

УДК 78.27; 78.9

Мирослава Новакович

НАЦІОНАЛЬНЕ ЯК «ОДИНИЧНЕ» В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ГАЛИЧИНИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ

Творчість галицьких композиторів першої половини ХІХ століття розглядається крізь призму категорії «загального», «особливого» та «одиночного». Стверджується, що русько-українська ідентичність, на відміну від «віденської» як «загальної», представлена тут категорією «одиночного», будучи втіленням її своєрідності та індивідуальності.

Ключові слова: *категорія «одиночного», галицький «музичний діалект», творчість М. Вербицького та І. Лаврівського.*

Українське мистецтво будь-якої епохи досить важко вкласти у систему, особливо коли йдеться про визначення певного стилю відповідно до загальноприйнятого його датування. Однак ця проблема є не лише суто українською, бо німецький дослідник Ніколаус Певзнер (1902–1983), шукаючи англійське в англійському мистецтві, дійшов висновку, що систематизація лише перешкоджає його виявленню [13, с. 15]. І. Ляшенко, досліджуючи національну специфіку української музики, здійснив класифікацію її національно-стильових закономірностей, стверджуючи, що їх перший обсяг включає у себе поняття локально-етнічного музичного стилю, пов'язаного з вузькотериторіальними фольклорними традиціями [10, с. 82]. Якщо «віденська» ідентичність стала визначальною для музичної культури українців Галичини першої половини ХІХ ст., а локальна «галицька» виконувала у запропонованій моделі функцію *особливого*, то русько-українська ідентичність є представлена тут категорією *одиночного*, будучи втіленням її індивідуальності та своєрідності. Вже неодноразово зазначалось, що шлях до виокремлення та свідомого плекання національного начала в творчості русько-українських композиторів Галичини був досить довгий і охоплював усе ХІХ століття. Цьому перешкождали такі фактори: вимушена культурна ізоляція галицьких земель у ХVІІІ ст. від своєї тодішньої культурної метрополії – Києва та в подальшому (внаслідок геополітичних змін) – співжиття з багатьма іншими народами на теренах пограничної провінції Австрійської імперії. Адже багатокультурність Східної Галичини, коли йшлося про становлення власного національного музичного мистецтва, багато у чому стояла на заваді його розвитку, бо змішання мов, культур і традицій не давало можливості вслухатися у власне русько-українське, щоб його не лише почути, але й чітко проартикулювати. Не випадково видатний український історик та один із очільників українського національного руху, В. 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) [15, с. 105]. Щось подібне можна зауважити і в галицько-українській музиці першої половини та середини ХІХ ст., зокрема у творчості Вербицького та Лаврівського, де для втілення національного композитори послуговувались музичними знаками інших культур, переважно австрійської та польської.

Спостерігаючи за процесом конструювання української національної ідентичності у музичному мистецтві Галичини, не можна оминати питання «*національного характеру*», оскільки це поняття набуває «прав громадянства у нашій музико-знавчій літературі кожного разу, коли розглядається національний фактор у музиці взагалі, а під цим кутом зору – і конкретні музичні явища» [10, с. 61]. Цю проблему в одній зі своїх статей порушила і З. Лісса, звертаючи увагу на взаємозумовленість національного характеру і культури [див. 10, с. 64]. На думку І. Ляшенка, під національним характером треба розуміти «етнічний зміст і стабілізуючий фактор національних традицій мистецтва. Останні ж виступають по відношенню до національного характеру як зовнішня образно-стильова форма» [10, с. 64]. І підсумовуючи свою думку, дослідник стверджує, що процес національного рухатись від національного характеру, як стилетворчого фактору, до певної художньо-стильової закономірності.

Н. Певзнер, досліджуючи національну ідентичність англійського мистецтва, ставить риторичне питання стосовно того, чи існує взагалі чітко артикульований національний характер, оскільки навіть мова, яка є його найприроднішим вираженням, перетерпіла велику кількість змін. І далі стверджує, що серед факторів, які його визначають і протягом тривалого часу не підлягають змінам, є географічне розташування краю і його клімат, бо мистецтво, так чи інакше, залежить у великій мірі і від них [13, с. 20]. З цього приводу буде доречно згадати відому фразу хворого князя Метерніха, висловлену ним у листі до дружини, що «Галичина – це край, де не ростуть цитрини». Канцлер мав на увазі досить суворий місцевий клімат – з холодною зимою, з дикими неприрученими річками, горами, незручними транспортними шляхами тощо.

Перефразовуючи Ф. Броделя, який розмірковував над ідентичністю Франції, можна говорити, що Галичина різноманітна, її простір мінливий, але притому «затято виявляє свій сільський характер» [1, с. 23]. Щодо музичного фольклору, то він, як стверджує В. Гошовський, є передусім носієм історичної та навіть географічної інформації [4, с. 10], а тому, як і гористий, з різкими перепадами географічний ландшафт, що змушує до будь-якої роботи прикладати зусилля, також відзначається ладовою нестійкістю та ритмічним різноманіттям, що вміщує в собі гостроту та змінність акцентів, часте використання синкопованого ритму тощо.

Безмежні горизонти Наддніпрянської України з її степовими ландшафтами позначилися на мелодиці українських пісень. Так, Франко відзначав «їх пишну, розкішну степову стихію» з широким діапазоном та неспішним плином мелодії [11, с. 275]. А польський письменник Ярослав Івашкевич у біографічній повісті про Шопена стверджує, що пейзажі Холмщини, які композитор бачив у юності і які нагадували українські степи, а також холмські українські пісні відбилися не лише в пам'яті, але і в його ноктюрнах [7, с. 72]. Натомість обмежений виднокіл галицького пейзажу, часто затулений від його споглядання горами, сформував у деякій мірі відмінні риси у музичній ментальності галичан, зокрема в піснях. Але незважаючи на їх позірну простоту та скромність, дещо вужчий діапазон мелодії, виражену танцювальність, І. Франко, тим не менше, відзначає велику красу галицьких співанок, особливо у виконанні старих бабусь [11, с. 275].

Якщо проаналізувати світську спадщину галицько-руських композиторів першої половини XIX ст., то можна зауважити, що одним з 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 вона сягає давньослов'янських часів, а В. Гошовський зараховував її до танцювального фольклору оргіастичного типу [4, с. 144]. Але початково як танцювальна пісня, в подальшому коломийка стала найулюбленішою формою ліричної пісні. На думку В. Гошовського, інтенсивність побутування коломийки в Галичині та Закарпатті обумовлена національною специфікою музично-поетичного мислення, яке дослідник умовно називає «коломийковим» [4, с. 151]. Адже в деяких районах Карпат коломийка проникла у всі пісенні жанри, що і призвело до панування коломийкової форми на рівні художнього мислення. Відтак весь пісенний фольклор набував тут форми коломийки. Притому дослідник говорить про коломийку, як про пісенний тип, а не пісенний жанр. Підтвердження цьому можна знайти в мелодрамі Вербицького «Верховинці», у якій майже всі хорові та сольні ліричні пісні побудовані на ритмоінтонаціях коломийки. Ба більше, І. Зінків стверджує, що «коломийковий архетип в українській музичній культурі можна вважати одним із домінуючих» [6, с. 286]. Він, на її думку, сформувався ще до періоду арабських завоювань Середньої Азії.

Якщо розглядати категорію національної ідентичності як самоопис, тобто як «образ народу для себе самого» та його «образ для інших народів», то коломийка в творчості галицьких композиторів протягом усього XIX ст. була втіленням «образу для себе», усвідомленням свого внутрішнього національного «Я». Так, 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 іскусні скокі, которі здражают, що той сердешний народ бил смілий і мужественний, веселился і унивал, жил в добрі і злі, терпіл, а все таки співал» [14, с. 331].

Новими репрезентативними публічними формами галицько-руського життя середини XIX ст. були «Руські бали», які творили альтернативний до польського та австрійського національний публічний простір. Як стверджує О. Серeda, визначальними маркерами національної ідентичності стали на них «руські танці», «руські строї» та «руська мова» [14, с. 331]. Ба більше, на думку дослідника, коломийка вважалася головним, яким зазвичай починалися всі бали, національним танком на початку 1850-х років, а другим після неї йшов козак. Обидва танці «були не тільки формою розваги, а мали в очах патріотично налаштованої руської публіки символічне навантаження, відображаючи руський національний характер» [14, с. 331]. Але якщо О. Серeda висловлює жаль з приводу того, що в історії української музичної культури не висвітлено роль «Руських балів» в пересадженні коломийки та козачка з «народного ґрунту на паркет танцювальної зали» та їх подальшої трансформації, то треба зазначити, що ця трансформація відбулася ще задовго до цих подій, оскільки аранжування козачка зустрічаються у рукописних збірниках XVIII ст., в скрипкових та фортепіанних творах українських, польських та російських композиторів кінця XVIII – першої половини XIX ст. Окрім того, український козак, як невід'ємна складова російських балів першої половини XIX ст., здобув популярність у Франції, оскільки його часто виконували у французьких балетах.

Щодо західноукраїнської коломийки, то її інтонації можна почути у «Фантазії на польські теми» Ф. Шопена, коломийкові мелодії наявні в збірнику пісень, 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. Одночасно з появою коломийки та козака на «руських балах» вони популяризуються в інструментальних, зокрема фортепіанних, творах М. Рудковського та П. Любовича. Не випадково С. Кудриницький, досліджуючи жанрово-семантичний простір коломийки в українській музиці, відзначає активне вторгнення коломийкової моделі в жанровий канон бідермаєру, де вона відзначається невибагливістю та «ужитковою» етнографічністю [9, с. 8].

Але найактивніше серед галицьких композиторів-романтиків коломийку, як пісенний та танцювальний тип, у всіх світських жанрах своєї творчості використовував М. Вербицький, прикладом чого може бути його мелодрама «Верховинці», у 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 те, що коломийкові ритми піддаються численним змінам, виступаючи у різних модифікаціях. Так, вже в першій симфонії-увертюрі композитора Ре мажор є наявні коломийка та козачок. Обидва танці з'являються в експозиції після невеликої за обсягом ліричної теми. При цьому першою звучить саме коломийка, а після неї – козачок. О. Серєда слушно зауважив, що народні танці, які вводилися у тогочасну міську культуру на правах «бальних», автоматично набували ознак «високої» культури [14, с. 332]. Їх виконувала спеціально навчена група молоді або ж навіть спеціально запрошені танцівниці з німецького театру. Це призвело до того, що народна і бальна коломийка відрізнялися одна від одної в манері виконання. Для коломийки, яка звучить у симфонії Ре мажор, характерні елементи театрального, навіть балетного стилю, оскільки вона далеко не «простувата» та народна, а, навпаки, відзначається вишуканістю та граціозністю. Композитор підкреслює це певними виразовими засобами, насамперед малосекундовими зітхальними інтонаціями, що з'являються внаслідок хроматизації в мінорі третього та четвертого ступенів, в результаті чого коломийка набуває помітно ліричного характеру. Це доповнюється динамікою на *p* у високому регістрі, камерним звучанням дуету флейти та кларнета в супроводі струнного квінтету. Мимовільно з'являється враження, що її виконують танцівниці на пуантах. Однак найцікавішим є те, що коломийка після дворазового проведення теми у ля мінорі плавно переходить у козачок, який за принципом контрастного співставлення спочатку звучить на *f* у *Мі мажорі*, а в другому проведенні – на *p* тепер вже у *Ля мажорі*. Як зазначалось, у такій послідовності – спочатку коломийка, а далі козачок – ці танці, що вже стало традицією, виконувалися на «руських балах» у Львові.

Інтонації української танкової музики пронизують, за окремими винятками, майже всі симфонії Вербицького. Так, у симфонії № 3, починаючи з ц.8 у партії дерев'яних духових (включно з флейтою *piccolo*) та струнних інструментів, з'являється швидка та граціозна тема, що ритмічно та інтонаційно нагадує шумку. Вона переростає у мужній козачок, на що вказують морденти на кожній другій долі такту, які зупинкою на ноті імітують характерний козачковий танцювальний рух, здебільшого стрибок, у якому танцюрист, роблячи акробатичні рухи, показує свою спритність та майстерність. У симфонії № 4 козачок, що з'являється у 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 композитора.

Але кульмінацією коломийковості можна вважати симфонію № 5 Вербицького, де тій відводиться аж цілий розділ. Вона з'являється в експозиції після урочистого австрійського 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 оркестровки (*tutti* змінюється набагато прозорішою фактурою, а в партитурі спочатку відсутні евфоніони та мідні духові інструменти). У цьому фрагменті Вербицький ніби хоче продемонструвати все розмаїття коломийкових характерів: від ритмічно невибагливої початкової теми до виразнішої та примхливішої, з характерною синкопою у 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, як вихор, набуває дуже швидкого темпу. У подальшому вся енергія коломийки акумулюється у 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 верхньому звуці ніби призупиняють рух танцю, даючи можливість уявним танцівникам виконати свої акробатичні стрибки. Нанизуючи одну на одну популярні танцювальні теми (три коломийки та козачок), Вербицький таким чином звертається до народної інструментальної традиції виконання коломийкових в'язанок.

На відміну від Вербицького, військові капельмейстери, зазвичай німці та чехи, які часто виконували зі своїми оркестрами коломийки, не відчували їх національного колориту, гармонізуючи, як стверджує невідомий дописувач до віденської газети «Слово» за 1870 р., у німецько-французькому стилі. На його думку, там бракувало меланхолії, ліричного настрою, що раптово змінювався гучним запальним танком. І далі автор підсумовує, що всі чужинці використовували нашу коломийку тільки на час, для власної вигоди, а про її дух не дбали. Однак, мабуть, не варто, за поодинокими винятками, шукати в оркестровій музиці Вербицького, окрім коломийково-козачкових ритмоінтонацій, інших проявів національного, бо, в порівнянні з хоровою та вокальною творчістю композитора, тут найвідчутнішими є все ж таки неукраїнські впливи – як результат дії пограничної ідентичності, збудованої на ґрунті декількох національних колективів та їх культур. Б. Кудрик, аналізуючи симфонію Вербицького, стверджує, що українське народне начало в їх мелодиці обмежується зазвичай темами, для яких характерні коломийкові ритми [16, с. 79]. Адже, будучи хоч і талановитим, але все ж таки більше аматором, ніж професіоналом, М. Вербицький, коли йдеться про національне, мислить переважно галицьким «музичним діалектом» і все, що він створює, буде, перефразовуючи думку В. Гошовського, результатом нової комбінації характерних для цього діалекту складових елементів [4, с. 11].

Слід зазначити, що поняття «музичний діалект» вжито тут у якості метафори, оскільки йдеться про той верхній шар національного музичного неусвідомленого, яке самовизначалось у фольклорі та стихійно використовувалось у тогочасній композиторській практиці. Тому репрезентувати національне, але водночас нове і

оригінальне, таке, що істотно відрізнялося би від традиційного, галицьким композиторам-аматорам було дуже складно, практично неможливо, і яким чином вони б не намагалися це зробити, результат показував лише одне: нову перекомбінацію сталих музичних елементів, характерних для галицького «музичного діалекту». Це той тип національної музичної ідентичності, який у творчості композиторів першої половини XIX століття закладений попередніми поколіннями вже генетично, тобто перейнятий культурно та успадкований.

Поза межі галицького «музичного діалекту» у своїй світській ділянці творчості не може вийти й І. Лаврівський. Але це, за великим рахунком, та салонна українщина, яка була популярна не лише в Україні, але й поза її межами. Як зазначає Я. Івашкевич, українські думки, коломийки та козачки у часи Шопенової юності були модними у найвищих колах польської знаті [7, с. 73]. А. Випих-Гавронська, досліджуючи музичну складову в польському театрі Львова австрійського періоду, стверджує, що українська музика, репрезентована фольклорними жанрами, була обов'язковою у тих операх чи драматичних виставах, дія яких пов'язувалася з Україною. Йдеться передусім про думки, козачки та коломийки. Згадані танці відзначалися видовищністю. Тому їх вводили у танцювальні сцени для досягнення більшого ефекту, внаслідок чого вони, як і думки, отримали наднаціональний характер [2, с. 109].

Так, одна з найвідоміших лідертафельних пісень І. Лаврівського «*Козак до торбана*» написана у характері козачка. Можна констатувати наявність типових козачкових інтонацій у кадансах, якими завершуються обидва розділи першої частини твору. Якщо ж проаналізувати форму пісні, то вона наближена до складної тричастинної, де перша частина написана у простій двочастинній формі з модулюючим у тональність домінанти (*G-dur*) початковим періодом. Середній розділ композитор вибудовує за принципом контрасту, що відображається як тонально (*C-dur* – *d-moll*), так і ладово. Окрім того, нова лірична тема є романсовою за характером з притаманним для українських пісень початковим ходом по звуках тонічного квартсекстакорду та подальшим оспівуванням ввідними ступенями тоніки. А це також створює контраст до танцювальних крайніх частин.

Використовуючи поняття «галицького музичного діалекту» стосовно тих елементів фольклорного походження, які користувались популярністю у галицькому музичному середовищі, можна вжити його і до решти музичного матеріалу, який був запозичений через впливи австрійської, польської, угорської та інших культур, чия музика внаслідок певних геополітичних обставин стала невід'ємною складовою у системі музичного мислення галицьких композиторів аматорської доби, що пов'язано з їх пограничною культурною ідентичністю. Але, з іншого боку, дуже часто трапляється, що запозичені ними 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 у «Симфоніях» Вербицького. Не випадково Б. Барток (про це, зокрема, пише В. Гошовський) стверджує, що саме з української коломийки розвинулися угорські «пісні куруців» (куруци – селянські повстанці, опришки) і рекрутські пісні «вербункош». Свої міркування Б. Барток вкладає у схему, в якій чітко простежується вплив української музики на угорську: через українську коло-

мийку – пісні «вербункош» та пісні свинопасів – до новоугорського пісенного стилю [4, с. 201].

Окрім коломийки та козачка, тим національним джерелом, з якого М. Вербицький, І. Лаврівський та їх послідовники також черпали насагу для творчості, стала пісня-романс. Її з повним правом можна вважати «інтонаційною ідеєю» української музики романтичної доби. Як вже зазначалось, тільки в одному збірнику В. Залеського було опубліковано 43 пісні літературного походження. Якщо під цим кутом проаналізувати не лише світську, але й літургійну спадщину Вербицького, то навіть тут можна знайти зразки мелодій з характерними ознаками романсовості. Серед них – тема піснеспіву «Слава-Єдинородний» (*e-moll*), що інтонаційно дуже нагадує популярні романсові мелодії середини XIX ст., зокрема пісню «*Карії очі, чорнії брови*». Інтонаціями романсу нав'язані деякі теми з симфонії № 2 (*C-dur*) композитора, 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 «безколичного 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 мистецьким прийомом яскравого зображального ефекту. Адже рівномірно швидкий та пунктирний рух струнного квінтету служить 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 та у «Варіаціях» для гітари є переконливим свідченням популярності пісні в Галичині та й загалом на теренах австрійської імперії, бо її, окрім Бетговена, опрацьовували також Вебер, Гуммель та італієць Доницетті.

Коли йдеться про категорію національного в музичному мистецтві, то важливо поставити питання: наскільки свідомо національне було засвоєне галицькими композиторами перемишльської та післяперемишльської доби? Якщо під цим кутом проаналізувати «*Пісні для чоловічих квіртетів*» Вербицького, намагаючись побачити у них, окрім коломийкових ритмів, характерних для деяких хорових мініатюр («*Вдовець*», «*Заспів*»), приклади глибшого переосмислення народних елементів, то таких зразків буде небагато. Так, у першому розділі пісні «*Прощання*» («*Квіти мої веснянії*») привертає увагу лірична задушевна мелодія, що неквапливо рухається по ступенях мінорного тризвуку. Національне тут «прочитується» в заключному кадансовому звороті (тт. 7–8) початкової побудови першого розділу з характерним для останнього низхідним стрибком на сексту до ввідного тону в гармонічному мінорі. Це типовий для українських пісень-романсів кінця XVIII і початку XIX століття каданс. У 5–6 тактах («*Тяжко вас так висилати*»), що є також характерно для українських пісень, мелодія, рухаючись вгору до квінти по звуках тонічного тризвуку, робить малосекундовий крок вниз до четвертого підвищеного ступеня і повертається назад, оспівуючи таким чином квінтовий звук ладу з подальшим поступеним ходом до тоніки. Якщо перший розділ першої частини «*Прощання*» написаний у тональності *сі-мінор*, то другий шляхом співставлення

починається у паралельному *Ре-мажорі*, що є одним із проявів народної ладової перемінності. Сама ж мелодія відзначається невеликим діапазоном у межах квінти (*h-fis*) у першому розділі та (*cis-g*) у другому, що притаманно галицьким пісням.

Але Вербицький (це добре видно на прикладі невеликої хорової мініатюри) не ставить собі на меті послідовно проартикулювати національне навіть в межах одного твору, бо арсенал його національно окреслених музично-виразових засобів є ще, можливо, недостатньо урізноманітненим. Відтак у середньому розділі (хор написаний у складній тричастинній репрізній формі), який починається у новій тональності *ЛЯ мажор*, для посилення контрасту композитор знову «ламає» коломицьку схему вірша В. Шашкевича, про що вже йшлося вище. Він не враховує того, що поет не лише використовує коломицький ритм, але й безпосередньо у цьому вірші наслідує Шевченка. Адже «*Квіти мої весняні*» викликають яскраві алузії до Шевченкового «*Думи мої*». Натомість Вербицький поетичний текст середнього розділу пісні «*Блукаючи шукаєте пристані та годі*» вкладає у тридольну метро-ритмічну схему мазурки, з характерними для польської народної музики кадансами, що зовсім не відповідає змістові вірша, сповненого нотками смутку та навіть трагізму. Невідповідність між словом і його музичним втіленням особливо відчутна у фрагменті «*Кровавая у вас буде тернева дорога*», в якому мелодика та ритм мазурки набуває підкреслено гордовитого характеру. Складається враження, що композитор і не ставить перед собою завдання знайти адекватні (у сучасному розумінні) музичні засоби для втілення поетичного слова, ймовірно йому подобаються танцювальні ритмоформули полонезу та мазурки, і тому він їх відтворює у своїх творах, не вбачаючи у цьому жодних протиріч, а тим більше – знаків польської музичної ідентичності.

У характері українського побутового романсу написана пісня Парасі («*Нема милого*») з мелодрами Вербицького «*Верховинці*». Мелодія твору починається з руху по звуках тонічного квартсекстакорду з подальшим відхиленням у тональність мажорної паралелі. На словах «*нема ж милого, нема ж мого друга*» композитор використовує вигуківі інтонації, що супроводжуються висхідними ходами на інтервали сексти та септими. Український колорит пісні підсилюється за рахунок типово романсових каденційних інтонаційних зворотів, а саме: низхідного стрибка від домінанти на сексту до сьомого ступеня гармонічного мінору. У характері романсу написана пісня Антона та Парасі «*Ой як тужить серце моє*». У найвідомішій співогрі Вербицького – «*Підгір'яни*» – мають всі ознаки романсу дві пісні Олі – «*Чого лози похилились*» та «*Не мож любити серцю двох*». Використання композитором у музиці до театральних вистав жанрових моделей коломицьки та романсу призвело до їх взаємопроникнення. Відтак у двох піснях Парасі («*Ой у полі керниченька*» та «*Ой чи ж то я*») та в пісні «*Ой туди ся лози хлять*» з «*Верховинців*» можна зауважити наявність пісенних коломицьких форм, збагачених романсовістю.

Романсові інтонації наскрізь пронизують і деякі хорові мініатюри І. Лаврівського. Їх «українськість» можна визначити за тими мелодичними зворотами, якими зазвичай завершується музична думка. Так, у пісні «*Річенька*» на слова М. Устияновича (останні чотири такти першої частини першого розділу) мелодія з динамікою *sf* рухається поступенево вниз від кульмінації на *ре* другої октави до за-

ключного кадансу з типовим для української пісні інтонаційним зворотом у послідовності III–II–V–I ступенів мінору. Характерні романсові інтонації можна зауважити і в пісні «Осінь», де перший розділ першої частини твору (мініатюра написана у складній тричастинній формі) завершується на словах «птахи полетів в інші світи» послідовністю II–VI–V–VII ступенів. Але, на відміну від свого старшого сучасника Вербицького, Лаврівський, звертаючись до танцювальних форм, менше цікавиться коломийкою, зате охочіше послуговується ритмоформулами вальсу.

Осмислюючи глибину засвоєння національного галицького композиторами першої половини та середини XIX століття, слід під цим кутом зору проаналізувати гімн «Ще не вмерла Україна», який був і є символом української незалежності та одним із маркерів національної музичної 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» [12, с. 347]. XIX століття – це доба, як пише у вступі до книги «Винайдення традицій» Е. Гобсбаум, коли традиційні звичаєві практики, серед яких і народні пісні, були інституціоналізовані для нових національних цілей. Філософ зазначає, що до відомих старих пісень додавалися нові, спеціально написані зазвичай шкільними вчителями. Вони і склали хоровий репертуар патріотично-прогресивного змісту, куди входили «ритуально сильні елементи релігійних гімнів [3, с. 19]. Значущість гімнів, на думку Гобсбаума, полягає у їхній невизначеній універсальності, але водночас вони відображають менталітет нації та її культуру. Так, англійський журналіст, валлієць за походженням Т. Джоунс в одному з журналів, надрукованих у 1848 році, скаржився, що Вельсу, який вже на той час вважався «пісенним краєм», не вистачає національного гімну, запальної пісні, спроможної об'єднати народ.

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), «Щаст'я нам Боже» (сл. І. Гушалевича, муз. М. Рудковського), «Де єсть руська отчина» (сл. І. Гушалевича), «Мир вам, браття, всім приносим» (сл. І. Гушалевича). Досить часто тексти патріотичних віршів клялися на мелодії відомих старогалицьких романсів, або ж з цією метою використовувалися гімни інших слов'янських народів. Щодо найпопулярнішої галицької патріотичної пісні середини XIX ст. «Мир вам, браття», авторство мелодії якої приписувалося Т. Леонтовичу, П. Любівичу або ж М. Рудковському, то вона, під назвою «Мир русинам», у своєму найвідомішому варіанті належить перу Вербицького. Тому, окрім гімну на слова П. Чубинського, у першому збірнику лідертафельних квартетів композитора є ще дві пісні гімнічного характеру: вже згадана «Мир русинам» і «Кто за нами, Бог за ним» (сл. І. Гушалевича). Якщо проаналізувати музичну складову цих пісень, то можна простежити певну еволюцію розуміння композитором національного не лише на рівні звернення до патріотичних поетичних текстів (від москвофіла Гушалевича – до українофіла Чубинського), але й у плані музичної виразовості.

Ймовірно, що першою спробою Вербицького у цій ділянці його творчості стала пісня «Мир русинам». Звертає на себе увагу її тридольний розмір та характер мазурки, що наводить на думку про безперечні польські впливи. Йдеться передусім

про «мазурку Домбровського», 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 це йому вдається зробити лише у першому та заключному розділі, який виконує функцію репризи, тому що два з трьох фрагментів середини (*Andantino grazioso*; *Alla Polacca*) мають всі ознаки вальсу та полонезу. Водночас треба зазначити, що в початкових тактах заключного *Maestoso* вже можна зауважити мелодичні ходи, у яких впізнаються інтонації майбутнього гімну України. Тут доцільно ще раз пригадати думку 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, оскільки, як стверджує Гобсбаум, гімни належать до категорії сакрального, і у багатьох з них є присутній 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» [8, с. 70]. Відтак 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 у його власних церковних творах. Це те, що композитор перейняв від Бортнянського і безпосередньо, і опосередковано, наслідуючи його стиль через посередництво літургійних хорів А. Нанке. Ба більше, Вербицький цілком свідомий того, що будь-який патріотичний гімн, як наріжний камінь національної ідентичності, в силу свого універсалізму вимагає не лише питомо національних рис, але й потребує передусім високого стилю висловлювання, з чим не сумісні ані мазурка, ані коломийка, хоча сам текст П. Чубинського і написаний коломийковим віршем. Однак у цьому випадку треба розрізняти коломийку, як танець чи пісню, від коломийкової форми мислення. На думку С. Грици, будучи структуротворчою рамкою для конкретного жанру, коломийкова структура подібна до думової і виступає у багатьох епічних жанрах [5, с. 152]. Чубинський не випадково написав текст майбутнього гімну коломийковим віршем, бо він мислився від самого початку як пісня. С. Грица акцентує увагу на тому, що коломийкова модель домінує у тому величезному пласті українських історичних пісень і тому територіальному ареалі, що ознаменували формування національного ядра української епіки [5, с. 155]. Відтак Вербицький обирає шлях, який веде назад до традиції, з якої почалося його формування як музиканта.

Myroslava Novakovych. National as "singular" in the musical culture of Galicia in the first half of the nineteenth century.

The creativity of the Galician composers of the first half of the nineteenth century is considered through the prism of the category of "general", "special" and "individual". It is argued that the Rus-Ukrainian identity, unlike the "Viennese" as a general, is represented here by the category of "individual", being an embodiment of its identity and individuality. It is noted that in the works of Galician composers, one of the main markers of national identity is the kolomyika,

which most actively used in all secular genres by M. Verbytsky. The culmination of the kolomyika character is the symphony No. 5 of the composer, where for Kolomyika as a dance is given a whole section. In addition to Kolomyika and the Cossack, the national source from which M. Verbytsky, I. Lavrivsky and their followers drew inspiration for creativity became a song-romance. Her influences are marked not only secular, but also church music of Galician composers. In the context of the category of the national one, is analyzed the hymn "Ukraine is not dead yet", which became a symbol of national musical identity. By searching for musical counterparts to the poetic text of P. Chubynsky, the composer comes to a deeper understanding of the national, which is no longer conceived outside the tradition, since it alone, defining the identity of the national culture, ensures its continuity.

Key words: single category, Galician "musical dialect", creativity of M. Verbytsky and I. Lavrivsky.

Література

1. Бродель Ф. *Ідентичність Франції. Простір та історія*. Книга 1. – Пер. з фр. С. Глухової. – Київ, Вид-во Жупанського, 2013. – 368 с.
2. Випих-Гавронська А. Українська музика у польському театрі Львова до 1918 року / пер. з польської Л. Кияновської // *Українська музика*. – Ч. 2 (12), Львів, 2014. – С. 108–116.
3. Гобсбаум Е. Вступ / *Винайдення традиції* / За ред. Е. Гобсбаума та Т. Рейнджера; Пер. з англ. М. Климчука – 2-ге вид. – Київ, Ніка-Центр, 2010. – С. 12–28.
4. Гошовский В. *У истоков народной музыки славян*. Очерки по музыкальному славяноведению. – Москва, Советский композитор, 1971. – 305 с.
5. Грица С. *Мелос української народної епіки*. – Київ: Наукова Думка, 1979. – 247 с.
6. Зінків І. Я. *Бандура як історичний феномен*: монографія. – Київ, ІМФЕ імені М. Т. Рильського, 2013. – 448 с.
7. Івашкевич Я. *Шопен* / Пер. з пол. Й. Й. Брояка. – Київ, Муз. Україна, 1989. – 208 с.
8. Кияновська Л. «Перемиська школа» як культурологічний феномен // *Вісник Львівського університету*, Серія мистецтво. – Львів, 2007. – Вип. 7. – С. 65–72.
9. Кудринський С. *Жанрово-семантичний простір коломийки в українській музиці*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. – Львів, 2013. – 19 с.
10. Ляшенко І. *Національні традиції в музиці як історичний процес*. – Київ, Музична Україна, 1973. – 325 с.
11. Людкевич С. *Іван Франко і музика* // Дослідження, статті, виступи. – Т 1. Упорядкування, редакція, вступна стаття і примітки З. Штундер. – Львів, Дивосвіт, 1999. – С. 273–277.
12. Людкевич С. *Михайло Вербицький та українська суспільність* // Дослідження, статті, виступи. – Т 1. – С. 345–348.
13. Певзнер Н. *Английское в английском искусстве* / Пер. с англ. О. Р. Демидовой, Л. Н. Житковой. – СПб., Азбука-классика, 2004. – 320с.
14. Серета 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. Т. 6 / Ред. О. Аркуша і М. Мудрий (Вісник Львівського університету. Серія історична. Спеціальний випуск). – Львів, 2007. – С. 310–332.
15. Чорновол І. *Нариси з історії Галичини*. – Львів, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 2017. – 432 с.
16. Kudryk B. *Dzieje ukraińskiej muzyki w Galicji w latach 1829–1873; przygot., opatrz.: Jurij Jasinowski, Włodzimierz Pilipowicz. – Przemysł : Południowo-Wschodni Instytut Naukowy w Przemyślu, 2001. – 136 s.*