перших акордів контрастує з попередньою, передусім тонально, оскільки починається з відхилення в тональності домінанти та шостого щабля, що є також характерним для класичної гармонії, і завершується тривалим кадансуванням у *C-dur*'і. Закінчується

піснеспів дев'ятитактовою розширеною каденцією-розспівом на словах «Алилуя» із затихаючою динамікою на *p*, наслідуючи в цьому Бортнянського.

У простій двочастинній безрепризній формі написаний також і піснеспів «Тебе поєм». Можна зауважити певну закономірність, що характерна для більшості творів А. Нанке. Йдеться про особливості його гармонічного мислення. Як і в попередньому творі, в «Тебе поєм», а також у піснеспіві «Ізбавленіє посла Господь» композитор на самому початку утверджує основну тональність *Es-dur*, використовуючи послідовність акордів *T-D-D-T*, так званий «золотий хід», щоб згодом завершити першу частину виразною модуляцією в тональність домінанти (*B-dur*). Засноване на «дзеркальності» поєднання *T-D-D-T*, яке композитор вводить у перший чотиритакт твору, є характерною ознакою як раннього, так і зрілого класичного стилю. Не випадково Лео Мазель стверджує, що ця формула присутня у величезній кількості класичних тем [196, с. 124].

Риси оперної аріозності та віденського класичного стилю можна знайти в більшості збережених літургійних творів Нанке. У цьому контексті треба виділити його досить популярний сьогодні піснеспів «Алилуя» (*F-dur*), опублікований 1882 р. у Львові у вже згаданому збірнику І. Кипріяна. На початку ХХІ ст. цей піснеспів було вміщено до виданого в Києві збірника духовних творів М. Вербицького за редакцією диригента Миколи Гобдича<sup>54</sup>. Однак низка фактів свідчить на користь авторства А. Нанке в названій композиції. По-перше, у відомих нотографіях М. Вербицького не згадується «Алилуя» *F-dur* (натомість фігурують «Алилуя» *B-dur* і *D-dur*). По-друге, давні рукописні партії сопрано та альта з розглядуваного піснеспіву зберігаються в папці з творами А. Нанке<sup>55</sup>, а текст «Алилуя» записаний у цих партіях латинкою в німецькій транслітерації. Окрім того, такти 3–4 піснеспіву «Алилуя»

<sup>54</sup> Див.: М. Вербицький. Духовні твори / загальна ред. і упор. М. Гобдича. Бібліотека Камерного хору «Київ». Київ, 2004.

<sup>55</sup> ЛНБ ім. В. Стефаніка. Відділ рукописів, ф. 167 (архів Львівської консерваторії), о/н 90, п. 34, с. 24, 25.

(*F-dur*) інтонаційно споріднені з початковими тактами розділу «Алилуя» із причасного вірша А. Нанке «Вознесися на небеса» (*C-dur*) і цілковито збігаються за музичним матеріалом із тактами 8–7 від кінця його піснеспіву «Да ісполняться уста наша» (*As-dur*).

Піснеспів «Алилуя» (*F-dur*) є написаний у простій двочастинній репризній формі з досить розлогою кодою і має два варіанти закінчення, які істотно відрізняються один від одного. Обидва варіанти твору наявні в згаданому рукописному джерелі. Варіант коди, відтворений у друкованих збірниках, є своєрідною ремінісценцією завершального фрагмента піснеспіву Д. Бортнянського «Слава і нині. Єдинородний Сине» (*C-dur*) із триголосії Літургії. Ідеться про послідовність секвенційного типу, побудовану на основі низхідного ланцюга із затримань. Інший варіант коди є більш театральним за характером і краще пасує для оперного ансамблю, ніж для церковного піснеспіву. Та й чітка квадратна будова піснеспіву, поділ його восьмитактних класичних періодів на речення з виразним кадансуванням свідчать про безпосередній вплив віденського класицизму. Риси оперного стилю особливо відчутні в розспіві слова «Алилуя», оскільки «галантні» затримання та низхідні ходи малими секундами в мажорі викликають асоціації не лише з церковними композиціями класиків, а й передусім з оперними аріями, хоча композитор і використовує тут певні риторичні фігури, зокрема *circulatio*.

Впливом віденського класичного стилю позначений і причасник «Ізбавленіє посла Господь», який також був зачислений до творчого спадку Вербицького, як і піснеспів «Єлици» (обидва надруковані в збірці літургійних піснеспівів композитора за редакцією М. Гобдича). Стиль Нанке можна впізнати за формою (двочастинна репризна з кодою *Алилуя*), особливостями гармонічного викладу (демонстрація звороту *T–D–D–T* на початку твору, а після цього характерне для більшості літургійних творів Нанке відхилення в тональність шостого щабля) з шестикратним повторенням звука *c* на слові «Алилуя». До зазначених характерних ознак класичного стилю слід додати,

що, незважаючи на часте використання композитором риторичних фігур, у хорових композиціях Нанке домінує емоційне афективне начало (переважають різноманітні градації радісного настрою й піднесення), а музична символіка та зображальність закономірно відходять вже на другий план. Це виражається й у пануванні мажорних тональностей, що є однією з визначальних рис класичного світогляду.

Щодо «Єлиці», то вперше піснеспів із позначенням авторства Нанке був опублікований С. Людкевичем у «Збірнику літургичних і церковних пісень на основі народних напівів» (1922). Аналіз твору дає можливість виявити його разючу схожість із відомим латинським гімном «Adeste fideles» (лат. «Прийдіте, всі вірні»), який був написаний англійським католиком Дж. Ф. Вейдом у XVIII ст. Якщо автором «Єлиці» дійсно був Нанке (а це більш вірогідно, враховуючи приналежність композитора до католицького віросповідання), то він використав мелодію популярного в католицьких церквах гімну, змінивши при цьому його ритмічний малюнок і злегка переробивши мелодію.

Приклад 2.10.

#### А. Нанке «Єлиці»

*Andante lento*

Є - ли - ци є - ли - ци во Хри - ста хре - сти - сте - ся є -

ли - ци в Хри - ста о - бле - ко - сте - ся

Приклад 2.11.

#### А. Нанке «Єлиці». Фрагмент середнього розділу

*Solo*

є ли - ци кре - сти - сте - ся, є - ли - ци о - бле - ко - сте - ся

## Приклад. 2.12.

## Католицький різдвяний гімн «Adeste, fideles».

A - de - ste, fi - de - les, lae - ti tri - um - phan - tes, ve - ni - te, ve -  
 ni - te in Be - he - tle - hem!

Роль творчої особистості Нанке – як диригента, вчителя музики та композитора – для культури Галичини першої половини ХІХ ст. є надзвичайно 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 громади, а насамперед у плані музичного вислову, слід зазначити, що літургійні твори Нанке викликають деякою мірою суперечливе відчуття, викликане поєднанням канонічного церковнослов'янського тексту та мелодики в стилістиці віденських композиторів-класиків.

Відомо, що єпископ Снігурський у листі до А. Нанке (від 1 грудня 1830 р.) особливо наголошував на тому, що твори, які будуть вивчатися та виконуватися в церкві, повинні бути суто вокальними та написаними в «строго греко-католицькому стилі співу, в яких мелодія відповідає високому змісту слів» [105, с. 70]. Нині складно пояснити, що мав на увазі єпископ, коли наголошував на «строго греко-католицькому стилі співу», оскільки, зважаючи на те, що до написання літургій охоче залучалися композитори-іноземці, які ним не володіли й не використовували старовинних церковних наспівів, то можна лише констатувати, що *стилю, як такого, не існувало*. Коли ж ішлося про наслідування Бортнянського, його стиль також не можна окреслити як греко-католицький, а отже, під тогочасним, у розумінні Снігурського, греко-католицьким стилем треба розуміти лише загальний благоговійний церковний характер творів.

Крім того, однією з найголовніших передумов духовності музики в австрійській культурі другої половини XVIII – початку XIX ст, на думку А. Тихонової, є релігійність самого автора, а також його церковність. Як приклад дослідниця наводить фрагмент із листа Моцарта до свого батька, датованого 1871 роком. У ньому композитор повідомляє, що «всі неділі та свята я ходжу до обідні, і якби тільки було можливо, ходив би і в будні» [325, с. 144]. Як відомо, духовна музика посідала значне місце в житті композитора, позаяк тільки в зальцбурзький період свого життя він написав та виконав 15 мес. Те саме можна сказати і про Й. Гайдна, який кожен нову партитуру починав словами «In Nomine Domini» («В ім'я Господнє») і завершував словами «Laus Deo» («Хвала Господу») [325, с. 143]. Власне, це й була та головна умова, що дозволяла композиторам, які не мали церковного сану, писати духовні твори. Щодо міри релігійності Нанке, то враховуючи те, що в попередні роки він також імовірно працював церковним капельмейстером і створив та опублікував достатню кількість композицій, призначених для католицького церковного богослужіння, то відповідь на це питання може бути однозначно позитивною.

Аналіз літургійних творів Нанке, як зауважив Ф. Стешко, дає підстави стверджувати, що композитор «швидко й досконало» пристосувався до чужого та незрозумілого йому тексту, оскільки в його композиціях майже не знайдемо неправильної ритміки та наголосів [316, с. 80]. Цю думку підтверджує і єпископ Г. Лакота, який у своєму нарисі зазначив, що «першу поставлену умову загально-церковного характеру Нанке додержав, бо респектував літургійний текст, і написані для нас його літургійні твори музичні не затемнюють змісту слів, [...] розуміння й ваги літургійного тексту» [там само]. Натомість, на думку Г. Лакоти, другої, поставленої єпископом Снігурським вимоги, він не дотримався, оскільки «вніс до нашого церковного співу несвоєрідні елементи». Отже, логічно виникає риторичне питання: чи дійсно чеський композитор, як стверджував Вербицький, збагнув дух музики Бортнянського?



Нині складно на це дати відповідь, позаяк автографи Нанке не збереглися до наого часу, а численні копії, зроблені у 80–90-х роках ХІХ ст., можливо, зазнали деяких переробок і втручань в авторський текст. Але з того, що збереглося, можна зробити висновок, що Нанке, як музиканту-професіоналу, не коштувало значних зусиль опанувати форму і стиль духовних творів Бортнянського, оскільки він володів, як стверджують дослідники і як видно зі збережених рукописів партитур, чудовою хоровою технікою. Натомість за своїм характером і внутрішнім наповненням його літургійна музика не зовсім «вписується» в традицію українських церковних піснеспівів, тому що тут ідеться про зовсім інший «інтонаційно-звуковий ідеал». Про це, зокрема, пише і Ф. Стешко, зазначивши, що творчість Нанке та інших чеських музикантів, які працювали в Перемишлі, належить до італійського концертного стилю, а від себе додамо, що їх творчість у такій самій мірі належить і до віденського класичного стилю.

Класицизм, на думку Д. Чижевського, недооцінював «ірраціональні» відчуття людини, а також багато чого не розумів у сфері релігійного життя, національного почування, особливо коли йшлося про елементи почуттєвої побожності, що панувала в українській церковній музиці протягом століть [366, с. 329]. Якщо у творах Бортнянського домінує духовний настрій, навіть з певними моментами містицизму, а також відчутна (незважаючи на використання узагальнено інструментального тематизму) перевага вокального мислення, досить часто з ознаками української мелодики, то Нанке, вихований у традиціях галантного стилю, у своїх духовних творах виглядає більш світським: як типовий представник класицизму він раціонально перетлумачує не лише релігійне почуття, але й національне. У його духовній літургійній музиці переважає тенденція до домінування інструментального мислення. Те ж саме можна сказати і про структуру його тем, для яких характерна квадратність побудови. Натомість у Бортнянського можна зауважити намагання її подолати. Як стверджує М. Рицарева, його темам властива більша свобода

й невимушеність, несиметричність, захопленність композитора мелодичним розвитком та «вслуховування в динаміку самих інтонацій» [292, с. 245].

Оцінюючи особливості творчої манери Нанке, треба віддати належне вишуканості й галантності тем його церковних композицій, але в них немає тієї чуттєвості та проникливості, яка вирізняє питомо українську мелодику, не кажучи вже про наявність у ній українських інтонаційних зворотів. У його церковних композиціях відсутній стихійний природній емоціоналізм, а натомисть є наявною чітко спланована і на високому професійному рівні застосована система афектів. Адже недарма риторична епоха, яка ще у другій половині XVIII ст. налічувала понад 80 різноманітних фігур, змушувала композиторів свої особистісні смисли та емоції вкладати в готові інтонаційні формули. Саме в завершенні мовної типізації, на думку Є. Чигарьової, і полягають заслуги музичного класицизму [365, с. 5]. Водночас емоційність не є ознакою «нецерковності», бо римо-католицька церква вітала її прояви в богослужінні. Щодо Бортнянського, то він належить до того типу митців, в яких спостерігається тенденція до індивідуалізації авторського мислення, хоча його творчість не руйнує риторичну систему, але значно індивідуальніше та вільніше трактує загальні типові мовні формули класичної доби.

Це стосується також і творчості решти чеських музикантів, однаково чи меншою мірою талановитих, ніж Нанке, чия доля в 1830-х роках була пов'язана з Перемишлем. Серед них на особливу увагу заслуговує В. Серсавій, міру композиторського таланту якого нині важко оцінити з огляду на те, що майже всі церковні композиції, створені ним у Перемишлі, вважаються втраченими, а ті поодинокі, що збереглися в рукописних старих співаниках церковних хорів, вимагають точнішої авторської атрибуції і містять низку помилок і опісок. Однак треба врахувати той факт, що Серсавія, як помічника, порекомендував своєму синові Карл Нанке, відомий свого часу чеський композитор і диригент, який був автором не лише численних церковних творів, але й трьох опер. Схвальні відгуки, які залишив у своїх спогадах Вербицький, зазначивши,

що Серсавій гідно продовжив справу, розпочату Нанке, вкотре підтверджують думку про його належну професійну підготовку.

У вже згаданих рукописних копіях церковної музики перемиської доби, зроблених Людкевичем, є два невеликі фрагменти для мішаного хору, авторство яких приписують Серсавію. Йдеться про причасники «Явися благодать Божія» (*D-dur*) та «Во всю землю ізиде» (*C-dur*). Незважаючи на спільність багатьох стильових рис, можна знайти відмінності між манерою письма Нанке та Серсавія, одна з яких полягає в тому, що Серсавій у минулому був співаком, тому й мислив більш вокально на протипагу до Нанке-інструменталіста. Аналіз партії сопрано в піснеспіві «Явися благодать» є яскравим підтвердженням висловленої думки. Мелодична лінія верхнього голосу за характером є аріозною. На це, зокрема, вказує її ритмічний малюнок, особливої граційності та легкості якому надають пунктирні фігури та рухливість мелодії (переважають восьмі тривалості), що разом із тридольним розміром виявляють закладену в ній танцювальність.

Приклад 2.13.

В. Серсавій. «Явися благодать Божія»

Я - ви - ся бла - го - дать, бла - го - дать Бо - жи - я, я - ви - ся  
 бла - го - дать бла - го - дать Бо - жи - я

Вже сам початок хорової композиції з характерним висхідним ходом на інтервал сексти в партії сопрано і подальшим його низхідним пощаблевим заповненням звучить цілком романтично, набуваючи певних ознак романсовості. Водночас квадратність побудови крайніх частин (піснеспів написаний у простій тричастинній репризній формі з невеликою кодою), яку ще більше підкреслюють виразні каданси, а також досить проста гармонічна мова твору, крайні частини якого гармонізовані акордами тоніки та домінанти з короткочасним відхиленням у заключній каденції (через акорд тризвуку сьомого щабля в тональність субдомінанти), – все це у хоровому піснеспіві Серсавія вказує вже на добре знайомі за творами Нанке рудименти галантного стилю. Тому початковий хід на сексту слід розглядати не в контексті романтичної образності, а, найвірогідніше, як залишок барокової риторики.

Композитор підкреслює мовну інтонацію фрази «*явися благодать*», в якій слово *явися*, починаючись хоровим унісоном із затакту, розспівується в межах такту, що надає йому особливої смислової значущості. Вагомість цього фрагменту В. Серсавій акцентує не лише висхідним стрибком, а й переходом від унісону до чотириголосного викладу в широкому розміщенні, що справляє враження просторової наповненості звучання. Зазначимо однак, що композиторові не вдалося зберегти благоговійний церковний характер викладу протягом усього твору. Завершальні каданси першого розділу та репризи з мелізматичними прикрасами в партії сопрано звучать дуже по-світськи, в оперно-аріозному дусі.

Цілком у дусі світського галантного танцю написано середній розділ «*спасительная всім чоловіком*» (*A-dur*). Йому притаманні ще більші граціозність та рухливість порівняно з крайніми розділами, а також простота гармонії, що складається виключно з акордів тоніки й домінанти. Стриманості та статечності, яких вимагав від чеських музикантів єпископ І. Снігурський, В. Серсавій дотримується лише в коді піснеспіву, характер викладу якої дещо поважніший лише завдяки використанню більших тривалостей.

Цікавішим щодо гармонічної мови, а також стриманішим і поважнішим, а відтак більш церковним за характером викладу є причасний вірш В. Серсавія «Во всю землю ізиде» (*C-dur*). Чотиридольний розмір, пунктирний ритм, виклад четвертними тривалостями, а в другому розділі ще й половинними, – усе це справляє враження урочистої церемоніальної ходи й викликає алузії до духовних хорових творів А. Нанке та Д. Бортнянського. Піснеспів написаний у простій двочастинній формі з кодою («Алилуя»). Перший розділ є періодом квадратної будови з модуляцією в тональність домінанти. Другий розділ починається в тональності домінанти (*G-dur*), далі відбувається відхилення в тональність другого щабля відносно локальної тоніки (*a-moll*), і, врешті, відновлюється первинна тональність (*C-dur*).

На підставі аналізу розглянутих композицій приходимо до висновку, що церковним творам В. Серсавія – принаймні тим, які зберіг С. Людкевич, – властиві простота і певна схематичність. Вони є менш оригінальними, ніж церковні композиції А. Нанке. Можливо, це пов'язано з тим, що В. Серсавій був, насамперед, співаком, і невідомо, чи займався він композицією до свого приїзду в Перемишль. Проте в багатьох греко-католицьких церквах ще й сьогодні виконується його великий великодній тропар «Христос воскрес» для мішаного хору та соло баритона, написаний в оперно-аріозному стилі.

### **2.3. Рецепція духовної музики Д. Бортнянського в літургійних творах М. Вербицького**

Найвизначнішим послідовником Бортнянського в середовищі українських музикантів Перемишля першої половини ХІХ ст. небезпідставно вважають М. Вербицького. Незважаючи на те, що всі галицькі композитори тієї доби, як стверджує С. Людкевич, «живились майже виключно соками музики «нашого Моцарта», лише Вербицький виявився найближчим йому за духом і формою [182, с. 319]. Але не слід ігнорувати того факту, що духовна хорова творчість Нанке та Серсавія є ключем до розуміння музики Вербицького,

позаяк саме їм першим випала участь адаптувати високий концертний стиль духовних творів Бортнянського для богослужбових потреб греко-католицької церкви.

На відміну від Бортнянського, чеські композитори у своїх духовних композиціях, написаних на канонічні богослужбові греко-католицькі тексти, зазвичай зверталися до невеликих концертних форм, оскільки їх завданням було в стислий термін організувати якісний з виконавської точки зору хор та підібрати або ж частково й самим створити для нього відповідний репертуар. Окрім того, це була доба романтизму, а, як відомо, діапазон жанрів та їх статус у контексті кожного історичного періоду був різним. Духовний хоролий концерт, незважаючи на його значну популярність у греко-католицькому церковному середовищі, все ж таки не увійшов до жанрового канону галицької музики першої половини XIX ст. з огляду на відчутну «застарілість» жанру. Тому творчість Нанке та Серсавія виявилася сполучною ланкою поміж Бортнянським і Вербицьким, оскільки чеські музиканти не лише підготували для останнього ґрунт, але й самі, можливо, не усвідомлюючи того, власними церковними композиціями показали, в якому напрямку слід рухатися далі, чим значно полегшили завдання як для Вербицького, так і для усієї молодшої генерації західноукраїнських композиторів.

Галицька культурна еліта вже на початку 1850-х років дала високу оцінку творчим здобуткам Вербицького – на той час ще зовсім молодого композитора. Так, о. Й. Левицький писав, що *«істий ученик перемискої музикальної школи, тепер священник Михаїл Вербицький, зділав її своїм талантом во генераль-бассі, значительную славу; бо где лиш виступовав, чи то в Львові, чи в Перемишлі, приобрітав достойні похвали»* [166, с. 36]. І. Х. Сінкевич у своїх спогадах присвятив композиторові окремий розділ, відзначивши, що Вербицький – *«самий лучший галицко-руській композитор, автор славной "Симфонії", і музики к мелодрамам "Подгоряне", "Селскія пленіпонтенти" і численних церковних і мірських квартетов»* [304, с. 67].

Серед діячів галицької культури другої половини XIX ст., які зі щирим захопленням писали про Вербицького, були С. Воробкевич та А. Вахнянин. Воробкевич, згадуючи композитора як одного з «ліпших синів Руси-України», відзначив правдивий релігійний настрій, досконалу форму та природну модуляцію його церковних композицій, патріотичний настрій світських хорів, вершиною яких став «Заповіт», в якому виявилася вся сила його генія. Із не меншим захопленням писав про Вербицького і Вахнянин. Але ґрунтовну оцінку творчості композитора було дано лише в першій половині XX ст., і зробили це Б. Кудрик, С. Людкевич та З. Лисько.

С. Людкевич неодноразово наголошував на тому, що музична діяльність Вербицького є обширною та багатогранною, глибоко вкоріненою на ниві галицького духовного життя. Окрім того, що композитор став піонером української музики в Галичині, він був ще й найбільшим українським духовним композитором після Бортнянського [187, с. 346]. І далі Людкевич стверджує, що саме Вербицький є творцем хорового стилю в Галичині. Але у цьому міркуванні з автором можна частково не погодитися, оскільки не варто відкидати хорової спадщини тих композиторів, які працювали на ниві церковної музики до Вербицького. Йдеться передусім про Нанке, оскільки саме він, судячи з творів перемиського періоду, вніс значний внесок у розвиток галицького хорового багатоголосого співу, а Вербицький продовжив цю традицію в культурно-суспільних умовах тепер вже середини XIX ст.

У жанрі духовної музики Вербицький є автором двох літургійних циклів: для чотириголосого мішаного та чоловічого хорів. Як зазначив Б. Кудрик, це одна з ділянок його творчості, в якій він найсвобідніше висловлюється, враховуючи перевагу в культурному житті Галичини протягом усього XIX ст. духовного елементу [160, с. 111]. Якщо Літургія для мішаного хору Вербицького не збереглася до нашого часу в повному вигляді і зазнала

значних редакторських втручань<sup>56</sup>, то в Літургії для чоловічого хору відсутні різного типу «переробки» та «удосконалення», а зберігся той найповніший та найавторитетніший текст, який у 1871 році переписав із рукопису оригіналу композитор В. Матюк. Упорядники збірки (В. Пилипович та Ю. Ясіновський) у передмові спростували також поширену дослідниками творчої спадщини композитора думку про те, що Літургія для чоловічого хору була написана Вербицьким значно пізніше (у 1860-х роках) за Літургію для мішаного хору<sup>57</sup>. Підставою для такого твердження стали спостереження, зроблені ними в процесі підготовки видання, зокрема той факт, що з циклу для мішаного хору збереглося до нашого часу лише одинадцять піснеспівів, з яких тільки два є автографами самого композитора, у той час як решта існували в різних публікаціях кінця ХІХ – початку ХХ ст. і зазнавали різних правок та втручань.

Це спростує думку, висловлену Б. Кудриком, а саме, що творчість композитора у сфері духовної музики за час, який минув від створення першої літургії (*Літургія* для мішаного хору датована 1840-ми роками) до другої, не позначена певним розвитком. Оскільки між двома літургійними циклами композитора відсутні стилістичні відмінності, що є наслідком приблизно одного часу їх написання, дослідники розглядають ці цикли, зазвичай, не протиставляючи один одному. Але нас насамперед цікавить, у чому ж проявився вплив Бортнянського на духовну творчість Вербицького?

Слід звернути увагу на той факт, що, на відміну від Бортнянського, Вербицький у своїх літургійних творах майже не використовує старовинних церковних наспівів. На це звернув увагу Б. Кудрик, зазначивши, що Вербицький є цілковитою дитиною бідермаєрівської епохи, яка «жахається зимного воздуха киевопечерських гробниць та воліла обертатися виключно у сфері погідних, ідилічних настроїв, виражених також мовою часу» [158, с. 88].

<sup>56</sup> У 2005 році Літургія М. Вербицького була видана у виконавській редакції диригента Миколи Гобдича.

<sup>57</sup> Про це пише Б. Кудрик, поділяючи церковну творчість Вербицького на два періоди: перший позначений літургійними творами для мішаного хору, другий – для чоловічого.



У цьому також можна спостерегти певний вплив Нанке. Як стверджує у своїй праці Ф. Стешко, чеський музикант не зробив жодної гармонізації чи обробки піснеспівів з ірмологіону, враховуючи той факт, що вони неодноразово були чути ним у богослужіннях. Причиною такої неухаги до старовинних галицьких церковних мелодій, на думку дослідника, могло бути їх немистецьке виконання тогочасними дяками, а також відсутність зацікавлення ірмологіїним співом з боку духовенства. Висновки, зроблені Ф. Стешком у процесі аналізу літургійних творів Нанке, можуть бути використані і в дослідженні духовної спадщини Вербицького.

Вплив Бортнянського в літургійній музиці Вербицького проявляється по-різному: на інтонаційному рівні, через використання певних сталих ритмоформул, у плані формотворення і, безперечно, шляхом безпосереднього цитування окремих фрагментів духовних творів композитора<sup>58</sup>. Для прикладу розглянемо його «Отче наш» (*a-moll*) для мішаного хору. Так, заключний каданс (останні два такти) твору Вербицького – це майже точна цитата тактів 17–18 з Херувимської № 6 Бортнянського, оскільки достеменно відтворено не лише мелодію верхнього голосу та послідовність акордів, але й мелодичну лінію середніх голосів. Єдине, чого нема в партитурі Вербицького, – це подвоєння ноти *E* (великої октави) в партії басів. Ймовірно, вокальні можливості тогочасних хористів-аматорів не дозволяли брати їм низькі ноти.

Приклад 2.14.

М. Вербицький. «Отче наш»

The image shows a musical score for the final cadence of 'Our Father' by M. Verbitsky. It consists of two staves: the top staff is for Soprano (S) and the bottom staff is for Tenor/Bass (T/B). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The Soprano part begins with a piano (*p*) dynamic. Both parts feature a melodic line with a long note in the second measure and a final cadence in the last two measures. The Tenor/Bass part has a double note E in the final measure, which is noted as being absent in the original manuscript.

<sup>58</sup> Див.: Новакович М. Рецепція стилю Д. Бортнянського в церковних композиціях М. Вербицького. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Музикознавчий універсум : зб. ст. Львів, 2016. Вип. 38–39. С. 5–16.

## Приклад 2.15.

## Д. Бортнянський. Херувимська № 6

Soprano *p*

Alto *p*

Tenor *p*

Bass *p*

Одним із творів Вербицького, окремі фрагменти якого перегукуються з піснеспівом Бортнянського «Слава і нині. Єдинородний Сине» (*C-dur*) є «Святий Боже» (*c-moll*) з Літургії для мішаного хору. Як вже зазначалось, композиція Бортнянського свого часу послугувувала взірцем для «Слава-Єдинородний» (*D-dur* і *C-dur*) А. Нанке. Починаючи від т. 16 («слава Отцю і Сину»), Вербицький у згаданому піснеспіві наслідує Бортнянського.

## Приклад 2.16.

## М. Вербицький. «Святий Боже»

*Piu mosso*

S  
A *mf*

Т  
В

Сла - ва От - цу і Си - ну і Свя - то - му Ду - ху

## Приклад 2.17.

Д. Бортнянський. «Слава і нині. Єдинородний Сине»

*Allegro moderato*

*f*  
Сла - ва От-цу и Сы - ну и Свя - то - му Ду - ху

*f*  
Сла - ва От-цу и Сы - ну и Свя - то - му Ду - ху

*f*  
и Свя - то - му Ду - ху

Звертають на себе увагу збіги не лише нотного, але й словесного текстів, тобто фрагмент із твору Бортнянського зі словами «слава Отцю і Сину» з'являється в піснеспіві «Святий Боже» після триразового проголошення Трисвятого, на початку розділу *Piu mosso*. Можна з великою достовірністю стверджувати, що «Слава і нині. Єдинородний Сине» Бортнянського вже у першій половині XIX ст. був відомий у Перемишлі і, вірогідно, використовувався в тогочасній богослужбовій практиці греко-католицької церкви. На подібність мелодичних помислів Бортнянського та Вербицького звертає увагу Б. Кудрик, порівнюючи «Хваліте» для мішаного хору Вербицького з фрагментом концерту «Сей день» Бортнянського [158, с. 90]. Алюзії посилюються ще й завдяки тому, що обидва епізоди написані для тріо солістів. І таких збігів у Вербицького можна віднайти чимало.

Як уже зазначалось, Вербицького з Бортнянським зближує спільний інтонаційний первень, що проявляється в особливостях тематизму, способах розгортання музичної думки тощо. Невеликий секвенційний фрагмент зі «Слава Отцю і Сину» (такти 8–10) з Літургії для мішаного хору Вербицького інтонаційно нагадує тему (такти 5–8) хорового концерту № 15 Бортнянського, а такти 14–17 з хору «Милость мира» (про це пише Б. Кудрик) [158, с. 91] викликають асоціації з тактами 9–11 із третього розділу концерту

«Восхвалю ім'я» Бортнянського. Б. Кудрик, аналізуючи духовні твори Вербицького, слушно звертає увагу на характерну ритмічну фігуру, яка дуже часто присутня в його церковній та світській музиці.

Приклад 2.18.



У Літургії для мішаного хору ця ритмоформула зустрічається в більшості фрагментів циклу. Це, власне, і є ритм того урочисто-церемоніального маршу, про який вже говорилося у зв'язку з аналізом творів А. Нанке. Генезу цієї ритмоформули слід шукати в театральному мистецтві барокової доби, зокрема у французькій оперній увертюрі. Помірний темп, чотиридольний розмір, пунктирний ритм – всі ці ознаки характерні для духовних творів Бортнянського, про що також йшлося вище. Вербицький мав перед собою певні взірці, оскільки прикладом для наслідування міг бути і безпосередньо Бортнянський, і Нанке. Тому міркування Б. Кудрика, який шукає і знаходить щось подібне у Шуберта (так званий *мандрівний ритм*) [158, с. 90], у цьому випадку є не переконливими.

Розглянемо два зразки «Іже херувими» Вербицького – з Літургії для мішаного хору (*Es-dur*) та з Літургії для чоловічого хору (*F-dur*) і порівняємо їх із Херувимською № 7 Бортнянського. Як зауважив Б. Кудрик, згадані композиції Вербицького з великою достовірністю повторюють будову Херувимських Бортнянського, які написані у двочастинній формі з куплетною першою частиною. Оскільки Херувимська посідає ключове місце в драматургії циклу і виконується на початку Літургії вірних під час Великого входу, то перша частина співається до здійснення входу, а друга – після. Цим, зазвичай, зумовлене контрастне співставлення між ними. Таку саму форму для своїх Херувимських обирає і Бортнянський, а вслід за ним і Вербицький. Але на цьому аналогії не закінчуються. Бортнянський вносить зміни в куплетну будову першої частини Херувимської № 7. Намагаючись подолати

квадратність, він значно розширює друге речення в перших двох куплетах (4 т. + 8 т.). Якщо в «Іже херувими» № 1 для чоловічого хору Вербицький не наважується «руйнувати» цю квадратність (8 т. + 8 т.), то в композиції для мішаного хору він, слідуючи за Бортнянським, розширює друге речення до восьми тактів (4 т. + 8 т.). Натомість Бортнянський у третьому куплеті не лише збільшує кількість тактів у другому реченні, але й значно його видозмінює. Те саме робить і Вербицький у Херувимській (*Es dur*) для мішаного хору.

Другий розділ твору в обох композиторів традиційно побудований за принципом контрасту, який проявляється на рівні динаміки (у Бортнянського *p-f*, у Вербицького – *mp-mf*), темпу (у Бортнянського *adagio – allegro maestoso*, у Вербицького *adagio – allegretto*) та ритму. Це, передусім, зумовлено самим текстом, в якому протиставляються різні образні сфери («Іже херувими» та «Яко да Царя»). Бортнянський використовує пунктирний ритм урочистого церемоніального маршу, щоб підкреслити урочистий, віватний характер другого розділу. Таку ж модель обирає для своїх двох Херувимських і Вербицький, з максимальною наближеністю відтворюючи ритмічну послідовність початкових тактів другої частини Херувимських № 6 та № 7 Бортнянського.

Однак, незважаючи на часте використання композитором цієї ритмоформули, вона в більшості його творів звучить досить м'яко, навіть лірично, тобто їй не властива гострота і віватність, якою позначені теми цього типу в Бортнянського та Нанке. Відтак, можна вважати, що це одна з характерних особливостей творчої манери Вербицького, який передусім є ліриком, тому навіть сфера героїчних образів набуває в нього питомо ліричних ознак.

Слід також зазначити, що з Бортнянським композитора зближує ще одна спільна риса – присутність у їхніх творах типових ознак класичного мислення. Але якщо творчість Бортнянського за стильовими рисами цілком вписується в класичну добу, то Вербицький, як композитор, формувався в епоху романтизму, тим не менше, у його церковних та інструментальних творах також присутні характерні ознаки класичного стилю. Вони проявляються у

врівноваженості та симетрії музичних побудов, опорі на певні форми руху (марш, процесія), що супроводжується перевагою парного метру (С) над непарним (3/4). Так, у Літургії для чоловічого хору двадцять два піснеспіви написані в розмірі 4/4 і лише два – у розмірі 3/4. Цю ж тенденцію можна зауважити і в Літургії для мішаного хору.

У духовних творах композитора переважають стійкі ритмоформули, особливо це відчутно в кадансах, з характерними для доби класичного стилю «галантними» затриманнями. Вербицький надає перевагу мажорним тональностям, що є ознакою класичного світовідчуття, бо топос радості буття «визначає саму сутність класичної музики та її основну екзистенційну відмінність від музики інших епох» [132, с. 95]. З точки зору естетики класицизму, категорія радості втілює ідею досконалого світу та гармонійної особистості. А оскільки основна думка усіх 16 піснеспівів Літургії для мішаного хору та 22 піснеспівів Літургії для чоловічого хору з благоговінням та хвалінням скерована до триєдиного Бога-Творця, то людина у своєму поклонінні стає одухотвореною частинкою його небесної величі та сили, слабим відблиском якої є загальний мажорний настрій циклу та домінування в ньому прославних емблематичних музичних знаків. Під цим оглядом Вербицького можна порівняти з Й. Гайдном, чий духовні твори також сповнені відчуття радості. Л. Кирилліна наводить факт з біографії видатного австрійського композитора, коли він зізнавався своєму біографу А. Дісу в тому, що впевненість у Божому милосерді настільки переповнювала його радістю, що навіть *Miserere* він писав у темпі *allegro* [132, с. 98]. Тому Божий світ у літургійних творах М. Вербицького (як і в творах віденців Гайдна та Моцарта) є втіленням божественної гармонії та правди, оскільки композитор прагне відтворити суто музичними засобами глибинний словесний підтекст і тим самим скеровує до традиції, що століттями формується довкола літургійного тексту [325, с. 153]. У кінцевому результаті композитори Віденської школи і сам Вербицький підходять до тексту інакше, як це було заведено робити в XVI ст.

Вплив естетики класицизму позначився на церковних творах Вербицького й у використанні ним елементів танцювальної музики, що з точки зору православного канону є несумісним з основами літургійного циклу. Тим не менше, окремі танцювальні формули в добу бароко та класицизму, що виражали певні кодифіковані правила тогочасного етикету, проникли не лише у світську, але й у церковну музичну практику. Це насамперед стосується менуету з його семантикою тридольності, яка в церковній традиції набуває сакрального значення (образ Божественної Трійці). Як зазначила А. Тихонова, хоральний варіант багатоголосся, хоча й мав певні переваги над поліфонічним, але в одному все ж залишався «безпорадним»: він не зміг перешкодити проникненню танцювальності в богослужбову музику. Тому не випадково віденські класики у своїх месах спиралися на сучасні для них танцювальні жанри, зокрема на ритмічну танцювальну групу «сарабанда–менует–полонез» [325, с. 159]. Хоча в наш час ці танці не сприймаються так гостро, як у добу класицизму, і, на думку дослідниці, є носіями старовинного, дуже піднесеного та шляхетного стилю [325, с. 164].

Так, у піснеспіві «Слава- Єдинородний» (*e-moll*) Вербицького можна зауважити присутність ритмоформули менуету. Серед різновидів цього танцю треба виділити *драматичний* та *ритуальний* (за класифікацією Л. Кирилліної), оскільки саме вони узгоджуються з канонам церковного стилю. Власне, менует не як танець, а, найвірогідніше, як топос, у творчості композиторів-класиків використовується в значенні молитви, гімну або ж повільної ходи. Крім того, повільні менуети в церковній музиці класичної доби використовувались досить часто, прикладом чого можуть бути меси Йозефа та Міхаеля Гайднів, а також Моцарта. У характері урочистого менуету написаний епізод *Kredo* з «Урочистої меси» Бетховена.

Про використання деяких танцювальних форм (полонез, менует) в українській духовній музиці класичної доби пише і Б. Кудрик. Йдеться передусім про пісенний репертуар *Богогласника*. На думку дослідника, одна з його чис-

ленних мистецько-досконалих перлин пісня про «Покров Богородиці», в якій яскраво проступає український первень, відзначається не лише інструментальним типом мелодики в стилі італійських оперних увертюр чи перших мангеймських симфоній, а є написаною в ритмі менуету [158, с. 76]. Відтак, якщо говорити про традиції класицизму у творчості Вербицького, то їх слід шукати не лише у «віденців», але й в українській музиці давнішої доби. Окрім того, в характері менуету написані деякі літургійні композиції Нанке, зокрема вже згадуваний у цьому дослідженні піснеспів «Хваліте Господа».

Наведений вище приклад належить до непоодиноких випадків використання Вербицьким менуету в літургійній музиці. У переліку духовних творів композитора треба згадати його піснеспів «Отця і Сина» (*B-dur*) з Літургії для мішаного хору, фрагмент з молитовними вигуками «*Господи, помилуй*» з Сугубої ектенії (*F-dur*) тощо. У цих творах спостерігаємо певну закономірність: ритмічний малюнок менуету з'являється тоді, коли виникає потреба в посиленому кадансуванні, що пов'язано зі словесним текстом. Отож, менует разом із кадансовими формулами використовується композитором як певний емблематичний знак класичної доби – вияв тогочасного аристократичного етикету, у танцювальних рухах якого закодований уклін Богові. Сприйняття менуету, як ритуального танцю, типове і для літургійних творів Бортнянського, прикладом чого може бути його піснеспів «Хваліте Господа з небес» (*F-dur*) з Літургії для мішаного хору, написаний у характері менуету.

Риси класичного стилю особливо відчутні в повільних частинах літургійного циклу М. Вербицького, в яких панує стан духовного піднесення і благоговіння. Для прикладу візьмемо його «Тебе поєм» (*Es-dur*). Початкова тема, яку проводять у терцію сопрано та альти, не лише виявляє свою класичну природу (восьмитактний період з чітким поділом на речення, що завершуються виразними кадансами), але є надзвичайно ліричною. Водночас вона нагадує не лише ліричні фрагменти з духовних концертів Бортнянського, але й теми з повільних частин його фортепіанних сонат, а також сонат Моцарта.



## М. Вербицький. «Тебе поєм»

*Andante*

S  
A  
T  
B

*p*

Те - бе, Те - бе по - ем, по - ем. Те - бе бла - го - сло - вим. Те -

бі бла - го - да - рим, Гос - по - ди

Те - бі бла - го - да - рим,

Як і в концертах Бортнянського, у літургійних творах Вербицького подекуди можна спостерегти наявність оркестрового інструментального типу мислення. С. Скребков звертає увагу на трубний та валторновий колорит певної групи тем у Бортнянського, що пов'язано, на його думку, з характерними ознаками симфонізму [305, с. 207]. Протиставлення «мужнього» (*tutti*) та «жіночого» (*solì*) тематичного матеріалу також покладено в основу деяких частин Літургії для мішаного та чоловічого хору Вербицького. За таким принципом побудований тематичний матеріал «Хваліте Господа» для мішаного та чоловічого хору, а також «Буди Ім'я Господнє» для мішаного хору. Якщо експозиційний початок у стилі віденських класиків, на думку С. Скребкова, є характерною рисою стилю Бортнянського (це можна спостерегти і в літургійних творах Нанке), то в духовних композиціях Вербицького це не стало, на противагу його симфонічній музиці, типовим явищем.

Впливом Бортнянського позначений також єдиний хоровий концерт М. Вербицького «Ангел вопієше». Він особливо відчутний у перших тактах

першого розділу твору (*Moderato*), сповнених тим споглядально-молитовним настроєм, який характерний для повільних частин концертів Бортнянського. Інтонаційно і ритмічно цей розділ концерту дуже нагадує теми деяких Херувимських Бортнянського (№ 2, № 4, № 6).

Приклад 2.20.

М. Вербицький. «Ангел вопіяше». Початок першої частини

*Moderato*

Soprano  
Ан - гел во - пі - я - ше Бла - го - да - тній:

Bass

Приклад 2.21.

Д. Бортнянський. Херувимська № 6

*Adagio*

Soprano  
*p* І - же Хе - ру - ви - ми *p*

Alto  
*p*

Tenor  
*p* І - же Хе - ру - ви - ми *p*

Bass  
*p* І - же Хе - ру - ви - ми *p*

Мажорний лад, доволі повільний темп, зупинка на першому акорді з подальшим плавним рухом тенора й альту на витриманій тоніці в басу і паузою в партії верхнього голосу – таким є початок концерту Вербицького і Херувимської № 7 Бортнянського. Піднесено й велично звучить фрагмент «чистая Діво, радуйся» (друге речення), бо саме в цей момент вступають

сопрано, а мелодичний хід звуками тонічного тризвуку в їх партії з подальшим пощабельним низхідним рухом до тоніки – це фігура *circulatio*, що є символом прославлення. Завершується перша частина першого розділу чітко окресленою і виразною каденцією із затриманням на тоніці в трьох верхніх голосах. Наступний епізод, з протиставленням *soli* високих (жіночих) і низьких (чоловічих) голосів, створює ефект просторовості, який ще більше посилюється імітацією трубного гласу в партії тенорів і басів.

Піднесено і велично звучить другий розділ концерту («*Світися, світися новий Єрусалиме*»), написаний в характері урочистого церемоніального маршу (*Allegro*). На вплив Бортнянського вказує останній, четвертий розділ твору («*О востанії Рождества Твого*»), який завершується фугато. Але найцікавішим є те, що ця частина Великоднього концерту Вербицького є точним повторенням четвертого розділу «Ангел вопіяше» А. Нанке. Порівняльний аналіз двох творів інспірований статтею С. Людкевича, в якій він пише, що концерт Вербицького «являється у відписах часто в апокрифічному виді, в якому початок узято із твору Нанкого, а середину скомбіновано з Нанкого й оригіналу» [186, с. 100]. Концерти Вербицького і Нанке суттєво відрізняються один від одного, за винятком четвертої частини, авторство якої, найвірогідніше, належить чеському композиторові і яку згодом використав у своєму творі Вербицький. «Ангел вопіяше» А. Нанке слугував для українського композитора взірцем, на що вказує однакова кількість частин, спільна тональність *C-dur*, як і те, що один із середніх розділів у двох концертах написаний у тональності субдомінанти (*F-dur*) і подібний інтонаційно.

Аналіз літургійних творів М. Вербицького вкотре підтверджує вже висловлену багатьма дослідниками думку про те, що духовна творчість Бортнянського мала великий вплив на його становлення як церковного композитора. До того ж, обидва митці володіли яскраво вираженим мелодичним обдаруванням, у їх музиці значну роль відіграв емоційний чинник і, що не менш важливо, навіть у церковних творах вони частково спирались на народнопісенні джерела, що є ознакою їх української ідентичності.

#### **2.4. Літургійна творчість Івана Лаврівського як рефлексія на секуляризацію релігійного життя Галичини середини ХІХ ст.**

Літургійні твори ще одного представника Перемиської композиторської школи – Івана Лаврівського – не стали настільки популярними в Галичині як хорові композиції Нанке та Вербицького. Б. Кудрик пояснює це надто великим впливом на творчість композитора світської музики, а також духовних творів італійських та німецьких композиторів бідермаєрівської доби, зокрема Джоаккіно Россіні та віденців на кшталт Йоганна Баптиста Шідермаєра й Антона Діабеллі, чия музика звучала в місцевих польських костелах. Однією з тогочасних норм західноєвропейського церковного життя стала «відверта театральність богослужіння», внаслідок чого музика, як стверджує музикознавець Е. Вілсон-Діксон, «огортала своїм розкішним покровом всю месу, так що решта деталей служби мали дуже мало значення [...] і церква перетворилася у величезний концертний зал» [330, с. 181].

Відомо, що імператор Йосиф II, правління якого почалося в 1765 році, провівши церковну реформу, наклав сувору заборону на використання в месі оперної музики з оркестром та солістами, тобто всього, до чого вже звикли і що полюбили вищі кола віденської аристократії. Ця заборона мала негативні наслідки, зокрема для В. А. Моцарта, який протягом певного часу не звертався до церковної тематики. Цікаво, що стиль літургійних творів Гайдна та Моцарта Вілсон-Діксон також визначає як оперний. Він також стверджує, що його прекрасно скопіювали композитори нового покоління – Ф. Шуберт, Л. Керубіні та К. М. Вебер.

Достеменно не відомо, що мав на увазі Б. Кудрик, вказуючи на вплив Дж. Россіні в духовних хорах Лаврівського. Адже італієць не належав до кола церковних композиторів, хоча й був автором «Стабат Матер» та «Маленької урочистої меси». Тогочасна критика писала про згадані вище твори як про світські та водночас блискучі, а це вкотре слугує доказом того, що Россіні не дотримувався жодних церковних приписів, а, навпаки, зробив

спробу перенести оперний стиль у сферу духовної музики. Свідченням цього є ефектні вокальні партії солістів з віртуозними каденціями, трелями та високими нотами, незначна роль оркестру, прихована танцювальність, що відчувається в деяких номерах «Стабат матер», а також перевага в ансамблях терцієвої втори тощо. Дійшло навіть вже до того, що мелодії з опер Россіні, Доніцетті та Белліні в Італії почали пристосовувати до ординарію меси. Г. Берліоз у своїх «Мемуарах» описує враження від почутого ним у церквах Риму в 1831–1832 роках, коли місцеві органісти виконували увертюри до опер Россіні – «Севільського цирюльника», «Попелюшки» тощо. Берліоз зазначає, що ці п'єси дуже подобалися органістам і «надавали Божественній службі незвичайного аромату» [330, с. 190].

Натомість австрійські композитори бідермаєрівської доби, серед яких вже згадані А. Діабеллі та Й. Баптист Шідермаєр, а також Йоганн Непомук Гуммель, Конрадін Кройцер, Аббе Фоглер – продовжували писати не лише маленькі меси в пізньокласичному стилі, але й зверталися до нових різновидів меси – «селянської» та «пасторальної», що з'явилися внаслідок ідеалізації, як стверджує австрійська дослідниця Е. Фрітц-Гільшер, селянського життя [399, с. 322]. На заміну «симфонічним» месам Гайдна, Моцарта та Бетховена, в яких панував вже не кантатний, а симфонічний тип драматургії, з'являються твори, позначені впливом бідермаєру з тенденцією до спрощення форми і музичної мови, з проникненням у церковну музику інтонацій світської пісні, намаганням мінімальними музично-виражальними засобами досягнути максимального виразового ефекту [399, с. 323].

Секуляризація церковної музики, залучення до її виконання оперних співаків – все це викликало неоднозначну реакцію з боку багатьох діячів тогочасної німецької та австрійської культури. Так, письменник і композитор Ернст Теодор Амадей Гофман писав про світську марноту, що знайшла своє вираження в церковній музиці неприродними модуляціями, фігурами, розпещеними мелодіями і порожнім інструментальним шумом, які розраховані на

те, щоб приголомшити і вразити слухача, сподіваючись, що таким чином він не зауважить прихованої за ними порожнечі [421].

Висловлене більшою мірою стосується церковної музики тогочасних австрійських, німецьких та італійських композиторів і меншою – галицьких, чия скромна творчість хоч і не уникнула світського впливу, все ж таки намагалася відповідати місцевим церковним канонам. Адже галицькі композитори були священниками, для яких секуляризований світогляд залишався неприйнятним; окрім того, вони (що характерно для аматорів) мали вироблені стійкі консервативні смаки та уподобання [237].

Це значною мірою стосується духовної музики І. Лаврівського, якому, як стверджує Б. Кудрик, належать 22 церковні композиції, таку ж їх кількість наводить у бібліографічному списку творів композитора З. Лисько. Детальнішу біографічну інформацію про композитора подає В. Матюк у статті до *Ілюстрованого календаря* товариства «Просвіта» за 1889 р., зазначаючи, що свої перші духовні твори Лаврівський, імовірно, написав у Кракові [207]. Це були причасники «Радуйтеся праведнії» та «Хваліте Господа» для чоловічого хору, а також «Взиде Бог» для мішаного складу. Натомість його відомі «Вічна пам'ять» (*c-moll*), «Христос воскрес» (*Cis-dur*), «Услиши Господи» (*C-dur*), «Нас ради распятого» та два великодні псалми були створені у Львові в 1865–1866 роках. Якщо хорові твори перемисько-львівського періоду (Кудрик навів тут 13 піснеспівів) зберігалися лише в рукописних збірках, то композиції, що належать до холмського періоду (1866–1873), були опубліковані у видавництві П. Юргенсона в Москві.

На відміну від Нанке та Вербицького, деякі з літургійних композицій Лаврівського меншою мірою позначені впливом музики Бортнянського, а більшою мірою успадкували музично-виражальні засоби, на які орієнтувалися композитори доби віденського класицизму, а також італійської та французької оперних шкіл початку XIX ст. І це цілком зрозуміло, позаяк культ духовної музики Бортнянського в другій половині XIX ст. почав занепадати

через низку цілком об'єктивних причин. Потрібно враховувати і той факт, що Лаврівський деякі зі своїх церковних композицій створив у Кракові, де, ймовірно, йому доводилось слухати не Бортнянського, а духовну музику представників австрійського та італійського бідермаєру. Так, на думку Б. Кудрика, один із найвідоміших церковних творів Лаврівського хор «Вічная пам'ять» сповнений мелізматичних прикрас у стилі раннього італійського романтизму [411, с. 92].

Слід зазначити, що піснеспів «Вічная пам'ять» позначений не лише впливами італійського оперного стилю. Якщо уважніше проаналізувати його ритмічну будову, то можна зауважити досить велику схожість з цілком конкретними творами Бетховена і Шуберта. Йдеться про знамениту «траурну ходу» з другої частини Сьомої симфонії Бетховена, в якій композитор використав так званий давньогрецький «адонічний ритм», пов'язаний з міфом про Адоніса, що символізував собою смерть. Алюзії до бетховенського Allegretto викликає і вибір Лаврівським тональності хору, оскільки він, як і друга частина симфонії, написаний в *a-moll*. Окрім ритмічних збігів, у композиції Лаврівського можна знайти й інтонаційні. Так, мелодична та гармонічна інтонації в 6–8 тактах піснеспіву «Вічная пам'ять» викликають у пам'яті аналогічні інтонації з другої частини Сьомої симфонії.

Приклад 2.23.

### І. Лаврівський. «Вічная пам'ять»

*Andante sostenuto*

*pp*  
Віч - на - я па - м'ять, віч - на - я па - м'ять, віч - на - я па - м'ять

*pp*  
Віч - на - я па - м'ять, віч - на - я па - м'ять, віч - на - я па - м'ять

*pp*

Ще одним твором, впливами якого може бути позначений піснеспів І. Лаврівського, є квартет «Смерть і дівчина» Ф. Шуберта, у другій частині якого композитор використовує ту саму ритмічну модель «траурної ходи», що й Бетховен. Якщо порівняти хорову композицію Лаврівського з шубертівським квартетом, можна зауважити спорідненість не лише ритмічну чи на рівні використання мажоро-мінору, це також стосується і мелізматичних фігур, які Шуберт у певні моменти впроваджує як смисловий акцент у музичну тканину другої частини твору. Тому мелізматичні прикраси, що подекуди з'являються в хорі «Вічная пам'ять, найвірогідніше, слід трактувати не в контексті впливу Россіні, а як певне запозичення з другої частини квартету Шуберта, оскільки це сприйматиметься переконливіше з огляду на відчутну схожість між двома творами. Про вплив Шуберта пише й Кудрик, але як приклад наводить хор «Нас ради розп'ятого», перші чотири такти якого інтонаційно нагадують шубертівського «Гондольєра».

У церковних композиціях Лаврівського також можна спостерегти присутність танцювальної ритміки як ствердження догмату св. Трійці. Прикладом може слугувати піснеспів «Услиши, Господи», написаний у тридольному розмірі з вираженими ознаками галантного стилю. Але в цьому випадку танцювальність і світськість долаються загальним урочистим настроєм, який композитор підкреслює досить помірним темпом (*Andante mosso*), характером мелодичної лінії, що нагадує неспішну ходу сакрально-церемоніального менуету з зупинками на першій долі.

Слідом за Вербицьким та Нанке, Лаврівський в «Услиши Господи» віддає перевагу двочастинній формі з чітко вираженою квадратністю побудови, основу якої складають чотиритактові речення, кожне з яких завершується автентичним кадансом. Перша частина композиції, що починається в характерній для класичної доби тональності *C-dur*, завершується модуляцією в тональність паралелі (*a-moll*). Натомість друга частина написана в тональності субдомінанти (*F-dur*) з відхиленням у тональність домінанти та паралельного



мінору. Каденція відділена від попереднього розділу передусім тонально зі зміною ладу, оскільки починається в паралельному *d-moll* із подальшим відхиленням у *g-moll*. Тричі без цезури проголошуючи слово *Алилуя*, для смислового контрасту проспівуючи його в іншій тональності в послідовності *d-moll – g-moll – F-dur*, композитор такою суто музичною символікою (йдеться про метафоричне в сенсі музики ствердження богословського догмату св. Трійці) – показує ніби «три іпостасі Бога», щоразу вибираючи для цього іншу мелодичну формулу. Завершуючи після паузи хорову композицію четвертим останнім проголошенням *Алилуя*, він тим самим підкреслює непорушність звучання тонічного тризвуку – як гармонічного фундаменту світобудови.

Якщо порівняти виражальні можливості церковних творів Лаврівського з хоровими композиціями Нанке чи Вербицького, можна зауважити, що композитор, як і його старші сучасники, також щедро насичує хорові партитури елементами тогочасної барокової та класичної риторики. Так, в «Услиши, Господи» – це різноманітні «вигуківі» риторичні фігури, зокрема початковий квартовий хід на слові «*услиши*», що переходить у характерний галантний реверанс «*глас мій*», побудований на допоміжному домінантовому звороті, а також не менш «галантні» каданси, що повторюються один за одним тричі на словах «*помилуй мене*». Сюди ж треба додати відому формулу *кола* на слові «*Алилуя*», а також фігуру *проголошення*, яку Лаврівський впроваджує в партитуру на слові «*Господи*». Її сутність полягає в проголошенні тексту на одному звуці з використанням пунктирного ритму. Відомо, що такі фігури широко представлені в церковних творах як Бортнянського, так і Гайдна та Моцарта. Але в «Услиши, Господи» композитор охочіше використовує скандування тексту на одному звуці більш рівними тривалостями, прикладом чого є останнє проведення *Алилуя* на тоніці *es*. Відомо, що подібні зразки віддалено нагадують псалмодіювання.

Щодо використання гармонічних засобів, то вони не позначені особливою різноманітністю, оскільки композитор зазвичай використовує тризвуки головних щаблів, а якщо й здійснює відхилення чи модуляції, то в дуже близькі тональності – паралельну чи субдомінантову (друга частина хорової композиції). Треба зазначити, що на противагу хорові «Вічная пам'ять», в «Услиши, Господи» відчувається загалом вплив Бортнянського (рух верхніх голосів терціями, фанфарні вигуки, елементи галантного стилю), хоча він тут вже помітно послаблений, на відміну від творів Нанке чи Вербицького.

Окрім того, деякі фрагменти згаданої композиції позначені також впливом аріозно-оперного стилю, зокрема останній епізод *tutti* другої частини, основою якого є невеликий дволанковий секвенційний зворот, що «театрально» переривається паузами, з подальшим ефектним висхідним пасажем шістнадцятими тривалостями у верхньому голосі досягає звуку  $a^2$  і завершується кадансовим зворотом на тоніці *F-dur*.

Б. Кудрик звертає увагу на деяку подібність початкових тактів «Христос воскрес» (*Es-dur*) Лаврівського з темою останньої частини дуету з другої дії опери «Зампа» (1831) французького композитора та піаніста Фердінанда Герольда (1791–1833) [411, с. 93]. На ймовірність впливу Герольда тут вказують однаковий розмір зазначених фрагментів та їх ритмічні малюнки, а також мелодія верхнього голосу, що починається із затакту на квінтовому звуці, з подальшим викладом щаблями тонічного секстакорду та квартсекстакору, що майже точно відтворює початок теми дуету Герольда. Рішучість та енергійність початкової фрази «Христос воскрес», із характерною для неї семантикою фанфарності, змінюється ледь патетичним мелодичним низхідним ходом, емоційної виразності й деякої танцювальності якому надає пунктирний ритм і затримання у двох верхніх голосах. Цей фрагмент у подальшому повторюється як наступна ланка секвенції. При цьому одночасне поєднання в єдиний мелодичний ланцюг патетичної та «галантної» інтонації лише підкреслює театральний оперно-аріозний характер твору І. Лаврівського.

Піснеспів «Христос воскрес» написаний у простій тричастинній репризній формі з тонально контрастним невеликим (8 тактів) середнім розділом: *Es-dur – As-dur – Es-dur*. На противагу крайнім частинам, характер середини дещо поважніший, ритмічний малюнок викладений довшими тривалостями, повністю зникає попередній пунктирний ритм, а мелодична лінія будується на основі риторичної фігури *кола (circulatio)*. Однак відгомін фанфарних віватних ходів проступає в партії басів, у їх урочистій ході виключно звуками тонічного тризвуку, що має символізувати перемогу Христа над смертю та гріхом. Цей розділ твору, в якому відчутно переважають вже згадані прославні емблематичні знаки, позначений ще й посиленням кадансуванням.

Цікавою щодо використання різноманітних риторичних фігур є кода «Христос воскрес», із динамічними гамоподібними висхідними та низхідними секвенційними октавними пасажами. Якщо висхідні ходи природньо вписуються в характер прославних риторичних знаків, зокрема фігури *anabasis*, то низхідні пасажі не варто трактувати як *catabasis*, оскільки вони мають не менш урочистий віватний характер. Найвірогідніше, цей фрагмент твору несе на собі відбиток впливу інструментальної музики віденських класиків.

Незначним впливом Бортнянського позначений також причасник для чоловічого хору «Хваліте Господа з небес» (*F-dur*) Лаврівського, написаний ним, як стверджує В. Матюк, ймовірно, під час перебування в Кракові. Йдеться передусім про загальний «віватний» характер першої частини композиції, з урочистими пунктирними фанфарними «трубними» ходами в партії перших тенорів. Мелодична лінія верхнього голосу побудована у вигляді тональної секвенції – спочатку на звуках тонічного тризвуку, а далі доміанти. Емоційний стан духовного піднесення досягається тут шляхом використання емблематичних фігур підвищеної експресії, а саме, вигукової висхідної інтонації *exlamatio*, яка підготовлюється початковим ходом тонічного тризвуку в мелодичному положенні квінтового звуку на терцію вниз, а далі висхідним стрибком на *сексту* вгору до тоніки  $f^2$ . У наступному такті в мелодії можна спо-

стерегти ще один такий стрибок вже на сексту до *a* тієї ж октави, після чого друга фаза мелодичної лінії будується на пощабельному низхідному русі в межах септими (*a<sup>1</sup>–h*). Ще одна ланка секвенції, що починається низхідним секундовим зміщенням, будується на звуках домінанти і має деякі інтервальні відхилення, що природньо виникають у тональних секвенціях. У цьому випадку можна констатувати, що тема першої частини твору є контрастною полімотивною, з характерним для віденських класиків зіставленням двох образних сфер: з одного боку – «фанфарної», з іншого – «спадної» з елементами «зітхань».

Якщо в першій частині можна виокремити період з двох симетричних (6+6) речень з каденційними зворотами, то другій притаманна ще більша неквадратність (21 такт), з відсутнім поділом на менші побудови. Цьому сприяє мотивна структура досить невиразної під мелодичним оглядом теми, що натомість компенсується її ладово-гармонічною нестійкістю з численими відхиленнями в паралельну тональність (*d-moll*), з подальшим переходом у тональність домінанти (*C-dur*), її паралель (*a-moll*), поверненням до *d-moll* і смисловим завершенням цього розділу з каденцією в *C-dur*.

Хорова композиція «Хваліте Господа» завершується кодою «Аллилуя», але Лаврівський, щоб підкреслити прославний урочистий характер піснеспіву, в якості зв'язки між другим розділом та кодою вводить невеликий чотири-тактовий фрагмент з першого розділу, в основі якого лежить домінантовий фанфарний мотив секвенції, що виконує функцію обрамлюючого рітурнелю.

Сама кода є невеликою за обсягом (8 тактів), з короткочасним відхиленням у тональність субдомінанти (*B-dur*) та другого щабля (*g-moll*). Як і в інших творах Лаврівського, її мелодиці притаманний оперно-аріозний стиль, зокрема мелізматичні прикраси, на що звернув увагу Б. Кудрик.

Характерні риси аріозного стилю можна зауважити ще в одному при-часнику, авторство якого приписують Лаврівському, – «Радуйтеся, праведні» (*Es-dur*), написаному для чоловічого хору в краківській період церковної діяльності композитора. Незважаючи на чотиридольний розмір та пунктир-

ний ритм, тут відсутні ознаки маршовості, як це можна спостерегти в композиціях з аналогічним розміром та ритмом у Бортнянського, Нанке і навіть у Вербицького, в літургійних творах якого маршове начало вже досить послаблене. Піснеспів «Радуйтеся, праведнії» наскрізь пронизаний пісенними інтонаціями, що свідчить про ліризм як характерну ознаку музичного мислення його автора. Висхідний рух щаблями тризвуку з низхідним його заповненням, що чергується із секвенційними мелодичними зворотами та секстовими риторичними вигуками – має свої аналоги і в творчості віденських класиків. Переконливим свідченням їх впливу є яскраво виражена квадратна будова твору (причасник написаний у тричастинній репризній формі) з численними мелізматичними оспівуваннями опорних щаблів у каденційних зворотах.

### **Висновки до 2 розділу**

Аналіз церковних творів найвідоміших представників Перемиської композиторської школи вказує на те, що вона, будучи самостійним оригінальним явищем в історії національної музичної культури, мала безпосереднє відношення до так званої золотої доби української музики, репрезентованої іменами М. Березовського, Д. Бортнянського та А. Веделя. Водночас саме Д. Бортнянський, на думку С. Людкевича, відіграв історичну роль у розвитку галицької музики першої половини ХІХ ст., а його духовна творчість силою свого національного характеру утвердилася в Галичині «і наклала свою печать на всю нашу церковну музику ХІХ ст.» [182, с. 319]. Б. Кудрик пише про Перемиську школу як «останню добу класицизму в нашій музиці», хоча діяльність галицьких композиторів, послідовників Бортнянського, припадає вже на часи романтизму [158, с. 100]. Але історичні епохи, як зауважив Д. Чижевський, важко починати і завершувати якоюсь конкретною датою. Це значною мірою стосується і доби класицизму в національній культурі, розвитку якого не сприяли ні тогочасні політичні, ні духовні умови. Однак попри складні обставини класицизм в українському музичному мистецтві

протривав подекуди аж до другої половини XIX ст., бо в певні моменти історичного буття більше цінувалася традиційна канонічність, а все нове й оригінальне відходило на задній план.

Надзвичайно важливим є той факт, що в орбіту впливу творчої постаті Бортнянського потрапили не лише українські композитори, а й представники інших народів Габсбурзької монархії. Йдеться насамперед про тих чеських музикантів, які певний час жили та працювали в Перемишлі й доклали чимало зусиль до розбудови української культури першої половини XIX ст. у сфері церковної музики, хорового виконавства, музичної освіти та музично-драматичного театру. Так, Ф. Стешко стверджує, що А. Нанке не обмежувався лише церковним співом, а виконував зі своїм хором також світський український репертуар, в якому популярними були пісні до танцю («Станьмо, браття, в коло», «Дай же, Боже, в добрий час»), а також канти («Був Грицько мудрий родом з Коломиї») [316, с. 62].

Слід зазначити, що літургійна музика чеських композиторів, призначена для богослужбових потреб греко-католицької церкви, не викликала особливого зацікавлення в колах українських музикознавців старшої генерації. Б. Кудрик і З. Лисько у своїх працях з історії музичної культури Галичини пишуть про А. Нанке та В. Серсавія лише в контексті Перемиської музичної школи та виконавської діяльності кафедрального хору, не аналізуючи зосібна їх творів. Відсутність інтересу до музичної спадщини чеських композиторів, з одного боку, можна пояснити труднощами в пошуку їх оригінальних авторських нотних рукописів, а з іншого – тим, що вони не вважалися носіями української ідентичності. Такі міркування є досить хибними, якщо врахувати той великий вплив, який мала їх педагогічна діяльність та церковна музика не лише на творчість українських композиторів Перемишля, а й на культурне життя Східної Галичини першої половини XIX ст.

## РОЗДІЛ 3.

### ГАЛИЦЬКА МУЗИКА НА ПЕРЕХРЕСТІ ІДЕНТИЧНОСТЕЙ

#### 3.1. Історія музики крізь призму ідентичності

##### в контексті категорій загального, особливого та одиничного

Обстоювання багатьма народами власної національно-культурної ідентичності винесло це питання, як стверджують автори праці «Національна ідентичність і громадянське суспільство», на перші шпальти світової філософсько-політичної думки. Адже феномен культурної ідентичності «набуває в сучасному світі значення засадничого способу людського буття [...] особливо у функціонуванні (й побудові) державно-політичної структури суспільства» [27, с. 6]. Однак коли йдеться про культуру, як основний об'єкт аналізу категорії «національно-культурна ідентичність», то протягом тривалого часу її прийнято було розглядати під кутом «літературності».

Так, ще Френсіс Бекон у трактаті «Про гідність і примноження наук» (1623) акцентував увагу на літературоцентричності культури, а саму історію літератури рекомендував виокремлювати з історії церковної та громадянської. На думку філософа, література – це той простір, в якому людський дух концентрується надзвичайно щільно, а літературні тексти є найкращими свідченнями своєї епохи. Відтак міф про центральне значення слова в культурі дотривав до середини ХХ ст., слугуючи доказом нерівноправності нелітературних текстів у порівнянні з літературними.

Натомість новий канон, що почав формуватися в культурі наприкінці ХХ ст., вже не надавав художній літературі значення основного культурного орієнтиру. Так, М. Чакі сприймає культуру як текст, що складається з багатьох компонентів і постає як неоднорідна й амбівалентна формація, в якій слід адекватно сприймати як окремі «слова» і «речення», так і «ціле», що, на думку автора, «можливе лише тоді, коли “читач” спроможний скласти велику

кількість компонентів “читаного” у розбірливий – під будь-яким оглядом виразний – «текст» [358, с. 252].

У такому контексті цілком нового значення набуває й історія музики, тобто її розуміння виходить вже за межі чистої музики, оскільки вона не лише досліджує національні музичні культури, традиції, школи, але й, аналізуючи музичні тексти, одночасно простежує їх впливи на культурні та суспільні процеси, а також їх сприйняття. Однак, як стверджує Ю. Чекан, історія музики, що бере свій початок від другої половини XVIII ст., як наука, сьогодні недостатньо систематизована, а тому «багатьма не сприймається як серйозна аналітична справа» [360, с. 13].

З іншого боку, історія музики багато в чому наслідує концепції історії літератури, зокрема її положення про історичний контекст, у зв'язку з яким можна точніше інтерпретувати музичні тексти або ж концепцію «історичного розвитку», основою якої є тяглість змін, де кожна наступна стає можливою завдяки попередній. Тут, на думку Девіда Перкінса, немає стрибків, поворотів назад, порожніх місць або початків. Це, фактично, історія еволюції, хоча вона деякою мірою суперечить самим творам, які можуть бути написані за зразками минулих століть [273, с. 9].

Услід за історією літератури, історія музики формувалася багато в чому на спільних для обох дисциплін наративних засадах, описуючи перехід у часі від одного становища до іншого. Аналогічно до літератури, центральними тут виступають тексти, аналіз яких гальмує сам принцип оповіді, позаяк цінність багатьох музичних творів є набагато вагомішою за їх цінність як джерел історії музики та історії загалом. Адже кожний музичний текст, перефразовуючи Фердінанда Брунетьєра, містить у собі джерело власного розвитку, бо він, за твердженням Гарольда Блума, є «переписуванням» якогось давніше створеного твору, оскільки один музичний твір сприяє формуванню іншого [29, с. 16]. Водночас музичне мистецтво жваво реагує на ті суспільні виклики і процеси, що відбуваються довкола, і навіть найвидатніші компози-



тори зазнають немусичних впливів, хоча не завжди про це говорять. Як зазначив Джон Кітс, «найсильніші Уми» повинні служити часові» [273, с. 127]. А якщо врахувати той факт, що в більшості європейських національних культур існували певні історичні періоди, позначені не надто якісним музичним доробком, тоді дискурс про умови й обставини написання цих творів викликати більше зацікавлення, ніж самі твори. Тому завданням історика музики є прагнення розмістити та витлумачити кожен твір не лише в площині аналізу його конкретного музично-текстологічного змісту, але й у його історичному контексті, де ці дві лінії перетинаються.

Відтак природньо постає питання: у чому полягає призначення численних «історій музики»? Передусім воно пов'язане з питанням ідентичності. Як висловився щодо доцільності «історій літератури» Девід Перкінс (твердження якого актуальне і для музичного мистецтва), – усі ці «історії», що дуже важливо, підтримують почуття спільності та ідентичності [273, с. 141]. Доказом його думки слугує сонет знаменитого англійського поета-романтика Вільяма Вордсворта: *«Ми маємо бути вільними або померти, ми, що говоримо мовою, / якою говорив Шекспір; чий віра і мораль / ті самі, що й Мільтона»* [там само]. Ототожнення англійця, як себе самого, з Шекспіром і Мільтоном, на думку Вордсворта, – це ототожнення себе з іншими, такими, як ти сам, а отже, – це спільне надбання. Тому, якщо музика Вербицького чи Лисенка, перефразовуючи Вордсворта, не буде викликати в нас, сучасних українців, відгуку, то ми не маємо більше спільності ні з Лисенком, ні з Вербицьким, а також одне з одним. Отже, можемо констатувати, що наша самість змінилася.

Подібні погляди поділяє й Ганс Георг Гадамер у праці «Істина та метод». Важливу роль, на думку філософа, тут відіграє історична традиція, яка розмовляє з нами на зразок «Ти» – «Я» і вступає з нами в стосунки [88]. Гадамерівське «Ти» хоче нам щось сказати, а ми повинні зуміти почути, про що воно говорить. Тому кожна національна спільнота, яка претендує на статус

нації, «мусить мати концепцію спільної ідентичності» [279, с. 4]. Отже, будь-яка праця з історії музики допомагає «зрозуміти, хто ми є як індивіди і як спільнота. Вона відображає традицію, в якій ми перебуваємо, хочемо цього чи не хочемо, тому що ця традиція нас сформувала» [273, с. 141].

Переосмислюючи припущення Бенедетто Кроче стосовно історії літератури, можна стверджувати, що історія музики відображає розвиток «національної свідомості» [273, с. 11]. При цьому свідомість, або ж ідентичність, є не тільки чимсь сталим і незмінним (ідентичність-самість), а мінливим і набувним, таким, що постійно поновлюється (ідентичність-становлення) і самозаперечується (ідентичність-процес) [194, с. 3].

Коли йдеться про історію української музики, то вона, як наука, є досить молодою, оскільки почала формуватися в перші десятиліття минулого століття. Однак у її концепції від самого початку, що пов'язано з певним геополітичним контекстом, виразно намітилися два русла. Увага більшості дослідників старшої генерації зосереджувалась на музичній культурі підросійської України, принаймні саме такий підхід продемонструвала «Історія української музики» Миколи Грінченка (1922) з її лисенкоцентризмом (українська музика до Лисенка та після нього), де галицькій музичній культурі відводився невеликий оглядовий розділ [83]. Натомість історія галицької музики постає як цілком повноцінна й самодостатня історія музики в дослідженнях музикознавців Західної України, прикладом чого можуть бути праці Бориса Кудрика «Матеріали до історії Західно-української музики XIX сторіччя» та З. Лиська «Піонери музичного мистецтва в Галичині».

Слід віддати належне М. Грінченкові, який усвідомлював, що саме в Галичині наприкінці XIX – початку XX ст. зосереджувалось усе інтелектуальне та наукове українське життя. Натомість про музичну культуру цього регіону музикознавець писав, що тут є багато композиторів і творів, але мало яскравого та виразного, оскільки «все носить відбиток блідого дилетантизму» [83, с. 177]. Характеристика, яку дав Грінченко галицькій музичній культурі,

не зовсім об'єктивна. Досить критично він оцінив і музичний спадок Вербицького, чия лінія творчості, на його думку, не виходить за межі вокально-хорової музики, а брак професіоналізму не дозволяв композиторів писати інструментальні твори, тому їх у той час в Галичині просто не існувало. Однак такі твердження свідчать якраз про досить поверхнєве знайомство авторитетного музикознавця як з творчістю Вербицького (автора десяти оркестрових увертюр), так і з галицькою музикою XIX ст. загалом.

У виданому в 1941 році музикознавцем Андрієм Ольховським «Нарис історії української музики» галицькій музичній культурі XIX ст. відведено ще менше місця, аніж у праці М. Грінченка. Зробивши огляд музичного життя Галичини, автор висловлює досить суперечливі судження про вирішальний вплив (через Бортнянського) російської музики XIX ст., зокрема російської побутової опери та раннього романсу, на творчість тогочасних галицьких композиторів [261, с. 246]. Однак добре відомо, що з Петербурга протягом XIX ст. виписувалися лише духовні твори Бортнянського, а його опери, світська вокальна та інструментальна музика були, як стверджує С. Людкевич, у Галичині цілком невідомими навіть у першій половині XX ст. [182, с. 314]. Тому твердження Ольховського свідчать про певну заангажованість автора в його оцінці галицької музичної культури, позаяк популярність серед галичан москвофільських ідей найменшою мірою відбилася на розвитку тогочасного музичного мистецтва. Юрій Ольховський у своєму есеї «Про батька» подає фрагмент рецензії на книгу «Нарис історії української музики», написаної Ю. Шевельовим, в якій визначний український мовознавець пояснює причини суперечливої оцінки А. Ольховським окремих явищ національної музичної культури. Книжка була видана в умовах УРСР, а тому музикознавець «був скутий вимогами офіційної історіографії» та неодноразово змушений говорити «про близькість української культури до російської». Попри це, автор намагався звести «неминучі пасажі» до мінімуму і репрезентував погляди, що суперечили тогочасній офіційній концепції [262, с. 23].

У працях з історії української музики, написаних у другій половині ХХ ст., галицькі композитори внесені в загальнонаціональний контекст і посідають почесне місце в пантеоні класиків української культури, тобто вони мають риси, які визначають їхні тексти, як такі, що є авторитетними для всієї української культури. Одночасно накреслилась тенденція розміщувати їх на історичній культурній осі поруч із представниками Наддніпрянської України, як це видно на прикладі «Історії української дожовтневої музики» під редакцією Т. Шреєр-Ткаченко. Йдеться про те, що за основу тут взято принцип «канону класиків». Особливість такого підходу полягає в тому, що визначальну роль у побудові концепції історії музики відіграють окремі харизматичні постаті, а сама історія, окрім загальних оглядових тем, подається як зібрання розташованих у певній хронологічній послідовності творчих портретів найвизначніших (з точки зору упорядників) діячів музичної культури, наскільки це неупереджено та об'єктивно можна було викласти в умовах панування радянського тоталітарного дискурсу.

На засадах лисенкоцентризму побудований третій том «Історії української музики» Л. Корній (2001) [148]. Авторка, розглядаючи здобутки композиторів, у своїй праці застосовує комплексний підхід, поєднуючи жанровий принцип з історично-оглядовим та монографічним. Присвячуючи цю частину дослідження українській культурі ХІХ ст., Л. Корній у передмові зазначила, що її основним завданням було виявити національну специфіку українського музичного романтизму та його стильову еволюцію, кульмінацією якої була творчість М. Лисенка [148, с. 3].

Натомість шеститомна «Історія української музики» повністю відкидає вже традиційну форму так званого «іконостасу» класиків, узявши за основу побудови праці жанровий принцип<sup>59</sup>. Це дає можливість висвітлити об'ємні й донедавна цілком невідомі шари української музики з великою кількістю

---

<sup>59</sup> Див.: Історія української музики : в 6 т. / редкол.: М. М. Гордійчук (голова) [та ін.] ; АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського. Київ : Наук. думка, 1989–1992.

забутих імен та артефактів, що не увійшли до канону, відкинувши попри це «застарілу» проблему авторитетності чи неавторитетності текстів минулого, збалансовано викласти увесь шлях розвитку української музики, а також продемонструвати її тяглість і неперервність, відтак і повноту. Але з іншого боку, історична та культурна відмінність умов розвитку, а звідси і своєрідність галицької музичної культури через відсутність або недостатність позаукраїнського контексту простежується набагато важче, а то й зовсім зникає.

Наведені факти свідчать про існування певних усталених стереотипів у підході до інтерпретації історії української музики. Йдеться про те, що впродовж тривалого часу її, як і українську історію, було заведено розглядати лише в контексті Російської імперії. Ця, «звичайна схема» прийнята, як стверджує О. Гнатюк, і в сучасних українських інтерпретаціях. Наслідком такої культурної політики стало те, що інші території, зокрема Галичина, до складу якої входила й Буковина, «опиняються поза головним річищем національного нарративу, й автори не помічають за собою цієї постімперської схеми» [62, с. 18]. Дослідниця пише про нежиттєздатність такого підходу з огляду на його етноцентризм і зосередженість на «підросійській» Україні, внаслідок чого історія Східної Галичини ніби «випадає» з головного національного нарративу (це значною мірою стосується і музичної історії), попри всі зусилля істориків виписати ідею об'єднаної України. Тож український Схід і Захід, на думку О. Гнатюк, ніяк не зійдуться. Це твердження, як зазначає дослідниця, стосується і модерної історії української літератури. Додамо лише, що воно ще більше стосується модерної історії української музики. Тому в процесі написання цієї історії дослідник повинен вміти користуватись різними мапами, «що враховують соціальну та культурну різноманітність досліджуваного ареалу» [62, с. 19].

Щодо тлумачення поняття «галицька музика» цікавими є міркування літературознавців, зокрема Ю. Прохаська, викладені в статті «Чи можлива історія «галицької літератури?» і як альтернатива до неї – його ж лекція під

назвою «Можлива історія галицької літератури» [286, 287]. Марко Павлишин у дискусії до згаданої статті говорить про присутність на території України «частин “систем” різних національних культур» [266, с. 22]. Тому історія галицької літератури як проект повинна бути доповнена необхідним полікультурним компонентом. Те саме стосується й історії галицької музики. Слід зазначити, що в цьому напрямку є вже певні напрацювання, зокрема монографія Л. Кияновської «Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст.» [128], в якій розвиток музичного мистецтва на цих теренах подано через концепт стильової еволюції. Дослідниця не лише робить огляд важливих творчих здобутків та подій багатонаціонального галицького середовища протягом двох століть, але й подає детальну характеристику творчості провідних композиторів, що виступають репрезентантами австронімецької та польської культур.

Тому, повертаючись до задекларованого в попередньому розділі концепту *культурної пам'яті*, слід зазначити, що Галичина – це провінція, що «породила радикально різні бачення свого минулого і кілька видів культурної пам'яті, місце антагоністичних національних проектів і бачень політичного устрою – і переживання спільності» [287, с. 2]. Ю. Прохасько зазначає, що за цим стоять два контексти: монархія Габсбургів та колишня багатокультурність – як витвір етносів, мов і конфесій. Таке співіснування різних історичних культур формує образ Галичини як палімпсеста різних кордонів, що мають релігійну, культурну та національну природу і породжують відповідні пограничні гібридні ідентичності. Попри те, саме бачення кордонів треба сприймати, як стверджує В. Кравченко, в якості ментальних конструктів чисто символічного характеру, а також у вигляді процесів, практик та дискурсів, що володіють власними культурними текстами та символікою. Відтак усі ці ментальні кордони є проблемою національної ідентичності [150, с. 7]

Як і у випадку з українсько-російським кордоном, про що пише В. Кравченко, галицькі кордони не були зоною відкритого протистояння та розді-

леної пам'яті. Тут більш доречним буде визначення контактної культурної зони. Подібно до інших регіонів України, Галичина не завжди вписувалася в рамки лише української національної парадигми, бо співжиття на її теренах груп з різною історичною та культурною пам'яттю фактично призвело до спільного існування різних національних культур. Відтак культурні тексти, що творились у цій частині Габсбурзької монархії, намагалися піднятися, як уважає Ю. Прохасько, «над суто галицьким культурним обрієм – до якоїсь більшої, показовішої культурної єдності, що її мислили переважно і як власнотиву, і як власну, а в кожному разі важливішу від галицької» [287, с. 3].

Німці творили тут свою культуру як суто німецьку, поляки – як винятково польську, євреї обстоювали своє єврейство, а українці-русини бачили себе частиною великого багатомільйонного народу. Таке розмаїття самоідентифікацій пояснюється тим, що нація в Габсбурзькій монархії не була джерелом державного суверенітету, бо *австрійська держава вважала себе національною*. Вона давала можливість своїм етносам розвивати власну культуру та самобутність і водночас належати до австрійського державного народу. Австрійська імперія, як стверджує С. Пахолків, не використовувала жодної з тогочасних європейських моделей державоустрою (територіально-асиміляційної у французів, культурно-етнічної в німців), тому тут не було домінування однієї мови над іншою і перевага не надавалася якомусь певному походженню [271, с. 21]. Адже австрійська держава, на відміну від російської, не намагалася асимілювати свої етноси через утиск їх мови та культури, що призвело до появи амбівалентних ідентичностей. На тлі цих груп феномен ідентичності, з одного боку, вказує на неминуче уособлення окремих спільнот, а з іншого – стикається з вимогами універсалізму громадсько-політичного, державного та міжкультурного співіснування людей [27, с. 6].

Тому можна говорити про одночасне співіснування на цих землях як «множинних ідентичностей», так і різних рівнів однієї ідентичності, зокрема, коли йдеться про ідентичність корінного українського населення, оскільки

постулат про ототожнення ідентичності з етнічною культурою сприймається тут досить проблематично. Е. Сміт зображає модель ідентичності у вигляді нашарувань концентричних кіл, серед яких виділяє коло, що символізує місцеву ідентичність, тобто ту, яка окреслюється певними локальними географічними межами, а також ті кола, що уособлюють національну та державну ідентичності [311, с. 24].

А. В. Вендланд говорить про модерну українську національну ідентичність як наслідок «перехресної взаємодії кількох національно-політичних орієнтацій та багатьох індивідуальних ідентичностей» [223, с. 14]. Це стоєть також явища національної культури, яка, на думку І. Лисого, «може жити і розвиватися «на грані культур», на межі ідентичностей» [171, с. 53]. Не випадково С. Плохій вважає ідентичність «ситуативним» феноменом, мінливим конструктом, що його породжує взаємодія багатьох дискурсів» [279, с. 4]. У цьому контексті важливою є концепція належності до певного політичного витвору [279, с. 23]. Так, австрійська імперська ідеологія ще від кінця XVIII ст. свідомо впроваджувалась на театральній та концертній сценах, прикладом чого може бути опера «Нація навколо трону» композитора Генріха Кляйна та лібретиста Карла Ніча. Її прем'єра відбулася в Пресбурзі (сучасна Братислава) у 1805 році. Серед дійових осіб були присутні представники майже всіх народів Габсбурзької монархії: угорці, чехи, австрійці, хорвати, далмати, словенці, мешканці Сілезії, Тіроля, Істрії, Каринтії, Трансильванії, Буковини та Галичини. Поставлена на честь угорського ландтага опера водночас репрезентувала австрійську державну націю.

Р. Шпорлюк стверджує, що руські селяни та греко-католики не стали в Австрійській імперії українцями тому, що їхня первинна політична свідомість була «віденською», тобто лояльною до монархії. І це, незважаючи на модерну національну українську самоідентифікацію більшості русинів, тривало аж до розпаду імперії [377, с. 343]. Деякі освічені русини, на думку історика, відмовившись від віри в імперську державу, ставали поляками, бо



це був єдиний шлях стати європейцями, оскільки греко-католицька церква до 1848 року не змогла запропонувати жодної альтернативи полонізації. Лишень у 1848 році, відкинувши існуючі національні альтернативи, русини почали вважати себе українцями, оскільки українська інтелектуальна еліта Східної Галичини одночасно сповідувала ідею належності до давнього руського народу з багатим культурним та історичним минулим, що веде свій початок від Київської Русі. Тому на рівні етнічної та історичної ідентичності галичани ідентифікували себе з українцями, яких налічувалось п'ятнадцять мільйонів у Російській імперії та три мільйони в Галичині і з якими їх об'єднувала спільна мова та минуле. Таке визначення, на думку А. Вендланд, стало першою ластівкою української національної програми» [43, с. 50], але їхнє українство було ще не остаточним, позаяк і тоді їм доводилось вибирати між чотирма моделями національних орієнтацій, а саме: австрійською, польською, російською та українською.

Про австрійську ідентичність галицьких українців можна говорити насамперед у контексті політичному. Адже опозиція супроти політичних вимог польського населення перетворювала українців, незалежно від соціального походження та статусу, на союзників австрійського урядового табору. Р. Шпорлюк, слідом за Томашем Масариком, називає це «віднецентризмом» [377, с. 456]. Натомість панування в Галичині майже у всіх сферах життя польської мови та зрілість польської, у порівнянні з тогочасною русинською, культури, відкритість «нової польської свідомості» для освічених прошарків українського населення – все це робило польську національну орієнтацію, на думку Р. Шпорлюка, привабливішою для тієї частини українців, яка піддавала ревізії культурне панування греко-католицького духовенства та засвоїла секуляризований модерний світогляд [377, с. 447].

Але згадані національні орієнтації українців конкурують ще з одним типом ідентичності – місцевим. Тут ідеться про «галицьку» ідентичність, яка, за визначенням Ларі Вулфа, протягом значної частини XIX ст. «була так само

важлива, як і національна ідентичність – хоча, звісно, їх важко було б відділити одна від одної» [55, с. 175]. Вище вже йшлося про певну штучність географічно-територіального утворення «Галиція», яке, зважаючи на свій прикордонний статус з «пильно стереженими кордонами», змушене було бути, як стверджує Ю. Прохасько, «краєм, приреченим на культивування власної локальної дійсності» [286, с. 2].

Тому було б історично помилковим розглядати музичні тексти, що є здобутками української культури ХІХ ст., виключно крізь призму національного, оскільки такий підхід, можливо є не найкращим для інтерпретації творів мистецтва. І причина полягає в тому, що, фокусуючись на національному, музичні надбання галицької культури не можуть бути проаналізовані у всій повноті. Адже в більшості музичних текстів першої половини ХІХ ст. національний первень проявився ще досить невиразно, слабкими паростками торуючи собі дорогу крізь товстий шар впливів розвинутіших культур, серед яких домінуючою була австро-німецька. Відтак, проблему ідентичності національної культури доцільніше розглянути крізь призму універсальних філософських категорій *загального, особливого та одиничного*. Якщо *одиничне* є втіленням неповторної індивідуальності та своєрідності певного явища чи предмета, його відмінності від інших, то *загальне* – це ознаки та особливості, які притаманні багатьом явищам та предметам, а також закон, що пов'язує багатоманітність явищ у систему. Натомість категорія *особливого* виражає взаємозв'язок одиничного та загального, будучи системою ознак і властивостей певної групи, що є складовою більшої системи.

Під цим кутом зору віденськоцентричність русинів є визначальною для галицької культури, починаючи з останньої чверті ХVІІІ і до середини ХІХ ст., як втілення категорії загального, уособлюючи сутність держави (ідентичність-самість). М. Грушевський навіть І. Франка вважає вихованцем німецької культури, а О. Забужко констатує, що письменник був настільки органічно інтегрований у загальноавстрійські культурні процеси, що «деякі сучасні

франкознавці на Заході стверджують навіть, буцімто він не завжди виступав “виключно в рамках української національної ідентичності”, усвідомлюючи себе також і “остеррайхером”, австріяком» [107, с. 20]. Адже національна культура «не виникає в якомусь абстрактному просторі поза контекстом та історією [...] ігнорувати такий факт – це ризикувати спотворити джерела, розуміння і сприйняття [...] творів» [386, с. 11].

Коли поглянути на задекларовану вище проблему, користуючись формулою *австрійськість versus віденськість*, то доцільніше використовувати замість концепту «австроцентричність» термін «віденськоцентричність» з огляду на безперечний вплив Відня як культурної та політичної метрополії. Адже віденськість – це насамперед імперськість, багатокультурність, магістральність, на відміну від австрійськості як культурної однорідності й самобутності. Якщо «австрійськість» вказує на винятково австрійські етнічні цінності, то віденськість слугує втіленням надетнічної державної ідентичності. При цьому слід пам’ятати, що такий тип ідентичності в Галичині не формувався поступово як *ідентичність-процес*, а був «накинтий» згори в результаті певних геополітичних змін у європейській історії та прищеплений за допомогою державних реформ, які поставили в культурній ієрархії здобутки австрійського Просвітництва на значно вищій щабель у порівнянні з іншими культурними концептами, зокрема польським.

### **3.2. «Віденське» як загальне у творчості українських композиторів Галичини середини XIX ст.**

Кожна нація має певні географічно визначені місця, що володіють лише їм притаманною, особливою символічною силою. Саме в них конструюються простори національної культурної пам’яті. Такі місця дають поштовх для значущих спогадів, бо навіть при всебічному дослідженні вони все одно зберігатимуть таємницю, лише їм притаманну. Ці місця спогадів, як стверджує Аляйда Ассман, завжди пов’язані з історією. Адже пам’ятні місця – це фрагменти втрачених життєвих зв’язків, що сигналізують про минуле з до-

свідом перервності. Для українців Галичини таким «місцем спогадів» впродовж останнього століття залишається Відень – місто не з корінною традицією [247, с. 100]. Тому пам'ять галичан про Відень має зовсім інший характер, ніж пам'ять про символічні місця, де ця традиція є неперервною. Сучасні письменники з ностальгією пишуть про «український Відень», де сто років тому в знаменитій кав'ярні «Central», безпосередньо пов'язаній із зародженням віденського модернізму, українська мова деколи навіть заглушувала німецьку<sup>60</sup>.

Загальновідомо, що Відень протягом тривалого часу, тобто від другої половини XVIII до початку XX ст., був чимось набагато більшим, аніж просто столиця імперії Габсбургів. Це призвело до ототожнення великої кількості явищ не з самою країною, а з її центром. Дослідники стверджують, що ця формула є настільки унікальною і навіть універсальною, що прийнято говорити в сенсі Відня, а не в розумінні австрійськості, як про утилітарно-побутові речі («віденська» кухня, «віденська» кава, «віденський» стілець), так і про культурно-інтелектуальні («віденський» вальс, «віденська» оперета, «віденський» модерн, «віденська» школа психоаналізу тощо) [369, 65]. Адже Відень був зосередженням духу цієї імперії, а світогляд самих віденців, як стверджує В. Джонстон, вміщав у собі дві основні установки: естетизм (насолада мистецтвом) і терапевтичний нігілізм (байдужість до політичних і соціальних реформ) [95, с. 167]. Окрім того, місто було одним із найважливіших європейських «культурних вузлів» [266, с. 16]. Передусім, як «інституційний вузол», Відень сприяв поширенню протягом XIX ст. в Галичині певних соціальних структур, що стали засобами організації музичного життя, а це – музичний театр, музичні товариства, музична освіта, виконавські музичні заходи тощо. По-друге, що не менш важливо, він виконував функції «топографічного вузла», який, будучи одним із найвизначніших у Європі осередків музичної культури, відцентрово розсіював характерні ознаки «віден-

<sup>60</sup> Див.: Малярчук Т. Український Відень: кінець мрії. URL: [http://texty.org.ua/pg/article/editorial/read/44338/Ukrajinskyj\\_Viden\\_kinec\\_mriji\\_ChASTYNA\\_2](http://texty.org.ua/pg/article/editorial/read/44338/Ukrajinskyj_Viden_kinec_mriji_ChASTYNA_2)

ського стилю», що в подальшому сприяло розвитку музичного мистецтва не тільки в географічних кордонах імперії Габсбургів, але й поза її межами. Одночасно Відень у XIX та в перші десятиліття XX ст. став осередком доцентрового притягання українських інтелектуальних сил, виконуючи (як у давніші часи для українців литовський Вільнюс, а в XVIII–XIX ст. російський Петербург) функцію українського духовного та культурного центру поза межами України.

Т. Адорно в праці «Соціологія музики» пише про геній Відня, який майже 150 років панував у історії музики, бо «віденським діалектом» (філософ називає його справжньою всесвітньою мовою музики) «говорять» теми Бетховена і Брамса, Малера і Берга [4, с. 142]. І хоча Відень (як священне місто музики) є символом минулого, але він зберігається в культурній пам'яті Галичини як втрачене власне минуле. Адже не випадково саме у Львові Моцарт-син вшановував пам'ять свого батька виконанням його «Реквієму». Тому зникла в плині української історії культура «постає як горизонт в освітній пам'яті пізнішої епохи» [15, с. 333].

Водночас віденськоцентричність і пов'язана з нею «австрійська культура» – поняття багатозначне і вимагає уточнення. Адже строкатість культурного ландшафту Відня збагачувалася не лише за рахунок внутрішньо-регіональної (ендогенної) багатоскладовості культури, але й за рахунок загальноєвропейських (екзогенних) чинників культурної взаємодії, що сприяло специфічним акультураційним процесам, які породили явище «австрійської» культури. Чеський інтелектуал Вацлав Томек ще на початку 50-х років XIX ст. заакцентував основоположну ідею Австрійської імперії, що полягає в утворенні з різноманітних елементів: держав і земель, які мали абсолютно відмінне історичне минуле і протистояли одне одному – певної цілісності, частини якої зростаються і розвиваються як у політичному, так і в культурному відношенні [358, с. 207]. Звідси – багатоскладова культурна самосвідомість. Адже чимало елементів типово австрійської культурної конфігурації

насправді є первинними елементами інших культур: чеської, угорської, італійської та інших культурних конфігурацій, бо в цьому політичному просторі взаємодіяли різні «культурні мови» [358, с. 249]. Тому, порушуючи проблеми австрійської культури, треба дати відповідь на питання: які риси музичної мови є справді австрійськими?

Якщо врахувати етнокультурну багатоскладовість політичного утворення, яким була «Дунайська імперія», то концепції про існування «чистої» національної культури виявляться лише міфом. Адже те, що, на думку М. Чакі, вважають за національну культуру, насправді є комплексною конфігурацією, яка володіє множинністю складових із розмитими обрисами та великою кількістю чужих елементів, а також постійним процесом їх трансформації [358, с. 250]. Це стосується не лише австрійської культури як такої, але й окремих культур тих націй, які колись входили до складу імперії.

Щодо української ідентичності галицьких русинів, то її (до початку 1860-х років) доцільно розглядати під кутом *одиночного* – як модерну національну ідентичність, яка щойно почала конструюватися (ідентичність-становлення) і ще не набула загальних характеристичних вироблених ознак національного. Запропонована модель більше надається для дослідження музичної культури Галичини першої половини XIX ст., натомість другу половину XIX та початок XX ст. доцільніше розглядати крізь призму національного як *загального*, як ідентичність української єдності. Щодо категорії *особливого*, то вона представлена в цій тріаді «галицькою ідентичністю», яка репрезентує елементи різних культурних груп, але, на відміну від двох попередніх видів ідентичності, жодного разу не виступає в ролі домінуючої, завжди будучи складовою якоїсь більшої системи.

Австрійський «культурний наступ» на Галичину розпочався з низки соціальних та освітніх реформ, що супроводжувались упорядкуванням або, точніше, систематизацією та каталогізацією всього життєвого укладу, по можливості, рівномірним розподілом благ відповідно до результатів діяль-

ності, залученням великої кількості службовців із певним освітнім рівнем та фаховою підготовкою. Їх наслідком стала поява мережі освітніх та культурних закладів, серед яких були школи, університет (заснований у Львові в 1784 році), товариства, часописи, театр (відкритий у 1786 році), друкарні.

Американський історик Гарі Коен у передньому слові до книги Маркіяна Прокоповича пише про Львів як місто, що здавна відзначалося виразною космополітичністю, будучи одночасно «провінційним», «віденським» і «східним» [415, р. XV–XVI]. Попри це Львів від початку XIX століття поступово стає справжнім габсбурзьким містом, що передусім знайшло відбиток на його міському ландшафті, бо саме архітектура (нарівні з пресою, театром, літературою, музикою) була однією з найважливіших складових габсбурзької культурної політики в Галичині. Тогочасній австрійській владі, як стверджує М. Прокопович, вдалося концептуалізувати міський дизайн та публічний простір з культурною, національною та державною політикою [415, р. 20]. Канцлер Метерніх, здійснивши в 1820-х роках подорож Галичиною, побачив її чудовою та варварською одночасно, а тому й виправдовував усі зусилля влади, скеровані на реформування цього «відсталого» місця проживання «напівдиких» поляків, русинів та гебреїв – нецивілізованого населення, з якого треба було зробити «справжніх галичан» [443, р. 2]. Покладаючи політичні надії на нове німецькомовне населення міста та лояльних до себе русинів-селян у його околицях, австрійська влада намагалася зробити зі Львова «Відень Сходу», обмеживши, таким чином, національні амбіції польської шляхти. М. Прокопович порівнює тогочасний Львів з чеською Прагою та італійським Трієстом – історичними провінційними містами Габсбурзької імперії, на відміну від столичних Відня і Будапешта. Йдеться передусім про масштаби їх розбудови. Вражаючим є той факт, що модерні архітектурні перетворення почалися у Львові значно раніше, ніж у самому Відні, який ще напочатку XIX ст. залишався із середньовічним міським плануванням. Турбота про поліпшення санітарного стану Львова разом з імпозантним зовніш-

нім виглядом його новозбудованого центру, який був винесений поза межі старої забудови з її відчутно строкатим етнічним колоритом – це, як стверджує М. Прокопович, спроба утвердити габсбурзький культурний код, що демонстрував вищість німецької культури нової влади, на відміну від колишнього польського правління [415, с. 29].

Австрійці від самого початку свого панування намагалися не лише надати галицьким містам відчутного «німецького характеру», але, як стверджує Ю. Прохасько, заклали декілька механізмів утримання цілісності, серед яких обов'язкова германізація – «як вимога великої культури», що покликана була перекрити всі дрібніші спокуси культурних ідентичностей» [286, с. 8]. Відтак численне українське населення Галичини, яке на той час не мало перелічених вище інструментів національної самоідентифікації, при творенні власної культури змушене було послуговуватися здобутками панівної державної австрійської нації [271, с. 28].

Але це жодним чином не дисонувало з національними устремліннями галицьких українців, оскільки вони в силу певних обставин протягом певного часу перебували в стадії невизначеності, як (за висловом В. Гнатюка) «сіра, пририта етнографічна маса» [271, с. 59], а це вже навіть на підсвідомому рівні «призводило до переймання чужих моделей, що припасовувались до власних національних потреб» [271, с. 29]. До сказаного слід додати, що кількість українського населення в галицьких містах і містечках у співвідношенні з польським та єврейським була досить незначною (незважаючи на те, що українці були кількісно четвертою, після німців, чехів та поляків, національністю Австрійської імперії), тому українського культурного життя там поза церквою до середини XIX ст. фактично не існувало. А враховуючи знання освіченими верствами польської та німецької мов, можна припустити, що розваги для українців, поляків і німців були спільними, принаймні на це у своїй праці звертає увагу А. В. Вендланд [43, с. 44]. Про спільну для всіх етнічних груп Галичини бюргерську культуру, носіями якої були вчителі,



адвокати, службовці, підприємці та лікарі, пише і С. Пахолків. Дослідник зазначає, що ця культура виробляла однаковий стиль життя і (це, на нашу думку, є дуже важливим) спільні цінності, а також була гомогенізуючим чинником у середовищі гетерогенного населення краю [271, с. 51].

Щодо музичного життя Галичини кінця XVIII – початку XIX ст., то воно, як стверджує Б. Кудрик, протягом півстолітнього періоду, на який припадає розквіт віденського класицизму, являло «собой образ твердого кам'яного сну» [158, с. 82]. Висловлена дослідником думка є дещо перебільшеною, оскільки на початку XIX ст. до Галичини прибуло багато австрійських композиторів і виконавців, чий вплив невдовзі відчула на собі навіть греко-католицька церква. У попередніх розділах йшлося про чеських музикантів, які, на відміну від німців, були набагато лояльнішими до місцевого польського та українського населення, а тому часто працювали капельмейстерами в греко-католицьких храмах. Усі вони, незважаючи на своє походження, були, вже навіть судячи з їх артистичних біографій, носіями віденської музичної традиції, яку репрезентували духовними творами, написаними на греко-католицькі літургійні тексти. І це цілком зрозуміло, зважаючи на те, що в Галичині в першій половині XIX ст. панівною була лише одна культура – імперська. Відомо також, що капельмейстер В. Роллечек, про діяльність якого згадувалося в контексті запровадження багатоголосого співу, у 1826 році для ювілейної архирейської Служби Божої у Святоюрському львівському соборі, яку відправляв єпископ Снігурський, не тільки написав літургію в супроводі оркестру, але й запросив до її виконання відому співачку, італійку за походженням, графиню Жозефіну Бароні Кавалькабо (дружину губерньського радника Людвіга Каetano Бароні Кавалькабо). Графиня Бароні, як стверджує Д. Колбін, була не лише хорошою співачкою, але й меценаткою, можливо, співзасновницею Хорового товариства ім. Св. Цецилії у Львові [142, с. 19].

Ф. Стешко, спираючись на працю анонімного автора «Хроніки духовної семинарії Львовскої одь 1783–1888», стверджує, що під час великих

урочистостей у Львівському соборі св. Юра літургію співали не лише українці, але й запрошені артисти з німецького театру, які, однак, не розуміли руського тексту і не вміли вимовити богослужбні слова, а тому перекручували їх близько до німецької мови [316, с. 55]. Б. Кудрик звертає увагу на той факт, що в репертуарі перемиського хору ще за часів Нанке та Серсавія були не лише духовні, але й світські твори австрійських та італійських композиторів, зокрема фрагменти ораторій та опер Моцарта, Гайдна, Кройцера, Вебера, Шуберта, Керубіні та Россіні [159, с. 111].

Священник Й. Левицький з Болшева у вже згаданому дописі «З Покутя» із захопленням пише про диригента Петра Любовича, який у Велику П'ятницю 1853 року з хором Львівської духовної семінарії виконав четверту сонату Й. Гайдна «Боже Мій, Боже Мій, нащо Мене Ти покинув?» з ораторії «Сім слів Спасителя на хресті». Дописувач вражений красою музики, а також незвичністю музичної інтонації в цьому творі, який «полонить розум і серце» [167, с. 40]. З тієї самої публікації дізнаємось, що дві сонати з ораторії (соната № 2 «Днесь зі Мною будеш у раю» та № 7 «У руки Твої віддаю Свого духа») з церковнослов'янським текстом Й. Левицького, щорічно, починаючи від 1834 року, виконувалися у Львові в семінарській церкві в Страсний тиждень<sup>61</sup>.

Б. Кудрик вважає, що саме у цей час до репертуару семінарського хору увійшла обробка мішаного хору Й. Гайдна «Super flumina Babylonis» із новим богогласниковим текстом «Вижу тя на хресті висяща». Відтак можна зробити певні висновки, а саме, що в 1820–1830-х роках виконання в галицьких церквах під час греко-католицького богослужіння творів австрійських композиторів було звичним явищем і що ця традиція була започаткована значно раніше. Це, знову ж таки, спростовує думку, висловлену Б. Кудриком стосовно того, що австрійська культура не мала ніякого впливу на місцеве населення, «будучи тільки замкненим у собі острівцем германізму» [158, с. 82]. Відомі

<sup>61</sup> У фондах наукової бібліотеки ім. В. Стефаника зберігається рукописний збірник 1868 року з творами А. Нанке, М. Вербицького, І. Лаврівського і Й. Гайдна. Тут, власне, і знаходиться твір Гайдна «Днесь глаголю», тільки назва його звучить трохи інакше «Амінъ глаголю».

імена австрійських музикантів, які працювали в Ставропігійському інституті, у Львові. Так, у 1831 році інститут замовив собі з Перемишля твори Бортнянського, копії з яких зробив В. Серсавій. Відомо також, що їх з хористами розучував випускник перемиської гімназії Яків Неронович під керівництвом учителя музики Мюллера (ім'я невідоме). Серед інших викладачів інституту згадуються прізвища Клюгера та Герольда (імена невідомі) [383, с. 138].

Володимир Токарчук у розвідці, присвяченій діяльності австрійських композиторів у Львові в першій половині XIX ст., подає цікаву інформацію за матеріалами тогочасних львівських видань. Так, зокрема, довідуємось, що німецькомовна газета «Lesenblätter» (№ 3 за 1835 рік) надрукувала повідомлення про надходження до книгарень нотних збірок із творами Рукгабера, Данека та Вербицького (марш), а «Gazeta Lwowska» (№ 143 за 1842 р.) інформувала про випуск збірки з танцювальною музикою для фортепіано Вербицького та Кнаппа. Та сама газета в № 6 вмістила відомості про перший бал Галицького Музичного Товариства, на якому публіці найбільше сподобалися танці, скомпоновані Кнаппом і Вербицьким [328, с. 224]. Це ще раз утверджує думку, висловлену істориками, про спільну бюргерську культуру та розваги для представників різних етнічних груп Галичини. Тому інформація в німецькій та польській пресі про популярність танцювальної музики юного Вербицького (у 1835 році композиторові виповнилось лише 20 років) частково спростовує твердження про відсутність власної світської музичної культури серед місцевого українського населення Львова.

Відомо, що Вербицький переїхав з Перемишля до Львова в 1834 році й залишив його в 1846 році. За дванадцять років, прожитих у місті, він працював диригентом хору монастиря бенедиктинок, платним тенором латинського кафедрального собору, то ж, відповідно, міг мати контакти з австрійськими та польськими музикантами. Щодо творів, написаних у ті роки, то дослідники старшої генерації переважно згадують сольні опуси Вербицького для гітари та солоспіви в супроводі цього інструменту. Відтак інформація, що

його танцювальна, не без австрійських впливів, фортепіанна музика, яка видавалася в 1835 та 1842 роках у місцевих австрійських видавництвах, змушує по-новому подивитися на творчу постать композитора-початківця, який зміг тільки за рік перебування у Львові здобути певну популярність у львівської публіки.

Про музичну діяльність українців у Львові в 50-х роках ХІХ ст. та про їхні контакти з німецькою культурою пише у своїй книзі «Піонери музичного мистецтва в Галичині» З. Лисько. Стверджуючи, що музичне життя зосереджувалось, головним чином, навколо Ставропігійського інституту та духовної семінарії, дослідник згадує імена львівських композиторів та виконавців, які здобули визнання в тогочасної публіки. Серед них – піаніст і диригент Львівської греко-католицької та латинської семінарій, а також Ставропігійського інституту – *Матвій Рудковський*. У тижневику «Зоря Галицька» за 1851 рік один із дописувачів звертає увагу на те, що Рудковський був автором численних фортепіанних творів, зокрема коломийок, шумок, думок, фантазій на народні теми тощо. Окрім того, він, як і вже згаданий Й. Левицький, спробував робити церковнослов'янську підтекстовку до музичних духовних творів, написаних латинською мовою. Популярні в греко-католицьких церковних колах його композиції «Нас ради» та «Іскупил ни еси», як стверджує З. Лисько, є переробками «Stabat Mater» німецького композитора Гессера [172, с. 62]. Серед найвідоміших українських виконавців Галичини середини ХІХ ст., які здобули європейське визнання, особливе місце посідає бас, соліст оперного театру в Амстердамі, *Пантелеймон Борковський* (1824–1911), який з великим успіхом виступив у 1853 році у Львові на сцені німецького театру в опері Моцарта «Чарівна флейта». Інформація про цю подію була поміщена в 34 випуску тижневику «Зоря Галицька» за 1853 р.

Описуючи музичне життя Галичини першої половини та середини ХІХ ст., не можна не згадати так звані «Руські бали», які щорічно проводилися у Львові, починаючи від 40-х років ХІХ ст. Так, на балу, який відбувся

в лютому 1850 року, оркестром диригував вже згаданий М. Рудковський. Історик О. Середа звертає увагу на цікавий факт, що на балу 1851 року артисти німецького театру були запрошені танцювати коломийку, а на початку 1860-х років її на балах танцювали вже навіть австрійські офіцери [303, с. 332]. Ба більше, у 1851 році в німецькому театрі у Львові був поставлений балет «Коломийка» з Мінною Вернер у головній партії.

Повною мірою осмислити результати діяльності австрійських музикантів у Львові в першій половині XIX ст. не дозволяє відсутність окремих матеріалів за певний період, неопрацьованість деяких архівів, розпорошеність документів по різних установах та приватних колекціях. Неважаючи на наявність окремих праць і публікацій А. Карп'яка, Л. Кияновської, Д. Колбіна, Л. Мазепи, Т. Мазепи, В. Токарчука, можна констатувати відсутність ґрунтовних музикознавчих досліджень, присвячених діяльності у Львові таких яскравих постатей, як композитор та педагог *Йоганн Медеріч Галлюс* (1752–1835); композитор, піаніст і педагог *Йозеф Крістоф Кесслер* (1800–1872); скрипаль (був учителем Бетховена), композитор і диригент *Ігнац Шуппанціг* (1776–1830), флейтист, композитор і вчитель співу *Йозеф Башни* (?–1844); диригент *Йозеф Ернесті*; флейтист, композитор і диригент *Франц Допплер* (1821–1883). Відомо, що всі вони брали активну участь у музичному житті Галичини. Так, під орудою Й. Медеріч-Галлюса у Львові в 1803 та 1812 роках було виконано ораторію Й. Гайдна «Пори року». У 1811 році австрійський музикант здійснив у Львові концертну постановку опери В. А. Моцарта «Милосердя Тита». Ще одну ораторію Гайдна, «Створення світу», виконав у 1818 році І. Шуппанціг.

Але найвідомішою постаттю серед австрійських музикантів, чий життєвий і творчий шлях протягом тридцяти років був пов'язаний з Галичиною, є *Франц Ксавер Вольфганг Моцарт*, який прибув до Львова в 1808 році і протягом тривалого часу був учителем музики в родинах галицьких аристократів. Саме Моцарту-сину громадськість Львова завдячує створенню тут

у 1826 році Інституту Співу та Товариства св. Цецилії (Cäcilien-Verein), на зразок тих, які в перші десятиліття XIX ст. започатковувалися в багатьох містах Німеччини й Австрії [202, с. 102–103]. Інститут Співу не був публічною школою, а навчальним закладом для членів товариства та хору св. Цецилії. У його діяльності були також задіяні Й. Рукгабер (вчитель Ф. К. Моцарта з контрапункту), Медеріч Галлюс, Й. Башни, а також вже згадані В. Роллечек та графиня Ж. Бароні, дочка якої Юлія була ученицею Моцарта. Як відомо, хор Товариства св. Цецилії уперше виступив 5 грудня 1826 року в кафедральному греко-католицькому соборі св. Юра, виконавши «Реквієм» В. А. Моцарта. За три роки існування він неодноразово давав концерти в стінах цього храму, слугуючи доказом того, що очільники греко-католицької церкви не лише були знайомі, але й підтримували дружні стосунки з місцевими австрійськими музикантами.

Спосіб функціонування Інституту Співу у Львові дає поштовх для роздумів про діяльність музичної школи в Перемишлі. Її заснування в 1829 році при повному матеріальному та нормативному забезпеченні єпископом Снігурським – яскравий прояв австрійськості в площині інституціональності мислення, коли впроваджені на теренах Галичини австрійські інститути (у цьому випадку освітні норми та правила) створюють сприятливі умови для повноцінного розвитку музичного мистецтва. Йдеться про те, що Перемиська музична школа, яку Вербицький згодом назве консерваторією в мініатюрі, не була публічним учбовим закладом, а створювалася виключно з метою музичного навчання співаків хору Перемиського кафедрального собору. Тому можна провести певні аналогії між діяльністю Інституту Співу з Товариством св. Цецилії у Львові та Перемиської музичної школи з хором кафедрального греко-католицького собору. Не виключено, що принципи музичної освіти, запроваджені Ф. К. Моцартом у Львові, могли бути застосовані і в Перемишлі.

Серед відомих музикантів Львова першої половини XIX ст. можна побачити досить багато польських імен, найвідомішим з яких є *Кароль Ліпін-*

*ський* (1765–1847). Однак ми не зустрінемо серед них українських, за винятком згадок про М. Вербицького, М. Рудковського та П. Борковського. Саме це й дало підставу Б. Кудрику говорити про повну закритість і відмежованість австрійської культури від культури місцевого населення Галичини. Але проблема насправді лежить в іншій площині. Йдеться про те, що модель т. зв. бюргерства, чия культура ґрунтувалась на основі класичної освіти, і до складу якого входила не лише велика, середня та мала буржуазія, але й освічені верстви міського населення, сприяла появі освіченого національного «середнього класу». Однак у середовищі місцевого руського населення вона почала формуватись і досягла значних успіхів лише у другій половині ХІХ ст.

Німецька бюргерська культура розвинулася з Просвітництва і є результатом секуляризації світогляду [271, с. 52]. А як відомо, у першій половині ХІХ ст. прошарок освіченої світської еліти серед українського міського населення Галичини був надто малий, щоб репрезентувати власне музичне мистецтво на одному рівні з німецьким та польським. Окрім того, цей прошарок формувався з вихідців із родин священників та заможних селян, які прагнули, щоб їхні нащадки стали «освіченими панами», а тому фінансували передусім навчання задля здобуття «престижних професій», зокрема професії адвоката. Не випадково І. Франко дає цьому явищу визначення Brotstudium, а далі роз'яснює його як «навчання для хліба, для кар'єри, навчання, тісне та далеке від тої широкої гуманності, що лежить в основі західноєвропейського, а подекуди навіть російського вищого шкільництва» [344, с. 178]. Щодо кар'єри музиканта, то С. Людкевич про становище «професійного українського музики-композитора» в Галичині наприкінці ХІХ ст. пише як про найтяжчу жертву українській музиці та апокаліпсис сонної уяви, «яку й при допомозі найсмілішої фантазії годі собі добре уявити» [189, с. 338]. Це іронічне висловлювання композитора є виразним натяком на те, що професія музиканта не була серед місцевого населення у великій пошані. Слід також враховувати і ту обставину, що основними носіями музичної культури були священники,

для яких секуляризований світогляд був до деякої міри чужим та неприйнятним, тому їх музична діяльність передусім зосереджувалась у площині церковної музики, незважаючи на певну світськість життєвого укладу, бо за рівнем освіти, способом життя і манерами вони мало чим відрізнялися від своєї пастви [271, с. 62].

Треба відзначити, що і Вербицький, і Лаврівський, судячи з їх творчих зацікавлень та жанрових уподобань, «зламали» загальноприйняті стереотипи консервативного галицького священства. Як зазначив Б. Кудрик, їхні твори є самотніми зразками європейщини в галицькій культурі першої половини та середини XIX ст. [158, с. 100]. Розглядаючи світський музичний доробок М. Вербицького під кутом «віденськості», спробуємо усвідомити: ким був «батько української музики» – галицьким українцем, який мешкав в одній з тогочасних провінцій Австрійської імперії, а отже, лише «політично» вважався австрійцем, чи, можливо, він, як австрієць, відчував себе причетним до творення «високої» віденської культури, оскільки прагнув своїми творами увійти до середовища її освічених носіїв? Відповідь на це питання не може бути однозначною, бо Вербицький був одночасно і українцем, і австрійцем, тому що амбівалентність і множинність самосвідомості, на думку М. Чакі, багатополюсність орієнтації є одним із основних важливих критеріїв «австрійськості» й того, чим характеризується австрійська історія. Тому «текст» цієї історії «відзначається яскраво вираженою багатозначністю і комплексністю. Він повинен і може бути прочитаний (розшифрований та витлумачений), але його неможливо прочитати лінійно, бо в ньому імплікована необхідність урахування всієї багатозначності його культурного контексту» [358, с. 257]. Відтак «тексти», що належать як Вербицькому, так і його сучасникам і послідовникам, треба розглядати комплексно, залежно від мети, яку перед собою ставлять дослідники.

У чому ж найяскравіше проявився вплив Відня і «віденської» культури на творчість композитора? Насамперед у багатоскладовості його культурної



самосвідомості. Якщо подивитися на цю проблему з точки зору жанру, а як відомо, кожний період в історії мистецтва має свої жанри, більш канонічні за інші, то побачимо, що друга половина XVIII – перші десятиліття XIX ст. у віденській культурі пройшли під знаком симфонії та інструментальної музики. Стильова парадигма віденського класицизму полягає у створенні класичного оркестрового стилю, що знайшов своє найповніше втілення в взаємодії оперного та симфонічного чинників. Натомість як у галицькому, так і в підросійському різновидах національного музичного канону протягом усього XIX ст. інструментальна музика в силу певних як цілком об'єктивних, так і суб'єктивних обставин залишалася поза зоною уваги композиторів. Навіть Лисенко – професійний виконавець-інструменталіст, центральна постать в українській музичній культурі XIX ст. – у своїй композиторській діяльності доклав чимало зусиль для вивищення жанрів саме вокально-хорової музики, у той час як інструментальна (за винятком фортепіано) залишилася поза його увагою.

Аластер Фовлер у книзі «Різновиди літератури» пише, що кожна епоха демонструє досить незначний жанровий канон, що обмежує майже всіх авторів. І хоча більшість жанрів у своїх слабших виявах продовжують існувати у всіх епохах, вони все ж таки постають, як химерні винятки «у творчості відсунутих у тінь авторів» [29, с. 26]. Вочевидь одним із таких «химерних винятків» в українській музиці XIX ст., і навпаки, закономірністю у віденській культурі є симфонії Вербицького, створені автором під безпосереднім впливом тих музичних тенденцій, які панували в культурному житті Відня та поширювалися всією територією монархії Габсбургів. Не випадково С. Людкевич вважав оркестрові твори композитора першою талановитою спробою української симфонічної музики та наріжним каменем, на якому має відбуватися подальше становлення цього жанру [187, с. 346].

У цій «незвичайній», за визначенням М. Загайкевич, для Вербицького ділянці творчості ним написано десять симфоній та два концертні полонези. Але що стало спонукуючим імпульсом для композитора в його зверненні до

жанру симфонічної музики? Передусім її авторитетність та канонічність у тогочасній віденській культурі. Однак слово *симфонія*, коли йдеться про твори цього жанру у творчості Вербицького, набуває іншого конотативного значення, оскільки так іменувалася ще за часів Росії італійська оперна увертюра (*sinfonia*). На це звертали увагу всі, без винятку, біографи та дослідники творчості композитора, починаючи від І. Воробкевича, які констатували, що його симфонії є нічим іншим, як одночастинними симфонічними увертюрами, що здебільшого виконувались перед театральними виставами. Деякі з цих оркестрових творів (перша, друга та третя симфонії) були написані Вербицьким ще у 1840-х роках для драматичних постановок Перемиського театру, тоді як решта створені у 1860-х роках для театру «Руська бесіда» у Львові.

У цьому контексті цілком закономірно постає питання, який принцип взяв композитор за основу форми своїх увертюр? Прийнято виділяти два види оперної увертюри – французьку та італійську. Перша, до якої умовно застосовують формулу *повільно-швидко*, вважається феноменом барокової творчості, хоча, як зазначалося в попередньому розділі, історія її функціонування та впливу на інші жанри виходить далеко за межі доби бароко. Натомість італійська увертюра не має тих специфічних стилістичних рис, які б з точністю її ідентифікували, оскільки характерною ознакою цього типу є лише стабільна функціональність і наявність певної композиційно-драматургічної ідеї, що реалізується в різних стильових контекстах [34, с. 17]. Вона, як різновид вступної оперної симфонії яскраво вираженого гомофонного складу з початковим *allegro*, повільною серединою та танцювальним фіналом, сформувалася лише у першій половині XVIII ст.

Починаючи від 50-х років того ж століття, італійська увертюра повністю витіснила французьку і, як найважливіший типологічний різновид, посіла панівне місце серед вступних оркестрових театральних композицій, а двадцятьма роками пізніше її замінила одночастинна увертюра, яка свій родовід

вела від італійської. Остання існувала у двох різновидах: як одночастинне Allegro з повільним вступом і без вступу. Наприкінці XVIII ст. перевагу надавали увертюрі з повільним вступом незалежно від того, чи та передувала комічній опері, чи «серйозній». У той час, коли Вербицький почав писати свої симфонії-увертюри, вони вже втратили значення одного з найпопулярніших жанрів інструментальної музики. Тим не менше, творчий доробок свідчить про амбіції композитора, який представляв «культурну націю», що прагне «йти в ногу з часом». Адже 1840-і роки в історії західноукраїнської культури стали періодом, коли галицькі інтелектуали шукали «нових» традицій, зосереджених не лише навколо етнічного чинника. Для своїх увертюр Вербицький вибрав форму одночастинного Allegro з повільним вступом. Тут він, безперечно, наслідував уже відомі зразки цього жанру – увертюри Моцарта («Дон Жуан», «Чарівна флейта», «Cossi fan tutte»), Россіні («Севільський цирульник», «Попелюшка», «Сорока-злодійка»), Доніцетті («Дочка полку»), Вебера («Оберон»), побудовані за таким принципом.

Яскравим прикладом наслідування стилю Моцарта чи Россіні може бути одна з ранніх увертюр Вербицького – *D-dur*, написана в 1849 році до драми Юзефа Коженювського «Верховинці». Щодо форми, то у своєму, ймовірно, дебютному оркестровому творі (симфонія *D-dur* числиться під № 1) автор використовує той різновид вступної оперної симфонії, який був особливо популярним наприкінці XVIII ст. Ідеться про репризну увертюру з ознаками сонатності, в якій замість повноцінної розробки вводився новий тематичний матеріал контрастного ліричного характеру. Енергійна швидка тема *Allegro*, що починається від ц. 33, у цьому випадку може трактуватися як головна партія, натомість невелика, у межах восьми тактів, лірична тема (ц. 7), що звучить у тональності другого щабля (*e-moll*), виконує функцію побічної. Інтонаційно вона близька до однієї з тем популярного полонезу «*Pozegnanie Ojczyzny*» М. К. Огінського, створеного ще в 1794 році, а це дає підставу стверджувати, що такі збіги не випадкові. Наступна тема, яку в першому

проведенні виконують флейти з кларнетами (*a-moll*), а в другому – струнний квінтет, може претендувати на роль заключної. Вона виразно танцювальна, коломийково-козачкова, що свідчить про вплив на Вербицького творів класичного сонатно-симфонічного циклу часів Гайдна й Моцарта.

На відміну від танцювальних тем експозиції, так званий розробковий розділ починається з викладу нового ліричного матеріалу (*A-dur*), на якому, з одного боку, позначився вплив аріозно-оперної стилістики, а з іншого – військової музики (йдеться про особливості оркестрування). Тема звучить *solo* у партії гобоя, а в другому проведенні виконується групою дерев'яних духових інструментів та перших скрипок на фоні фігуративного викладу струнних. Завершальні акорди теми накладаються на розробковий епізод, в якому секвенційні фрагменти чергуються з мотивно-фігуративними. В якості розробкового тематизму композитор використав фігуративний рух на основі акордів терцієвої структури, на якому, власне, й побудована перша тема *Allegro*, але який не містить яскраво вираженого інтонаційного матеріалу, що є свідченням неструктурованості розробкового розділу в його увертюрах. Цей розділ має всі ознаки репризності, оскільки, починаючи від ц. 145, у партії дерев'яних духових та скрипок знову проводиться початкова лірична тема, але вже у більш скороченому вигляді та в новій тональності *Fis-dur*.

Загальна реприза увертюри (від ц. 153) також зазнала певних змін, оскільки поєднує в собі, крім експозиційного, ще й елементи розробкового розділу. Натомість тут відсутня лірична тема, а дві танцювальні звучать, відповідно, у тональностях *d-moll* і *D-dur*. Можна спостерегти, що форма цієї увертюри лише у загальних рисах наближена до класичної сонатної, оскільки позначена впливом докласичних тричастинних італійських увертюр XVIII ст.

Незважаючи на покладений Вербицьким в основу всіх своїх симфоній принцип одночастинної увертюри з повільним вступним розділом і відсутньою повноцінною розробкою, композитор щоразу досить індивідуально підходить до трактування їх форми, що виразно проявилось в особливостях

будови вступних і заключних розділів його творів. Уже навіть побіжний аналіз початкового *Andante sostenuto (d-moll)* з симфонії № 1 дає підставу стверджувати, що Вербицький у своєму ранньому оркестровому творі намагався наслідувати стиль композиторів-класиків, зокрема Моцарта й Бетховена, прикладом чого слугує перша тема вступу, написана в патетичному стилі класичних сонатних *allegri*. Йдеться про особливості її будови, з типовою для багатьох класичних тем структурою *питання-відповіді*. Риторична основа цього речитативного фрагменту вказує на її безпосередній зв'язок з природнім мовленням і підкреслюється притаманними для доби класичного стилю засобами. Перший елемент теми, викладений унісоном контрабасів і віолончелей звуками розкладеного тризвуку, звучить доволі «об'єктивно», у той час як відповідь, побудована на низхідних інтонаціях з оспівуванням основного звуку, є вираженням стану схвильованості та тривоги. Композитор підкреслює цей «діалог» контрастом регістрів, штриховими нюансами (*pizzicato – arco*), промовистими паузами, які надають музичному висловлюванню поки ще прихованої патетичності. Щодо самої теми, то автор використовує інтонаційні комплекси з характерними для лірики чуттєвого плану висхідними ходами на кварту, квінту, октаву та септиму.

Наступний, вже виразно патетичний епізод вступного розділу (ц. 9) за характером подібний до французької увертюри, на що вказує наявність великої кількості пунктирних ритмофігур. Але у цьому випадку можна стверджувати, що патетичне начало – результат впливу музики віденських класиків. Певний контраст вносить поява виразної, широкого діапазону, ліричної за звучанням теми з характерним романсовим початковим ходом на малу сексту.

Однак патетична образність в увертюрах Вербицького має ще одне джерело натхнення. І ним, як не дивно, є тривіальна танцювальна музика, зокрема ті її різновиди, які стали популярними в усіх регіонах тогочасної Австрійської імперії. Цьому сприяв і той факт, що в музичному фольклорі народів Центральної Європи, як стверджує Бела Барток, було відсутнє явище націо-

нальної гомогенності, оскільки всі народнопісенні культури цього регіону запозичували чимало рис від культур своїх сусідів. Тому, на думку дослідника, упродовж кількох століть тут відбувався процес безперервного обміну мелодіями, що призвело до схрещення народних культур, їх асиміляції та взаємопроникнення [396, с. 62].

Присутність у симфоніях Вербицького танцювальної музики є наслідком австрійської чи, точніше, «віденської» манії до танців. На це, зокрема, звертає увагу О. Середа, стверджуючи, що «карнавальні бали» (маскаради) за часів панування Габсбургів були однією з найяскравіших громадських розваг у Львові. Костюмовані бали, які називалися «редутами»<sup>62</sup>, проводилися у Львові протягом усього ХІХ ст. О. Середа виділяє ці бали не лише як розважальну, але і як «національно-представницьку» подію, бо й самі танці, і вбрання, і поведінка на балу «дозволяли виявити характер, устремління та ідентичність нації» [303, с. 317]. Тому патетична образність у симфонії № 1 Вербицького своїми витокami завдячує деякою мірою і традиції вербункошу – стилю інструментальної музики, основою якого став чоловічий танець *вербунк*, з характерним для нього повільним драматичним вступом і, власне, самим танцем, енергійним та швидким.

Б. Барток, аналізуючи «Ракоці-марш», виокремлює з нього суто угорські елементи та риси вербункошу, а це дає підставу стверджувати, що згаданий стиль не є явищем винятково угорської культури, оскільки його на теренах монархії поширювали циганські ансамблі, які увібрали в себе елементи слов'янського і румунського фольклору, риси німецької та італійської професійної музики. Слід зазначити, що Вербицький досить часто у своїх творах використовує інтонації вербункошу. І в цьому також можна бачити вплив культури Відня, оскільки цю традицію у своїх творах започаткували ще віденські класики. Характерні для вербункошу звороти можна почути в музиці Гайдна (фортепіанне тріо *G-dur*), Моцарта (фінал скрипкового концерту

---

<sup>62</sup> Редут – публічне місце для танців, яке отримало свою назву від площі у Венеції, де влаштовувалися карнавали.



риси вербунку притаманні й танцювальній коломийковій темі, що виконує в увертюрі функцію заключної партії. Особливо яскраво це проявляється в репризі, де Вербицький завершує її проведення характерною ритмічною пунктирною формулою. Натомість друга тема інтонаційно та ритмічно дуже близька до козачка, якого композитор не виділяє ремаркою, на відміну від коломийки, оскільки там, де з'являється коломийка, Вербицький зазвичай вказує: *tempo di Kolomejka*.

На відміну від симфонії *D-dur*, симфонія № 2 гомогенніша інтонаційно, бо в її мелодиці переважає український первень. Вступний розділу *Andante maestoso* складається з невеликого восьмитактного класичного періоду і двох ліричних тем романсового характеру. Якщо їхня природа є виразно романтичною, то сам початок знову ж таки апелює до інструментальної стилістики віденського класицизму. Як і в першому творі, восьмитактний вступ побудований тут за принципом *питання-відповідь*, однак, на відміну від попередньої увертюри, композитор загалом дотримується єдності стилю. Натомість форму основного розділу симфонії *Allegro spiritoso* (це характерно для всіх увертур Вербицького) лише умовно можна трактувати як сонатну, зважаючи на її багатотемність та відсутність повноцінного розробкового розділу. При цьому композиторові вдалося зберегти цілісність, «з'єднавши» шість тем в єдине ціле завдяки своєрідному тріольному *perpetuum mobile* струнно-смичкової групи, що виконує функцію постійного супроводу. Відсутність розробки в увертюрі Вербицький компенсує досить об'ємною та енергійною за звучанням кодою, яка апелює до австрійських військових маршів у стилі «маршу Радецького».

У цьому контексті слід передусім звернути увагу ще на один факт. Більшість австрійських композиторів, які працювали в жанрі тогочасної розважальної театральної музики, у минулому були капельмейстерами військових оркестрів або ж походили з родин таких капельмейстерів. Оркестри австрійських піхотних полків, що вважалися професійними колективами, у 1850-х роках налічували від 48 до 110 музикантів. Про це, зокрема, пише М. Чакі,



зазначивши, що тогочасні оркестри володіли високим рівнем виконавської майстерності [358, с. 269]. До кола їхніх обов'язків входило виконання маршів, виступи на парадах та площах, виконання різноманітної танцювальної музики на балах. У складі цих оркестрів були духові та струнно-смичкові інструменти. Так, один із найвідоміших австрійських композиторів у жанрі розважальної музики Франц Легар – автор популярних віденських оперет і капельмейстер театру «An der Wien» – багато років пропрацював військовим диригентом. М. Чакі зазначає, що військове музикування мало значний вплив на розважальну музику австрійського театру.

Норберт Лінке, дослідник творчості Йоганна Штрауса, писав, що проблема походження військових сигналів у розважальній музиці ще ніким не досліджена. У той же час у Й. Штрауса всі інтродукції до вальсів витримані в стилі вступних побудов, які характерні для військової музики, а трубні сигнали використовувались як сполучна ланка між окремими фразами. Автор констатує, що ці явища «у більш чи менш прихованому вигляді проникли в усі клітини та структури розважальної музики» [358, с. 270].

Міркування М. Чакі та Н. Лінке щодо присутності військового колориту в австрійській розважальній музиці XIX ст. мають безпосереднє відношення і до творчості Вербицького, оскільки навіть поверхнєве знайомство з його увертюрами свідчить про симпатії автора до військової музичної риторики. Те, що греко-католицький священник і церковний композитор працював у жанрі розважальної музики, використовуючи у своїх творах також і військові музичні інтонації, є переконливим свідченням, що і «висока», і побутова культура Відня мала досить серйозний вплив на формування його музичного світогляду. Щодо військового колориту, то він відчутний вже у першій симфонії, оскільки починає проявлятися від перших тактів *Allegro spiritoso*. Його носієм, починаючи від цифри 41, виступає група дерев'яних та мідних духових у супроводі литавр, що на тлі *perpetuum mobile* струнно-смичкових інструментів провадить маршову тему, в якій чітко виділяються «трубні сиг-

нали» мідного хору (мідна група в увертюрах Вербицького складалася з валторн, труб і тромбонів). Починаючи з четвертого такту від ц. 46, ці сигнали звучать більш настирливо у виконанні лише мідних духових, випереджуючи появу кожної нової ліричної теми. Тобто можна спостерегти ту саму тенденцію, що й у вальсах Й. Штрауса, тому що трубні сигнали композитор використовує в цій симфонії в якості сполучної ланки між темами.

Але якщо в симфонії № 1 елементи військової музики виконують лише функцію супровідного фону, то в симфонії № 2 «військова тематика» є домінуючою. Тому військовий колорит тут виявляється не лише в окремих упізнаваних риторичних ритмоформулах, але й у вигляді військової маршової музики. Так, зокрема, одна з основних тем експозиції (від такту 41) сприймається як урочистий військовий переможний марш. Композитор, на відміну від інших тем, не проводить її ще раз у репризі, щоб не перевантажувати й не порушувати балансу композиції, натомість уводить новий військовий марш триумфального характеру в коду, а її саму трактує як окремий розділ. За такою схемою побудована і Симфонія № 4, де перша тема *Allegro* – військовий марш, що викликає не випадкові алюзії до маршу з увертюри Дж. Россіні «Сорока-злодійка».

Приклад 3.2.

М. Вербицький. Симфонія № 4. Початок розділу *Allegro*

*Andantino grazioso*

Як і в Симфонії № 2, кода *Allegro vivace* переростає в самостійний розділ, що за масштабами дорівнює репризи. Його основою також є військовий марш, який, зважаючи на свій святковий та урочистий характер, нагадує «Марш Радецького» Й. Штрауса. Військовим маршем починається і закінчується симфонія № 6. А загалом можна констатувати, що інтонації та ритми військової музики пронизують усі, без винятку, увертюри Вербицького.

В одному з дописів до віденської газети «Слово» за 1870 рік анонімний галицький автор пише, що «мы слышали уже не одну коломыйку гармонизовану войсковыми капельмайстрами, якими отзначалася особенно оркестра подь управленіемь Лейбольда» [283, с. 1]. Відомо також, що військовий оркестр під орудою Лейбольда в 1864 році був заангажований до театру «Руська Бесіда» у Львові, але співпраця тривала недовго, бо вже навесні 1866 року оркестр з диригентом відбув до Кракова, а на його місце прислали інший військовий оркестр із диригентом Черні [172, с. 78]. Про співпрацю польського композитора Юзефа Ельснера з львівським військовим оркестром згадує в одній із публікацій Ольга Осадця, описуючи приватні нотні колекції з фондів наукової бібліотеки імені В. Стефаніка. Дослідниця стверджує, що твори композитора, написані спеціально для військового оркестру, є одним із перших проявів впливу музичних традицій військових оркестрів на творчість польських композиторів Львова [265, с. 68]. Про концертну діяльність військових оркестрів у Львові в другій половині XIX ст. побіжно згадує в праці, присвяченій історії Львівського оперного театру, музикознавець Анна Випих-Гавроньска, зазначаючи, що «карнавальні танцювальні програми, організовані австрійськими військовими капелами, складали конкуренцію концертам цивільного оркестру товариства інструментальної музики «Гармонія», заснованого в 1875 році» [418, с. 7]. А це вкотре слугує підтвердженням думки, що військові оркестри брали безпосередню участь у львівських щорічних карнавальних балах-маскарадах.

М. Чакі стверджує, що військові диригенти зі своїми полковими оркестрами робили, хоч і опосередковано, значний внесок у справу популяризації

різонаціонального музичного фольклору, який побутував на території Габсбурзької монархії, а це призвело до того, що музика всіх її народів поширювалась повсюдно (до того ж дуже швидко), і що особливо важливо: характерні мелодико-ритмічні звороти та жанри народної музики «поступово ставали загальновідомими стереотипами, або ж музичними символами тих чи інших земель» [358, с. 271].

Порушуючи проблему впливу віденської культури на творчість М. Вербицького, слід звернути увагу ще на одну обставину: його увертюри можуть стати тим джерелом, за яким можна досліджувати багатоманітність етнокультурних традицій, що існували в містах і містечках Габсбурзької монархії та вступали у взаємодію в процесах акультурації. Свідченням цього є використання Вербицьким різноманітної танцювальної музики, яка пов'язана з певними знаковими стереотипами, що побутували в європейській культурі в XIX ст., адже полька асоціювалась з Чехією, чардаш з циганами та Угорщиною, полонез і мазурка з Польщею, коломийка – з Галичиною.

Гетерогенність культури, як одна з визначальних рис соціально-політичної системи Австро-Угорщини, знайшла яскраве відображення в увертюрах Вербицького, яким не притаманна інтонаційна гомогенність, оскільки вони є відображенням тієї етнічної та культурної строкатості, що стала символом віденськості. Так, уже в симфонії № 1 переплелися інтонації вербунку, полонезу, коломийки та козачка, а в симфонії № 2 ритми тарантели з мелодикою українського романсу. Натомість вступний розділ симфонії № 8 написаний у характері сициліани. Підтвердженням цього є не лише розмір 6/8, але й притаманна для танцю пунктирна фігура, а також повільний темп (у симфонії Вербицького *larghetto*). У цьому контексті можна згадати повільні частини з деяких концертів Моцарта, зокрема *Adagio* з Концерту *A dur* для фортепіано з оркестром, написане в характері сициліани. Танцювальне начало присутнє і в симфонії № 9, зокрема у вступному розділі твору, написаному в характері так званого *chodzono*го полонезу.

Ці та інші приклади дають підстави стверджувати, що композитор користувався «лексемами», які не лише наповнювали тогочасне австрійське соціокультурне середовище, але й знаходили активний відгук у слухачів. Єдине, що серед «упізнаваних» танцювальних «лексем», якими наповнені симфонії Вербицького, не трапляється вальс, хоча в XIX ст. він став своєрідним символом віденськості. Треба зазначити, що у творчості композитора є оркестрова п'єса «Вальс», але її слід трактувати швидше як виняток. Адже все полягає в тому, що Вербицький, як і Шуберт, з яким його часто порівнюють, залишається «романтиком-класиком» (В. Феттер). Не випадково Б. Кудрик пише про перемиську добу як про «останню добу класицизму в нашій музиці» [158, с. 100]. Натомість штраусівський чуттєвий тип вальсу до класичної віденської культури і до міфу про цю культуру не має жодного відношення.

Один із останніх творів композитора – симфонія № 10 – ілюструє не лише інтонаційну гетерогенність віденської музичної культури, але й відтворює своєрідність її інструментального побутового музикування. Написана для камерного складу оркестру (струнна група та флейти), симфонія поєднує характерні риси віденського класичного стилю, в якому є витримане вступне *Andantino*, – з характерною манерою інструментального музикування в стилі «вербункош» (розділ *Allegro*). Свідченням цього є імпровізаційні пасажі в партії перших скрипок, соло скрипки (ц. 41), яке «зображує» гру соліста в супроводі невеликого інструментального ансамблю.

Загалом оркестровка симфоній Вербицького несе на собі відбиток впливу військових оркестрів, що особливо відчутно у викладі тем, партії яких зазвичай проводяться дерев'яними духовими інструментами. Тут слід зазначити, що в більшості симфоній оркестрування могло бути зробленим «чужою рукою» і майже перед самим виконанням твору, окрім того, воно пристосовувалося до відповідного складу оркестру. Традиція, коли композитор працював не один, а за допомогою «асистента», – явище у тогочасних умовах розпов-

сюджене, тим паче, що Вербицькому (як і решті галицьких композиторів), який працював здебільшого в жанрі хорової музики, могло бракувати практичного досвіду. Тому оркестрування твору робили досвідчені професіонали, якими зазвичай були військові капельмейстери<sup>63</sup>. Це пояснюється тим, що вони чудово освоїли специфіку використання духових інструментів, позаяк оркестровка військової музики завжди вважалася досить складним завданням. Адже наявність інструментів, які по-різному транспонуються, створює небезпеку робити помилки. Військові капельмейстери, на думку Н. Лінке та М. Чаке, найуспішніше справлялися з інструментуванням, пишучи для якогось конкретного складу оркестру, який мав виконувати той чи інший твір [358, с. 285].

### **3.3. Традиції австрійського бідермаєру в галицькій музичній культурі XIX ст.**

Олександр Михайлов в одній зі своїх праць висловив цілком несподівану думку, що культура австрійського романтизму формувалась у досить несприятливих умовах. Її своєрідність, що не впадає у вічі під час першого з нею знайомства, відкривається лише тоді, коли слухачеві, читачеві чи глядачеві вдасться пробити тверду шкаралупу, яка протягом усього XIX ст. служила тим захистом, який оберігав її внутрішній світ від вульгарного, прісного і повного несмаку оточення [428, с. 1].

Світ в уявленні австрійських романтиків є цілісним і гармонійним, а почуття й переживання особистості ніколи не набудуть розмірів планетарної катастрофи. Але це не означає, що австрійські романтики не здатні переживати трагічне, навпаки, це трагічне перейде у стадію катарсису, утверджуючи тим самим початкову гармонію світу, в якому панує цілісність і гармонійність буття. Саме ця риса австрійської культури вирізняє її від культури

---

<sup>63</sup> М. Чаки зазначає, що навіть Й. Штраус у процесі написання своїх оперет користувався послугами оркеструвальників. Ба більше, оркестровками оперет займались О. Цемлінський та А. Шенберг (див.: Чаки М. Идеология оперетты и венский модерн. С. 282–283).

німецької. Якщо німецькі романтики, на думку О. Михайлова, схильні до самоутвердження «я», що прагне оволодіти світом, то австрійські не прагнуть самовиражатися і губитися в безоднях самопочуття, бо їх світ – це світ краси, в якому над рухом і динамікою панують стійкі форми і стани, які є наслідком впливу бідермаєру [428, с. 5].

Карл Дальгауз у розвідці, присвяченій дослідженню доби Реставрації в музиці, вказує на те, що «романтизм» і «бідермаєр» себе взаємно не виключають, позаяк представники музичного бідермаєру в працях деяких музикознавців фігурують і як романтики [93, с. 377]. Саме ж поняття «бідермаєр» хронологічно пов'язують з періодом 1810–1848 рр., коли, за визначенням письменника Людвіга Айхродта, Німеччина переживала передберезневий «допотопний час», «їла, пила, писала вірші та перетравлювала пиво; затишно влаштувавшись у прохолодній тіні горщиків із квашеною капустою» [216, с. 80]. Літературознавці зазвичай цим словом позначають зміст передреволюційної епохи, проміжний шар між одомашненим романтизмом і реалізмом, який переосмислює функції мистецтва, відмовляючись від його високих ідеалів, тим самим занижуючи його й одночасно наближаючи до людей [216, с. 37].

Представників бідермаєру називали і «другорядними романтиками», і «постромантиками», але, на думку К. Дальгауза, проблема бідермаєру є зворотнім боком проблеми романтизму, «як вираження труднощів, яких зазнає історик музики», коли, з одного боку, характеризує цей період як епоху романтизму, а з іншого – романтиками називає лише Вебера і Шуберта, Шумана і Мендельсона [93, с. 378]. Слід зазначити, що музичний бідермаєр став об'єктом зацікавлень багатьох зарубіжних дослідників, серед яких: Т. Антонічек, Е. М. Генсон, Е. Гілмер, Д. Греміт, А. Т. Кетон, Б. Корстведт, С. Метінглі та інші<sup>64</sup>. Привертає увагу також і той факт, що для музикознавців

---

<sup>64</sup> Antonicek Th., 'Biedermeier und Vormarz' in Musikgeschichte Osterreichs, vol. 2, 2nd edn, ed. R. Flotzinger and G. Gruber (Vienna: Bohlau: 1995); Hanson A. M., Musical Life in Biedermeier Vienna (Cambridge: Cambridge University Press, 1985); Ernst H., 'Music in Biedermeier Vienna' in Vienna and the Biedermeier Era 1815–1848, ed. R. Waissenberger (New York: Mallard Press, 1986); Gramit D.,

найбільший інтерес серед композиторів епохи бідермаєру становить творчість Ф. Шуберта – як приклад політичного безсилля та нереалізованості надій. Але якщо подивитися на «проблему бідермаєру» крізь призму літератури та літературознавства, то, на думку одного з найбільших знавців цього явища Фрідріха Зенгле, термін «бідермаєр» не тільки означає певний напрям, а про нього слід говорити, як про модус культури чи навіть спосіб життя [216, с. 94]. Тому бідермаєр можна тлумачити двояко. У широкому розумінні його слід трактувати як епоху, що охоплює різноманітні культурні явища декількох десятиліть, куди входять і пізній класицизм, і романтизм, і бідермаєр у вузькому розумінні цього поняття [216, с. 95].

В українському музикознавстві бідермаєр, як певна епоха в музичній культурі, є представлений у працях галицьких музикознавців та композиторів старшої генерації, зокрема Б. Кудрика [411] та В. Витвицького [49], а також у дослідженнях сучасних музикознавців, серед яких слід особливо виділити роботи З. Жмуркевич<sup>65</sup>, Л. Кияновської [128], О. Козаренка [138], О. Муравської [429, 430], Ю. Олейнікової<sup>66</sup>.

В. Джонстон акцентує увагу на культурних установах бідермаєру, для якого було характерним поєднання політичної індіферентності, пристрасті до естетичної насолоди та католицької набожності [95, с. 23]. Ситуація, де з одного боку, можна спостерігати певне самозаспокоєння, безтурботність життя, появу великої кількості дрібнобуржуазних форм у мистецтві, з властивим для них шармом, а з іншого – жорстку політичну реальність, змушує

---

'Schubert and the Biedermeier: The Aesthetics of Johann Mayrhofer's "Heliopolis" in Music and Letters, vol. 74, no. 3 (Oxford: Oxford University Press, 1993); Caton A. T. Disenchantment during the Biedermeier Period – Political Subtexts in Schubert's Songs, Ph.D., Musicology (Cardiff University, 2011); Korstvedt B. The expressive world of the late works. Schubert's Late Music: History, Theory, Style / Cambridge University Press, 2016; Mattingli St., Franz Schubert's Chamber Musik with Guitar: A Study of the Guitar's Role in Biedermeier Vienna, Ph.D., Musicology (Florida State University, 2007).

<sup>65</sup> Див.: Жмуркевич З. Галицький музичний бідермаєр (на матеріалі фортепіанних творів з нотних колекцій Львова XIX ст.): дис... канд. мистецтвознавства. Львів, 2007. 249 с.

<sup>66</sup> Олейникова Ю. В. Бидермайер и его проявления в вокальной музыке XIX–XX веков: дисс. ... канд. искусствоведения. Одесса, 2010. 217 с.



дослідників по-новому поглянути на мистецькі здобутки цієї доби. Тому міркування про вторинність та периферійність бідермаєру треба сприймати як такі, що не відповідають дійсності. Адже він є природнім ґрунтом німецькомовної культурної традиції. Визрівши в той час, коли австро-німецьке суспільство намагалося повернути основоположні моральні цінності, бідермаєр утворює «паралель бунтарському романтизмові» та одночасно перетинається з ним, будучи частиною ширшого культурного процесу [1, с. 3].

Дослідниця творчої спадщини Ф. Шуберта А. Т. Кетон стверджує, що аналіз музичних текстів доби бідермаєру виглядатиме непереконливо без урахування їх історичного та політичного контексту [441, р. 24]. Як не дивно це сприймається, але цензура, на думку А. Т. Кетон, стала тим стимулюючим фактором, що сприяв появі цього унікального мистецтва. Тексти пісень, присвят, оперні лібрето, мелодії революційних пісень також не уникли її наслідків, як і літературні твори цього періоду. Не випадково політичний саркастичний підтекст терміну «бідермаєр», в якому слово «bieder» – чесний, а «majer» – поширене серед німців прізвище – вказує на «добропорядного» та законслухняного німецького бюргера, такого собі «чесного пана Маєра», лояльного до тогочасної державної політичної системи. Адже бідермаєр, як система освіти, був зорієнтований на виховання вірнопідданих та лояльних чиновників.

Це спонукало поетів до написання коротких віршів – як політично нешкідливих, з переважанням натуралістичних сцен, з пейзажем-метафорою їх нереалізованих бажань і мрій. Бідермаєр виробив навіть свою спеціальну мову, сповнену метафор, засвоївши при цьому мистецтво поетичного шифрування. Адже прагнення до кращого, досконалішого, ідеального світу – це намагання утекти від реальності тогочасного життя, спровокованої жорсткою реакційною політикою канцлера Метерніха. Тому О. Михайлов окреслює цей стан як пафос споглядання правди та краси [428, с. 7].

Якщо під цим кутом зору подивитися на австрійський театр бідермаєрівської доби, то можна зауважити велику кількість чарівних п'єс та опер, які є

втіленням ідеального світу. У цьому контексті досить згадати імена австрійських композиторів чеського походження Йозефа Кінські (1790–1853) та Венцеля Мюллера (1767–1835) – авторів багатьох так званих казкових опер. Побудовані на фантазії, вони, як стверджує А. Т. Кетон, відображали ідеальне і таким чином втілювали прагнення до свободи [441, с. 26]. Адже «чарівні опери» не викликали підозри, бо проектувались як зразки винятково аполітичного мистецтва. Щодо музики, то вона відігравала функцію засобу комунікації, бо, супроводжуючи громадські свята та розваги, в очах влади все ж уважалася політично нейтральною, а отже й маргінальною для цензури. Особливо це стосується інструментальної музики, яка в добу бідермаєру стала засобом самовираження для тих, хто розчарувався в тогочасній реакційній політиці уряду.

Бідермаєр зазвичай поділяють на «високий» та «низький». Якщо в австрійській літературі «високий» бідермаєр пов'язують з іменами А. Штіфтера, Фр. Грільпарцера, Й. Нестроя та Ф. Раймундта, то в музичному мистецтві його риси зарубіжні музикознавці знаходять у творчості австрійця Ф. Шуберта, німців К. М. Вебера, Ф. Мендельсона, почасти Р. Шумана. Дальгауз включає творчу спадщину Шуберта із загальної концепції бідермаєру, при цьому одночасно зараховує до неї і його середовище, і друзів, для яких композитор написав багато пісень, і його шанувальників, і навіть «шубертіади», які він уважав типовим породженням епохи бідермаєру. А це, на думку Девіда Гремита, робить його власну концепцію бідермаєру досить проблематичною та вразливою [401, р. 360].

Щодо австрійської культури, то вона розвивалась не за загальноприйнятими схемами. Йдеться про те, що стилістичні та ідейно-художні фази тут нашаровувались одні на одних, «формуючи міцний стовбур традиції, в якій все минуле зберігалось у теперішньому та перебувало в ньому» [428, с. 9]. Музичний бідермаєр, як стверджує К. Дальгауз, об'єднує композиторів із різними стильовими манерами, але існують певні закономірності, що вирізняють

його від романтизму. Водночас музикознавець звертає увагу на засоби музичної виразності, констатує передусім більш схематичну, ніж у романтизмі і навіть у класицизмі, будову музичного періоду. Схожі міркування він висловлює і про гармонію у творах композиторів-репрезентантів цього стилю, що, на його думку, є досить простою [93, с. 389]. Г. Гойснер серед жанрів, які формують бідермаєрівський канон, називає пісню, ліричну фортепіанну п'єсу, жанрову сцену в зінгшпілі тощо [там само]. *Австрійський музичний словник* доповнює ці жанри танцювальною музикою, комбінацією церковної музики з камерною, а також зачисляє до традиції бідермаєру написання творів для невеликих ансамблевих складів [444].

Важлива відмінність бідермаєру від романтизму, на що також звертає увагу Дальгауз, полягає у *ставленні до традиції*. Максимальна суперечність між композиторами, які репрезентували бідермаєр та романтизм, полягає в тому, що романтики вважали себе спадкоємцями Бетховена, натомість композитори, які повністю вписуються в традицію бідермаєру (Л. Шпор, А. Лорцінг, О. Николаї), відчували потяг до Моцарта, намагаючись наслідувати його, але з певної дистанції [93, с. 379]. При цьому К. Дальгауз застерігає ототожнювати бідермаєр з епігонством «під Моцарта», оскільки Моцарт у свідомості тогочасних композиторів став втіленням високого класичного канону, а не лише класицизму як стилю.

Характерною ознакою бідермаєру є те, що він «трепетно» ставиться до традиції. Його поезія і музика звернені до минулого, до часу, що минає. Звідси – його пасивність, поміркованість, скромність, бажання задовільнитись чимсь незначним. Бідермаєр не прагне до філософської рефлексії, вона для нього абсолютно чужа. Його основою є побут із залишками барокової образності, а каноном є не шедевр, а «норма узвичаєності». Тому його талант пішов у багатоманітність, у велику кількість текстів, об'єднаних спільністю творчої манери.

Щодо галицької музичної культури першої половини ХІХ ст., то музикознаці «старшої генерації», зокрема Б. Кудрик, беззастережно вводять поняття

«бідермаєру» в її контекст. Дослідник констатує, що «після титанічних змагань мистецьких геніїв Європи впродовж трьох перших віків нововіччя, XVI, XVII й XVIII ст., прийшла в першій половині XIX ст. доба ідилічного супочинку й супокійного згадування перебутої творчої борні – бідермаєр, що все-таки ще вповні держиться давньої класичної основи – так після титанічних змагань українського музичного генія в кривавому та бурхливому XVIII столітті приходять доба спокійної ідилії в тіні старих сільських лип Перемищини» [158, с. 101].

Чи дійсно галицькі українці переживали ідилічний час у 1815–1848 роках? Як пише Б. Кудрик, – це питання є досить суперечливим і вимагає детальнішого розгляду. Відомо, що в 30-х роках XIX ст. серед української молоді Галичини точилися бурхливі дискусії, викликані польським повстанням (1830–1831) у Російській імперії. Це дало поштовх до зацікавлення своєю історією та культурою. Діяльність новоствореного товариства «Руська Трійця», чиїм першим творчим здобутком стала поява літературного альманаху в 1834 році, в якому виразно зазвучала тема поневолення українців поляками, викликала певні дії з боку австрійської влади. Альманах був забронений місцевою цензурою, а його видавців почала переслідувати львівська поліція. Відтак можна зробити певні висновки, що для пробудження національного життя цей час був далеко не такий сприятливий, як виглядає на перший погляд.

Літературознавці зазвичай пишуть про бідермаєр як перехідну добу від романтизму до реалізму. Д. Чижевський, розмірковуючи над доцільністю використання цього терміну стосовно української літератури зазначеного періоду, звертає увагу на те, що бідермаєр, як породження передусім австрійської культури, є явищем «протверезіння» від захоплення романтичними ідеями, втоми та відходу від них. Натомість в Україні і в Галичині зокрема, романтизм у 1820–1830-х роках перебував у стадії зародження, а тому тут не могло ще з'явитися втоми чи визріти ґрунту супроти нього, як і недоцільно

було говорити про його «обміщання». Тому на характерні ознаки бідермаєру в галицькій літературі можна вказувати не як на процес органічного розвитку, а як на запозичення з австрійської літератури [366, с. 488]. Слід також звернути увагу на особливий зв'язок поезії з музикою через популярність пісенних жанрів, тому сфера бідермаєрівських поетичних образів через тексти пісень перекочувала і в тогочасну композиторську творчість.

Будучи запозиченим з австрійської культури, галицький бідермаєр водночас має багато спільних з нею точок дотику. Йдеться про те, що, поставивши наприкінці 20-х років XIX ст. риторичне питання «на що рівняємось?», галицькі інтелектуали, як вже зазначалось, звернули свій погляд у недавнє минуле, вибравши собі за взірець композитора-класика другої половини XVIII ст. Д. Бортнянського. Він був тією сполучною ланкою, що з'єднувала галицьку культуру першої половини XIX ст. з добою бароко. Адже просвітництво, яке, за влучним виразом О. Михайлова, накладається на бароковий образ світу, але не відміняє його, – це те, що суперечить романтизму, але цілком прийнятне та характерне для бідермаєру [428, с. 9].

Якщо австрійські композитори захоплювалися творчістю В. А. Моцарта, то для репрезентантів Перемиської школи подібним до Моцарта є Бортнянський. Тут, на думку Дальгауза, йдеться про естетичну ідею «*noble simplicité*» (шляхетної простоти), найдосконалішим втіленням якої вважали твори австрійського генія [93, с. 389]. Якщо бідермаєр прагнув до класицизму, то натомість Бетховен, за визначенням Дальгауза, репрезентував «не так стиль, як естетичну мораль» [там само].

Оскільки мистецтво бідермаєру тісно пов'язане зі сферою домашнього музикування, воно цілком природньо прищепилося на галицькому ґрунті, бо тогочасне українське музичне життя через відсутність у першій половині XIX ст. вечірніх товариств і салонів могло існувати лише у церкві та домашньому побуті. При цьому, як стверджує А. В. Вендланд, церковні очільники, як політичні репрезентанти українського народу, «пильно стежили за тим,

щоб непорушним залишався основний консенсус відданості Відневі» [43, с. 44]. Але з іншого боку, спосіб домашнього музикування є для українців цілком природнім, якщо брати до уваги характерну для їхньої ментальності настроєвість, яка найліпше виражає себе у малих формах, зокрема в пісні, і намагається уникати великих композицій.

Бідермаєр, на відміну від романтизму, не запропонував якихось музично-естетичних декларацій, натомість його, як стверджує Дальгауз, можна визначити в аспекті історії інституцій [93, с. 384]. Якщо більшість австрійських та німецьких музичних товариств, академій співу та фестивалів з'явилися ще до 1815 року, але найповніше проявили себе в епоху бідермаєру, то в Галичині їх поява в другій половині XIX ст. є безпосереднім наслідком його впливу. Найпопулярнішою формою музичних товариств були «Liedertafel» (у перекладі з нім. – пісня за столом), які в австро-німецькій культурі беруть початок з кінця XVIII ст. Товариські співочі гуртки, що об'єднували музикантів, поетів та композиторів, у XIX ст. почали поширюватися по всій Німеччині та Австрії.

Любителів хорового музикування об'єднувала не лише любов до пісні, але й патріотичні настрої. Відомо, що найбільшого розквіту лідертафельні пісні досягли в першій половині XIX ст. [443, р. 6]. Серед композиторів, які писали пісні для аматорських чоловічих акапельних хорів, Б. Кудрик згадує Конрада Кройцера (1780–1849), Генріха Маршнера (1795–1861), Альберта Метфесселя (1785–1869), Карла Райссігера (1798–1851), Ернста Отто (1804–1887). Стівен Метінглі, досліджуючи творчість Шуберта, звертає увагу на те, що композитор із друзями любив виконувати вокальні квартети М. Гайдна та К. М. Вебера.

У Галичині такі хорові товариства з'явилися в 50-х роках XIX ст., а першим містом, в якому зазвучали українські пісні, написані в традиції лідертафель, став Перемишль, де ця традиція була прищеплена М. Вербицьким та І. Лаврівським. Б. Кудрик зазначив, що німецька світська пісня для чолові-

чого хору, відома як лідертафель, була чимось новим для української культури, яка доти плекала хоровий церковний спів. Своєю популярністю в середовищі українців вона завдячувала виразній мелодії та гармонії, нескладній формі, що підпорядковувалася поетичним текстам, в яких переважали сентиментальні, любовні та патріотичні настрої. На мелодику й характер цих хорових мініатюр вплинула також німецька народна пісня [411, с. 52].

Традиція лідертафель вкорінилась у Галичині завдяки австрійським музикантам, які працювали на посадах капельмейстерів та органістів у місцевих католицьких храмах, а також були приватними учителями музики в маєтках галицької аристократії. Відомо, що в програмі виступів Перемиського кафедрального хору також звучали пісні німецьких композиторів. Серед рукописних копій творів А. Нанке, що зберігаються у ЛНБ імені В. Стефаника, віднайдено два зразки лідертафельної музики з німецьким текстом. Не виключено, що вони також могли належати композиторові.

А. Вахнянин, у минулому випускник Перемиської гімназії, згадував про ті часи, коли «молоді співочі сили збиралися в хаті Ів. Лаврівського і тут при помочи старших виконували свіжо скомпоновані ним твори [...] до Перемишля навідувався з Млинів дуже часто Мих. Вербицький і привозив свої твори, переважно укладені на мужескі голоси» [277, с. 8]. Сам Вербицький вважав свої світські хорові композиції «музикою для салонних увеселень». До першої збірки «Пісні для чоловічих квартетів» увійшло десять хорових композицій для чотириголосого чоловічого хору на слова Івана Гушалевича та пісня на слова Павла Чубинського «Ще не вмерла Україна», якій судилося стати гімном України. Призначення збірки, як музики для салонних розваг, жодною мірою не свідчить про її несерйозність. Так, Д. Гремйт, аналізуючи атмосферу віденських шубертіад, пише про веселощі як про певну стратегію, оскільки, крім розваг, на таких домашніх зібраннях могли порушуватися також проблеми національного та політичного характеру [441, р. 441].

Як зазначалось, майже всі пісні з першої збірки лідертафельних кuartетів Вербицького написані на тексти греко-католицького священника-москвофіла І. Гушалевича, який увійшов в історію української культури як автор вірша «Мир вам, браття, всім приносим», що в 1848 році став гімном галицьких русинів. Постать Гушалевича є дуже суперечливою з огляду на його політичні симпатії та переконання. І. Франко в статті, присвяченій поету, писав, що «хвиля бурхливого 1848 року викидала наверх усякі мірноти [...] вистарчила одна в пору сказана промова, одна гучна фраза, сама фігура та постава, щоб із невідомого нікому чоловічка зробити „історичну особу”» [337, с. 8]. А саму пісню «Мир вам, браття» Франко назвав безідейною та у своїй основі реакційною. Вибір М. Вербицьким поезії І. Гушалевича свідчить про симпатії, які він замолоду відчував до москвофільських ідей. Не випадково С. Людкевич в одній зі своїх статей зазначив, що композитор разом із своїм народом пройшов певну еволюцію «від рутенської мряковинної поезії Гушалевичів, Наумовичів, Дідицьких [...] до чимраз яснішого національного світогляду» [187, с. 347]. Про це переконливо свідчить його друга збірка «Пісні для чоловічих кuartетів», написана вже на слова В. Шашкевича та укладена в 1869 році незадовго до смерті.

Аналізуючи всі двадцять три хоріві мініатюри зі згаданих збірок, можна зауважити, що більшість складають пісні ідилічного та пейзажного характеру, а це цілком відповідає естетичним вимогам як «високого», так і «тривіального», або так званого «середнього» бідермаєру (термін *mittlere Musik* запропонував К. Дальгауз). Не випадково Г. фон Гофмансталь стверджує, що, на відміну від німців, кожен австрійський письменник творить на фоні свого ландшафту [71, с. 644]. Цих вимог у хорівій творчості дотримується й І. Лаврівський, а також частково Сидір Воробкевич і Віктор Матюк. Щодо розмежування бідермаєру на «високий» і «тривіальний», коли йдеться про творчість галицьких композиторів, то «високий» бідермаєр немислимий без про-



фесіоналізму, натомість «тривіальний» є прерогативою тих музикантів, в яких дилетантське начало виражене значно більшою мірою.

Галицькі композитори доби бідермаєру, як і поети, на чії тексти написані твори, є співцями природи, заглибленими в її споглядання. Так, серед бідермаєрівських символів у хорових мініатюрах Вербицького переважає поетичний образ зорі («До зорі», «Жаль», «Бувало і нині», «На пароході»); річки як метафори життя, як музики, як тихого ридання; солов'я («Сльози», «Жаль»); зозуленьки («Думка»). Та ж образна сфера притаманна й творам І. Лаврівського («До зорі», «Річенька», «Заспівай ми соловію»), С. Воробкевича («Серенада», «Ластівочко») тощо. Сповненим суму та покірності долі є «Вдовець» Вербицького, особливим «осіннім настроєм», характерним для бідермаєру, відмічений хор «Осінь» Лаврівського. Окрім того, важливе місце у творчості поетів та композиторів посідає також образ квітки. Адже використання символіки квітів у заголовках віршів чи назвах вокальних і хорових мініатюр, на думку О. Михайлова, є не лише особливістю поетичної практики бідермаєру, але й особливістю бідермаєрівської культури загалом, оскільки поетика таких назв відповідає звичаям бідермаєру [216, с. 103]. Так, у Вербицького квітка – певна метафора молодості («Сльози»), волі («Леліяволя»), квітка як символ скороминучості кохання («Цвітка молить»).

Світ сільського ландшафту з хатиною «наче у віночку», потічком, «зеленим бірком», бескидами, що сягають зір, – це те коло поетичних образів, якими сповнені хорові мініатюри М. Вербицького, І. Лаврівського, С. Воробкевича («Над Прутом», «Там де Татрань», «Як мож тебе забути», «То моя Буковина»), В. Матюка («Крилець, крилець»). Водночас згадана образність є типовим відображенням габсбурзької культури, «її найсолодшими ліками», це «проекція людини, яка відмовляється від активної участі в історичній ході й біжить в ідилічну місцевість, щоб у цьому прихистку компенсувати обмеженість свого існування» [178, с. 355]. Показовою в цьому контексті може бути хорова мініатюра І. Лаврівського «Річенька» на слова Якова Головаць-

кого. Йдеться передусім про літературний текст твору, в поетичних рядках якого виражено всю сутність бідермаєрівського світогляду з його пасивністю та покірністю долі:

*Лучше плисти потихенько,  
Та певненьким ходом,  
Оминати островоньки,  
Каміння, колоди.*

Окрім того, в хорових мініатюрах галицьких композиторів переважають образи меланхолії, суму. Так, у двох лідертафельних збірках М. Вербицького вони становлять третину з усіх пісень. Підтвердженням цієї думки є «Вдовець», «К місяцю», «Похорони», «По битві», «Сльози», «Жаль», «Прощання», «Думка».

Специфіка галицького бідермаєру виявляється в опозиції *великий світ – рідимий край*, яскравим свідченням чого є хори: «Як мож тебе забути», «Прощальна», «Ластівочко» С. Воробкевича (написані на власні тексти), «Крилець, крилець» В. Матюка. Однією з винятково бідермаєрівських тем є також ідеалізація минулого, бо воно (минуле), як «старі добрі часи», набуває особливого сакрального значення. Це знайшло своє втілення в хорах «Нинішня пісня» Вербицького (сл. В. Шашкевича), «Корона, меч і ліра» Лаврівського (сл. Б. Дідицького).

Музичний аналіз більшості лідертафельних пісень Вербицького, Лаврівського, а також їх послідовників, Воробкевича й Матюка, чия творчість у часовому плані хоч і належить до другої половини ХІХ ст., але стилістично близька до представників Перемиської школи, виявляє вплив на них австронімецької музичної культури романтичної доби, зокрема німецької вокальної та хорової музики. Це пов'язано насамперед з тим, що музику, як навчальну дисципліну, в галицьких школах викладали переважно німці або чехи. Так, А. Вахнянин у своїх «Споминах» пише про уроки музики в гімназіях Перемишля, на яких шкільні вчителі (а це були В. Серсавій та Ф. Лоренц) розучу-

вали легенькі квартети виключно німецьких композиторів [49, с. 28]. Це стосується також і хорового репертуару українських співочих товариств, які, як зазначалось, почали з'являтися в Галичині в 50-х роках XIX ст. В. Витвицький стверджує, що спочатку в їхніх програмах були німецькі хорові пісні переважно авторства К. Кройцера, Е. Ю. Отто та Ф. Абта. На цей факт вказує і П. Бажанський у своїй автобіографії, констатує відсутність наприкінці 1850-х років у Чернівцях українського хорового лідертафельного репертуару, що змушувало місцеву руську молодь співати німецькі квартети [108, с. 84]. Популярність серед українського населення Галичини хорових творів німецьких та австрійських композиторів значною мірою зумовлена їх мелодійністю, простотою фактури та гармонії. Окрім того, вони були патріотичні за своїм змістом, що, на думку Витвицького, знайшло відгук у середовищі національно налаштованої української інтелігенції.

Хоча тогочасна австронімецька музична культура досягла значного рівня розвитку і виконувала функцію високого естетичного канону для композиторів перемиської та післяперемиської доби, що, зокрема, стало поштовхом для зростання їхнього професіонального рівня, однак потрібно об'єктивно визнати деякі негативні наслідки її впливу. Одним із них є те, що *домінування в галицькій музичній культурі протягом тривалого часу австронімецьких впливів сповільнювало процеси конструювання власної національної ідентичності*. Адже категорія ідентичності завжди передбачає пошук своєї «самості», як це можна було простежити на прикладі реформи греко-католицького церковного співу з залученням до співпраці музикантів-іноземців і, врешті-решт, віднайдення власної релігійної ідентичності в духовних творах Бортнянського. Натомість послуговування готовими музичними моделями, створеними панівними, значно розвинутішими, але водночас чужими для українців культурами, у хорових творах галицьких композиторів часто призводить до відчутного порушення смислового балансу між змістом віршів та їх музичним втіленням.

Типовим прикладом такого дисбалансу може бути «Нинішня пісня» Вербицького. У цьому патріотичному творі, судячи з тексту В. Шашкевича, у композитора майже відсутній національний первень, він пише «Нинішню пісню» у характері елегійного німецького лідертафеля з виразними ознаками танцювальності в другому розділі. Перше, що спадає на думку, – схожість згаданої хорової мініатюри з деякими популярними тогочасними німецькими піснями, зокрема зі знаменитим хором «O Täler weit, o Höhen» Ф. Мендельсона, відомим ще як «Прощання з лісом». Спільні риси можна зауважити насамперед у мелодії, бо і в Мендельсона, і у Вербицького вона будується за одним і тим самим принципом.

Деякі лідертафельні пісні Вербицького позначені більш складною формою та багатшою, у порівнянні з його літургійною музикою, гармонією. До них належить і хор «Нинішня пісня», написаний у наскрізній формі з ознаками куплетності. Повертаючись до проблеми співвідношення змісту музики та тексту, слід наголосити на тому, що для патріотичного характеру поетичних рядків «*Городе славний князя Льва старого, чи в тебе роду не стало давного?*» є цілком невідповідними мелодія і ритмічний малюнок у характері мазурки з типовим для останньої акцентом на другій долі та лідійським ладом. Тієї самої проблеми не вдалося уникнути і Лаврівському в хоровій пісні «Корона, меч і ліра». Сутність її полягає в тому, що композитор яскраво виражену танцювальну мелодію з ознаками аріозності поєднує з псевдопатріотичним та неглибоким за змістом віршем поета-москвофіла Б. Дідицького, що надає творові зовсім не патріотичного, як це уявляв собі Лаврівський, а швидше опереткового звучання.

Прості двочастинні (АВ) або тричастинні (АВА) форми, характерні для пісень лідертафельного типу інтонаційні звороти, що супроводжуються відхиленням у тональність шостого щабля та субдомінанти, а також каданси з рухом мелодичної лінії в партії перших тенорів по IV–VII–I щаблях – це характерні риси лідертафельних пісень. Водночас треба зазначити, що, наслі-

дуючи їх стиль, Лаврівський, як і Вербицький, послуговується досить розвинутою гармонією, бо, окрім численних відхилень у близькі тональності, використовує енгармонічні заміни, модулюючи таким чином у далекі тональності, як це можна зауважити в пісні «Корона, меч і ліра», де на словах «*ах скажи правду щирю*» композитор робить енгармонічну заміну тонічного септ-акорду в тональності *B-dur* на альтерований *DDVII<sub>4/3</sub>* тональності *D-dur*.

На відміну від двох попередніх творів, «Пробудилась Русь» І. Воробкевича позначена більшою схематичністю та простотою засобів музичної виразності. Хор написаний у характері похідного маршу (*Allegro con fuoco*), що традиційно починається із затакту енергійним висхідним закличним ходом на кварту, з подальшим рівномірним рухом акцентованими на кожній долі четвертними нотами. Невеликий обсяг мелодії в межах сексти, імітації фанфарних вигуків, інтонаційні звороти, побудовані на чергуванні сусідніх щаблів, гармонізованих акордами тонічної та домінантової функцій, відхилення в тональність субдомінанти та шостого щабля, строфічно-варіаційна будова твору – все це вказує на цілком формальне використання жанрових ознак маршу, натомість патріотичний зміст тексту самого автора, що починається словами «*Зазвенімо разом, браття, піснь воскресну, піснь нову*», не має відповідного національно-впізнаваного музичного втілення, що свідчить про недостатню сформованість національних музичних рис у творчості як Воробкевича, так і композиторів старшого покоління – Вербицького й Лаврівського. В. Витвицький пояснює це недостатністю розуміння народної музики, оскільки галицькі композитори старшого покоління ще не усвідомлювали її самобутніх ознак [49, с. 33].

Ця проблема знаходить своє підтвердження і в творах В. Матюка, зокрема в його хорі «До руської пісні» на слова Б. Кирчіва. Поетичним рядкам, в яких оспівано красу руської пісні: «*Руська пісня благовістна, гармонійна, мила*», мала би також відповідати мелодія з вираженим національним забарвленням. Натомість у хоровій мініатюрі можна зауважити відсутність націо-

нальних пісенних рис і наявність типових ознак тогочасної австрійської розважальної музики, зокрема військової.

У пісні В. Матюка військовий колорит відчувається передусім у ритмі, який у крайніх розділах (хор написаний у тричастинній формі *da capo*) має виразні ознаки маршовості з характерним пунктирним малюнком, невеликим діапазоном мелодії, що в перших чотирьох тактах не виходить за межі квати, а в п'ятому й шостому імітує фанфарні вигуки на одному звуці зі скандуванням на *sf* першої долі та стрімким *diminuendo* до *p* на третій та четвертій долях такту. Невідповідність характеру мелодії змістові поетичного тексту полягає ще й у тому, що фрагмент, який починається зі слів «*пригортає, обнімає*», супроводжується маршовою ритмікою з подальшим акцентуванням на *f* («*і гладить серденько*») кожної долі такту.

Ці та інші зауваги можна повною мірою адресувати й хоровим мініатюрам пейзажного та пасторального характеру, яких у доробку галицьких композиторів переважна більшість. Так, хорова пісня «До зорі» М. Вербицького (написана в простій двочастинній формі), що відкриває першу збірку його «Пісень для чоловічих квартетів», належить до типових зразків лідертафельної творчості, написаних у традиції тогочасної хорової німецької музики. Вже сам початок твору є виразно сентиментальним, із витриманою на одному звуці мелодією в партії першого тенора та півтоновим ковзанням у партії другого, характерними затриманнями у верхньому голосі. До цього слід додати ще й танцювальний вальсоподібний ритмічний малюнок, пощаблевий рух мелодії, що не виходить за межі квінти, повільний темп (*Adagio*) тощо. Перелічені ознаки свідчать про використання композитором загальноживаних музичних лексем, не позначених яскравою оригінальністю. Те саме можна сказати і про гармонію, оскільки Вербицький зазвичай використовує тут тризвуки, а також найуживаніші септакорди групи доміанти, роблячи відхилення в тональності шостого та другого шаблів.

У ліричному пасторальному характері написана хорова п'єса «К місяцю» з тієї самої збірки. Тридольний розмір, плавний пощаблевий рух мелодії в межах сексти, помірний темп, часто використовувані Вербицьким звороти з акордами групи альтерованої субдомінанти на самому початку твору, відсутність національного колориту, натомість наявність упізнаваних лідертафельних лексем, таких як інтонаційний зворот у послідовності IV–III–VI–V щаблів, – переконливо свідчать про ту домінуючу роль, яку відігравала австрійська музична культура у творчості галицьких композиторів, до того ж репрезентована творами представників переважно «середнього» бідермаєру. Впливами австро-німецької музики ранньоромантичної доби позначені також хори Вербицького «Похорони», «Сльози» (сл. І. Гушалевича), «Сиві очі», «Бувало і нині» (сл. В. Шашкевича) тощо.

Показовим у цьому плані є «Жаль» із другої збірки «Пісні для квартетів» (сл. В. Шашкевича). Будова твору наближена до куплетно-варіаційної, де перший куплет написаний у простій двочастинній безрепрізній формі (AB), натомість перший період другого розділу повторює, за винятком останніх двох тактів, початок хору (A1 C). Як слушно зауважив Я. Горак, така репрізність передусім впливає з самого змісту поетичного тексту, в якому ліричний герой почергово звертається з питанням до квітів, соловія та зірок, шукаючи в них співпереживання своїм любовним стражданням, у той час як остання строфа є відповіддю на справжні причини його жалю [68, с. 173].

У самому характері пісні, незважаючи на її назву й типово романтичний зміст поетичного тексту, в якому ліричний герой виливає свою тугу за втраченим коханням, виразно проступає танцювальна основа, найвірогідніше, пов'язана з традиціями побутового австрійського музикування. Сентиментально-сумовитий настрій поезії В. Шашкевича, доповнений граційно-танцювальною музикою Вербицького, свідчить про деяку смислову невідповідність між поетичним текстом і його музичним втіленням, позаяк зміст поезії передається поверхнево, у ньому відсутня психологічна глибина. Але, з іншого

боку, у цьому також можна бачити сутність естетики бідермаєру, для якого є притаманною безпосередність, буденність, можливість обмежуватися лише поверхнею речей. Саме в наявності одночасно глибокого й неглибокого, на думку О. Михайлова, і полягає парадокс бідермаєру [216, с. 82]. Адже він цурається філософської рефлексії, обмежується незначним і відзначається певною невибагливістю у своїх вимогах до мистецької якості. Цього не можна сказати про музичну мову твору, оскільки вона більш урізноманітнена навіть у порівнянні з іншими лідертафельними піснями композитора, який намагається бути на рівні тих вимог, які ставить перед ним романтична доба. Пісні М. Вербицького, на думку Б. Кудрика, репрезентують добру здорову школу, на яку спиралася тогочасна галицька музична культура. І хоча багато зворотів у його творах нагадують, як стверджує дослідник, ту чи іншу тему Шуберта й інших композиторів-романтиків, але ці впливи «свідчать про наскрізь європейську душу нашого композитора», що для нас є дуже цінним [155, с. 115].

Наявність характерних лідертафельних рис можна зауважити і в таких популярних творах, як «Над Прутом», «Серенада», «Поцілуй», «Від Марії як прощався», «Щебетушко ти маленька» С. Воробкевича. Якщо проаналізувати поетичні рядки, покладені в основу пісні «Над Прутом», передусім привертає увагу її баркарольний характер. Це підкреслено як назвою твору, так і прагненням автора наблизити поетичний текст до національних фольклорних джерел.

Хорова мініатюра «Над Прутом» написана в розмірі 2/4, що, на перший погляд, не зовсім співпадає з ритмічним малюнком баркароли. Але тільки на перший погляд, бо одна з найстаріших і найвідоміших італійських баркарол «Un pescator dell'onda» також написана в розмірі 2/4. Повільний темп (*Adagio*) твору, плавна лірична мелодія невеликого діапазону, для якої притаманний баркарольний коливальний ритм – ці та інші ознаки викликають асоціації з італійськими піснями зазначеного жанру. Натомість початкова інтонація з характерним низхідним півтоновим ковзанням, гармонізованим акордами



альтерованої субдомінанти, вказує на безпосередні впливи німецького лідертафелю. Треба детальніше зупинитися на особливостях використання галицькими композиторами в лідертафельних композиціях септакордів субдомінантової групи, зокрема альтерованого  $II_2$ , що доволі часто з'являється в перших тактах твору в оточенні тоніки. Підвищення четвертого щабля ладу можна помилково прийняти за характерну ознаку подвійної домінанти, але у цьому випадку згаданий акорд не лише виражає перемінну функцію альтерованих субдомінантових співзвуч, але є особливою хроматичною функцією, що міцно «вросла в діатоніку» [102, с. 169].

Якщо в поетичних рядках Воробкевича-Млаки національний первень втілений через використання літературних форм та виразів, запозичених з народної пісенності, то в музичному плані все видається набагато складнішим, оскільки ні мелодія хору, ні його гармонізація не містять яскраво вираженого національного зерна, бо ті солодкаві музичні лексеми, якими послуговується автор, мають мало спільного з національною природою української музики. Півтонові сповзання на витриманому тонічному басу, гармонізовані акордами тоніки та альтерованого секундакорду другого щабля, наявні в більшості хорів Воробкевича, що створює враження певної однаковості, коли одні й ті самі інтонаційно-гармонічні ідіоми «кочують» від одного твору композитора до іншого. Подібні спостереження можна зробити і щодо пісень В. Матюка, зокрема його відомого хору «Крилець, крилець», написаного на слова поета Б. Кирчіва. Піднесено-патріотичний настрій твору впливає передусім з поетичного тексту, для якого притаманний дещо екстатичний характер. Але водночас тридольний розмір, ритмічний малюнок та інтонація, з виразними ознаками «кружляння», вказують на закладену в ньому танцювальність. Вальсоподібний ритм, півтонові низхідні ковзання в партіях перших та других тенорів апелюють до стійких інтонаційно-гармонічних шаблонів лідертафельного походження (особливо, коли йдеться про використання септакордів альтерованої субдомінанти на початку твору), якими

послугувалися всі галицькі композитори старшої генерації. Відтак вкотре можна констатувати проблему невідповідності між характером мелодичної інтонації та змістом тексту, що є наслідком недостатнього розуміння ними національної специфіки музики.

Однак не слід звинувачувати В. Матюка у відсутності професіоналізму. Аналізуючи співвідношення між музикою пісні та її словесним текстом, спостерігаємо якраз протилежне: для поетичного тропу «*А верхи гір сягають зір*» (гіпербола) композитор знаходить адекватне вирішення, застосовуючи поетичну функцію музичного мовлення, зокрема ту саму фігуру музичної гіперболи. Відомо, що використання тропів руйнує автоматизм сприйняття тексту, реалізуючи ефект стимулювання потрібного настрою чи переживання. Тому кульмінація пісні «Крилець, крилець» припадає на останні два такти, в яких захоплення красою і величчю карпатських гір (перший куплет), та спогади про рай дитинства (другий куплет) передані за допомогою гіперболи, тобто перебільшення, яке в зазначеній хоровій композиції виражається в стрибкоподібному розходженні партій перших тенорів і других басів на відстань двох октав.

Розгляд творчого доробку старшої генерації галицьких композиторів лише крізь призму сучасного розуміння категорії національного, тобто перебуваючи вже в іншому культурному контексті та не формуючи уяви про «віддалену» у часовому вимірі культуру, створює загрозу для адекватного розуміння цих текстів, а також значною мірою буде ускладненим та спотвореним. Звідси можна зробити певні висновки: до музичних творів, написаних у традиції лідертафеля, не варто підходити з надто прискіпливою оцінкою їх художньої якості, оскільки це те органічне мистецтво, в межах якого формувалася тогочасна «віденська», а згодом і галицька «масова культура». Слід враховувати, що підставою для написання творів цього типу став накопичений протягом певного часу досвід їх сприйняття публікою. Тому популярність австро-німецької лідертафельної та розважальної оркестрової музики

в галицько-українському середовищі є результатом того емоційного відгуку, який вона знаходила в місцевій слухацькій аудиторії. Недарма М. Чакі акцентує увагу на особливостях сприйняття розважальної музики, що містить смислові моменти, в які вбудовані коди, до яких слухач зумів підібрати ключі [358, с. 20]. Ці коди відповідають екзистенційному світові галицьких рецепієнтів середини XIX ст. та їхнім смакам, а це дає підстави стверджувати, що світська хорова музика композиторів перемиської доби та їхніх послідовників є продуктом певної цілісної культури. Таку функцію в середині XIX ст. в Галичині виконувала саме панівна австрійська культура, тому її розуміння «може бути забезпечене лише тоді, коли в ній використовуватимуться коди, запозичені з її власного культурного контексту» [358, с. 26].

Інша справа, що спонукальним стимулом для послуговування галицьких композиторів культурним досвідом не лише свого часу, але й свого простору була заповільненість процесів конструювання власної ідентичності в багатьох сферах галицького культурного життя. Внаслідок цього вони користувалися тими музичними «лексемами», які були легко впізнаваними в їхньому полікультурному середовищі, що є свідченням несформованості в них національних орієнтирів й наявності недостатнього професійного рівня.

#### **3.4. Вплив Відня на формування галицького музичного театру середини XIX ст.**

Про провінційний дух Відня епохи бідермаєру можна говорити в контексті тих змін, що відбулися в соціально-політичному житті Австрійської імперії, а саме в умовах панування меттерніхівського бюрократичного режиму, наслідком чого стало збіднення культури, в якій основний акцент ставився на розважальність. «Веселий Відень» прагнув жартів і казок, чим і скористалися драматурги А. Гляйх, А. Боєрле та К. Майзль (останній, як відомо, освіту здобув у Львівському університеті). Згадані письменники тонко відчували смаки і потреби тогочасної публіки, що прагнула повчальних і смішних

комедій, а тому не прагнули до високих ідеалів. Найдоступнішою формою публічного спілкування стає театр, до якого віденці проявляли справжню пристрась. Адже грали «не лише студенти, молоді чиновники, забезпечені діти бюргерів, але й ремісники, кухарки, слуги» [308, с. 35]. Серед жанрових різновидів віденського народного театру переважали «моральні комедії», позначені впливом тогочасної німецької міщанської драми, одним із найяскравішим представників якої був Август фон Коцебу (1761–1819). Письменник увійшов в історію театру також як автор перших мелодрам, і саме останні стають одним із панівних драматичних жанрів ХІХ ст.

Щодо специфічних ознак тогочасних мелодрам, то для них був характерний динамічний, навіть сенсаційний розвиток дії з домінуванням емоційного первня, що досягався за рахунок «правдивості» історії, покладеної в основу п'єси, або ж глибини характерів головних дійових осіб. Особливого значення в мелодрамах набуває музичний супровід, що стає носієм емоційного навантаження, виконуючи функцію тла до дії, супроводжуючи її танцями та піснями, які зазвичай відзначалися місцевим колоритом (народні свята, звичаї). Навіть тексти писалися так, щоб підсилити вокальну складову. Важливості у виставах набуває моральний аспект, тому п'єси завжди закінчувалися торжеством справедливості.

Вершини свого розвитку віденський народний театр досягнув у творчості Фердінанда Раймунда (1790–1836) та Йоганна Непомука Нестроя (1801–1863). Обидва драматурги писали народні та селянські п'єси, використовуючи в них регіональні діалекти, фольклор, фарс, а також реальні сцени з селянського життя. Комедії Нестроя і Раймунда наскрізь пронизані сміхом, що стало невід'ємною складовою «народного» бідермаєру. Саме з народного театру веде своє походження й віденська оперета, що, на думку багатьох дослідників, є найтипівішим продуктом австрійської культури. Але і моральна комедія, і мелодрама, і віденська оперета не можуть бути до кінця зрозумілими без урахування їх соціокультурного контексту, оскільки до них не

можна застосовувати критерії позачасової класики. На цьому треба особливо наголосити, коли мова йтиме про театр у Галичині в 40–60-х роках XIX ст.

Як стверджував І. Франко, у Галичині до 1776 року театру не існувало. Тому першою львівською стаціонарною театральною трупю стала німецька, очолена Геттерсдорфом (ім'я не відоме), а від 1780 року в місті почав функціонувати й польський театр під керівництвом Трусколявського (ім'я не відоме) [347, с. 232]. Австрійський театр у Львові за майже столітню історію свого існування спромігся сформувати досить різножанровий репертуар: від опер і драматичних вистав – до опереток, водевілів і фарсів. Це стало наслідком австрійської політики германізації місцевого населення, позаяк усі вистави йшли німецькою з метою долучення його до «європейської цивілізації». Так, вже через рік після віденської прем'єри, у 1792 році у Львові була здійснена постановка «Чарівної флейти» Моцарта. У репертуарі значилися й інші його опери. Майже сімдесят відсотків музичного репертуару, як стверджує Т. Мазепа, наприкінці XVIII – початку XIX ст. склали твори саме австрійських композиторів – Й. Гайдна, Л. фон Діттерсдорфа, В. Мюллера, Й. Вайгля, П. Враніцкого, Ф. Кауера, Ф. Зюссмайєра, Й. Шенка, І. Я. Гольцбауера та П. фон Вінтера [198, с. 34]. Саме у Львові, в австро-німецькому театрі, розпочав свою діяльність Юзеф Ельснер (як директор оркестру й оперний композитор), чії ранні опери були позначені впливом Моцарта.

Від 1820-х років Львівський міський театр постійно поповнювався також операми італійської та французької романтичних шкіл. Але з іншого боку – він змушений був себе окупати, тому вибудовував репертуарну політику, виходячи також із певних фінансових можливостей та міркувань. Відтоді основний акцент почав зміщуватися в бік розважальності, а поряд із драмами та операми ставилися комедії з музикою, «низькі» зінгшпілі, водевілі й мелодрами. На початку 1860-х років австрійський уряд значно обмежив державні дотації театру, зменшивши до мінімальної кількості постановок оперних спектаклів. Від цього часу на львівській сцені запанувала оперета, представлена іменами француза Ж. Оффенбаха та австрійців Нестроя і Ф. фон Зуппе.

Аналізуючи постановки українського театру в Перемишлі наприкінці 1840-х років і театру «Руська Бесіда» у Львові в 1860-х роках, слід пам'ятати, що їх театральна репертуарна політика відображала передусім специфіку українського міського соціокультурного середовища, яке тільки формувалось і якому був відкритий доступ до німецькомовної культури. Адже саме австрійці значною мірою сформували в галицьких композиторів і письменників уявлення про те, яким має бути національний театр (якщо не брати до уваги п'єс І. Котляревського), запропонували їм нарівні з іншими слов'янськими народами готові культурні моделі, репрезентовані в постановках тогочасного німецького державного театру<sup>67</sup>.

Початок публічних вистав українською мовою в Галичині датується 1848 роком. Першою п'єсою стала перероблена о. І. Озаркевичем «Наталка Полтавка» І. Котляревського з новою назвою комедіо-опера «Дівка на відданню, або на миловання нема силовання», яку багато раз показували найперше у Коломиї, а згодом – у Львові та Перемишлі. Так, лише у Перемиському театрі протягом 1848–1849 років було поставлено понад десять вистав, більшість з яких – переробки з німецької та польської мов. Серед авторів, окрім І. Котляревського та галицьких драматургів-початківців, – М. Устияновича І. Наумовича, Ю. Желехівського та І. Вітошинського – трапляються переклади з А. Коцебу «Повозчик Петра III» («Der alte Leibkutscher Peter des Dritten»), Мольєра «Гриць Мазниця» («George Dandin») та з п'єс тогочасних польських драматургів.

Український театр у Галичині від початку свого існування особливий наголос робив на музичній складовій поставлених п'єс. Так, на обкладинках рукописів досить часто зустрічаються надписи: *komedio-opera*, *радоспів* (як відповідник німецького *liederspiel*) та *оперетка*. І. Франко, згадуючи перероб-

---

<sup>67</sup> Див.: Новакович М. Вплив «віденської» культури на розвиток українського музичного театру в Галичині. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство / [за ред. О. С. Смоляка]. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2017. № 2 (вип. 37). С. 36–44.

лену І. Наумовичем комедію Мольєра «George Dandin» з музикою М. Вербицького, звертає увагу на лірично-сентиментальні сцени, вставлені поміж деякими актами комедії. На думку письменника, вони становлять окрему цілісність, яка не має з комедією нічого спільного, тому що «між першим і другим актом співає дівчина, котра дожидає свого милого з чужини; між другим і третім актом співає парубок, повертаючи з чужини; по третім акті зустрічаються обоє» [347, с. 243]. Перевагою вистав з великою кількістю музичних номерів стало те, що вони були доступні для сприйняття широкими верствами публіки. А якщо врахувати той факт, що більшість українського населення галицьких міст складалася з учорашніх вихідців із села, то є цілком зрозумілою велика популярність цих жанрів.

Слід наголосити на тому, що короткотривала діяльність українського театру в Перемишлі (*зрілище рускоє*) у 1848–1850 роках (після чого настала чотирнадцятирічна перерва аж до появи «Руської Бесіди» у Львові) значною мірою завдячувала ентузіазму людей неукраїнського походження. І. Франко пояснює це недостатністю матеріально забезпеченої та освіченої української публіки, для якої театр був би потребою, відсутністю державних субвенцій та привілеїв, бо і в Коломиї, і в Перемишлі протекцію українському театру робили переважно австрійські урядовці та військові. У Перемишлі, як стверджує Франко, кожний твір піддавався гострій критиці директорки театру п. Саар, тому всі вистави «відзначалися особливою делікатністю в вислові, і се притягало публіку з вищих верств як німецьких, так і польських» [174, с. 217]. Навіть серед композиторів, які писали музику до вистав перемиського театру, за винятком М. Вербицького, переважали чехи та німці, зокрема Гофман (ім'я не відоме), В. Серсавій і Ф. Лоренц. Аналогічна ситуація склалася спочатку й у театрі «Руська Бесіда» у Львові, де ставилися твори невисокої мистецької якості з музикою польських композиторів-аматорів.

Виконавцями в перших українських театральних постановках у Галичині також були не лише українці, але й поляки, чехи та німці. Так, у Перемиш-

кому театрі серед артистичного жіночого складу згадуються дві доньки Ф. Лоренца, дочки-німкені голови магістрату, панна Шово – французенка та інші. Чоловічі ролі виконували дипломовані правники та богослови. Уже згаданий військовий диригент німець Лейбольд упродовж 1864–1866 років диригував виставами театру «Руська Бесіда», а після його від'їзду з полком до Кракова цю посаду обіймав чех Черні.

Вплив австрійської культури на український театр у Галичині передусім пов'язаний зі зростанням міського населення Габсбурзької монархії. Оскільки міста розвивалися за однаковим принципом, що особливо позначилось на тогочасній архітектурі, культурі побуту, пресі, музичному житті, то й місцеве населення, незважаючи на свою етнічну строкатість, формувало єдиний ментальний горизонт з виробленими спільними кодами, що вело до однотипного характеру сприйняття театральних і музичних творів та культивування схожих мистецьких смаків. Священник Юстин Желехівський, згадуючи перші постановки галицько-українського театру, писав, що «цікавість, властива гарному полові, побачити, як тій чи другій до лиця народний костюм, притягала багато жіночої публіки на театральні вистави, а руська мова в устах ніжних панночок не видавалася вже такою грубою, як собі її многі уявляли. А над усе прекрасна музика Вербицького [...] робила руський театр дуже популярним, а руські театральні пісні сталися модними по салонах, співані в супроводі фортеп'яна» [347, с. 238].

Б. Кудрик стверджував, що театральними взірцями для галицьких композиторів старшої генерації могли слугувати опери та оперети австрійців Венцеля Мюллера (1767–1835) та, особливо, Адольфа Мюллера (1801–1866) – одного з найактивніших віденських композиторів, що працював у жанрі оперети й мелодрами. Не володіючи яскравим талантом, А. Мюллер, тим не менше, став знаковою фігурою в музичному житті Відня; саме йому належить авторство так званих віденських куплетів. Цікавим є той факт, що кар'єру актора музичного театру композитор розпочинав у Празі та Львові, де мав ангажемент.



С. Людкевич не дарма називає Вербицького «плідним оперетистом» [187, с. 346], оскільки серед його театральних творів також переважають оперети. Йдеться, зокрема, про такі вистави як «Галя», «Рожа», «Вдовичка», «Вузькі черевики», «Сільські пленіпотенти» та інші. Ця традиція веде початок від австрійської культури, бо саме австрійські письменники ідею створення народних п'єс на національному ґрунті, насичених великою кількістю музичних номерів, запозичили від французьких оперет і водевілів. Навіть такі драматурги, як Нестрой, у своїх театральних виставах намагалися прищепити французький водевіль на австрійському ґрунті. Окрім того, французькі водевілі проникали до галицького театру й через українські мандрівні трупи, які прибули до Галичини з підросійської України, переважно з Волині. Як стверджує М. Загайкевич, деякі п'єси Вербицького, зокрема «Дома ангел не жона» ставилися в театрах Москви й Петербурга [108, с. 52]. До жанру водевілю можна також зарахувати «Школяра на мандрівці», «Простачку», «Тринадцятого жениха» тощо.

Окрім п'єс із яскравим етнографічним колоритом, галицькі композитори намагалися писати твори, в яких головними дійовими особами були представники новоутвореного середнього класу. Це давало їм можливість відчувати себе приналежними до міського культурного середовища і сподіватись на успіх своїх вистав не лише серед українських глядачів театру. У театральному доробку Вербицького є дві оперети та один водевіль із життя міської інтелігенції: «В людях ангел не жона, вдома з мужем сатана» (1866), «Тринадцятий жених» (1866), «І гроші нінащо, як розум ледащо» (1866). Із трьох співогор Лаврівського сюжет його «Пана Довгоноса» також узятий з життя тогочасного українського «середнього» класу. До жанру віденської оперети неодноразово звертався І. Воробкевич.

Якщо детальніше проаналізувати оперету як різновид музично-сценічного мистецтва, то можна стверджувати, що вона користувалася такими суто музичними та сюжетними схемами, які надавали їй універсальності та

дозволяли переносити їх з одного твору в інший. Йдеться, зокрема, про музичні символи з певним етнічним забарвленням. Вальс став синонімом Відня, полька – Чехії, а чардаш асоціювалися з циганами та Угорщиною. Цього не врахував Б. Кудрик, почувши в опереті Вербицького «Сільські пленіпотенти» ритм та інтонації чардашу, а тому поставив риторичне питання: звідки композитор міг знати угорську народну музику? І, не знайшовши відповіді, розмірковував, що він міг чути її від лемків або від студентів [411, с. 60]. Спогади про студентські бали в 1830–1840-х роках у Львівській греко-католицькій семінарії, на яких молодь танцювала гуцульські танці та чардаш, лишив А. Вахнянин. Саме у цей час там навчався і М. Вербицький. Але угорські мотиви він не випадково ввів у два (№ 9 та № 10) хори циган. Адже ті, як відомо, були найкращими виконавцями угорської музики. Мартин Швартнер у «Статистиці Королівства Угорщини» (1798) стверджував, що жодний віртуоз не міг виконати з такою майстерністю угорські танці, як це робили цигани, не маючи спеціальної освіти [358, с. 83]. Крім того, вони були героями багатьох тогочасних оперет як кочовий етнос, якого не торкнулась осіла цивілізація, і який створив самобутню музичну культуру. Відтак тогочасна австрійська оперета, з її «цитатами з життя», стала справжнім сховищем «пам'яті культури», звідки черпалися для австро-угорського культурно-політичного простору соціально-культурні коди, що знайшли відображення у свідомості широких верств міського населення і склали політичну культуру мешканців імперії [358, с. 101].

Як це не парадоксально, але саме оперета опосередковано впливала на формування самосвідомості галицьких українців. Франко у вже згаданій праці з історії руського театру подає цитату Ю. Желехівського з «Літературного збірника» за 1886 рік, де галицький священник констатує, що «тими виставами скріплялась народність руська, змагався патріотизм» [347, с. 238]. Йдеться не лише про українську мову вистав, але й використання в них національного одягу, зокрема старовинних селянських костюмів, елементів народної обря-

довості, музично-фольклорних зразків, що були втіленням «пам'яті культури». А газета «Слово» за 1865 р. писала, що оперета «Рожа», перероблена з французької Павлином Свенціцьким на руський лад, вимагала й оригінальної руської музики [108, с. 52].

Український театр 1840–1860-х років у Галичині був багато в чому явищем суперечливим. З одного боку, він запозичив від панівної австрійської культури певні форми, в яких намагався себе репрезентувати широкому загалу, а з іншого, що є цілком закономірною і характерною для «народного» бідермаєру рисою, – у ньому відчувалася значна перевага етнографічного елемента, що пов'язано з процесом конструювання власної національної ідентичності. Співогри Вербицького, Лаврівського та їх послідовників є народними за своєю суттю, тобто такими, що не можуть бути предметом культурного експорту. Аналізуючи народну музичну складову цих оперет, дослідники, зокрема В. Витвицький, водночас звертають увагу на відсутність глибокого проникнення композиторів у дух народної пісні, оскільки тут не лише в танцях, але і в співаних фрагментах панують танцювальні ритми, зокрема коломийки й шумки, натомість багата відтінками ладовість цих пісень композиторами зовсім не помічена [49, с. 30].

Якщо аналізувати музичну складову галицького театру, то можна говорити про амбівалентність тогочасних вистав, в яких інтонації українського фольклору спокійно уживаються з мелодикою, запозиченою від німецьких, італійських і французьких опер та оперет. Така інтонаційна мішанина призводить до того, що навіть у таких драматичних п'єсах, як «Верховинці» (1849) польського письменника-романтика Ю. Коженювського у вільному перекладі українською М. Устияновича, можна зауважити наявність характерних ознак мелодрами. Йдеться передусім про музичний бік вистави. Тому, незважаючи на успіх перемиської постановки «Верховинців», Вербицькому не вдалося відтворити загалом трагічний характер драми Коженювського.

П'єса «Karpaccy górale» Ю. Коженьовського вперше була поставлена у Львові в 1844 році і здобула значну популярність не лише серед поляків, але й у середовищі національно налаштованих українців, бо головні герої драми – українці-русини, мешканці одного з верховинських сіл. За жанровою ознакою «Верховинці» – народна соціальна драма. Не випадково І. Франко зазначив, що «найлучшу річ з життя галицького люду дав поляк Коженьовський в своїх „Верховинцях”» [342, с. 180]. П'єса Коженьовського вражала сучасників неприхованим трагізмом, оскільки тут не було традиційного для доби бідермаєру «щасливого» фіналу, як у більшості тогочасних театральних вистав, а головних героїв чекала трагічна розв'язка. Їх прагнення до любові та родинного щастя було назавжди зруйноване через підступ і людську ненависть, з одного боку, та соціальні проблеми (рекрутство) – з іншого. Автор присвятив свій твір, як він сам писав, «Галичині, моїй Вітчизні, на пам'ять із далекого краю».

Однак у музиці трагізм майже відсутній. Це пояснюється тим, що молодому тоді ще композитору Вербицькому бракувало досвіду, прикладом чого є вступна «симфонія» (Симфонія № 1), написана спеціально для п'єси, але образно-емоційно не пов'язана з її змістом і музичними характеристиками головних персонажів. Створена в стилі класичних віденських оперних увертур, вона дисонує з етнографічним карпатським колоритом твору. Такі «стильові» неспівпадіння у «Верховинцях» не поодинокі. Прикладом може слугувати пісня Марти «Ах, я бідна, ах, я нещасна». Її образ у п'єсі сповнений глибокого драматизму, натомість мелодика пісні – з сентиментальними інтонаціями «зітхань» та численними кадансами – нагадує знамениту арію Барбаріни (героїня опери Моцарта «Весілля Фігаро») й не відповідає змістові поетичного тексту. Впливами німецької ранньоромантичної вокальної музики позначена й пісня Парасі «Жарко любила милого» – з виразною, меланхолійного характеру мелодією в розмірі 2/4 з плавним пощаблевим рухом і відхиленнями в тональність домінанти.

Подібна мелодика характерна для пісні Пазі «*Поїхав милий*» з п'єси Івана Вітошинського «Козак і охотник». Привертає увагу вокальна лінія з невеликим діапазоном (розмір 2/4), з опорою на третьому щаблі. Як і в попередньому прикладі, форма тут куплетна, відхилення трапляються лише у тональність домінанти, а сама інтонація близька до пісень у стилі раннього австро-німецького романтизму. До цього типу належить пісня Івана зі співогри «Гриць Мазниця» (переробка з Мольєра І. Наумовича). Впливами бідермаєру позначені деякі номери одного з найвідоміших творів композитора, його співогри «Підгір'яни» (лібрето І. Гушалевича), прем'єра якої відбулася 27 квітня 1865 року. Йдеться про пісню-романс Олі «Ваша хата з огородом», тріо «Забудь ж Олю», пісню Стефана «Оля красна над всі діви» та знаменитий хор косарів «Ми в луг підем всі з косами». Б. Кудрик у статті, з нагоди 120-річного ювілею композитора, писав, що «ця така проста, а сильна мелодія вмиттю зелектризувала всіх магічною міццю виразу [...] мелодія в обсязі всього лише квінти h-fis, а скільки в ній змісту!» [157, с. 120].

Але, з іншого боку, «невміння» висловлювати «трагічне» та опора на риторику граційності, сентиментальності чи «народного звучання», що притаманно для театральної музики Вербицького, – це не форма вираження, потребу якої композитор відчував, а спосіб писання в «театральному стилі», який він засвоїв від тогочасних німецьких і польських мелодрам, оперет, фарсів, комедій та водевілів. Ця типово бідермаєрівська риторика, на думку К. Дальгауза, не передбачає висловлення автором своїх власних почуттів, «а лише означає, що він вміє брати «тональність», в якій традиційно-музичні риси переплетені з асоціаціями й настроями [93, с. 392]. Тому перехід від «сентиментального» (у стилі бідермаєру) звучання до «народного» в театральних творах Вербицького та його послідовників є тогочасною мистецькою засадою, заснованою на системі музичних контрастів.

Театральна музика композиторів перемиської та післяперемиської доби – як типове мистецьке явище центральноєвропейського регіону, з характерною

для нього високою щільністю різних систем мислення та їх елементів – внесла в українську культуру нові смисли та коди, перебуваючи з панівною австрійською в процесі взаємодії, взаємовпливу та акультурації. Б. Кудрик пише про численні запозичення у Вербицького з європейської оперної музики, з якою він ознайомився спочатку в Перемишлі, згодом і у Львові. Цьому сприяли й нотні збірки, в яких були вміщені оперні арії відомих композиторів у супроводі гітари та фортепіано. Так, мелодія пісні Пазі «Нащо ж мене зачипаєш» (з п'єси «Козак і охотник» І. Вітошинського) дуже нагадує початок знаменитого дуету Дон Жуана та Церліни «La ci darem» з опери «Дон Жуан» Моцарта, а пісня Анни «На полі, на полі пшеничка розвилась» з мелодрами «Підгіряни» позначена впливом мелодики великої арії Агати з «Вільного стрільця» Вебера.

### Приклад 3.3.

М. Вербицький. Пісня Пазі зі співогри «Козак і охотник»



Початок пісні Олі «Ваша хата з огородом» з цієї ж п'єси написаний під впливом (на що також звертає увагу Б. Кудрик) арії Лючії «Tu, che a Dio spriegasti» з опери «Лючія ді Ляммермур» Г. Доніцетті. І цей перелік запозичень можна продовжувати.

Із театральної музики І. Лаврівського до нашого часу не збереглося жодного з трьох згаданих творів, за винятком окремих фрагментів. Б. Кудрик констатує наявність двох дуетів та однієї пісні з комедії «Пан Довгонос», а також дуету з мелодрами «Обман очей». Його рукописний примірник, що зберігається у фондах ЛНБ ім. В. Стефанка, є пізнішого походження і призначений для сопрано і тенора в супроводі фортепіано<sup>68</sup>. Перше, що звертає на

<sup>68</sup> Див.: ЛНБ ім. В. Стефанка. Відділ рукописів, ф. 167 (архів Львівської консерваторії). о/н 66, п. 19.

себе увагу, – це баркарольний характер пісні в розмірі 6/8 з ритмічним малюнком мелодії, що імітує баркарольні «коливальні» рухи. Написана в простій двочастинній репризній формі, вона в приспіві нагадує окремі мелодичні звороти з «Серенади» Шуберта (зі співпадінням навіть тональності *d-moll*).

Театральні музичні твори І. Воробкевича та В. Матюка, створені ними переважно в 1880–1890-х роках, не відзначаються новизною та оригінальністю. Єдине, що привертає увагу, – деякі з них є типовими зразками розважальної австрійської музики кінця XIX ст., зокрема так званої віденської оперети (див. розділ 4).

### **3.5. Галицьке як «особливе» у творчості українських композиторів Галичини середини XIX століття**

Досліджуючи процеси конструювання національної ідентичності крізь призму філософських концептів *загального*, *особливого* та *одиночного*, слід детальніше зупинитися на категорії *особливого*, яка протягом усього XIX ст. в культурному житті Галичини артикулювалось ендогенною, тобто внутрішньо регіональною, *галицькою ідентичністю*. Досліджуючи витoki цього феномену, який ґрунтується на взаємозв'язку *одиночного* й *загального*, можна спостерегти, що такий тип регіональної свідомості, на що, зокрема, звертає увагу Ю. Прохасько, є досить новим і доти незваним [286, с. 2]. Водночас треба зазначити, що це не лише географічна прив'язка до певної території, а явище вищого порядку, що передбачає певний тип ментальності та самоідентифікації.

Ларі Вулф, пишучи про «ідею Галичини», приходить до висновку, що «винайдення Галичини у XVIII столітті вимагало винайдення «галичан» у XIX столітті» [417, р. 80]. Чи ж не тому дослідники зазвичай говорять про «штучність» і «зробленість» галицької локальної ідентичності? Як стверджує Ю. Прохасько, на галицьких територіях раніше не існувало жодної локальної чи пограничної свідомості, оскільки ці землі були осердям давньої Речі

Посполитої, а стара «руська» ідентичність на них вже «пригасла» [286, с. 3]. Натомість, Л. Вулф, осмислюючи сутність «галицької ідентичності», акцентує особливу увагу на її провінційному статусі. А він, як відомо, асоціюється з периферією та прикордонням, що дає підстави говорити про маргіналізацію політичного, економічного та культурного життя Галичини протягом усього XIX ст. Адже усвідомлення власної провінційності та периферійності обов'язково породжує комплекс меншовартості та неминучого відставання не лише в економічному, але і в культурному сенсі. Тому «печаттю» культурної вторинності були затавровані навіть ті митці, чиє відоме віденське походження й професіоналізм не викликали сумнівів, але які, внаслідок певних обставин, на тривалий час пов'язали свою долю з Галичиною, як це зробив Ф. К. Моцарт.

Наявність «ідентичності прикордоння» сприяє засвоєнню культурних відмінностей та, за визначенням М. Кемпного, надає пріоритет «культурному багатству», зумовленому культурним розмаїттям [409, с. 127], яке «ідею Галичини» робить принципово не-національною, що є важливим для усвідомлення її локальної ідентичності [417, р. 7]. Досліджуючи «сутність Австрії», М. Чакі пропонує визначення її культурної багатоскладовості за двома типами: плюрикультурним та мультикультурним, де останній передбачає особливий інтенсивний взаємовплив етнічних, регіональних та культурних факторів [358, с. 209]. Коли йдеться про галицьку ідентичність, то тут важливим є не розчинення цих етнокультурних елементів в якійсь однорідній суміші: вони зберігаються й упізнаються, створюючи специфічну культурну конфігурацію, певну культурну єдність.

Однак не треба забувати, що розуміння «галицькості» у кожного народу було різним. Якщо, на думку канцлера Метерніха, «бути галичанином» означало поступово ставати німцем, то «галицький австрієць», письменник К. Е. Француз у своїх «Нарисах» писав, що хотів би бачити цей край цивілізованішим. А тому слід робити все, «щоб західна освіта і західний дух



охоплювали дедалі ширші верстви населення, щоб їх переймали тут і плекали добровільно й охоче [...] йдеться лише про поширення німецької культури, а між зусиллями в цьому напрямі і германізацією зяє незглибиме провалля» [348, с. 97]. Натомість поляки плекали «ідею Галичини», як можливість вберегти її від розколу на Західну і Східну та не втратити в ній свого панування. Та найголовнішим є те, що саме *галицька ідентичність*, про що пише Л. Вулф, стала визначальним засобом для консолідації русинської (української) ідентичності, оскільки провінція створила політичну основу для її артикулювання, а заперечення Габсбургами польського верховенства немиче сприяло появі альтернативних культурних проєктів у Галичині [417, с. 184]. Але якщо поляки, за влучним висловом Вулфа, лише «стилізували» себе під галичан, то автохтони-русини ними були завжди, хоча *галицька ідентичність* у ХІХ ст. поєднала в собі елементи українсько-руської, польської, австрійської, єврейської та німецької ідентичностей.

Адам Кожуховський, дискутуючи з Л. Вулфом щодо феномену *галицької ідентичності* письменника Александра Фредро, як відчутно іншої стосовно австрійської чи польської ідентичностей, зазначає, що «галицькість» жодним чином не опонувала згаданим ідентичностям, а була радше їхнім кольором чи ароматом [137, с. 158]. Натомість Л. Вулф дотримується думки, що «протягом значної частини ХІХ століття *галицька ідентичність* була так само важлива, як і національна – хоча, звісно, їх важко було б відділити одну від одної» [55, с. 175]. І якщо Кожуховський стверджує, що *галицьку ідентичність* втілювали люди, які вже мали певну національність, то Вулф пропонує застосувати цю формулу щодо першої половини ХІХ ст. у дещо іншому ракурсі «і сказати, що провінційна ідентичність насправді передувала національній; що національність еволюціонувала з рамок, встановлених провінційними настроями» [там само]. Це твердження американського історика меншою мірою стосується польського населення Галичини, яке на той час вже

було свідомим свого походження, а більшою мірою – українського<sup>69</sup>. Варто нагадати думку І. Х. Сінкевича, що навіть греко-католицькі священники, які готували себе на пастирів руського народу, в першій половині XIX ст. про свою «руськість» мали досить невиразне уявлення.

Порушуючи проблему *галицької ідентичності* та її артикуляції в музичній культурі Галичини першої половини XIX ст., слід передусім наголосити не на якомусь особливому «галицькому кольорі чи ароматі», про який говорить А. Кожуховський, бо якщо його й можна якимось чином побачити чи відчутти у творчості письменників, які писали німецькою, польською чи русько-українською мовами, то в музичних творах цей «аромат і колір» ніколи не проявлявся так виразно, як у літературі з її мовними галицизмами та змалюванням специфічного провінційного мультикультурного укладу життя. На це у своїй праці «Іван Франко і німецька література» звертає увагу американський германіст та літературознавець Леонід Рудницький. Чудово володіючи розмовним німецьким словом, І. Франко часто вживає його у творах, але не з метою похизуватися знанням німецької мови, а там, де воно тематично і стилістично є на місці [296, с. 10]. Це німецькі фрази з військового та поліцейського жаргону, з педагогічної ділянки, говірка галицьких євреїв, що надають його поемам, оповіданням та повістям тогочасного галицького колориту. Щось подібне можна зауважити в мелодрамах В. Матюка («Капраль Тимко») та оперетах І. Воробкевича.

Але, як стверджують літературознавці, концепт «галицької літератури» також пов'язаний з методологічними труднощами. Особливо, коли йдеться про існування спільного кола тем, мотивів чи спеціальних ознак<sup>70</sup>. Тим важче розпізнати сутність *галицької ідентичності* в музиці, оскільки дотепер не існує якогось конкретного визначення цього поняття. Почнемо з того, що її

<sup>69</sup> У цьому контексті варто нагадати листа Шопена до свого друга Титуса Войцеховського, написаного у Парижі в 1831 році, в якому композитор стверджує, що він дійшов відчуття «нашої національної музики».

<sup>70</sup> Прохасько Ю. Чи можлива історія «галицької літератури»? С. 6.

треба намагатися виявити в різних площинах, враховуючи не тільки місце проживання музикантів, а й залучення їх до спільних творчих проектів і до музичного посередництва, як наставників, учителів, диригентів, композиторів тощо.

Важливими залишаються міркування Л. Вулфа про *галицьку ідентичність* як принципово не національну, а також її невизначеність та розмитість. Вдалою ілюстрацією цієї думки можуть слугувати спогади І. Х. Сінкевича. Згадуючи юність, священник наводить приклад із власного життя, коли на похоронах гімназійного товариша, ймовірно також русина, у 1824 році в Перемишлі він, за власним побудженням, заспівав похоронну пісню «Vernimm die letzte Dinge, Mensch, der du sterblich bist» («Слухай останні речі, людино, ти смертна») [304, с. 57]. Виконання німецького псалму під час поховального обряду сприймалося як щось цілком закономірне. Адже усіх гімназистів, незалежно від походження, залучали до відвідування католицького костьолу, де вони в супроводі органу співали німецькою псалми, зокрема «Wir werfen uns darnieder» («Ми припадаємо додолу»).

Але Сінкевич пише, що одночасно з німецькою культурою засвоювалась також польська та руська. Якщо дві перші репрезентовані не лише церковною, а й світською музикою, то руська – переважно церковною традицією. У гімназії він перейняв від о. Гавриїла Шеховича як світські польські пісні, так і церковні піснеспіви «київського наспіву». А навчаючись у 1833 році в Чернівецькій греко-католицькій семінарії, окрім розучування з хором композиції Бортнянського «Буди ім'я Господнє», він написав для чотириголосого хору на польський текст Юліана Скопчинського дві пісні («Spieszonym krokiem tu przybywamy» та «Żyj w szczęściu i spokoju»), які виконав на іменинах професора філософії і затятого русина Йоанна Барановського, а наступного разу – на балу з нагоди уродин імператора. Згодом ці пісні увійшли до репертуару хору студентів латинської семінарії у Львові [304, с. 63].

Дискутуючи про феномен *галицької ідентичності*, дослідники однією з її рис називають «схильність до компромісів». Це досить помітно на прикладі тогочасної церковної греко-католицької богослужбової музики, яка, незважаючи на стійкий канон, відчула на собі потужний вплив віденського класицизму. Адже до написання церковних музичних творів греко-католицьке духовництво залучало німецьких та чеських музикантів. Окрім того, галичани-українці прагнули творити власну «високу» культуру, а вона, як відомо, і в музиці, і в літературі спиралась на стилістику саме класицизму. У цьому також, як стверджує Ю. Прохасько, можна уледіти риси *галицької ідентичності*, яку творили не лише українці-русини, але й німці, чехи, поляки та євреї. Адже «ця ідентичність була не просто черговою, а передусім «ініційно» новою – першою сукупною ідентичністю певної групи взагалі» [286, с. 29–30].

Одним із перших намагань артикулювати *галицьку ідентичність* у сфері культури стали видання українського та польського музичного фольклору, зроблені українським істориком Денисом Зубрицьким в альманасі «Pielgrzym Lwowski» (1822, 1823), К. Ліпінським у першому томі «Państwa Narodowego» (1827) та Вацлавом Залеським «Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego» (1833). На це звертає увагу також і Вулф, стверджуючи, що концепція, яку запропонував Залеський, була суто галицькою, а не польською<sup>71</sup>. Натомість англо-німецький славіст Ян Феллерер пише, що транскрибування руських пісень латинсько-польською абеткою є свідченням того, що Залеський уважав руські пісні польською народною поезією [333, с. 167]. Будучи авторитетним дослідником та автором праці з проблем багатомовності в Галичині в ХІХ ст., Феллерер однак не враховує того факту, що латинська абетка сама по собі для українського суспільства є не новою і не чужою [438]. Вперше вона була

---

<sup>71</sup> Див: Новакович М. Феномен «галицької ідентичності» в творчості українських композиторів Перемишля першої половини ХІХ століття. Na pograniczach: o stosunkach społecznych i kulturowych / Red. naukowa Robert Lipelt. Sanok : Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa im. Jana Grodka, 2018. S. 111–123.

використана ще в XVII ст. у транскрибованих латинською мовою записах українських народних пісень у брошурі Яна Дзвоновського (1625) [50, с. 66]. Проблема лежить в іншій площині, а саме у міркуваннях Залеського про недоцільність існування окремої української літератури, які він висловив у передмові до збірника, зазначивши, що вилучення руських (українських) пісенних здобутків (передусім історичних пісень) з польської літератури буде мати для останньої дуже шкідливі наслідки. Поставивши риторичне питання: «Чи хочемо ми, поляки, щоб русини мали свою власну літературу?», автор однозначно дав на нього негативну відповідь [387, с. 277]. Це викликало обурення з боку тогочасних галицько-українських інтелектуалів, зокрема М. Шашкевича. Йшлося також і про численні недоліки збірника, зокрема спосіб викладу фольклорного матеріалу, де українські пісні, розміщені впереміш з польськими, були надруковані з багатьма неточностями й похибками.

Із 1496 пісень, що складають зміст збірника, українських є 556 плюс 29 варіантів, натомість польських пісень 856. Щодо пісень літературного походження, то українських налічується 43, а польських лише 29 [31]. І. Франко в збірці Залеського нарахував 75 дворацьких пісень, що вийшли з дяківсько-священницького та панського середовища. Сюди увійшли також фольклорні матеріали як польських письменників і музикантів, зокрема К. Ліпінського, який зробив запис частини мелодій та їх гармонізацію, так і українських. Йдеться передусім про фольклорні матеріали М. Шашкевича та І. Вагилевича. Цікавим є той факт, що пісні походять не лише з Галичини, але й з Буковини, Волині та Поділля. При цьому пісні танцювального характеру складають 56 відсотків усього матеріалу, серед них 11% – це коломийки. З ліричних пісень, а їх налічується 24%, переважають українські (15%), балади – майже виключно українські.

Праця В. Залеського отримала широкий розголос не лише в Галичині, але й у всій Європі, її матеріали передруковували й перекладали авторитетні тогочасні європейські часописи. Одним із перших відгукнувся на її видання

П. Шафарик, а тексти пісень використовували у своїх творах А. Міцкевич, М. Гоголь, А. Фредро, В. Ганка та інші, не менш відомі письменники. У 1839–1840 роках у Львові вийшов друком ще один двотомний збірник галицьких пісень, тепер вже тільки українських («Pieśni Ludu ruskiego w Galicji») поляка Жеготи Паулі, але він викликав неоднозначну реакцію з боку Я. Головацького та І. Вагилевича. Популяризацію українського фольклору провадили й чехи, зокрема чеський поет і педагог Ян Православ Ковбек. Як відомо, він збирав українські пісні та перекладав їх чеською мовою [124, с. 31].

Намагаючись осягнути сутність *галицької ідентичності*, слід заакцентувати увагу на тому, що проживання на теренах Галичини ще не робило багатьох німецьких та чеських музикантів її носіями. Про це дискутують і літературознавці, стверджуючи, що змалювання «цілісності» галицького літературного життя, над яким би не тяжіла традиція історієписання національних літератур, ніхто ще дотепер не зробив. «Національний» підхід, в якому виписані історії окремих літератур, і який власну логіку спільного контексту та переживання цих культур «проміняв» на «культурні контакти» чи «літературні зв'язки», – саме він, на думку Ю. Прохаська «заслонив» від погляду логіку процесів, які для сучасників були їхнім життєвим світом [287, с. 10].

Подібну ситуацію можна спостерігати в українському і польському музикознавчих дискурсах (праці з історії польського та австрійського музичного театрів у Галичині)<sup>72</sup>. Тому на питання, чи можна вважати Й. Рукгабера, Ф. К. Моцарта чи Кароля Мікулі носіями *галицької ідентичності*, у наш час дати відповідь досить складно, позаяк воно вимагає окремого дослідження їх творчості. Позитивним аргументом на користь цього твердження може бути активна громадська діяльність композиторів у Галичині та їхня музика, зокрема використання й популяризація у творах українського та польського

---

<sup>72</sup> Див.: Мазепа Т. Австрійський театр у Львові (1789–1872): історія, музичний репертуар, оперне виконавство, культурний контекст: автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2003. 16 с. 413. Див.: Wyruch-Gawrońska A. Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872–1918. Universitas. Kraków, 1999. 407 s.

музичного фольклору. Д. Колбін наводить фрагмент з листа Е. Т. А. Гофмана – згадку про виступ Моцарта-сина в Берліні та виконання, крім концерту свого батька, «Варіацій на руську тему» [141, с. 116]. З іншого боку, українська тема присутня у творах багатьох європейських композиторів, тому це не може бути підставою для їх ідентифікації. Очевидно, що наводити приклади використання композиторами фольклору в якості основного аргументу є недостатньо. Адже загальновідомо, що австрійська ідентичність для Ф. К. Моцарта була визначальною, оскільки він, як композитор, своїми творами і діяльністю намагався прищепити й поширити в Галичині передусім австрійську культуру. Питання лише у тому, чи достатньо виразно він артикулював характерні риси *галицької ідентичності*?

Натомість, якщо проаналізувати галицький період у творчості ще одного австрійця, А. Нанке, то можна не вагаючись стверджувати, що він, окрім *віденської*, а можливо й *чеської*, є також носієм *галицької ідентичності*. Закономірно постає питання: у чому ж тоді полягає відмінність у підході до визначення ідентичності згаданих композиторів? Відповідь треба шукати в тому, що творчість Нанке перемиського періоду є надбанням галицької музичної культури, позаяк його церковна музика стала важливим чинником у реформуванні тогочасного музичного греко-католицького богослужбового обряду, що дав поштовх поступовому трансформуванню релігійної тожсамості в національну. Подібне явище могло з'явитися лише на галицькому ґрунті, оскільки ні при австрійських, ні чеських, ні жодних інших обставинах воно не могло бути проартикульованим через специфіку свого суто конфесійного богослужбового призначення. З іншого боку, мабуть не доцільним буде говорити про «русько-українську» ідентичність Нанке, яка в нього була відсутня. Тобто, можна одночасно бути австрійським і галицьким композитором, вступаючи у творчий контакт з місцевою українською культурою, але не артикулювати у своїй творчості характерні ознаки русько-української тожсамості. Саме у цьому й полягає феномен *галицької ідентичності*.

Коли ж під цим кутом зору розглядати творчість Вербицького і Лаврівського, то вони є безпосередніми носіями галицької культури, в лоні якої сформувались як композитори, а тому й репрезентантами *галицької ідентичності*, яка в їх творчості є проявом категорії «особливого». Це добре видно на прикладі оркестрових і навіть театральних творів Вербицького, де елементи української народної музики проявилися найяскравіше. Так, «симфонія» № 1 (*D-dur*), написана спеціально до мелодрами «Верховинці», у вступному розділі та початкових тактах *Allegro* наслідує стиль увертюр Россіні (зокрема до опери «Сивільський цирюльник») та Моцарта, а окремі ритмоінтонаційні звороти та закінчення тем викликають асоціації з польською та угорською танцювальною музикою. Національний первень у «симфонії» представлений ритмоінтонаціями коломийки й козачка, окрім того, все об'єднує та організує в певну завершену цілісність мелодика й ритміка австрійської військової маршової музики. Можна стверджувати, що тут панує атмосфера віденськості, колорит її побутової музики, чією характерною ознакою є етнічно-інтонаційна строкатість. Щодо національного, то воно ще поки не домінує, а радше застосовується задля колориту чи підсилення контрасту.

За таким самим принципом побудована й симфонія № 4, де в експозиції, а точніше в розділі *Allegretto*, невелике чотиритактове ліричне соло гобоя раптом змінюється блискучим запальним чардашем, що переростає у швидкий моторний козачок, а в подальшому набуває характеру коломийки. Увесь розвиток супроводжують військові маршові ритми. Наступний епізод, який Вербицький виділяє зміною динаміки (*f – p*) і менш щільною оркестровою фактурою повертає в атмосферу віденського класицизму, де на тлі мерехтливого супроводу струнних група дерев'яних духових провадить звуками розкладеного тонічного тризвуку тему, побудовану за принципом «питання-відповіді».

Розмаїття танцювальних жанрів, якими рясніють симфонії Вербицького, свідчить не лише про багатонаціональну природу Австро-Угорської імперії,



але й культурну відкритість її субрегіонів, особливо Галичини. Таке стилістичне ритмічно-інтонаційне розмаїття, в якому приблизно однаковою мірою артикулюються австрійська, українська, польська й угорська музична складова, дозволяє (услід за Л. Вулфом) стверджувати, що сутність поняття *галицька ідентичність* у творчості композиторів Перемиської школи саме й полягає в певній розмитості та невизначеності в їхній музиці рис національної тожсамості. Це, на думку Е. Гелнера, пояснюється тим, що культури доволі часто розвиваються в складній взаємодії, коли буває дуже важко з'ясувати «культурне походження» конкретної людини. Адже члени однієї чи іншої культури «можуть бути абсолютно байдужими до чіткого, категоричного самовизначення на зразок сучасних уявних націй, що прагнуть внутрішньої однорідності та зовнішньої автономності» [89, с. 41]. У такому традиційному середовищі ідеал єдиної домінантної культурної ідентичності, як стверджує дослідник, не має сенсу.

Враховуючи чималу часову дистанцію, сьогодні непросто зрозуміти музичну логіку Вербицького, який у вступі до другої дії вистави «Верховинці» вводить в якості завершеного оркестрового номеру блискучий урочистий полонез. Адже події п'єси відбуваються не в інтер'єрі палацу чи на фоні міського ландшафту, а в глухому верховинському селі. Чи не данина це тогочасній «моді» та «повсюдності споживання», оскільки вистава розраховувалась не лише на галицько-українського, але й на польського та німецького глядача? З іншого боку, сюжет, в якому головні герої – мешканці гірських сіл, був популярним у польському театрі кінця XVIII – початку XIX ст. У цьому контексті треба згадати народну п'єсу «Краків'яни та горяни» з музикою Яна Стефані (1794), в якій картини життя сільського люду доповнюються вдало підібраними народними музичними темами. До цього сюжету в першій половині XIX ст. звернувся К. Курпінський. Його опера також користувалася в слухачів великим успіхом [341, с. 46]. Не виключено, що «верховинська тематика» польських композиторів в якійсь мірі могла впли-

нути на використання Вербицьким польських танців. Однак схожі приклади «нерозбірливості» щодо артикуляції національного первня можна спостерігати і в його хорових творах. Особливо відчутно це проявилось в хорових мініатюрах «Думка» (сл. В. Шашкевича) та «Поклін» (сл. Ю. Федьковича). За характером та будовою строфи (4+4+6) «Думка» («*Ой зазуле, зазуленько*») В. Шашкевича є коломийкою. Цього, на жаль, не можна сказати про ритмічну будову пісні. Адже композитор ігнорує внутрішню закладену природну дводольну метрику поезії, поклавши в основу мелодії тридольну ритмічну схему. На перший погляд, коломийковій темі композитор хоче надати більш ліричного та пісенного звучання, а тому розспіває початковий вигук «ой», що не вкладається в передбачувану квадратну структуру вірша. Це змушує Вербицького змінити розмір з 2/4 на 3/4, що призводить до послаблення національної характерності, оскільки непарний метр, фактично, нівелює коломийковий характер «Думки», яка, починаючи від слів «*не так сумно ти ковала*», поступово набуває рис польського мазура. У характері останнього написаний другий розділ п'єси («*тоді голос твій миленький*»). Недостатнє усвідомлення композитором характерних ознак національного в поезії В. Шашкевича спричинило його відповідну артикуляцію в хоровій пісні «Думка». Ті самі зауваги стосуються мініатюри «Поклін».

Вірш Ю. Федьковича «Гей, по горі по високій» за типом образності та коломийковою ритмікою близький до галицьких балад. Письменник використовує тут велику кількість мовно-поетичних символів, які є специфічними маркерами української фольклорності: «гора висока», «тройзілля», «козаченько», «кінь вороний», «чорні очі», «висока могила» тощо. Натомість Вербицький оминає увагою специфіку коломийкового ритму вірша, оскільки знову вкладає його в тридольну схему. Це створює певний дисбаланс між музичним і літературним текстами, позаяк поетичне українське слово неприродно поєднується в цьому творі з ритмом та мелодикою, що, знову ж таки, має риси польського мазура. Впливами польської танцювальної музики також

позначений середній розділ пісні «Прощання» (сл. В. Шашкевича) з другої збірки лідертафельних квартетів.

Найдоцільніше розглядати риси *галицької ідентичності* в контексті патріотичної хорової спадщини Вербицького та Лаврівського, оскільки саме ця ділянка їх творчості, на нашу думку, якнайповніше повинна би була репрезентувати національні особливості музичного мислення композиторів. Натомість, цього якраз їм і не вистачає. Так, пісня «Мир русинам» Вербицького написана в характері полонезу, на що вказує її тридольний розмір, пунктирний ритм і виражена танцювальність. Ті самі зауваження стосуються «Кто за нами, Бог за ним» з першого лідертафельного збірника композитора. Якщо початок пісні має ознаки патріотичного гімну, свідченням чого є її маршовий характер (*Maestoso*), пунктирний ритм, чотиридольний розмір, то наступний другий розділ («*Не загинем нині ми*»), що написаний у помірному темпі *Andantino grazioso* та розмірі 6/8, нагадує баркаролу, що не відповідає активному патріотичному змістові тексту. Третій розділ («*Всякий ворог у нас бив*») автор позначив ремаркою *Alla Polacca*, вже тепер свідомо вказуючи тут на характер полонезу.

Не менш патріотичною є «Нинішня пісня» Вербицького (сл. В. Шашкевича), однак розділ *Moderato*, який, на противагу початковому *B-dur*'у, написаний у новій тональності *G-dur* та розмірі 3/4, має типові ознаки мазурки. У поетичних рядках вірша «*Городе славний князя Льва старого, чи в тебе роду не стало давного?*» поет В. Шашкевич звертається до національного минулого, намагаючись оживити культурну пам'ять, однак це ніяк не корелюється з музичним текстом, оскільки мелодика і ритм мазура не є маркерами української тотожності.

Подібні зауваження щодо невиразності проявів національного можна адресувати і до світської хорової спадщини І. Лаврівського. Зокрема, у пісні «Корона, меч і ліра», про яку йшлося вище, умовно патріотичний поетичний текст покладено на музику танцювального характеру. Мелодія та ритмічний

малюнок твору наближені до австрійського вальсу. І такі приклади у Вербицького та Лаврівського не поодинокі, а це переконливе свідчення того, що розмита й слабка артикуляція національного первня вказує на наявність у них рис локальної галицької ідентичності. Цьому сприяв і той факт, що таке нестійке у політичному плані утворення, яким була монархія Габсбургів, усі свої політичні ініціативи щодо державної цілісності реалізувала насамперед у сфері культури, ідеологічно мотивуючи «особливу» перевагу німецької культури стосовно польської та русько-української.

### **3.6. Національне як «одиничне» в музичному мистецтві українців Галичини першої половини та середини XIX ст.**

Розглядаючи музичне мистецтво Галичини під кутом віднецентризму та *галицької ідентичності*, неодноразово апелюючи до категорії *національного*, слід насамперед усвідомити, в чому треба бачити його прояви. Якщо віденський орієнтир став визначальним у музичній культурі Галичини першої половини XIX ст., а *галицька ідентичність* виконувала в запропонованій моделі функцію *особливого*, то русько-українська ідентичність є репрезентована тут категорією *одиничного*, будучи втіленням її індивідуальності та своєрідності. Вже зазначалось, що шлях до виокремлення та свідомого плетання національного начала в творчості українських композиторів Галичини був досить довгий і охоплював усе XIX століття. Не випадково видатний український історик та один із очільників українського національного руху Володимир Антонович у дискусії з М. Драгомановим стверджував, що найбільшої шкоди українській інтелігенції в сенсі культури завдає її виховання виключно на зразках російської літератури. Це стосувалося інтелігенції в підросійській Україні [368, с. 105]. Щось подібне можна зауважити і в галицько-українській музиці першої половини та середини XIX ст., зокрема у творчості М. Вербицького та І. Лаврівського. Згадані композитори, прагнучи втілити національне, послуговувались при цьому музичними знаками інших культур, переважно австрійської (німецької) та польської.

У розвитку кожного національного руху існує етап, коли національне як етнічне у сфері музичного мистецтва артикулюється насамперед через фольклор. Про це йшлося вище у зв'язку з концепцією нації, запропонованою М. Грохом. Перша половина XIX століття в галицько-українській культурі відображає ту «академічну» фазу національного відродження, яку І. Франко окреслює як період свідомого руського патріотизму. Його основа була закладена не лише українцями, але й поляками, серед яких Вацлав Залеський та Жегота Паулі, що показали русько-українській молоді багатий скарб українських народних пісень. Саме на них виховувалися перші галицько-руські письменники – М. Шашкевич, І. Вагилевич, Я. Головацький, М. Устиянович, Й. Лозинський. Е. Сміт стверджує, що пісня і танець, як головні складові уснонародної культури, возз'єднували інтелігенцію з іншими верствами населення, демонструючи творчий тужливий дух народу та його вроджений геній [310, с. 100].

Розмірковуючи над проблемою *національного* в галицькій музичній культурі першої половини та середини XIX ст., слід зазначити, що композитори перемиської доби та їх послідовники оперують не узагальнено-інтонаційною сферою народного мелосу, а конкретно-жанровою (коломийка, козачок, романс), намагаючись, за визначенням І. Ляшенка, відтворити лише елементи національного колориту, а не продемонструвати внутрішню форму національної культури, якою вони в той час ще не могли володіти [192, с. 51]. Національне в розумінні галицьких композиторів зорієнтоване передусім саме на себе, воно вводиться в музичний текст тогочасної культури з метою його внутрішнього споживання. Адже саме автокомунікація стала одним із компонентів національного культурного канону XIX ст. У цій моделі національного не так важливим є спосіб переосмислення й використання фольклору з метою певного мовленнєвого повідомлення, як самé звернення до нього, як до коду, що надає інформацію про тип мови культури.

Безмежні горизонти Наддніпрянської України, з її степовими ландшафтами, позначилися на типі мелосу українських пісень. Франко відзначав «їх

пишну, розкішну степову стихію» з широким діапазоном та неспішним плинном мелодії [184, с. 275]. А польський письменник Ярослав Івашкевич у біографічній повісті про Шопена пише, що пейзажі Холмщини, які композитор бачив замолоду і які нагадували йому українські степи, а також холмські українські пісні відбилися не лише в пам'яті, але і в його ноктюрнах [118, с. 72]. Натомість обмежений виднокруг галицького пейзажу, часто затулений від його споглядання горами, сформував до певної міри відмінні риси в музичній ментальності галичан, зокрема в піснях. Та незважаючи на їх позірну простоту та скромність, обмежений діапазон мелодії, виражену танцювальність, І. Франко відзначає велику красу галицьких співанок, особливо у виконанні старих бабусь [184, с. 275].

Якщо проаналізувати світську спадщину галицько-руських композиторів першої половини ХІХ ст., то можна зауважити, що одним із головних маркерів їх національної музичної ідентичності є коломийка. Ф. Колесса та С. Людкевич, а слідом за ними і дослідники молодшої генерації, стверджували, що своїм корінням коломийка сягає давньослов'янських часів, а В. Гошовський зараховував її до фольклору ритуально-оргіастичного типу [72, с. 144]. Початково як танцювальна пісня, у подальшому коломийка стала найулюбленішою формою ліричної пісні. На думку В. Гошовського, інтенсивність її побутування в Галичині, Буковині та Закарпатті зумовлена національною специфікою музично-поетичного мислення, яке дослідник умовно називає «коломийковим». Адже в регіоні Карпат коломийка збереглася у всіх пісенних жанрах, що й призвело до панування коломийкової форми як концепту мислення. Відтак увесь пісенний фольклор набував тут ритмоструктури коломийки. Притому В. Гошовський говорить про коломийку як про пісенний тип, а не жанр. І. Зінків стверджує, що «коломийковий архетип в українській музичній культурі можна вважати одним із домінуючих» [113, с. 286]. Він, на її думку, сформувався ще до періоду арабських завоювань Середньої Азії, тобто має індоєвропейське коріння.

Якщо розглядати категорію національної ідентичності як самоопис, тобто як «образ народу для себе самого» та його «образ для інших народів», то коломийка у творчості галицьких композиторів протягом усього XIX ст. була втіленням «образу для себе», усвідомленням свого внутрішнього національного «Я». Один із дописувачів до газети «Слово» за 1862 рік емоційно висловився, що *«нута бо і кроки так миленьки, що в них пробивається характер народа руского а при том і іскуснії скокі, которії здражают, що той сердешний народ бил смілий і мужественний, веселился і унивал, жил в добрі і злі, терпіл, а все таки співал»* [303, с. 331].

Я. Івашкевич, звертаючи увагу на українські впливи у творчості Шопена, наводить як доказ листи, в яких композитор засвідчує популярність українських народних мелодій і танців не лише в Україні, але і в Польщі, та зазначає, що Шопен «навіть козачка чудово танцював» [118, с. 73]. Але якщо О. Середа висловлює жаль з приводу того, що в історії української музичної культури не висвітлено роль «Руських балів» у пересадженні коломийки та козачка з «народного ґрунту на паркет танювальної зали» та їх подальшої трансформації, то треба зазначити, що ця трансформація відбулася ще задовго до описаних подій, оскільки аранжування козачка зустрічаються в рукописних збірниках XVII–XVIII ст., у скрипкових та фортепіанних творах австрійських, українських, польських і російських композиторів кінця XVIII – першої половини XIX ст. Крім того, український козак як невід’ємна складова російських балів першої половини XIX ст., став популярним у Франції, бо його часто виконували у французьких балетах.

Щодо галицької коломийки, то її інтонації можна почути у «Фантазії на польські теми» Ф. Шопена, коломийкові мелодії наявні в збірнику пісень В. Залеського, які інструментально опрацював К. Ліпінський. Одну з таких коломийок, а саме *«Вчера була неділенька»*, використав у своїх «Фортепіанних варіаціях на руську тему» (оп. 12) Й. Рукгабер. До жанру коломийки у фортепіанній музиці звертався Й. Витвицький. Коломийка та козачок стали

популярними не лише на «руських балах», але і в інструментальних, зокрема фортепіанних творах М. Рудковського та П. Любовича. Не випадково С. Кудринецький, досліджуючи жанрово-семантичний простір коломийки в українській музиці, відзначає активне вторгнення коломийкової моделі в жанровий канон бідермаєру, де вона відзначається невибагливістю й «ужитковою» етнографічністю [161, с. 8].

Та найактивніше серед галицьких композиторів-романтиків коломийку, як пісенно-танцювальний тип, у всіх світських жанрах творчості використовував М. Вербицький, прикладом чого може бути його мелодрама «Верховинці», в якій коломийка звучить як танець, як хорова («*Вже вам більше не задзвонять*») та сольна («*Ой туди ся лози хилять*») пісні. Характерною ознакою стилю композитора є активна модифікація коломийкових ритмів. Так, уже в симфонії № 1 наявні коломийка та козачок. Обидва танці з'являються в експозиції після невеликої за обсягом ліричної теми. При цьому першою звучить саме коломийка, а за нею – козачок. О. Середа слушно зауважив, що народні танці, які впроваджувалися в тогочасну міську культуру як «бальні», автоматично набували ознак «високої» культури. Їх виконувала спеціально навчена група молоді або навіть спеціально запрошені танцівниці з німецького театру. Це призвело до того, що народна і бальна коломийка відрізнялися одна від одної в манері виконання [303, с. 332].

Для коломийки, що звучить у симфонії *D-dur*, характерні елементи театрального, навіть *балетного стилю*, оскільки вона далеко не «простувата» і народна, а, навпаки, відзначається вишуканістю та граційністю. Композитор підкреслює це певними виразовими засобами, насамперед малосекундовими зітхальними інтонаціями, що з'являються внаслідок альтерації в мінорі III та IV щаблів, у результаті чого коломийка набуває помітно ліричного характеру. Це доповнюється динамікою на *p* у високому регістрі, камерним звучанням дуєту флейти та кларнета в супроводі струнного квінтету. Мимохіть з'являється враження, що її виконують танцівниці на пуантах. Однак найцікавішим



є те, що коломийка після дворазового проведення теми в *a-moll* плавно переходить у швидкий козачок, який за принципом контрастного співставлення спочатку звучить на *f* у *E-dur*, а в другому проведенні – на *p*, тепер вже в *A-dur*. Як зазначалось, саме у такій послідовності – спочатку коломийка, а за нею козачок – ці танці традиційно виконувалися на «руських балах» у Львові.

Інтонації української танкової музики пронизують майже всі симфонії Вербицького. Так, у симфонії № 3 (від ц.8) у партії дерев'яних духових (включно з флейтою *piccolo*) і струнних інструментів з'являється швидка граційна тема, що нагадує шумку. Вона переростає в більш мужній козачок, на що вказують морденти на кожній другій долі такту, які імітують характерний козачковий танцювальний рух, здебільшого стрибок, в якому танцюрист показує свою спритність і майстерність. У симфонії № 4 козачок, що з'являється в розділі *Allegretto* після чардашу, знову ж таки переходить у коломийку з характерним для останньої ритмічним завершенням. Австрійський військовий марш та коломийка є стрижнем симфонії № 7.

Але кульмінацією стихії коломийковості можна вважати симфонію № 5 Вербицького, де тій відведено цілий розділ! Вона з'являється в експозиції після урочистого військового маршу, спеціально виділена ремаркою *Tempo di Kolomejka*, що створює певний смисловий контраст і в плані темпу, динаміки (після *ff*, яким завершується марш, коломийка починається на *p*), щільності оркестрування (*tutti* змінюється набагато прозорішою фактурою, а в партитурі спочатку відсутні евфоніони та мідні духові інструменти). У цьому фрагменті Вербицький демонструє все розмаїття коломийкових характерів: від ритмічно невибагливої початкової теми до виразнішої та примхливішої, з характерною синкопою в першому та третьому тактах, тріолями та пунктирним малюнком у кожному другому та четвертому тактах. І, накінець, третій різновид коломийки – це та її фінальна фаза, коли танець, немов вихор, набирає дуже швидкого темпу. У подальшому вся енергія коломийки акумулюється в блискучому козаку, яким завершується розділ. У цьому апофеозі

національного задіяний увесь склад оркестру включно з групою ударних інструментів, а характерні висхідні стрибки флейт на інтервал малої септими з тремоло на найвищому звуці ніби призупиняють рух танцю, даючи можливість уявним танцівникам виконати свої акробатичні стрибки. Нанизуючи за типом попури популярні танцювальні теми (три коломийки та козачок), Вербицький звертається до народно-інструментальної традиції (як різновид українських троїстих музик) виконання коломийкових в'язанок, характерних для галицько-карпатського регіону.

Водночас не варто шукати в оркестровій музиці М. Вербицького, крім коломийково-козачкових ритмоінтонацій, інших проявів національного, позаяк у порівнянні з хоровою та вокальною творчістю композитора, тут найвідчутнішими є все ж неукраїнські впливи – як наслідок дії пограничної ідентичності, сконструйованої на ґрунті декількох національних колективів та їх культур. Б. Кудрик, аналізуючи симфонії Вербицького, стверджує, що український первень у їх мелодиці обмежується зазвичай темами, для яких характерні коломийкові ритми [411, с. 79]. Адже Вербицький залишається все ж більше талановитим аматором, ніж професіоналом, а тому, коли йдеться про національне, мислить переважно галицьким «музичним діалектом», і все, що він створює, буде результатом нової комбінації характерних для цього діалекту складових елементів [72, с. 11].

Слід зазначити, що поняття «музичний діалект» вжито тут як метафору, оскільки йдеться про той верхній шар національного музичного неусвідомленого, яке самовизначалось у фольклорній традиції та стихійно використовувалось тогочасною композиторською практикою. Тому галицьким композиторам-аматорам репрезентувати національне, а водночас нове й оригінальне, як таке, що істотно різнилося би від традиційного, було дуже складно, практично неможливо. І як би вони не намагалися це зробити, результат виявлявся лише одним: новою перекомбінацією усталених музичних елементів, характерних для галицького «музичного діалекту». Це той тип

національної музичної ідентичності, який у творчості композиторів першої половини XIX століття був закладений попередніми поколіннями вже генетично, тобто перейнятий та успадкований культурою.

Поза межі галицького «музичного діалекту» у світській ділянці творчості не може вийти й І. Лаврівський. Але це та салонна українщина, що була популярною не лише в Україні, але й поза її межами. Як зазначає Я. Івашкевич, українські думки, коломийки та козачки в часи Шопенової юності були модними в найвищих колах польської еліти [118, с. 73]. А. Випих-Гавронська, досліджуючи музичну складову в польському театрі Львова австрійського періоду, стверджує, що українська музика, репрезентована фольклорними жанрами, була обов'язковою складовою в тих операх чи драматичних виставах, дія яких пов'язувалася з Україною. Йдеться передусім про думки, козачки та коломийки, оскільки згадані танці були видовищними. Тому їх впроваджували в танцювальні сцени для досягнення більшого ефекту, внаслідок чого вони, як і думки, отримали понаднаціональний характер [46, с. 109]. Так, одна з найвідоміших лідертафельних пісень І. Лаврівського – «Козак до торбана» – написана в характері козачка. Можна констатувати наявність типової козачкової ритміки в кадансах, якими завершуються обидва розділи першої частини твору.

Поняття «галицького музичного діалекту» буде цілком прийнятним не лише до елементів фольклорного походження, але й до музичного матеріалу, запозиченого через впливи німецької, польської, угорської та інших культур, музика яких стала невід'ємною складовою в системі музичного мислення галицьких композиторів доби аматорства. Але, з іншого боку, дуже часто трапляється, що запозичені елементи музичної культури інших народів, зокрема угорців чи поляків, насправді мають глибоке національне коріння, а тому підсвідомо маркуються як свої, прикладом чого можуть бути численні інтонації вербункошу в «Симфоніях» Вербицького. Б. Барток стверджує (про це також пише В. Гошовський), що саме з української коломийки розвину-

лися угорські пісні пастухів-свинопасів і «пісні куруців» (куруци – селянські повстанці, опришки), згодом – рекрутські пісні вербункош. Свої міркування Б. Барток вкладає в схему, в якій чітко простежує вплив української музики на угорську через: українську коломийку – пісні свинопасів – пісні «вербункош» – до новоугорського пісенного стилю<sup>73</sup>.

Окрім коломийки й козачка, тим національним джерелом, з якого М. Вербицький, І. Лаврівський та їх послідовники черпали наснагу для творчості, стала старогалицька лірична пісня. На це, аналізуючи творчість представників Перемиської школи, звертають особливу увагу М. Загайкевич і Л. Кияновська [109, с. 23]. Старогалицькі пісні (Л. Кияновська називає їх «старогалицькими елегіями») за стильовими особливостями і характером дуже близькі до пісень-романсів, що побутували в підросійській Україні, і які вповні можна вважати «інтонаційною ідеєю» української музики романтичної доби. Відмінність між старогалицькою елегією і піснею-романсом полягала лише в тому, що старогалицькі пісні, на протигагу пісні-романсу, були поширені у двох різновидах: сольної та чотириголосої хорової пісні. Серед них у галицькому середовищі найбільшою популярністю, на думку М. Загайкевич, користувалися «Як ніч мя покриє», «Сонце ся сховало», «Там, де Черногора» й інші.

Як зазначалося, тільки в одному збірнику В. Залеського – К. Ліпінського було опубліковано кілька десятків пісень літературного походження. Відомо, що фольклором цікавився і М. Вербицький, але всі його записи знаходились у рукописах, які на сьогодні вважають загубленими. Завдяки П. Бажанському збережено 14 мелодій, записаних Вербицьким, половину з них складають коломийки, решту – співні думки. Н. Букало та Б. Луканюк у статті, присвяченій фольклористичній діяльності М. Вербицького, стверджують, що композитор мислив і висловлювався мовою певної верстви свого народу [36, с. 198].

---

<sup>73</sup> Див.: Барток Б. Народная музыка Венгрии и соседних народов / вступ. ст. И. В. Нестьева. Москва : Музыка, 1996. С. 42; Гошовский В. У истоков народной музыки славян. Очерки по музыкальному славяноведению. С. 201.

Йдеться про засвоєння т. зв. дворацького фольклору, що складався руською мовою, наближеною до народних пісень, але, як стверджує І. Франко, «зміст їх відповідав більше смакові тогочасного панства, ніж характерові народної творчості» [343, с. 259]. Однак саме дворацький фольклор (його слід відрізняти від селянського), на думку авторів статті, став домінантною основою першого етапу становлення національних композиторських шкіл у Центрально-Східній Європі [36, с. 196]. Не випадково польський фольклорист та етнограф Зоріан Доленга-Ходаковський, який стояв біля витоків «української школи» в польській літературі романтичної доби, надавав перевагу саме українському фольклорові в порівнянні з аналогічними здобутками решти слов'янських народів, вважаючи його значно досконалішим за мистецьким рівнем [407, с. 16].

Якщо крізь призму «романсовості» проаналізувати не лише світську, але й літургійну спадщину Вербицького, то навіть у цій ділянці його творчості можна знайти зразки мелодій з характерними ознаками романсу. Серед них – тема піснеспіву «Слава-Єдинородний» (*e-moll*), що інтонаційно перегукується з популярними романсовими мелодіями середини ХІХ ст., зокрема піснею «Карії очі, чорнії брови». Інтонаціями романсу навіяні деякі теми з симфонії № 2 (*C-dur*), зокрема дві теми вступу (*Andante maestoso*), що слідує за урочистим початковим восьмитактом, написаним у характері класичних віденських тем. Але найцікавішим є початок *Allegro spiritoso*, де серед стрімкого «безконечного руху» італійської тарантели раптом чітко окреслюються інтонаційні контури відомої та добре впізнаваної пісні-романсу «Їхав козак за Дунай». Треба віддати належне таланту Вербицького, який вміло поєднав мелодію пісні з характерним ритмом тарантели, досягнувши цим яскравого зображального ефекту. Адже рівномірно швидкий та пунктирний рух струнного квінтету слугує хорошою імітацією аллюру (галопу) коня, передаючи тим самим зміст поетичних рядків «*ти, конику вороненький, неси та гуляй*». Використання Вербицьким мелодії «Їхав козак за Дунай» у згаданій

симфонії, як і у «Варіаціях» для гітари є переконливим свідченням популярності пісні в Галичині та й загалом на теренах Австрійської імперії, бо її, окрім Бетховена, опрацьовували також Вебер, Гуммель і Доніцетті.

Намагаючись знайти в хорових світських творах Вербицького, крім коломийкових ритмів деяких мініатюр («Вдовець», «Заспів»), приклади глибшого переосмислення народнопісенних елементів, слід зазначити, що таких зразків буде небагато. Так, у першому розділі пісні «Прощання» («*Квіти мої веснянії*») на слова В. Шашкевича, привертає увагу лірична задушевна мелодія, що неквапливо рухається щаблями мінорного тризвуку (*h-moll*). Українське тут «прочитується» у заключному кадансовому звороті (тт. 7–8) початкової побудови з характерним низхідним стрибком на сексту до увідного тону в гармонічному мінорі. Це типовий для українських пісень-романсів кінця XVIII й початку XIX століть каданс.

Але Вербицький не ставить собі за мету послідовно проартикулювати національне навіть у межах одного твору, позаяк арсенал національно-окреслених музично-виразових засобів у нього ще досить невеликий. Відтак у середньому розділі (хор «Прощання» написаний у складній тричастинній формі), який починається в новій тональності (*A-dur*), для підсилення контрасту композитор знову «ламає» коломийкову будову вірша В. Шашкевича, про що йшлося вище. Він не враховує того факту, що поет не лише використовує коломийковий ритм, а й безпосередньо наслідує Шевченка. Адже «Квіти мої веснянії» викликають яскраві алузії до Шевченкового «Думи мої». Натомість поетичний текст середнього розділу пісні «*блукаючи шукаєте пристані та годі*» Вербицький вкладає в тридольну метро-ритмічну схему мазурки, з характерними для польської народної музики кадансами, що зовсім не відповідає змістові вірша, сповненого нотками смутку і навіть трагізму. Незбіжність між словом і його музичним втіленням особливо відчутна у фрагменті «*кровавая у вас буде тернева дорога*», в якому мелодика й ритм мазурки набуває підкреслено гордовитого характеру. Виникає враження, що

композитор і не ставить перед собою завдання знайти адекватні (з сучасного погляду) музичні засоби для втілення поетичного слова. Ймовірно, йому подобаються танцювальні ритмоформули полонезу та мазурки, тому він їх відтворює у своїх хорових мініатюрах, не бачачи в цьому жодних протиріч, тим паче – знаків польської музичної ідентичності.

У характері українського побутового романсу написана пісня Парасі («Нема милого») з мелодрами Вербицького «Верховинці». Мелодія твору починається з руху звуками тонічного квартсекстакорду з подальшим відхиленням у тональність мажорної паралелі. Український колорит пісні підсилюється за рахунок типово романсових каденційних інтонаційних зворотів. У характері романсу написана пісня Антона й Парасі «Ой, як тужить серце моє». У найвідомішій співогрі Вербицького «Підгір'яни» всі ознаки романсу мають дві пісні Олі – «Чого лози похилились» та «Не мож любити серцю двох». Використання композитором у музиці до театральних вистав жанрових моделей коломийки та романсу призвело до їх взаємопроникнення. Відтак у двох піснях Парасі («Ой у полі керниченька», «Ой чи ж то я») та в пісні «Ой туди ся лози хилять» з «Верховинців» можна зауважити наявність пісенних коломийкових форм, збагачених романсовістю.

Романсовими інтонаціями позначені також деякі хорові мініатюри І. Лаврівського. Їх «українськість» можна визначити за тими мелодичними зворотами, якими зазвичай завершується музична побудова. Так, у пісні «Річенька» (останній чотиритакт першої частини першого розділу) мелодія з динамікою *sf* рухається пощаблово вниз від кульмінації на  $d^2$  (пісня написана в тональності *e-moll*) до заключного кадансу з типовим для української пісні інтонаційним ходом (III–II–V–I). Характерні романсові інтонації можна зауважити і в пісні «Осінь», де перший розділ першої частини твору (мініатюра написана в складній тричастинній формі) завершується на словах «*птахи полетів в інші світи*» послідовністю з II–VI–V шаблів з подальшим низхідним стрибком до VII шабля із розв'язанням у тоніку. Але, на відміну від

Вербицького, Лаврівський, звертаючись до танцювальних форм, менше цікавиться коломийкою, зате охочіше послуговується ритмоформулами вальсу. У характері вальсу написана і пісня-романс «Родимий краю» з мелодрами В. Матюка «Капраль Тимко». Романсовістю позначені й деякі хори І. Воробкевича, зокрема його «Думка».

Осмислюючи глибину втілення національного галицькими композиторами першої половини й середини ХІХ ст., варто з цих позицій проаналізувати гімн «Ще не вмерла Україна», який був і є символом української незалежності та одним із маркерів національної ідентичності. На думку С. Людкевича, «творення національних гімнів – це справа дуже цікава, але й дуже складна. Національні гімни не творяться композиторами, а родяться в щасливий момент, у слухний час історичної конечности з консолідації всіх духовних сил нації» [187, с. 347]. ХІХ століття – це доба, коли традиційні звичаєві практики, серед яких і народні пісні, були інституціоналізовані для нових національних потреб (Е. Гобсбаум). Філософ зазначає, що до відомих старих пісень додавалися нові, спеціально написані зазвичай шкільними вчителями. Вони й стали основою хорового репертуару патріотично-прогресивного змісту, куди увійшли «ритуально сильні елементи релігійних гімнів» [64, с. 19].

Значущість гімнів, на думку Гобсбаума, полягає в їхній невизначеній універсальності, але водночас вони відображають менталітет нації, її культуру. Англійський журналіст, валлієць за походженням, Т. Джоунс в одному з журналів, надрукованих у 1848 році, скаржився, що Вельсу, який вже на той час уважався «пісенним краєм», бракує національного гімну – запальної пісні, здатної об'єднати народ [221, с. 99].

У Галичині перші русько-українські гімни з'явилися наприкінці 1848–1849 років, як відгук на події революції «Весни народів». Серед пісень патріотичного змісту найпопулярнішими були «Я щасний руську матір маю» (сл. С. Литвиновича), «Щасть нам Боже» (сл. І. Гушалевича, муз. М. Рудков-



ського), «Де єсть руська отчина» (сл. І. Гушалевича), «Мир вам, браття, всім приносим (сл. І. Гушалевича). Доволі часто тексти патріотичних віршів клали на мелодії відомих старогалицьких романсів, або ж з цією метою використовували гімни інших слов'янських народів. Щодо найпопулярнішої галицької патріотичної пісні середини ХІХ ст. «Мир вам, браття», авторство мелодії якої приписують Т. Леонтовичу, П. Любовичу або ж М. Рудковському, то її пізніший варіант, відомий під назвою «Мир русинам», належить перу М. Вербицького. На думку літературознавця Ярослава Гординського, давніша мелодія цього гімну була створена ніби навмисно для тих, хто «привик ходити усе в тому самому ярмі і тою самою дорогою». Ба більше, вона «безперечно, дібрана знаменито до слів – така монотонна, така усипляюча, як було монотонне та оспале життя переважаючої частини галицьких русинів» [290, с. 58].

Коли йдеться про твори гімнічного характеру у творчості Вербицького, то, крім гімну на слова П. Чубинського, перший збірник лідертафельних квітетів композитора вміщує: «Мир русинам» і «Кто за нами, Бог за ним» (сл. І. Гушалевича). Якщо проаналізувати музичну компоненту цих пісень, то можна простежити певну еволюцію розуміння композитором національного не лише з позиції звернення до патріотичних поетичних текстів (від москвофіла Гушалевича – до українофіла Чубинського), але й у плані музичної виразності.

Ймовірно, першою спробою Вербицького в цій ділянці творчості стала пісня «Мир русинам», написана в тридольному розмірі в характері полонезу, що свідчить про безперечні польські впливи. Йдеться передусім про «мазурку Домбровського» («Jeszcze Polska nie zginela»), якій судилося стати національним гімном Польщі. Натомість у пісні «Кто за нами, Бог за ним» композитор намагається подолати танцювальність за рахунок використання ритмоформули маршу, але йому це вдається зробити лише в першому та заключному розділах (останній виконує функцію репризи), оскільки два з трьох фрагментів середнього розділу (*Andantino grazioso*, *Alla Polacca*) мають ознаки вальсу та полонезу. Водночас у початкових тактах заключного *Maestoso* вже можна зауважити мелодичні звороти, в яких впізнаються інтонації майбутнього

гімну України. Тут доцільно нагадати тезу Е. Гобсбаума про те, що гімни відображають культуру нації та її менталітет, яскравим прикладом чого може слугувати пісня «Ще не вмерла Україна». Шляхом пошуків музичних відповідників поетичному текстові П. Чубинського композитор приходиться до глибшого розуміння національного, яке вже не мислиться поза традицією, оскільки лише вона, окреслюючи самість національної культури, забезпечує її тяглість. Тому Вербицький відкидає чужі маркери національного, інтуїтивно звертаючись до сфери релігійного почування, бо, як стверджує Гобсбаум, гімни належать до категорії сакрального, і в багатьох з них є наявний сильний релігійний елемент.

На це звертає увагу і Л. Кияновська, стверджуючи, що «сама духовна спадщина була ближчою до національних пісенних джерел, аніж театральні чи концертні опуси» [127, с. 70]. У гімні «Ще не вмерла Україна» композитор звертається до моделі урочистого церемоніального маршу, який, символізуючи поклоніння Богові та стан високого духовного піднесення, дуже часто зустрічається в його власних церковних творах. Це те, що композитор перейняв від Бортнянського і безпосередньо, й опосередковано, наслідуючи його стиль через посередництво літургійних хорів А. Нанке. Вербицький цілком свідомий того, що будь-який патріотичний гімн, як наріжний камінь національної ідентичності, в силу свого універсалізму вимагає не лише питомо національних рис, а й потребує передусім високого стилю висловлювання, з чим не сумісні танцювальні жанри, хоча сам текст П. Чубинського написаний коломийковим віршем. Однак у цьому випадку треба відрізнити коломийку, як танець чи пісню, від коломийкового типу мислення. На думку С. Грици, будучи структуротворчою рамкою для конкретного жанру, коломийкова структура подібна до думової і функціонує в багатьох епічних жанрах [81, с. 152]. Чубинський не випадково написав текст майбутнього гімну коломийковим віршем, оскільки він мислився від самого початку як пісня. Відтак С. Грица акцентує увагу, що коломийкова модель домінує в тому величезному пласті українських історичних пісень і територіальному ареалі, які

ознаменували формування національного ядра української епіки [81, с. 155]. Про це також пише І. Зінків у праці «Бандура як історичний феномен», зазначивши, що епіка на українських землях існувала у двох традиціях – імпровізаційно-рапсодичній та строфічній, водночас остання збереглася на Західному Поділлі та в Карпатах [113, с. 289].

Вербицький обирає шлях, що веде назад, до церковної традиції, з якої почалося його формування як музиканта. Якщо простежити логіку розгортання музичної думки не лише у перших восьми тактах гімну, але й у творі загалом, то можна зауважити, що його мелодія будується на основі риторичної фігури *circulatio* як символу уславлення, адже не випадково композитор Валентин Сильвестров у розгортанні мелодичної лінії гімну бачить передусім алилуйний розспів. Натомість у тактах 6–8 і в подальшому можна спостерегти характерний для української пісні-романсу кадансовий хід з модуляцією в тональність паралельного мінору<sup>74</sup>. Це дає підстави констатувати, що національне, яким його розуміє Вербицький у гімні «Ще не вмерла Україна», мислиться як синтез церковного з романсовим, або ж романсового з церковним і танцювальним у світських жанрах його творчості.

Якщо нагадати відому дефініцію Я. Ассмана, що *ідентичність – це результат рефлексії над уявленням про себе*, то в галицькому музичному мистецтві першої половини ХІХ століття «уявлення про себе» як спільноту, що володіє певним музичним досвідом, корелюється насамперед з коломийкою, козачком та піснею-романсом (старогалицькою елегією). Тому однією з функцій галицького культурного канону є метамовна, оскільки *вся увага зосереджена тут на самому типі мови*. На це звертає увагу і М. Скринник, зазначивши, що «український романтичний текст – це мова української культури» [307, с. 30]. Отже пісня, коломийка й козачок у творчості галицьких композиторів першої половини ХІХ ст. сприймалися не тільки естетично,

<sup>74</sup> На цю особливість мелодики гімну Вербицького звертає увагу О. Зелінський. Див: Зелінський О. Славень України «Ще не вмерла» – вершина патріотичної творчості Михайла Вербицького. *Українська музика*, 2015. Ч. 1–2. С. 149.

а паралельно з просторічною мовою хорових світських творів, оперет та водевілів набули функцій прагматичних, ставши уособленням усього русько-українського. Закономірно, що на перших патріотичних музично-літературних вечорах, які відбувалися у Львові на початку 1860-х років, окрім співу патріотичних гімнів та декламування поетичних творів Шевченка, запрошені оркестри виконували коломийки<sup>75</sup>. Адже «танець містить асоціації розквітості: вільного ігрового руху, свobodного розташування себе у просторі – цінностей, які не можуть не приваблювати» [361, с. 191]

Коломийково-козачкові й романсові інтонації в поєднанні з деякими ритмо-інтонаційними лексемами церковної музики стали основною ознакою національної музичної самості у творах галицьких композиторів першої половини XIX століття. Водночас у цьому випадку ще рано говорити про національний стиль галицької музики, оскільки, як стверджує Сергій Тишко, його умовою є адаптація, що передбачає стильовий компроміс між «своїм» та «чужим» матеріалом, а також «стильова генерація» – як «створення нових стильових ознак на ґрунті власного національного матеріалу в умовах його відомої опозиції до позанаціонального» [324, с. 5]. Якщо у творчості Вербицького, Лаврівського, а також близьких до них Воробкевича та Матюка – можна зауважити пошук точок поєднання «свого» та «чужого», то тут натомість ще відсутня опозиція власного національного до позанаціонального.

Та незважаючи на певний «обмежений» досвід використання композиторами національного музичного матеріалу, поки ще повноцінно й всебічно не засвоєного, вони залишаються передусім українськими композиторами, оскільки на емоційному та ритмо-інтонаційному рівні зуміли досягнути своєрідності національної музики. Це той, перефразовуючи В. Моренця, багато в чому наївний етап ранньоромантичної етнокультурної самоідентифікації композиторів, що живив галицьку музику включно до 1870-х років.

---

<sup>75</sup> Слово, 1862. 31 грудня. Ч. 100, с. 390.

### Висновки до 3 розділу

Гетерогенність музичної культури Галичини першої половини XIX ст. зумовлена особливостями політичної системи монархії Габсбургів як «держави великих і малих народів», для якої був притаманний гетерогенний характер політико-державного устрою, що відображалось в множинності форм самосвідомості населення Галичини, коли людина могла себе відчувати і австрійцем, і поляком, і одночасно русином-українцем. Це впливало на багатомовність музичної культури регіону, яка, за влучним порівнянням М. Чакі, мала вигляд мальовничої мозаїки, різні кольори якої проникали один в одного, неначе фарби на картині Оскара Кокошки [358, с. 192]. Тому самосвідомість мешканців цього краю визначалась життєвим середовищем, що було строкатим у плані музичного вислову, бо використовувало розмаїті музичні лексеми. А це означає, що розгляд творчої спадщини композиторів першої половини XIX ст. лише з позицій української тожсамості буде недостатньо обґрунтованим, бо те «чуже», що існувало поза сферою «свого», протягом тривалого часу галицько-українським суспільством сприймалось за власне, за конституційні складові української музичної культури. На це, пишучи про процесуальний характер національного музичного буття, звертає увагу в одній із своїх праць І. Ляшенко, ставлячи водночас питання: чому на одному етапі розвитку певні особливості музичного твору сприймаються як прояв національного, а в той час на іншому – вони втрачають це значення, будучи вже маркером національного для інших груп? [192, с. 95]. Відповідь дослідник вбачає в проблемі формування слухових навичок. Адже тогочасне галицьке життєве середовище стало плавильним резервуаром для багатьох культур, хоча кожна з них володіла власним історичним досвідом та культурною пам'яттю. Однак свою власну пам'ять мала і та культурна конфігурація цілого, що сформувалась унаслідок співжиття на цих теренах різних народів. І ця багатоскладова культурна пам'ять, в якій задіяна власна система культурних кодів, стала також частиною української національної культури. Вона

сприяла формуванню того типу національної самосвідомості, що відзначалася принциповою багатополюсністю.

Попри те, що пограничні регіони акумулюють культурний досвід декількох спільнот, вони також діють як своєрідні «консерватори культури», де все «нове» вкорінюється з великими труднощами [263, с. 145]. Тому домінуючою тут буде автокомунікація, оскільки пограниччя творить спільний культурний простір, чії культурні тексти призначені передусім для внутрішнього споживача, позаяк навіть «чужий» має тут «спеціальну ідентичність», тому що з «зовнішнього іншого» перетворюється на «внутрішнього іншого» [153, с. 194]. До цього регіону можна застосувати також концепцію «культурного фронтиру», на що, зокрема, звертає увагу В. Кравченко [150, с. 56]. Перефразовуючи думку дослідника, треба зазначити, що саме поняття «фронтир» треба розуміти не як кордон, а як територію перетину різних за рівнем розвитку культур. Сконструйований на цих теренах особливий вид ідентичності – так звана *галицька ідентичність* – сприяла формуванню не лише власної системи цінностей та інтересів, але й ознак певною мірою «спільної» музичної культури для всіх народів цього регіону.

Щодо *віденськоцентричності*, яка в галицькій культурі виконувала функцію *загального*, на відміну від громадянської історії, де «віденськість», (чи «австрійськість») тлумачиться як лояльність галицьких українців до політики Відня, а в сфері літератури «пізнається» шляхом запозичення певних стильових тенденцій, зокрема бідермаєру, то в музичному мистецтві, крім зовнішніх ознак, риси «віденської ідентичності» у творчості М. Вербицького та І. Лаврівського проявляються на рівні логічно-риторичного музичного мислення, незважаючи на притаманну українцям, на думку С. Людкевича, «розсіяно-сентиментальну» та «свобідну» вдачу, що намагалася протестувати проти культу форми [188, с. 37].

## РОЗДІЛ 4.

### НАЦІОНАЛЬНЕ ЯК ДЕТЕРМІНАНТА ГАЛИЦЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ

#### 4.1. Вшанування пам'яті Т. Шевченка в Галичині як важливий чинник конструювання національної ідентичності

Якщо перший етап руху за національне відродження в Галичині припав на період 1830–1850 рр. і був пов'язаний з діяльністю «Руської трійці», а також окремих представників греко-католицького духовенства, то наступний його період, що розпочався після революції 1848 року, передусім оголив проблеми русько-українського суспільства, яке, на думку А. В. Вендланд, виявилось цілком не готовим до неї [43, с. 41]. Політичні вимоги, що були висунуті українцями в 1848 році (відхилення польських претензій на Східну Галичину, як територію лише польської нації, де про українців навіть не згадувалося), спровокували відповідну реакцію з боку поляків, які пропагували гасло «*pięta Rusi*». Зі свого боку галицькі українці стверджували в прокламаціях першочергове право на галицькі землі, вважаючи себе частиною великого руського народу, який має одну мову і налічує п'ятнадцять мільйонів. Саме так було задекларовано в Маніфесті першої галицької громадсько-політичної структури «Головна Руська Рада», опублікованому 15 травня 1848 року в газеті «Зоря Галицка».

Українська політика, починаючи з 1848 року, спричинилася до появи русофільської течії в тогочасному галицькому політичному житті, репрезентованої табором духовенства, який, заперечуючи національне коріння українського руху, був сумішшю полонофобства, потягу до культури «*Slavia orthodoxa*» та страху перед модернізацією. Я. Грицак звертає увагу на те, що, «на відміну від польських еліт, освічені русини потерпали від кризи національної ідентичності» [80, с. 35], позаяк були поділені на різні орієнтації. Під впливом націоналістичної ідеології польського повстання 1863 року й творчості

Шевченка в 1860-х роках у Галичині з'явилося угруповання «народовців», які обрали українську ідентичність. Обидві течії, русофільська й народовська, мали свої національно-політичні програми стосовно майбутнього устрою краю. Якщо русофіли розуміли власну історію як «східнослов'янську» та «общеруську», з ототожненням етнічного і конфесійного чинників, з династичним підходом, де виразниками національних інтересів мали право бути лише вищі верстви, то для народовців визначальним став постулат про національну самобутність, з новим трактуванням домодерних ідентифікуючих понять «Україна», «Русь» та розумінням нації як сукупності всіх верств суспільства» [12, с. 25–26]. Саме у цьому, на думку Л. Грінфелд, ґрунтується початкова ідея нації, що передбачає символічне звеличення народу як політичної еліти, а відтак створення нового соціального порядку [91, с. 695].

У березні 1849 року у Відні було оприлюднено Ольмюцьку Конституцію, яка передбачала ширшу автономізацію для Галичини, а також право на свою конституцію та представницькі установи. Скасована в грудні 1851 року, вона була відновлена в 1861 році з наданням Галичині автономії та власних органів самоуправління. М. Рябчук пише про «польський успіх» у Галичині, тобто про фактичну польську автономію з утвердженням польської мови на всіх рівнях тогочасної освіти (включно з викладанням польською у Львівському університеті), домінуванням польської преси, встановленням польської адміністрації тощо [433]. А це призвело до виключення, як стверджує дослідник, українців з тогочасного галицького польського етноцентричного проекту та їх повного відчуження. Тому саме вони в другій половині ХІХ ст. стали головними суперниками поляків у Східній Галичині, а їхній націоналізм, відображений у програмах, вимогах та інституціях, – дзеркальною копією польського.

У 1860-х роках одним із найважливіших чинників конструювання національної ідентичності українців Галичини стає творчість Т. Шевченка. Рік його смерті (1861) співпав із початком конституційних змін в Австро-Угорщині та



появою народовського (українофільського) руху, який задекларував константи особистої, національної та соціальної свободи, що було визначальним і для світогляду поета. Адже Т. Шевченко – «серцевина українського самоототожнення, української духовності» [76, с. 12]. Як стверджує І. Райківський, народовський рух був одночасно причиною і наслідком ознайомлення тогочасної галицької молоді з творчістю Шевченка. Окрім того, що є надзвичайно важливим і на що звертає увагу О. Середа, вперше головним чинником ідентичності галицьких русинів-українців стала належність до світської культурної традиції, зорієнтованої на тогочасну нову культуру Наддніпрянської України [302, с. 19]. Рушійною силою нового національного руху були літератори, композитори, публіцисти, педагоги, студенти та учні українських гімназій.

Інформація про творчий і життєвий шлях Шевченка вперше була опублікована в 1861 році на сторінках польського «*Dziennika literackiego*» та центрального друкованого органу русофілів, літературної газети «Слово», а згодом, від 1862 року його поезію публікували народовецькі часописи «Вечерниці», «Мета», «Русалка» тощо. Серед молодих діячів культури, хто найбільше спричинився до популяризації творчості Шевченка в Галичині, треба згадати Данила Танячкевича (1842–1906), завдяки якому львів'яни познайомилися з друкованим «Кобзарем», Ксенофонта Климковича (засновника літературно-політичного місячника «Мета»), який публікував поезію Шевченка у власному перекладі німецькою мовою. Серед форм вшанування пам'яті поета від 1862 року у Львові, а згодом і в усіх містах Галичини відбувалися щорічні заупокійні богослужіння. Знаменно, що у Львові в 1868 році богослужіння завершилось виконанням «Заповіту» М. Вербицького [288, с. 142]. Від цього ж року в приміщенні товариства «Руська бесіда», заснованого за ініціативою народовця Ю. Лаврівського (1861) з метою «скріплення й піднесення національного духу», започаткували шевченківські «вечірки». Такі самі заходи на пошану пам'яті Шевченка почали проводитися і в Перемишлі (1862) за участі не лише української, але й польської та німецької громадськості [288, с. 144].

Відомо, що на першій вечірці з промовою виступив А. Вахнянин, тоді ще студент Львівської духовної семінарії, а також вперше був виконаний гімн «Ще не вмерла Україна» М. Вербицького. Слід зазначити, що тогочасна австрійська влада досить лояльно ставилася до різноманітних «національних» заходів, які з другої половини ХІХ ст. активно влаштовувалися польською та українською громадськістю Галичини, водночас владою обговорювалась одна умова: ці акції не повинні були переростати у вуличні маніфестації.

Я. Горак та Н. Дзятко на підставі рецензій та матеріалів української періодики склали хронограф програм шевченківських музично-літературних вечорів у Львові впродовж 1866–1914 років, на основі чого можна сформулювати уявлення не лише про стан ознайомлення галичан, зокрема місцевих композиторів, з творчістю Шевченка (що знайшло відображення в тогочасній музичній шевченкіані), але й зробити висновок про певний рівень зрілості галицько-української культури. На це, зокрема, вказує принцип відбору творів для тих вечорів, а також їхня мистецька вартість (насамперед йдеться про відповідність вимогам «піднесення національного духу») [66]. Так, у програмі «Вечора», що відбувся 26 лютого 1866 року, крім декламацій поезій Ф. Шіллера та Т. Шевченка, були репрезентовані вокальні, фортепіанні та хорові твори західноєвропейських композиторів. А це свідчить про проблеми з наявністю відповідного національного музичного репертуару. Натомість шевченківські «Вечерниці», які вперше проводилися в 1865 році в Перемишлі зусиллями А. Вахнянина, були значно цікавішими щодо програми, оскільки включали солоспіви А. Вахнянина та М. Вербицького, хорові твори І. Лаврівського («Я в чужині загибаю», «Коруна золотая», «Заспівай ми, соловію» «Сумно-марно», «Річенька»), а також перше виконання гімну «Ще не вмерла Україна», текст якого тоді помилково приписували Шевченкові. У 1868 році на одному з «Вечорів» вшанування пам'яті Шевченка у Львові його «Заповіт» прозвучав у двох композиторських версіях. Одну, як відомо, на замовлення Олександра Барвінського створив тоді ще зовсім молодий

М. Лисенко, другу – досвідчений М. Вербицький. У музичні програми шевченківських вечорів 1869 й 1870 років були включені солоспіви А. Вахнянина, М. Лисенка, обробки народних пісень, хорові твори М. Вербицького [253].

Якщо літературно-музичні вечори шістдесятих років є досить скромними за своїми композиторськими та виконавськими можливостями і масштабами, то наступне десятиліття демонструє абсолютно новий підхід до проведення цих (від 1868 року – вже щорічних) імпрез, в яких значно посилюється музична складова. Слід зазначити, що суттєво змінилися й самі програми концертів. Вони стали більш репрезентативними, оскільки тут поєднувались освітянська функція та «бюргерська» репрезентативність. Аналізуючи віденські концерти середини ХІХ століття, К. Дальгауз у підході до жанрового відбору творів та їх поєднання вбачає вплив естетики бідермаєру, тому що «мішана» програма цих концертів традиційно була «змонтована з частин симфоній, фрагментів опер і віртуозних або проникливих вокальних творів» [93, с. 385]. Хоча, як стверджує дослідник, тут вдалося зберегти рівновагу між концертом високого рівня, з одного боку, й розважальним – з іншого, тобто «рівновагу між просвітою, що тривала в презентабельних товариствах, і репрезентацією, що вміла опиратися на просвіту» [там само]. За таким самим принципом «монтувались» і львівські концерти, а відтак і шевченківські. На це звертає увагу й О. Середа, коли пише про наявність у них елементу розважальності, а саме, що участь жінок у шевченківських вечорницях, «хоч і не позбавлених розважальних елементів», також надавала їм можливість набиратися «мужнього духа» [302, с. 30].

Так, на «Вечорі» 1871 року, окрім чоловічих хорів І. Воробкевича та солоспіву «Ой чого ти почорніло зелене поле» Лисенка на слова Шевченка, виконувався фрагмент зі «*Stabat Mater*» Дж. Россіні. Наступного року в програмі концерту були зазначені: фортепіанна соната Бетховена, вокальні дуети Ф. Мендельсона. Щодо творів українського репертуару, то він був репрезентований «Заповітом» М. Лисенка. На цю подію, як стверджує тогочасна преса,

українська громадськість Львова очікувала з нетерпінням, бо кількість глядачів налічувала близько восьмиста чоловік. З того ж 1872 року шевченківські вечори, зважаючи на їхню репрезентативність, почали проводитися деякий час у залі Ратуші, згодом у Великій залі Народного Дому, а від 1904 року – в залі філармонії. До участі в них запрошувалися військові оркестри. Так, у 1874 році на вечорі пам'яті Шевченка оркестр полку барона Яблонського виконав увертюру до опери «Семираміда» Дж. Россіні. Окрім того, у програмі значилися прелюдії Й. С. Баха, фортепіанний концерт *C dur* І. Мошелеса, фортепіанний дует (тв. 128) у супроводі оркестру Ф. Калькбренера. Українська музика була репрезентована лише арією із недописаної опери «Купало» у виконанні автора, А. Вахнянина. Натомість у шевченківському концерті 1875 р. вся програма була складена виключно з творів українських композиторів – М. Вербицького, М. Лисенка та І. Воробкевича. Слід зазначити, що цього разу військовий оркестр полку барона Яблонського виконав одну з «Симфоній» Вербицького.

Традиція «репрезентативних» шевченківських концертів у Львові (вони відбувалися також в інших містах Галичини та навіть у Відні) протривала включно до 1914 року і не переривалась навіть з початком Першої світової війни, а лише змінила форму презентації, бо тодішні святкування відбувалися в Легіоні українських січових стрільців, а в 1818–1819 роках в Українській галицькій армії (УГА). Незважаючи на щорічні зміни в програмах, принцип їх побудови протягом тривалого часу залишався незмінним. *Вечір* зазвичай починався промовою, після чого першим виступав оркестр чи хор або, навпаки, – з виступу оркестру, а далі один чи деколи два доповідачі виголошували свої реферати, присвячені Шевченкові. За період 1874–1914 років до участі в концертах запрошувалися, окрім вже згаданого, військовий оркестр 9-го полку, 80-го піхотного полку під орудою Фридриха, 30-го піхотного полку під орудою П. Ролля та Якубічека, 15-го піхотного полку під орудою Конопасека. Серед виконаних оркестрових творів – «симфонії» М. Вербиць-

кого, «Козак-шумка» та увертюра до оперети «Чорноморці» М. Лисенка, увертюра П. Щуровського з опери «Богдан Хмельницький», а також його оркестрові «Мрія» і «Тропак», Симфонічний танець № 1 та військовий марш «Під мурами Єрихону» С. Людкевича, «Українська рапсодія» В. Барвінського. Щодо оркестрової музики західноєвропейських композиторів, то в цих концертах у різні роки звучали увертюри до опер Б. Сметани («Лібуше»), Р. Вагнера («Нюрнберзькі майстерзінгери»), увертюри З. Фібіха «Ніч на Карлштайні» та до опери «Медея», «Тропак» і «Лезгінка» з опери А. Рубінштейна «Демон», фрагменти з балету «Лускунчик» та «Серенада для струнного оркестру» П. Чайковського. Крім оркестрової музики, у концертах виконувалися сцени з опери Лисенка «Утоплена» та опери Вахнянина «Купало», в яких був задіяний оркестр, а також кантати «Б'ють пороги», «Радуйся, ниво неполитая» та окремі хори Лисенка в супроводі оркестру, фрагменти симфонічної кантати «Кавказ» С. Людкевича.

Серед учасників «Вечорів» пам'яті Шевченка треба передусім відзначити А. Вахнянина як співака та диригента, який упродовж багатьох років брав активну участь у всіх заходах зі вшанування поета. Його вокальні твори, а також солоспіви і сцени з опер М. Лисенка, С. Гулака-Артемівського та західноєвропейських композиторів у різні роки звучали в шевченківських концертах у виконанні зірок європейської оперної сцени: Л. Борковського, О. Мишуги, С. Крушельницької та М. Менцинського. Активними учасниками концертів були хори товариств «Лютня», «Львівський Боян», академічний хор «Бандурист». За п'ятдесятилітню історію проведення «музично-декламаційних вечорниць» до виступів запрошувалися не лише співаки, але й відомі тогочасні виконавці-інструменталісти. Адже в програмах звучали фортепіанні сонати та концерти Бетховена, скрипкові п'єси та концерти Ф. Мендельсона, А. В'єтана, Г. Венявського, П. Сарасате; фортепіанні концерти, рапсодії та транскрипції Ф. Ліста, фортепіанні п'єси Е. Гріга, А. Дворжака, Ф. Шопена, М. Лисенка та В. Барвінського, і цей перелік можна продовжувати.

Шевченківські вечори стали однією з найважливіших складових культурно-громадського життя галицьких українців останньої третини ХІХ – початку ХХ століть. Як стверджує О. Середа, вони були тим вододілом, який «засвідчив перехід від “церковно-народного” до культурницького націоналізму» [302, с. 32]. Шевченко, на думку Є. Сверстюка, задав українській культурі іншу висоту, повернувши її до вічних загальнолюдських духовних цінностей [301, с. 75].

У програмах цих *Вечорів*, починаючи від 1860-х років, можна побачити досить великий відсоток творів західноєвропейської музики, а це, відповідно, спонукує замислитися над тим, що мали на меті організатори, коли включали до концертів інструментальні віртуозні твори композиторів-класиків і романтиків, а також оркестрову музику, яка навіть тематично не була пов’язана ні з українською культурою, ні з її історією? Відповідь полягає в тому, що галицькі інтелектуали, вірогідно, не просто механічно копіювали форму тогочасних бідермаєрівських концертів, не задумуючись над їх смисловим навантаженням, а прагнули залучити музичні надбання національної культури в ширший загальноєвропейський культурний контекст, вибудовуючи, таким чином, одну спільну вісь, де поруч із композиторами, які репрезентували високий канон європейського музичного мистецтва, знайшлося місце наддніпрянцям М. Лисенкові, С. Гулаку-Артемовському, П. Ніщинському; галичанам М. Вербицькому, А. Вахнянину, І. Воробкевичу, В. Матюку, О. Нижанківському, Д. Січинському, Ф. Колессі, Г. Топольницькому, Й. Кишакевичу, С. Людкевичу та В. Барвінському. Таким свідомим і до певної міри ідеологічним актом галицькі українці публічно намагалися продемонструвати вагомість власних мистецьких здобутків у їх жанровому розмаїтті (адже недарма важливе місце тут посідала оркестрова музика) та високий виконавський професіоналізм, а відтак здатність до сприйняття, засвоєння і творення високої культури. Тому різноплановий та різножанровий репертуар цих *Вечорів* (на яких звучала музика, починаючи від Г. Ф. Генделя та Й. С. Баха до Р. Вагнера

і М. Бруха) щороку збагачувався творами українських композиторів, які наприкінці XIX століття в програмах концертів склали вже більшість, А це свідчить не про незрілість національної ідентичності в провідників тогочасного національного культурного руху, а навпаки, – є ознакою їх політичної далекоглядності у сфері розбудови української культури та національної свідомості.

Включаючи до програм *Вечорів* твори європейської музики, а також запрошуючи не лише українських, але й польських і німецьких виконавців, їх організатори прагнули таким чином популяризувати тоді ще маловідому українську культуру (зокрема й українських виконавців) серед польського та німецького населення Галичини. Адже, починаючи з 1870 років, на цих концертах були присутні найвищі очільники тогочасного політичного істеблішменту, зокрема галицький намісник граф Агенор Голуховський та інші високопоставлені особи. Слід зазначити, що виконання під час шевченківських концертів творів західноєвропейських і російських композиторів допомагало також галичанам пізнавати інші культури й рефлексувати на них. У цьому акті авторефлексії власна і чужа культура стають взаємозв'язаними, бо «зрозуміти свою культуру можна лише завдяки спробам зрозуміти інших» [54, с. 100].

На думку О. Середи, читання під час музично-літературних *Вечорів* вголос поезії Шевченка спонукувало до спільного емоційного переживання його текстів, а відтак впливало на конструювання колективної української ідентичності насамперед у колах освічених галицьких українців [302, с. 32]. Ще сильніший вплив справляли на галицьку громадськість музичні твори українських композиторів, бо деякі з них (зокрема хорові й сольні вокальні композиції на слова Шевченка) були спеціально написані та приурочені до цих подій, адже недаремно в 1872 році охочих послухати саме «Заповіт» Лисенка в шевченківському концерті, про що йшлося вище, виявилось дуже багато. І якщо О. Середа наголошує на тому, що декламування поезій Шев-

ченка разом із творами галицьких українських письменників посприяло формуванню спільного національного літературного канону, то шевченківські концерти, з одного боку, дали поштовх до збагачення та поповнення власного музичного репертуару, а з іншого – створили умови для формування єдиного національного музичного канону, центральною постаттю якого став М. Лисенко, бо він не лише своєю творчістю, але й баченням подальших шляхів розвитку української музики окреслив її цінності. Треба зазначити, що програми шевченківських вечорів 1880–1914 років були позначені певним слов'янофільським ухилом, оскільки в концертах часто виконувалися твори композиторів слов'янського походження: С Монюшка, Ф. Шопена, Б. Сметани, З. Фібіха, В. Новака, О. Бородіна, О. Даргомижського, А. Рубінштейна, П. Чайковського.

#### **4.2. Особливості музичного перетворення поезії Т. Шевченка у творчості М. Вербицького та С. Воробкевича**

Одним із перших у Галичині композиторів, хто звернувся до поезії Шевченка, був М. Вербицький, який у 1868 р. створив свою версію «Заповіту». У підросійській Україні пісенна інтерпретація «Заповіту» з'явилася приблизно в той самий час, її автором був Гордій Гладкий. Як стверджує О. Цалай-Якименко, проникнення цього вірша в суспільне та культурне життя краю дає змогу простежити сприйняття галичанами творчості геніального поета, розуміння якої спочатку було ідилічно-сентиментальним, пропущеним крізь призму чутливості «давнього рутенця», чия «руська» ідентичність обмежувалась обрядовістю та ідеалізацією минулого [354, с. 33]. Газета «Правда», тогочасний орган партії народовців, 29 лютого 1868 р. опублікувала рецензію на «Заповіти» Вербицького та Лисенка, які напередодні виконувалися на вечорі пам'яті Шевченка. Цікавими видаються міркування автора допису, в якому зазначено, що характерною рисою хорової поеми Лисенка є його питома українська мелодія, що позбувається старих стереотипних форм, натомість



творить нові<sup>76</sup>. Цим твердженням рецензент потрактовує однойменну кантату Вербицького (написана для чоловічого та мішаного хорів і соло баритона в супроводі оркестру) як таку, що є антиподом до «Заповіту» Лисенка.

Відчутна відмінність музичної інтерпретації Шевченкової поезії, на думку О. Цалай-Якименко, пов'язана не лише з індивідуальними особливостями авторів, а передусім з різними музичними традиціями, які панували в підросійській Україні та Галичині. Тому, як стверджує дослідниця, у такому співставленні (спочатку виконувалася кантата Вербицького, а за нею – хорова поема Лисенка) є своя логіка та певний символізм. За інтерпретаціями Шевченкової поезії виразно проглядаються дві культурні епохи: з одного боку, стара, репрезентована галицькою професійною музикою, що спиралася на церковну традицію та побутове музикування у формах австро-німецького лідертафелю, і яка вже фактично відживала, а з іншого боку – нова, з пошуками власної національної ідеї та намаганням конструювати нову національну музичну ідентичність. Однак ця нова ідентичність була для галичан досить незвичною, тому що в ній насамперед задіяні інші культурні коди, які не використовувались у галицькій культурі. Тому «Заповіт» Лисенка виконувався в Галичині досить рідко порівняно з однойменним твором Вербицького.

Треба віддати належне М. Вербицькому, який добре усвідомлював усю складність музичного втілення поезії Шевченка. І тому «національне», яке в тогочасній галицькій музичній культурі усвідомлювалося лише на рівні пісні, думки-шумки та коломийки (на це в одній із своїх статей звертає увагу С. Людкевич) [188, с. 51], не могло адекватно передати глибокий зміст Шевченкового «Заповіту». Як і у випадку з гімном «Ще на вмерла Україна», композитор шукає відповідні музично-виражальні засоби, зокрема й поза сферою національного. Основну ідею вірша він втілює, намагаючись синтезувати елементи церковного й театрального стилів. Відтак категорія «патетичного» у «Заповіті» Вербицького виражається крізь призму філософського, бо соліст

<sup>76</sup> *Правда*. Львів, 1868. № 8. С. 95–96.

і хор промовляють від імені самого поета, який перебуває на межі життя і смерті. Патетичне, втілене крізь призму церковного, цілком звичне для музичного мистецтва класичної доби. На цю його особливість звертає увагу Л. Кирилліна, зазначаючи, що тоpos патетичного, який від початку був пов'язаний із церковним стилем, досить рано потрапив до опери та інструментальної музики [132, с. 32]. Тому оркестровий вступ до «Заповіту» нагадує не лише початкові фрагменти симфоній № 2, 5, 8, 9 Вербицького, але й багатьох західноєвропейських класичних оперних увертюр, зокрема моцартівського «Дон Жуана», з його особливо різким динамічним контрастом, що символізує два світи – мертвих і живих. Так, театральному пафосу першої теми «Заповіту» з її початковим чотиритактом, в якому грізні акордові вигукки на *f* символізують невблаганний вирок долі та смерті, протиставляється другий чотиритакт, значно прозоріший за фактурою, з динамікою *p* та скорботними малосекундовими інтонаціями, які в подальшому висхідному русі до домінанти створюють враження риторичного питання без відповіді.

Приклад 4.1.

М. Вербицький. «Заповіт». Вступ.

The musical score is written for piano and consists of two systems. The first system (measures 1-4) is marked *Andante grave*. It begins with a piano (*p*) dynamic in the right hand and a forte (*f*) dynamic in the left hand. The second system (measures 5-8) starts with a piano (*p*) dynamic and includes a *cresc.* (crescendo) marking, ending with a piano (*p*) dynamic.

Натомість наступна тема вступу значно однорідніша, її мелодична лінія набагато виразніша й ліричніша, але не менш драматична та схвильована. До

ознак патетичного стилю слід зачислити загальний повільний темп твору (*Andante grave*) у характері жалобного маршу з чітко вираженим пунктирним ритмом. Те саме стосується вибору композитором тональності – похмурого *c-moll*. Адже, як відомо, саме ця тональність у творчості віденських класиків, особливо в Бетховена, слугувала вираженням патетичного первня.

Після двох останніх акордів вступу, поданих у дуже широкому розміщенні (фігура *гиперболи*), починається невеликий героїко-драматичний речитатив соліста-баритона, написаний у театральнo-патетичному стилі. Його ознакою є характерний висхідний квартовий хід «*як умру*», (супроводжуваний ремаркою *espressivo*), з яким пов'язується семантика риторичного оперного питання. Крім того, на словах «*то поховайте*» можна зауважити ще одну відому ритмоінтонацію, яка часто використовувалася композиторами в добу класицизму. Йдеться про «мотив долі», з яким пов'язана сфера трагічної образності.

Наступний епізод *Maestoso* («*серед ступи широкого*»), що звучить у партії подвійного чоловічого хору, починається з емотивної вигукової інтонації *exclamatio*. Драматургічний розвиток цього розділу будується на контрасті, який виявляється насамперед на рівні складу (епізоди монологу соліста чергуються з хоровими фрагментами), а також у зміні ладу (*c-moll* – *C-dur*), динаміки (*p-f*). На відміну від скороботного за характером та змістом початкового речитативу соліста, у цьому хоровому фрагменті втілено ідею життя. Адже не випадково композитор кладе в його основу прославлену риторичну фігуру кола.

Топос патетичного, наявний у «Заповіті» Вербицького, найвірогідніше своїм джерелом має саме церковну музику. Це особливо помітно в тих епізодах твору, де вступає хор, тому що, як і в багатьох його літургійних композиціях, тут виразно проступають риси урочистого церемоніального маршу, перейнятого галицьким композитором від духовних концертів і піснеспівів Бортнянського. Початок хорового фрагменту «*як понесе з України*» позна-

чений динамічним контрастом, бо після слів «*як реве ревучий*», що звучать на наростанні *f–ff*, йде раптовий спад динаміки до *p* і короткочасна зміна ладового нахилу (повернення до основного *c-moll*). Розділ завершується органним пунктом на домінанті, що також є ознакою патетичної виразовості.

Наступний епізод – «*от тоді я і лани і гори*» проспівує соліст. Його похмурий мінорний колорит вказує на певну закономірність, адже всі речитативи баритона Вербицький виписує в мінорі (*c-moll*), натомість хорові фрагменти переважно в мажорі. Символізм такого прочитання композитором «Заповіту» бере свій початок від світоглядних установок доби бароко та, особливо, класицизму, з його розумінням ролі поета, чийм прообразом став орфічний міф, головний герой якого, – Орфей, не боячись смерті, спускається в царство мертвих і там спілкується з богами. Цілком суголосними до цієї філософської містерії є слова поета «*і долину до самого Бога молитися*», що знаменують шлях через смерть у безсмертя.

Увагу привертає форма подачі поетичного тексту, зокрема розподіл змістових акцентів між хором і солістом, що набуває тут особливого сакрального значення і створює враження літургійного дійства. Адже речитативні монологи соліста викликають алюзії до дияконських возгласів і виконують певну проповідницьку функцію, оскільки їхньою основною метою є навчання істині та заклик до наслідування. Відтак «Заповіт» завершується словами «*поховайте та вставайте*», що звучать у партії хору. Про наближеність до дияконських проголошень свідчать: піднесений тон, загальний драматизм висловлювання, динаміка *f–ff*, елементи риторичної диспозиції тощо. На словах «*і долину до самого Бога молитися*» Вербицький використовує риторичну фігуру *anabasis*. Окрім того, у цьому фрагменті він оперує типово класичними виразовими засобами, які, завдячуючи своїй абстрактності й елементарності (висхідний хід звуками тризвуку VI щабля), демонструють класичну першооснову музики, тим самим втілюючи ідею вищої Божої справедливості. Тому закономірно на слові *Бог c-moll* змінюється сакральним

*As-dur*'ом, який для композиторів доби класицизму слугував музичним символом ідеї смерті. Аналізуючи будову твору, деякі дослідники схильні бачити тут форму рондо: адже всі хорові фрагменти побудовані на спільному для них тематичному матеріалі, що виконує функцію рефрену до сольних епізодів. Однак тезо-антитезний структурний зв'язок, на що звертає увагу О. Цалай-Якименко, дає підстави констатувати наявність репризної тричастинності, яка відображена і в тонально-ладовому плані [354, с. 131].

Загальний емоційний тонус твору та схоплена Вербицьким форма «Заповіту» Шевченка спричинили його неймовірну популярність у Галичині, а «знайдені» ним елементи патетично-театрального стилю «проросли» у музичних інтерпретаціях Шевченкової поезії, здійснених наступними поколіннями галицьких композиторів. Але незважаючи на класичну стрункість і врівноваженість форми, «Заповіт» Вербицького, на думку О. Цалай-Якименко, був історично минулим етапом у музичному втіленні Шевченкового слова, оскільки репрезентував старогалицьку епоху з її традиціями та образністю [354, с. 126]. Водночас характерний для композитора логічно-риторичний тип мислення, що проступає в класичності форми шляхом співвідношення музичної та поетичної складових, а також завдяки смислового риторичному прочитанню Шевченкового тексту, є ознакою не так галицьких традицій, як насамперед «віденської» ідентичності, яка в другій половині ХІХ століття в галицькій музичній культурі поступово демонструє свою «вичерпаність». Натомість «Заповіт» М. Лисенка вирізняється багатством нової інтонаційної експресії, яка синтезує елементи думової речитації, козацьких і ліричних пісень, пісень-романсів та західноєвропейської мелодики. І якщо інтонаційною основою кантати Вербицького є мелодика театрально-патетичного стилю, що спирається на класичні виразові засоби (ходи звуками тризвуку, стрибки на кварту й квінту), які є носіями музичної інформації узагальненого типу, то лейтінтонацією однойменного твору Лисенка, на думку О. Цалай-Якименко, є «інтонація плачу», витоки якої треба шукати в думовій монодії. Незважа-

ючи на новизну музичної мови Лисенка під оглядом реалізації категорії *національного*, він також залишається перехідним етапом у музичному втіленні поезії Шевченка. Не випадково С. Людкевич віддає першість «більше вирівняному у формі та ядернішому виразі творові Вербицького, цій “лебединій його пісні”, перед “ліричним” “Заповітом” Лисенка, який є першою спробою його [...] у формі ще трохи не викінченою та естетичними середниками (засобами – М. Н.) не багатою» [181, с. 266–267].

Одночасно з Вербицьким та Лисенком наприкінці 1860-х років до творчості Шевченка звертається С. Воробкевич. Як стверджує Людкевич, зі старогалицьких композиторів лише він один написав досить велику кількість хорів на Шевченкові тексти. Деякі з них, зокрема «Заросли шляхи тернами» та «Ой чого ти почорніло», починаючи від 1870 р., часто виконувалися на ювілейних концертах у Львові. Інтерес Воробкевича до творчості Шевченка можливо пов'язаний з тим, що рідний брат композитора, Григорій Воробкевич, у 1860-х роках був парохом православної церкви у Львові й брав безпосередню участь у церковних панахидах, що проводилися в день смерті поета. Перебуваючи у Львові, С. Воробкевич познайомився і в подальшому підтримував дружні стосунки з Д. Танячкевичем та О. Барвінським.

Одним із відносно вдалих у творчому доробку С. Воробкевича втілень Шевченкового слова вважають хор «Ой чого ти почорніло». Йдеться передусім про ті національні риси, які найяскравіше проявляються в самому характері мелодичної лінії першого розділу твору (*Andante*). Широкого діапазону кантиленну тему, в якій переважає внутрішньоскладовий силабічний розспів, починає соліст-тенор. Вона близька до лірико-побутових та історичних пісень, на що, зокрема, вказує її мінорний нахил (гармонічний та двічі гармонічний мінор), елементи квазіорнаментики, «інтонації плачу» тощо. Для втілення питальної мовленнєвої інтонації поетичного тексту Воробкевич використовує відповідні музичні формули, зокрема фігуру *exclamatio*. Але, незважаючи на вдалі мелодичні знахідки в першому розділі, автор не може

позбутися церковних впливів, бо на слові «крові» («*почорніло я від крові*») використовує юбіляцію, яка була би доречною для стверджувального урочистого моменту, а в цьому випадку є незрозумілою, а відтак нелогічною. Те саме можна зауважити і на словах «*за вашу волю*» з юбіляційними розспівами, що розростаються до меж трьох тактів.

Вдалим, на думку Людкевича, є початок наступного розділу твору – «*круг містечка Берестечка*» з його енергійним пружним ритмом *con brio*, але і той у подальшому спотворюється «неприродними акцентами грубо пересадного театрального пафосу» або не менш банальним соло двох басів, які протягом восьми тактів у терцієвій вторі на словах «*кляють очі козацькїі*» проводять у секвенційній послідовності тему, позбавлену будь-яких національних рис і побудовану на основі загального колоподібного руху. Вона, як і наступне tutti хору, різко дисонує зі сповненим трагізму Шевченковим текстом. Ті самі зауваги щодо невідповідності поетичного слова та його музичного втілення можна адресувати і до заключних розділів хорової мініатюри, в яких домінує танцювальна стихія. Окрім того, одним із головних недоліків твору є збідненість його виражальних засобів, зокрема, гармонії; фрагментарність форми (хорова композиція умовно поділяється на чотири розділи), наслідком чого є відсутність наскрізної драматургічної лінії розвитку.

Однією з найбільших проблем, коли йдеться про перетворення Шевченкової поезії у творчості Воробкевича, є невиразність відбору національного музичного матеріалу. Тут майже відсутній той фольклорний стильовий шар, який в українській музичній культурі другої половини XIX століття був не лише невід'ємною динамічною компонентою національного стилю, який щойно почав формуватися, але й основним маркером національної ідентичності. У Галичині та Буковині культ народної пісні був дуже поверховим, на що звертав увагу Ф. Колесса, і не мав під собою твердого ґрунту [49, с. 34]. Крім того, значна кількість опрацьовуваних мелодій насправді була не народного походження. Відтак Воробкевич, як стверджує Людкевич, «убирає Шев-

ченка постійно в зовсім чужі, ненародні строї» [190, с. 259]. І далі дослідник уточнює, що це або мелодика німецьких сентиментальних романсів, або штучний театральний надмірний пафос. У цьому контексті досить згадати хори «Гомоніла Україна», «Минають дні», «І широкою долину», «Утоптала стежечку», в яких відсутні будь-які елементи, що слугують вираженню національного первня. У пісні «І широкою долину» соло тенора й баса (хор вступає лише наприкінці куплету), написане у характері вальсу, швидше нагадує з якоїсь тогочасної віденської оперети. Так само оперетково сприймається й «Утоптала стежечку» – із шаблонною й легковажною мелодією, що спотворює зміст Шевченкового вірша.

Музичним втіленням трагічного поетичного слова Шевченка в хоровій мініатюрі «Минають дні» є сентиментальна елегія, тихий спокійний плин якої подекуди порушують або патетичні театральні вигуки хору, або фрагменти («коли доброї жаль, Боже»), що викликають алюзії до церковного стилю. Особливо неприйнятним є епізод «страшно впасти у кайдани», позначений ремаркою *Feroce* (люто), який, незважаючи на зміщені акценти й динаміку *ff*, звучить доволі комічно через наявність виражених ознак танцювальності. На словах «а ще гірше спати, спати» у партії басів з'являється характерний рух у ритмі баркароли.

Дилетанство, провінціалізм, догоджання невибагливим мистецьким смакам тогочасної місцевої публіки – саме у цьому треба шукати причину того неприроднього театрального пафосу, що супроводжується різкими змінами ритмічного малюнка, динаміки, агогіки тощо. Як уже зазначалося, хорові композиції Воробкевича позначені невикінченістю та нелогічністю побудови, відсутністю відчуття цілісності, тематичною строкатістю. Прикладом може бути хор «Думи мої», перший розділ якого (*Andante*) є виразно танцювальним (менуєт) з характерним для пісень лідертафельного типу рухом мелодії звуками розкладеного тонічного тризвуку. Те саме можна зауважити і в другому розділі (*Marciale*), де Шевченкові слова «в Україну ідіть діти» прямо-



лінійно та наївно відтворені маршовим рухом мелодії, побудованої з урахуванням силабічної вокалізації тексту, коли на кожен склад припадає один звук. Не менш банально сприймається і кульмінація розділу: на словах «*я тут загину*» композитор не знаходить оригінальних виражальних засобів, обмежуючись використанням зменшеного септакорду VII щабля.

Хоча твори Воробкевича й мали певний успіх у середовищі тогочасних чоловічих аматорських хорових колективів, вони демонструють незадовільний рівень музичного втілення поезії Шевченка. На думку Людкевича, «наївна і малокультурна (до того ще німецьким вихованням приголомшена) муза Воробкевича ніяк не доросла до інтерпретації Шевченка» [190, с. 259]. В. Витвицький, аналізуючи його сольні пісні, справедливо зазначає, що в їх будові можна зауважити відсутність логіки, те саме стосується й мелодичної лінії. Крім того, дослідник звертає увагу на огріхи у формі пісень та в неточності їх просодії. Такі самі зауваження можна адресувати й до хорових творів Воробкевича, написаних на тексти поезій Шевченка. Передусім йдеться про недостатню єдність музики та слова. Так, у популярній хоровій мініатюрі «Ой чого ти почорніло» у початковому соло тенора на словах «*почорніло зеленеє*» привертає увагу певна ритмічна недбалість у просодії, що призводить до неправильного зміщення мовних акцентів, і таких випадків у композитора трапляється чимало. У хорі «Ой три шляхи», написаному на текст одного з найпоетичніших віршів Шевченка, що сприймається як стилізація під народну пісню, маршовий ритм інтонаційно невиразної початкової теми надає їй помітного тривіального звучання. Середній розділ *Andante* (вір написаний у тричастинній формі з ознаками репризності), у порівнянні з крайніми, більш ліричний та романсовий, однак химерний ритмічний малюнок з використанням тріолей у внутрішньоскладовому розспіві, призводить до відчутного зміщення поетичного та музичного акцентів, їх неспівпадіння.

Основна проблема Воробкевича-композитора у зверненні до Шевченка полягає в тому, що він не бачить протиріччя між «своїм» і «чужим» матеріа-

лом. Ба більше, «свого» (йдеться про національні риси) тут дуже мало, а невдало переінтонований, але такий популярний у галицько-буковинському побуті «чужий» музичний матеріал є шаблонним, рясніє трафаретними секвенціями та досить частим використанням терцієвої втори. Тому намагання виокремити у творах Воробкевича певного комплексу засобів музичної виразності, який у майбутньому міг би стати ознакою національного українського стилю, тут виглядатиме доволі проблематично. Адже «національне», як його розумів композитор, обмежується лише романсовими та козачковими ритмоінтонаціями («Гитарівна-немирівна», «Ой по горі роман цвіте») тощо.

Музична Шевченкіана Воробкевича цілком підпорядковується естетичним установкам тривіального бідермаєру, зважаючи на дилетантський підхід до втілення Шевченкової поезії. І хоча композитор звертається до текстів національного генія, він є типовим носієм провінційної локальної ідентичності, аматором, схильним до сентиментальності й нерозвиненими національними музичними почуваннями. Тому навіть спроба Людкевича відредагувати його популярний хор «Огні горять» свідчить не про певні достоїнства цієї музики, а про намагання «боротися з лихом компромісово» при негативному ставленні до неї [190, с. 259].

Слабкість національного первня в музиці С. Воробкевича є безпосереднім наслідком невиразності національних потреб західноукраїнського суспільства 1860–1870-х років. Адже вироблення національного стилю залежить від національної визначеності самого життя з його чітко окресленим у різних екзистенційних сферах національним характером [390, с. 27]. Про це говорить Надія Горюхіна, зазначаючи, що «для розкриття національної своєрідності стилю недостатньо „рідних” інтонацій; вони повинні бути „помножені” на способи розвитку, які, зі свого боку, будуть відповідати національній специфіці мислення» [69, с. 84]. Недарма С. Людкевич писав: «чого немає в житті, немає в літературі – не бути йому і в музиці, яка не є виїмком від загального закону» [188, с. 51].

#### 4.3. Галицька «музична Шевченкіана» у творах композиторів кінця XIX – початку XX ст. (О. Нижанківський, Д. Січинський, Ф. Колесса, Г. Топольницький, Й. Кишакевич)

Національний рух у Галичині значно активізувався у 80-х роках XIX століття, наслідком чого була поява ряду проукраїнських політичних організацій та партій, а популяризація творчості Шевченка й щорічні відзначення його роковин не лише стали поштовхом для винайдення нових об'єднавчих «національних традицій», але й спричинили виокремлення поняття «національної ідеї», що означало існування одноосібної соборної української нації, наслідування передових західноєвропейських науково-культурних традицій, функціонування у всіх сферах життя української мови тощо.

Нове «слово» у «музичній Шевченкіані» останньої чверті XIX – початку XX ст. належить галицьким композиторам молодшої генерації – Остапу Нижанківському, Денису Січинському, Філарету Колессі, Генрику Топольницькому, чий хор та солоспіви на тексти поета з'явилися наприкінці 1880–1890-х років. Більш вдумливого втіленню поезії Шевченка сприяло знайомство цих музикантів із творами Лисенка, які постійно звучали в щорічних шевченківських концертах, а також друкувалися в новоствореному у Львові в 1885 р. нотному видавництві «Бібліотека музикальна». До появи видавництва були причетні О. Нижанківський та учасники хору «Академічного братства» – Антін Крушельницький, Йосиф Партицький, Кирило Студинський.

Серед галицьких композиторів-аматорів на особливу увагу заслуговує *Анатоль Вахнянин*. С. Людкевич відзначає «високий ступінь його музичного таланту й тонкий, вроджений інстинкт його музичної культури» [180, с. 333]. Як уже зазначалося, Вахнянин належав до найактивніших пропагандистів творчості Шевченка в Галичині. Однак відомо, що композитор написав лише два твори на шевченківські тексти, та й ті були ним не опубліковані, а в подальшому – втрачені. Йдеться про солоспіви «Була колись Гетьманщина» та «Тяжко важко в світі жити». Натомість у концертах, приурочених до

роковин поета, Вахнянин часто виступав як співак, виконуючи твори Лисенка з «Музики до «Кобзаря». Щодо його власних, нині втрачених солоспівів, то досить критичну оцінку дав їм В. Витвицький, звертаючи увагу на недостатню цілісність форми у творі «Тяжко важко в світі жити», на бідність його гармонічної мови, невідповідність цезур, хибне акцентування тощо [49, с. 61].

С. Людкевич неодноразово зазначав, що поезія Шевченка є складною, свобідною та химерною, а, отже, й вимагає «від композитора такого ж літературно-мистецького знання, доброго володіння усіма засобами композиторської техніки та ще й до того висококультурного естетичного смаку, бо не терпить «чужих, ненародних тонів, як і музичного дилетанства й неуктва [190, с. 253]. Відсутність у творчому доробку А. Вахнянина творів на Шевченкові тексти вказує на те, що, будучи аматором й усвідомлюючи недостатнє оволодіння не лише композиторською технікою, а й належним арсеналом національно-виразових музичних засобів, композитор мав певні труднощі в підході до музичного втілення його поезії. Те саме можна сказати і про *Остана Нижанківського*, в якого також є тільки один солоспів «Минули літа молодії», написаний на текст однойменного вірша Шевченка. Треба зазначити, що це один із найвартісніших творів у музичній спадщині композитора.

В. Витвицький стверджує, що солоспів «Минули літа молодії», як і решта вокальних композицій О. Нижанківського, створених ним наприкінці 1880-х – початку 1890-х років, позначений тяжінням до речитативної декламаційної манери письма [49, с. 83]. Це не могло не відбитися на його формі, яку можна трактувати як змішану, засновану на перетині наскрізності й репризної повторності, оскільки у творі задіяні композиційні принципи рондальності й елементи тричастинної репризної побудови. Тема-рефрен з'являється спочатку в інструментальному вступі<sup>77</sup>. У ній поєдналися романсова наспівність і драматичний порив, на що вказують висхідні стрибки на інтервал

---

<sup>77</sup> Солоспів написаний для високого жіночого або чоловічого голосу у супроводі скрипки та фортепіано.

сексти в початкових фразах мелодії. З одного боку, це прояв елегантності й романсовості, але з іншого – звертає увагу загострений драматизм початкового секстового звороту, що сприймається радше як вигук чи риторичне трагічне питання. В основу ритмічної будови теми-рефрену покладено прообраз чакони, для якої характерний досить повільний темп, ритм кроку та пунктирний малюнок, що продовжує другу долю такту. Патетично-трагічну жалобну ходу чакони, що переривається короткими паузами, акордами-вигуками на *sfz* та ферматами, продовжує драматична декламація тенора (*con dolore*), початок якої побудований на фігурі *тирати*. Цей емблематичний знак (продубльований у партії фортепіано) слугує символом швидкоплинності життя, а висхідний квінтовий стрибок із подальшим низхідним рухом звуками тонічного тризвуку ніби утверджує неминучість смерті. Її передвісником на словах «холодним вітром від надії уже повіяло» є характерна акордова ритмічна фігура з рівномірною пульсацією тріолями в розмірі 2/4, що нагадує похоронний марш.

Тамара Булат стверджує, що в цьому солоспіві, як і решті вокальних творів Нижанківського, проступає зв'язок з міською музично-мовною сферою [37, с. 278]. На відміну від Лисенка, який у музиці до «Кобзаря» спирався здебільшого на народну пісню, О. Нижанківський своє «національне обличчя» у пісні «Минули літа молодії» виявляє крізь призму романсовості. Водночас він не прагне наслідувати Лисенка, бо як композитор-аматор, вихований на здобутках австро-німецької музичної культури, у царині вокальної музики більше тяжіє до Шуберта й Шумана. На це вказує навіть вибір поетичного тексту. Нижанківський не звертається до віршів Шевченка, в яких є відчутною постика фольклору. Натомість він цікавиться поезією з «нейтральним» лексичним матеріалом. Таким є вірш «Минули літа молодії», написаний Шевченком незадовго до смерті, у 1860 році. На думку Ю. Шевельова, у ньому «тема самотності, старості, очікування смерті, що розкривається в роздумах суб'єктивного ліричного персонажа, переростає у філософ-

ський узагальнюючий висновок про нікчемність і жалюгідність людини, кинутої у цей світ» [373, с. 95]. Звідси й основний образ твору – а ним є зима як метафоричний символ старості та смерті. Не випадково на слові «зима» композитор уводить у фортепіанну партію солоспіву «Минули літа молодії» «мотив долі», що звучить на *ff*, як риторичне питання, яким зазвичай закінчується перед'іктовий фрагмент твору. Тому тут більше виникають аналогії із циклами «Зимовий шлях» та «Лебединий спів» Ф. Шуберта, ніж з творами Лисенка, для світовідчуття якого не характерна трагічна образність, пов'язана з кінечністю людської екзистенції. Взірцем для Нижанківського могла бути пісня Шуберта «Передчуття воїна (слова Л. Рельштаба) з його останнього циклу «Лебединий спів». В її основу покладено контрастне зіставлення двох образних сфер: похмурого передчуття та світлих спогадів. Відповідно, *драматичне* у Шуберта представлено мелодикою декламаційного типу, *ліричне* – кантиленою. За аналогічним принципом побудований солоспів «Минули літа молодії». Це значною мірою впливає з особливостей композиції самого твору Шевченка, побудованого на антитезі зими, уособленням якої є засніжений степ, та недосяжної весни, з її символом зеленого садочка – шевченківського образу земного раю. Але такі порівняння були б надто поверхневими, якби не наявність спільного для обох композиторів жанрового прообразу – чакони. Ритмічний малюнок теми-рефрену пісні «Минули літа молодії» повністю співпадає з темою першого розділу «Передчуття воїна» Ф. Шуберта. Крім того, спільність помітна й у використанні ладо-тональних засобів. У пісні Нижанківського, як і у творі Шуберта, драматична образність пов'язана з патетичним *c-moll*'ем, а лірико-романсова – зі світлим *As-dur*'ом.

Приклад 4.2.

О. Нижанківський. «Минули літа молодії»

*Moderato poco sostenuto*

*mf*

Си - диш о - дин в хо - ло - дній ха - ті

## Приклад 4.3.

## Ф. Шуберт. «Передчуття воїна»

*Nicht zu langsam*

*pp*  
In tie - fer Ruh liegt um mich her

Із вокальними творами Шумана, зокрема з двома піснями, що становлять драматичну кульмінацію циклу «Любов поета» («Над світлим простором Рейну» і «В тяжкому сні я плакав»), солоспів «Минули літа молодії» також зближує наявність жанрового прообразу – чакони та об’ємність звучання фортепіанної партії, її органне реєстрування.

Не вдаючись у тонкощі інтерпретації О. Нижанківським Шевченкового тексту, можна констатувати, що на інтуїтивному рівні композитор зміг осягнути специфіку поезії з багатством її образно-семантичних (трагічних) контрастів. Шевченкову систему лейтмотивів, які постійно трапляються в тексті й пов’язані з образом зими, хоча з різними асоціативними конотаціями (на це звертає увагу Ю. Шевельов), Нижанківський підсилює темою-рефреном, що звучить спочатку в партіях фортепіано та скрипки, а згодом у соліста. Але якщо Шевченко у своїх словесних ресурсах є надміру скромним, бо в останніх поетичних творах відмовляється від притаманної для його стилю поетичної мовленнєвої гіперболи, то композитора, навпаки, зраджує почуття міри. У солоспіві «Минули літа молодії» гіперболізований музичний вислів породжує надмірність емоційної експресії і драматизму, що подекуди переходить в екзальтацію і супроводжується надто різкими «перепадками» динаміки, численними паузами з ферматами, раптовими змінами реєстру в партії фортепіано. У ліричному фрагменті «садочок твій позеленить» С. Людкевич справедливо зауважив надмір сентиментальності та неглибоку претензійну інтерпретацію тексту, що не відповідає загальному характерові твору [190, с. 261]. Контрастом до крайніх частин тут слугує салонний вальс, який, за задумом Нижанківського, повинен стати метафорою садочка як Шевченкового образу Раю.

Психологізм вірша «Минули літа молодії», з його трагічним відчуттям особистісної людської екзистенції, виявився особливо близьким також для світосприйняття *Дениса Січинського*, який наприкінці життя (1907) вже вкотре звернувся до творчості Шевченка, написавши на цей текст однойменний хор для мішаного складу з фортепіанним супроводом. Твір починається зі вступу, основу якого складає стримана маршова тема в розмірі 4/4 з пунктованим ритмічним малюнком у характері неспішної урочистої ходи. Мінорний лад (*a-moll*) викликає алузії до церковної літургійної музики, а тональна нестійкість мелодії (відхилення на словах «*вітром од надії уже повіяло*» у тональність субдомінанти) створює відчутну смислову напругу перед тричі повтореним словом «зима».

Д. Січинський майстерно розкриває приховані семантичні нюанси слова «зима», демонструючи розгортання градацій: від застиглого безбарвного шепоту (викладеного унісонною фактурою), через крешендуючий висхідний рух до кульмінації з октавним вигуком, повним болем, нерозуміння та обурення – і наостанок – до тихого відчаю третього, символічно повтореного на *p* слова «зима» з ферматою на останньому складі. У цей момент на тлі залізованого домінантового звуку в крайніх голосах (у партіях альтів і тенорів) з'являється питальна інтонація, що переходить у риторичну фігуру *aposiopesis* (знак смерті).

Перші чотири такти розділу *Tranquillo*, що починаються словами «*сидиш один в холодній хаті*», Січинський доручає дуету солістів (*solis*), за яким звучить *tutti* хору. Це є свідченням того, що автор все ще не може вивільнитися від впливу «традиції Бортнянського», хоча і застосовує її доволі механічно. Сама тема (як і в однойменному солоспіві О. Нижанківського) написана в характері чакони, однак її скорботна хода відчутно пом'якшена й збагачена українським колоритом на словах «*ані порадоньки нема*»: мелодія, викладена терцієвою второю, інтонаційно близька до народної пісні. Однак її романсово-пісенний характер не виявляє трагічну сутність скупого на емоції Шев-



ченкового слова, а, навпаки, знецінює його, додаючи невластивої останньому сентиментальності. І навіть хорові унісони, які Січинський багаторазово впроваджує в хорову партитуру з метою смислового виділення поетичних рядків (зокрема «*анікогісінько нема!*»), сприймаються, подібно до згаданого твору О. Нижанківського, надто театральню і пересадно в плані емоційного вислову.

Набагато переконливішим щодо музичного втілення поезії Шевченка є наступний епізод *Maestoso* «*сидиш один, поки надія одурить тяжко*». Стан самотності, виражений за допомогою метафори, зводиться не лише до образу «холодної хати», він, як стверджує Ю. Шевельов, «звужується до кутка і протиставляється, з одного боку, холодному, засніженому степові, де безсила людина мовби розчиняється в космічних стихіях, і, з другого (хоча лише подумки), – зеленому садку коло хати, – світові, що його людині хотілося б створити для себе» [373, с. 94].

Шевченко, на думку літературознавця, приділяє особливу увагу образів надії – «чекання без надії». Січинський, відчувши його вагомість, підкреслює фразу «*надія одурить тяжко*» зміною ладового нахилу (фрагмент починається в паралельному мажорі). Урочиста хода чакони в поєднанні з *C-dur*'ом дають лише короткочасний ефект просвітлення, бо вже перша кульмінаційна хвиля на словах «*одурить тяжко*» суто музичними засобами (повернення до мінору, крешендуючий висхідний рух мелодії) відтворює стан героя, який розуміє невідворотність смерті. Наступне кульмінаційне піднесення «*морозом очі окує*», що сягає найвищої точки експресії на звуці  $g^2$  і супроводжується її акцентуванням одночасно з посиленням динаміки – «це нова стадія семантичного дослідження поля зими, – а саме морозу, – що підводить вірш до теми смерті» [373, с. 94].

Якщо загальний характер хору «*Минули літа молодії*», на думку С. Людкевича, позначений надто одноманітно кованою ритмікою [181, с. 261], то середній розділ («*Садочок твій позеленить*», *A-dur*), написаний у характері сентиментально-елегійного романсу, окремі фрагменти якого, зокрема фраза

«твою надію оновить» інтонаційно співпадає з фрагментом із «Посвяти» Р. Шумана з його вокального циклу «Мирти»<sup>78</sup>.

Приклад 4.4.

Д. Січинський. «Минули літа молодії»

Andante

нить, тво - ю на - ді - ю о - но - вить!

У характері елегії написаний один із найвідоміших творів Д. Січинського – кантата «Лічу в неволі» (1902) для мішаного і чоловічого хорів, соліста (тенор) та фортепіано. Вибір композитором цього вірша є не випадковим, позаяк творчість Шевченка (якого російський письменник Сергій Аксаков визначає як лірика та елегіста) заторкнула не лише національні почуття композитора, але виявилася йому надзвичайно близькою в особистому сенсі. Адже основними мотивами Шевченкових елегій були сирітство, самотність, страждання, що асоціювалось із сирітською життєвою долею Січинського. Літературознавці зазначають, що в жанрі елегії Шевченко виявив себе справжнім новатором, який водночас не поривав з давньою українською традицією елегійної поезії. У 1847–1850 роках поет у своїй ліриці започатковує тему «тюрми та каторги», при цьому більшість віршів написано ним саме у жанрі елегії [326, с. 145].

Урочисто-похмурий вступний розділ кантати (*Largetto maestoso*), незважаючи на повільний темп і динаміку в межах *pp*, задуманий Д. Січинським в урочистому патетичному стилі. На це вказують численні ознаки: тональність твору (похмурий *b-moll*); барокова фактура басової партії з органною, за характером викладу, октавною ходою в низькому регістрі; наявність патетичних крешендууючих унісонів та використання «лейтритму долі». У творчості

<sup>78</sup> Подібність можна також зауважити на рівні фортепіанного супроводу з арпеджіованою фактурою викладу.

віденських класиків цей лейтритм зазвичай виступає в значенні риторичного питання і може варіюватися (за Л. Кирилліною) від глибоко трагічного (наприклад, у В. А. Моцарта) до серйозного чи таємничого [132, с. 38].

Після 16 тактів інструментального зачину з темою «*Лічу в неволі*», побудованою на «лейтмотиві долі», вступає мішаний хор. Скорботний характер фрагменту композитор передає за допомогою темпу, динаміки (*pp*), низького регістру (початок партії сопрано виписаний у малій октаві) та хорового унісону. Тут виникають аналогії з церковним стилем, що є цілком закономірним, оскільки ліричний герой на словах «*о Господи*» в молитві звертається до Бога. Перші фрази хору написані Січинським у характері архаїчної монодії, що в четвертому такті після вступу голосів переходить у чотириголосий хорал, витриманий у плавному русі рівномірними тривалостями. Однак крізь сувору й безбарвну архаїку проривається голос ліричного героя «*а літа пливуть за ними*», спочатку в унісонному звучанні хору, а далі, на словах «*забирають за собою і добро, і лихо*», – в акордовому викладі. Мелодія цього фрагменту не лише сповнена особливого ліризму, вона є виразно українською за сутністю, бо володіє усіма ознаками, характерними для пісень як народного, так і літературного походження. Йдеться про їхню меланхолійність, тужливість, сумовитість і навіть, на думку Осипа Бодяньського, жалобність, «якийсь журливий, скорботний настрій, щось похмуре, помітне навіть там, де, здавалось би, не слід чекати його, де сам зміст веселий, радісний» [326, с. 111]. Ці та інші риси українських пісень, позначених елегійними жанротворними елементами, є тим джерелом, з якого живилася українська елегійна поезія, «а стимулювали її поширення інтровертний тип світосприйняття українців, їхня ментальність, особливості психологічного складу народу, що відрізняється тонкою чутливістю, активним “життям серця” та перевагою емоційно-рефлексивного над раціональним і логічним» [326, с. 112].

Початкові такти наступного епізоду («*забирають, не вертають ніколи нічого*»), які з деякими змінами повторюють тему «*лічу в неволі*», підводять

до першої експресивної кульмінації на словах «*і не благай, бо пропаде молитва*». Композитор використовує тут вигуківу риторичну фігуру *exclamatio*, бо наказова інтонація Шевченкового «*і не благай*» вимагає відповідного музичного відтворення. Завершальні акорди епізоду з характерним форшлагом як національним емблематичним музичним знаком, що слугує втіленню почуття, лише посилюють загальний трагічний настрій твору.

Розділ *Andante* – це драматичний монолог ліричного героя, хоч і написаний Д. Січинським у мажорі, але в характерній для «патетичної» музики бемольній тональності (*Es-dur*). Композитор, як і його попередник М. Вербицький, у підході до Шевченкового слова намагається синтезувати елементи церковного й театрального стилів. Тому закономірно соло тенора викликає алюзії до арій з італійських романтичних опер. Антитезою до всіх попередніх епізодів кантати слугує розділ *Andantino*, що починається словами «*і четвертий рік минає*». Основна музична тема цього епізоду – коломийка, легкий танцювальний характер якої вносить значну драматичну напругу, підкреслюючи увесь трагізм поетичних рядків «*змережаю кров'ю та сльозами мое горе*». Уперше в галицькій музиці романтичної доби коломийка виступає не в ролі символу, що служить втіленню національного характеру, а трансформується шляхом так званого парадигматичного перекодування в образ марнотного і беззмістовного невольничого життя – без сенсу і надії. Використання Січинським полегшеної жанровості (танець) для втілення трагічного є суголосним світосприйняттю Шевченка, який використав танець у сцені прощання козака зі світом у поемі «Чернець».

Різким контрастом, побудованим на антитезі до коломийки, є наступний епізод *Andante grave*, виписаний спеціально для чоловічого хору («*немає слов, немає сльоз*»). Григорій Грабович, аналізуючи вірш «Лічу в неволі», пише про цей фрагмент як про найчіткішу форму глибокого і трансцендентального відчуття смерті, «в якому береться каталог відсутності («*немає слов, / немає сльоз, / немає нічого*») й трансформується у внутрішній стан,

у відчай і молитву» [76, с. 75]. Тому Січинський знову звертається до церковного стилю, що виражається передусім у хоралі, написаному в характері урочистого церемоніального маршу. Однак проголошення тексту «*немає слов, немає сльоз*» з чотириразовим повторенням спочатку тоніки, а потім домінанти *B-dur*'у змальовує стан заціпеніння героя, а його розпач досягає кульмінації на словах «*нема навіть кругом тебе великого Бога*».

Особливо трагічно після цього сприймається останній розділ кантати («*нема на що подивитись*»), який повертає в атмосферу удавано безжурної танцювальності. У підсумку коломийка, яка мала б символізувати національний світ ліричного героя, раптом стає втіленням усього профанного й беззмістовного, сумнівного і навіть ворожого. Композитор у формі гротеску, поєднуючи «високий» церковний стиль із «низьким» профанним, протиставляє одвічні філософські константи життя і смерті.

Слід зазначити, що Д. Січинський є одним із перших в українській культурі XIX – початку XX століть, хто розглядає жанр хорової музики під кутом суб'єктивного та індивідуального сприйняття, порушуючи у своїх хорах важливі філософські та психологічні проблеми. Прикладом такого підходу (крім вже згаданих творів) є хор «Один у другого питаєм» для чоловічого складу. Притаманна Шевченкові відверта сповідальність із постійним, як стверджує Г. Грабович, оголенням та приховуванням свого «я» – суголосна внутрішньому світові композитора. Вірш написаний у характерній для поета манері діалогу, з лексикою, що символізує протиставлення, сумнів, запитання [76, с. 80]. Для його музичного втілення композитор обрав жанровою моделлю, як і в інших своїх хорах, чакону, яка в західноєвропейській музичній культурі часто була символом *трагічного*.

Хорова мініатюра написана в тричастинній репризній формі, в якій останній розділ є точним повторенням першого. Внутрішній діалог героя, побудований на інтонації «питання», втілюється Січинським відповідними музичними мовленнєво-емблематичними знаками, передусім фігурою питан-

ня (низхідна мала секунда плюс висхідна кварта). Вона повторюється протягом перших шести тактів чотирикратно, що дає підставу розглядати сам повтор як «фігуру патетики». У цьому випадку йдеться про кількаразове повернення до знаку, який володіє певною символікою. Італійський музикознавець Сержіо Ланца стверджує, що рівнозначність у повторях передбачає емоційну надлишковість» [426, с. 206]. Адже кожне нове повторення, враховуючи інформативність початкової інтонації «питання», «виконує функцію емоційного підсилення (*affirmat*) за межами простої інформаційності» [там само]. Це добре усвідомлює композитор, бо щоразу фігура «питання», подібно до повторюваного слова, «вимовляється» з новою інтонацією, яка за кожним повторенням підвищується (висхідний секвенційний рух) і стає напруженішою. Двічі вагомість висловленого Д. Січинський підкреслює ферматою: на слові «*питаєм*» у другому такті та в завершенні фрази «*чи то для зла?*». Експресію музичної думки посилюють також паузи. Драматизм питань «*Нащо живем?*» та «*Чого бажаєм?*» поглиблюється завдяки виділенню цих фраз з обох боків короткими шістнадцятими паузами, що передають схвильований стан героя. Сюди слід додати низхідний рух мелодії короткими тривалостями з пунктирним ритмічним малюнком і спадну малосекундову інтонацію «зітхання», якою завершуються обидва питання.

Загалом можна стверджувати, що Д. Січинського мало цікавила поезія Шевченка з відчутно вираженим фольклорним первнем. Винятком може бути лише його ранній солоспів «У гаю, гаю» (1888), написаний у характері елегійної української пісні-романсу. Композитор звертається до віршів Шевченка, які датуються періодом заслання і сповнені настроями самотності, душевного болю, нудьги та жалю. Не випадково Г. Грабович називає їх «поезією зневіри». Головною силою ліричного вислову Січинського, особливо в останні роки життя, як стверджує С. Людкевич, є мелодика жалю і розпуки. Прикладом може бути його солоспів «*І золотої й дорогої*» (1903). У невеликому (чотиритактовому) фортепіанному вступі композитор декларує тему

смерті, використовуючи тут запозичену ще від Бетховена–Шуберта модель так званої жалобної ходи з характерним «адонічним ритмом», що слугував її символом. Фортепіанний вступ двічі (у третьому й четвертому тактах) переривається фігурою *aposiopesis*. Мелодика солоспіву, незважаючи на загальний елегійний настрій, позначена декламаційністю, речитативністю, насичена великою кількістю інтонаційних зворотів-вигуків та риторичних фігур *affectus doloris*.

Як слушно зауважив С. Людкевич, Д. Січинський у музичній інтерпретації поезії Шевченка не перебував під впливом «народницької» музи М. Лисенка і відрізнявся від інших галицьких композиторів, насамперед ровесників, своїм власним розумінням національного, яке у нього не було тотожним поняттю «народний» [189, с. 337]. Відповідно, що й сприйняття Шевченка є в нього інакшим, ніж у Лисенка та його послідовників. Пояснення цьому знаходимо в тому, що вперше в українській культурі кінця ХІХ – початку ХХ ст. композитор, звертаючись до творчості національного генія, вже абсолютно далекий від його традиційно народницького трактування – як «центрального символу українства». І тому в музичній інтерпретації лірики Шевченка Січинський значно випереджує свій час, позаяк у віршах поета його цікавить не національно-історична, визвольна тематика, не поезія, основу якої складає фольклорний первень, а тексти, для яких характерний поглиблений психологічний самоаналіз. Композитора приваблює в Шевченкові універсальне і загальнолюдське, виражене крізь призму особистісного суб'єктивного сприйняття.

Під іншим кутом зору розглядає творчість Шевченка **Філарет Колесса**. Будучи (разом із Д. Січинським, О. Нижанківським та Г. Топольницьким) представником третьої генерації галицьких композиторів, він чи не найбільше з усіх перелічених митців відчув на собі вплив творчої особистості М. Лисенка, прикладом чого можуть бути його шість оригінальних музичних композицій на поетичні тексти Шевченка. «Ми не могли досить налюбуй-

тися тими наскрізь оригінальними творами Лисенка, що були зовсім новим словом у нашій музичній літературі: виявляли таке близьке споріднення з мелодією українських народних пісень і так ніжно, а разом сильно промовляли нам до душі, як поезія Шевченка», – писав Ф. Колесса у своїх «Спогадах» про фундатора національної композиторської школи [144, с. 13]. Враховуючи настанови, які давав Лисенко молодшій генерації галицьких композиторів, особливо акцентуючи на важливості фольклористичних студій, Ф. Колесса одночасно з першими композиторськими спробами в хорovому жанрі починає збирати і досліджувати фольклор. Навчаючись у 1892–1896 роках на філософському факультеті Львівського університету, він публікує чимало обробок народних пісень, а згодом (1905–1907) видає праці «Огляд українсько-руської народної поезії» та «Ритміка українських народних пісень».

Не виключено, що зацікавлення фольклористикою (зокрема методом порівняльного музикознавства) інспірувало звернення Ф. Колесси не лише як композитора до творчості Шевченка, але і як літературознавця, автора праці «Студії над поетичною творчістю Шевченка». Визначаючи тематику фольклорних елементів у віршах поета, Ф. Колесса негативно ставиться до спрощеного їх трактування багатьма дослідниками, що значно перебільшували вплив народної поезії на його творчість. Він стверджує (ця думка важлива для глибшого розуміння Ф. Колесси як автора хорovих та ансамблевих композицій на шевченківські тексти), що більша частина Шевченкової поезії «не має нічого спільного з народними піснями й думами» [145, с. 8]. Однак можна спостерегти, що у своїх творах Ф. Колесса, на відміну від О. Нижанківського та Д. Січинського, звертається передусім до текстів Шевченка, позначених відчутним фольклорним впливом. Вони написані в петербурзькій в'язниці та в перший рік перебування поета в засланні. У цих віршах Шевченко наслідує «народно-пісенний склад за різними ритмічними взірцями» [145, с. 8]. Прикладом є вокальний терцет «Закувала зозуленька», створений, імовірно, у 1889 році. У згаданій праці композитор зазначає, що образний паралелізм



народних пісень, «який стає улюбленим засобом народної поетики», часто зустрічається і в творах Шевченка. На підтвердження думки він наводить перший куплет вірша «Закувала зозуленька», порівнюючи його з початковими рядками однойменної народної пісні, записаної П. Чубинським. Далі автор констатує, що «бажаючи у своїй творчості виявити признаки народності, Шевченко свідомо наближувався мотивами, висловом і формою до українських народних пісень і дум, чим зазначував український кольорит своїх поезій» [145, с. 101].

В одному з листів до Ф. Колесси М. Лисенко зазначає, що народна гармонія складається найбільше з трьох голосів «і до того в такій поліфонічній атмосфері, де б кожен голос жив самостійним, окремим, повним життям» [144, с. 52]. Цього у своїх музичних композиціях намагається дотримуватися і Ф. Колесса, бо для терцету «Закувала зозуленька» притаманні риси народно-пісенного стилю з використанням елементів імітаційно-підголоскової поліфонії. Так, початок теми проводиться сопрано й альтом у сексту, що характерно для народного гуртового співу. По-народному автентично звучить завершення першої фрази на словах «в зеленому гаї», починаючись у *B-dur*'і в послідовності II–III–II–I щаблів з відхиленням у тональність домінанти. Подальший низхідний хід на кварту ладо-тонально сприймається як тоніка *F-dur*, з характерним для народного багатоголосся зведенням усіх голосів в октавний унісон.

Зіновія Штундер у праці «Народно-ладові основи гармонії Миколи Лисенка» стверджує, що каданс із квартовим ходом у мелодії є часто вживаним ладо-гармонічним зворотом Лисенка в його оригінальних творах. Особливо це стосується тих солоспівів композитора, які «змістом і формою самого вірша являють стилізацію народних ліричних пісень про долю» [378, с. 43].

Вплив М. Лисенка відчутний у хоровій мініатюрі Ф. Колесси «На музиці» («Утоптала стежечку») для мішаного складу з фортепіанним супрово-

дом (1895). Ідеться насамперед про подібність ритмічного малюнка до солоспіву Лисенка «Утоптала стежечку». Однак сам Ф. Колесса звертає увагу на те, що Шевченковий вірш «Утоптала стежечку» є стилізацією за ритмічним взірцем народної пісні «Ой, ходила дівчина бережком», з якої поет навіть взяв до свого вірша строфу «заграй мені, дуднику, на дуду, / нехай своє лишенько забуду». Відповідно, хорову мініатюру «На музиці» Ф. Колесси також можна вважати стилізацією народної пісні, але далеко не спрощеною, враховуючи насамперед цікаві ладо-гармонічні знахідки автора. Треба зазначити, що серед українських композиторів XIX століття Лисенко був першим, хто звернув особливу увагу на ладові особливості народної пісні й застосовував це у своїх оригінальних творах. Лисенкову настанову щодо використання народних ладів у власній композиторській творчості прагнув втілити і Ф. Колесса.

Основна тональність хору «На музиці» – *A-dur*, але вже на словах «вторгувала серденько», які композитор трактує як кульмінацію (виділяючи фразу низхідним рухом мелодії від *g*<sup>2</sup> у партії верхнього голосу, динамікою на *f* та акцентуванням кожної долі такту), можна зауважити своєрідне застосування мажору з пониженими VII та VI щаблями. Цікавим з ладової точки зору є розділ *Adagio* («я два шаги»), написаний в однойменному *a-moll*. Окрім гармонічного та мелодичного його різновидів, Ф. Колесса на словах «дудника найняла, найняла» вводить думовий лад, створюючи таким чином додаткове ладове напруження та акцентуючи поетичний текст. У думовому ладу написані перші вісім тактів останнього розділу *Allegro*.

Традицію М. Лисенка і П. Ніщинського у створенні романтичних козацьких хорів продовжує Ф. Колесса в «Було колись» (1896). Це відчутно в рельєфному і навіть дещо плакатному виголошенні тексту (зі синкопованим зміщенням акценту на другий і четвертий склади на словах «було колись»), у героїчному «поривному» тематизмі першого розділу *Allegro non troppo* (вір написаний у складній тричастинній формі). Однак «кована» ритміка гамує

мелодійність Шевченкового вірша, більше того, на противагу Лисенкові й Ніщинському, які спиралися на фольклоризм, інтонемами історичних та козацьких пісень, Ф. Колесса, що особливо помітно в середній частині (*Andante*), виявляє себе ще й спадкоємцем Перемиської школи. Зокрема, початок розділу «високії ті могили, де лягло спочити» нагадує елегійні лідертафельні квартети з характерними гармонічними зворотами, побудованими на обіграванні акордів альтерованої подвійної домінанти. Натомість хор «Дівчина і рута» («Ой умер старий батько»), написаний у 1896 році, є вдалою спробою відтворити характер, мелодику і ладові особливості народної пісні, бо, як зазначив сам композитор, не лише мотив сирітства дівчини в поезії «Ой умер старий батько» перейнятий Шевченком від народних пісень, але й окремі рядки можна сприймати як цитати, запозичені з пісень.

У віршах, написаних у народнопісенному стилі, Шевченко часто користувався силабічною системою віршування. Тому в хорі «Дівчина і рута» переважає внутрішньоскладовий силабічний розспів. Водночас Ф. Колесса вдало відтворює ритмічну різноманітність поетичного тексту, перша строфа якого побудована за ритмічною схемою (7+7), (8+7), а третя і четверта в коломийковому розмірі (4+4+6). У характері шумки написаний хор «Якби мені черевики» (1912).

Вибір Ф. Колессою для своїх хорів та терцетів поетичних текстів Шевченка, в яких домінує фольклоризм, свідчить про ті зміни, які наприкінці 1880-х років відбулися в музичному світогляді галицьких композиторів під впливом певних політичних змін та культурних контактів із представниками підросійської України. Йдеться про активізацію свідомого народницького напрямку в музичному мистецтві Галичини, початок якому поклав М. Лисенко. Однак у своїх народницьких музичних вподобаннях галицькі композитори не завжди йдуть шляхом безпосереднього наслідування Лисенка. Прикладом може бути творчість *Генрика Топольницького*, якого С. Людкевич вважає одним із найоригінальніших та недооцінених галицьких композиторів-ама-

торів кінця XIX ст. Музична спадщина Г. Топольницького незначна за обсягом, але в ній вагоме місце посідають хори на вірші Шевченка: «Три шляхи», «Перебендя», «В своїй хаті своя правда» та кантата «У неділю не гуляла».

У хоровій мініатюрі «Три шляхи», створеній наприкінці 1880-х років, композитор звертається до поезії Шевченка з яскраво вираженою лірико-епічною складовою. Сам вірш цікавий своєю будовою, з унікальною архітектонічною структурою, що поділяється на дві симетричні частини, кожна з яких уміщує чотири строфи. Г. Топольницький відтворює симетрію шевченківського тексту, слідуючи насамперед за логікою розгортання музичної думки (2+2). Мелодика перших двох строф є близькою до народних балад. Національна своєрідність виявляється тут у підкреслено ліричному, з нотками трагізму, характері тематизму, з типовими для української мелодики інтонаційними зворотами, побудованими на оспівуванні високого IV щабля в мінорі, у використанні елементів думового ладу тощо. Натомість другу частину хорової мініатюри, початок якої припадає на третю строфу, можна трактувати як стилізацію думового розспіву. Рядки «*посадила стара мати*» композитор виписує в партії солюючого першого тенора на тлі *mormorando* хору, до якого на словах «*три явори посадила*» приєднується солюючий бас. Речитативний характер мелодії з висхідними пасажами, що імітують імпровізаційну манеру виконання, мелізматичні прикраси групето в кадансах, розспівування окремих нот – ці та інші ознаки «думової стилістики» вказують на безперечний вплив Лисенка. До переліченого треба також додати використання думового ладу та двічі гармонічного мінору.

У мініатюрі «Перебендя» Г. Топольницького для мішаного хору (1896), можна спостерегти еволюцію його творчого письма, що проявляється в більш професійному підході до використання етностильового матеріалу, який зазнає оригінальної стилізації з одночасним ускладненням музичного мовлення у сфері ладотонального мислення і гармонії. Треба відзначити загальний світлий колорит твору, незважаючи на прихований трагізм поетичного тексту,

в якому центральною є тема самотності. Топольницький тонко відчуває ліричну природу поезії Шевченка, тому елегійність визначає характер усього твору. Однак оригінальність «Перебенді» полягає не в тому, що композитор намагається звільнитись «від вериг старого чотириголосся Liedertafel», як слушно зауважив О. Козаренко, аналізуючи творчість представників «Лисенкової школи» у Галичині [138, с. 159], а в тому, що, збагачений досвідом хорової традиції Liedertafel, він творчо переосмислює її з позицій більш сучасного розуміння національного. Зокрема, коломийкову форму Шевченкового вірша Топольницький відтворює крізь призму танцювальності з чітко вираженою кадансовістю. Але одноманітність і регулярність, що притаманна танцювальній музиці, послаблюється за рахунок варіаційно-імпровізаційного розгортання музичного матеріалу та ладотонального контрасту. Танцювальність, що покладена в основу твору, значно пом'якшується завдяки домінуванню елегійності. Тому коломийка, пропущена крізь сферу м'якої елегійної лірики, з одного боку, слугує ніби тлом музичної оповіді, а з другого – точно передає зміст Шевченкових слів: «*Він їм тугу розганяє, хоть сам світом нудить*».

Треба також відзначити в хорі важливу формотворчу роль колористичного чинника. Композитор уникає однотипності, використовуючи ладовий контраст і зіставляючи в спадній малосекундовій послідовності досить далекі тональності: *A-dur, gis-moll, G-dur, a-moll*. Він відмовляється від простого наслідування і цитування народного матеріалу, бо навіть використану Шевченком у вірші цитату з пісні «Ой не шуми, луже» інтерпретує по-своєму. Невелика двотактова речитативна тема (Топольницький видозмінює мелодію народної пісні) звучить на *p* спочатку в партії солюючого баса, а далі, вже з новим текстом – у повільному (*lento*) унісонному викладі хору. З метою посилення відчуття епічності композитор застосовує в цьому фрагменті композиційний прийом ретардації. Його сутність полягає в тому, що триразове повторення згаданої вище фрази-формули, її ладо-тональна неви-

значеність, як і раптово сповільнений тон оповіді, – все це ознаки думового «коду», який композитор майстерно вводить у завершальний фрагмент твору, зміщуючи основний акцент з об'єктивного у сферу суб'єктивного, від позірно безжурного – до глибоко особистого переживання.

Особливе місце у доробку Г. Топольницького посідає кантата «Хустина» («У неділю не гуляла»). Дослідники творчості композитора неодноразово відзначали в цьому творі виразність і красу музичної мови, а С. Людкевич стверджував, що мелодична фактура сольних партій дівчини і чумака «є у своїм виразі й оригінальності і досі одним із найкращих зразків тонко стилізованого народного жанру» [190, с. 262]. Так, пісня дівчини (соло сопрано) позначена метричною свободою з постійно мінливим розміром: 6/8, 3/4, 4/4, 2/4. Мелодична лінія складається з коротких поспівок кварто-квінтового обсягу, з тріольним розспівуванням окремих звуків, а невеликі агогічні зміни, що сприяють увиразненню фразування та виокремленню деяких поспівок, ладова змінність (паралельний мажоро-мінор, лідійський та гармонічний мажор) – вказують на певні ознаки думовості. У такому самому характері написане соло чумака. У кантаті «Хустина» Г. Топольницький творчо розвиває «оригінальні потенції національної музичної інтонаційності в тілі європейської музичної тканини, оновлюючи її в такий спосіб і формуючи питомий національний музичний стиль» [138, с. 160]. Алла Терещенко, аналізуючи цей твір, акцентує увагу на тому, що «Хустина», написана в 1894 році, є першим втіленням соціально-загостреної поеми Шевченка у великій вокально-інструментальній формі [121, с. 153].

Серед галицьких композиторів-аматорів, чия творчість припадає на останнє десятиліття XIX – першу третину XX ст., не можна обійти увагою **Й. Кишакевича**, який на початках своєї композиторської діяльності створив ряд великих вокально-інструментальних творів на поетичні тексти Т. Шевченка, зокрема кантати та поеми «Думи мої», «Катерина» (1896), «Тарасова ніч» (1897), «Гамалія», «На вічну пам'ять Котляревському» (1898), «Калина»

(близько 1900 року). Аналізуючи творчість Й. Кишакевича, Л. Кияновська ставить риторичне питання: «Чи його музичний вираз позначений хоч якимись рисами художньої індивідуальності, чи, навпаки, у спадщині композитора ми знайдемо лише відпрацьовані у творчій практиці прийоми [...], які утворюють «інтонаційний словник епохи?» [126, с. 197] Виявляючи, як стверджує дослідниця, нахил до пізньоромантичних гармонічних та оркестрових ефектів, Й. Кишакевич творчо переосмислює спадщину Перемиської школи, М. Лисенка та західноєвропейських композиторів пізньоромантичної доби, формуючи власну манеру письма, що ґрунтувалась на засадах фольклору та церковної музики. Хоча С. Людкевич і вказує на його недостатню спроможність в осягненні Шевченкового поетичного слова, наслідком чого була деяка сухість у тематиці та «слабе почуття протонародної сфери» [190, с. 262], однак заслуга Кишакевича полягає в тому, що він (разом з іншими композиторами-сучасниками) репрезентує нову епоху в галицькій музиці. Її відчутною ознакою є пошук нової інтонаційності, яка вже не спирається на старогалицьку елегію, а тяжіє до українських ліричних, історичних, козацьких маршових пісень та думового речитативу – тобто того музичного мовлення, яке галичанами було ще у другій половині ХІХ століття недостатньо засвоєне внаслідок певних історико-культурних відмінностей, спричинених періодами політично відокремленого існування цього регіону від решти етнічних українських земель.

Так, інтонаційним прообразом першої та третьої частин кантати «Катерина» є козацькі маршові пісні, мелодика яких містить звороти, побудовані на основі емоційно-вигуккових фігур. Якщо носієм героїчного первня тут виступає інтервал висхідної кварта, то основною ознакою патетичного у творі є інтонаційна послідовність, що складається з інтервалів низхідної квінти та висхідної сексти. Сповнені експресії соло тенора («*Один каже: Брате*») та баса («*Діти! Нема того в світі*») з першої частини викликають алюзії до думи. У такому ж характері написане соло тенора і з третьої час-

тини кантати. Як відомо, жанровий синтез думовості з козацькими маршовими піснями першим у своїх хорових творах застосував саме М. Лисенко, а в інструментальній мелодиці – О. Нижанківський («Вітрогони», тема вступу).

Особливості музичного втілення поезії Шевченка у творчості галицьких композиторів другої половини XIX – початку XX ст. дозволяють виявити рівень їх індивідуальної та колективної ідентичності. Адже вшанування пам'яті поета, як національного символу, з яким галичан поєднувала духовна спорідненість та почуття спільної національної належності, сприяло їх згуртуванню як людей однієї національності і «громадян» [311, с. 26]. Саме Шевченкові вдалося найдосконаліше втілити національний ідеал, драму давньої слави України та віру в її майбутнє відродження. Не випадково Е. Сміт пише про підвищену суб'єктивну експресивність романтичних літературних та музичних творів, що добре пасувала до концептуальної мови і стилю етнічного націоналізму [там само]. Окрім того, проведення щорічної церковної і, починаючи від 1865 року, музично-літературної церемоній вшанування роковин смерті Шевченка слугувало постійним нагадуванням галичанам про їхню спільну та єдину з підросійськими українцями культуру, що творилася тим мовним кодом, який був зрозумілим по обидва боки австрійсько-російського кордону.

#### **4.4. Провідні форми національного музичного життя Галичини другої половини XIX – початку XX століть**

Літературно-музичні «Вечори» пам'яті Шевченка, починаючи від 60-х років XIX ст., були важливою, але не єдиною формою національного культурного життя українців Галичини. Беручи до уваги розвиток публічної культури як одну з підстав формування нації, можна спостерегти велику роль у цьому процесі численних товариств, діяльність яких у Габсбурзькій монархії хоч і розпочалася ще перед добою Реставрації, але значно активізувалася саме у зазначений період. Згодом це дало підстави розглядати їх як одну з



«інституцій бідермаєру». На це звертає увагу К. Дальгауз, даючи характеристику бідермаєру як «музичній культурі», в якій «історія композицій пов'язана з історією інституцій» [93, с. 380]. Останні, як стверджує дослідник, у вигляді товариств «успішно» пережили 1848 рік, будучи переплетенням культури товарищкості з освітянською функцією та міщанською репрезентативністю.

У Галичині ця товарищкість, що проявлялась у чоловічому акапельному хоровому співі, розвивала почуття єдності, а самі виконавці, враховуючи скерованість тогочасної культури на автокомунікацію, були одночасно її адресантами й адресатами, усвідомлюючи «гідність і духовний ранг музики». Крім того, як стверджує К. Дальгауз, діяльність цих товариств не обмежувалася програмами винятково культурного характеру, позаяк їх «музичний ентузіазм був забарвлений політично» [93, с. 385]. Адже ідентичність, на думку Е. Сміта, – це не просто тотожність, коли члени однієї групи відрізняються за своїми смаками, звичаями та мовою від членів іншої групи. Не менш важливим є відкриття «колективного Я» через мистецтво, літературу, історію, бо кожна нація має свій власний неповторний спосіб мислення [311, с. 84].

У 90-х роках ХХ століття Інститутом історії музики при Вищій школі музики та образотворчого мистецтва у Відні були проведені порівняльні дослідження, що порушували питання розвитку музики в контексті суспільного життя історично пов'язаних між собою найбільших міст Австро-Угорської імперії [163]<sup>79</sup>. Об'єктом аналізу стала передусім культурна діяльність товариств, зокрема їх типологія, види заходів, хронологія найважливіших подій тощо. Слід зазначити, що в більшості великих міст монархії діяльність товариств значно активізувалась, починаючи від 60-х років ХІХ століття. Подібну ситуацію можна було спостерегти не лише у Львові, але й столиці Моравії Брно, у Празі, хорватському Загребі, словенській Люблянці, угорському Будапешті, словацькій Братиславі. Ці товариства стали невід'ємними атрибутами національного життя народів, які входили до складу Австро-

---

<sup>79</sup> Культурні традиції в Середній Європі. Львів: Місіонер, 1998.

Угорщини, поряд із національними символами, звичаями та церемоніями. Ба більше, вони творили спільноту й пробуджували найголовніше – почуття родини, адже учасників товариств об'єднувала любов до своєї землі, мови і культури.

У всіх перелічених містах, як, зрештою, й у Чернівцях, Перемишлі, Станіславові, ці товариства від початків своєї діяльності розвивалися за німецькими зразками. Відомо також, що хоріві об'єднання, на кшталт німецьких Liedertafel, за нестачею свого, спочатку надавали перевагу німецькому репертуарові, але згодом ситуація змінилась на користь національних музичних здобутків.

У Львові ще в 1838 році офіційно розпочало свою діяльність Галицьке Музичне Товариство (ГМТ), яке очолив Й. Рукгабер і яке відіграло чільну роль у розвитку національних музичних середовищ, а також у галузі становлення професійного і насамперед вищого музичного шкільництва в Галичині [197, с. 40]. Зусиллями його членів у 1839 році у Львові була заснована музична школа, перейменована в 1853 році в консерваторію. Однак товариство в перший період свого існування (1838–1848) пропагувало переважно австро-німецьку культуру, зважаючи на те, що більшість його членів становили німці. У наступні десятиліття в ГМТ переважали поляки, тому, незважаючи на присутність серед членів товариства представників української музичної спільноти, зокрема композиторів І. Лаврівського та А. Вахнянина, а також шанованого в польських музичних колах співака Олександра Мишуги, ситуація на користь української культури суттєво не змінилась, бо в програмах концертів останньої третини ХІХ – початку ХХ століть твори українських композиторів виконувались дуже рідко. Підтвердженням цього може слугувати Статут ГМТ 1912 року, в якому був закріплений офіційний статус польської мови та рекомендовано збільшити кількість творів польських композиторів у програмах концертів [200, с. 340].

Серед інших товариств, що з'явилися у Львові в 1860-х роках, треба згадати австро-німецьке чоловіче співоче товариство «Гармонія», яке, як стверджує Лешек Мазепа, конкурувало зі сполонізованим у ті роки ГМТ і пропагувало передусім німецьку культуру, репрезентовану традицією лідер-тафелю [200, с. 63]. Упродовж короткого відрізка часу у Львові існували австро-німецьке «Товариство Друзів Співу», австро-німецьке товариство жіночого співу «Конкордія», польське товариство «Ехо» тощо.

Натомість перше русько-українське музичне товариство в Галичині «Теорбан» було засноване у Львові в 1871 році зусиллями А. Вахнянина та відомого галицького політика і культурного діяча Юліана Лаврівського. Хоч воно проіснувало недовго, але, як випливає з опублікованого Статуту, ставило собі за мету всіляко сприяти розвиткові національного музичного мистецтва. Тому його першорядним завданням була організація музичної школи з інструментальним та виконавським профілями навчання, а також із викладанням музично-теоретичних дисциплін, зокрема гармонії та контрапункту [197, с. 63]. Крім того, А. Вахнянин заснував «Теорбан», намагаючись централізувати масовий хоровий рух, бо стрижнем товариства став молодіжний хор, серед учасників якого були талановиті співаки, зокрема О. Мишуга.

У 1880 році у Львові на базі хору ГМТ був організований «Львівський чоловічий хор», відомий ще як співоче товариство «Лютня», одним із керівників якого був А. Вахнянин. У програмних засадах товариство, членами якого були представники різних національностей, декларувало міжнародну толерантність, а його хор упродовж багатьох років брав активну участь в українських представницьких музично-літературних заходах. Незважаючи на діяльність перелічених товариських організацій, однією з найважливіших подій у національному культурному житті Галичини кінця XIX – початку XX століть стало заснування в грудні 1890 року українського співацько-хорового товариства «Львівський Боян», головою якого став В. Шухевич, диригентом – А. Вахнянин, а одним із почесних членів – М. Лисенко. Від перших місяців

свого існування товариство пропагувало національне музичне мистецтво, проводило різноманітні музичні заходи з нагоди пам'ятних ювілейних дат, вшановувало визначних діячів української культури, а, крім А. Вахнянина, за диригентським пультом хору «Львівського Бояна» у 1890-х роках стояли О. Нижанківський і С. Людкевич.

Слід зазначити, що майже всі товариські організації, що функціонували у великих містах Австро-Угорської імперії, ставили приблизно однакові завдання. Діяльність співочих товариств у Львові, Празі та Будапешті передбачала організацію як малих, так і великих концертів, виконання кантат й ораторій із залученням оркестрів і відомих співаків. У Львові та інших містах Галичини разом із хором «Львівський Боян» у супроводі військових оркестрів виступали такі відомі оперні співаки, як О. Мишуга, С. Крушельницька, О. Бандрівська, М. Менцинський. Активна товариська концертна діяльність стимулювала появу значної кількості хорових композицій, серед яких чільне місце посідали патріотичні хори-гімни, з яких найбільшу популярність здобули «Шалійте, шалійте» А. Вахнянина (сл. О. Колесси), «Не пора...» Д. Січинського (сл. І. Франка), «Вічний революціонер» С. Людкевича (сл. І. Франка) тощо. Як слушно зауважив І. Райківський, в українському національно-визвольному русі в Галичині на роль головного національного гімну досить часто претендувало декілька хорів патріотичного змісту. Так було під час революції 1848 року, коли галичани співали щонайменше три пісні («Мир вам, браття», «Де єсть руська отчина», «Щасти нам, Боже»), які вважали патріотичними гімнами [290, с. 54]. Наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. поряд із «Ще не вмерла Україна» одним із таких гімнів стала вже згадана пісня «Не пора...» Д. Січинського.

Першочерговим завданням «Львівського Бояну», як і решти «дочірніх» товариств, що, за взірцем львівського, були організовані в інших містах Галичини, зокрема в Перемишлі (1891), Бережанах (1892), Стрию (1894), Коломиї (1895) та Станіславові (1895), – було прагнення мобілізувати шляхом залу-

чення до хорового співу «давніше пасивну спільноту на формування нації навколо нової народноісторичної культури, наново відкритої інтелігентами» [311, с. 74]. А намагання дати мистецьку освіту в «дусі національних вартостей» спонукало очільників Союзу Співацьких і Музичних Товариств<sup>80</sup> заснувати Вищий музичний Інститут у Львові.

А. Вахнянин у листі до Цісарського Намісництва від 27 вересня 1903 року сформулював мету створення першого на українських землях вищого музичного навчального закладу, акцентуючи увагу на тому, що музика має великий вплив на розвиток загальної освіти і заснування музичної інституції «причиниться до облагородження молодих поколінь» [197, с. 214]<sup>81</sup>. Лідери тогочасного українського національного руху добре усвідомлювали, що пробудження нації до свого колективного «я» неможливе без відчуття ідеї ідентичності, незалежності, без формування власної культури, своїх національних символів та атрибутів, національних форм освіти. Адже нестача культурних та освітніх ресурсів обмежує можливості національного руху і значно його послаблює. А це слугує переконливим доказом того, що культурні вартості, «вибрані, витлумачені, відновлені, утворюють одну унікальну, неповторну національну ідентичність серед багатьох інших не менш унікальних культурних ідентичностей» [311, с. 93]. С. Людкевич, як один із фундаторів музичної освіти в Галичині, в одній зі своїх статей зазначив, що «ми не сміємо служити податливим матеріалом чужій культурі; се був би гріх непростимий. Ми мусимо чим скорше витворити у Львові такі музичні інституції, що виробляли б наш гарний музичний матеріал на свою музичну культуру. У першій ряді мусить стати такою інституцією ніщо інше, як українсько-руська музична консерваторія, себто школа, що взяла б собі задачу і програму виробляти наші не раз великі таланти на фахових музик і артистів» [185, с. 254].

<sup>80</sup> Союз Співацьких і Музичних Товариств виник у 1903 році внаслідок об'єднання товариств в одну організацію.

<sup>81</sup> Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові. Т. 1. С. 214.

Творення «високої» культури, на думку С. Людкевича, є немислимим без відповідного рівня освіти, бо «без інтенсивної т. зв. культурної роботи нам не думати не то про піднесення культурне, але навіть про політичне значіння» [185, с. 254]. Не випадково Е. Сміт стверджує, що «націоналізм як ідеологія і символізм [...] повсюди закликає інтелігенцію перетворювати „низьку” культуру на „високу”, усну культуру на письмову, на літературну традицію, аби зберегти для нащадків її фонд незамінних культурних вартостей [...] раніше народи були обрані за свої нібито чесноти; сьогодні вони покликані бути націями з огляду на свої культурні спадщини» [311, с. 93].

Слід зазначити, що музика відігравала важливу роль не лише у діяльності музичних товариств Галичини. Сюди треба додати і студентські українські організації, що з'явилися на початку 1860-х років внаслідок поділу громадськості на прибічників русофілів та народовців. Український студентський рух був національноцентричним, а діяльність першого офіційного студентського товариства народовського напрямку «Січ» пов'язана з Віднем, де воно утворилось у 1868 році [271, с. 313]. Ідея заснування товариства належала саме А. Вахнянину (на той час студенту Віденського університету), який був обраний його першим головою. У «Споминах» композитор зазначив, що метою товариства була репрезентація Русі як окремого народу, а відтак, знайомство інших слов'янських народів з нашою піснею і літературою [65, с. 19]. Відомо, що віденське товариство активно поширювало Галичиною свою культурно-освітню діяльність, як перша статутова організація галицьких народовців, активно співпрацюючи з іншими культурно-просвітницькими товариствами краю. Серед інших студентських організацій треба зазначити діяльність «Академічного братства» (1871) та «Ватри» (1892), які в 1896 році об'єднались в «Академічну громаду» (її членом від 1897 р. був С. Людкевич), одним із головних завдань якої став рух за відкриття українського університету у Львові. У 1906 р. у Львові було організовано студентське хорове товариство, відоме як Львівський чоловічий хор «Бандурист». Його

метою стало плекання української музики, активна концертна діяльність колективу в Галичині та за її межами, організація лекцій з теорії музики тощо [117, с. 3].

У 1909 р. у Львові був скликаний всеукраїнський студентський з'їзд, підсумком проведення якого стало заснування «Українського студентського союзу». Завданням діяльності новоствореного товариства було «двигнення культури українського народу», а кінцевою метою – державна соборна незалежність українського народу [162, с. 47]. Стараннями «Українського студентського союзу» в 1913 р. був організований урочистий концерт на пошану І. Франка, а наступного, 1914 р., товариство у взаємодії з чоловічим хором «Бандурист» та студентським хором товариства Вищої політехнічної школи «Основи» організувало заходи з ушанування пам'яті Т. Шевченка.

Дослідники звертають увагу на складні умови, в яких розгорталася діяльність українських культурноосвітніх товариств у Галичині, враховуючи польсько-українське протистояння, що змушувало українців постійно обстоювати свої національні права та інтереси. У пробудженні національної свідомості галичан та розбудові національної культури велику роль відіграло товариство «Просвіта» (1868), першим головою якого знову став А. Вахнянин.

Музична складова була важливою і в діяльності тих громадських організацій, які, на перший погляд, не мали спільних точок дотику з музикою. Йдеться, зокрема, про українське патріотичне спортивне товариство «Сокол», засноване в 1894 р. у Львові, а згодом і в інших містах Галичини, на зразок однойменних польських і чеських патріотично-гімнастичних товариств. Як відомо, одним із завдань «Сокола», крім розвитку окремих видів спорту, було плекання співу та музики серед його членів. У 1902 р. на засіданнях музичної комісії згаданого товариства обговорювалися питання навчальних планів майбутнього Вищого музичного інституту. Одним із головних доповідачів був С. Людкевич [67, с. 29]. Для крайового здвигу «Сокола», який відбувся в 1911 р., композитор написав ряд творів із яскраво вираженою патріотичною

тематикою, зокрема марш для духового оркестру «Запорізький похід» на тему пісні «Ой йшли наші славні запорожці»; марші для духового оркестру на теми пісень «Гей там на горі Січ іде», «Сміло, друзи», «Гей не дивуйтесь», «Розвивайся ой ти, старий дубе», «Гей хвалився». Вони призначалися для музичного супроводу гімнастичних вправ із палицями, а також для маршової ходи строем. На честь голови товариства Івана Боберського (він також професор фізкультури, німецької мови та класичної філології в Першій академічній гімназії Львова) С. Людкевич у 1911 р. написав кантату, рукопис якої не зберігся.

Відомо, що товариства провадили й видавничу діяльність. Згадане нотне видавництво «Бібліотека музикальна», організоване у 1885 р. учасниками хору «Академічного братства» на чолі з О. Нижанківським, ставило метою розповсюджувати в Галичині шляхом друку недорогих видань передусім національну музику, публікуючи творчі здобутки не лише галичан, а й композиторів підросійської України. Першим опублікованим твором стала хорова композиція «Гуляли» О. Нижанківського на слова Ю. Федьковича, а в наступних двох випусках були надруковані хори «Наша жизнь» А. Вахнянина на слова І. Гушалевича та «Молитва» М. Лисенка на слова О. Кониського. У 1892 році видавництво «Бібліотека музикальна» стало власністю товариства «Львівський Боян». Невеликі музичні видавництва при товаристві «Боян» діяли також у Дрогобичі, Станіславові, Перемишлі. Серед інших нотних видавництв, діяльність яких припала на перші роки ХХ ст., треба виділити «Торбан», створене у 1905 р. за ініціативи Я. Ярославенка та видавництво «Ліра», засноване у 1913 р. Михайлом Гайворонським й Осипом Залеським.

Важливу роль у формуванні національної ідентичності українців Галичини в другій половині ХІХ – початку ХХ ст. відігравала музична журналістика. На це звертає увагу, аналізуючи тогочасну музичну пресу Львова, Лідія Мельник, стверджуючи, що інформації зі сфери музики «поступово ставали інструментом пропаганди національного, використовувалися на шпаль-



тах загальноінформаційних видань не стільки з культурно-мистецькою метою, скільки з декларативною, навіть політичною» [210, с. 237]. Показовою в цьому плані є стаття І. Франка «Музика польська і руська», опублікована в 1892 р. в декількох номерах газети «Kurier Lwowski». Поштовхом до її написання стала міжнародна музично-театральна виставка, що відбулася того року у Відні, на якій були репрезентовані музичні здобутки деяких слов'янських народів, зокрема росіян і поляків. Загалом позитивно оцінюючи польську частину виставки, І. Франко у своєму дописі зосередив увагу на виданій німецькою мовою брошури «Музика і театр у поляків», авторами якої були А. Щепанський та Ф. Биліцький. Письменник, подаючи польський переклад праці Ф. Биліцького (цей розділ брошури присвячений історії польської та руської музики), прагнув доповнити її інформацією, що стосувалася передусім джерельної бази досліджень. Найбільший інтерес у цій статті викликає її останній розділ, в якому автор характеризує стан і розвиток української музики в ХІХ ст. Ситуацію в підросійській Україні Франко розглядає як явище русифікації української інтелігенції, виділяючи «з невеликої горстки тих, що зберегли свою національну свідомість і своїми працями надали їй блиску і слави», тільки трьох – О. Марковича, М. Лисенка та П. Ніщинського [341, с. 56]. Водночас письменник стверджує, що домінантною рисою української артистичної музики романтичної доби є народна пісня, що надає їй «характеру незвичайної святості та оригінальності». Натомість про стан української музики в Галичині письменник пише, що тут донедавна панувала церковна традиція, відсвіжена сентиментальними романсами від 1820-х років.

Важливими здобутками галицької музичної періодики є статті А. Вахнянина про Д. Бортнянського, одна з яких («Два реформатори церковного співу») була опублікована в «Артистичному віснику» (1905) і викликала негативну реакцію І. Франка. Проблеми, порушені Франком у дописі «Думки профана на музикальні теми» у тому самому «Артистичному віснику», торкалися передусім національної природи музики Д. Бортнянського. Л. Мельник

слушно зауважує, що ця дискусія «стала цікавим прикладом полеміки між «гансліком» та «рельштабом» на львівських шпальтах» [210, с. 241].

Під враженням вже згаданої рецензії І. Франка та допису Ф. Колесси «Кілька слів про збиранє і гармонізованє українських народних пісень з доданєм листів Миколи Лисенка» [143] дискусію стосовно національної природи музики продовжив С. Людкевич у статті «Націоналізм у музиці», опублікованій у VI–X номерах «Артистичного вісника» за 1905 р. Автор зазначив, що цінні та цікаві статті Ф. Колесси й д-ра І. Франка звернули його увагу на деякі прояви культурного і духовного життя галичан, зокрема на проблему національної визначеності галицької музики. Водночас композитор пише про те, що «справа націоналізму в штуці і музиці не всюди так ясна і зрозуміла, і то з різних скомплікованих причин» [188, с. 36], оскільки внаслідок впливу і запозичення національних елементів сусідніх культур, обличчя народів постійно змінюється. Тому про чистоту національного стилю в мистецтві треба говорити дуже обережно, тим паче, що XVI, XVII і навіть XVIII століття не встигли «виробити ніякого тривкого, стійного, а тим менше свідомого національного напрямку в музиці» [188, с. 39]. Людкевич зазначає, що саме «романтизм пробудив до нового буйнішого життя та національної свідомости трохи не всі слабші та молодші нації Європи, в яких культурно-національний побут не дійшов був ще до свого виразу або занапастився в загальнім поході культури, та що між головними девізами літератури, культури і штуки помістив ідею **національності**» [188, с. 39].

Коли йдеться про галицьку музику, то, на думку композитора, модерний свідомий націоналізм тут є трохи спізненим і має деякі слабкі сторони, які спричинюють застій у розвитку музичного мистецтва. Полемізуючи з Ф. Колессою з питання про національну визначеність музики, автор вказує на хибність міркувань останнього стосовно того, що видання збірників народних пісень потрібне для наукових студій, які «виказали б основи й закони національного музичного стилю» [188, с. 49]. Людкевич стверджує, що творення

національного напрямку в мистецтві «є продуктом творчої сили життя, елементарних змагань та поривів, яким поетична інтуїція й культурний інстинкт дає закони, – а не ділом систематичних дослідів науки» [там само]. Тому найбільшою перепоною в розвитку галицької культури на національній основі композитор вважає заскоружність і вузькоглядність значної частини галицької інтелігенції, яка навіть на початку ХХ століття не прагне глибше пізнати чужу літературу музичну, західну чи східну, саме тому, що вона однаково «чужа». Людкевич дає цьому явищу назву «національний музичний пуризм». Дискусію з Ф. Колессою композитор продовжив й у статті «Кілька поправок до так званого питання про український пісенний стиль», написаній у 1907 році вже під час навчання у Відні, але опублікованій у 1908 році у львівській газеті «Діло».

Одним із найважливіших факторів конструювання української національної ідентичності в музичній культурі Галичини другої половини ХІХ – початку ХХ ст. стали інтенсивні творчі контакти галичан із представниками підросійської України. У перших двох розділах дослідження проблема галицько-наддніпрянських культурних стосунків порушувалась у контексті творчості Д. Бортнянського, чия духовна хорова музика мала великий вплив на розвиток галицької музичної культури першої половини ХІХ ст. Однак треба зазначити, що провідні діячі галицького руху за національне відродження почали осмислювати значення хорової спадщини композитора для глибшого розуміння історичної та культурної єдності галичан і підросійських українців лише у другій половині ХІХ ст. Тому першочерговим стимулом для таких контактів стало вшанування пам'яті Т. Шевченка. У цьому контексті слід згадати історію написання М. Лисенком у 1867–1868 рр. «Заповіту», з якого почалося знайомство в той час ще зовсім молодого композитора з Галичиною. Знаменно, що «Заповіт» не лише визначив подальший напрямок композиторської діяльності Лисенка, але й дав імпульс міцним

багаторічним культурним зв'язкам професійної музики підросійської України і підавстрійської Галичини.

В одному з листів до батьків, датованому 11 лютого 1868 р., М. Лисенко пише, що отримав вже два листи від русинів, один із Відня від новоствореного товариства «Січ» з проханням прислати декілька пісень власної розкладки, «бо їх головне завдання – познайомити всі слов'янські національності з творами народних українських пісень. А другий зі Львова, – прислали мені при листі вірш Шевченка «Заповіт» з проханням покласти його на музику, так як львів'яни, судячи зі схвальних відгуків чехів про мою обробку, не знайшли, до кого би більше можна було звернутися, як не до мене» [169, с. 45]. Відомо, що рецензію на чеський концерт, в якому брав участь М. Лисенко, було опубліковано в часописі «*Národní Listy*» і передруковано в першому номері «Львівського слова» за 1868 р., а це є переконливим доказом того, що галичани відстежували всі події, пов'язані з культурними здобутками не лише представників Галичини, а й підросійської України.

Досліджуючи контакти підавстрійських галичан із представниками підросійської України, галицькі історики зазвичай виділяють найважливіші етапи національного руху в Галичині, що відбувався за безпосередньої участі діячів із Наддніпрянщини. На думку В. Дорошенка, кожен із цих періодів пов'язаний з якоюсь знаковою постаттю [289, с. 30]. Більшість погоджується, що такими особистостями в другій половині ХІХ ст. були П. Куліш, М. Драгоманов і М. Грушевський. Якщо проаналізувати галицько-наддніпрянські відносини в контексті розвитку музичного мистецтва, то тут можна виділити лише дві постаті: Д. Бортнянського (чий беззаперечним впливом позначені 1820–1850-ті роки в історії становлення професійної музичної культури в Галичині) і М. Лисенка, контакти якого з Галичиною почалися наприкінці 60-х років ХІХ ст. Від 1869 року М. Лисенко активно листується з А. Вахнянином, О. Партицьким та О. Барвінським, а з 1880-х років – з І. Франком,

його дружиною (О. Франко), О. Огоновським, О. Нижанківським, Ф. Колесою, І. Пулюєм та багатьма іншими діячами галицького національного руху.

В одному з перших, датованих 1869 роком, листів до О. Барвінського, М. Лисенко висловив думку, що «нам, своїм кривим людям, одній матері дітям, не варт, не личить роз'їднатись, але скупляйтесь найміцніше» [169, с. 84]. У листі до А. Вахнянина композитор просить: «Не цурайтесь нас і наших листів. Пишімо один до одного. Хоч листом хай думки грають серед ворожого намовку» [169, с. 85].

У листах, адресованих І. Франкові, О. Нижанківському та Ф. Колесі, Лисенко порушує низку питань щодо розвитку галицького музичного мистецтва на національній основі. У переписці з Франком він вказує на хибність розуміння національного деякими тогочасними композиторами-аматорами, зокрема П. Бажанським, який у газеті «Зоря» (1885) опублікував рецензію на дует «До ластівки» О. Нижанківського. На думку П. Бажанського, національне (народне) повинне обмежуватися музикою для «домашнього вжитку» у вигляді коротких «арійок» із фортепіанним супроводом, натомість в аріях опереткових та оперних музика повинна підвестися «над ціху народності», бо «об'єм народности в музиці єсть узкій. Композитор мало би що потрафив, тісно тримаючись обрубу народности» [19, с. 274]. У листі до І. Франка М. Лисенко дає свою оцінку висловлюванням П. Бажанського, зазначивши, що «вони, сердешні, й ходять, голуб'ята, по стежці звуків; поезії шукають, та не там, співають – та не своїм голосом». А далі композитор із жалем констатує: «Нема, нема у Вас реальної школи; без неї і в музиці, і в поезії Ви довіку будете не самими собою; все поневірятимесь по задвірках найпослідущої австрійської продукції; коли б то доброї німецької – сучасної (дарма, що вона чужа), а то тієї панславистичної бездарної мішанини, що вродилася на тлі німецько-польсько-чеської – *mélange* культури» [169, с. 163].

Прикладом для наслідування Лисенко вважає насамперед російських композиторів: М. Глінку, О. Даргомижського, М. Мусоргського, О. Бородіна,

М. Римського-Корсакова і П. Чайковського. У згаданому вище листі до І. Франка він пише, що «учитися музиці на великих зразках російської штуки ніколи не відмовлюсь; тільки я придивлюсь, полюбую, в залася впаду од сполуки чудової форми з чисто народними елементами в Глінки, Даргомижського, Римського-Корсакова, Мусоргського, а до свого повернуся, щоб творити по тих напрямках. У вас цих зразків нема. Нема! У вас або чужа (хоч і велика) німещина, або медово-паточна і теж не народна польщизна послугують за зразки; нема вам у кого вчитись, нема до чого придивлятись» [169, с. 163–164].

М. Лисенка приваблювала у творах М. Римського-Корсакова та його соратників ідея нового мистецтва, синтезована з народницькими устремліннями. Як відомо, концепція музичного націоналізму була домінуючою в російській культурі другої половини ХІХ ст., а основою для неї став романтичний (етнічний) тип націоналізму. Композитори товариства «Могучая кучка», які сповідували «традиційну модель» розвитку національного мистецтва, стояли на засадах опозиційності до всіх західноєвропейських художніх здобутків, що панували в російській дворянській культурі, хоч і спиралися, як стверджує К. Лобанкова, на перероблені ідеї німецьких романтиків – Й. Гердера, Й. Гете, Ф. Шиллера, Ф. Шеллінга, які вважали фольклор «найвищим проявом трансцендентного духу нації» [175, с. 41].

Саме цим можна пояснити негативну риторику Лисенка щодо творів галицьких композиторів, зокрема популярних у той час «сальонових квітетів». Вихід із цього становища він бачив у засвоєнні галичанами західноукраїнського фольклору, який лише у поєднанні з набутими професійними знаннями міг дати добрі результати в царині композиторської творчості.

Подібні думки Лисенко висловлює і в листі до О. Нижанківського, датованому січнем 1891 року. Загалом схвально оцінюючи фортепіанну фантазію «Вітрогони» Нижанківського, він водночас зазначає, що «од вас, молодих, тільки й сподіватись, що ви повернетесь до народнього живця, котрий у вас

в Галичині цілком занедбано. Тим і таланів, і здібностей у вас не виявляється, що люде, ніби й інтелігентні, а поночі ходять десятки років, шукаючи ідеалів псевдочоловічих, псевдонародніх» [169, с. 194].

Відомо, що в питаннях музичного націоналізму композитор повністю поділяв погляди кучкістів. Члени товариства «Могучая кучка» не сприймали західноєвропейський, так званий «єгоцентричний тип» творчості, в якому «фольклорно-демократичні елементи культури розглядаються як «сирий» матеріал, який вбудовується в систему композиторської техніки» [175, с. 41]. Услід за німецькими музикантами, які трактували національне в узагальнено-романтичному ключі, галицькі композитори також утверджували у своїх творах той тип музичного націоналізму, в якому фольклор поринав у європоцентристський світ. Не випадково русько-українська культура, яку творили галичани, мала свої власні шляхи розвитку, будучи втягнутою в орбіту інших всесвітніх культур [107, с. 14]. Тому критичні зауваження М. Лисенка стосовно незнання галицькими композиторами своїх народних пісень є не цілком справедливими. Як стверджує С. Людкевич, «запал до народних пісень, розбуджений у 1880-х роках у Галичині, викликав цілу літературу всяких збірок, в'язанок народних пісень, яка, мабуть, об'ємом геть перевищує літературу т. зв. оригінальних творів того ж часу» [188, с. 50].

Треба віддати належне галичанам, які активно пропагували творчі здобутки М. Лисенка та композиторів підросійської України. Це значною мірою вплинуло на тогочасний національний дискурс у Галичині, що сповідував ідею національної єдності та культурної однорідності русько-українських земель по обидва боки Збруча. Адже відомо, що національна ідентичність, як невід'ємна складова існування модерної людини, проявляє себе через культурну однорідність. Ф. Колесса в некролозі пам'яті Лисенка, згадуючи про враження, яке справляли на студентську молодь його кантати і сольні пісні, що виконувались такими першорядними співочими силами, як Крушельницька, Менцінський, Мишуга, констатував, «що довголітня діяльність Миколи

Лисенка мала дуже велике значення для пробудження національних сил галицьких і буковинських українців, була великою підмогою їх культурного відродження» [49, с. 32]. Тому знаменною подією в культурному житті Галичини стало відзначення 35-ліття творчої діяльності Лисенка. І. Франко в статті «Лисенкове свято в Австрії» назвав ювілей композитора великим і «чисто руським святом». Письменник зазначив, що «се були не ті руські маси, які досі не раз уже засипували Львів тисячами сердаків, кожухів та реверенд, се не були ті русини, яких поляки здавна привикли характеризувати згідними словами «рорі і сћлорі» [340, с. 81]. Адже публіка, яка натхненно вітала Лисенка, складалася переважно з молоді, жіноцтва, адвокатів, лікарів, судовиків, учителів, урядників, підприємців, купців, тобто світської інтелігенції. Недарма етнічний поляк, маршалок граф Ст. Бадені, який пильно стежив за ходом відзначення ювілею, у приватній розмові зауважив: «Хоч я й знав, що вас, русинів, досить багато розсипаних по краю, але я не думав ніколи, що вас так багато» [340, с. 81].

Церемоніально-символічний аспект святкування річниць видатних постатей національної культури (Т. Шевченка, М. Шашкевича, І. Франка, М. Лисенка) є надзвичайно важливим для тривкості національної ідентичності. Це, на думку Е. Сміта, «царина, в якій індивідуальна ідентичність найтісніше пов'язана з колективною ідентичністю. Для такого тісного зв'язку є не одна причина. Не слід недооцінювати ваги естетичних міркувань – чуття краси, розмаїття, гідності й завзяття, породжені майстерним компонуванням форм, мас, звуків і ритмів, з допомогою яких мистецтва спроможні пробуджувати виразний „дух” нації» [311, с. 170].

Велику роль у пропаганді ідеї національної єдності відігравала тогочасна преса. Основними друкованими органами, які співпрацювали з представниками підросійської України, були часописи «Правда» (одним із редакторів був А. Вахнянин) і «Діло». Від 1880 року у Львові почав виходити літературний журнал «Зоря» (редактор О. Партицький), який, завдячуючи



старанням І. Франка, від 1884 року набув статусу всеукраїнського і в якому публікувалися твори І. Нечуя-Левицького, Олени Пчілки, Б. Грінченка, Лесі Українки, О. Кониського, В. Самійленка, П. Ніщинського, С. Руданського та ін. Адже саме з літератури багато ідеологічних конструктів екстраполювали в тогочасне галицьке музичне мистецтво і наповнювали глибокими емоційними образами-символами, що сприяли формуванню об'єднавчого національного міфу. Таким став міф про Козаччину як «золотий вік» України, тому що козаки боролися за її свободу. Як стверджує Р. Шпорлюк, «думка, що українці можуть бути окремою нацією зароджується там, де існує пам'ять про козацьку державу як політичну одиницю» [439]. Репрезентантом козакофільства в українській культурі уважали Т. Шевченка, для якого «козацька слава», як стверджує історик П. Кралюк, була своєрідним ідеалом минулого [151, с. 245]. Її оспівування є однією з домінантних компонент у творчості М. Лисенка. Завдяки Шевченкові, а згодом і Лисенкові, козацька тематика проникає й у творчість галицьких митців. Досить згадати хор «На долині при Чигирині» (слова Тимка Падури) та солоспів «Була колись Гетьманщина» А. Вахнянина (слова Т. Шевченка), «Думу про Нечая» Д. Січинського<sup>82</sup>.

Відомо, що «Пісня про Данила Нечая» була записана в 1850-х роках у Галичині. Один із її варіантів опублікував Я. Головацький у збірці «Народные песни Галицкой и Угорской Руси». Цю пісню Д. Січинський міг також почути від вченого-етнографа Кирила Студинського, який записав її в одному із сіл в околицях Тернополя. Услід за М. Лисенком Д. Січинський вводить в українську, насамперед галицьку музику характерні елементи думового коду. Йдеться про декламаційну речитативну манеру викладу музичного матеріалу, з характерним для нього формульним типом мелодики. Початкова, прикрашена мелізмами, поспівка («*Ой не час тобі*») «Думи про Нечая» з незначними мелодико-ритмічними варіантами повторюється шестикратно з різними динамічними градаціями від *p* до *mf* і *f*, що впливають із драматичного змісту поетичної оповіді.

<sup>82</sup> У першому варіанті – «Дума про гетьмана Ничая».

Історичні та козацькі пісні разом із старогалицькими патріотичними гімнами і хорами були опубліковані в численних співаниках, що видавалися українськими хоровими гуртками в Галичині наприкінці XIX – початку XX ст. Треба також згадати збірку «Кобзар», надруковану в 1885 році А. Вахнянином і П. Бажанським, в якій вміщено сім народних пісень в обробці М. Лисенка. Козацька тематика проникає не тільки у вокально-хорові, а й в інструментальні жанри. Яскравим прикладом слугує концертна п'єса О. Нижанківського «Вітрогони». У цьому чи не єдиному у своїй творчій спадщині концертному фортепіанному творі (п'єса написана в контрастно-складеній формі) композитор не лише оригінально переосмислює жанри пісенної і танцювальної коломийки, але й уводить у вступний, двочастинний за будовою, розділ музичний матеріал з яскраво вираженим, як стверджує І. Зінків, епіко-героїчним первнем, що викликає алузії до козацьких пісень. У подальшому героїчна образність з'являється ще раз у кодї, створюючи таким чином своєрідне обрамлення п'єси [114, с. 430].

На особливу увагу заслуговує збірник «Ще не вмерла Україна» – 152 українські народні і патріотичні пісні для фортеп'яно зі словами», виданий Д. Січинським у Станіславові (1904). Відкриває його гімн України М. Вербицького, а популярні народні пісні зі збірок А. Єдлічки, А. Коціпінського, М. Лисенка чергуються з не менш відомими хорами І. Воробкевича, В. Матюка та О. Нижанківського. Крім того, у фортепіанному викладі тут представлені відомі історичні та козацькі пісні: «Засвистали козаченьки», «Ревуха», «Ой і не гаразд», «Гей, гук, мати, гук», «Ой на горі та женці жнуть», «Ой ішов козак з Дону», «Ой у лузі» та інші. Друге видання збірника здійснив у 1912 р. С. Людкевич, доповнивши його низкою народних пісень (серед яких «Ой Морозе Морозенку», Ой джигуне, джигуне), деякими популярними хорами М. Вербицького («Де Дніпро наш котить хвилі», «Верховино»), А. Вахнянина («По морю»), а також відомими революційними піснями. У передмові композитор зазначив, що збірник популярних і народних пісень Д. Січинського, можливо,

не так важливий з мистецької точки зору, як слугує популяризації українських пісень у Галичині та за кордоном. Адже не випадково відгук про нього опублікував німецький часопис «Die Musik».

Пропагуючи ідею вагомості національної єдності для подальшого розвитку української культури по обидва боки австрійсько-російського кордону, І. Франко слушно зауважує, що навіть у виконавській інтерпретації галичанами музичних здобутків композиторів підросійської України «виявилася різниця двох культурних кругів, двох ступенів розвою, що досі йшли різними дорогами і лише віднедавна почали входити в ближчий контакт. Галичани чують інстинктом, що в Лисенковій музиці віє якийсь інший, новий і свіжий для них дух; відси й їх щирий ентузіазм для Лисенка й його музики» [338, с. 96]. Національна єдність як необхідна умова конструювання національної ідентичності почала усвідомлюватись галицькими композиторами ще у першій половині XIX ст., а прагнення однорідності в межах об'єданого, на початковому етапі лише культурно (а не територіально), рідного краю – все це сприяло подоланню його культурних відмінностей.

У розбудові національної культури вагоме місце посідала камерно-вокальна творчість композиторів останньої чверті XIX – початку XX століть. Взірцями для них стала не лише західноєвропейська, зокрема німецька та польська музика, але й здобутки в цьому жанрі М. Лисенка. У солоспівах О. Нижанківського та Д. Січинського можна зауважити поєднання аріозності з речитативністю, використання наскрізних форм, тісніший зв'язок музики зі словом. Однак, на відміну від Лисенка, вплив народної музики тут відчутний значно менше. Тому основним носієм національного первня у вокальних творах згаданих композиторів є слово. Адже відомо, що однією з головних функцій тогочасної культурної комунікативної системи була метамовна. Відповідно, що тексти культури, створені в цей період, функціонують передусім «як коди, які концентрують у собі інформацію про сам тип мови» [177, с. 173]. Тому питання літературної складової хорових творів і сольних пісень, на

думку В. Витвицького, потребує дещо ширшого обговорення у зв'язку з духовним життям українського суспільства Галичини. Адже в умовах германізації і полонізації галицького населення українська мова була усунута з публічного життя і навіть домашнього побуту. За несприятливих умов розвитку української літературної мови, поетична основа вокальних творів галицьких композиторів старшого покоління (М. Вербицький, І. Лаврівський, С. Воробкевич, В. Матюк) відзначалася бідністю змісту та недосконалістю форми. Цю проблему було частково подолано О. Нижанківським, Д. Січинським, Ф. Колессою, Г. Топольницьким, Я. Лопатинським. Згадані композитори зверталися до творчості відомих письменників, які репрезентували українську літературу в підросійській Україні (О. Кониський, Б. Грінченко, Леся Українка, А. Кримський) і в Галичині (І. Франко, У. Кравченко, В. Пачовський, Б. Лепкий, О. Луцький). Таким чином вони утверджували та пропагували не лише українську музику, але й українське слово, пробуджуючи своєю творчістю «виразний дух нації».

#### **4.5. Особливості втілення національного в галицькому музичному театрі кінця XIX – початку XX століть**

Важливу роль у конструюванні національної ідентичності галицьких українців у другій половині XIX століття відіграв театр. Завдяки йому митці змогли «реконструювати» картини, звуки й образи нації в їх конкретній специфічності та, за виразом Е. Сміта, з «археологічною» правдоподібністю. Щодо важливості музичного компоненту в історії його розвитку, то треба зазначити, що сама концепція бачення музичного театру в Галичині відрізнялися від розуміння його функцій як важливого чинника культурного націєтворення в підросійській Україні. Це стало особливо помітним в останні десятиліття XIX ст. і було наслідком тих тенденцій, які домінували в панівних російській та австрійській імперських культурах, що впливало і на розвиток українського музичного мистецтва. Сутність «російського стилю», як

головного репрезентанта національних пошуків у музичному мистецтві Росії кінця XIX століття, найповніше виявилася саме в жанрі опери. Це була та форма культури, що використовувала елементи «російськості» як форму «наративізації, “перформансу”, за допомогою яких і вибудовувалась “уявлена спільнота”, підтримувалась її національно-імперська ідентичність» [175, с. 74].

Йдеться насамперед про перевагу оперних сюжетів із виразним народницьким ухилом як ознаку так званої традиційної моделі, зорієнтованої на сільський фольклор, на відтворення символіки «давньої Русі» та «російського стилю», що протиставлявся європоцентризму тогочасної російської аристократії. Це призвело до того, що «російська» опера отримала репрезентативні функції, що створюють підстави втілити ідеологічну схему у формі художнього нарративу [175, с. 81]. «Правдивість» та «дохідливість» у зображенні дійсності, поведінкові норми головних героїв, які б відповідали ідеалам «російської партії» в мистецтві, підкріплювалися «музичним кодом», наближеним до фольклорних джерел з відповідним тематизмом, наявністю обрядових сцен, використанням фольклоризмів тощо. На думку К. Лобанкової, це створювало відчуття автентизму й правдоподібності. «Традиційна модель» у російській культурі також базувалася на автокомунікації, відповідно її «тексти» функціонували як коди. Російський фольклор у цьому випадку сприймався не тільки естетично, а й набував функцій прагматичних, уособлюючи ідейну, духовну сутність нації. І якщо для інтелектуалів новий мовний код асоціювався з чимось правдиво російським, максимально наближеним до джерел, то для тих верств російського населення, які належали до нижчих прошарків, зокрема селянства, «фольклорні алюзії, що були покладені в основу “російського стилю”, ставали зрозумілими знаками, маркуючими приналежність до своєї субкультури» [175, с. 82].

Ідеологічні та естетичні установки російського оперного стилю вплинули на формування зорієнтованого українського музичного світогляду композиторів підросійської України і були переосмислені в оперній творчості най-

визначнішого її представника – М. Лисенка. Натомість в австрійській музичній культурі другої половини XIX ст. опера опинилась поза основним жанровим каноном, що, як стверджують дослідники, було пов'язано з добою бідермаєру, політичне підґрунтя якого «не створило стимулів для серйозної оперної творчості і не сприяло створенню театральних творів „великого стилю”» [152, с. 31]. У тогочасному австрійському театрі панували народно-комічні зінгшпілі та, починаючи від 1870-х років, віденська оперета – як один із найважливіших розважальних жанрів кінця XIX – початку XX століть. Вона репрезентувала той тип музичного театру, який, як стверджує М. Чаки, зміг полонити значну частину театралів Габсбурзької монархії, зокрема в Галичині [358, с. 17]. Однак всередині самої оперети також існували суттєві відмінності, які стосувалися насамперед її жанрових різновидів, музично-виразових засобів та структурних особливостей, що не дозволяє трактувати її як винятково розважальну.

Жанрові пріоритети австрійського театру другої половини XIX століття значною мірою впливали й на «світогляд» галицьких українців, причетних до створення в Галичині професійного національного театру. Так, список п'єс театру «Руська бесіда» у Львові складався не лише з українських п'єс І. Котляревського, Т. Шевченка, Г. Квітки, О. Стороженка, І. Гушалеви́ча, Р. Моха, О. Федьковича, В. Ільницького, П. Свенціцького, а також з перекладних п'єс польських, французьких і німецьких авторів, серед яких переважали мелодрами, оперети та водевілі. Протягом першого сезону (березень – липень 1864 р.) було показано 22 вистави, автори яких – письменники з підросійської частини України. Один з ініціаторів та засновників театру віце-маршалок крайового сейму Ю. Лаврівський рекомендував насамперед твори авторів-наддніпрянців, написані чистою українською мовою, «що, певно, не грішать ні московщиною, ні церковщиною» [359, с. 27].

Галицьку частину репертуару репрезентували перекладні п'єси з польської («Верховинці» Ю. Коженювського, «Козак і охотник»), німецької та

французької мов. Стосовно музичної складової цих вистав, то до деяких з них музику писали М. Вербицький та І. Лаврівський, а загалом уявлення про музичний бік дає прем'єрна постановка мелодрами «Маруся», перероблена для сцени О. Голембійовським з однойменної повісті Г. Квітки-Основ'яненка. Відомо, що рецензію на п'єсу дав навіть віденський часопис «Ost und West» (1864, ч. 21, с. 148). Перед виставою виконувалася одна з увертюр Вербицького, а в антрактах між трьома діями звучали: увертюра з опери «Галька» С. Монюшка, увертюра австрійського композитора Антона Еміля Тітля (1809–1882), коломийка львівського композитора Фабіана Тимольського (1828–1885) та арія з опери Дж. Верді «Атілла». З переліченого можна зробити висновок, що спеціального підходу до вибору музичних творів не існувало, тому що відібрані зразки (три увертюри, коломийка й оперна арія) не мають жодного відношення до самої п'єси. Наступного сезону, як стверджує поет і театрознавець С. Чарнецький, репертуар збагатився деякими музичними виставами, зокрема операми «Дочка полку» Г. Доніцетті та «Преціоза» К. М. Вебера [359, с. 30]. Далі автор уточнює, що обидва твори були перероблені на мелодрами, а І. Франко пише, що ті опери були «невдало виставлені та калічені» [342, с. 187].

Відсутність належного рівня режисури та репертуару стали причиною занепаду українського театрального життя в 1870-х роках. На початку 1880-х років ситуація покращилася, але найбільш популярною серед галичан у той час була історична драма в дусі псевдокласичних трагедій. Ці вистави, незважаючи на низьку художню вартість, подобалися пересічному глядачеві передусім своїм патріотичним змістом. Серед музичних постановок 1880-х років великий успіх мали оперети Ж. Оффенбаха, Р. Планкетта та Ш. Лекока. Таким чином керівництво намагалося заохотити глядачів до відвідин театру. Треба зазначити, що адресатом українського театру в Галичині мав бути не лише український глядач, що, зокрема, вплинуло на особливості репертуарної політики його керівництва та на музичний бік самих вистав.

Важливими з цього приводу будуть міркування І. Франка, який у статті «Наш театр» справедливо критикував тогочасне українське театральне життя. Перше, на що звертав увагу письменник, – це те, що українсько-руський репертуар не відповідав «призначенню театру як школи життя», бо відображав життя виключно однієї верстви українського народу – селянства [342, с. 179]. Це було головною перепоною для його розвитку. Ще однією проблемою українського театру в Галичині була відсутність тих верств населення (освічене заможне міщанство, чиновництво, шляхта), для яких він був справжньою потребою і які в Європі цей театр творили. Натомість українсько-галицький театр існував завдяки діяльності та матеріальній підтримці греко-католицького духовенства, яке становило значну частину театральної публіки. Усе це не могло не відбитися на самому характері вистав, з їх неглибоким моралізаторством й проповідництвом, схильністю до ідилічності, солодкавим сентименталізмом, із вузькопарафіяльними поглядами на проблеми позаестетичного характеру. Крім того, взірцями для авторів слугували польські драми та комедії, зазвичай невисокого естетичного стибу.

На загалом невиразному тлі національного музично-театрального життя, яке наприкінці XIX – початку XX ст. перейшло у фазу відчутного занепаду, виділяються поодинокі твори, які можна зарахувати до жанру опери, і які вирізняються певними рисами професіоналізму. Їх автори належали до кола освіченої інтелігенції, багато в чому поділяли ідеї М. Лисенка, чия особиста творча модель стала для галичан високим каноном національної культури. Йдеться насамперед про опери «Купало» А. Вахнянина та «Роксоляна» Д. Січинського. На відміну від композиторів старшого покоління, згадані автори<sup>83</sup> відзначалися широким європейським світоглядом. Тому їхні амбітні прагнення – заявити про себе як про оперних композиторів – були водночас спробою втілення на музичному ґрунті концепції національного мистецтва, прикладом

---

<sup>83</sup> А. Вахнянин навчався у Віденському університеті, а Д. Січинський у Львівському університеті та консерваторії ГМТ у Львові.



чого можуть слугувати лібрето цих вистав, які в дещо міфологізованій формі репрезентують національну ідеологію народу та його традиції.

Крім А. Вахнянина та Д. Січинського, до жанру опери звертався також композитор-аматор Я. Лопатинський, творчим стимулом для якого могла бути діяльність відомого актора й режисера Йосипа Стадника на посаді директора театру «Руська Бесіда» у Львові в 1906–1913 рр. Як стверджує у своїх «Нарисах» С. Чарнецький, Стадник намагався догодити смакам місцевої провінційної публіки. Заангажувавши до трупи декількох співаків, він вирішив частково змінити репертуарну політику, здійснюючи постановки опер, які давали театру набагато кращий матеріальний прибуток, ніж драми, особливо коли йшлося про показ вистав поза межами Львова. Від 1907 року «Руська Бесіда» ставила «Фауста» Ш. Гуно, «Продану наречену» Б. Сметани, «Жидівку» Ф. Галеві, «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні, «Кармен» Ж. Бізе, «Євгенія Онєгіна» П. Чайковського, «Казки Гофмана» Ж. Оффенбаха, «Травіату» Дж. Верді, «Гальку» С. Монюшка та «Сицилійську вечірню» П. Масканьї. Як для драматичного театру, то список поставлених опер чималий. Але з іншого боку, на що звертає увагу С. Чарнецький, якість цих спектаклів була незадовільною: переважна більшість співаків не володіла навіть елементарними навиками вокального мистецтва, а оркестр був скромним «ерзацом». Самі актори розуміли обмеженість своїх можливостей і навіть виступи на українській сцені чужих співаків і співачок свідчили, як пише С. Чарнецький, «тільки про нашу мистецьку вбогість. І Буає, і Альберті (Войцех Кшивонос), і Шиманський, і Шляфенберг співали на нашій сцені як колись – Борковський, Радван, Бочкай, себто в часі, коли їх зоря померкла, й голос ніс спомини про давні минулі роки слави» [359 с. 122].

Незважаючи на те, що опери А. Вахнянина, Д. Січинського та Я. Лопатинського були поодинокими зразками оперного жанру в галицько-українській культурі кінця ХІХ – початку ХХ ст., проте вони набули універсального значення, оскільки в них композитори прагнули реалізувати всезагальні інте-

реси, бо і в «Купало», і в «Роксоляні» центральною є тема Батьківщини, чії діти – герої, життя яких суголосне патріотичним очікуванням тогочасного національно налаштованого суспільства. Тому згадані твори сприяли конструюванню національної ідентичності, що допомагало нації самовизначитись і творити фундамент власної легітимності.

Водночас І. Франко стверджував, що галицькі русини не мають своєї національної історії, яка, будучи виставленою на сцені, могла б сприяти піднесенню національного духу. Тому звернення А. Вахнянина та Д. Січинського до часів турецьких набігів можна трактувати як прагнення реалізувати «горизонт очікування» тогочасної національно-свідомої публіки, що хотіла бачити на сцені героїв з яскраво вираженою харизмою, які б утілювали шляхетний національний дух, здатність самопожертви в ім'я Батьківщини.

Героїчний ідеал в операх «Роксоляна» та «Купало», втілений композиторами в образах жінок, одна з яких, Роксоляна, є відомою історичною постаттю, а друга, Одарка (героїня опери «Купало»), нагадує не менш легендарну героїню українського думового епосу – Марусю Богуславку, історичним прототипом для якої стала та сама Роксоляна. Ключ до розгадки популярності в українській культурі цих жіночих образів можна знайти в «Думі про Марусю Богуславку». Аналізуючи текст твору, Григорій Нудьга на перший план виводить три його найважливіші складові: ідею рідної землі, ідею волі та ідею єдності народу [258, с. 29]. На думку М. Скринника, це суголосно із буттєвими смислами романтиків, для яких визначальними константами української ідентичності є Україна і свобода, яка «конституюється в народі через смислообраз «дух народу» [307, с. 11].

Оперу «Купало», роботу над якою А. Вахнянин завершив у 1892 році<sup>84</sup>, дослідники творчості композитора розглядають як заключний акорд епохи співогри в галицькій музичній культурі й одночасно – першу спробу до «професійного втілення оперного жанру» [65, с. 168]. Аналізуючи цей твір, Я. Горак

---

<sup>84</sup> Композитор почав працювати над оперою «Купало» у 1870 році.

стверджує, що він позначений впливами ранньоромантичних німецьких опер, з якими має спільні жанрові витoki. Йдеться про традицію зінгшпілю, адаптовану в співограх композиторів Перемиської школи. Однак треба зазначити, що зінгшпіль є багатоманітний і має різні жанрові модифікації, бо в ньому, окрім традиційного розгортання дії шляхом чергування розмовних діалогів та музичних номерів, сфокусовано багато різностильових естетичних принципів, зокрема впливів драматургії мистецтва бароко, композиторської техніки класицизму, оперних сюжетів, позначених впливом сентименталізму, в яких увага зосереджується в площині чуттєвої та приватної сфери людського життя. Однією з головних особливостей зінгшпілю є те, що, будучи близьким до народного театру, він, однак, використовує елементи народного музичного мистецтва в «опрацьованому популярному вигляді, як певне узагальнення народного, як засіб виразності, нарешті, як стилізацію» [420]. Треба також враховувати наявність суттєвих відмінностей між традицією зінгшпілю в німецькій та австрійській музичних культурах. Якщо в Німеччині він став передумовою появи національної романтичної опери, то австрійський «високий» зінгшпіль – це насамперед різновид комічної опери, позначеної відчутними французькими та італійськими впливами.

У «Купало» відсутня комічна складова, хоча її часто порівнюють із «Запорожцем за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського. Це типово романтична опера з відсутніми розмовними діалогами, із заплутаним сюжетом, таємниця якого розкривається лише у фіналі, з любовною інтригою, стилізованим орієнтальним колоритом тощо. Та найголовнішим є те, що галицький театр у цій виставі перетворюється з розважальної, моральної, історичної на патріотичну інституцію. Галицькі українці ідентифікують себе зі спільною національною історією, що сприяє формуванню колективної ідентичності. Адже події, що відбуваються в часи козацтва, стають їх власною історією, в якій вони віднаходять самих себе. Тут панує дух патріотичного спогаду, а тому галицька сцена стає органом цієї нової ідентичності.

У зверненні Вахнянина до сюжету про визволення дівчиною-бранкою з полону невольників можна бачити спробу меморіалізувати історію, коли певна, навіть дещо зміфологізована подія підноситься до рівня яскравого пам'ятного образу. Завдяки цій опері композитор стає «співучасником процесу творення нового національного міфу» [15, с. 90].

Відомо, що до легенди про дівчину-бранку Марусю Богуславку звернувся М. Лисенко в 1874 році за пропозицією Івана Нечуя-Левицького. В одному з листів до письменника композитор акцентує увагу на її загостреному почутті любові до Батьківщини, адже «подію героїчну вона вчинила, як того слід було ждати від натури високої, з гарячою любов'ю до родини» [169, с. 115]. Хоч опера так і не була написана Лисенком, однак можна зауважити суголосність пошуків обох композиторів не лише щодо вибору сюжету для своїх опер, а також намаганні оживити національну історичну пам'ять, бо основою нової спільної національної ідентичності українців по обидва боки кордону стає патріотизм. Відтак міфічні ідеали минулого покликані надати теперішньому сили, а патріотичні вчинки спрямовані на те, щоб залишитись у пам'яті майбутніх поколінь [15, с. 89]. Якщо розглядати оперу «Купало» з позиції того, що історія трансформується в ній у національний міф, то це допоможе усвідомити важливість музичного компонента в історичному національному творчому процесі. Адже легенда, покладена в основу лібрето твору, вказує, ким українці є як історична група, що пронесла крізь століття риси власної національної неповторності. Тому не випадково, що фрагменти з цієї опери часто виконувалися на Вечорах вшанування пам'яті Т. Шевченка у Львові.

Національне мислиться композитором в опері насамперед у контексті обрядовості, на що вказує вже сама її назва – «Купало». Ця традиція в галицькому театрі бере свій початок ще з кінця XVIII століття, від шкільних п'єс, які ставилися семінаристами греко-католицької духовної семінарії. Весільний обряд, як маркер національної ідентичності, був покладений в основу театральної вистави «Руське весілля» Й. Лозинського, прем'єра якої

відбулася в 1837 році у Львові (постановка здійснена силами студентів семінарії). І. Франко зазначає, що вона справила велике враження на глядачів і дала поштовх для подальшого розвитку українського театру в Галичині [347, с. 234]. Але з іншого боку, умовно зображений Вахнянином у першій дії твору купальський обряд – це стилізація без глибокого перетворення композитором особливостей національного фольклору (крім того, в опері відсутні фольклорні цитати).

Національне в хорі «Там на Івана, там на Купала» наявне у певних інтонаційних зворотах, зокрема в початковій висхідній квартовій інтонації з емблематичною фігурою кола, у лідійському ладі. У хорі парубків «Гори, гори купало» відчувається західноукраїнський колорит, а в хорі «То не лебідоньки» знаком національного є ритмоінтонації коломийки. Танцювальна сцена, що завершує першу дію, синтезує в собі інтонації та ритми коломийки, козачка та чардашу. Таке «змішання» танцювальних мелодій можна пояснити підсвідомим впливом на композитора тогочасних віденських оперет. Слід зазначити, що ця тенденція відповідала тогочасній загальноєвропейській композиторській практиці [358, с.170].

Крім національного колориту, який здебільшого сконцентрований у сцені купальського обряду, в опері відчутними є італійські та французькі впливи. Велика дуетна сцена Одарки та Галі з першої дії «Купала» викликає алузії до жіночих дуетів з ліричних опер французьких композиторів, зокрема Ж. Оффенбаха і Л. Деліба. Якщо проаналізувати музичну складову другої дії «Купало», можна зауважити, що взірцем для композитора стала італійська романтична опера. Адже любовний дует Одарки і Степана, незважаючи на наявність української романсової інтонаційної основи, позначений відбитком італійського оперного стилю. Загалом, сам принцип динамічного розгортання дії, з драматичною кульмінацією, в якій задіяні ансамбль солістів і хор, – все це відсилає слухача до опер Доніцетті та Верді. Тому вердівські впливи особливо відчутні в тих фрагментах опери, в яких на перший план виходить

драматичний первень. У дуеті Одарки та Степана з другої дії типово вердівська експресивна інтонація з'являється на словах «*I mi priydem u svitlii ray*». Закономірні алюзії до опер Верді викликає професійно написана, як на композитора-аматора, сцена нашестя татар із другої дії. Кульмінаційне драматичне наростання (його найвищою точкою є квартет солістів з хором) сповнене високим патріотичним і навіть сакральним звучанням. Адже у вуста героїв автор вкладає надзвичайно глибокі слова «*немало крові пролилось за тебе, Україно, краю наш*». Тому молитва хору з авторською ремаркою *relegioso* відсилає (на відміну від хору «Пречиста Діво») не до багатой традиції галицького церковного співу, а, як це не перадоксально, до хорових фрагментів опер італійських композиторів, зокрема до знаменитої молитви «*Va, pensiero*» з опери Верді «Набукко», що стала гімном італійської незалежності. Треба зазначити, що хор з другої дії опери «Купало» також виконувався в шевченківських концертах у Львові. Єдиний героїчний хор «Урра у бій», яким завершується друга дія, інтонаційно є досить нейтральним. Це типовий оперний марш, позбавлений характерних українських національних рис.

Щодо синтезу європейського та національного, в оперному жанрі вже усталились певні закономірності. У любовних сценах і дуетах композитори, які свідомо писали в національному стилі, переважно користувалися музичною мовою, що мала ознаки італійського *bel canto* і в якій був відсутній національно-фольклорний колорит. Цю тенденцію можна зауважити і в «Купало». Натомість в українському стилі написане аріозо Одарки «Нема мені порадоньки» з третьої дії опери. Мелодична лінія починається з типового для пісні-романсу висхідного секстового стрибка, що заповнюється протилежним малосекундовим рухом, побудованим на основі фігури *passus duriusculus*, що надає аріозо підкреслено драматичного звучання відповідно до сюжетної зав'язки, розкриваючи глибокі душевні переживання героїні. Інтонаційно аріозо є близьким до любовного дуету з другої дії опери, а його середній розділ («*барвінку мій хрещатий, щастя весняне*») нагадує мелодію купаль-

ського хору. Як зауважив Я. Горак, єдність музично-драматичного розвитку досягається в опері не через наявність лейтмотивної системи, а завдяки інтонаційній подібності тем; у пригоді композитору стає «вміння з однакових інтонацій створити різні мелодії і гнучко їх застосувати у відповідній драматургічній ситуації» [65, с. 174]. Український колорит вдало підкреслюють поодинокі мелізматичні прикраси, які є важливим чинником мелодії. Не виключено, що в цьому жіночому соло відчутними є впливи Лисенка, який, «асимілювавши орнаментальні формули народної творчості [...] почав поступово уводити їх у розряд архітектонічних елементів власної мелодичної мови» [390, с. 141]. Із вокальною творчістю Лисенка Вахнянин був добре знайомий і популяризував його солоспіви особисто як виконавець.

Цілком передбачувано, що опера «Купало», окремі сцени з якої виконувалися в концертних програмах 1870–1880-х рр., за стилістикою є близькою до західноєвропейської романтичної опери. Адже її автор, як стверджує С. Людкевич, упродовж тривалого часу був аматором-співачом і хоровим диригентом. Основи науки гармонії він почав опановувати тільки в 1870-х роках під короткотривалим керівництвом Ігнація Франтішека Гуневіча – польського диригента, піаніста і композитора, організатора краківської «Музи» і музичного товариства в Познані. Будучи слабо обізнаним у тонкощах оркестрового письма, Вахнянин мав проблеми з оркеструванням опери, що не могло не позначитися на цілісності її форми. Але, на думку С. Людкевича, треба врахувати той факт, що це була перша галицька опера, що містила ефектно написані хори, ансамблі, а також мала виражений національний колорит [180, с. 334].

Якщо «Купало» А. Вахнянина балансує ще на межі старого галицького театру з його симпатіями до співогор, то «Роксоляну» Д. Січинського щодо відповідності оперному жанрові можна вважати першою галицькою оперою, яка репрезентує тип *історичної мелодрами*. Її опізнавальною ознакою є те, що драматичні колізії, пов'язані з рухом історії, залишаються поза межами

самої дії, а основою сюжету, як стверджує Марина Черкашина, аналізуючи цей жанровий різновид, є ідеальна любов, зародження якої пов'язане з незвичайними обставинами та романтичною таємницею [363, с. 76]. До цього треба додати узагальнений образ головних героїв, позбавлений, з точки зору музичного втілення, виразної національної основи.

Опера була вперше поставлена театром «Руська бесіда» в Коломиї (1911), а також трупю Миколи Садовського в Києві (1912). Вибір Січинським саме цього сюжету мотивований тим, що в галицькій культурі ще в 1860-х рр. міф про Роксоляну (як західноукраїнський варіант міфу про Марусю-Богуславку) мав яскраво виражене патріотичне забарвлення (у 1860-х роках І. Лаврівський написав однойменну співогру). Крім того, це пояснюється ще й галицьким походженням героїні, дівчини-бранки з Рогатина.

Історичне тло з темою Батьківщини, на якому розгортається любовна драма Роксоляни і султана Сулеймана, вимагало від композитора афектованого загального тону оповіді та звернення до жанру «великої опери» – з її розгорнутими масовими сценами, хорами, балетом. Водночас треба зазначити, що галицький музичний театр значно відставав від західноєвропейського навіть у часовому вимірі, бо між першими французькими та італійськими зразками цього жанру (опери Л. Обера, Ф. Галеві, Дж. Мейєрбера, Дж. Россіні) та «Роксоляною» Січинського пролягла майже столітня відстань. Саме тяжінням до «великої опери» можна пояснити будову твору – з ефективним і драматургічно цілісним великим прологом, в якому виведені алегоричні символічні постаті *Історії* та *Посвяти*.

Виникає враження, що Січинський віддає данину галицько-руському театрові середини XIX ст., який, на думку І. Франка, тяжів до старої традиції шкільних містерій «з їх алегоричними фігурами і персоніфікаціями абстрактних понять» [347, с. 239]. Так, постановка однієї з вистав театру в 1849 році завершувалась картиною-живообразом, в якій *Невіста*, втілюючи уярмлену *Русь*, сиділа з закутими в кайдани *Верховинцем* та *Подольником*, а *Янгол*



*охоронець* благав Всевишнього дарувати їй свободу. Під час святкування в 1889 р. двадцятип'ятилітнього ювілею театру в залі «Фрозін» (Frohsinn), що знаходилась у приміщенні готелю «Жорж», окрім вистави «Маруся» була ще показана жива картина з алегоричними постатями: *Просвіти і Слави, Трагедії, Комедії, Опер* й *Оперетки*. До алегорій звертається в музичній драмі «Інвалід» (1880) В. Матюк. Патріотична за сюжетом вистава починається з прологу за участю оркестру, хору й солістів. Серед дійових осіб тут виведені міфологічні постаті *Прабога і Чорнобога, Янгола Русі*, а також хор *Духів*.

Уведення Січинським у пролог філософсько-алегоричних фігур вказує також на наявність в опері рудиментів бідермаєрівського світогляду, з його схильністю до барокової театральності. Адже відомо, що музичний театр доби бароко мав алегоричний характер. Алегорії в ньому займали пролог та епілог, становлячи зовнішню, декративну частину, а з іншого боку, створювали своєрідний паралелізм сценічної дії на межі реального та умовно-алегоричного часу. Аналогічний підхід до використання алегорій можна зауважити і в «Роксоляні». Алегорична фігура *Історії* акцентує увагу на історичній достовірності як головних героїв, так і зображених в опері подій, а в імені *Посвяти* закладено головну ідею твору, бо саме слово (посвята) є синонімом самопожертви. А це означає, що алегорія є прообразом головної героїні опери, Роксоляни, яка рятує невольників ціною самопожертви. Не випадково заключне соло *Посвяти* в пролозі написано композитором у характері сарабанди – як натяк на майбутню трагічну розв'язку опери. Крім цього, тут задіяні русалки (хор русалок), невольники (хор невольників), нехрещені діти-духи в неволі. Драматургія цієї ефектної розгорнутої хорової сцени за участю трьох хорів і двох солістів (сопрано й мецо-сопрано) побудована на основі контрастного зіставлення двох образних сфер: лірично-елегійної та драматичної. Після невеликого оркестрового вступу баркарольний характер хору русалок «Легко свобідно по тихій хвилі» контрастує з наступним патріотичним маршем невольників «Кайданів звук, зойк тяжких мук». Поступово, фрагмент

за фрагментом, у перегуках хорів русалок та невольників з'являється і набуває особливої значущості тема рідної землі, що підводить до першої спільної драматичної кульмінації «*годі шукати потіхи, під рідні наші стріхи серце з болю і горя рветься*». Однак треба зазначити, що національне декларується тут лише на рівні словесного тексту, а не його музичного відтворення.

Дещо несподіваним в опері є зображення Січинським турецького світу, оскільки тут відсутня так звана стилізація *a la Turca*, як це було, наприклад, в операх С. Гулака-Артемівського чи А. Вахнянина. Проблема *свій/чужий* під оглядом музичного втілення вирішується за рахунок використання елементів польської музики, позаяк хори турків з першої дії написані переважно в характері полонезу; його інтонації можна також почути в партії Сулеймана та Ібрагіма. Це, насамперед, пояснюється тим, що композитор від початку мислив «Роксоляну» як «велику» історичну оперу, а невміло стилізований показ турецького табору тільки б перешкоджав цьому. Адже українська культура, на відміну від російської, з її схильністю до самоорієнтації (внаслідок чого орієнтальний міф став її важливою складовою), більше тяжіла до Заходу. Тому місце «чужого» тут було відведено полякам. З іншого боку, зображення ворожого для українців середовища музичними маркерами польської культури можна трактувати як натяк на споконвічний українсько-польський антагонізм, на який звертали увагу ще учасники «Собору руських учених» у 1848 році, згадуючи славне минуле Галицько-Волинського князівства та «кляте польське панування в Східній Галичині як панування чужинецьке» [43, с. 72].

Національний колорит у танцювальних сценах опери виявляється саме через козачкові ритмо-інтонації. Натомість музичні характеристики головних героїв, Роксоляни та Сулеймана, позначені певною «нейтральністю», якщо розглядати їх під кутом категорії національного. У їхніх сольних аріях і любовних дуетах домінує вальсовість, що наводить на думку про впливи віденської оперети. Національне у тій формі, яким його бачив та намагався втілити у своїх операх М. Лисенко, багато в чому поділяючи музично-естетичні

погляди російських композиторів-кучкістів, на ґрунті галицької музики з різних причин не було вкорінене. Якщо російські музиканти, конструюючи національну ідентичність, спирались на праці етнографів, істориків, літературознавців, географів, прагнучи досягнути максимальної відповідності між «народом» на сцені та в реальному житті, то галицькі композитори, яких зараховують до Лисенкової школи, мали дещо інше розуміння «феномену народу». Це можна пояснити тими настроями, що панували в середовищі галицької культурної еліти, особливо серед консервативно налаштованих інтелектуалів-русофілів (К. Мерунович, А. Петрушевич, Я. Головацький). Йдеться, зокрема, про їхні намагання в боротьбі з польськими претензіями на Східну Галичину шукати традицій, які б не ідеалізували етнічний чинник, орієнтуючись при цьому винятково на народну культуру. Прагнення поставити українців на рівень культурної нації заохочувало галичан до творення високої культури, яка була б адресована насамперед освіченому читачеві, слухачеві та глядачеві, який репрезентував новий сегмент українського суспільства. Тому російська концепція національного мистецтва, стрижнем якої був етнічний чинник, що спирався на традиційне мистецтво як автохтонний прояв ідеальної російської душі, й український варіант якої пропагував серед галицьких музикантів Лисенко, хоч і була ними сприйнята схвально, але реалізована у творчості лише частково. У своєму розумінні національного вони й надалі залишалися прихильниками німецької інтелектуальної парадигми, чий утверджений в опері музичний націоналізм (національне трактувалося в узагальнено-романтичному плані) конструювався на основі «синтезу різних стильових напрямків і традицій різних композиторських шкіл – романтизму, бідермаєру, класицизму, французької опери та італійського *bel canto*» [175, с. 41], а фольклорні елементи розглядалися лише як одна із форм прояву національного.

Водночас треба пам'ятати про те, що українська ідентичність, яка активно конструювалася і посідала домінуюче місце в галицькій музичній культурі

останньої чверті XIX – початку XX ст., все ще співіснувала з іншими формами тожсамості – *галицькою* та *віденською*, з яких остання хоча й не була, як у попередні десятиліття, визначальною для текстів цієї культури, якщо розглядати їх під кутом категорії *загального*, та все ж залишалася впливовою, а її рудименти, більшою чи меншою мірою, можна побачити в мистецьких здобутках тогочасного галицького музичного театру.

Буковинський театральний і громадський діяч Модест Левицький, відвідавши виставу «Роксоляна» Д. Січинського, що була поставлена трупною театру «Руська Бесіда» у Чернівцях, писав, що «Роксоляна» «повинна стати тим, чим є “Галька” С. Монюшка для поляків і “Продана наречена” Б. Сметани для чехів, вона повинна знайти дорогу в Європу. Публіка, йдучи до театру, була досить скептично налаштована. Та ось почалася вистава. Зі сцени ллються голоси і полоняють слухачів. Здається, все так, як і в модних європейських театрах, хоч вухо вловлює і щось своє. І створюється враження, що українці мають свою оперу, котру можна хвалити без скидки на те, що, мовляв, у нас ще нема відповідної школи, традиції» [312, с. 148]. Натомість актор і режисер Василь Василько, відвідавши виставу «Роксоляна», яку поставила в 1912 р. трупа М. Садовського в Києві, дав їй досить критичну оцінку, зазначивши, що «опера статична: дія розвивається мляво, образи пасивні – не подані в розвитку. Серед дійових осіб є багато алегоричних персонажів. Національний український колорит майже відсутній; навіть у партії Роксоляни його обмаль. Великого значення надано хоромі – мішаному, чоловічому, жіночому, багато великих ансамблів» [40, с. 72–73].

Якщо Вахнянина і Січинського цікавила передусім історична тематика, то Я. Лопатинський свою найуспішнішу виставу «Еней на мандрівці» створив у жанрі комічної опери. Відомий політичний та громадський діяч Микола Курцеба, автор лібрето твору, опублікував у 24 номері чернівецької газети «Неділя» (1912) статтю, в якій розповів історію її появи. Він стверджував, що ідея створення «Енея» виникла в процесі тривалого спілкування з Я. Лопатинським.

тинським під час відпочинку в Гологорах (село у Львівській області). Обговорюючи в цьому контексті оперету, як один із найважливіших розважальних жанрів кінця XIX – початку XX ст., Я. Лопатинський з М. Курцебою дійшли висновку, що чудовою темою для української оперети могла б стати «Енеїда» І. Котляревського. Відтак, у своєму першому варіанті, завершеному, можливо, ще у 1908 р., «Енея» було замислено як оперету зі співами та хорами, переплетену прозовим текстом [164, с. 3–4]. Із цієї публікації можна довідатися, що автори ставили перед собою амбітну мету – презентувати твір на віденській сцені. Тому Я. Лопатинський у 1909 р. вів перемовини щодо постановки «Енея» з дирекцією віденського *Карлтеатру* (Carltheater), який здобув визнання у віденській публіки передусім показами зінгшпілів Й. Нестроя, а згодом, починаючи від 1860-х років, – оперетами Ж. Оффенбаха та віденськими оперетами. П'єса Лопатинського була перекладена німецькою мовою і погоджена з дирекцією театру до показу. Але, як стверджує М. Курцеба, її прем'єра не відбулася через зміни в керівництві закладу (раптова смерть директора).

Від співогор галицьких композиторів віденська оперета відрізнялася насамперед тим, що цей жанр був пов'язаний виключно із міським соціальним середовищем тогочасної Австро-Угорщини. Її вальси та куплети, не потребували адаптації до місцевих умов. Окрім того, оперета з'явилася у великих містах імперії майже одночасно, тому що її появі передували «народні п'єси». У 1880-х роках оперети Ж. Оффенбаха та віденські оперети Й. Штрауса були в репертуарі театру «Руська бесіда». Як стверджує С. Чарнецький, їх поява на галицькій сцені викликана не стільки внутрішніми потребами українського суспільства, скільки матеріальними обставинами [359, с. 314]. Адже захоплене сприйняття галичанами інтернаціонально значущого оффенбахівського мистецтва, з його фешенебельно-«столичним» блиском, слугувало підтвердженням думки, що глядачі отримували задоволення «відчувати себе цивілізованими «буржуа», зіставними з паризькою елітою» [358, с. 46], а не з надто демократичною публікою місцевого українського театру.

Доволі важко зрозуміти, чому для української сцени оперета була перероблена композитором у комічну оперу, якщо враховувати недостатню музичну підготовку тогочасних українських театральних труп. Відомо, що зміни торкнулися не лише розмовних діалогів, але й самого лібрето твору, а також текстів дуетів, куплетів і хорів. Можливо, причини такої «переробки» треба шукати в галицько-українському соціокультурному контексті початку ХХ ст., бо для нової української інтелектуальної еліти цей жанр уважався втіленням космополітизму й тривіальності, що не зовсім узгоджувалось із її націєтворчими прагненнями.

Щодо вибору сюжету, то двома роками пізніше за Я. Лопатинського, у 1909 р., до поеми І. Котляревського звернувся М. Лисенко, створивши свою оперну версію «Енеїди». Прем'єра вистави відбулася в 1910 р. в театрі М. Садовського. Проводячи паралелі між двома творами, дослідники зазначають, що «Енеїда» Лисенка багато в чому продовжує традиції народної оперети типу «Наталки Полтавки», підставою для чого є використання в ній словесного тексту, який, на відміну від музичних форм, стає тут рушійною силою розвитку. Натомість під час переробки оперети «*Еней на мандрівці*», що тривала два роки (про це пише М. Курцеба), всі розмовні діалоги були замінені Лопатинським на речитативи, і основний наголос зроблено на розгорнутих музичних сценах із використанням ансамблів та хорів. Однак галицькому композиторові не вдалося позбутися опереткового мислення, на що вказує часто вживана в опері куплетна форма із властивим для оперети каскадним характером (прикладом може слугувати аріозо Еола з першої дії) [122, с. 170]. Недоліком лібрето, на думку дослідників, є відсутність послідовності в розгортанні сюжету, внаслідок чого три дії вистави – це фактично три різні історії, щоразу (за винятком Енея) з новими дійовими особами.

У сольних партіях «Енея» переважають аріозні форми, прикладом чого є аріозо Енея «Ще маю я надію в Бозі», аріозо Еола та Енарети «Чи ясних днів, рожевих снів» з першої дії. В опері є багато ансамблів (дуети, терцети, кuartети), які послідовно переходять у розгорнуті сцени за участю солістів та

хору. Так, перша картина першої дії завершується терцетом солістів (Енарета, Еол та Еней) і хором троянців, за яким слідує оркестрове інтермецо. За тим самим принципом побудована і наступна, заключна картина першої дії опери. Вона починається з любовного дуету Енея та Енарети «Від ясных зір, солодких мрій», продовженням якого є квартет (Енарета, її товаришка, Еол та Еней). Дія закінчується великою масовою сценою за участі хору дівчат, челяді, троянців та оркестровим фрагментом, що зображує бурю на морі.

Якщо проаналізувати музичну складову опери «Еней на мандрівці», то можна зауважити, що національне мислиться композитором переважно крізь призму коломийковості та романсовості. Мелодика більшості сольних номерів та дуєтів має романсову інтонаційну основу, хоча її національна природа виявляється в дещо невиразній формі. Натомість у хорових фрагментах національне проступає яскравіше, оскільки композитор використовує тут виключно українські легко впізнавані ритмоінтонації коломийки та козачка. Враховуючи обставини написання твору, який призначався для постановки на віденській сцені у вигляді оперети, можна зробити припущення, що автор «Енея» основну увагу зосередив на розважальній складовій, тому національне в початковій концепції зводилося до функції суто декоративної. Адже в умовах багатоетнічної Австро-Угорської монархії, де кожен народ мав свою батьківщину, демонстрація національного набувала додаткових смислових конотацій. Тому коломийка і козачок, як певне стереотипне узагальнення й опізнавальний знак, на противагу до вальсу й полонезу, які також наявні в опері, безпомилково ідентифікувались із Галичиною, свідченням чого є хори троянців з першої дії. Так, в одному з них («Честь Еолу») відчуються ритмоінтонації козачка, натомість наступний хор «Ой широкий лист калини» написаний у характері тужливої коломийки. Комічність ситуації досягається тут шляхом зіставлення «серйозного заспіву» соліста-троянця та легковажного «пияцького приспіву» хору, який підспівує останню строфу зі словами *«невелика серцю туга, не буде та, буде друга»*.

Вибір Я. Лопатинським сюжету «Енеїди» І. Котляревського суголосний не лише з національним, а й тим соціальним контекстом, що став основоположним моментом «віденської» оперети», з її іронічною саморефлексією, пародійним висвітленням теми соціальних відмінностей, які, однак, співіснували в ній досить гармонійно [358, с. 66]. Пансько-шляхетське середовище ставало тут предметом кпин, як щось застаріле і таке, що не відповідало часові. Соціальна неоднорідність українського суспільства, яскраво репрезентована в поемі Котляревського, суголосна «віденській» опереті, оскільки зображується не в поляризації життєвих явищ, а в необразливо-гумористичній, завуальованій формі. Еней і троянці не поспішають виконувати волю богів, а проводять час у численних бенкетах та любовних пригодах, задовольняючи, таким чином, свої основні життєві потреби. Тому вибір Лопатинським сюжету про Енея відсилає до Ж. Оффенбаха, який в оперетах «Орфей у пеклі» та «Прекрасна Єлена», на перший погляд, також буцімто висміював античність, а насправді, критикував тогочасні французькі порядки.

Незважаючи на всі недоліки «Енея на мандрівці», найголовніший з яких полягав у жанровій амбівалентності твору, що балансував на межі лірико-комічної опери та віденської оперети з її «кітчевою постановною практикою» (за М. Чакі), треба зазначити, що він був продуктом своєї епохи, як частина того тексту, що увібрав у себе найхарактерніші особливості культури Австро-Угорської монархії. Заповнюючи музично-розважальну нішу в галицькому театрі початку ХХ ст., опера «Еней на мандрівці» демонструвала не лише достатньо високий професійний рівень її автора Я. Лопатинського, але й брала безпосередню участь у процесах конструювання національної ідентичності, будучи представленою тогочасному галицько-українському загалу в доступній формі.

Враховуючи тенденції, що домінували наприкінці ХІХ ст. у музично-театральному житті Австро-Угорщини, можна стверджувати, що одним із найпопулярніших жанрів галицького музичного театру й надалі була оперета.



Причину її популярності треба шукати не лише в розважальній, але й політико-ідеологічній площині, адже досить часто оперета ставала посередницею між культурами народів, що входили до складу імперії. А якщо розглядати проблему у зворотньому напрямку, то вона загострювала увагу на етнічних та культурних відмінностях. Серед композиторів, які активно працювали в цьому жанрі, слід згадати передусім С. Воробкевича, що одним із перших у своїх театральних творах наслідував стиль віденської оперети. Так, його «Молода пані з Боснії» (1892) виконувалася не лише українською, але й німецькою мовами, а її сюжет, що своєю фабулою частково нагадує «Москаля-чарівника» І. Котляревського, порушує проблему етнічної багатоскладовості Габсбурзької монархії, бо головна героїня оперети, в яку закоханий сільський парубок Гриць, – циганка Катинка.

Циганська тематика стала особливо популярною після появи в 1885 р. оперети Й. Штрауса «Циганський барон». Відомо, що ця вистава увійшла до репертуару театру «Руська Бесіда» і часто ставилася на його сцені. Зв'язок Шандора Баринка з удаваною циганкою Саффі, що вважався порушенням суспільної моралі, перенесений Воробкевичем на національний ґрунт, в атмосферу сільської мелодрами. А це дає підстави говорити про інтертекстуальну складову «Молодої з Боснії», в якій тексти «Москаля-чарівника» та «Циганського барона» присутні у вигляді алюзій та ремінісценцій. Вже сама назва оперети відсилає до Й. Штрауса, бо якщо дія «Циганського барона» відбувається десь на південному сході Угорщини, де пліч-о-пліч жили угорці, серби, румуни й цигани, то героїня Воробкевича прибула з далекої Боснії. Незважаючи на те, що ставлення до циган у європейців завжди було негативним, як до народу, якого не зачепила цивілізація, Й. Штраус показує їх винятково з позитивного боку, тим самим демонструючи не лише власну ліберальну орієнтацію стосовно цієї етнічної меншини, а й виступає виразником настроїв тієї частини австро-угорського суспільства, що була рішуче налаштована до урівнення циган у правах з іншими народами монархії.

Треба відзначити, що цю проблему порушує у своїй опереті й С. Воробкевич, показуючи спочатку традиційно упереджене ставлення батьків Гриця до дівчини Катинки. Не випадково Санда, мати хлопця, виголошує думку: *«Краще вже туркеня, ніж циганка»*. Подібно до героїні з «Циганського барона», яку, щоб послабити негативний суспільний резонанс, представляють як туркеню, циганку Катинку також передягають у туркеню. Такі збіги в сюжеті свідчать про небезпідставність думки про вплив оперет Й. Штрауса на музично-театральну діяльність С. Воробкевича. Те саме стосується музичної компоненти оперети «Молода пані з Боснії», оскільки в більшості музичних номерів вистави (в опереті їх сімнадцять) переважає танцювальність, зокрема вальс. Окрім того, у творі відчутний угорський колорит, бо в якості опізнавального знаку тут використовується чардаш, незмінно присутній у багатьох оперетах Й. Штрауса.

Алюзії до Й. Штрауса в «Молодій пані з Боснії» посилюються внаслідок використання Воробкевичем елементів військової музики – військових сигналів і маршів. Це пов'язано з характеристикою головного героя оперети – солдата Пантелеймона Трубки, який не може позбутися своїх казарменних звичок. Його мова «пересипана» німецькими військовими словами-командами: *«Осьма рота... Wicegefreiter Федько і маркитанка Санда... так, так... Habacht! Presentirt! Disciplin!»*

Типово оперетковими у виставі є хори зі скоромовками: *«федь-федь-федь-федь»* чи *«ко-ко-ко-ко»*. Особливо комічно звучить так званий турецький хор «Салям алейкум» з набором беззмістовних вигуків та слів: *«Мека, Медіна, Стамбул, Аллах Ефенді і Магомет єго пророк – йок-йок-йок –кі-кі-кі-кі-ку-кі»*.

Оперета «Молода пані з Боснії» мала неабиякий успіх у публіки. Про це свідчать рецензії І. Франка, надруковані в газеті «Kurjer Lwowski». Як відомо, письменник, починаючи від 1887 р., вів у ній рубрику «Teatr ruski». У № 343 за 1890 р. він зазначив, що згадана вистава «належить до найбільш вдалих

виступів руського театру. Глядачів було повно. І текст оперетки, і її музика ні в чому не поступаються зарубіжним творам цього типу. Артисти грали і співали добре» [335, с. 233].

Популярністю в галицькому середовищі користувались також оперети Воробкевича «Каспар Румпельмайер», «Золотий мопс» та «Пан мандатор». Особливість «Золотого мопса» (1879) полягає у винятково розважальному характері вистави, з легковажним сюжетом, що, зокрема, не могло не відбитися на музичній складовій, для якої характерна тотальна танцювальність, виразно відчутна як у сольних піснях, так і в ансамблях та хорах, написаних у характері польок та вальсів. Комічність і несерйозність ситуації композитор підкреслює навіть у назві деяких номерів на кшталт: «Rauchtabak Lied» (пісня про тютюновий дим) чи «Lied von studenten Liebe» (пісня про студентську любов). Не випадково І. Франко (на що звернула увагу М. Загайкевич) зауважив, що Воробкевич «найбільш заражений впливами легкої музики з шинку» [110, с. 66]. Підставою для таких тверджень може бути хор «Все кохатись, залицятись» чи дует під назвою «Bundeslied» («*як не стане нам гроша / juchajdi juchajda / знайдем їсти у пона*»). Не менш банально звучить і вже згадана «Rauchtabak Lied» зі словами: «*Коби мені зранку / кави філіжанка*». Назви куплетів німецькою мовою, згадки про каву – все це свідчить про вплив на композитора розважальної тогочасної міської культури, а не народного театру, про що говорив І. Франко, вказуючи на найменшу кількість рис народної музики в зазначених виставах [341, с. 58]. Адже в музичних номерах «Золотого мопса», про що свідчать їх назви німецькою мовою, відчутними є традиції буршівських (студентських) німецьких пісень, оскільки в університетах Австро-Угорщини здавна існували студентські товариства.

О. Михайлов, аналізуючи віденську оперету, стверджує, що вона погана не сама собою, а в порівнянні з народним театром, який, на думку дослідника, тут бідніє й вульгаризується. На противагу народному театру, який ніколи не був предметом культурного «експорту», бо «доводив свою принци-

пову неперекладність на мову будь-якої іншої культури», оперета від самого початку відзначалася відвертою космополітичністю, а національне в ній виконувало роль прикраси та екзотики [428, с. 29]. Вишлекана на ґрунті народного театру, оперета відкинула те найцінніше, що було в ньому – єдність комічного і серйозного, бо за жартом і фарсом у народних п'єсах завжди порушувалась проблема людського існування.

#### **4.7. Віденський *fin-de-siecle* та його вплив на формування модерної національно-культурної ідентичності**

##### **С. Людкевича і В. Барвінського**

Інтелектуальне та культурне життя Австро-Угорщини кінця XIX – початку XX століть є об'єктом зацікавлення багатьох сучасних істориків та культурологів. Політична криза австрійського *fin-de-siecle* мала значний вплив на культурне життя Галичини цього періоду. Тому процес подальшого формування в галицькій культурі початку XX ст. української національної тожсамості не можна розглядати ізольовано, без розуміння тих імпульсів, що йшли з центру монархії, тобто – з Відня.

Поява нових масових рухів за участю різних соціальних та національних груп, зростання слов'янського націоналізму – все це призвело до краху австрійського лібералізму з його морально-науковими та естетичними константами і посилило відчуття тривоги і безсилля перед загрозою майбутніх суспільних катастроф. Наприкінці останнього десятиріччя XIX ст. віденські інтелектуали охоче послуговувалися французьким терміном *декаданс* для аналогій між своєю епохою та періодом занепаду Римської імперії. Адже внаслідок модернізації економічно-соціальних умов життя відбулося прискорення диференціації суспільства й загострення багатьох кризових явищ у сфері колективної та індивідуальної самосвідомості. Цьому сприяла етнічна і культурна багатоскладовість Австро-Угорщини, яка, з одного боку, стимулювала творчу активність митців, а з іншого – несла небезпеку, породжуючи відчуття

невпевненості через безпосередню близькість чужого, внаслідок чого виникло бажання уникнути з ним контакту через спробу уніфікації культурно-мовного простору. Жак Ле Рідер назвав це кризою австрійської імперської ідентичності, що стала специфічною ознакою віденського модерну<sup>85</sup>. Його відмінність від інших європейських модерністських напрямків полягала в тому, що він був «відкритим» (не декларуючи жодної конкретної програми) та поміркованим, позаяк не відкидав традиції, а, навпаки, звертався до минулого, тим самим залучаючи його до процесу творення нового модерного мистецтва. На думку письменника Германа Бара, сутність поняття *австрійський модерн* полягає в тому, що він намагався «адаптувати здобутки предків до своєї – нової – епохи і довести все успадковане до останнього часу» [358, с. 144]. Термін *Die Junge*, поява якого в 1870-х роках була пов'язана з групою молоді, що виступила проти австрійського лібералізму, незабаром почав використовуватися і в мистецтві (*Jung-Wien*). К. Е. Шорске зазначає, що молоде покоління митців виступало проти авторитарності батьківської культури [376, с. 18]. Подібні настрої на початку ХХ ст. досягнули й Галичини. У цьому контексті треба згадати львівське мистецьке угруповання «Молода Муза» (1907–1909), яке, подібно до *Jung-Wien*, не мало програми і більше нагадувало товариський клуб. До нього входили не лише літератори (П. Карманський, Б. Лепкий, В. Пачовський, С. Чарнецький, М. Яцків, С. Твердохліб, О. Луцький), але й представники інших мистецьких професій, зокрема композитор С. Людкевич та скульптор М. Паращук.

Змальовуючи повсякденне життя віденської літературно-артистичної богеми кінця ХІХ – початку ХХ століть, В. Джонстон називає тогочасні віденські кав'ярні закладами культури, громадськими салонами, в яких не лише чоловіки, а й жінки збиралися для інтелектуального спілкування, обміну думками і творчими ідеями. На думку дослідника, вони були осередком «Моло-

---

<sup>85</sup> Див. докладніше: Ле Рідер Жак. Венский модерн и кризис идентичности / пер. с фр. Татьяны Баскаковой. Санкт-Петербург : Изд-во им. Н. И. Новикова, 2009.

дого Відня». У кав'ярнях «Грінштайль» та «Централь» зустрічалися не лише молоді інтелектуали: письменники Г. Бар, Г. Гофмансталь та П. Альтенберг, але й представники мистецької, зокрема музичної, еліти старшого покоління: Й. Брамс, Г. Вольф, Е. Ганслік [95, с. 173]. Інтелектуали «Молодого Відня» були вихідцями з простих сімей, тому їхній естетизм полягав у можливості проводити вільний час у читанні газет і журналів, розмовах з відомими митцями та в дилетанській творчості.

Членами львівського гуртка «Молода муза» також були вчорашні мешканці провінційних галицьких містечок, випускники університетів, вільні митці, чиїм Олімпом, як висловився молодомузівець М. Рудницький, стала кав'ярня «Монополь» – місце, де можна було почитати газети та подискутувати з такими загальновизнаними авторитетами, як І. Франко [119, с. 5]. На думку літературознавця М. Ільницького, молодомузівців об'єднувало прагнення знайти нові шляхи в мистецтві, служіння красі, а також намагання звільнитися від вузького побутового етнографізму [119, с. 11].

Це багато чого додає до сучасного розуміння особливостей розвитку української музичної культури доби модерну, бо, як стверджує О. Козаренко, саме естетика модерну (додамо австрійського модерну – М. Н.) інспірувала «своєрідний феномен національного стилеутворного процесу», тому що писати його історію почали С. Людкевич та В. Барвінський, композитори, злет творчої діяльності яких припав на перше десятиліття минулого віку [138, с. 162].

Зарубіжні дослідники, аналізуючи процеси, що відбувалися в інтелектуальному та мистецькому житті Відня часів *fin-de-siecle*, звертають увагу на специфічність віденської культури, з її, як стверджує К. Е. Шорске, нетиповим поєднанням провінціалізму й космополітизму, традиціоналізму і модернізму [376, с. 25]. Важливість культурної пам'яті (про що йшлося в першому розділі книги) для осмислення української національної тожсамості полягає в тому, що західноукраїнські митці – письменники, художники, композитори –

шанували власне культурне минуле через намагання інтегрувати його в сучасне. У їхніх творах формується неоромантична концепція, що «ґрунтувалась на духовному, «визвольному» пориві, прагненні до повноти виявлення родового, власне людського потенціалу буття, ідеалу «повноти людини», «цілого чоловіка» [119, с. 15]. Намагання наблизитися до нових течій і напрямків, відчутти «биття сучасного, надміру, може, вразливого людського серця», за висловом О. Луцького, – все це притаманно і С. Людкевичу з В. Барвінським, кожен з яких на початку творчого становлення на деякий час пов'язали своє життя: один з Віднем, а другий – з Прагою. Крім того, в їхніх творах мирно співіснують і традиційне, і модерне, бо останнє досить часто виражається за допомогою минулого: як власного, так і запозиченого. Щодо космополітизму австрійського модерну, то треба зазначити, що молоде покоління австрійців намагалося засвоїти найновіші інтелектуальні здобутки західноєвропейських національних культур – французької, бельгійської, скандинавської, англійської тощо. І в цьому змішанні представники віденського модерну також бачили прояв австрійськості. Тому апелювання В. Барвінського до музики французьких імпресіоністів і Дж. Пуччіні чи С. Людкевича до творчості Р. Штрауса, Г. Малера чи веристів є цілком природнім, бо може розглядатися як прояв віденської ідентичності, яка в умовах модернізму у творчості згаданих композиторів сприйматиметься як ідентичність європейської єдності.

Із цих позицій цілком по-новому сприйматимуться твори, написані Людкевичем на початку 1900-х років на тексти Шевченка. Як стверджував композитор, йому, вихованому в польській мові та школі, було доволі важко зрозуміти красу Шевченкової поезії, тому звернення наприкінці 1890-х років до творчості поета стало для Людкевича не так потребою, як виявом пієтизму. Крім того, за словами композитора, великий вплив на його наближення до «Шевченкового духу» мав Лисенко своїми «Гетьманами», «Гусом», «Мені однаково» [181, с. 263]. Знаменно, що однією із перших хорових композицій

Людкевича, покладених на Шевченкові тексти, є «Косар» (1900) – передостанній вірш із поетового циклу «У казематі», створеного ним у 1847 році. Центральним у творі є образ смерті, що належить до основних тем у творчості поета. Вибір молодим композитором (на той час ще аматором) саме цієї поезії свідчить про зміну естетичної парадигми покоління галицьких інтелектуалів початку ХХ ст. Адже Шевченковий «Косар», на думку Ю. Шевельова, – це «*dance macabre*», а сама атмосфера вірша – це «атмосфера страху і лихих сновидінь» [373, с. 99]. Не випадково, що основна ідея «Косаря» співзвучна модерністичному розумінню смерті і виступає констатацією «ситуації трагічної абсурдної самотності». Про це пише, досліджуючи творчість представників «Молодої Музи», Леся Демська-Будзуляк, зазначивши, що «на відміну від домодерної смерті, коли все життя індивіда було лише приготуванням і спрямуванням до неї і яка була логічним та неминучим переходом до іншого типу буття, “модерний” індивід у річищі тієї ж ідеї смерті Бога переживає смерть як остаточний кінець. Звідси й розуміння її як дикості, певного насильства над індивідуальною свідомістю» [94, с. 27]. Для поезики модерну характерним є поєднання непоєднуваного, апокаліптичність, досвід «буття на межі». Саме так бачить Шевченкового «Косаря» Людкевич, чия інтерпретація, у порівнянні з однойменним солоспівом Лисенка, демонструє зміну естетичної парадигми українського мистецтва доби *fin-de-siecle*. Лисенковий образ смерті цілком вписується в романтичну концепцію її естетичного сприйняття – як переживання смерті близької людини, з логічним і передбачуваним музичним втіленням у вигляді *marcia funebre*, з прихованими алюзіями до третьої частини фортепіанної Сонати № 2 Ф. Шопена (співпадає навіть тональність *b-moll*), з мелодикою, в якій переважає ліричний первень.

Натомість Людкевич, вже як представник *fin-de-siecle*, по-новому інтерпретує цю тему, бо переживає її як безпосередній учасник: «*I мене не мене / на чужині зотне*». Грубо спрощені (на це звертає увагу Ю. Шевельов) через



атмосферу страху образи «Косаря» композитор намагається відтворити крізь призму апокаліптичної образності, «поєднуючи непоєднуване». Мажорний лад (основна тональність хору – *F-dur*), енергійний польотний характер (*Allegro energico*) початкової теми, в якій переважають висхідні стрибки на сексту, кварту та квінту з акцентами-зупинками на кожній останній другій долі такту, різко контрастують із трагічним змістом вірша, у рядках якого вже закладений апокаліптичний гротеск. Його силабічну схему прокоментував Ф. Колесса, зазначивши, що розміщення наголосів тут таке, як у жартівливій народній пісні «І шумить, і гуде» [425]. І таких прикладів використання полегшеної жанровості для втілення трагічного у творах Шевченка можна помітити чимало. На відміну від Лисенка, Людкевич вловлює стакатний ритм Шевченкового вірша (про це пише Ю. Шевельов), не лише підкреслюючи його відповідним стакатним штрихом на словах: «*косаря уночі зустрічають сичі*», але й характерним рухом «короткими» вісімковими тривалостями з постійно змінним акцентом, із чисельними форшлагами супроводу. Це свідчить про наявність у цьому творі гротеску модерністичного типу, де в екзистенційній манері подано протиставлення життя і смерті. Показова бравурність «Косаря», в якому переважає скерцозна танцювальність, створює ефект драматичної напруги, бо танець, як його розуміє Людкевич, стає символом антисвіту – страшного й незрозумілого. Це відчуття посилюють численні форшлагги в партії фортепіано, що виступають тут носієм демонічної образності. Але відчуття страху перед смертю не зникає, бо в останньому розділі твору (*Andante–largemente*) композитор раптом знімає маску удаваної безжурності, перебарвлюючи початкову тему з *F-dur* в однойменний *f-moll* («*і мене не мине*). Її (як і на початку) провадять басы, але тепер вона звучить майже епічно, як думовий розспів, підтвердженням чому може бути фортепіанний супровід з акордами, взятими арпеджіо, що імітують гру на кобзі чи бандурі.

При цьому «Косар» Людкевича є не лише зразком нового прочитання поетичних текстів Шевченка крізь призму естетики *fin-de-siecle*, але одночасно

яскравим прикладом поєднання традиційного і модерного, де сутність «традиційного» полягає в тому, що композитор, який ще частково наслідує Лисенка, спирається на фольклоризм, що помітно в ритмічних алузіях та в цитатах-нагадуваннях. На словах *«на покоси кладе»* (п'ятий такт від початку вступу хору) він впроваджує в якості знака фрагмент мелодії відомої жартівливої народної пісні «Вийшли в поле косарі». Національне у цьому творі відчувається не лише в мелодичній сфері, але й в особливостях хорового голосоведіння, що добре відчутно в заключних кадансах, де Людкевич у характерній народній манері співу зводить усі голоси в унісон. Перше виконання «Косаря» з оркестровим супроводом, ймовірно, відбулося 14 березня 1901 р. в сорокові роковини смерті Т. Шевченка. Відомо також, що в 1903 р. твір прозвучав під орудою Людвіка Челянського, диригента львівського філармонійного оркестру.

Ранній період композиторської діяльності С. Людкевича (1897–1919) репрезентований переважно творами, в яких домінує тема боротьби за національне визволення. Як стверджує літературознавець Володимир Моренець, з настанням доби модернізму онтологічне освоєння проблеми національної ідентичності «поступається місцем його морально-етичному осмисленню. Митцям замало ствердити сам факт соціально-історичної наявності певного етносу та породженої ним модерної нації, – на перший план виступають питання: „а що це означає для мене? для конкретної особистості?“, „який сенс у приналежності особистості до тієї чи тієї нації?“, „як національна ідентичність співвідноситься з категоріями свободи? обов'язку?“, „як національне співвідноситься і взаємодіє з індивідуальним?“» [222, с. 25–26].

Уперше ідея національного визволення була чітко озвучена Людкевичем у патріотичному хорі «Поклик до братів слов'ян», написаному в 1897 році на текст М. Драгоманова. Початкова фраза відомої історичної пісні «Гей, не дивуйтесь, добрії люди» отримала продовження в рядках *«що Україна по довгій дрімоті голову славу підняла»*. За своїм характером – це типовий марш

у формі рондо і в розмірі 6/8. У 1900 році композитор написав, що «і найбільших артистів ніхто не звільняє від того, щоб вони усі свої сили, усе своє мистецтво присвятили своїй нації, а мистецтво тим не то не знизиться, а навпаки, піднесеться через свою ідейність, якої так бракує в музиці взагалі, а в нас іменно» [11, с. 31]. На цю особливість музичного світогляду С. Людкевича звернула увагу С. Павлишин, зазначивши, що визвольна ідея наскрізно проходить крізь усю творчість композитора, вимагаючи відповідних форм для свого втілення [269, с. 12]. Тенденція до створення монументальних вокально-симфонічних полотен виразно намічається вже у перших хорових композиціях С. Людкевича. Так, згаданий «Поклик до братів слов'ян» і «Вічний революціонер» (створений у 1898 р. і приурочений до 25-літнього ювілею творчої діяльності І. Франка) написані для хору й симфонічного оркестру.

Найяскравішим монументальним вокально-симфонічним твором української музичної культури, в якому яскраво проявилися характерні риси доби *fin-de-siecle*, є кантата-симфонія С. Людкевича «Кавказ», яка писалася композитором протягом десяти років. Так, друга частина («Молитва») цього грандіозного вокально-симфонічного циклу була створена в 1902 році, перша («Прометей») у 1904, четверта («І вам слава сині гори») у 1910 р. і третя («Хортам, гончим і псарям слава») у 1912. Уперше в історії української музики вся увага зміщена композитором на оркестр, а не на вокальну лінію, що є наслідком студіювання Людкевичем творів західноєвропейської музики [181, с. 263]. У цьому сенсі композитора можна порівняти з його сучасником А. Шенбергом, який, подібно до Людкевича, з 1900 по 1911 роки працював над своєю грандіозною кантатою «Пісні Гурре», шукаючи нові типи звучності у сфері співвідношення інструментальної музики та вокалу. Шенберг назвав цей твір ключем до свого особистісного розвитку. На думку дослідників творчості композитора, «Пісні Гурре» є породженням *fin-de-siecle*, бо в цій кантаті поєднались дух вагнерівської величі з непорушним оптимізмом бетховенської «Оди до радості». Ці слова з повним правом можна адресувати

і до «Кавказу» С. Людкевича, музична мова якого позначена впливом Вагнера і навіть Бетховена. Крім того, можна безпомилково стверджувати, що «Кавказ» (разом із «Косарем») є одним із перших прикладів модерного осмислення поезії Шевченка в українській культурі першої половини ХХ ст.

Композиторіві є близькою Шевченкова поема, в якій відсутні фольклорні мотиви, тому що це поезія апокаліпсису, який веде до ідилічного майбутнього царства справедливості. Ю. Шевельов визначає стиль Шевченка як зразок гіперболи та метафори, насиченої риторичними структурами. У творах поета вражає поєднання контрастів – фрагментів молитовного характеру, написаних у церковнослов'янському стилістичному ключі, вульгаризмів та рядків, писаних просторічною мовою. Результатом такого поєднання є те, що все міфологічне і далеке стає близьким і буденним, а сама поема створює враження універсальності. Звертаючись до минулого, втіленого в постаті міфічного Прометея, поет підходить до нього не як романтик (на це вказує Г. Грабович), «а як людина, якій співзвучна сакральна істина, історія-правда» [74, с. 35]. І тому свої «знання», як стверджує дослідник, він черпає з різних джерел і «подій», сполучаючи їх з «глибоким відчуттям сучасного та прийдешнього», синтезуючи у «формах виключно міфологічних структур». Водночас, слово «міф» треба розуміти не як певний вимисел, а як послідовність слів, певний наратив, «форму образного та творчого мислення» (за Н. Фрайем).

Можна стверджувати, що поема Шевченка «Кавказ» написана ще й складним метафоричним мовним стилем, який Н. Фрай визначає як керигматичний у сенсі специфічної форми експресії, що була характерна для біблійних пророків. Але сам керигмат (термін Н. Фрая) є тим типом риторики, що являє собою суміш метафоричного та екзистенційного начал, мовним засобом якого, на думку літературознавця, є міф [334, с. 63–64]. Для Людкевича поезія Шевченка – це передусім програма, яку вже не можна втілити «традиційними» хоровими засобами. Тому особливо близькими йому виявилися композитори, для яких характерною є драматична манера висловлювання. До

них належить Бетховен, бо інтонаційно-маршова основа фінальної теми «Кавказу» («*За вас правда*») викликає небезпідставні алузії до «Оди до радості» з Дев'ятої симфонії, а також Вагнер, Чайковський і Леонкавалло. Щодо впливу Бетховена, то в одній із тем чоловічого хору «Дайте руки, юні друзи» (1911), написаного композитором у характері героїчного маршу, також спостерігаємо обриси теми «Оди до радості». Йдеться про епізод «*зависть хай вас не спиняє, разом к світлу друзи жваві*», що співзвучний поетичному тексту оди Ф. Шиллера.

Пошук музичної інтонації, адекватної Шевченковому поетичному керигмату, скерував Людкевича до використання елементів «високого» мовного стилю, проявом чого є звернення до риторичних фігур «підвищеної експресії», зокрема тих, що асоціюються з «афектами скорботи» (*affectus doloris*). Початкові чотирнадцять тактів оркестрового вступу (*c-moll*) з першої частини «Кавказу» повністю засновані на відомих емблематичних знаках «трагічного» – фігурах *passus duriusculus* та *suspiratio*. Це так звана тема Прометей, що складається з тричі повтореного в динаміці *ff-fff* висхідного верхнього хроматичного тетраходу, який завершується малосекундовим низхідним ходом від тоніки. Семантика обох риторичних фігур пов'язана з образами страждання. На низхідну хроматичну послідовність у басах накладається діатонічна тема Кавказьких гір. Та новаторство «Кавказу» полягає не в тому. Відомо, що Шевченко – один із найбільших візіонерів у світовій літературі. І витоки його візіонерства слід шукати в Біблії. Адже суміщення часових категорій, де стираються грані між минулим, теперішнім і майбутнім, – це принцип усіх, без винятку, пророчих книг Старого й Нового Заповітів. Шевченковий поетичний наратив також з'єднує минуле з майбутнім в єдине «теперішнє»: досить згадати бодай його «Посланіє і мертвим, і живим, і ненародженим». Сучасні дослідники-шевченкознавці вказують на цю особливість поетового мовлення як на одну з ознак його міфологічного мислення [74, с. 67].

Тому слід віддати належне Людкевичу, який ще у 1904 році зумів не лише відтворити, але й підкреслити цю особливість Шевченкової поезії.

У кантаті-симфонії, користуючись теологічною термінологією, наявні два горизонти – «ближній» і «дальній». «Дальній горизонт», як візія минулого, репрезентований темою Кавказьких гір, чия сувора діатоніка з нахилом у дорійський лад, низьким регістром, унісоном чоловічих голосів, повільним темпом, загальним архаїчним колоритом – втілює не просто щось віддалене у часі, а позачасове – вічне, сакральне. Це дає підстави стверджувати, що Людкевичу також притаманний принцип міфологічного мислення, що проявляється на рівні мови та мовлення. Натомість «ближній горизонт», як образ теперішнього, характеризується темповим прискоренням, концентрацією подієвості як явищем темпоральності, хроматизацією музичної мови, експресивністю вислову.

Під цим оглядом міфологічний наратив «Кавказу» Людкевича можна вповні трактувати в межах модерністичної поезії, де модернізм представлений не лише виражальними музичними засобами, але й на глибинному, концептуальному рівні. Відтак стає зрозумілішою думка Ю. Шевельова про контрастивність поезії Шевченка, тобто про гру контрастів мови, що вириває предмет із контексту однієї епохи, коли читач перебуває усюди й одночасно – ніде [373, с. 91]. «Кавказ» Людкевича також демонструє цю гру мовних контрастів, починаючи від абстрактно-релігійного «*За горами гори*», драматичних фрагментів, в яких відчувається вплив Вагнера, Чайковського, Леонкавалло, до виразних смислових натяків на Дев'яту симфонію Бетховена, і все це у поєднанні з просторічним мовленням, основою якого є український народнопісенний первень.

Літературознавці В. Смілянська і Н. Чамата констатують, що за композицією поема Шевченка є циклом цілісних за змістом монологів, що відділені один від одного тональними переходами [309, с. 115]. А це дає їм підставу порівнювати будову «Кавказу» із сонатною формою. Адже в основі поеми

лежить контрастне зіставлення двох тем: утвердження нескореності народу (головна партія) і прославлення борців за волю (побічна). На думку дослідниць, «відшукання структурних аналогій між творами різних видів мистецтва особливо цікаве тим, що підтверджує універсальність його найзагальніших законів» [309, с. 132]. Структура кантати-симфонії С. Людкевича, що поділяється на чотири частини, також відповідає будові сонатного циклу. Однак, як стверджує С. Павлишин, основою симфонічного принципу у творі є не традиційні контури сонатної форми, а зіставлення протилежних образів – напружено-драматичного і задушевно-ліричного [268, с. 18].

Впливом естетики *fin-de-siecle* позначені й інші твори С. Людкевича, що були написані на початку 1900-х років, зокрема «Хор підземних ковалів» (1903). Автор тексту – молодомузівець В. Пачовський, якого вважають одним із найяскравіших імпресіоністів в українській літературі, драматургом-візіонером, ліриком з історіософічними та філософськими уподобаннями. Відомо, що в 1902 році письменник опублікував символістську драматичну поему «Сон української ночі», яка стала своєрідною реакцією на вихід (сецесію) українських студентів із Львівського університету. Її примірник автор подарував композиторові. У 1909 р. поема була перероблена в містерію «Зоряний вінець» і поставлена на сцені з музичним оформленням С. Людкевича. Він написав до вистави дві хорові композиції («Чорна рілля ізорана», «Хор підземних ковалів») і два солоспіви («Ой вербо, вербо» та «Нині миру єсть спасенне»).

Драматична поема «Сон української ночі» посідає особливе місце в українській літературі початку ХХ ст. На думку літературознавця М. Степняка, вона «досить радикально рве зв'язки з традиціями й нормами реалістичного театру. Фактом такого розриву галицька література (а з нею й ціла українська) навіть випередила російську» [315, с. 265]. Події поеми розгортаються в атмосфері містичності, візійності та ірреальності. Троє студентів у кришталевій печері кують золотий вінець, що символізує ідею української держав-

ності. Крім історичного та ідейного аспектів, що спонукали письменника до написання твору, слід виділити ще й художньо-естетичний. На думку О. Тарнавського, задум створення поеми з'явився у В. Пачовського після відвідин у Відні театру, де він побував на виставах «Перстня нібелунга» Р. Вагнера [318, с. 19]. І хоча сучасні літературознавці заперечують наявність зв'язку між тетралогією Вагнера і драмою Пачовського, мотивуючи це концептуальною окремішністю «головних ідейних векторів «Сну», тим не менше, паралелі, проведені О. Тарнавським, далеко не безпідставні. В «Автобіографії» (1903) поет пише, що «зрив народу не може покінчитися успіхом, коли народ не бачить «золотого вінця, цебто державної ідеї, бо його провідники поклали головну вагу на викування меча, цебто розвал існуючого ладу без свого держаного ідеалу» [там само].

Можна зауважити, що В. Пачовський, пояснюючи ідею «Сну», мислить вагнерівською оперною символікою (викутий меч, золотий вінець), що простежується і на символічному сюжетному рівні твору: підземні ковалі в драмі В. Пачовського і підземна кузня, в якій нібелунги викували для карлика Альберіха золотий перстень, що дає владу над світом. Крім того, у поемі представлені персонажі з української міфології: злі духи, русалки, тіні видатних історичних і державних постатей. Завершується «Зоряний вінець», як, зрештою, і «Перстень нібелунга», трагічно, бо народ, вийшовши із підземелля і побачивши викутий для нього золотий вінець, перетворюється на некеровану руйнівну стихію.

Вплив Вагнера відчутний і в хоровій композиції С. Людкевича «Хор підземних ковалів». Йдеться передусім про «Золото Рейна», де ці алюзії переважно простежуються через зображальність, зокрема імітацію ударів молота по ковадлу, що викликає асоціації зі згаданою оперою. Крім того, початковий чотиритак фортепіанного вступу за ритмічною та інтонаційною будовою нагадує тему, що передуює появі велетнів у другій сцені «Золота Рейну».



## Приклад 4.5.

С. Людкевич. Хор підземних ковалів. Вступ.



## Приклад 4.6.

Р. Вагнер. «Золото Рейну». Сцена друга. Лейтмотив велетнів.



Ще один збіг можна зауважити в мотивах персня Альберіха і золотого вінка в Людкевича. А загалом, увесь хор пронизаний визвольною риторикою: «Україна звалить царя, як блисне їй свята зоря».

Одним із найяскравіших творів Людкевича раннього періоду, в якому визвольна ідея переломлюється крізь призму поетики модерну, є драматична картина (кантата) для чоловічого хору та симфонічного оркестру «Останній бій» на власні слова. Відомо, що вона була написана в 1905 р., але вперше прозвучала на шевченківському ювілейному концерті лише у 1914 році. Людкевича в цьому творі хвилює та сама ідея, що була порушена В. Пачовським у драмі «Сон української ночі». Вона полягає, як стверджує Л. Пархоменко, у пристрасному жаданні перемоги і водночас трагічному усвідомленні стихійності революційного руху [122, с. 133]. Тому «Останній бій» є логічним продовженням «Хору підземних ковалів». Привертає увагу інтонаційно-ритмічна подібність вступних розділів обох творів із характерною закличною квартовою інтонацією. Основне смислове навантаження в кантаті падає на оркестр, питома вага якого, у порівнянні з хоровою партією, значно зростає.

Композитор свідомо мало використовує виразові можливості чотириголосого чоловічого хору, у багатьох фрагментах кантати надаючи перевагу звучанню оркестру або ж двоголосому та октавному унісонному хоровому співу. Таким є початок твору, коли після надзвичайно експресивного оркестрового вступу (*Allegro molto agitato*) почергові вигуки басів і тенорів у динаміці *ppp* («Гряде пора») сприймаються як далекий перегук військових перед боєм. Ба більше, Людкевич вдало застосовує тут принцип мовної алітерації, бо кількаразове на різній інтонаційній висоті повторення фрази «гряде пора» створює звуковий ефект відлуння грому.

Вступний розділ кантати складається з двох тематичних утворень, які в подальшому розгортанні музичної думки відіграватимуть основну смисло-творчу роль. Основою першого є ритмоінтонаційна ланка з двох сполучених між собою кварт у польотному висхідному русі, яким відповідає семантика фанфарності. Натомість друге тематичне утворення складається з низки різноманітних альтерованих септакордів, що чергуються зі стрибкоподібними ходами на великі інтервали і рухаються вгору звуками хроматичної гами. Музична мова кантати «Останній бій» за новизною і складністю суголосна симфонії-кантаті «Кавказ». На цьому, зокрема, акцентує увагу Л. Кияновська, зазначивши, що Людкевич цілком вписується в тогочасний європейський контекст і його з повним правом можна зарахувати до «композиторів новаторського спрямування, співзвучного Малеру, Скрябіну, а також ранньому Шенбергу, Шрекеру, Ріхарду Штраусу і багатьом іншим» [126, с. 255–256]. Початкова фанфарна тема, з якою вступає хор («гряде пора»), будується з двох політонально накладених кварт, з яких перша (**c-f**), у партії басів, демонструє основну тональність *f*-moll, у той час як друга (**g<sup>1</sup>-c<sup>1</sup>**) у тенорів – тональність мажорної домінанти. Мелодична послідовність із двох кварт проектується на гармонічну вертикаль, утворюючи співзвуччя нетерцевої будови (**f-g-c<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>-c<sup>2</sup>**). Фонізміві кварто-квінтових сполук, семантика яких асоціюється з героїчною образністю, протистоїть інша тема («в народ у бій»),

в основі якої лежить малосекундове секвенційне «сповзання» альтерованих септакордів і фігура *suspiratio*, що створюють стан неспокою і страху. У кантаті «Останній бій» композитор намагається якомога повніше використати можливості звучання чоловічого хору не в розумінні звукових ефектів, а в сенсі посилення драматичного первня. Йдеться про епізоди, в яких переважає унісонний спів, двоголосі канонічні імітації тощо.

Можна зауважити багато спільного між драматичною картиною «Останній бій» і симфонією-кантатою «Кавказ», перша і друга частини якої були написані композитором декількома роками раніше. Єдність простежується насамперед на рівні ускладнення музичної мови, яка репрезентує вже пост-вагнерівську добу в розвитку музичного мистецтва, що є цілком новим для галицької культури початку ХХ ст. Внаслідок цього у творчості Людкевича відбувається досить відчутна жанрова переорієнтація і намагання вийти за межі усталеного канону, який, за традицією, обмежувався сферою вокальної і хорової музики. Композитор у 1900–1914 рр. створює низку фортепіанних, камерно-інструментальних (дві п'єси для струнного квартету), вокально-симфонічних і симфонічних творів, серед яких «Каприччіо» (1902) і «Симфонічний танок» (1906).

С. Людкевич, як представник нового покоління галицьких митців, чий ранній період творчості співпав з перехідною добою в суспільному й культурному житті Габсбурзької монархії, кинув виклик традиційній музичній культурі з її симпатіями до акапельного лідертафельного співу, опереткового театру тощо. Його світогляд значною мірою сформувався під впливом ідеології модернізму, кредом якого було декларування розриву з поколінням батьків. Своє бачення прийдешнього Людкевич проголошує в поетичних рядках з кантати «Останній бій», ставлячи риторичне питання: «З ділом в руках мільйони йдуть, хто поведе?» Не випадково композитора привабив образ Прометея, бо давньогрецькі міфи і символи стали потужними засобами пропаганди ідей нового мистецтва, що жилося символічними образами. У тво-

рах Людкевича вони набувають цілком зримого, навіть сецесійного зображення у вигляді золотого вінка з «Хору підземних ковалів» чи вогняного стягу з кантати «Останній бій».

Але це тільки одна грань музичного світогляду Людкевича. Одночасно з творами, в яких панують бунтарські волонтаристські настрої, а такими, крім вже згаданих, є хори в супроводі оркестру «Присяга батави» і «Хто живий, уставай» (обидва на слова В. Пачовського), він пише вокальну й фортепіанну музику, сповнену ностальгії за минулим. Композитор малює прекрасну мрію, співає хвалу «високому мистецтву», що переносить його в кращий світ. Це п'єса для фортепіано «Пісня ночі» (1900), фортепіанне тріо «Ноктюрн» (1905), вокальний терцет «Українська баркарола» (1906, сл. В. Пачовського), солоспіви «Du bist wie eine Blume» (1899, сл. Г. Гайне), «Кожним вечером царівна» (1900, сл. Г. Гайне), «Царівна Млака» (1908, сл. В. Пачовського).

Деякі з цих творів викликають алюзії до музики Ф. Шуберта, що, за влучним висловом К. Шорске, для митців епохи *fin-de-siecle* стала символом бідермаєрівського Втраченого Раю [376, с. 200]. С. Павлишин, досліджуючи творчість Людкевича, зазначає, що його перші фортепіанні мініатюри 1897–1900 рр. були призначенні для домашнього музикування і відтворювали традиції «пісень без слів» [269, с. 43]. У світоглядних естетичних установках тогочасної доби салонна музика (*Hausmusik*) втілювала «естетичну вершину впорядкованого й безпечного суспільного існування» [376, с. 199]. Слід зазначити, що цей «бідермаєрівський рай» композитора, хоч і позначений впливами австро-німецького романтичного музичного мистецтва, є водночас українським за своєю суттю, бо основою більшості творів стала народна пісня. В. Погребенник, аналізуючи творчість поетів-молодомузівців і В. Пачовського зокрема, звертає увагу на «занурення його поезії у фольклор», відтворення фольклорної атмосфери. Адже це «чи не останній український поет, в якого ще іскриться українська народна пісня як найвищий мистецький вислів поетичного натхнення» [280, с. 112]. Людкевич для «Української бар-

кароли», підкреслюючи в назві її національну характерність, серед ліричних віршів Пачовського вибирає саме «Сміх хвилі» з типово українським роман-тичним сюжетом про козака й русалку. У цьому випадку, як стверджує Р. Грималюк, йдеться про наявність абсолютно нового естетичного кредо, яке в мистецтві кінця XIX – початку XX ст. ініціювало появу так званого національного романтизму як форми сецесії, де «осягнення духу народу» відбувається через нове емоційне до нього ставлення [78, с. 1318]. При цьому дослідниця зазначає, що сецесія сприймала народне крізь призму, нівелюючи якісь одні його риси і гіперболізуючи інші. Композитор робить акцент на естетичній складовій, підкреслюючи орнаментальний баркарольний супровід фортепіанної партії, що задає особливий ритм усьому твору, бо «саме ритм і стилізація були основними прикладними засобами для досягнення стильової цілісності й однорідності у творах сецесійного мистецтва» [78, с. 1321].

Сецесійність «Української баркароли» – це результат поєднання шубертівської жанрової моделі з тим енергійним рухом, що імітує стихію води і в мистецтві модерну став метафорою вітальної енергії<sup>86</sup>. До переліченого вище треба додати ще й сецесійний образ жінки-русалки, як граційно красивої бестії, такої собі української Лореляй, що заманює козака в глибочинь Дніпра. Її срібний сміх «гей я, гей я, гей!», почергово повторений трьома виконавицями наприкінці кожного куплету, викликає алузії до «Золота Рейну», ототожнюючись із радісними вигуками «дочок Рейну» Воглінди, Вельгунди й Флосхільди.

Якщо українська культура XIX ст. (що протягом тривалого часу розвивалася в умовах недержавної нації) усвідомлювала «загроженість самого поняття українства» (В. Агеєва) і змушена була задіювати «життєзбережні для певного моменту ідеологеми ізоляціонізму, замкненості, самодостатності, відмежованості від ширших загальноєвропейських процесів», то «модерніст-

---

<sup>86</sup> Не випадково в архітектурному декорі сецесійних будівель Львова початку XX ст. досить часто можна побачити зображення хвилі.

ська доба вже вимагала інших ціннісних установок і нової риторики. Ізоляціонізм унеможлиблював мистецький розвиток» [2, с. 185].

Адже модель національного мистецтва, що сформувалась у другій половині XIX ст., у міру нестачі професіоналізму та певної ідейної спрямованості не ставила навіть питання стосовно художнього новаторства й «розкошів естетизму», а спиралась на минулі традиції і жила, як стверджує Віра Агеєва, фольклорним спадком, що адресувався насамперед собі (автокомунікація) і був байдужий до зовнішньої оцінки й рецепції [2, с. 185]. Тому в музичному світі ідея національної самості набувала множинних основ найперше в середовищі молодого покоління композиторів, відзначаючись водночас різноманітними стильовими «відблисками» [175, с. 20].

На думку В. Агеєвої, модерне розуміння національно-культурної ідентичності «означало перехід від уявлення про даність до усвідомлення можливості індивідуального вибору» [2, с. 186]. Прикладом цього є творчість С. Людкевича й В. Барвінського. Але, на відміну від Людкевича (Я. Якубчак уважає композитора «великим завершенням попередньої епохи галицької музики»), у ранніх творах В. Барвінського (1908–1918) можна спостерегти відсутність загроженості для усього українського, що пояснюється початком нової фази в розвитку галицько-української культури [389, с. 51]. Національно-культурна самість Барвінського відрізняється від тожсамості галицьких композиторів другої половини XIX ст. і навіть від самості Людкевича, в якого з ним різниця в даті народження лише в 9 років. У цьому випадку йдеться про відмінності між поколіннями. Адже у Барвінського на перший план проступає яскраво виражений естетичний первень, що, зокрема, проявилось і в його орієнтації на інструментальні, а не на вокальні жанри.

У фортепіанних прелюдях, написаних у 1908–1909 рр., Барвінський постає як лірик, чії мініатюри (за спостереженням С. Павлишин, він виявляє нахил до мініатюризму) вкотре підтверджують згадану вище думку Д. Чижевського про емоціоналізм, чуттєвість, ліризм і артистизм – як риси націо-

нального психічного укладу. Це дає підстави констатувати, що галицька музична культура початку ХХ ст., уособленням якої є рання творчість В. Барвінського, повертає втрачену попереднім етапом розвитку свою естетичну домінанту – як одну з невід’ємних складових національної тожсамості. Відомо, що композитор у ті роки перебував у Празі, тому ранній період його творчості можна назвати празьким, а сам він, як стверджує Я. Якубьяк, виїшов із школи празьких імпресіоністів, один із яких, В. Новак, став його учителем у Празькій консерваторії. Адже в домі В. Новака протягом 1901–1917 рр. збиралося неформальне коло митців (серед них Й. Сук і В. Таліх), яке згодом отримало назву «Подскальська філармонія» і стало одним із найголовніших осередків формування чеського музичного модернізму.

Можна зробити припущення, що життєдайна енергетика фортепіанних прелюдій Барвінського, естетична вишуканість і навіть емоційна надломленість циклу «Любов» є наслідком впливу модерну, який ніби спонукує композитора відмовитися від фольклорного спадку в пошуках сучаснішого вислову. Водночас в «Українській рапсодії» для оркестру, циклі «Пісня. Серенада. Імпровізація» (обидва твори написані в 1911р.), «Українській сюїті» для фортепіано (1915), а також у збірці народних пісень для голосу з фортепіано (1912) композитор спирається на народну пісню. С. Павлишин зазначає, що в 1913–1914 рр. Барвінський, який у той час жив у Празі, намагається глибше осягнути український пісенний мелос, а тому звертається до жанру хорової музики, komponуючи першу частину «Українського весілля» – музично-етнографічної картини для мішаного хору і вокального квартету в супроводі фортепіано в чотири руки [267, с. 8–9]. Зацікавлення композитора українською піснею є цілком природнім, оскільки музичне чеське середовище, в якому він у 1908–1914 рр. формувався як композитор, також з великим пієтетом ставилося до народної музики. Від В. Новака, якого вважали авторитетним дослідником пісенного словацького фольклору, Барвінський запозичив метод обробки народних пісень. Л. Кияновська стверджує, що

композитор прагнув по-модерному осмислити «фольклорний» тематизм крізь призму естетики неофольклоризму, хоча шлях Бартока чи Стравінського його не приваблював [126, с. 231].

Аналіз ранніх фортепіанних творів Барвінського, зокрема його прелюдій, виявляє характерні ознаки сецесії з її тяжінням до синкретичності художнього і конструктивного начал. Так, прелюдія № 1 (*G-dur*), записана композитором на трьох нотних станах, демонструє багатовимірність вже навіть у візуальному плані з відсутністю поділу на головне й другорядне, з рухом гнучких ліній мелодики і фактури, бо орнаментика і декоративність останньої, в яку ніби вростає основна тема твору, свідчить про те, що модерн оформлюється передусім у просторі, поєднуючи в нероздільне ціле мелодику, ритмічну плинність, багатство і орнаментальність фактури, колористичний фонізм гармонії. Лінія й орнамент, як стилістична формула та основні ознаки сецесії, набувають особливого символічного звучання у фортепіанних творах Барвінського. Закономірно, що прелюдія *G-dur* написана композитором у варіаційній формі, де основна діатонічна тема, що виявляє зв'язок з українським типом мелодики з закладеною в ній мажоро-мінорною зміністю, щоразу по-новому проспівується, збагачуючись фактурною орнаментикою. Лілія Назар звертає увагу на специфічність мелодичного мислення композитора, «в якому природньо зрощені, нерозілляні аутентика народно-пісенної лірики з індивідуальним творчим «я» [225, с. 43].

Прелюдія № 2, відома ще як «пасторальна» (*Fis-dur*), є типово імпресіоністичною за своїм характером, бо «у противагу настроям безвиході й песимізму з'являється тяжіння до відкритості життя, вирування щирих почуттів, життєствердної молодості» [78, с. 1322]. Мініатюра написана в характері пейзажної пасторалі, що вирізняється прозорою фортепіанною фактурою, з типовим для пасторалі розміром 6/8, з мелодією, на яку накладається мерехтливий однорідний (по звуках інтервалів секунди й кварта) рух шістьнадцятими тривалостями в діапазоні октави та децими, що злегка імітує



звучання сопілки чи пташиний спів. Динамічність розвитку досягається тут завдяки наскрізності форми, проявом чого є чергування фрагментів з різними емоційними станами, що підкреслено зміною фактури, регістру, ладовою перемінністю, колористичною функцією гармонії тощо.

Натомість у прелюдії № 4, відомій ще як «Хоральна», В. Барвінський, з одного боку, ніби продовжує традицію вагнерівських хоралів (на це, зокрема, звертає увагу С. Павлишин), а з іншого – спирається на жанрові моделі барокової музики, прикладом чого є середній розділ твору, що викликає алузії до відомої Пасакалії g-moll Г. Ф. Генделя з його клавесинної сюїти № 7. У цьому випадку можна говорити про стилізацію як явище сецесії, з її довільною, насамперед ритмічною трансформацією генделівської теми.

Впливами сецесії позначений і фортепіанний цикл В. Барвінського «Любов». Її ознаки можна зауважити вже навіть у назвах частин твору: «Самота – туга любові»; «Серенада»; «Біль – бій», перемога любові». Адже це – характерні теми віденського модерну, для якого була притаманна витончена естетська культура і суб'єктивність висловлювання. У цьому плані можна провести паралелі між ранніми фортепіанними творами композитора і роботами його сучасників – малярів Івана Труша й Олекси Новаківського.

Треба зазначити, що саме в добу fin-de-siecle українське мистецтво органічно вписується в контекст загальноєвропейського мистецького руху і стає його невід'ємною компонентою. Водночас можна зауважити його «своєрідну роздвоєність на загальноєвропейську та національну течії – явище фактично не притаманне жодній із західноєвропейських країн» [78, с. 1322]. З одного боку, йдеться про наявність мистецьких зразків, які органічно вписалися в європейський модерн, а з іншого – появу феномену «неоукраїнського стилю», обмеженого хронологічними рамками кінця XIX – перших десятиліть XX ст. Під цим оглядом сецесійні фортепіанні прелюдії Барвінського (за винятком прелюдії g-moll) і цикл «Любов» вказують на відсутність безпосереднього зв'язку з народними першоджерелами [267, с. 22]. Натомість його п'ята фор-

тепіанна прелюдія (g-moll) демонструє коломийкову ритмічну модель, що стала об'єктом стильової гри (за І. Зінків). На думку дослідниці, «через принцип гри композитор відтворює риси колективного народного обряду, сповненого гармонії й радості буття» [115, с. 101]. Тому, поклавши в основу п'єси ритмоструктуру коломийки, він «працює з нею як з національним знаком традиції» [там само]. Унісонну початкову поспівку прелюдії, в якій відчутний дорійський колорит, В. Барвінський подає як стилізацію лірницької гри, з якої згодом виросте коломийкова тема (Allegro), що завершується типовим коломийково-козачковим кадансом. Чи не є це свідченням тяглості галицької традиції, що веде до М. Вербицького, в оркестрових творах якого наявний сильний коломийково-козачковий первень?

Яскравими зразками «неоукраїнського стилю» в музичному мистецтві початку ХХ ст. можна вважати фортепіанні цикли В. Барвінського «Пісня. Серенада. Імпровізація» (1911), «Українська сюїта», а також його фортепіанний Секстет (1915), що демонструють цілком новий підхід до трактування народного матеріалу, який набуває особливого емоційного звучання й нової естетичної якості. Йдеться про осмислення власної національної музичної самості в умовах мистецтва модерну.

У п'єсі, що має назву «Пісня» («Канцона») з циклу «Пісня. Серенада. Імпровізація», виразно журлива тема, що є квінтесенцією ліричної емоції, містить у собі мелодії одразу двох дуже відомих українських пісень – «Ой горе тій чайці» (авторство приписують гетьману І. Мазепі) та «Ой у полі три криниченьки». Основою першого речення, що проводиться двічі з варіаційними видозмінами, є початкова фраза пісні «Ой горе тій чайці» зі спадною інтонацією в межах октави. Натомість друге речення побудоване на завершальній фразі пісні «Ой у полі три криниченьки». Після шляхетно-стриманого показу теми вже перше її варіаційне проведення демонструє багатовимірність мелодики й фактури, яка збагачується розкішною орнаментальною підголосковістю. Стан естетичної насолоди, що виникає як реакція на

саме звучання теми, посилюється внаслідок імпровізаційності викладу і внесенні нової мажорної барви в середній епізод, що відтіняє загальний мінорний колорит твору. У «Серенаді», яка є смисловим центром циклу, композитор використовує інтонації лемківської пісні «Вийди, Марусенько».

В останній п'єсі під назвою «Імпровізація» Барвінський не випадково використовує плинну баркарольну фактуру, бо, як вже зазначалося, мотив хвилі є одним із найулюбленіших у мистецтві модерну. Для нього в малярстві характерна певна спонтанність і довільність з точки зору формотворення, а в музиці – імпровізаційність, хоча, з іншого боку – в постійному повторенні одного й того ж коливального руху (фігури «хвилі») закладено ідею регулярності. У цьому випадку, як стверджує С. Павлишин, найважливішим є «поєднання симетричності й чіткості структури, що справляють враження свободи викладу» [267, с. 21]. Таким чином, мотив «хвилі» слугує одночасним втіленням «динаміки й статики, оприродненого та окультуреного, об'єкту дії і суб'єкту споглядання» [424]. Абстрактність і безпредметність коливального хвилеподібного руху дозволяє міняти місцями мелодію з орнаментальним фактурним супроводом, що в добу модерну сприймається як «гра в другу натуру».

У неоукраїнському стилі написаний один із найвизначніших творів Барвінського – його фортепіанний цикл «Українська сюїта». Схильність до сюїтності з її «плинністю форм і смислів» – типова риса мистецтва початку ХХ ст. У чотирьох частинах циклу, побудованих на темах народних пісень, композитор репрезентує різні емоційні стани, що є віддзеркаленням українського музичного характеру, – тужливого в Прелюдії, ліричного й емоційного в Пісні, запального танцювального в Скерцо й героїчного у Фіналі. Цікавою є сама будова сюїти, що починається з прелюдії і завершується фугою. Таким чином, прелюдія та fuga є обрамленням циклу, формуючи надцикл, який одночасно виконує функцію сюїти з чотирьох частин. Щодо модерного розуміння українськості, то відома бурлацька пісня «Та нема гірш нікому»,

знана як пісня Миколи з «Наталки-Полтавки» М. Лисенка, яка стала основою Прелюдії, є стилізацією під барокове прелюдіювання з переважанням імпровізаційності, прогножуючи водночас подальший настрій циклу. Його ліричним центром є вишукана й виразна в сенсі мелодики та сповнена емоційної напруги Пісня, побудована на мелодії «Ой не світи, місяченьку», яку композитор, знову ж таки, збагачує вишуканою фігуративною фортепіанною підголосковістю. Героїчну маршову сферу репрезентують у фіналі сюїти дві історичні пісні – «Ой у полі жито» й «Засвистали козаченьки».

У такому ж річищі написаний фортепіанний секстет, присвячений пам'яті М. Лисенка і приурочений до відкриття будівлі Музичного товариства імені Лисенка у Львові. Будучи глибоко закоріненим в українську пісенну стихію, він одночасно є яскравим прикладом неоукраїнського стилю, що в окремих частинах твору резонує з так званою гуцульською сецесією. Форма твору, за визначенням самого автора, є Варіаціями на власну тему, яка не тільки в мелодиці, а й в гармонії відтворює дух української народної музики [267, с. 34]. Тема Варіацій написана композитором у характері думки, яка протягом тривалого часу в європейській, особливо в польській, культурі слугувала знаком української музичної самості. Барвінський акцентує увагу на винятковій співучості й виразності української мелодики, яка, варіаційно видозмінюючись, збагачується вишуканою підголосковістю і набуває нової рафінованої естетичної якості. Її квінтесенцією є третя варіація циклу – «Лірницька пісня», в якій композитор не лише з надзвичайною майстерністю імітує звучання ліри, але з характерною для сецесії перевагою естетичної функції над усіма іншими, пропонує власну стилізацію лірницької виконавської манери. Вона полягає в так званій перегрі, коли лірник між куплетами програє мотив, «скрашуючи його такими мелізмами, що нема способу уловити їх і перекласти на ясне, європейське, нотне письмо» [170, с. 36–37]. Барвінський вдало відтворює засобами фортепіанного секстету стрій інструменту з квінтовым бурдоном, надзвичайно багатою ритмічною варіантністю, що виражається

у плинному чергуванні різних за тривалістю тріольних, квінтольних і септольних ритмічних груп. Відомо, що деякі мелодії він безпосередньо записав від лірника-гуцула, що дає підстави зачислити «Лірницьку пісню» та останню, шосту варіацію в характері коломийки, до «гуцульської сецесії», яка значну увагу приділяла саме колористичній складовій.

Одночасно з творами, позначеними рисами модерну, у композиторському доробку Барвінського протягом 1908–1918 років є такі, що репрезентують пізньоромантичну традицію. Серед них треба виділити «Українську рапсодію» для потрійного складу симфонічного оркестру, яка позначена яскраво вираженим національним колоритом. Прем'єра твору, що був написаний у 1911 р. у Празі, відбулася в 1914 р. у Львові. Того самого року «Українська рапсодія» була виконана у Відні, а в 1920 р. під орудою В. Таліха вона прозвучала в Чеській філармонії [267, с. 51]. Інтерес Барвінського до цього жанру – явище на той час цілком закономірне, якщо брати до уваги досить велику кількість рапсодій для різних складів, створених упродовж ХІХ – на початку ХХ ст. У цьому контексті слід згадати оркестрові твори, у назві яких декларується національна характерність музичного матеріалу. До них належать: три «Слов'янські рапсодії» А. Дворжака (1878), «Норвезька рапсодія» для скрипки й оркестру Е. Лало (1879), «Східна рапсодія» О. Глазунова (1889), дві «Румунські рапсодії» Дж. Енеску (1901), «Іспанська рапсодія» для оркестру М. Равеля (1907) й «Українська рапсодія» для фортепіано та оркестру С. Ляпунова (1907).

«Українська рапсодія», побудована на темах двох українських пісень («Тече річка беріжками» та «Максим козак Залізник»), становить радше виняток серед творів В. Барвінського, бо будучи ліриком за способом мислення, він не тяжів до симфонічної музики. Враховуючи той факт, що рапсодія була написана під час навчання в Празі, вона не лише продемонструвала високу професійну майстерність композитора, але й стала одним із перших творів, які репрезентували українську симфонічну музику поза межами України.

Особливе місце у галицькій музичній культурі перших десятиліть ХХ ст. посідає кантата В. Барвінського «Заповіт», вперше виконана в концерті пам'яті Шевченка в 1916 році. Від попередніх творів цього жанру, насамперед кантат Вербицького й Лисенка, її відділяє відстань майже у півстоліття. Потреба нового музичного прочитання Шевченкового «Заповіту» інспірована великими суспільними перемінами в історичному житті Галичини, насамперед початком Першої світової війни, внаслідок чого ці території були окуповані російською армією. На думку О. Цалай-Якименко, кантати Вербицького та Лисенка (перша через умовну інтонаційність з переважанням урочистих і радісно-гімнічних образів, а друга через свою камерність) не відповідали бунтарському духові тих років [354, с. 153]. Тому, як стверджує дослідниця, «Заповіт» Барвінського став відповіддю на «кризу» музичного прочитання поезії Шевченка, суголосною своєму часові. Крім того, кантата Барвінського значно масштабніша за твори Вербицького й Лисенка. У ній умовно можна виділити чотири розділи, у кожному з яких композитор використовує щораз іншу жанрову модель. У першому розділі – це жалобний марш у характері пасакалії, у другому – театральньо-патетичний монолог баса, у третьому – героїко-урочистий марш, у четвертому – хорал.

Кантата починається з оркестрового вступу, в якому концентруються основні риторичні фігури, що слугують втіленням теми смерті. До таких належать: тривожний фанфарний мотив труб і валторн, що завершується фігурою *suspiratio* – символом страждання (цей мотив близький до «теми Прометея» з симфонії-кантати «Кавказ» С. Людкевича), жалобний марш у характері пасакалії і тема секвенції «*Dies irae*», на яку накладається фігура *katabasis*. Слід зазначити, що в цьому творі Барвінський продовжує традиції галицької музичної культури, особливо коли йдеться про музичне втілення поезії Шевченка. Національне декларується тут на рівні ліричного вислову, позбавленого водночас яскраво вираженого народнопісенного колориту, характерного для творів Лисенка і Стеценка. Підтвердженням цьому є другий

розділ кантати – сольний епізод «як понесе з України», який, подібно до сольних фрагментів «Заповіту» Вербицького, написаний у патетично-театральному стилі. Він завершується драматичним оркестровим епізодом, в якому центральне місце посідає «мотив страждання». Останній побудований на фігурі «*suspiratio*», що чергується з темою «як умру, то поховайте». Вона помітно драматизується і разом з оркестровим фрагментом, що імітує передзвін, стає передвісницею урочисто-героїчного маршу «поховайте та вставайте» з третього розділу твору. Цей марш є кульмінацією кантати, її смисловим центром, бо композитор тричі повторює основний текст куплету, використовуючи різноманітні поліфонічні засоби, зокрема канонічні проведення на словах «поховайте та вставайте, кайдани порвіте». В оркестровому завершенні розділу з'являється тема хоралу, що нагадує відомі вагнерівські та малерівські хорали й одночасно веде до концепційної розімкненості твору. Композитор досягає цього певними драматургічними засобами, використовуючи принцип темпоральності, зіставляючи протилежні в смисловому наповненні та часовому вимірі блоки. Героїчний марш, з характерною для останнього подієвістю, що втілює теперішній драматичний час, протиставляється хоралу як символу Вічності. На темі хоралу побудований також четвертий, останній розділ кантати «І мене в сім'ї великій». Він звучить як елегія, як емоційний відгук філософських роздумів не лише над власною екзистенцією, але й над долею України. У цьому контексті «Заповіт» Барвінського є співзвучним фіналові симфонії № 2 «Воскресіння» Г. Малера, основна ідея якого також закладена в хоралі на слова Ф. Клопштока «Ти воскреснеш, так, воскреснеш ти». Вже сам факт того, що кантата має елегійне завершення, свідчить про оригінальне прочитання композитором Шевченкового «Заповіту». Він по-новому ставить смислові акценти, скеровуючи увагу на останні рядки «І мене в сім'ї великій», сповнені живої віри і надії в майбутнє справедливе «Боже царство» на землі.

#### Висновки до Розділу 4.

Аналіз творчих здобутків галицьких композиторів другої половини XIX – початку XX ст. дає підстави стверджувати, що цей період в історії Галичини був часом, коли категорія ідентичності для української спільноти стала принципом тяглості власної культури й власного існування. Важливим є те, що ця культура, як і українська тожсамість, творилася в містах, де формувалися певні соціокультурні моделі та нові ціннісні орієнтації. Адже «українство – поза містом – це українство поза добою, це українство без майбутнього» [133, с. 10]. Тому саме у містах започаткувалася традиція вшанування річниць відомих діячів культури, церемоніальний аспект яких є надзвичайно важливим для тривкості національної ідентичності.

У цьому контексті особливої ваги набуває відзначення річниць народження і смерті Т. Шевченка, який у свідомості українців став «живим і вічно оновлюваним міфом» (Є. Сверстюк). Щорічне проведення у Львові та інших містах Галичини шевченківських вечорів стимулювало творчу активність українців, чий культурний простір був роз'єднаний австрійсько-російським кордоном, а потреби в українському музичному репертуарі ініціювали постійне його поповнення. Але важливим є те, що ці пам'ятні концерти спонукали до спільного емоційного переживання не лише поезії Шевченка, а й творів, написаних на його тексти, сприяли формуванню культурної однорідності по обидва боки Збруча, окреслювали горизонти єдиного національного музичного простору. Адже саме у цей час почалося активне ознайомлення галичан з творчістю композиторів підросійської України, а їх музика активно пропагувалась у програмах згаданих вище концертів.

Водночас треба відмітити своєрідність осягнення галицькими композиторами кінця XIX – початку XX ст. поезії Шевченка, а звідси – оригінальність її музичного «прочитання». Галичан, на відміну від композиторів підросійської України, менше цікавили Шевченкові вірші, що були позначені



фольклорним впливом, натомість їх приваблювали твори, в яких поет порушив філософські, екзистенційні та загальнолюдські проблеми.

Але найважливішим є те, що *Вечори* розширили коло рецепієнтів української культури, яка тривалий час спиралася на автокомунікацію. Адже вона (культура), починаючи від 1870-х років, поступово позбувалася ізоляціонізму і замкненості. Тому включення до програм концертів творів західноєвропейської музики давало можливість галичанам, з одного боку, пізнавати інші культури й піддавати їх рефлексії, а з іншого – створювати позитивний «образ» власної культури не тільки для себе самих, а й формувати його для інших. А це сприяло тому, що в їх творах намітилися ознаки зовнішнього типу комунікату, зорієнтованого не на код, а на повідомлення. Підтвердженням думки є музично-театральна творчість композиторів кінця ХІХ – початку ХХ ст. у жанрі популярної в той час «віденської оперети». Музичні вистави С. Воробкевича та Я. Лопатинського були розраховані не лише на галицького глядача, оскільки, перекладаючи свої оперети німецькою мовою, автори таким чином намагалися популяризувати їх поза межами Галичини, зокрема й у Відні. Друга половина ХІХ ст. важлива для галицької культури і здобутками в царині оперного мистецтва, вершинним проявом якого стали опери А. Вахнянина та Д. Січинського, в яких композитори намагалися меморіалізувати історію, а також стали співучасниками творення нового національного міфу України.

Нову добу в історії галицької музики репрезентують композитори віденсько-празької школи – С. Людкевич і В. Барвінський, які зробили прорив у тогочасній галицькій музичній свідомості, продемонструвавши високий рівень професіоналізму і модерне мислення. Саме вони почали активно розширювати горизонти галицької музики, руйнуючи її традиційні жанрові канони. Завдячуючи Барвінському, чиї інструментальні твори в першій третині ХХ ст. здобули визнання у світі, українська музика в нехарактерних для неї раніше жанрах почала формувати позитивний «образ» власної культури для «інших»

культур. Тому українська ідентичність Людкевича і Барвінського – це передусім модерна ідентичність, для якої особливо важливими є чуття свободи та індивідуальності митця.

## ВИСНОВКИ

Осмислення концепту української національної ідентичності в галицькій музиці XIX – початку XX ст. охоплює велике коло питань, спроба розкриття яких здійснена в цьому дослідженні. Концептуальною базою роботи стали праці істориків, соціологів, філософів, культурологів, що демонструють модерністський, примордіалістський та переніалістський підходи до дослідження задекларованої проблематики. Основну увагу заакцентовано на тому, що визначальну роль у конструюванні національної ідентичності відіграє культура, оскільки набуття тотожності завжди пов'язане із засвоєнням певної культури, що сприяє створенню зв'язків солідарності, символів, цінностей і поглядів між членами окремої спільноти. За відсутності власної держави, людина культури може ототожнювати себе з релігією як культурою. Саме за таким конфесійним принципом у першій третині XIX ст. визначалася національна ідентичність українців Галичини. Внаслідок реформ, проведених очільниками греко-католицької церкви, вдалось підвищити престиж релігійного обряду, в якому велику роль відігравала музична складова. Багатоголосий мистецький хоровий спів, що плекався в хорі Перемиського кафедрального греко-католицького собору, не лише сприяв наверненню на той час вже спольщених чи онімечених українців-галичан до лона своєї Церкви, але й став імпульсом для оновленого переживання ними власної конфесійної ідентичності, яка поступово трансформувалася в національну.

Особливу увагу в книзі приділено постаті Дмитра Бортнянського та його ролі в процесах конструювання української ідентичності в галицькій культурі першої половини XIX ст. Виконання в греко-католицьких церквах під час богослужіння духовних хорових концертів і літургійних піснеспівів видатного композитора стало поштовхом до розбудови українцями власного музичного мистецтва. Дискурс про належність Бортнянського до української культури, в якому були задіяні не лише композитори, а й відомі письменники та громадські діячі, у галицькій періодиці тривав до початку XX ст. Композитор

став утіленням галицької культурної та історичної пам'яті, яка через жанр хорового духовного концерту вела до доби партесного співу, історія впровадження якого безпосередньо пов'язана зі Львовом.

Важливість музичного компоненту у творенні національної культури полягає в тому, що галицький культурний канон першої половини XIX ст. сформувався саме у сфері музики культового призначення, випереджуючи на декілька років націєтворчі процеси, що відбувалися в тогочасній літературі. Цей канон був моноцентричним, оскільки його центральною постаттю став композитор Д. Бортнянський, що частково спростовує загальноприйнятту думку про визначальну роль літератури в процесах українського націєтворення. Крім того, цей канон набув усіх ознак «високого», бо його домінуючою нормою стала естетична.

Визнаючи важливість творчої особистості Д. Бортнянського в розвитку галицької культури XIX ст., можна стверджувати, що його зв'язок з Галичиною був певною мірою уявним, позаяк композитор безпосередньо не є причетним до творення її культури. Тому не правочинно вважати Д. Бортнянського традицією галицької музики, бо остання передбачає певну усталеність і сформованість поглядів та смаків. Натомість композитора слід уважати «винайденою» традицією, оскільки популярність його духовних творів є наслідком пошуків галичанами своєї національно-культурної ідентичності насамперед у сфері церковної музики.

Уперше до наукового обігу були введені новознайдені літургійні твори Алоїза Нанке та Вікентія Серсавія – чеських композиторів, які репрезентували в Галичині панівну культуру Відня – тогочасної Габсбурзької метрополії. У церковних композиціях, які призначалися для греко-католицького богослужіння, згадані митці намагалися також наслідувати стиль Бортнянського, що вказує на процеси акультурації, коли чужі вартості (форми західно-європейської церковної музики) адаптувалися до культурних потреб тогочасної української церкви. Вплив А. Нанке – композитора, вчителя музики і

диригента – на подальшу діяльність новозаснованої Перемиської школи був доволі значним, позаяк він зумів на належну висоту поставити музичну відправу в Перемиському катедральному соборі й на прикладі власної творчості показав молодому поколінню своїх українських учнів, в якому напрямку треба рухатися далі.

Літургійні піснеспіви А. Нанке і В. Серсавія є ключем до розуміння музики М. Вербицького. Тому порівняльний аналіз церковних композицій А. Нанке та М. Вербицького дозволив зробити висновки, що хорові твори чеських митців (як і твори Бортнянського) стали для українського композитора тими взірцями, до яких він постійно звертався в процесі написання власних літургійних композицій. Якщо М. Вербицького вважали найбільшим послідовником Д. Бортнянського в Галичині, то в церковних піснеспівах І. Лаврівського ці зв'язки значно послаблюються, натомість відчутними є впливи Ф. Шуберта й композиторів, які репрезентували італійську та французьку оперні школи першої половини ХІХ ст.

Аналіз світської музичної спадщини галицьких композиторів першої половини ХІХ ст, що була представлена жанрами оркестрової увертюри, лідертафельної пісні та музики до театральних вистав, виявив у їхніх творах ознаки множинних ідентичностей. Це дало підстави для дослідження проблеми ідентичності в галицькій музиці крізь призму філософських категорій загального, особливого та одиничного. Визначальною для галицько-української культури першої половини ХІХ ст. була віденськоцентричність, яка слугувала втіленням категорії загального. Тому слово «віденськість» стало символом імперськості, багатокультурності, на відміну від австрійськості, як культурної однорідності. Віденський орієнтир не формувався в Галичині поступово, а був прищеплений за допомогою державних реформ, які поставили в культурній ієрархії здобутки австрійського Просвітництва на значно вищій щабель у порівнянні з іншими культурними концептами.

Під кутом віденського, як загального, проаналізовано оркестрові твори М. Вербицького, який у своїх симфоніях-увертюрах наслідував стиль оперних увертюр В. А. Моцарта, Дж. Россіні, Г. Доницетті та К. М. Вебера. Джерелом натхнення для композитора стала танцювальна музика, зокрема ті її різновиди, що були популярними в усіх регіонах тогочасної Габсбурзької монархії. На формування музичного світогляду Вербицького мала вплив «висока» і побутова культура Відня, зокрема військова музика, позаяк аналіз його оркестрових творів засвідчив симпатії автора до військової музичної риторики. Гетерогенність, як визначальна риса культури Австро-Угорщини, знайшла яскраве втілення в увертюрах М. Вербицького, для яких була не типовою інтонаційна гомогенність, бо вони відображали ту етнічно-культурну строкатість, що стала одним із символів віденськості.

Проявом віденськоцентричності в музичній культурі Східної Галичини стало засвоєння українськими композиторами культурних установок бідермаєру, що був тісно пов'язаний з традицією домашнього і товариського музикування. Найпопулярнішою в українсько-галицькому середовищі другої половини XIX ст. стала німецька світська пісня для чоловічого хору, написана в традиції Liedertafel. У творчості українських композиторів вона представлена піснями ідилічного та пейзажного характеру, а також патріотичними піснями-гімнами. Популярність лідертафельної та оркестрової музики є наслідком емоційного відгуку, який вона знаходила в місцевій слухачької аудиторії, оскільки містила коди, що відповідали екзистенційному світові галицьких реципієнтів середини XIX ст. та їхнім смакам, до яких слухач легко міг підібрати відповідні ключі.

Категорія особливого в галицькій музиці першої половини XIX ст. репрезентована локальною галицькою ідентичністю, що сприяла формуванню «спільної» музичної культури для всіх народів цього регіону. Сутність поняття галицької ідентичності полягає в розмитості та невизначеності у творах М. Вербицького, І. Лаврівського та їх послідовників тих музичних знаків, що

служували втіленням рис національної тожсамості. Пояснення цьому слід вбачати в складній взаємодії розвитку культур, які не відзначались внутрішньою однорідністю та зовнішньою автономністю. Тому ідеал єдиної культурної ідентичності тут не мав сенсу.

Національна ідентичність галицько-української музики першої половини XIX ст. розглядалася крізь призму категорії одиничного, що слугувало втіленням її неповторної індивідуальності та своєрідності. Процес свідомого плеткання українського національного первня в музичному мистецтві Галичини був доволі тривалим і охоплював усе XIX століття, позаяк багатокультурність східногалицького регіону, коли йшлося про становлення власного музичного мистецтва, подекуди стояла на заваді його розвитку, не даючи можливості вслухатися в українське, щоб згодом його чітко проартикулювати. Композитори перемиської доби та їх послідовники оперували конкретно-жанровою, а не узагальнено-інтонаційною сферою народного мелосу, демонструючи таким чином лише елементи українського музичного колориту, а не внутрішню форму національної культури.

Одним із головних маркерів національного у творах галицьких композиторів першої половини XIX ст. була коломийка, інтенсивність побутування якої в Галичині зумовлена національною специфікою музично-поетичного мислення мешканців краю. У карпатському регіоні коломийка збереглася майже в усіх пісенно-танцювальних жанрах, внаслідок чого пісенний фольклор набув тут відчутних рис коломийкової ритмоструктури. Тим джерелом, з якого М. Вербицький, І. Лаврівський та їх послідовники черпали наснагу для творчості, стала також старогалицька елегія, яка за стильовими особливостями і характером була близькою до пісень-романсів, що побутували в підросійській Україні. Коломийково-козачкові й романсові інтонації в поєднанні з деякими ритмо-інтонаційними лексемами церковної музики стали основною ознакою національної музичної самості у творах галицьких композиторів першої половини XIX століття. Незважаючи на «обмежений» досвід вико-

ристання національного музичного матеріалу, згадані композитори зуміли осягнути своєрідність української музики. Це був той наївний етап ранньоромантичної етнокультурної самоідентифікації композиторів, що живив галицьку музику включно до 1870-х років.

На противагу поколінню музикантів, яке репрезентувало перемиську добу в історії галицької музичної культури, композитори другої половини XIX ст. своїм головним завданням уважали свідому розбудову музичного мистецтва на національній основі. Цьому сприяла традиція проведення у Львові та інших містах Галичини щорічних шевченківських концертів, що відбувалися, починаючи від 1862 включно по 1918 роки. Шевченківські вечори засвідчили перехід від «церковно-народного» до культурницького націоналізму, а їхні програми були побудовані таким чином, що поряд із творами західноєвропейської музики виконувалися вокальні, хорові та оркестрові композиції представників підросійської України. Таким свідомим ідеологічним актом галицькі українці не лише публічно демонстрували вагомість власних мистецьких здобутків і високий виконавський професіоналізм, а й намагались популяризувати тоді ще маловідому українську культуру, зокрема й українських виконавців, у середовищі польського та німецького населення Галичини.

Шевченківські концерти пробуджували в галичан сильне емоційне переживання їх текстів поета, безпосередньо декламованих і покладених на музику. Крім того, вони стимулювали поповнення (за рахунок написання нових композицій) власного українського музичного репертуару, створювали умови для формування єдиного національного музичного канону, центральною постаттю якого в останній чверті XIX ст. став М. Лисенко, який своїми творчими здобутками та баченням подальших шляхів розвитку української музики окреслив її межі та цінності.

Якщо М. Вербицький, будучи представником старшого покоління галицьких композиторів-романтиків, у зверненні до Шевченкових текстів намагався



синтезувати елементи церковного й театрального стилів, то для О. Нижанківського і Д. Січинського взірцем слугували вокальні твори Ф. Шуберта і Р. Шумана, з якими вони, враховуючи наявність спільного культурного простору, були ознайомлені набагато краще, ніж з тогочасними творчими здобутками М. Лисенка. Саме цим можна пояснити відсутність у цих митців зацікавлення тими творами Шевченка, в яких домінуючою була поетика фольклоризму. У поетових віршах їх приваблювало універсальне й загальнолюдське, виражене крізь призму особистісного суб'єктивного сприйняття. Натомість Лисенкова модель національного виявилася ближчою для третього покоління галицьких композиторів, яке заявило про себе у 1890-х роках. Вибір Ф. Колессою і Г. Топольницьким поетичних текстів Шевченка з яскраво вираженим фольклорним первнем свідчить про зміни в їхньому музичному світогляді, що відбулися внаслідок певних культурних контактів із представниками підросійської України. Йдеться про активізацію свідомого народницького напрямку в музичному мистецтві Галичини, початок якому в підросійській Україні поклав М. Лисенко.

Значну увагу приділено провідним формам національного музичного життя Галичини другої половини ХІХ – початку ХХ ст. Зазначено, що вагому роль у цьому процесі відігравали численні культурні товариства, діяльність яких у Галичині значно активізувалася наприкінці ХІХ ст. Вони творили спільноту й пробуджували почуття родини, а їхніх учасників об'єднувала любов до рідної землі, мови і культури. Намагання дати мистецьку освіту в «дусі національних цінностей» спонукало очільників новоствореного Союзу Співацьких і Музичних Товариств заснувати в 1903 р. Вищий музичний Інститут у Львові, позаяк лідери тогочасного українського національного руху добре усвідомлювали, що нестача культурних та освітніх ресурсів обмежувала можливості національного поступу і значно його послаблювала.

Одним із найважливіших факторів конструювання української національної ідентичності в музичній культурі Галичини другої половини ХІХ –

початку ХХ ст. були інтенсивні творчі контакти галичан із представниками підросійської України. Велику роль у налагодженні галицько-наддніпрянських культурних відносин відіграв М. Лисенко, який у своєму спілкуванні з провідними діячами галицького національного руху порушив низку важливих питань щодо розвитку галицького музичного мистецтва на національній основі. Пропагуючи творчі здобутки Лисенка та інших композиторів підросійської України, галицькі митці сповідували ідею національної єдності та культурної однорідності русько-українських земель

Вагомим осередком національного культурного життя Галичини другої половини ХІХ – початку ХХ ст. став музичний театр, завдяки якому митці змогли «реконструювати» образи нації в їхній конкретній специфічності. Героїчний ідеал в операх «Роксоляна» та «Купало» був втілений А. Вахнянином та Д. Січинським в образах легендарних напівміфічних українських жінок, чиє життя асоціювалось із жертвним почуттям любові до Батьківщини. Водночас наявність незначної кількості творів оперного жанру у творчому доробку галицьких композиторів є наслідком культурної політики бідермаєру, що не сприяв створенню театральних творів «великого стилю», надаючи перевагу віденській опереті, що увібрала в себе найхарактерніші особливості розважальної культури Австро-Угорської монархії на межі століть.

Криза австрійської імперської ідентичності, що стала специфічною ознакою віденського *fin-de-siecle*, вплинула на світогляд композиторів, початок діяльності яких припав на перші десятиліття ХХ ст. С. Людкевич і В. Барвінський вийшли за межі усталеного жанрового канону, що обмежувався сферою вокальної та хорової музики, надаючи перевагу камерно-інструментальним, вокально-симфонічним і симфонічним жанрам. Їх розуміння національно-культурної ідентичності передбачало можливість індивідуального вибору в межах стильового розмаїття доби модернізму. Ранні інструментальні, вокальні та симфонічні твори згаданих композиторів свідчать про відсутність у них установок ізоляціонізму, замкненості, самодостатності,

ставлячи на перше місце естетичну складову – як одну з невід’ємних ознак національної тожсамості. Адаже значний вплив на формування творчих особистостей С. Людкевича і В. Барвінського мало мистецьке середовище Відня і Праги початку ХХ століття. Під цим оглядом кантата-симфонія «Кавказ» Людкевича є суголосною пошукам Г. Малера, Р. Штрауса та А. Шенберга у сфері співвідношення інструментальної музики та вокалу. Натомість В. Барвінський під впливом естетики модерну переосмислює фольклорний спадок з позицій неукраїнського стилю, який в окремих його ранніх творах резонує з так званою гуцульською сецесією.

Хронологічне обмеження пропонованого дослідження періодом завершення Першої світової війни й розпадом Австро-Угорської імперії не є ознакою того, що процес конструювання української національної ідентичності в тогочасному музичному мистецтві Галичини наблизився до свого логічного завершення, адже про це ще не можна говорити в доконаній формі. Водночас аналіз ранніх творів галицьких композиторів ХХ ст. свідчить про глибокі зміни в їхньому світогляді на рівні вартостей, що супроводжується виходом за межі етнокультурної тожсамості і набуття ними ознак української модерної ідентичності.

## ЛІТЕРАТУРА ТА ДЖЕРЕЛА

1. Аверкина С. Рецепция австрийской литературы эпохи Бидермайер в творчестве Томаса Манна. Автореф. на соиск. уч. ст. доктора филолог. наук. 10.01.03. Казань, 2013. 37 с.
2. Агеєва В. Пам'ять, спогад та ідентичність: досвід сучасної української літератури. *Tertium non datur. Проблема культурної ідентичності в літературно-філософському дискурсі XIX–XXI ст.*: колективна монографія / Нац. ун-т "Києво-Могилянська академія", В. П. Моренець, І. Лисий, Л. Криворучка, Д. Семенова, М. Ільницький; Гол. редкол. В. П. Моренець; Упоряд. та наук. ред. В. П. Моренець. Київ : НаУКМА, 2014. С. 185–205.
3. Ададуrow В. Галицькі русини в концепціях польської політики Австрії та Франції 1805–1812 років. *Україна в минулому*. Київ – Львів, 1996. Вип. 9. С. 38–60.
4. Адорно Т. Музыка и нация. Избранное: Социология музыки / пер. А. Михайлова. Москва – Санкт-Петербург: Университетская книга, 1999. с. 136–155.
5. Альтер П. Націоналізм: проблема визначення. *Націоналізм: антологія* / Наук. т-во ім. В'ячеслава Липинського; упоряд. О. Проценко, В. Лісовий; літ. ред. Л. Білик. Київ: Смолоскип, 2000. С. 211–215.
6. Андерсон Б. Уявлена спільнота. *Націоналізм: антологія* / Наук. т-во ім. В'ячеслава Липинського; упоряд. О. Проценко, В. Лісовий; літ. ред. Л. Білик. Київ: Смолоскип, 2000. С. 567–579.
7. Анисимова А. Э. «Новый историзм» : науковедческий анализ. Москва: РАН. ИНИОН, 2010. 154 с.
8. Антоненко Е. Ю. «Немецкая обедня» Д. С. Бортнянского: история создания сочинения в свете новейших исследований. *Вестник ПСТГУ. Серия V: Вопросы истории и теории христианского искусства*, 2016. Вып. 3 (23). С. 126–150.

9. Антонович М. *Musica sacra* : збірник статей з історії української церковної музики / ред. і упоряд. Ю. Ясіновський. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. 261 с.
10. Антонович М. Поліфонічна музика в українських церквах у добі Козаччини. *INTREPIDO PASTORI*. Науковий збірник на честь Блаженнішого Патріарха Йосифа в 40-ліття вступлення на галицький Престіл 1.11.1944. Рим, 1984. С. 595–612.
11. Антонович М. Станислав Людкевич: Композитор, музиколог. Львів: Veritas, 2007. 64 с.
12. Аркуша О., Мудрий М. Історичні дослідження в інтелектуальних та політичних контекстах підавстрійської Галичини. *Вісник Львівського університету*. Серія історична. 2014. Вип. 50. С. 19–41.
13. Аркуша О. Г., Кондратюк К. К., Мудрий М. М., Сухий О. М. Час народів. Історія України ХІХ століття : навч. посібник / за заг. ред. М. М. Мудрого. Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2016. 408 с.
14. Асаф'єв Б. В. Русская музыка ХІХ и начала ХХ века (Изд. 2-е). Ленинград: Музыка, 1979. 345 с.
15. Ассман А. Простори спогаду. Форми трансформації культурної пам'яті / пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. Київ: Ніка-Центр, 2012. 440 с.
16. Ассман Я. Культурная память: Письмо и память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / пер. с нем. М. М. Сокольской. Москва: Языки славянской культуры, 2004. 368 с.
17. Ачкасов В. Этническая идентичность в ситуациях общественного выбора. *Журнал социологии и социальной антропологии*, 1999. Том 2. № 1 (5). С. 48–58.
18. Бажанській П. Гдещо про музику въ загалі, а про спів пригробный въ особенности. «Дѣло». Львов, 1881. Ч. 32–34.
19. Бажанській П. До ластівки. Дует на тенор і баритон з фортепяном. *Зоря*. 1885. № 23. С. 276.

20. Бажанський Порфирій, священник. Історія руского церковного п'янія. Львів: Типографія Ставропігійського Інститута, 1890. 8+86 с.
21. Барток Б. Народная музыка Венгрии и соседних народов / вступ. ст. И. В. Нестьева. Москва: Музыка, 1996. 79 с.
22. Беднаржова Т. Федір Шешко, український вчений-педагог, музиколог-теоретик. Тернопіль – Прага: Горлиця, 2000. 254 с.
23. Бердяев Н. Предсмертные мысли Фауста. *Освальд Шпенглер и закат Европы*. Москва: Берег, 1922. С. 55–72.
24. Бердяев Н. Философия неравенства / составитель и отв. ред. О. А. Платонов. Москва: Институт русской цивилизации, 2012. 624 с.
25. Берк П. Вступ. Нова історія: її минуле і майбутнє. *Нові підходи до історіописання* / за ред. Пітера Берка / пер. з англ. Тетяни та Андрія Портнових. Київ: Ніка-Центр, 2013. С. 13–38.
26. Берлиоз Г. Избранные статьи / пер. с фр. В. Н. Александровой и Е. Ф. Бронфин. Москва: Музгиз, 1956. 406 с.
27. Бистрицький Є., Пролеєв С., Білий О., Лозниця С., Зимовець Р., Кобець Р. Національна ідентичність і громадянське суспільство. Київ: Дух і літера, 2015. 452 с.
28. Біблія з коментарями / випр. та упоряд. перекл. П. Куліша; комент. та статті Д. Стемпса; укр. редакція д-ра В. Боєчка. Київ: Life Publishers International, 2006. 2227 с.
29. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох / пер. з англ. Р. Семківа. Київ: Факт, 2007. 720 с.
30. Богослов Б. И. О пінію церковномъ. *Слово*. 1862. Ч. 37. С. 145–146.
31. Бородкін К. Збірник «Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego» Вацлава з Олеська в історії української фольклористики. Автореф. дис. ... канд. філол. наук. Львів, 2009. 19 с.
32. Боршнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д. С. Боршнянского : материалы межд. науч. конференции. Москва: Моск. Гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2003. 263 с.

33. Бочаров Ю. Итальянская увертюра: век восемнадцатый. *Старинная музыка*. 2012. № 1/2. С. 17–22.
34. Бочаров Ю. С. Увертюра в эпоху барокко. Москва: Композитор, 2005. 281 с.
35. Бродель Ф. Ідентичність Франції. Простір та історія. Книга 1 / пер. з фр. Світлани Глухової. Київ, Вид-во Жупанського, 2013. 368 с.
36. Букало Н., Луканюк Б. Михайло Вербицький як збирач народних пісень. *Вісник Львів. ун-ту. Серія мист-во*. 2012. Вип. 11. С. 184–202.
37. Булат Т. П. Солоспіви. *Історія української музики* : в 6 т. Київ: Наук. думка, 1989–1992. Т. 2: Друга половина ХІХ ст. С. 262–283.
38. Булат Т., Філенко Т. Світ Миколи Лисенка. Національна ідентичність, музика і політика України ХІХ – початку ХХ століття. Київ: Майстерня книги, 2010. 408 с.
39. Вандич П. Ціна свободи. Історія Центрально-Східної Європи від Середньовіччя до сьогодення. Київ: Критика, 2004. 463 с.
40. Василько В. Микола Садовський та його театр. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. 196 с.
41. Вахнянин А. Два реформатори церковного співу. *Артистичний вістник*, 1905. Зош. 1. С. 2–5.
42. Вахнянин. А. Дмитрій Степанович Бортнянський (1751–1825). Діло, 1886. Ч. 35–36.
43. Вендланд А. В. Русофіли Галичини. Українські консерватори між Австрією та Росією, 1848–1915 / пер. з нім. Х. Назаркевич, наук. ред. М. Мудрий. Львів: Літопис, 2015. 685 с.
44. Вербицький М. Духовні твори / загальна ред. і упор. М. Гобдича. Бібліотека Камерного хору «Київ». Київ, 2004. 67 с.
45. Вербицький М. О пінію музикальном. *Українська музика* : наук. часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2015. Ч. 1–2. С. 23–27. Щоквартальник.
46. Випих-Гавронська А. Українська музика у польському театрі Львова до 1918 року. *Українська музика* : наук. часопис Львівської нац. муз. академії ім. М. В. Лисенка, 2014. Ч. 2. С. 108–115. Щоквартальник.

47. Витвицький В. До питання українсько-польських взаємин. Василь Витвицький. Музикознавчі праці. Публіцистика / ред. Л. Лехник. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2003. С. 277–278.
48. Витвицький В. Музичне життя Галичини. *Василь Витвицький. Музикознавчі праці. Публіцистика* / ред. Л. Лехник. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2003. С. 35–38.
49. Витвицький В. Старогалицька сольна пісня XIX століття. Перемишль, 2004. 157 с.
50. Возняк М. Історія української літератури. Т. 2. Львів, 1921. С. 65–71.
51. Возняк М. Як пробудилося українське народне життя в Галичині за Австрії. Львів: З друкарні видавничої спілки «Діло», 1924. 180 с.
52. Воробкевич І. Михаїл Вербицький. *Українська музика* : наук. часопис Львівської нац. муз. академії ім. М. В. Лисенка, 2015. Ч. 1–2. С. 53–56. Щоквартальник.
53. Воробкевич С. Твори. Ужгород: Карпати, 1986. 568 с.
54. Вояковський Д. Ментальні кордони в Європі без кордонів / пер. з польської В. Саган. Київ: Ніка-Центр, 2012. 320 с.
55. Вулф Л. Як важливо бути провінціалом: переосмислення Галичини. *Україна модерна* : міжнар. інтелектуальний часопис, 2012. № 19. С. 171–176.
56. В. Ш. Наше церковное пініе. Карпать, 1874. Ч. 32.
57. Гаврилова Н. К проблеме национального в музыке XX века. *Пособие по истории зарубежной музыки*. Москва: МГК им. П. И. Чайковского, 2003. Вып. 1. С. 5–97.
58. Гаджиев К. С. Национальная идентичность: концептуальный аспект. *Вопросы философии*, 1968. № 10. С. 3–16.
59. Гарднер. И. А. Богослужбное пение Русской Православной Церкви. Том II. История. Москва: Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, 2004. 530 с.
60. Герасимова-Персидская Н. А. К проблеме национальной идентичности в музыке. *Проблемы национальных музыкальных культур на рубеже тре-*



- тього тисячелетия* : матеріали междунар. научн. конф. Минск, 1999. С. 35–42.
61. Герасимова-Персидская Н. А. Русская музыка XVII века – встреча двух эпох. Москва: Музыка, 1994. 126 с.
62. Гнатюк О. Від історії ідеї до нової схеми історії. *Шпорлюк Р. Формування модерних націй: Україна – Росія – Польща*. Київ: Дух і літера, 2013. С. 3–22.
63. Гнатюк О. Прощання з імперією. Українські дискусії про ідентичність / пер. з польської А. Бондар. Київ: Критика, 2005. 528 с.
64. Гобсбаум Е. Вступ. *Винайдення традиції* / за ред. Е. Гобсбаума та Т. Рейнджера; пер. з англ. М. Климчука. Вид. 2-ге. Київ: Ніка-Центр, 2010. С. 12–28.
65. Горак Я. Анатоль Вахнянин і становлення музичного професіоналізму в Галичині (друга половина XIX – початок XX ст.). Львів: Сполом, 2009. 232 с.
66. Горак Я., Дзятко Н. Хронограф Шевченківських вечорів у Львові (1866–1914). *Українська музика* : наук. часопис Львів. нац. муз. академії ім. М. В. Лисенка, 2014. Ч. 2. (12). С. 124–148. Щоквартальник.
67. Горак Я. Історія викладання музично-теоретичних дисциплін у Вищому музичному інституті у Львові (1903–199 рр.). *Українська музика* : наук. часопис Львів. нац. муз. академії ім. М. В. Лисенка, 2018. Ч. 1 (27). С. 27–39. Щоквартальник.
68. Горак Я. Про музичну форму світських акапельних хорів Вербицького. *Українська музика* : наук. часопис Львів. нац. муз. академії ім. М. В. Лисенка, 2015. Ч. 1–2. С. 168–178. Щоквартальник.
69. Горюхина Н. А. Методика анализа национального стиля. *Горюхина Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы* : сб. статей. Київ: Музична Україна, 1985. С. 81–99.
70. Готель «Під Провидінням». Репертуар українського театру в Перемишлі 1848–1849 рр. / вступ та упоряд. В. Пилипович. Перемишль, 2004. 532 с.
71. Гофмансталь Г. Австрія в зеркале своей литературы. *Гофмансталь Г. Избранное* : пер. с нем. / предисл. Ю. Архипова. Москва: Искусство, 1995. С. 643–655.

72. Гошовский В. У истоков народной музыки славян. Очерки по музыкальному славяноведению. Москва, Советский композитор, 1971. 305 с.
73. Грабович Г. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка, Київ: Основи, 1997. 604 с.
74. Грабович Г. Поет як міфотворець: Семантика символів у творчості Тараса Шевченка / пер. с англ. Г. Грабовича; під заг. ред. С. Павличко. Київ: Критика, 1998. 206 с.
75. Грабович Г. Польсько-українські літературні взаємини: питання культурної перспективи. *Г. Грабович. До історії української літератури: Дослідження, есе, полеміка.* Київ: Основи, 1997. С. 138–169.
76. Грабович Г. Шевченко, якого не знаємо. З проблематики символічної автобіографії та сучасної рецепції поета. Київ: Критика, 2000. 317 с.
77. Граб У. Українське у «Візантійському хорі» з Утрехту: до питання спадкоємності виконавського стилю. *Українська музика* : наук. часопис Львів. нац. муз. академії ім. М. В. Лисенка, 2014. Ч. 2. С. 46–55. Щоквартальник.
78. Грималюк Р. Формування естетичної платформи сецесії в українському мистецтві кінця ХІХ – початку ХХ ст. *Народознавчі зошити. Серія мистецтвознавча.* 2014. № 6 (120). С. 1316–1327.
79. Грицак Я. Нарис історії України. Формування модерної української нації ХІХ–ХХ ст. Київ: Генеза, 2000. 360 с.
80. Грицак Я. Пророк у своїй вітчизні: Іван Франко та його спільнота. Київ: Критика, 2006. 632 с.
81. Грица С. Мелос української народної епіки. Київ: Наукова думка, 1979. 247 с.
82. Грінченко М. Вибране. Київ, 1959. 529 с.
83. Грінченко М. Історія української музики. Київ: Спілка, 1922. 278 с.
84. Грушевський М. Ілюстрована історія України. Репринтне відтворення видання 1913 року. Київ, 1990. 524 с.
85. Грушевський М. «Український П'ємонт». *Вістник Спілки Визволення України.* 1916. Ч. 127. С. 787–788.

86. Гуковский Г. Русская литература XVIII века. Москва: Аспект Пресс, 1999. 453 с.
87. Гадамер Г. Г. Батьківщина і мова. *Герменевтика і поетика*. Вибрані твори. Київ: Юніверс, 2001. С. 188–194.
88. Гадамер Г. Г. Істина і метод (фрагменти). *Читанка з історії філософії*. Книга 6. Зарубіжна філософія XX ст. Київ, 1993. С. 196–201.
89. Гелнер Ернест. Нації та націоналізм. *Націоналізм* / пер. з англ. Г. Касьянова. Київ: Таксон, 2003. 300 с.
90. Гібернау М. Ідентичність націй. Київ: Темпора, 2012. 304 с.
91. Грінфелд Л. Типи націоналізму. *Націоналізм: антологія*. Наук. т-во ім. В'ячеслава Липинського / упоряд. О. Проценко, В. Лісовий; літ. ред. Л. Білик; пер. з англ. Наталі Філіпенко. Київ: Смолоскип, 2000. С. 688–703.
92. Дабровскі П. Обговорення книжки Ларі Вулфа «Ідея Галичини: історія та фантазії в політичній культурі Габсбургів». *Україна модерна* : міжнародний інтелектуальний часопис. 2012. № 19. С. 149–155.
93. Дальгауз К. Романтизм і бідермаєр. Про характеристику доби реставрації в історії музики. *Праці музикознавчої комісії НТШ* / пер. з нім. З. Жмуркевич. Львів, 2014. Т. ССCLXVII. С. 377–393.
94. Демська-Будзуляк Л. Досвід і риторика смерті у творчості молодомузівців. *Слово і Час*. 2008. № 1. С. 25–31.
95. Джонстон У. М. Австрійський Ренессанс. Интеллектуальная и социальная история Австро-Венгрии 1848–1938 гг. / пер. с англ. В. Калиниченко. Москва: Московская школа политических исследований, 2004. 634 с.
96. Джулай Г. А. Музична ментальність: соціально-філософський аналіз : Автореф. дис... канд. філософ. наук: 09.00.03 / Південноукр. держ. пед. ун-т ім. К. Д. Ушинського. Одеса, 2003. 24 с.
97. Дойч К. Народи, нації та комунікація. *Націоналізм* : антологія. Наук. т-во ім. В'ячеслава Липинського / упоряд. О. Проценко, В. Лісовий; літ. ред. Л. Білик; пер. з англ. А. Горбаля. Київ: Смолоскип, 2000. С. 546–566.

98. Донцов Д. Ідеологія чинного націоналізму. *Націоналізм* : антологія. Наук. т-во ім. В'ячеслава Липинського / упоряд. О. Проценко, В. Лісовий; літ. ред. Л. Білик. Київ: Смолоскип, 2000. С. 188–196.
99. Драганчук В. М. Національна ментальність і рівні її відображення в музиці. *Музикознавчі студії* : наукові збірки Львів. нац. муз. академії ім. М. В. Лисенка. Львів: Сполом, 2008. Вип. 18. С. 11–18.
100. Дройзен И. Г. Историка. Лекции об энциклопедии и методологии истории / пер. с нем. Г. И. Федоровой. Санкт-Петербург: Владимир Даль, 2004. 500 с.
101. Друскин М. С. Традиция и традиции. *Друскин М. С. Очерки. Статьи. Заметки*. Москва: Музыка, 1987. С. 198–210.
102. Этингер М. Раннеклассическая гармония : исследование. Москва: Музыка, 1979. 310 с.
103. Єскельчик С. Історія України: становлення суч. нації / авториз. пер. з англ. А. Цимбал. Київ: Laugus, 2011. 376 с.
104. Ємець-Доброносова Ю. Нищівність історії літератури. *Історії літератури* : збірн. ст. / упорядники О. Гелета, Є. Гулевич, З. Рибчинська (Центр гуманітарних досліджень ЛНУ імені І. Франка). Київ: Смолоскип; Львів: Літопис, 2010. С. 2–8.
105. Єпископ Григорій Лакота. Перший директор престольного хору в Перемишлі. *Перемиські Єпархіяльні Відомості*. Травень 1939. Ч. VI. С. 68–74.
106. Єфремов С. Історія українського письменства. Київ: Femina, 1995. 685 с.
107. Забужко О. С. Філософія української ідеї та європейський контекст. Київ: Основи, 1993. 126 с.
108. Загайкевич М. Михайло Вербицький: сторінки життя і творчості. Львів: Місіонер, 1998. 148 с.
109. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст. Київ: Музична Україна, 1960. 190 с.
110. Загайкевич М. Творчість Сидора Воробкевича в контексті розвитку української національної культури : до 180-річчя композитора. *Студії мистец-*

- твознавчі: *Театр. Музика. Кіно*. НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, Київ 2016. Ч. 1 (53). С. 62–69.
111. Зашкільняк Л. Образ Галичини в уявленнях українців ХІХ – початку ХХ століття. *Національна ідентифікація українців Галичини у ХІХ – на початку ХХ століття (еволюція етноніма)*. Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича / наук. ред. І. Орлевич. Львів: Логос, 2016. С. 7–29.
112. Зелінський О. Славень України «Ще не вмерла» – вершина патріотичної творчості Михайла Вербицького. *Українська музика* : наук. часопис Львів. нац. муз. академії ім. М. В. Лисенка, 2015. Ч. 1–2. С. 142–155. Щоквар-тальник.
113. Зінків І. Я. Бандура як історичний феномен : монографія. Київ, ІМФЕ імені М. Т. Рильського, 2013. 448 с.
114. Зінків І. Я. Камерно-інструментальна музика другої половини ХІХ ст. *Історія української музики*. Вид. 2-ге, доп. Київ: ІМФЕ, 2009. Том 2. С. 358–433.
115. Зінків І. Коломийка у творчості Василя Барвінського. *Українське мистецтвознавство* : матеріали, дослідження, рецензії. Київ: НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. Вип. 9. С. 99–106.
116. Зосім О. Л. Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір. Київ: НАКККіМ, 2017. 328 с.
117. З товариств. *Діло* (Львів). 1906. № 30. 9 лютого. С. 3. [Про перші загальні збори товариства «Бандурист»].
118. Івашкевич Я. Шопен / пер. з пол. Й. Брояка. Київ: Муз. Україна, 1989. 208 с.
119. Ільницький М. Від «Молодої Музи» до «Празької школи». Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 1995. 318 с.
120. Історія української літератури ХІХ століття : у 2 кн. / за ред. акад. М. Г. Жулинського. Київ: Либідь, 2005. Кн. 1. 656 с.

121. Історія української музики : в 6 т. / АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського. Київ: Наукова думка, 1989. Т. 2. 464 с.
122. Історія української музики : в 6 т. / АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського. Київ: Наукова думка, 1990. Т. 3. 421 с.
123. Келдыш Ю. В. Очерки и исследования по истории русской музыки. Москва: Сов. композитор, 1978. 510 с.
124. Кирчів Р. Маркіянове сузір'я. Ті, кого пробудив, «воодушевив» і повів за собою Маркіян Шашкевич / Інститут народознавства НАН України. Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2012. 98 с.
125. Кияновська Л. Бортнянський, Чайковський, Стравинський – три рівні прояву українського ментального коду. *Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. наук. пр. / упоряд. О. І. Коменда. Луцьк: ВНУ ім. Лесі Українки, 2012. Вип. 9. С. 75–92.
126. Кияновська Л. Галицька музична культура ХІХ–ХХ ст. : навч. посібник. Чернівці: Книги–ХХІ, 2007. 424 с.
127. Кияновська Л. «Перемиська школа» як культурологічний феномен. *Вісник Львівського університету. Серія Мистецтво*. 2007. Вип. 7. С. 65–72.
128. Кияновська Л. О. Сильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. Тернопіль: Астон, 2000. 340 с.
129. Кияновська Л. Феномен Дмитра Бортнянського в контексті української і російської музичної культури. *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Праці музикознавчої комісії. Львів, 2004. Т. ССXLVII. С. 180–184.
130. Кизин М. Идеи славянофильства в литературно-поэтических и музыкальных произведениях. *Культурология*. 2013. Вып. № 5. С. 243–250.

131. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века : [в 3 ч.]: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. Москва : Издат. дом «Композитор», 2007. Ч. II. 224 с.
132. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века.: Поэтика и стилистика. Москва: Издат. дом «Композитор», 2010. Ч. III. 376 с.
133. Кісь Р. Фінал третього Риму (Російська місяньська ідея на зламі тисячоліть). Перше видання. Львів: Інститут народознавства НАН України, 1998. 744 с.
134. Ковалев К. Бортнянский. Серия ЖЗЛ. Москва: Молодая гвардия, 1989. 304 с.
135. Ковалевский Г. В. Религиозные взгляды П. И. Чайковского в контексте культуры его времени: к истории несостоявшегося диалога. *Вестник Русской христианской гуманитарной академии*, 2017. Т. 18. Вып. 1. С. 220–230.
136. Коваленко Т. Духовные сочинения М. Гайдна в контексте австрийской музыкальной традиции XVIII века: дисс. канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2012. 223 с.
137. Кожуховський А. Обговорення книжки Ларі Вулфа «Ідея Галичини: історія та фантазії в політичній культурі Габсбургів». *Україна модерна* : міжнародний інтелектуальний часопис. Львів, 2013. № 19. С. 155–158.
138. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : НТШ (Українознавча бібліотека. Чис. 15), 2011. 285 с.
139. Козицький П. О. Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування. Київ: Муз. Україна, 1971. 148 с.
140. Козловець М. Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2009. 558 с.
141. Колбін Д. Сторінки з життя та діяльності Франца Ксавера Моцарта в Галичині. *Вольфганг Амадей Моцарт: погляд з XXI сторіччя* : наукові збірки Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Львів: Сполум, 2006. Вип. 13. С. 113–122.

142. Колбін Д. Франц Ксавер Моцарт у Львові. *Восьмий фестиваль давньої музики «Музичний Львів і спадщина Габсбургів»*. Львів, 2010. С. 17–20.
143. Колесса Ф. Кілька слів про збиранє і гармонізованє українських народних пісень з доданєм листів Миколи Лисенка. *Артистичний вісник*. № 2–5. Львів, 1905. С. 16–20; 35–39; 51–53.
144. Колесса Ф. Спогади про Миколу Лисенка. Львів: Вільна Україна, 1947. 73 с.
145. Колесса Ф. Студії над поетичною творчістю Шевченка. Українська Могилансько-мазепинська академія наук. Львів–Київ, 1939. 170 с.
146. Комаринець Т. Ідейно-естетичні основи українського романтизму : проблема національного й інтернаціонального. Львів: Вища школа, 1983. 223 с.
147. Корінний М. М. Короткий енциклопедичний словник з культури. Київ: Україна, 2003. 384 с.
148. Корній Л. Історія української музики : у 3 частинах. Ч. 3. ХІХ століття. Київ; Харків; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 2001. 477 с.
149. Корній Л. Проблема національної ідентичності української музичної культури (на прикладі духовної музики). *Часопис Національної муз. академії України ім. П. І. Чайковського* : науковий журнал, 2008. № 1 С. 97–103.
150. Кравченко В. В. Харків / Харків: столица Пограниччя. Вільнюс: ЕГУ, 2010. 358 с.
151. Кралуок П. М. Козацька міфологія України: творці та епігони. Харків: Фоліо, 2016. 394 с.
152. Крауклис Г. В. Романтизм в музице Австрії и Германії. *Музыка Австрии и Германии XIX века* / под ред. Т. Э. Цытович. Москва: Музыка, 1975. С. 26–35.
153. Кривицька О. Дискурс пограниччя в соціокультурних дослідженнях : теоретико-методологічні аспекти. *Наукові записки ІІІЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України*. Вип. 4 (78). С. 173–197.
154. Кримський С. Архетипи української ментальності. *Проблеми теорії ментальності* / відп. ред. М. В. Попович. Київ: Наук. думка, 2006. 407 с.



155. Кудрик Б. Вечір старогалицької пісні. *Українська музика* : наук. часопис Львів. нац. муз. академії ім. М. В. Лисенка. 2015. Ч. 1–2. С. 115–117. Щоквартальник.
156. Кудрик Б. Матеріали до історії Західно-української музики ХІХ сторіччя. Бл. 1931 р., автограф олівцем (ЛННБУ ім. В. Стефаніка, арх. Консерваторії, 62/97/ п. 18).
157. Кудрик Б. «Ми в луг підемо всі з косами»: Музично-історична фільма з галицького бідермаєру. *Українська музика* : наук. часопис Львів. нац. муз. академії ім. М. В. Лисенка, 2015. Ч. 1–2. С. 118–122. Щоквартальник.
158. Кудрик Б. П. Огляд історії української церковної музики. Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. 128 с.
159. Кудрик Б. Перший наш хор в Галичині: в соті роковини його заснування в Перемишлі (1829–1929). *Українська музика* : наук. часопис Львів. нац. муз. академії ім. М. В. Лисенка, 2015. Ч. 1–2. С. 109–111. Щоквартальник.
160. Кудрик Б. Церковні хори Михайла Вербицького. *Українська музика* : наук. часопис Львів. нац. муз. академії ім. М. В. Лисенка, 2015. Ч. 1–2. С. 111–114. Щоквартальник.
161. Кудриницький С. Жанрово-семантичний простір коломийки в українській музиці : Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Львів, 2013. 19 с.
162. Кузьмин Р. Український студентський союз: центральний координаційний орган студентських товариств Галичини В 1909–1914 роки. *Збірник наукових праць «Гілея»* : науковий вісник. Вип. 110, с. 46–51.
163. Культурні традиції в Середній Європі. Львів: Місіонер, 1998. 28 с.
164. Курцеба М. Нова українська опера. *Неділя*, 1912, Ч. 24. с. 3–4.
165. Лаврівський І. З Перемишля. *Вістник*, 1854. Ч. 4. С. 14–15.
166. Левицький Й. І. Історія введення музикального пінія в Перемишлі. *Українська музика* : наук. часопис Львів. нац. муз. академії ім. М. В. Лисенка, 2015. Ч. 1–2. С. 33–37. Щоквартальник.
167. Левицький Й. П. З Покуття. *Українська музика* : наук. часопис Львів. нац. муз. академії ім. М. В. Лисенка, 2015. Ч. 1–2. С. 38–44. Щоквартальник.

168. Ле Ридер Ж. Венский модерн и кризис идентичности / пер. с фр. Т. Баскаковой. Санкт-Петербург: Изд-во им. Н. И. Новикова: 2009. 714 с.
169. Лисенко М. В. Листи / упорядкув., прим. та комент. О. Лисенка. Київ: Мистецтво, 1964.
170. Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні. Київ: Мистецтво, 1955.
171. Лисий І. Національно-культурна ідентичність філософії: сім наближень до теми. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2013. 180 с.
172. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. Львів–Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1994. 145 с.
173. Лірвак з-над Сяну. Перемиські друки середини ХІХ століття / упор., біограми та коментарі В. Пилипович. Перемишль: «Перемиська бібліотека» Перемиського відділу Об'єднання українців у Польщі, 2001. 451 с.
174. Литературный Сборникъ, издаваемый Галицко-русскою Матицею. Львів, 1886. С. 217–218.
175. Лобанкова Е. Национальные модели в русской музыкальной культуре на рубеже ХІХ–ХХ веков (на примере творчества Н. А. Римского-Корсакова и А. Н. Скрябина) : дисс... кандидата искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2009. 285 с.
176. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики : монография. Москва: Музыка, 1994. 322 с.
177. Лотман Ю. Семиосфера. Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 2000. 704 с.
178. Лошакова Г.А. Семантика путешествия и странствия в художественной прозе австрийского бидермейера. *Обсерватория культуры*. 2014 (1). С. 120–125.
179. Лошакова Г. Художественная проза бидермейера в Австрии: жанры и поэтика : дисс... доктора филолог. наук 10.01.03. Нижний Новгород, 2014. С. 355.

180. Людкевич С. П. Анатоль Вахнянин. У 20-літні роковини смерті. *Людкевич С. П. Дослідження, статті, рецензії, виступи /* упоряд., ред., вступ. ст. і прим. З. Штундер. Львів: Дивосвіт, 1999. Т. 1. С. 329–335.
181. Людкевич С. П. Вокальна музика на тексти поезій «Кобзаря». *Людкевич С. П. Дослідження, статті, рецензії, виступи /* упоряд., ред., вступ. ст. і прим. З. Штундер. Т. 1. Львів: Дивосвіт, 1999. С. 255–269.
182. Людкевич С. П. Д. Бортнянський і сучасна українська музика. *Людкевич С. П. Дослідження, статті, рецензії, виступи /* упоряд., ред., вступ. ст. пер. і прим. З. Штундер. Львів: Дивосвіт, 1999. Т. 1. С. 313–320.
183. Людкевич С. П. З приводу 100-х роковин смерті Д. Бортнянського. *Людкевич С. П. Дослідження, статті, рецензії, виступи /* упоряд., ред., вст. ст., пер. і прим. З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 1999. Т. 1. С. 312.
184. Людкевич С. П. Іван Франко і музика. *Людкевич С. П. Дослідження, статті, рецензії, виступи /* упоряд., ред., пер., вст. ст. пер. і прим. З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 1999. Т. 1. С. 273–277.
185. Людкевич С. П. Кілька слів про потреби заснування українсько-руської музичної консерваторії. *Людкевич С. П. Дослідження, статті, рецензії, виступи /* упоряд., ред., пер., прим. і бібліографія З. Штундер. Львів: Дивосвіт, 2000. Т. 2. С. 254–257.
186. Людкевич С. П. Михайло Вербицький. *Українська музика : наук. часопис Львів. нац. муз. академії ім. М. В. Лисенка.* 2015. Ч. 1–2. С. 98–104. Щоквартальник.
187. Людкевич С. П. Михайло Вербицький та українська суспільність. *Людкевич С. П. Дослідження, статті, рецензії, виступи /* упоряд., ред., пер., вст. ст. і прим. З. Штундер. Львів: Дивосвіт, 1999. Т. 1. С. 345–348.
188. Людкевич С. П. Націоналізм у музиці. *Людкевич С. П. Дослідження, статті, рецензії, виступи /* упоряд., ред., вст. ст. і прим. З. Штундер. Львів: Дивосвіт, 1999. Т. 1. С. 35–52.

189. Людкевич С. П. Д. Січинський. У двадцятиліття його смерті. *Людкевич С. П. Дослідження, статті, рецензії, виступи* / упоряд., ред., вст. ст. і прим. З. Штундер. Львів: Дивосвіт, 1999. Т. 1. С. 336–340.
190. Людкевич С. Співні та мелодійні основи й прикмети поезії Т. Шевченка. *Людкевич С. П. Дослідження, статті, рецензії, виступи* / упоряд., ред., вст. ст. і прим. З. Штундер. Львів: Дивосвіт, 2000. Т. 1. С. 246–265.
191. Людкевич С. Справа нашого церковного співу. *Дослідження, статті, виступи* / упоряд., ред., вст. ст. і прим. З. Штундер. Т. 2. Львів: Дивосвіт, 2000. С. 243–248.
192. Ляшенко И. Интернационализм советской музыкальной культуры: традиции и современность. Киев: Муз. Украина, 1986. 144 с.
193. Ляшенко І. Ф. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ: Наукова думка, 1991. 268 с.
194. Ляшенко І. Національні традиції в музиці як історичний процес. Київ: Музична Україна, 1973. 326 с.
195. Лященко І. Прояви національної ідентичності в сучасній українській масовій та елітарній музичній культурі. *Наукові записки* [Національного університету «Острозька академія»]. Сер.: *Культурологія*. 2010. Вип. 5. С. 232–234.
196. Мазель Л. Проблемы классической гармонии. Москва: Музыка, 1972. 615 с.
197. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові. У двох томах. Львів: Сполом, 2003. Том 1. 288 с.
198. Мазепа Т. Австрійський музично-драматичний театр у Львові (1776–1872). (Спроба синтетичного аналізу діяльності). *Musica Galiciana*. Rzeszów, 2003. Т. 7. С. 31–41.
199. Мазепа Т. Австрійський театр у Львові (1789–1872): історія, музичний репертуар, оперне виконавство, культурний контекст : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 16 с.

200. Мазепа Т. Галицьке Музичне Товариство у культурно-мистецькому процесі XIX – початку XX століття : дис. ... докт. мист-ва: спец. 26.00.01. Київ, 2018. 568 с.
201. Мазепа Т. Галицьке Музичне Товариство у Львові у вимірі суспільного престижу. *Українська музика* : наук. часопис Львів. нац. муз. академії ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. Число 3 (25). С. 49–58.
202. Мазепа Т., Мазепа Л. Ф. К. В. Моцарт біля витоків музичної освіти у Львові. *Вольфганг Амадей Моцарт: погляд з XXI сторіччя*. Наукові записки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів: Сполом, 2006. Вип. 13. С. 98–106.
203. Мазепа Т. Л. Соціокультурний феномен європейських музичних товариств XIX – початку XX ст. на прикладі Галицького Музичного Товариства : монографія. Львів: Растр-7, 2017. 474 с.
204. Майноуг К. Тлумачення націоналізму. *Націоналізм: антологія* / Наук. т-во ім. В'ячеслава Липинського; упоряд. О. Проценко, В. Лісовий; літ. ред. Л. Білик; пер. з англ. О. Тереха. Київ: Смолоскип, 2000. С. 311–332.
205. Мартынов В. История богослужебного пения : учебн. пособие. Москва: РИО Федеральных архивов; Русские огни, 1994. 240 с.
206. Марченко О. А. Роль національного характеру у формуванні української музичної культури XIX століття: Автореф. дис. ... канд. філософ. наук: 09.00.12. Харківський нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2003. 20 с.
207. Матюк В. Иван Лавровскій. *Иллюстрированный календарь товариства «Прогрессъта на рокъ звычайный 1889*. У Львовѣ: Зъ друкарнѣ тов. Им. Шевченка. С. 82–86.
208. Матюк В. Наша руска народна пѣсня и єи значѣне. Поглядъ на розвой музики въ Россіи и єи впливъ на розвой нашої музики народної въ Галичинѣ. *Діло*. 1899. Ч. 13, С. 1–2.
209. Медицька М. Творчість Станіслава Виспянського та українська література кінця XIX – початку XX століття: рецепція і типологія : монографія. Івано-Франківськ: Вид. Третяк І., 2008. 316 с.

210. Мельник Л. Музична журналістика: теорія, історія, стратегії. На прикладах із щоденної преси Львова від початків до сьогодення. Львів: ЗУКЦ, 2013. 383 с.
211. Мельник М. Передмова. *Михайло Лесів. Recensio*. Про прочитані книжки та їх авторів. Перемишль, 2012. С. 9–30.
212. Микола Дилецький. Граматика музикальна / підг. до друку, транскрипція, коментарі О. Цалай-Якименко. Київ: Муз. Україна, 1970. 15 арк.
213. Микола Лисенко у спогадах сучасників : у 2 т. / упоряд., передм., комент. Р. Я. Пилипчука. Київ : Муз. Україна, 2003. Т. 1. 320 с.
214. Михайло Вербицький : Серія «Духовні діячі України» / упоряд. О. Киричук, М. Омельчук, І. Орлевич. Львів: Логос, 2015. 78 с.
215. Миллер А. «Украинский вопрос» в политике властей и русском общественном мнении (вторая половина XIX века). Санкт-Петербург: Алетейя, 2000. 267 с.
216. Михайлов А. В. Языки культуры : учебное пособие по культурологии. Москва: Языки русской культуры, 1997. 912 с.
217. Михайлов М. Танеев и музыкальный романтизм. *М. Михайлов. Этюды о стиле в музыке* : статьи и фрагменты. Ленинград: Музыка, 1990. С. 228–235.
218. Мозер М. Причинки до історії української мови / за ред. С Вакуленка. Харків: Харківське історико-філологічне товариство, 2008. 314 с.
219. Мончаловський О. Зъ-надъ Днѣстра. (Наблюданія обрядовыи; – пѣніе церковне). *Слово*. 1869. № 17. С. 3.
220. Мончаловський О. Спасительныи дѣла бл. п. епископа Іоанна Снѣгурского. *Слово*. 1884. Ч. 50. С. 1–2.
221. Морган П. З небуття на світло дня: пошуки валлійського минулого в період романтизму. *Винайдення традиції* / за ред. Е. Гобсбаума та Т. Рейнджера; пер. з англ. М. Климчука. Вид. 2-гед. Київ, Ніка-Центр, 2010. С. 59–123.

222. Моренець В. *Tertium non datur. Tertium non datur. Проблема культурної ідентичності в літературно-філософському дискурсі XIX–XXI ст.* : колективна монографія / Нац. ун-т "Києво-Могилянська академія", В. Моренець, І. Лисий, Л. Криворучка, Д. Семенова, М. Ільницький; гол. редкол. В. Моренець; упоряд. та наук. ред. В. Моренець. Київ: НаУКМА, 2014. С. 9–39.
223. Мудрий М. Погляд на українську історію XIX століття. *Час народів. Історія України XIX століття* : навчальний посібник / за заг. ред. М. М. Мудрого. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2016. С. 9–13.
224. Музыка Австрии и Германии XIX века. Книга первая / под общей редакцией Т. Э. Цытович. Москва: Музыка, 1975. 511 с.
225. Назар Л. Спостереження над стилем В. Барвінського. Первні творчої особистості як культурологічного феномену: аутентичний первень. *Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах* / ред. В. Грабовський. Дрогобич: Посвіт, 2008. С. 16–45.
226. Націоналізм : антологія / Наук. т-во ім. В'ячеслава Липинського; упоряд. О. Проценко, В. Лісовий ; літ. ред. Л. Білик. Київ: Смолоскип, 2000. 858 с.
227. Національна ідентифікація українців Галичини у XIX – на початку XX століття (еволюція етноніма) / Інститут релігієзнавства – філія Львівського музею історії релігії; НАН України. Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича; наук. ред. І. Орлевич. Львів: Логос, 2016. 320 с.
228. Наше церковное пѣніе. *Карпатъ*. 1874. Ч. 32.
229. Немкович О. Українське музикознавство XX століття як система наукових дисциплін : монографія. Київ : ТОВ Видавництво «Сталь», 2006. 534 с.
230. Новакович М. Віденська оперета у галицькому культурному просторі кінця XIX – початку XX століть. *Spheres of culture: Journal of Philological, Historical, Social and Media Communication, Political Science and Cultural Studies*. Lublin, 2018. Volume XVII. P. 422–428.

231. Новакович М. О. Віденський fin-de-siècle та його рецепція у творчості Станіслава Людкевича. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*: [зб. наук. праць; вип. XXXXI]. Київ : Ідея-принт, 2018. С. 108–116.
232. Новакович М. Вплив «віденської» культури на розвиток українського музичного театру в Галичині. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство / [за ред. О. С. Смоляка]. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2017. № 2 (вип. 37). С. 36–44.
233. Новакович М. Дмитро Бортнянський як «винайдена традиція» галицької музичної культури XIX століття. *Музикознавчий універсум* : зб. ст. Львів, 2017. Вип. 41. С. 19–31.
234. Новакович М. Канон українського музичного модернізму (на прикладі творчості Бориса Лятошинського) : монографія. Луцьк: Твердиня, 2012. 168 с.
235. Новакович М. К вопросу о музыкальной культуре Пшемысля первой половины XIX века. *Ars Inter Culturas – Akademia Pomorska w Słupsku* / red. naczelny dr. Jaroslaw Chacinski. Rocznik, 2016. № 5. С. 305–316.
236. Новакович М. О. Концепт «національної ідентичності» в музиці та музикознавстві. *Міжнародний вісник* : культурологія, філологія, музикознавство. Київ: Ідея-Принт, 2018. Вип. II (11). С. 135–140.
237. Новакович М. Літургійна творчість Івана Лаврівського в контексті секуляризації релігійно-культурного життя Галичини середини XIX ст.. *Українська музика* : наук. часопис Львів. нац. муз. академії ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. Ч. 2 (24). С. 10–19.
238. Новакович М. Михайло Вербицький з погляду сучасності. *Перемиські Архiepархіяльні Відомості*. Рік XI. Ч. 16. С. 7–16.
239. Новакович М. Музыка як рушійна сила конструювання національної ідентичності. *Laudatio* : Ювілейна збірка наукових статей на пошану



- професора Юрія Ясіновського / упор. У. Граб, О. Козаренко, Н. Сиротинська. Львів: Видавець Тетюк Т. В., 2014. С. 164–179.
240. Новакович М. Національне як «одиничне» в музичній культурі Галичини першої половини ХІХ століття. *Українська музика* : наук. часопис Львів. нац. муз. академії ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. Ч. 3 (25). С. 29–39.
241. Новакович М. Нове видання до ювілею Михайла Вербицького. *Українська музика* : наук. часопис Львів. нац. муз. академії ім. М. В. Лисенка. Львів, 2015. Ч. 3 (17). С. 141–142.
242. Новакович М. Проблема музичного втілення поезії Шевченка в минулому та сьогодні. *Українська музика* : наук. часопис Львів. нац. муз. академії ім. М. В. Лисенка. Львів, 2014. Ч. 1 (11). С. 34–43.
243. Новакович М. Про національне в галицькому музичному театрі кінця ХІХ – початку ХХ століть. *Українська музика* : наук. часопис Львів. нац. муз. академії ім. М. В. Лисенка. Львів, 2018. Ч. 3 (29). С. 29–39.
244. Новакович М. Рецепція стилю Д. Бортнянського в церковних композиціях М. Вербицького. *Музикознавчий універсум* : зб. ст. Львів, 2016. Вип. 38–39. С. 5–16.
245. Новакович М. Роль Перемишльської співочої школи у конструюванні національної ідентичності українців Галичини. *Музичні студії: на пошану Митця* : зб. ст. Львів: ТеРус, 2013. С. 82–92.
246. Новакович М. Танцювальність в оркестрових творах М. Вербицького як характерна ознака «віденської ідентичності». *Музикознавчий універсум* : зб. ст. Львів, 2017. Вип. 40. С. 7–18.
247. Новакович М. Топос Відня як місця розгортання смислів у музичній культурі габсбурзької Галичини. *Музикознавчий універсум* : зб. ст. Львів, 2018. Вип. 42–43. С. 100–111.
248. Новакович М. Традиції бідермаєру в галицькій музичній культурі ХІХ століття. *Українське музикознавство* : наук. журн. / упоряд. М. Д. Копиця. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2017. Вип. 43. С. 4–151.

249. Новакович М. Традиції віденського класицизму у творчості композиторів «перемишльської школи». Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 117 : *Степан Дегтярьов та його сучасники: музичний класицизм у Східній Європі* : зб. ст. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2016. С. 195–214.
250. Новакович М. Украинско-польские музыкальные контакты в контексте культурной многосоставности Австро-Венгерской монархии. *Ars Inter Culturas – Akademia Pomorska w Słupsku* / red. naczelny dr. Jaroslaw Chacinski. Rocznik, № 7, 2018. S. 89–102.
251. Новакович М. Феномен «галицької ідентичності» в творчості українських композиторів Перемишля першої половини XIX століття. *Na pograniczach: o stosunkach społecznych i kulturowych* / Red. naukowa Robert Lipelt. Sanok : Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa im. Jana Grodka, 2018. S. 111–123.
252. Новакович М. Чеські музиканти біля витоків перемишльської композиторської школи. *Українська музика* : науковий часопис. Львів, 2016. Ч. 2 (20). С. 5–22.
253. «Шевченківські вечірки» як перші спроби музичної інтерпретації творчості Шевченка в Галичині. *Українська музика* : наук. часопис Львів. нац. муз. академії ім. М. В. Лисенка. Львів, 2018. Ч. 4 (30). С. 14–25.
254. Новакович М. Ювілейні роздуми про священика і композитора Михайла Вербицького. *Українська музика* : наук. часопис Львів. нац. муз. академії ім. М. В. Лисенка.. Львів, 2015. Ч. 1–2 (15–16). С. 13–22.
255. Новая философская энциклопедия / научно.-ред. совет: В. С. Стёпин, А. А. Гусейнов, Г. Ю. Семигин, А. П. Огурцов. Москва: Мысль, 2000. Т. 1–4. 2659 с.
256. Новинки. Изъ Перемышля. *Слово*. 1862. Ч. 49. С. 193.
257. Нові підходи до історіописання / за ред. Пітера Берка; пер. з англ. Тетяни та Андрія Портнових. Київ: Ніка-Центр, 2013. 368 с.

258. Нудьга Г. Народний поетичний епос України. *Думи*. Київ: Рад. письменник, 1969. 354 с.
259. Одоевский В. Музыкальная грамота или основания музыки для не-музыкантов. *Одоевский В. Музыкально-литературное наследие*. Москва: Гос. муз. изд-во, 1956. С. 346–367.
260. Одоевский В. Музыкально-литературное наследие. М.: Гос. муз. изд-во, 1956. 723 с.
261. Ольховський А. Нарис історії української музики / підготов. до друку, наук. ред., вступ. ст., комент. Л. Корній. Київ: Музична Україна, 2003. 512 с.
262. Ольховський Ю. Про батька. *Нарис історії української музики / підготов. до друку, наук. ред., вступ. ст., комент. Л. Корній*. Київ: Музична Україна, 2003. С. 8–28.
263. Олюніна І. Досвід вивчення Білоруського Полісся в польській історіографії. *Схід–Захід : історико-культурологічний збірник*. 2006. Вип. 8. С. 145–152.
264. О розвою і упадку руского співу въ Перемышли. *Зоря*, 1883. Ч. 15. С. 123.
265. Осадця О. Специфіка формування нотного фонду. *Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника*. 2010. № 2. С. 65–85.
266. Павлишин М. Історія літератури і здоровий глузд. *Історії літератури: Збірник статей / упоряд. О. Гелета, Є. Гулевич, З. Рибчинська (Центр гуманітарних досліджень ЛНУ імені І. Франка)*, Київ: Смолоскип; Львів: Літопис, 2010. С. 2–31.
267. Павлишин С. С. Василь Барвінський. Київ: Муз. Україна, 1990. 87 с.
268. Павлишин С. Риси стилю С. Людкевича. *Творчість С. Людкевича : зб. ст. / упоряд. М. Загайкевич*. Київ: Муз. Україна, 1979. С. 16–29.
269. Павлишин С. С. Станіслав Людкевич. Київ: Музична Україна, 1974. 55 с.
270. Партесна музика перемиської єпархії. Рукописні уривки середини XVII – початку XVIII століття / упор. В. Пилипович та Ю. Ясіновський; ідент.

- уриwkів, реконструкція партитури, передмова О. Шуміліна. Перемишль: Регентський інститут Перемисько-Варшавської Архиепархії, 2015. 258 с.
271. Пахолків С. Українська інтелігенція у Габсбурзькій Галичині: освічена верства й емансипація / з нім. пер. Х. Николин. Львів : ЛА «Піраміда», 2014. 612 с.
272. Певзнер Н. Английское в английском искусстве / пер. с англ. О. Демидовой, Л. Н. Житковой. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2004. 320 с.
273. Перкінс Д. Чи можлива історія літератури? / перекл. з англ. А. Іщенко. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2005. 152 с.
274. Перший статут Дяко-вчительського інституту в Перемишлі. *Українська музика* : наук. часопис Львів. нац. муз. академії ім. М. В. Лисенка. 2015. Ч. 1–2. С. 135–141.
275. Пилипович В. Єпископ Іван Снігурський в літературі перемиського бідермаєру. В. Пилипович. *Культурна територія* : зб. статей. Перемишль, 2011. С. 125–157.
276. Пилипович В. Культурна територія. Статті і матеріали до інтелектуальної історії Надсяння. Перемишль, 2011. 383 с.
277. Пилипович В. Салонні розваги галицьких лідертафель / о. Михайло Вербицький. *Лідертафель – пісні для чоловічих кuartетів*. Перемишль, 2008. С. 7–16.
278. Плотникова Н. Обработки древних роспевов в творчестве Д. С. Бортнянского. *Бортнянский и его время*. К 250-летию со дня рождения Д. С. Бортнянского : материалы межд. науч. конференции. Москва: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2003. С. 35–49.
279. Плохій С. Походження слов'янських націй. Домодерні ідентичності в Україні, Росії та Білорусі. Київ: Критика, 2015. 430 с.
280. Погребенник В. Ф. Фольклоризм української поезії (остання третина ХІХ – перші десятиліття ХХ століття). Київ: Юніверс, 2002. 158 с.
281. Полонська-Василенко Н. Історія України : у 2 т. Т. 1. До середини ХVІІ століття. Київ: Либідь, 1992. 640 с.

282. Попович М. В. Нарис історії культури України. Київ: АртЕк, 1998. 728 с.
283. Примічання о музиці госп. Бажанского. Изъ Відня. *Слово*. 1870. Ч. 85. С. 1–2.
284. Проект «Україна. Австрійська Галичина» / авт.-упор. М. Р. Литвин. Харків : Фоліо, 2016. 410 с.
285. Протоирей Михаил Фортунато. Бортнянский: композиции малых форм в Триоди Постной и Цветной. *Бортнянский и его время*. К 250-летию со дня рождения Д. С. Бортнянского : материалы межд. науч. конференции. Москва: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2003. С. 50–66.
286. Прохасько Ю. Можлива історія «галицької літератури». *Історії літератури* : зб. ст. / упорядники О. Гелета, Є. Гулевич, З. Рибчинська (Центр гуманітарних досліджень ЛНУ імені І. Франка), Київ: Смолоскип; Львів: Літопис, 2010. С. 2–87.
287. Прохасько Ю. Чи можлива історія «галицької літератури»? *Історії літератури* : зб. ст. / упорядн. О. Гелета, Є. Гулевич, З. Рибчинська (Центр гуманітарних досліджень ЛНУ імені І. Франка), Київ: Смолоскип; Львів: Літопис, 2010. С. 2–29.
288. Райківський І. Витоки формування культу Тараса Шевченка у східній Галичині. *Тарас Шевченко: погляд з третього тисячоліття* / за ред. С. Хороба. Івано-Франківськ; Варшава, 2014. Т. VII. 492 с.
289. Райківський І. Ідея української національної єдності в громадському житті Галичини ХІХ століття. Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2012. 932 с.
290. Райківський І. Перше виконання українських пісень-гімнів у Галичині «Мир вам, браття» (1848 р.) та «Ще не вмерла Україна» (1865 р.). *Україна–Європа–Світ*. Міжн. зб. наук. праць. Серія: Історія, міжнародні відносини / гол. ред. Л. М. Алексієвець. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2015. Вип. 15. С. 54–62.

291. Рыщарева М. Г. Дмитрий Бортнянский: Жизнь и творчество композитора. Изд. 2-е, перераб. и доп. СПб.: Композитор - Санкт-Петербург, 2015. 416 с.
292. Рыщарева М. Г. Композитор Д. Бортнянский. Жизнь и творчество. Ленинград: Музыка, 1979. 256 с.
293. Рыщарева М. Г. Композитор М. С. Березовский. Жизнь и творчество. Ленинград: Музыка, 1983. 142 с.
294. Рікер П. Сам як інший. Київ: Дух і Літера, 2000. 458 с.
295. Роллан Р. Начало классического стиля в музыке XVIII века.. *Р. Роллан. Музыкально-историческое наследие*. Вып. III. Москва, 1988. 448 с.
296. Рудницький Л. Иван Франко і німецька література. Мюнхен: Logos GmbH, 1974. 227 с.
297. Рукописи та першодруки музичних творів Михайла Вербицького (із фондів ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України) : нотографічний покажчик. Львів, 2004. 105 с.
298. Рябчук М. Від Малоросії до України: парадокси запізнілого націєтворення. Київ: Критика, 2000. 303 с.
299. Савельева И. М., Полетаев А. В. История и интуиция: наследие романтиков. Москва: ГУ ВШЭ, 2003. 52 с.
300. Савенко С. Утопия национального в русской музыке первой половины XX века. *Искусство и цивилизационная идентичность*. Москва: Наука, 2007. С. 280–288.
301. Сверстюк Є. Шевченко понад часом : есеї. Луцьк–Київ: ВМАК «Терен»; ТОВ Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2011. 276 с.
302. Середа О. Перші публічні декламації поезій Тараса Шевченка та шевченківські “вечерниці” в Галичині. *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність* / [гол. редколегії М. Литвин]. НАН України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича. Львів, 2013. Вип. 23. С. 18–33.
303. Середа О. Ruś będzie tańczyć! «Руські бали» у Львові як фактор польсько-українських взаємин у Галичині кінця 40-х – 60-х років XIX ст. *Львів:*

- місто – суспільство – культура* / ред. О. Аркуша і М. Мудрий (Вісник Львівського університету. Серія історична. Спеціальний випуск). Львів, 2007. Т. 6. С. 310–332.
304. Сінкевич І. Х. Начало нотного пінія в Галицкой Руси. *Українська музика* : наук. часопис Львів. нац. муз. академії ім. М. В. Лисенка, 2015. Ч. 1–2. С. 57–74.
305. Скребков С. С. Бортнянский – мастер русского хорового концерта. *Скребков С. С. Избранные статьи* / ред.-сост. Д. А. Арутюнов. Москва : Музыка, 1980. С. 188–215.
306. Скребков, С. С. Русская хоровая музыка XVII – начала XVIII века: Очерки / вст. статья Ю. В. Келдыша. Москва: Музыка, 1969. 120 с.
307. Скринник М. А. Буттєві смисли національної ідентичності в українському романтизмі : дис. ... д-ра наук : 09.00.05. Львів, 2008. 444 с.
308. Слободкин Г. С. Венская комедия XIX века. Москва: Искусство, 1985. 223 с.
309. Смілянська В., Чамата Н. Структура і смисл: спроба наукової інтерпретації поетичних текстів Тараса Шевченка : [монографія]. Київ: Вища шк., 2000. 205 с.
310. Сміт Е. Нації та націоналізм у глобальну епоху / пер. з англ. М. Климчука і Т. Цимбала. Київ: Ніка-Центр, 2006. 320 с.
311. Сміт Е. Національна ідентичність / пер. з англ. П. Таращука. Київ: Основи, 1994. 224 с.
312. Старик В. Від Сараєва до Парижа. Буковинський Interregnum 1914–1921. Чернівці: Прут, 2009. 184 с.
313. Стасов В. В. Русский концерт. Избранные сочинения в трех томах. Т. 1. Живопись. Скульптура. Музыка. Москва: Искусство, 1952. 736 с.
314. Степико М. Т. Українська ідентичність: феномен і засади формування. Київ: НІСД, 2011. 336 с.

315. Степняк М. Поети «Молодої музи». «*Чорна Індія*» «*Молодої Музи*» : антологія прози та есеїстики / упоряд., літ. ред. та прим. В. Габора. Львів: ЛА «Піраміда», 2014. С. 236–279.
316. Стешко Ф. М. Чеські музики в українській церковній музиці (З історії галицько-української церковної музики) : скороч. переклад докт. дис., опублікованої чеською мовою у Празі 1935 р. *Беднаржова Т. Федір Стешко, український вчений-педагог, музиколог-теоретик*. Тернопіль – Прага : Горлиця, 2000. С. 45–82.
317. Таїрова-Яковлева Т. Г. Іван Мазепа і Російська імперія. Історія «зради» / пер. з рос. о. Ю. Мицика. Санкт-Петербурзький держ. ун-т; НАН України. Інститут історії України. Київ: ТОВ «Видавництво „Кліо”», 2013. 403 с.
318. Гарнавський О. Поет Василь Пачовський. *Пачовський В. Зібрані твори* : у 2 т. Філадельфія–Нью-Йорк–Торонто: Слово, 1984–1985. Т. 1: Поезії. 1984. С. 11–26.
319. Творчість С. Людкевича : зб. статей / упоряд. М. Загайкевич. Київ: Муз. Україна, 1979. 208 с.
320. Тейлор Ч. Джерела себе: творення новочасної ідентичності : пер. с англ. / ред. пер. А. А. Васильченко; пер. А. Водяний, Г. Некрасова, О. Федорко. Київ: Дух і Літера; ВД «Києво-Могилянська академія», 2005. 691 с.
321. Тейлор А. Дж. П. Габсбурзька монархія 1809–1918. Історія Австрійської імперії та австро-Угорщини / пер. з англ. А. Портнов, С. Савченко. Львів: ВНТЛ-Класика, 2002. 367 с.
322. *Tertium non datur*. Проблема культурної ідентичності в літературно-філософському дискурсі ХІХ–ХХІ ст. : колективна монографія / Нац. ун-т «Києво-Могилянська академія», В. П. Моренець, І. Лисий, Л. Криворучка, Д. Семенова, М. Ільницький; гол. редкол. В. П. Моренець; упоряд. та наук. ред. В. П. Моренець. Київ : НАУКМА, 2014. 456 с.
323. Тетерина Н. И. Бортнянский, Чайковский & Юргенсон. *Искусство музыки: теория и история*. 2013. № 7. С. 5–22.



324. Тышко С. Национальный стиль русской оперы: аспекты систематизации. *Исторические и теоретические проблемы национального стиля* (тематический сб. науч. трудов). Киев, 1993. С. 3–22.
325. Тихонова А. И. Прочтение текста в музыке католической мессы: от грегорианского хорала к Гайдну и Моцарту. *Вестник ПСТГУ V: Музыкальное искусство христианского мира*, 2007. Вып. 1 (1). С. 140–170.
326. Ткаченко О. Українська класична елегія : монографія. Суми: Вид-во СумДУ, 2005. 256 с.
327. Ткачук Д. В. В поисках музыкальной идентичности. *Вестник СПбГУ. Социология*. 2018. Т. 11. Вып. 2. С. 241–246.
328. Токарчук В. Австрійські композитори Львова першої половини ХІХ ст. *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Т. ССХХХІІ: Праці Музикознавчої комісії / ред. О. Купчинський, Ю. Ясіновський. Львів, 1996. С. 223–232.
329. Трубецкой Н. С. История. Культура. Язык. Москва: Прогресс, 1995. 799 с.
330. Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки. Пер. с англ. Санкт-Петербург: Мирт, 2001. 428 с.
331. Ушкалов Л. «Михайло Драгоманов: що таке Україна». Л. Ушкалов. *Україна і Європа: нариси з історії літератури та філософії*. Харків : Майдан, 2016. 316 с.
332. Ушкалов Л. Сковорода та інші: Причинки до історії української літератури. Київ: Факт, 2007. С. 552.
333. Феллерер Я. Обговорення книжки Ларі Вулфа «Ідея Галичини: історія та фантазії в політичній культурі Габсбургів». *Україна модерна : міжнародний інтелектуальний часопис*, 2012. № 19. С. 162–168.
334. Фрай Н. Великий код: Біблія і література / пер. з англ. І. Старовойт. Львів: Літопис, 2010. 362 с.
335. Франко І. Додаткові томи до зібрання творів у 50-и томах. Т. 53. Київ: Наукова думка, 2008. С. 233.

336. Франко І. Думки профана на музикальні теми. *Іван Франко про музику* / упоряд. Т. Коноварт. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 2006. С. 89–91.
337. Франко І. Іван Гушалевич. Зібрання творів у 50-и томах. Київ, 1982. Т. 35. С. 7–73.
338. Франко І. «Кринос – кринос!». *Іван Франко про музику* / упоряд. Т. Коноварт. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 2006. С. 95–97.
339. Франко І. Леся Українка. Зібрання творів у 50-и томах. Київ: Наукова думка, 1979. Т. 31. С. 271–274.
340. Франко І. Лисенкове свято в Австрії. *Іван Франко про музику* / упоряд. Т. Коноварт. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 2006. С. 81–86.
341. Франко І. Музика польська і руська. *Іван Франко про музику* / упоряд. Т. Коноварт. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 2006. С. 38–58.
342. Франко І. Наш театр. *Іван Франко. Твори* : в 20-ти томах. Літературно-критичні статті. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1955. Том XVI. С. 178–190.
343. Франко І. Огляд праць над етнографією Галичини в ХІХ ст. *Додаткові томи до зібрання творів у 50-ти томах* / ред. М. Жулинський. Київ: Наукова думка, 2010. Т. 54. С. 259–271.
344. Франко І. Одвертий лист до галицької молодезі. *Націоналізм: антологія* / ред. О. Проценко, В. Лісовий. Київ: Смолоскип, 2000. С. 172–179.
345. Франко І. «Пані молода з Боснії» Данила Млаки. *І. Франко. Додаткові томи до зібрання творів у 50-и томах*. Київ: Наукова думка, 2008. Т. 53. С. 233.
346. Франко І. Примітка до рецензії П. Бажанського «До ластівки». *Зоря*. 1885. Ч. 23. С. 276.

347. Франко І. Русько-український театр (Історичні обриси). *Іван Франко. Твори*. В двадцяти томах. Том XVI. Літературно-критичні статті. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1955. С. 209–250.
348. Француз К. Е. Із напівазії. Нариси про культуру з Галичини, Буковини, південної Росії та Румунії. *Із австрійсько-німецької україніки* / упоряд., пер. Б. Гавришкова. Львів: Аверс, 2008. С. 32–56.
349. Хіврич Л. Фугатні форми в хорових концертах Д. Бортнянського. *Українське музикознавство*. Київ, 1971. Вип. 6. С. 201–215.
350. Хобсбаум Э. Нации и национализм после 1780 года. Санкт-Петербург: Алетейя, 1998. 119 с.
351. Хобсбаум Э. Язык, культура и национальная идентичность. *Логос* : Философско-литературный журнал. № 4. Москва, 2005. С. 173–183.
352. Храмова В. До проблеми української ментальності. *Українська душа* : зб. наук. праць / відп. ред. В. Храмова. Київ: Фенікс, 1992. С. 3–35.
353. Українська душа : зб. наук. праць / відп. ред. В. Храмова. Київ: Фенікс, 1992. 128 с.
354. Цалай-Якименко О. «Заповіт» Тараса Шевченка в музиці. Співвідношення форми та змісту в музичних інтерпретаціях «Заповіту». Львів, 2013. 383 с.
355. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII століття. Наукове товариство ім. Т. Г. Шевченка. Київ; Львів; Полтава, 2002. 500 с.
356. Цимбалістий Б. Родина і душа народу. *Українська душа* : зб. наук. праць / відп. ред. В. Храмова. Київ: Фенікс, 1992. С. 66–96.
357. Чайковский П. И. Полное собрание сочинений : литературные произведения и переписка. Москва : Музыка. Т. XI : [Письма. 1882 г.], 1966. 360 с.
358. Чаки М. Идеология оперетты и венский модерн : культурно-исторический очерк / пер. с нем. В. А. Ерохина. Санкт-Петербург: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2001. 348 с.
359. Чарнецький С. Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлини. Львів: Літопис, 2014. 584 с.

360. Чекан Ю. Інтонанційний образ світу : монографія. Київ: Логос, 2009. 227 с.
361. Чередниченко Т. Русская музыка и геополитика. *Новый мир*. 1995. № 6. С. 189–199.
362. Чередниченко Т. Русская музыкальная геополитика. *Sator tenet opera rotas. Ю. Н. Холопов и его научная школа (к 70-летию со дня рождения)*. Москва: РИО Московской консерватории, 2003. С. 166–179.
363. Черкашина М. Р. Историческая опера эпохи романтизма. Київ: Муз. Україна, 1986. 182 с.
364. Чигарева Е. Миф у Моцарта. Миф о Моцарте. *Миф. Музыка. Обряд* : сб. статей / сост. М. И. Катунян. Москва: Композитор, 2007. С. 139–150.
365. Чигарева Е. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. Художественная индивидуальность. Семантика. Москва: УРСС, 2000. 210 с.
366. Чижевський Д. І. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). Нью-Йорк : Українська Вільна Академія Наук у США, 1956. 511 с.
367. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. Київ: Орій, 1992. 230 с.
368. Чорновол І. «Між археологією і політикою. Володимир Антонович і польське суспільство». *Ігор Чорновол. Нариси з історії Галичини*. Львів, 2017. С. 36–126.
369. Шарый А., Шимов Я. Корни и корона. Очерки об Австро-Венгрии: судьба империи. Москва: Ко-Либри, 2011. 448 с.
370. Шаров К. С. Музыка как средство формирования национальных сообществ : Дис. ... канд. филос. наук : 09.00.11 : Москва, 2005. 171 с.
371. Шевельов Ю. Внесок Галичини у формування української літературної мови. Київ: Видавничий дім КМ Академія, 2003. 157 с.
372. Шевельов Ю. Суворова школа: Сто років з дня смерти Маркіяна Шашкевича. *Маркіян Шашкевич на Заході*. Інститут-заповідник Маркіяна Шашкевича. С. 246–251.
373. Шевельов Ю. 1860 рік у творчості Тараса Шевченка. *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Львів, 1992. Т. ССХХІV. Праці Філологічної секції. С. 89–106.

374. Шевченко І. Україна між Сходом і Заходом. Нариси з історії культури до початку XVIII століття / під ред. А. Ясіновського. Львів: Інститут Історії Церкви Львівської Богословської Академії, 2001. 250 с.
375. Шлемкевич М. Душа і пісня. *Українська душа* : зб. наук. праць / відп. ред. В. Храмова. Київ: Фенікс, 1992. С. 97–112.
376. Шорске К. Е. Віденський fin-de-siecle. Політика і культура / пер. з англ. О. Коцюбас. Львів: ВНТЛ-Класика, 2003. 320 с.
377. Шпорлюк Р. Формування модерних націй: Україна–Росія–Польща. Пер. Г. Касьянов, М. Рябчук, Я. Стріха, Дз. Матіяш, Х. Чушаак. Київ: Дух і Літера, 2013. 551 с.
378. Штундер З. Народно-ладові основи гармонії Миколи Лисенка Львів: Місіонер, 2015. 176 с.
379. Шульгіна В. Д. Нариси з української музичної культури: джерелознавчий пошук. Держ. акад. керів. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2007. 275 с.
380. Шуміліна О. Концерт «Господи, силою Твоєю» Максима Березовського та його вплив на розвиток жанру духовного концерту. *Українська музика* : науковий часопис. Львів, 2019. Ч. 2 (32). С. 23–31.
381. Шуміліна О. Львівський партесний рукопис і таємниці творчості Миколи Дилецького. *Українська музика* : науковий часопис. Львів, 2014. Ч. 2 (12). С. 42–45.
382. Шуміліна О. Реконструкція біографічного сценарію життєтворчості М. Березовського у світлі основних положень концепції вікового музикознавства Н. Савицької. *Українська музика*: науковий часопис. Львів, 2018. Ч. 3 (29). С. 21–28.
383. Щурат В. Г. Як пізнали Бортнянського в Західній Україні. *Музичний листок*, 1925. Листопад. Вип. І. С. 6–10.
384. Юдкін-Ріпун І. Бортнянський як представник стилю перехідної епохи. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : Старовинна музика: сучасний погляд. Кн. 1. Київ, 2003. Вип. 24. С. 76–85.

385. Юдкин-Рипун И. Н. Риторическое наследие в эпоху сентиментализма: к дискуссии о подлинном Бортнянском. *Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д. С. Бортнянского*: Материалы межд. науч. конференции. Москва: Моск. гос консерватория им. П. И. Чайковского, 2003. С. 67–76.
386. Юник І. Мутанти і агатові комахи: багатокультурність, ностальгія та історія галицької літератури. *Історії літератури*: зб. ст. / упорядники О. Гелета, Є. Гулевич, З. Рибчинська (Центр гуманітарних досліджень ЛНУ імені І. Франка), Київ: Смолоскип; Львів: Літопис, 2010. С. 2–29.
387. Який хосен з критики? Полеміка галичан на сторінках німецької преси 1843–1846 рр. / упорядник В. Пилипович, передм. М. Мозер. Перемишль: Домі, 2018. 439 с.
388. Яковенко Н. Нарис історії середньовічної та ранньомодерної України. Вид. 4-те. Київ: Критика, 2009. 584 с.
389. Якуб'як Я. Василь Барвінський та Станіслав Людкевич. *Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах* / ред. В. Грабовський. Дрогобич: Посвіт, 2008. С. 46–55.
390. Якуб'як Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич : монографія. Львів : ДВЦ НТШ, 2003. 264 с.
391. Ярмо М. І. Парадигма етнонаціональної ідентичності української музичної творчості як пріоритетна дослідницька проблема сучасного вітчизняного музикознавства. *Наукові записки Тернопільського нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія Мистецтвознавство*. 2013. № 2. С. 40–48.
392. Ясіновський Ю. Історія української музики в контексті сучасного наукового дискурсу. *Записки НТШ. Праці музикознавчої комісії*. Львів, 2014. Т. ССCLXVII. С. 54–60.
393. Ясіновський Ю. Українська церковна монодія доби Дмитра Бортнянського. *Записки Наукового товариства імені Шевченка. Праці музикознавчої комісії*. Львів, 2004. Т. ССXLVII. С. 157–165.

394. Antonicek Th. «Biedermeier und Vormarx» in *Musikgeschichte Osterreichs*, / ed. R. Flotzinger and G. Gruber. Vienna: Bohlau, 1995. Vol. 2. P. 279–351.
395. Babiński G. *Pogranicze polsko-ukraińskie: etniczność, zróżnicowanie religijne, tożsamość*. Kraków, 1997. 279 s.
396. Bartók B. *Faji tisztaság a zenében. Bartók Béla Összegyűjtött írásai 1* / ed. Szöllösy A. Budapest, 1967. L. 601–605.
397. Chlebowczyk J. *Procesy narodotwórcze we wschodniej Europie środkowej w dobie kapitalizmu (od schyłku XVIII do początków XX w.)*. Kraków, 1975. 375 s.
398. Erikson E. *Insight and responsibility*. Norton, New York, 1964. 256 p.
399. Fritz-Hilscher E. Th., Kretschmer H. *Wien Musikgeschichte: Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*. Wien: LIT, 2011. 760 s.
400. Glassl H. *Das österreichische Einrichtungswerk in Galizien (1772–1790)* In *Veröffentlichungen des Osteuropa-Institutes München, history series, Vol. XLI*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1975. 275 p.
401. Gramit D. *Schubert and the Biedermeier: The Aesthetics of Johann Mayrhofer's 'Heliopolis'* in *Music and Letters*, vol. 74, no. 3. Oxford: Oxford University Press, 1993. P. 355–382.
402. Guion D. M. *A History of the Trombone*. The scarecrow press. Lanham, Toronto, Plymouth, UK, 2010. 251 p.
403. Hanson A. M. *Musical Life in Biedermeier Vienna*. New York: Cambridge University Press, 1985. 241 p.
404. Hastings A. *The Construction of Nationhood: Ethnicity, Religion and Nationhood*. Cambridge University Press, 1997. 235 p.
405. Hilmar E. “*Music in Biedermeier Vienna*” in *Vienna and the Biedermeier Era 1815–1848* / ed. R. Waissenberger. New York: Mallard Press, 1986. 256 p.
406. Hroch M. *Die Vorkämpfer Der Nationalen Bewegung Bei Den Kleinen Völkern Europas. Acta Universitatis Carolinae Philosophica et Historica Monographia 24*. Prague: Universita Karlova, 1968. 171 p.

407. Jedynak S. «Szkoła ukraińska» w polskim romantyzmie. «Українська школа» в польському романтизмі / ред. С. Ткачов. Тернопіль: Підручники і посібники, 2002. С. 13–22.
408. Kalina Petr Ch. Pražské působení ukrajinského muzikologa Fedora Steška. *Musicologica Brunensia*. Brno, 2012. V. 47/2. S. 55.
409. Kempny M. Granice wspólnot i «pogranicze» tożsamości. *Granice na pograniczach: Z badań społeczności lokalnych wschodniego pogranicza Polski* / eds. Kurczewska J., Bojar H. Warszawa: Wydawnictwo IFIS PAN, 2005. S. 125–143.
410. Korstvedt B. The expressive world of the late works. *Schubert's Late Music: History, Theory, Style*. Cambridge University Press, 2016. P. 404–425.
411. Kudryk B. Dzieje ukraińskiej muzyki w Galicji w latach 1829–1873. Przemyśl: Południowo-Wschodni Instytut Naukowy w Przemyślu, 2001. 140 s.
412. Lejsková V. Moravské hudební rody. Zajímavé osudy zapomenutých. Brno: Šimon Ryšavý 2014. 160 s.
413. Nikitorowicz J. Pogranicze, tożsamość, edukacja międzykulturowa. Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, Białystok, 1995. 462 s.
414. Piekarski M. Muzyka we Lwowie : od Mozarta do Majerskiego – kompozytorzy, muzycy, instytucje. Wydawnictwo Akademickie Sedno, 2018. 354 s.
415. Prokopovych M. Habsburg Lemberg : architecture, public space, and politics in the Galician capital, 1772–1914. Purdue University Press, 2009. 357 p.
416. Reichenbach H. Zur Frage des Popularen bei Mozart: Ein Beitrag zur Mozartforschung. Halle; Wittenberg, 1975. 219 s.
417. Wolff Larry. The Idea of Galicia: History and Fantasy in Habsburg Political Culture. Stanford University Press, 2012. 504 p.
418. Wypych-Gawrońska A. Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872–1918. Universitas. Kraków 1999. 407 s.
419. Zeyringer K. Österreichische Literatur 1945 – 1998: Überblicke, Einschnitte. Wegmarken–Innsbruck: Haymon-Verl, 1999. 640 s.



**ЕЛЕКТРОННІ РЕСУРСИ**

420. Габриэлова Е. Венский зингшпиль и его традиции в музыкальном театре XIX–XX вв. URL: [www.dissercat.com/content/venskii-zingshpigel-i-ego-traditsii-v-muzykalnom-teatre-khikh-khkh-vv#ixzz5Or67LLZU](http://www.dissercat.com/content/venskii-zingshpigel-i-ego-traditsii-v-muzykalnom-teatre-khikh-khkh-vv#ixzz5Or67LLZU) (дата звернення 21.05.2016).
421. Гофман Э. Т. А. Церковная музыка, старая и новая. URL : <http://nik.prosocialmedia.info/yurisprudentsiya/tserkovnaya-muzyka-staraya-i-novaya-ernst-gofman.htm> (дата звернення: 15.12.2016).
422. Эфимова Ю. Гармония Бортнянского на примере 35 концертов для хора. URL: <http://rmusician.ru/archives/topics/musica-theorica/musica-theorica-10.htm> (дата звернення 24.12.2015).
423. Зеров М. Нове українське мистецтво : іст. нарис. Вип. 1. С. 90. URL: [http://1576.ua/list/Zerov\\_Nove\\_ukr\\_pysm/magazine3/index.html#/0](http://1576.ua/list/Zerov_Nove_ukr_pysm/magazine3/index.html#/0) (дата звернення 05.12.2012).
424. Злыднева Н. В. Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. URL: <https://culture.wikireading.ru/70128> (дата звернення 07.03.2019).
425. Костенко Н. Про вірш у поетичному циклі Т. Шевченка «У казематі». URL: [http://md-eksperiment.org/etv\\_page.php?page\\_id=3330&album\\_id=120&category=СТАТТІ](http://md-eksperiment.org/etv_page.php?page_id=3330&album_id=120&category=СТАТТІ) (дата звернення 22.02.2018).
426. Ланца С. Риторические фигуры и музыка XX века: обзор микронаративности. *Проблемы музыкальной науки*. Уфа, 2012. № 1 (10). URL: <file:///c:/users/q/downloads/433-804-1-sm.pdf> (дата звернення: 14.01.2018).
427. Лисий І Концепт національної ідентичності в дослідженнях культури URI: <http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/10861> (дата звернення: 05.02. 2019).
428. Михайлов А. Из источника великой культуры. *Избранное. Феноменология австрийской культуры*. С. 1. URL: <http://www.rulit.me/books/izbrannoe->

- fenomenologiya-avstrijskoj-kultury-read-334 469-1.html (дата звернення 04.02.2016).
429. Муравская О. Бидермайер и европейская музыкально-историческая традиция первой половины XIX века. URL: <http://rep.bgam.edu.by/xmlui/bitstream/handle/123456789/570/Muravskaya.pdf?sequence=1> (дата звернення 03.07.2017).
430. Муравская О. Бидермайеровские аспекты творчества Н. В Лысенко. URL: [file:///C:/Users/q/Downloads/Mmik\\_2012\\_15\\_25.pdf](file:///C:/Users/q/Downloads/Mmik_2012_15_25.pdf) (дата звернення 03.07.2017).
431. Окара А. Українська та великоруська культури у XVII столітті: культурний вплив чи культурний конфлікт? URL: <http://www.ukrhistory.narod.ru/texts/okara-1.htm> (дата звернення 05.12.2013).
432. Попович М. Мифология и реальность украинского Возрождения . *Дружба народов*, 1998. № 5. URL: <http://magazines.russ.ru/druzhba/1998/5/porovich.html> (дата звернення 15.03.2013).
433. Рябчук М. «Перевинаядення Галичини: від імперської вигадки до постімперської міфотворчості»// *Збруч*. URL: <http://zbruc.eu/node/34476> (дата звернення: 31.03.2015).
434. Середя О. Між мистецтвом і політикою: початки російської опери в Києві. *Україна модерна*. URL: <http://uamoderna.com/md/sereda-between-art-and-politics> (дата звернення 05.06.2017).
435. Тарускин Р. История чего? *Opera Musicologica* no.4 [6], 2010, pp. 4–9. URL: [https://www.academia.edu/10373312/Ричард\\_Тарускин\\_История\\_чего\\_](https://www.academia.edu/10373312/Ричард_Тарускин_История_чего_) (дата звернення 25.01.2015).
436. Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича / Упор. С. В. Ульяновська; Вст. ст. І. М. Дзюби; Перед. слово М. Антоновича; Додатки С. В. Ульяновської, В. І. Ульяновського. К.: Либідь, 1993. 592 с. URL: <http://litopys.org.ua/cultur/cult22.htm> (дата звернення 23.05.2015).

437. Чорновол І. Латинка в українському правописі: ретроспектива і перспектива. *Незалежний культурологічний часопис «І»*. Львів, 2001. Ч. 23. URL: <http://www.ji.lviv.ua/n23texts/chornovol.htm> (дата звернення 03.08.2016).
438. Шпорлюк Р. Модерна нація починається зі слів: «Ми різні, але всі – українці». URL: <http://www.istpravda.com.ua/articles/4f36eb99f1786/> (дата звернення 05.11.1912).
439. Шпорлюк Р. «Україну видумано не в Галичині...». URL: <http://artemioz.info/ukrainu-vydumaly-ne-v-halychyni> (18.04.2017).
440. Caton A. T. Disenchantment during the Biedermeier Period – Political Subtexts in Schubert’s Songs, Ph.D., Musicology. Cardiff University, 2011. 228 s. URL: <https://orca.cf.ac.uk/54468/1/U584569.pdf> (дата звернення 04.02.2017).
441. Joseph J. E. Language and Identity: National, Ethnic, Religious. Houndmills, Basingstoke, Hampshire & New York: Palgrave Macmillan, 2004. P. 92–125. URL: <https://benjamins.com/catalog/aral.30.2.11tay/fulltext/aral.30.2.11tay.pdf> (дата звернення 09.02.2017).
442. Mattingli S. Franz Schubert’s Chamber Musik with Guitar: A Study of the Guitar’s Role in Biedermeier Vienna, Ph.D., Musicology. Florida State University, 2007. 142 p. URL: [file:///C:/Users/q/Downloads/PDF%20datastream%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/q/Downloads/PDF%20datastream%20(2).pdf) (дата звернення 05.01.2017).
443. Oesterreichisches Musiklexikon online. URL: [http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_B/Biedermeier.xml](http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_B/Biedermeier.xml) (дата звернення 20.10.2017).
444. Unowsky D. L. Galician Fantasies. Review of Wolff Larry “The Idea of Galicia: History and Fantasy in Habsburg Political Culture”. Habsburg, H-Net Reviews. February, 2011. URL: <https://networks.h-net.org/node/19384/reviews/19920/unowsky-wolff-idea-galicia-history-and-fantasy-habsburg-political> (17.11.2016).



## Приклад 2.1.

## Ангел вопієше

А. Нанке  
Партитура П. Бажанського  
Редакція М. Новакович

Ан - гел во-пі я - ше, во-пі я - ше Бла-го - дат-ній: Чи - ста-я Ді - во,

7 Solo  
ра - дуй - ся, ра - ду - йся Чи - ста-я Ді - во, чи - ста-я Ді - во, чи - ста-я Ді - во, і

12 Tutti  
па - ки ре-ку: Ра - дуй-ся, Ра - дуй-ся, ра - дуй - ся! Твой Син — вос-

18  
кре - се три дне - вен от гро - ба. Мер - тви-я воз - дви - гну - вий, во - оз -

25

двигну - вий. Лю-ді-є ве-се-лі-те-ся, лю-ді-є ве-се-лі-те-ся, ве-се-лі-те-ся, ве-се-лі-те-ся,

31

*Allegro*

лі-те-ся, ве-се-лі-те-ся. Сві-ти-ся сві-ти-ся,

39

но-вий Є-ру-са-ли-ме, Сла-ва бо Гос-по-дня на те-бі, воз-сі-я. Ли-

45

*Andante*

куй ни ні і ве-се-лі-ся, Сі-о-не, і ве-се-лі-ся, Сі-о-

53

*Solo* *Coro* *Tutti*

не. Ти же чис-та-я кра-су-йся, Бо-го-ро-ди-це. Ти же

58 *Solo*

чис - та - я кра - су - йся, Бо - го ро - ди це, Ти же чис - та - я кра -

63 *Tutti* *Solo*

су - йся, Бо - го ро - о - о - ди це, Ти же чис - та - я кра су - ся, Бо - го -

68 *Allegro*

ро - ди - це, о - во ста - ні - ї, о - во ста - ні - ї, о во ста -

74

- ні - ї, о во ста - ні - ї Ро - жде ства Тво - є го, о во -

80

ста - ні - ї Ро - жде ства Тво - є го, Ро - жде ста Тво - є го. О во -

87

ста - ні - ї Ро-жде ства Тво - є - го, Ро-жде ства Тво - є - го, о - во -

93

ста - ні - ї, о - во ста - ні - ї Ро-жде ства Тво - є - го, Ро-жде -

99

ства Тво - є - го, Ро-жде ства Тво - є - го, Ро-жде ства Тво - є - го!



## Слава. Єдинородний

А. Нанке

*Allegro Maestoso*

*solo*

Soprano *f* Сла-ва От-цу і Си-ну і свя-то - му Ду-ху, *p*

Alto *f* Сла-ва От-цу і Си-ну, і свя-то - му Ду-ху, *p*

Tenor *f* Сла-ва От-цу і Си-ну, і свя-то - му Ду-ху, *p*

Bass *f* Сла-ва От-цу і Си-ну і свя-то - му Ду-ху,

5 *tutti*

С ни - ні і при - сно і ни - ні і при - сно, *f* і во

А ни - ні і при - сно *tutti* *f* і во -

Г ни - ні і при - сно і ни - ні і при - сно *f* і во -

3 *solo* *tutti* *p* *f* і ни - ні і при - сно і во -

10 *Andante*

S ві - ки ві - ков, а - мінь. *p* Є - ди - но - род - ний

A ві - ки ві - ков, а - мінь. *p* Є - ди - но - род - ний

T ві - ки ві - ков, а - мінь. *p* Є - ди - но - род - ний

B ві - ки ві - ков, а - мінь. *p* Є - ди - но - род - ний

15 *solo*

S Си - не і Сло - ве Бо - жий, *p* без - смер - тен сий, із - во - ли -

A Си - не і Сло - ве Бо - жий, *solo p* без - смер - тен сий із -

T Си - не і Сло - ве Бо - жий, *solo p* без - смер - тен сий із - во - ли -

B Си - не і Сло - ве - Бо - жий, *solo p* без - смер - тен сий із -

20

*tutti*

*f*

S вий, спа - се - ні - є на - ше - го ра - ди спа - се - ні - я

*tutti*

*f*

A во - ли - вий, спа - се - ні - є на - ше - го ра - ди спа - се - ні - я

*tutti*

*f*

T вий, спа - се - ні - є на - ше - го ра - ди спа - се - ні - я

*tutti*

*f*

B вол - ли - вий, спа - се - ні - я на - ше - го ра - ди спа - се - ні - я

25

*solo*

*p*

S на - ше - го ра - ди во - пло - ти - ти - ся от свя - ти - я Бо - го -

*solo*

*p*

A на - ше - го ра - ди во - пло - ти - ти - ся от свя - ти - я Бо - го -

*solo*

*p*

T на - ше - го ра - ди во - пло - ти - ти - ся от свя - ти - я Бо - го -

B

30 *tutti*

S ро - ди-ци і при-сно ді - ви Ма - рі - ї, не-пре-лож - но *f*

A ро - ди-ци і при-сно ді - ви Ма - рі - ї, не-пре-лож - но *f*

T ро - ди-ци і при-сно ді - ви Ма - рі - ї, не-пре-лож - но *f*

B Ма - рі - ї, не-пре-лож - но *f*

35 *Largo*

S во - че - ло - ві - *p* чи - вий - ся, рас - пний - ся же Хрис-те *p*

A во - че - ло - ві - *p* чи - вий - ся, рас - пний - ся же Хрис-те *p*

T во - че - ло - ві - *p* чи - вий - ся, рас - пний - ся же Хрис-те *p*

B во - че - ло - ві - *p* чи - вий - ся, рас - пний - ся же Хрис-те *p*

41 *Allegro*

S *pp* Бо - - - же, *f* смер - ті - ю смерть по - пра - вий, є - дин

A *pp* Бо - - - же, *f* смер - ті - ю смерть по - пра - вий, є - дин

T *pp* Бо - - - же, *f* смер - ті - ю смерть по - пра - вий, є - дин

B *pp* Бо - - - же, *f* смер - ті - ю смерть по - пра - вий, є - дин

46 *solo*

S *p* сий свя - ти - я Трой - ци, *solo* спро - сла - вля - є - мий От - цу і свя -

A *p* сий - свя - ти - я Трой - ци, *solo* спро - сла - вля - є - мий От - цу

T *p* сий свя - ти - я Трой - ци, *solo* спро - сла - вля - є - мий От - цу і свя -

B *p* сий - свя - ти - я Трой - ци, *solo* і свя -

50

S *tutti*  
то - му свя - то - му - Ду - ху, *f* спа -

A *tutti*  
*f* спа -

T *tutti*  
то - му свя - то - му - Ду - ху, *f* спа - си -

B *tutti*  
то - му Ду - ху, *f* спа - си - нас спас -

53

S си нас, спа - си спа - си нас.

A си нас, спа - си спа - си нас.

T нас спа - си спа - си нас.

B си нас - спа - си нас.

## Слава. Єдинородний

А. Нанке

Soprano

*f* Сла-ва От-цу і Си - ну *mf* і свя-то - му Ду - ху *f* і ни -

Alto

*f* Сла-ва От-цу і Си - ну *mf* і свя-то - му Ду - ху *f* і ни -

Tenor

*f* Сла-ва От-цу і Си - ну *mf* і свя-то - му Ду - ху *f* і ни -

Bass

*f* Сла-ва От-цу і Си - ну *mf* і свя-то - му Ду - ху *f* ні - ні і прис -

6

S

ні і ни - ні і ни - ні і прис - но і ни - ні і прис - но

A

ні і ни - ні і ни - ні і прис - но і ни - ні і прис - но

T

ні і ни - ні і ни - ні і прис - но

B

но і ни - ні і ни - ні і ни - ні і прис - но

11 *solo*

S *pp* ні - ні і прис - но *f* і во ві - ки ві - ков і во ві - ки ві - ков *ff*

A *pp* *solo* ні - ні і прис - но *f* *tutti* і во ві - ки ві - ков і во ві - ки ві - ков *ff*

T *f* і во ві - ки ві - ков і во ві - ки ві - ков *ff*

B і ні - ні і прис - но і во ві - ки ві - ков *ff*

16

S А - мінь. *mf* Є - ди - но - род - ний Си - не і Сло - ве

A А - мінь. *mf* Є - ди - но - род - ний Си - не і Сло - ве

T А - мінь. *mf* Є - ди - но - род - ний Си - не і Сло - ве

B А - мінь. *mf* Є - ди - но - род - ний Си - не і Сло - ве



21

S  
Бо - жий без - смер - тен сий і із - во - ли - вий  
*pp*

A  
Бо - жий без - смер - тен сий і із - во - ли - вий  
*pp*

T  
Бо - жий без - смер - тен сий, без - смер - тен сий і із - во - ли - вий із - во - ли -  
*pp*

B  
Бо - жий без - смер - тен сий, без - смер - тен сий і із - во - ли - вий із - во - ли -  
*pp*

26

S  
із - во - ли - вий спа - се - ні - я на - ше - го ра - ди, спа - се - ні - я *f* на - ше - го ра -  
*f*

A  
із - во - ли - вий спа - се - ні - я на - ше - го ра - ди, спа - се - ні - я *f* на - ше - го ра -  
*f*

T  
вий із - во - ли - вий спа - се - ні - я на - ше - го ра - ди, спа - се - ні - я *f* на - ше - го ра -  
*f*

B  
вий із - во - ли - вий спа - се - ні - я на - ше - го ра - - - - *f* - - -  
*f*

31

S *solo*  
 - - ди Во - пло - ти - ти - ся от свя - ти - я Бо - го -

A *solo mf*  
 - - ди Во - пло - ти - ти - ся от свя - ти - я Бо - го -

T *mf*  
 - - ди Во - пло - ти - ти - ся от свя - ти - я Бо - го -

B *mf*  
 - - ди Во - пло - ти - ти - ся от свя - ти - я Бо - го -

36

S  
 ро - ди - ци І - при - сно Ді - ви, Ді - ви Ма - рі - ї

A *tutti*  
 ро - ди - ци І при - сно Ді - ви, Ді - ви Ма - рі - ї не - пре - лож - но

T *f*  
 ро - ди - ци І при - сно Ді - ви, Ді - ви Ма - рі - ї не - пре - лож - но

B *f*  
 ро - ди - ци не - пре - лож - но

41

S не-пре-лож-но *ff* во - че - ло - ві - чи - вий - ся не-пре - лож-но

A во - че - ло - ві - чий - вий - ся не-пре - лож-но *ff*

T во - че - ло - ві - чий - вий - ся, не-пре-лож-но во-че-ло-ві-чий-вий-ся *ff*

B во - че - ло - ві - чий - вий - ся, не-пре-лож-но во-че-ло-ві-чий-вий-ся не-пре-лож-но *ff*

46

S во - че - ло - ві - чий - вий - ся. *ff* Рос - пний - ся же Хри - сте *f p pp*

A во - че - ло - ві - чий - вий - ся. *ff* Рос - пний - ся же Хри - сте *f p pp*

T во - че - ло - ві - чий - вий - ся. *ff* Рос - пний - ся же Хри - сте *f p pp*

B во - че - ло - ві - чий - вий - ся. *ff* Рос - пний - ся же Хри - сте *f p pp*

51

S Бо - же. Смер - ті - ю смерть по - пра - вий є - дин сий свя - ти - я

A Бо - же. Смер - ті - ю смерть - по - пра - вий є - дин сий свя - ти - я

T Бо - же. Смер - ті - ю смерть по - пра - вий

B Бо - же. Смер - ті - ю смерть по - пра - вий сий свя - ти - я

*f*

*f*

*f*

*f*

56

S Трой - ци *ff* Спро - сла - вя - є - мий От - цу *pp* і свя - то - му Ду - ху

A Трой - ци *ff* Спро - сла - вя - є - мий От - цу *pp* і свя - то - му Ду - ху

T Трой - ци *ff* Спро - сла - вя - є - мий От - цу

B Трой - ци *ff* Спро - сла - вя - є - мий От - цу *pp* і свя - то - му Ду - ху спа -

*ff*

*pp*

*ff*

*pp*

*ff*

*pp*

*ff*

*pp*

61

S

*ff* спа - - си нас спа - си нас.

A

*ff* спа - си, нас, спа - си нас, спа - си нас, спа - си нас.

T

*ff* спа - - си нас, спа - си нас, спа - си нас.

B

*ff* си, спа си нас, спа - си нас, спа - си нас.

## Приклад 2.4.

## Вознесися на небеса

прокимен на Вознесіння

Maestoso

А. Нанке

Soprano

*f* Воз-не - си - ся на не-бе - са, воз-не - си - ся на не-бе - са *p* Бо - же

Alto

*f* Воз-не - си - ся на не-бе - са, воз-не - си - ся на не-бе - са *p* Бо - же

Tenor

*f* Воз-не - си - ся на не-бе - са, воз-не - ся - ся на не-бе - са *p* Бо - же

Bass

*f* Воз-не - си - ся на не-бе - са, воз-не - си - ся на не-бе - са *p* Бо - же

6

S

Бо - же і по всей зем - ли сла - ва тво - я,

A

Бо - же і по всей зем - ли сла - ва тво - я,

T

Бо - же всей зем - ли сла - ва тво - я,

B

Бо - же і по всей зем - ли сла - ва тво - я,

## ДОДАТОК Б

## НОТНІ РУКОПИСНІ ДЖЕРЕЛА

**Венцель Роллечек.** «Єдинородний Сине» (*C dur*). Олівець. Копія П. Бажанського. Інститут досліджень бібліотечно-мистецьких ресурсів ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України, арх. П. Бажанського о/н 59 (рукоп.). Партитура літургійних утворів исправных Порфірієм Бажанськимь, 1877. Автограф. С. 2.

**Венцель Роллечек.** «Слицы» (*B dur*). Олівець. Копія П. Бажанського. Інститут досліджень бібліотечно-мистецьких ресурсів ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України, арх. П. Бажанського о/н 59 (рукоп.). Партитура літургійних утворів исправных Порфірієм Бажанськимь, 1877. Автограф. С. 3.

**Алоїз Нанке.** «Алилуя» (*F dur*). Олівець. Копія П. Бажанського. Інститут досліджень бібліотечно-мистецьких ресурсів ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України, арх. П. Бажанського о/н 59 (рукоп.). Партитура літургійних утворів исправных Порфірієм Бажанськимь, 1877. Автограф. С. 6.

**Алоїз Нанке.** «Ангел вопієше» (*C dur*). Олівець. Партитура Бажанського. Інститут досліджень бібліотечно-мистецьких ресурсів ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України, Баж. о/н 98 (рукоп.).

**Алоїз Нанке.** «Ангел вопієше» (*C dur*). Поголосники: сопрано; альт (2 партії); бас I, бас II. Чорне чорнило. 1911 р. Інститут досліджень бібліотечно-мистецьких ресурсів ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України, о/н 821 (рукопис).

**Алоїз Нанке.** «Алилуя» *F dur* (альт, сопрано); «*K tebi iz hrada*» (бас, тенор, сопрано); «*Слава і нині. Єдинородний Сине*» *F dur* (бас, сопрано); «*Слава і нині. Єдинородний Сине*» *C dur* (альт); «*Слава і нині. Єдинородний Сине*» *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). Зберігається в ЛНБ ім. В. Стефаника. Відділ рукописів, ф. 167 (архів Львівської консерваторії), о/н 90, п. 34, 28 с.

**Алоїз Нанке.** *«Слава і нині. Єдинородний Сине» (C dur).* Олівець. Копія П. Бажанського. Інститут досліджень бібліотечно-мистецьких ресурсів ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України, арх. П. Бажанського о/н 59 (рукоп.). Партитура літургійних утворів исправных Порфірієм Бажанськимъ, 1877. Автограф. С. 1.

**Алоїз Нанке.** *«Творяй ангели» (E dur).* Олівець. Копія С. Людкевича. Інститут досліджень бібліотечно-мистецьких ресурсів ЛНБ ім. В. Стефаника, о/н 361 (рукоп.). С. Людкевич Ескізи обробок духовно-музичних творів старогалицьких композиторів – на основі спартів із давніх співаників Перемиського Катедрального Хору. Автограф.

**Алоїз Нанке.** *«Хваліте Господа з небес» (Es dur).* Олівець. Копія С. Людкевича. Інститут досліджень бібліотечно-мистецьких ресурсів ЛНБ ім. В. Стефаника, о/н 361 (рукоп.). С. Людкевич Ескізи обробок духовно-музичних творів старогалицьких композиторів – на основі спартів із давніх співаників Перемиського Катедрального Хору. Автограф.

**Вікентій Серсавій.** *«Во всю землю ізиде» (C dur).* Олівець. Копія С. Людкевича. Інститут досліджень бібліотечно-мистецьких ресурсів ЛНБ ім. В. Стефаника, о/н 361 (рукоп.). С. Людкевич Ескізи обробок духовно-музичних творів старогалицьких композиторів – на основі спартів із давніх співаників Перемиського Катедрального Хору. Автограф.

**Вікентій Серсавій.** *«Явися благодать Божія» (D dur).* Олівець. Копія С. Людкевича. Інститут досліджень бібліотечно-мистецьких ресурсів ЛНБ ім. В. Стефаника, о/н 361 (рукоп.). С. Людкевич Ескізи обробок духовно-музичних творів старогалицьких композиторів – на основі спартів із давніх співаників Перемиського Катедрального Хору. Автограф.

**Іван Лаврівський.** *«Радуйтеся праведнії» (Es dur).* Олівець. Копія С. Людкевича. Інститут досліджень бібліотечно-мистецьких ресурсів ЛНБ ім. В. Стефаника, о/н 361 (рукоп.). С. Людкевич Ескізи обробок духовно-музич-



них творів старогалицьких композиторів – на основі спартів із давніх співа-  
ників Перемиського Катедрального Хору. Автограф.

**Іван Лаврівський.** *«Услими Господи глас мій»* (C dur). Олівець. Копія  
С. Людкевича. Інститут досліджень бібліотечно-мистецьких ресурсів ЛНБ ім.  
В. Стефаника, о/н 361 (рукоп.). С. Людкевич Ескізи обробок духовно-музич-  
них творів старогалицьких композиторів – на основі спартів із давніх співа-  
ників Перемиського Катедрального Хору. Автограф.

**Іван Лаврівський.** *«Хваліте Господа з небес»* (F dur). Олівець. Копія  
С. Людкевича. Інститут досліджень бібліотечно-мистецьких ресурсів ЛНБ ім.  
В. Стефаника, о/н 361 (рукоп.). С. Людкевич Ескізи обробок духовно-музич-  
них творів старогалицьких композиторів – на основі спартів із давніх співа-  
ників Перемиського Катедрального Хору. Автограф.

**Денис Січинський** *«Роксоляна»*. Клавір (Пролог, I та II дії). ЛНБ ім. В.  
Стефаника. Відділ рукописів, ф. 167 (архів Львівської консерваторії), о/н 130.  
137 с. Автограф.

**Сидір Воробкевич.** *«Молода з Боснії»*. Комічна опера 3 актах. Клавір.  
ЛНБ ім. В. Стефаника. Відділ рукописів, ф. 167 (архів Львівської консер-  
ваторії), о/н 25, п. 14. Автограф.

**Сидір Воробкевич.** *«Золотий мопс»*. Клавір, мова нім. ЛНБ ім. В. Сте-  
фаника. Відділ рукописів, ф. 167 (архів Львівської консерваторії), о/н 25, п. 13.  
Автограф.

**Ярослав Лопатинський.** *«Еней на мандрівці»*. Комічна опера в 3-х діях.  
Клавір. ЛНБ ім. В. Стефаника. Відділ рукописів, ф. 167 (архів Львівської кон-  
серваторії). о/н 73. 84 арк., 168 с.

## ДОДАТОК В

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ  
ТА ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ*Монографія:*

1. Новакович М. Галицька музика габсбурзької доби: у пошуках української ідентичності. Львів: Видавець Т. Тетюк, 2019. 376 с. з іл.

*Статті у наукових фахових виданнях України*

2. Новакович М. Дмитро Бортнянський як «винайдена традиція» галицької музичної культури ХІХ століття. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Музикознавчий універсум* : зб. ст.. Львів, 2017. Вип. 41. С. 19–31.
3. Новакович М. Літургійна творчість Івана Лаврівського в контексті секуляризації релігійно-культурного життя Галичини середини ХІХ ст. *Українська музика* : науковий часопис засн. ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. Ч. 2 (24). С. 10–19.
4. Новакович М. Національне як «одиничне» в музичній культурі Галичини першої половини ХІХ століття. *Українська музика* : науковий часопис засн. ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. Ч. 3 (25). С. 29–39.
5. Новакович М. Про національне в галицькому музичному театрі кінця ХІХ – початку ХХ століть. *Українська музика* : науковий часопис засн. ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2018. Ч. 3 (29). С. 29–39.
6. Новакович М. Рецепція стилю Д. Бортнянського в церковних композиціях М. Вербицького. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Музикознавчий універсум* : зб. ст. Львів, 2016. Вип. 38–39. С. 5–16.
7. Новакович М. Роль Перемишльської співочої школи у конструюванні національної ідентичності українців Галичини. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Музичні студії: на пошану Митця*; зб. ст. Львів: ТеРус, 2013. С. 82–92.

8. Новакович М. Танцювальність в оркестрових творах М. Вербицького як характерна ознака «віденської ідентичності». *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Музикознавчий універсум* : зб. ст. Львів, 2017. Вип. 40. С. 7–18.
9. Новакович М. Традиції віденського класицизму у творчості композиторів «перемишльської школи». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 117: *Степан Дегтярьов та його сучасники: музичний класицизм у Східній Європі* : зб. ст. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2016. С. 195–214.
10. Новакович М. Традиції бідермаєру в галицькій музичній культурі ХІХ століття. *Українське музикознавство* : наук. журн. / упоряд. М. Д. Копиця. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2017. Вип. 43. С. 4–151.
11. Новакович М. Чеські музиканти біля витоків перемишльської композиторської школи. *Українська музика* : науковий часопис засн. ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2016. Ч. 2 (20). С. 5–22.
12. Новакович М. «Шевченківські вечірки» як перші спроби музичної інтерпретації творчості Шевченка в Галичині. *Українська музика* : науковий часопис засн. ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2018. Ч. 4 (30). С. 14–25.
13. Новакович М. Ювілейні роздуми про священика і композитора Михайла Вербицького. *Українська музика* : науковий часопис засн. ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2015. Ч. 1–2 (15–16). С. 13–22.

*Статті у зарубіжних періодичних виданнях*

14. Новакович М. Віденська оперета у галицькому культурному просторі кінця ХІХ – початку ХХ століть. *Spheres of culture: Journal of Philological, Historical, Social and Media Communication, Political Science and Cultural Studies*. Lublin, 2018. Volume XVII. P. 422–428.
15. Новакович М. К вопросу о музыкальной культуре Пшемисля первой половины ХІХ века. *Ars Inter Culturas – Akademia Pomorska w Słupsku* / red. naczelny dr. Jaroslaw Chacinski. Rocznik, 2016. № 5. S. 305–316.

16. Новакович М. Українсько-польские музыкальные контакты в контексте культурной многосоставности Австро-Венгерской монархии. *Ars Inter Culturas* – Akademia Pomorska w Słupsku / red. naczelny dr. Jaroslaw Chacinski. Rocznik, № 7, 2018. S. 89–102.
17. Новакович М. Феномен «галицької ідентичності» в творчості українських композиторів Перемишля першої половини ХІХ століття. *Na pograniczach: o stosunkach społecznych i kulturowych* / Red. naukowa Robert Lipelt. Sanok : Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa im. Jana Grodka, 2018. S. 111–123.

*Статті у наукових фахових виданнях України,  
які включені до міжнародних науково-метричних баз*

18. Новакович М. Вплив «віденської» культури на розвиток українського музичного театру в Галичині. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство / за ред. О. С. Смоляка. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2017. № 2 (вип. 37). С. 36–44.
19. Новакович М. Особливості музичного втілення поетичного слова Тараса Шевченка у вокально-хоровій творчості Дениса Січинського. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Музикознавчий універсум* : зб. ст. Львів, 2019. Вип. 44. С. 18–29.
20. Новакович М. Топос Відня як місця розгортання смислів у музичній культурі габсбурзької Галичини. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Музикознавчий універсум* : зб. ст. Львів, 2018. Вип. 42–43. С. 100–111.
21. Новакович М. О. Віденський fin-de-siecle та його рецепція у творчості Станіслава Людкевича. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*: зб. наук. праць; Київ : Ідея-принт, 2018. Вип. XXXXI С. 108–116.
22. Новакович М. О. Концепт «національної ідентичності» в музиці та музикознавстві. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. Київ: Ідея-принт, 2018. Вип. II (11). С. 135–140.

*Статті у збірниках наукових статей*

23. Новакович М. Проблема музичного втілення поезії Шевченка в минулому та сьогодні. *Українська музика* : науковий часопис засн. ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2014. Ч. 1 (11). С. 34–43.
24. Новакович М. Михайло Вербицький з погляду сучасності. *Перемиські Архiepархiяльнi Вiдомостi*. Перемишль, Рік XI. Ч. 16. С. 7–16.
25. Новакович М. Музика як рушійна сила конструювання національної ідентичності. *Laudatio: Ювілейна збірка наукових статей на пошану професора Юрія Ясіновського* / Упор. У. Граб, О. Козаренко, Н. Сиротинська. Львів: Видавець Тетюк Т. В., 2014. С. 164–179.
26. Новакович М. «Культура, яка пам'ятає...» (до 150-х роковин Остапа Нижанківського). *Українська музика* : науковий часопис засн. ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2013. Ч. 1 (7). С. 62–66.

**Відомості про апробацію результатів дослідження**

1. XVIII Міжнародний конгрес українців «Тарас Шевченко і світова україністика» (Київ, Україна – 21–24.10.2013).
2. IX Всеукраїнська науково-практична конференція «Українська культура у розмаїтті виявів» (Рівне, Україна – 12–13.11.2013).
3. V Антоновичеві читання. Наукова конференція (Львів, Україна – 28.02.2014).
4. VI Антоновичеві читання «Композитор і священник Михайло Вербицький у контексті його доби». Міжнародна наукова конференція (Львів, Україна – 16.03.2015).
5. Міжнародна наукова конференція «До 200-річчя з дня народження Михайла Вербицького» (Перемишль, Польща – 18.04.2015).
6. Міжнародна наукова конференція «Мистецька культура: історія, теорія, методологія» (Львів, Україна – 27.11.2015).
7. Міжнародна наукова конференція «Степан Дегтярьов та його сучасники: музичний класицизм у Східній Європі» (Київ, Україна – 10.05.2016).

8. Міжнародна наукова конференція «Мистецька культура: історія, теорія, методологія» (Львів, Україна – 25.11.2016).
9. Міжнародна наукова конференція «Синергетична природа культури: наукова рефлексія над взаємодією Ероса та Етоса» (Львів-Коломия, Україна – 02.12.2016).
10. Науково-теоретична конференція «Українська музична культура: проблеми національної ідентичності» (Луцьк, Україна – 28.03.2017).
11. Міжнародна наукова конференція „Na pograniczach kultur i narodów. Wczoraj – dziś – jutro” (Санок, Польща – 14–16.09.2017).
12. X Міжнародна наукова конференція «Гимнографія, сакральна монодія, церковний спів» (Львів, Україна – 30–31.10.2017).
13. Міжнародна наукова конференція «Україна.Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, Україна – 2–3.11.2017).
14. Міжнародний симпозіум "Ex umbra in solem"(Львів, Україна – Швейцарія – 2–5.11.2017).
15. IV Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих» (Львів, Україна – 27.02-02.03.2018).
16. Міжнародна наукова конференція «Polska i Ukraina – przestrzenie kulturowe i artystyczne» (Слупск, Польща – 10–11.05.2018).
17. Міжнародний форум «Моцартіана: європейський та український аспекти. Оточення Ф. К. Моцарта у Львові (Львів, Україна – 21.07.2018).
18. V Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих» (Львів, Україна – 28.02.2019).
19. X Антоновичеві читання. Міжнародна наукова конференція (Львів, Україна – 01.03.2019).
20. Міжнародний форум «Літературні імпресії в музиці: Моцарт та майбутнє» (Львів, Україна – 03.08.2019).
21. Міжнародна наукова конференція «ЛюдкевичФест» (Львів, Україна – 05.10.2019).