

УДК 78+881/886:37.032

DOI 10.32782/2224-0926-2025-1-52-11

*Степанська Олександра Станіславівна**кандидат мистецтвознавства,**доцент музично-теоретичних дисциплін,**Музична консерваторія м. Барселуш, Португалія**<https://orcid.org/0009-0009-6605-6684>*

МУЗИКА ЯК ФАКТОР ВИХОВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ЕЛІТИ У СВІТОГЛЯДНИХ ЗАСАДАХ ГРИГОРІЯ ГАЛАГАНА

У статті вперше аналізується юнацький журнал Григорія Галагана як джерело музикознавства. Постать Григорія Галагана (1819–1888) невід’ємна від історії української музики, освіти й української культури взагалі. Нащадок заможної козацької родини, ліберал із демократичними поглядами, український поміщик, завзятий українофіл, який став тогочасною культурною елітою, меценат і видавець, він не тільки був причетним до скасування кріпосного права, але й продовжував та розвивав родинні культурні традиції, виступав засновником українських науково-освітніх і культурно-музичних проєктів, українських важливих на фоні постійного російсько-імперського тиску на український етнос. Журнал (щоденник) писався юним Галаганом у 1836–1841 роках – у період, який охопив навчання в Петербурзькому університеті, короточасні перебування в дідовому маєтку Сокиринці та закордонну подорож по Європі. Оскільки музична освіта вважалася невід’ємною складовою аристократичного виховання національної еліти, щоденник відображає музичну багатовекторність – від сухих констатацій музичного учбового процесу, переліку музичних подій або імен до майже рецензій на вистави або видатні концерти. Серед останніх можна зазначити балетні спектаклі за участю тодішньої італійської зірки Марії Тальоні, виступи піаністів-віртуозів Ліста та Тальберга, суперництво й музична «дуель» яких не залишила байдужими сучасників. Цікавими та інформативно насиченими можна вважати музичні нотатки, зроблені під час закордонної подорожі 1841 року. Перебуваючи в Лембергу, Празі, Нюрнбергу, Франкфурті, Мюнхені та інших містечках, Галаган залишив безліч музичних вражень, від церковної літургії до музичного оформлення Октоберфесту в баварській столиці, від гри вуличного оркестру до концерту Ф. Ліста. Важливою частиною журналу є чітка україноцентричність, яка проявляється не тільки в побутовій та філософсько-історичній площинах (чітке розмежування російське – українське, українська етнічна визначеність), а й у музичній сфері. Палітра етнографічних замальовок охоплює простір від історичних пісень козацького минулого до ліричних солов’яків сучасності, від розважальних народних танців до фортепіанного акомпанементу до українських пісень під час побачень. Перелічені характеристики підкреслюють велику джерельну цінність важливого його документа епохи, наративи якого співзвучні сучасності, особливо в контексті російсько-української війни.

Ключові слова: Григорій Галаган, українська культура, українська музика, Ференц Ліст, Сигізмунд Тальберг, Марія Тальоні.

Stepanska Oleksandra. Music as a factor in the education of the national elite in the worldview of Hryhorii Halahan

The article analyzes for the first time the youthful Journal of Hryhorii Galagan as a source of musicology. The figure of Hryhorii Galagan (1819–1888) is inseparable from the history of Ukrainian music, education, and Ukrainian culture in general. A descendant of a wealthy Cossack family, a liberal with democratic views, a Ukrainian landowner, an ardent Ukrainophile who

became the cultural elite of the time, a patron of the arts, and a publisher; he was not only involved in the abolition of serfdom, but also continued and developed family cultural traditions, or acted as the founder of Ukrainian scientific, educational, and cultural, and musical projects, which were extremely important against the background of constant Russian-imperial pressure on the Ukrainian ethnic group.

The journal (diary) was written by the young Galagan in 1836–1841 – during the period that covered his studies at St. Petersburg University, short stays at the Sokyryntsi estate, and a foreign trip to Europe. Since musical education was considered an integral part of the aristocratic upbringing of the national elite, the diary reflects musical multi-vectority – from dry statements of the musical educational process, a list of musical events or names – to almost reviews of performances or outstanding concerts. Among the latter, one can mention ballet performances with the participation of the then Italian star Maria Taglioni, or performances by virtuoso pianists Liszt or Thalberg, whose rivalry and musical “duel” did not leave contemporaries indifferent. The musical notes made during a foreign trip in 1841 can be considered interesting and informative. While in Lemberg, Prague, Nuremberg, Frankfurt, Munich and other towns, Galagan left behind a multitude of musical impressions, from church liturgy to the musical design of the Oktoberfest in the Bavarian capital, from the playing of a street orchestra to a concert by F. Liszt. An important part of the Journal is a clear Ukrainian-centricity, which is manifested not only in the everyday and philosophical-historical plane (a clear demarcation between Russian and Ukrainian, Ukrainian ethnic identity), but also in the musical sphere. The palette of ethnographic sketches covers the space from historical songs of the Cossack past to lyrical solo songs of the present, from entertaining folk dances to piano accompaniment to Ukrainian songs during dates. The listed characteristics emphasize the great source value of an important ego-document of the era, the narratives of which are consonant with modernity, especially in the context of the Russian-Ukrainian war.

Key words: Hryhoriy Galagan, Ukrainian culture, Ukrainian music, Franz Liszt, Sigismund Thalberg, Maria Taglioni.

Вступ. Григорій Галаган (1819–1888) – видатний український громадський діяч, поміщик, меценат, видавець, життя якого було тісно пов’язано з Україною. Він був причетним до реформи 1861 року, головував у Південно-західному відділі російського географічного товариства, фінансував журнал «Київська старовина», де оприлюднив свою працю про сокиринський вертеп, допоміг надрукувати фольклорну збірку «Південноруські пісні», яку склав його родич М. Маркевич. «Великі заслуги Григорія Павловича перед нашою культурою, – пише С. Білокінь. – І до нього фольклористи знали Остапа Вересая, що жив у галаганівських Сокиринцях, але саме Григорій Павлович організував йому справжню рекламу, влаштував його публічні виступи в Києві, зацікавив ним О. Русова й М. Лисенка, які написали про кобзаря перші ґрунтовні статті»¹.

Однією з фундаментальних справ діяча можна вважати відкриття в 1871 році Колегії Павла Галагана, названої на честь його померлого сина. Учебний заклад, збудований на кошти мецената в Києві, перебував під патронатом Університету Св. Володимира і спирався на найкращі демократичні засади англійської освіти (чим протистояв російській казенщині). За п’ятдесят років своєї діяльності зі стін Колегії вийшло багато видатних діячів науки та культури, за що заклад отримав ім’я «школи академіків».

Матеріали та методи. Починаючи з 30-х років XX століття в силу різних політичних причин життя та діяльність родини Галаганів майже не ставало об’єктом дослідження. Цьому сприяло знищення і маєтків, і Колегії – галаганівського оплоту, останні

¹ С. Білокінь. Колегія Павла Галагана. *Прилуки. Фортеця*. №10, 2019. С. 21.

випускники якого або тихо закінчували своє життя, приймаючи (чи ні) нову більшовицьку реальність, або були жорстоко репресовані (як М. Драй-Хмара або П. Филипович). Наразі спостерігається сплеск інтересу до забутих сторінок галаганівської історії. Сучасні історичні розвідки (напр., таких дослідників, як-от М. Будзар, Є. Ковальов, І. Гирич, С. Білокінь, та ін.) та оприлюднені архівні документи (напр., близького до сім'ї славіста Андроніка Степовича) поступово ліквідують прогалини в погляді на значну роль Галаганів у культурно-історичному процесі.

Українське музикознавство вже частково опрацьовувало музичні й культурні традиції сім'ї Галаганів. Неможливо переоцінити значення маєткових кріпосних оркестрів, які тримали прашури Григорія Галагана протягом XVIII століття в Сокиринцях і Дігтярях, що на сучасній Черкащині, куди запрошували закордонних музикантів, влаштовували концерти та вистави. Оркестри виконували класичний і романтичний сучасний репертуар. Знаковою подією 1770 року стало придбання прадідом Галагана вертепної драми в київських бурсаків. «Відтоді, – пишуть Б. Сюта та Л. Корній, – вертеп систематично виставлявся в маєтку Галаганів. У 1882 р. Г. П. Галаган надрукував текст вертепу з нотами за списком 1878 р.»². Вертеп, який отримав назву «Сокиринського», досі вважається одним із найбільш збережених та цікавих у цьому жанрі.

Проте плідна музична й культурна діяльність поміщиків Галаганів, і особисто останнього представника родини Григорія Петровича, заслуговує на більш детальне дослідження та контекстуалізацію у музикознавчій площині.

Об'єктом дослідження цієї статті є журнал Григорія Галагана, опублікований уперше в часописі «Київська старовина» і оновлений у 2020 році³, предметом – музичне наповнення епістолярного джерела, що виступає фактором аристократичної освіти.

Результати. Музичне виховання Григорія Галагана цілком вписувалося в культурно-просвітницькі тенденції романтичного XIX століття і було складовою частиною загального освітнього процесу аристократичного прошарку імперської Росії. Галаган не обминув ні приватних уроків з гри на фортепіано, ні відвідувань широкого спектра музичних подій – від українських народних музичних вечорниць до домашнього музикування, від концертів інструментальної музики до оперних і балетних вистав, як вітчизняних, так і європейських.

Важливим документом, що дає можливість прослідкувати багатовекторність музичних інтересів українського культурного діяча, є його юнацький щоденник, що за традиціями тодішньої епохи має назву «журнал». Він охоплює всього п'ять років – з лютого 1836-го до жовтня 1841-го. Галаган почав свої записи у віці 16 років, коли готувався до іспитів на юридичний факультет Петербурзького університету. Останні нотатки зроблені під час подорожі по Німеччині. «Український дворянин, – пише упорядник видання М. Будзар, – постає тут як «герой свого часу» перед викликами «Миколаївської доби» – часу правління Миколи I, коли Російська імперія переживала апогей абсолютизму, а водночас – зародження національних рухів, зокрема й українського, постає у різних просторах соціальної дії – в аристократичному салоні, в університетській аудиторії, в

² Л. Корній, Б. Сюта. Українська музична культура. Погляд крізь віки. С. 90.

³ Григорій Галаган. Журнал (1836–1841) / Упорядкування, вступна та прикінцева статті, коментарі: Марина Будзар, Євген Ковальов ; за редакцією д-ра іст. наук, проф. Ірини Колесник. Київ : StreamArLine, 2020. 248 с. (З Галаганівського архіву). Г_Галаган_Журнал.pdf (дата звернення: 23.02.2025).

панській садибі»⁴. Часопис Г. Галагана, доповнює Є. Ковальов, «є текстом з великим інформативним потенціалом, важливим як для біографії його автора, так і загалом для осягнення української історії XIX століття, в якій Г. Галаган був, на нашу думку, одним з найцікавіших діячів»⁵. Тому доречність і необхідність публікації цього документального твору «забезпечує нові можливості для інтердисциплінарних розвідок у царині історичної науки на перетині історичної антропології, культурної антропології, історичної біографістики, соціокультурної генеалогії, історії повсякдення тощо»⁶. Без сумніву, до цього переліку можна додати і музикознавство, причому як у європейському вимірі, так і в суто українському. Саме із цього боку щоденник Галагана цікавий для істориків музичної культури.

Залишаючи за дужками всю комплексність журналу, багатоплановість юнацьких інтересів і стилістичну різнобарвність, спробуємо окреслити декілька напрямків, які стосуються суто музичної сфери. По-перше, музичні враження Г. Галагана були невід'ємною частиною процесу становлення особистості, овіяного як юнацьким романтичним світосприйняттям, так і усвідомленням сучасних реалій, у яких набирав обертів російський абсолютизм. По-друге, записи Галагана віддзеркалюють спорідненість із народною українською музичною культурою, а в розкритті гострого питання відношення Росія – Малоросія музика слугує підґрунтям для виокремлення національних особливостей⁷. По-третє, у щоденнику зафіксована різноманітна сучасна інструментально-концертна та музично-театральна діяльність, як європейська, так і вітчизняна. Юнак не тільки «слухає» і «чує», але й володіє інструментом аналізу, залишаючи на папері як свої роздуми, так і критику.

Палітра музичних вражень, занотована в щоденнику, буквально «змальовується» з кожного моменту життя: домашній побут, церква, свята, військовий парад, побачення тощо. Такими ж цікавими є записи про театральні-концертні відвідини, які варіюються від прізвища музиканта до музично-етичних міркувань, від біглої констатації до детального опису музичної події або реакції на неї публіки.

Уже на початку щоденника юний Галаган підіймає питання про етичне ставлення до музики: її потрібно слухати! Під час одного з концертів він став свідком недбалості поведінки своїх колег. «Що мене здивувало, – пише юнак, – це те, що в той час, коли один з артистів полонив мене своєю прекрасною музикою», знайомі «розмовляли між собою холоднокровно про доволі пусті речі, і коли артист закінчив грати, то вони почали зо всіх сил аплодувати! Не розумію, – продовжує Галаган, – навіщо їздити на концерт? Мабуть, щоб аплодувати та, як говорять французи, *pourvoir le monde*»⁸.

⁴ Будзар М. Відкриття власного «Я»: Григорій Галаган в його юнацькому щоденнику // Григорій Галаган. Журнал (1836–1841). С. 243.

⁵ Ковальов Є. Юнацький щоденник («Журнал») Григорія Галагана: історія тексту // Григорій Галаган. Журнал (1836–1841). С. 16.

⁶ С. 216–217.

⁷ Співзвучним у цьому сенсі є висловлювання М. Будзар: «Національний компонент світогляду Г. Галагана формувалася за апробованою культурною моделлю, що базувалася на діях ототожнення та розрізнення, відокремлення «свого» від «чужого», зіставлення цих понять і вибору між ними. Для автора «Журналу» такими концептами для співвідношення / порівняння є «Україна» («Малоросія») / «Росія»; «українець» («малорос») / «росіянин» (набагато рідше – «великорос»); «козак» або «селянин-малорос» / «селянин-великорос»; «свобода» / «деспотія» / «рабство»». С. 223.

⁸ Ibidem. С. 23.

Протягом усіх п'яти років щоденника у фокусі автора перебуває головний інструмент романтичної епохи – фортепіано. Галаган відмічає якісну фортепіанну гру своєї родички під час відвідин її у Мостищах; бере приватні піаністичні уроки, при цьому не дуже вдалі результати викликають докори з боку його матері. Учителем Галагана в Петербурзі був спадковий музикант Йоган Леопольд Фукс (1785–1853) – відомий на той час теоретик, композитор і викладач фортепіано. («Програвши з Фуксом годину на фортепіано»⁹, – пише він.) Німець за походженням, Й. Фукс багато років провів у Російській імперії, створив декілька методичних розробок із композиції, теорії та піаністичної гри¹⁰. Особливо сучасники відзначали його знання контрапункту, а розвідка про акорди вважалася одним з перших підручників гармонії¹¹. У 1834 р. трьома мовами (російською, німецькою, французькою) вийшов «Посібник із викладання початкових основ гри на фортепіано», який став популярним серед любителів музики. Як музикант, учитель, а також як автор глорифікаційних кантат, Й. Фукс посів гідне місце в миколаївській монархічній Росії так званого доконсерваторського періоду. Можливо, саме це і спонукало мати Катерину Галаган запросити модного на той час викладача до свого сина.

Любов до фортепіанного музикування спостерігається протягом усіх років ведення журналу. «Як я люблю музику! – пише Г. Галаган у листопаді 1838 р. – Є хвилини, коли я не можу жити без неї, і тоді сприймаю її з таким відчуттям, як голодний приймає їжу. Тоді я користуюся моїм малим знанням гри, сідаю за фортепіано і граю твір якого-небудь гарного музиканта»¹².

Родина Галаганів піклувалася не тільки про навчання своїх нащадків, але й була залучена до створення клавішного інструмента. У запису від 22 травня 1836 р. читаємо: «Грінвальд давно закінчив фортепіан наш, але все не виїжджає з дому»¹³. Як свідчить редакторський коментар до цього запису, сучасний майстер Грюнвальд працював над інструментом у маєтку села Гнилиця, причому почав роботу ще при житті батька Петра Галагана (помер у 1834 р.). Характеристику інструменту дав у 1914 році Г. Лукомський: «...чудовий рояль, дуже багатої і тонкої роботи: ніжки його кручені, що вказує на час його не раніше миколаївського...»¹⁴. Хоча на шпальтах інтернету можна знайти зображення рояля, доля його виявилася нещасливою. Після зберігання в Сокиринцях, у 20-х роках, він був переданий до Прилуцького краєзнавчого музею, у 1953 р. – до Чернігівського, звідки його відправили на фабрику музичних інструментів. Подальша доля невідома. На жаль, поки що не вдалося знайти детальної інформації і про фортепіанного майстра.

На сторінках журналу спостерігається набування музичного досвіду й поступове формування музичних смаків юного Г. Галагана. Серед знайомих йому композиторів – класики Моцарт і Бетховен, романтики Вебер, Гуммель, Шуберт, Белліні, Тальберг, Лист, Обер, Адан. Дехто на той час вже відійшов у вічність; на виступах сучасників

⁹ С. 18.

¹⁰ Відомо, що серед учнів Фукса був і російський композитор М. Глінка.

¹¹ Більш детально про діяльність Й. Л. Фукса: И. А. Преснякова. Иоганн Леопольд Фукс (1783–1853): Портрет забытого музыканта (Опыт реконструкции) // Старинная музыка. С. 67–85 (дата звернення: 28.01.2025).

¹² С. 62–63.

¹³ С. 37.

¹⁴ С. 37. Цит. за: Лукомский Г. Сокиринці. Хроніка-2000. 2005. Ч. 2, вип. 63/64. С. 204.

Тальберга та Листа йому пощастило бути присутнім особисто. Деякі імена композиторів згадуються свідомо, інші – через посилання на їхні твори.

Неодноразово Ґалагану доводилося чути музику Бетховена, що звучала у його родових маєтках. Він відзначає Патетичну сонату, яка виконувалася квінтетом у Сокиринцях, Героїчну симфонію, що грав оркестр у Дігтярях. Неперевершене враження залишилися в нього від виконання бетховенських симфоній у концерті Тальберга, що вплинуло на етично-філософський характер записів. «Чарівні симфонії Бетховена... ніяка інша музика не може приготувати людину до прийняття всього високого, як музика Бетховена. Це мало також великий вплив на мою душу», – додає юнак¹⁵.

Без сумніву, Ґалаган був знайомий із музикою Моцарта, хоча в журналі немає прямих посилок на його твори. Проте юнак засвідчує, що прочитав біографію митця та збирався придбати його портрет. Єдина композиція, про яку дізнаємося, – варіації на тему з опери «Дон Жуан», що вдалося послухати автору у виконанні Листа під час своєї закордонної подорожі.

Те саме стосується і романтика Вебера – «величні акорди з теми»¹⁶ якого Ґалаган почув у концерті Тальберга. Можливо, йдеться про оперну фантазію «Евріанта», яка була створена австрійським композитором у 1832 р. У такому ж контексті згадується і опера «Норма» (Белліні), яку юнак слухав у Празі.

Декілька сторінок свого журналу діяч присвятив австрійцю Й. Н. Гуммелю (1778–1837) – популярному на той час композитору сентиментального напрямку, що належав до перехідного періоду між класицизмом і романтизмом. Гуммелю вдалося побути учнем Гайдна, Моцарта, Клементі, Сал'єрі, спілкуватися з Бетховеном і Шубертом. Серед його учнів зазначені К. Черні, С. Тальберг, М. Шимановська. Йому належить велика кількість творів у різних жанрах – опери, балети, концерти, сонати тощо. Проте найбільш популярними виявилися фортепіанні опуси, у яких яскрава мелодійність сентиментального складу й новаторські знахідки у сфері фактури не тільки приваблювали слухачів, але й вплинули на сучасників молодшого покоління – Мендельсона, Шопена та Листа. Хоча музика композитора швидко поступилася місцем більш яскравим і бравурним романтичним виконавцям, ще й досі, як пише Б. Сюта, є концертно-педагогічній практиці «популярними залишаються фортепіанні п'єси, етюди Г(уммеля), його каденції до концертів Моцарта»¹⁷. У деяких творах композитор використовує і українські пісні.

«Який гарний Гуммель в концерті а моль, – нотує Ґалаган у 1838 р., – це соловей, він неперевершено оспівує кохання! Прекрасне кохання!»¹⁸ 19 грудня того ж року юнак порівнює меланхолійні враження від картини в англійському альманасі з музикою австрійського композитора. В обличчі зображеної вродливої панянки хлопець побачив «саме той сумний, меланхолійний вираз, який я люблю у дівчини! Він викликав приємний сум; музика Гуммеля довершила його, і тепер, о, якщо б я міг заплакати!»¹⁹

¹⁵ С. 84.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Б. Сюта. Гуммель // Українська музична енциклопедія. Т. 1. С. 555 (ел. 565). [ukrainska_muzychna_entsyklopediia_tom_1.pdf](#).

¹⁸ С. 63.

¹⁹ С. 71.

Ще одна згадка про композитора датована 1841 роком, коли Галаган почув Септет композитора у виконанні Ліста. «Тут Ліст явився як вірний виконавець Гуммеля, без будь-яких оригінальностей»²⁰, – підсумовує він.

Кульмінацією записів про фортепіанну музику, без сумніву, можна вважати описи концертів двох своїх сучасників – піаністів і композиторів Сигізмунда Тальберга (1812–1871) та Ференца Ліста (1811–1876). Особливо цікавими, на нашу думку, нотатки Галагана стають у фокусі виконавської конкуренції цих двох митців, яка досягла свого апогею у роки ведення журналу.

Якщо Ф. Ліст уже давно вважається великим композитором-романтиком світового значення, який стояв у витоків угорської національної музичної школи, ім'я С. Тальберга багато років перебувало на другому плані. Цьому сприяло його особисте життя: після блискучої міжнародної піаністичної кар'єри по Європі, Америці, Бразилії він провів останні роки в маєтку своєї дружини-італійки в Неаполі, де проводив активну концертну й педагогічну діяльність. Саме з його ім'ям пов'язаний розвиток піаністичної неаполітанської школи, яка раніше була асоційована тільки з оперним жанром. Учень Й. Гуммеля, І. Мошелеса та К. Черні, С. Тальберг був віртуозним піаністом та автором багатьох фортепіанних опусів, серед яких більшу частину займали оперні транскрипції. Як романтик салонного типу, створював ноктюрни, етюдів, вальси та інші мініатюри, але не обійшов увагою і оперний жанр. Він був знайомий із Мендельсоном, Шопеном, Шуманом і Кларою Вік, йому аплодували Россіні та Мейєрбер. Шуман написав про нього: «Він є богом фортепіано!» Потрібно віддати належне сучасним італійським прихильникам мистецької спадщини Тальберга – у 1998 році в Неаполі на його честь був заснований піаністичний конкурс, однією з ідей якого є реабілітація творчості композитора та зберігання його імені.

Відома музична «дуель» між Лістом і Тальбергом відбулася 31 березня 1837 року «Суперечка між двома великими піаністами була настільки великою, – пише сучасне видання, – що викликала запеклу полеміку між Берліозом (прихильником Ліста) та Фетісом, що відбулася на сторінках *Gazette Musicale de Paris*»²¹. Знаковою стала фраза, яка завершила музичне суперництво: «Тальберг – перший, а Ліст – єдиний!»

«Я слухав Тальберга! Величнього музиканта сучасності! Я слухав Тальберга!»²² – з ентузіазмом напише Галаган 5 березня 1839 р. Український юнак не тільки в захваті від молодості піаніста («Величний Тальберг! І йому тільки 25 років, що ж буде далі?»²³), але й охоплює саму сутність виконавського стилю піаніста, його туше, артикуляцію, володіння тонкими градаціями нюансів, особливостями фактури, де мелодія часто переносилася в середній регістр (звідси в музичному суспільстві виник вираз про «багаторукість» митця, його ж використовує і Галаган). «Які чудові звуки полилися від дотиків його пальців до клавіш!... Ви чуєте гру трьох рук, чотирьох, п'яти, мистецтво доходить до неймовірності, і я декілька разів підіймався з місця, щоб точно переконатися, що грає тільки один. Між тим, як обидві руки виконують безперервно зверху та знизу найбільш важкі пасажі з надзвичайною швидкістю та чистотою, посеред фортепіано ви чуєте якусь чудову тему, зіграну стаккато невидимою рукою. Несподівано акорди розчиняються і починаються рулади, які мають звук скляної гармоніки,

²⁰ С. 201.

²¹ Sigismund Thalberg // SigismundThalberg | Lavita (дата звернення: 30.01.2025).

²² С. 83.

²³ Ibid.

що проникає до глибини серця, і цей звук поступово зникає, зникає, і зрештою рулади чутно піаніссімо»²⁴. Виконання Тальберга викликає вкрай емоційну реакцію публіки. «В залі могильна тиша, жести захвату спостерігаються по всьому натовпу; він завершує, і зала наповнюється криком і громом. Все це – мистецтво вищого ґатунку»²⁵. Такими ж сильними є і емоції Григорія Ґалаґана: «Від бурхливого хвилювання я не міг більше встояти. Мені зробилося задусно; я відійшов в куток... і там, знявши шинель, заплющив очі та уважно слухав. Він саме переніс мене в чудову темну ніч та звуками представив моєму уявленню такі чудові речі, такі дивні картини, що якщо би він ще продовжив гру на 5 хвилин, я би заплакав»²⁶. Питання романтичного композитора-виконавця для Ґалаґана є важливим, такими були Паганіні, Ліст, Шопен, Тальберг. «Мені здається, що не потрібно інакше слухати музиканта, як граючого власні твори, тоді він майже імпровізатор»²⁷.

Гру Ліста Ґалаґану довелося почути у Франкфурті через два роки, у вересні 1841-го.

Фіксуючи у записках наповнену залу, молодик залишає портрет видатного музиканта. «Він – людина середньо високого зросту, довге цікаве обличчя, довге волосся, і взагалі худорлявий. Граючи, він підіймає руки та кидає їх на клавіші, щоб взяти акорд»²⁸. Серед іншого, Ліст зіграв *Ständchen* Шуберта. Ґалаґану не сподобалося виконання теми, але після цього гра піаніста його вразила. «Його *pianissimo* є щось чарівне, що проникає до глибини душі. Він грав ще інші німецькі пісні... і під кінець – свої варіації на тему Моцартового «Дон Жуана». Тут він представ стрибуним і також вразив всіх своєю незвичайною грою, але мені здається, що його *pianissimo* вище»²⁹.

Отже, як людина вищого світу, Ґалаґан мав змогу бути причетним до основних фортепіанних тенденцій епохи. Наголосимо, що в «доконсерваторський» період всі погляди еліти були спрямовані на німецько-австрійську піаністичну школу, а бажання отримувати найліпшу освіту спонукало залучати найкращих педагогів.

Другою темою, яка проходить через всі роки записів у журналі, є балет. Якщо оперний жанр представлений тільки пунктирними згадками про «Фенеллу» («Німу з Портічі»), «Бог і баядерка» Обера, «Норму» Белліні, коротким коментарем про «Оберона» Вебера, прослуханого в Мюнхені, та деякими іменами сучасних вокалістів, балет присутній на багатьох сторінках щоденнику. Серед згаданих спектаклів – «Сильфіда» Ж. Шнейцхоффера (1832), «Гитана» (1838) Д. Обера, «Діва Дунаю» (1836) та «Морський розбійник» (1840) А. Адана, «Тінь» Л. Маурера (1839). Усі ці твори об'єднувало ім'я постановника – італійського балетмейстера Філіппо Тальоні (1777–1871). Протягом багатьох років кар'єри артист працював у найкращих європейських театрах Італії, Франції, Норвегії, Австрії та Німеччини, де зазвичай посідав провідне місце першого танцюриста. Починаючи з 30-х років Ф. Тальоні займається балетними постановками. Окрім балетів, він прославився своїми дивертисментами, що були невід'ємною частиною «великої» опери. Серед таких – «Бог і баядерка» та «Густав III» Д. Обера, «Роберт-Д'явол» та «Гугеноти» Дж. Мейєрбера, «Жидовка» Ф. Галеві. Завдяки впровадженним реформам

²⁴ С. 84.

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid.

²⁸ С. 200.

²⁹ С. 201.

Тальоні окреслив шляхи романтичного балету, в якому «Сильфіда» вважається своєрідним романтичним маніфестом.

Свої постановки 20–40-х років Ф. Тальоні присвятив доньці – балерині Марії Тальоні (1804–1884). Виконуючі провідні ролі поруч із батьком, вона працювала у Відні, Парижі, Мюнхені та Штутгарті. Ф. Тальоні враховував фізичні й експресивні здібності доньки, її виразність, гнучкість і легкість, що стали еталоном новизни нового романтичного балету. Саме цими якостями балерини захоплювалася публіка: про це писали газети та журнали, на її честь створювали картини та скульптури.

М. Тальоні вважалася артистичним критерієм вищого гатунку. «Це Тальоні на фортепіанах»³⁰, – пише Галаган про виконання С. Тальберга. Знаючи захопленість балериною, його наставник Ф. Чижов подарував йому статуетку артистки.

У петербурзький період Галаган часто відвідує виступи балерини, деякі спектаклі неодноразово. Юнак щиро довіряє щоденнику свої враження: іноді балети йому не подобаються (наприклад, він відзначає слабкість «Гітани»), іноді на фоні невдалої постановки констатує якісну музику («музика Маурера пречудова» – про «Морських розбійників»).

Як і більшість сучасників, Г. Галаган у захваті від артистки. Після одного зі спектаклів він пише в щоденнику: «Тальоні представляє собою не окрему жінку, ні, з іншої сторони, ідеал жінки, яким є Венера Праксителя. Ні! Тальоні представляє нам ідею жінки. Собою, своїми чудовими рухами вона представляє легкість, граціозність, доброту жінки взагалі. Це моя особиста думка»³¹.

Через сучасні балетне мистецтво Галаган долучався до розуміння однієї з характерних рис романтизму – екзотизму. Останній проявлявся не тільки в нових для європейської культури сюжетах, номерах, мелодичному забарвленні, декораціях і костюмах. Марія Тальоні експресивно виконувала також характерні національні танці. Так, після побаченого балету «Гітана, іспанська циганка» Д. Обера молодий діяч написав: «Коли вона танцювала lebolero, то серце неспокійно колотилось!»³² У захваті молодик і від того, як балерина виконувала андалузський танець качуча. А після «Морського розбійника» занотував: «Албанські костюми мають в собі багато чого поетичного»³³.

Отже, слідкуючи за музично-театральними подіями, відвідуючи вистави та концерти, Григорій Галаган ставав учасником культурного процесу та приєднувався до основних тенденцій європейського романтизму.

Наступною важливою темою музичної частини журналу є роздуми та враження, пов'язані з Україною, вони стосуються не тільки фольклорної складової, але й історичного минулого його батьківщини. Ця тема невід'ємна від загальних проукраїнських поглядів, які не тільки набували оформлення саме в роки навчання в університеті, але й виступали різким контрастом російській дійсності. Якщо узагальнити, то все, що Григорій Галаган пише про Україну, має для нього майже сакральний зміст, а свідомо українська ідентифікація є переконливою та незаперечною. Тому вважаємо доречним спочатку привести деякі його думки із цього приводу.

³⁰ С. 85.

³¹ С. 113.

³² С. 74.

³³ С. 136.

Україну він порівнює з островом, оточеним морем – Росією, яка все більше поглинає його батьківщину: «Клімат навіть озброївся проти бідної України! На нас віє російське повітря разом з російськими указами»³⁴.

Неодноразово діяч протиставляє побут, поведінку, погляди двох народів та різних його верств, при цьому його симпатії завжди на боці рідних йому українців. Так, спереचाючись із тіткою, він у запалі, «як завжди, захищав малоросів... З цим я можу наробити біди»³⁵.

Як майбутній поміщик, Галаган з повагою ставиться до українських селян. На його думку, вони мають більше гідності, ніж російські: це проявляється і у ставленні до своїх хазяїв, і до церковників³⁶. «Наші славні українці, яких я так люблю, що іноді готовий плакати від радості, коли я бачу багатого козака чи мужика, і від жалю, коли бачу їхнє розорення»³⁷. Або: «Я шукаю прекрасне в українському музику, в козаку, в дівчині»³⁸. Під час мандрів Україною він занотує, де залишилося більше національних ознак: «Я проїхав всю нашу прекрасну Україну, побачив центр її національності – Лубни, Хорол... В центрі Полтавської губернії ще існує національний дух, вона ще мало під впливом проклятої Росії; я багато спостерігав за народом та насолоджувався!»³⁹

З досвідом аналіз історичної ситуації глибшає, думки стають гострішими, а характерні риси двох народів все більше поляризуються. Г. Галаган вивчає історію батьківщини, при цьому критикує погляди Бантиш-Каменського, називаючи їх підлими та низькими. Особливо він не погоджувався з відображенням царів як благодійників, а козаків тільки як бунтівників. «Я захопився патріотизмом за нещасну Малоросію!» – пише він 21 вересня 1839 р. Роздуми над втраченим козацтвом, його постійним приниженням, перетворення козаків у безземельних селян, постійне збідніння українського народу з болем віддаються в записках журналу. Юнак вважає, що головна мета деспота (Миколи I) – щоб залишилися в Росії «тільки дві сторони: він та раби»⁴⁰. У цьому ж песимістичному контексті згадується і музика: «...взагалі не чути більше чудових пісень наших, а чути тільки одні нарікання і галас»⁴¹. Через два роки песимізм Галагана поглиблюється: «Дивно, як зникає, як тане... Україна. Як швидко знищується будь-яка національність!»⁴²

Г. Галаган бачить неосвіченість російського «вищого» класу. Незважаючи на знання французького чи англійського, «їм недоступні великі істини нашого віку, великі істини демократії, рівноправ'я, свободи думки... Як я не люблю росіян, мені вони бридкі, так бридкі, і чим далі, тим більше я їх ненавиджу. Народ, для якого деспот, рабство – те ж, що для мене нервова система... народ, який нічого в собі не має витонченого, починаючи від їхнього житла та костюму до всіх їхніх творів, народ, який не мав своєї історії, який ніколи не жив своїм життям... в якого жінка є річчю, рабою! Ганебний російський

³⁴ С. 178.

³⁵ С. 41.

³⁶ Часто, зневажаючи останніх, вони глибоко вірують, що Галаган пов'язує з глибоким національним корінням.

³⁷ С. 179.

³⁸ С. 180.

³⁹ С. 146.

⁴⁰ С. 105.

⁴¹ С. 106.

⁴² С. 174.

народ!»⁴³ З такою ж силою виразності український діяч змальовує загарбницький характер росіян, які подавляють інші народи. І висновок: «Україно! Україно! Ти готувалася стати деревом, ти зростала незалежно і так прекрасно, але Русь презирлива тебе задавила, ти чахнеш і з дерева перетворюєшся на кущ!»⁴⁴

Характерно, що такі ж російські риси Галаган вбачає і в майбутньому чоловіку своєї сестри П. Комаровському (який, до речі, був композитором-аматором): «Ханжа, баба, актор, москаль в душі, ворог всього освіченого, ієзуїт, лицемір»⁴⁵.

Різко контрастують із цим записи про Україну – завжди теплі, якої б сфери життя не торкалися. «О, Україно, моя ненько, – згадує він слова Т. Шевченка і додає: – Ти глибоко пустила коріння в моєму серці»⁴⁶. Серед інтенсивного студентського буття, сповненого навчання та розваг, його думки завжди спрямовані до батьківщини. «Все, про що я раніше думав, все, що я раніше міркував про Україну, повернулось знову до мене з новою силою, і груди мої наповнились сумом, який до сих пір продовжується; при тому я читаю «Енеїду» Котляревського, де така чиста та вірна наша мова»⁴⁷. Зі сльозами Григорій згадує сюртук, який носив у Малоросії; у захваті від портрета сестри Марії в національному костюмі. З гордістю пише, як вона вразила родичів свого чоловіка на балу в Орлі: «Малороссиянка, украинка!»⁴⁸. Таким же контрастом відрізняється запис про його українську кріпосну дівчину-коханку: «Квіти на милій голівці не те, що картонні коробки на головах російських»^{49, 50}.

Як вже було сказано вище, національні музичні враження, занотовані в щоденнику, не тільки ставали невід'ємною частиною формування етнічної свідомості, але й були вже започатковані фактом народження. Вони охоплювали дві основні сфери. Перша – концертне життя дідичних маєтків⁵¹. Друга – різножанрові фольклорні замальовки, які Г. Галаган спостерігав у народному житті в моменти безпосереднього спілкування з народними верствами під час ярмарків, обрядових дій, свят тощо. Кожна доповнювала іншу: якщо концертна (і театральна) діяльність була орієнтована на західноєвропейську класику, фольклорний компонент охоплював увесь музично-етнографічний спектр народного життя.

Через два роки після початку ведення щоденника, у 1838 р., на фоні уроків фортепіано, відвіданих концертів і балетів з'являється перша згадка про українську пісню. Це «Ой воли, воли, чом ви не орете». Юнак цитує її слова з ремаркою: «Як мені

⁴³ С. 145.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ С. 177. Пізніше Галаган висловлювався схоже і про свого вчителя Ф. Чижова. Див.: с. 225.

⁴⁶ С. 164.

⁴⁷ С. 156

⁴⁸ С. 175

⁴⁹ С. 164.

⁵⁰ Цікаво, що такі ж погляди на різницю двох культур пізніше висловив історик Микола Костомаров у праці «Две русские народности», надрукованій у 1861 році в журналі «Основа», яку також підтримував Г. Галаган.

⁵¹ Оскільки інформація журналу не доповнює вже наявної та опрацьованої фактології, ця стаття її не розглядає. Серед останніх історичних розвідок із цієї теми можна зазначити статтю М. Будзар. Музика в соціокультурному середовищі дворянського маєтку кінця XVIII – середини XIX ст.: з історії кріпацького оркестру Галаганів // *Київські історичні студії : науковий журнал*. 2021, № 1 (12). С. 58–69 / Перегляд № 1 (12) (2021): Київські історичні студії (дата звернення: 23.02.2025).

подобається це»⁵². Незабаром він згадує і іншу – «Віють вітри, віють буйні». «Скільки почуттів в цих простих словах! Як я вхожу в положення співаючого та бажав би бути на його місці»,⁵³ – додає він.

З розчуленням Ґалаган знаходить у сюртуку папірець зі словами пісні «Чайка», «писану Петром Никитичем»⁵⁴. У коментарях зазначено: «Ймовірно, йдеться про українську народну пісню-елегію «Ой, біда, біда мені, чайці-небозі...», яка, вірогідно, належить Івану Мазепі»⁵⁵ і в якій небога-чайка алегорично порівнюється з Україною.

Ще одна згадка стосується «чудової малоросійської» пісні «Чумака»⁵⁶, яку хором виконали хлопці на весіллі його сестри.

Українська пісня присутня і в інтимному колі, а саме у спілкуванні з дівчиною-кріпачкою Тетяною – коханкою Ґалагана. Красномовно юнак зазначає важливість того, що вона українка: розмовляючи українською, вона розповідала йому про народні звичаї, а іноді, «замкнувши всі двері, разом тихенько співали»⁵⁷. Це було взаємно: «Я хочу їй сьогодні зіграти на фортепіано щось малоросійське. Я невпинно граю малоросійські пісні та співаю; я доволі вдало акомпаную собі на фортепіано і нічого, окрім українського»⁵⁸. У травні 1841 р., перед розлукою, Ґалаган записує від Тетяни слова пісні «Що ти, милий, думаєш, гадаєш?». Як зазначено в посиланні, це один із пісенних варіантів, який був вміщений у збірку пам'яток українського музичного фольклору, впорядковану М. Маркевичем і надрукованої коштом Г. Ґалагана 1857 р.⁵⁹

Небайдуже ставився Ґалаган до українських танців і музичних інструментів, що їх супроводжували. «Сповнений духом української національності, я тремтів від радості при вигляді, як парубки та дівчата витанцьовували»⁶⁰, – згадував він про своє перебування в Сокиринцях. Неодноразово юнак був активним учасником народних свят: «Посеред луку почалися танці, було 6 музикантів... Я без відпочинку ходив у натовпі, розмовляв з козаками, підбадьорював танці»⁶¹. «Я воскресив древній звичай України збиратися молоді на вигін на коло, обрите рівчаком, і там танцювати цілий вечір, а на свята – цілий день»⁶².

Серед народних інструментів Ґалаган віддає перевагу скрипці, про яку згадує декілька разів. «Я змушував мужиків танцювати козачок під звуки трьох скрипок»⁶³. Таке ж побажання щодо акомпанементу він знову висловлює через деякий час: «Я хочу завести, щоб була скрипка»⁶⁴.

⁵² С. 63.

⁵³ С. 66–67.

⁵⁴ С. 73.

⁵⁵ Ibid.

⁵⁶ Можливо, це пісня «Чумаче, чумаче».

⁵⁷ С. 161–162.

⁵⁸ С. 163.

⁵⁹ С. 183.

⁶⁰ С. 156.

⁶¹ С. 181.

⁶² С. 183.

⁶³ С. 40.

⁶⁴ С. 181. Мабуть, це особисте ставлення до скрипки він передав згодом своєму синові Павлу, який також учився гри на цьому інструменті.

Без сумніву, скрипка була присутня в життя Галагана із самого дитинства. Думається, що велику роль в цьому зіграли оркестри, які були частиною маєткового середовища. Деякі музиканти відзначалися високим рівнем і освіти, і виконавської майстерності. Наприклад, Г. Галаган згадує про скрипаля-віртуоза Артема Наругу, який став прообразом головного персонажу повісті «Музикант» Т. Шевченка⁶⁵.

Також у журналі він відмічає скрипаля-віртуоза австрійського походження Ф. Бьома, якого він слухав в Петербурзі, та українця Григорія Данилевського, який грав у галаганівському оркестрі.

Окрім об'ємних записів, які Галаган присвячував музичним подіям або виконавцям першого плану, що його вразили або надихали, журнал репрезентує і невеличкі різножанрові музичні нотатки, як побутові, так і церковні, які також можна структурувати.

Як людина з аристократичного кола, український діяч знав багато європейських салонних танців, що було неодмінною складовою гарного виховання. У журналі юнак неодноразово цитує мазурку, польський, кадрили, вальси (що навіть мають особисті назви), гротеск, екзотика. Деякі з них були «кодовими» й допускали спілкування з партнерами або передачу записок.

Галаган не дуже полюбляв церкву, особливо російську. Тому в журналі майже не існує музичних вражень щодо церковного співу. Мабуть, єдиним випадком можна вважати згадку про спів у митрополита Серафима, який діячу довелося слухати разом із графом П. Комаровським. «Хор дивно гармонічний і надзвичайно ладний»⁶⁶.

Проте під час відвідування протестантських і католицьких храмів протягом закордонних мандрів 1841 року юнак завжди нотує якість музичного виконання. «Музика, яка складається з великого органа й оркестру співаків, мені здалася дуже гарною»⁶⁷, – пише він про відвідування Латинського кафедрального собору в Лембергу в червні 1841 року. Францисбад: «Вечірню служили з музикою, фальшивий орган і фальшива скрипка»⁶⁸. Позитивним було враження від церкви у Вюрцбурзі: «Музика органа дуже гарна, тихі акорди»⁶⁹. Або в Нюрнбергу: «...весь народ вийшов, і органіст награв чудові акорди на величному інструменті»⁷⁰.

Декілька разів український діяч описує виступи духових оркестрів у Сокиринцях, у європейських містах або містечках. Під час весілля його сестри «духова музика прогрімала прекрасний тріумфальний марш»⁷¹, або святкова «музика духови грала на воді»⁷². Також він занотовує музику єгерського полку, яку почув у передмісті австрійського Францисбада.

Неймовірні враження залишилися у Григорія Галагана від відвідування старовинного міського свята Октоберфест у Мюнхені, у перший жовтневий тиждень 1841 р. «Нові Афіни», як мандрівники називали тоді баварське місто, за словами діяча, відрізнялися витонченою архітектурою та творами мистецтва, а король Людвіг Перший, за словами

⁶⁵ С. 153.

⁶⁶ С. 160.

⁶⁷ С. 190.

⁶⁸ С. 197.

⁶⁹ С. 203.

⁷⁰ С. 208.

⁷¹ С. 160.

⁷² С. 185.

автора, хоч і дивак, але має неабиякий смак. Галаган відвідав декілька міських церков, наповнених людьми: «В одній грав орган»⁷³ з відкритими дверями, що надавало дійству більш урочистості. Кульмінацією стало прибуття короля, яке увесь час супроводжувалося музикою. «Посеред валу огорожене місце для музикантів... – занотовує юнак. – О 2 годині почали палити з гармат, і скоро після того ми почули музику... Музика заграла God save the King, король встав у колясці і почав кланятися з посмішкою народу, з якого вийшло декілька вигуків радості»⁷⁴. Музика супроводжувала і подальше вручення призів.

Висновки. Отже, насичений інформацією, багатий на занотовані музичні й культурні події, юнацький журнал Г. Галагана є важливим документом епохи, особлива для музикознавства. Представник аристократичного класу з великими фінансовими можливостями, Г. Галаган мав змогу бути причетним до безлічі важливих культурно-музичних явищ, від українських етнографічних до європейських романтичних. Це зіграло величезну роль у формуванні його непересічної особистості. У перспективі цей величезний набутий внутрішній багаж був реалізований, серед іншого, у праці його Колегії, де в умовах жорсткої російської цензури, україноцентричність формувалася в учнів через хорову діяльність (у виконанні українського репертуару), а обов'язковий для учнів музичний клас мав фортепіано, скрипку, орган – інструменти, найбільш цитовані в журналі.

Література

1. Білокінь С. Колегія Павла Галагана. *Прилуки. Фортеця. Культурологічний часопис*. 2019. Вип. 10. С. 21–28.
2. Будзар М. Відкриття власного «Я»: Григорій Галаган в його юнацькому щоденнику. Григорій Галаган. Журнал (1836–1841) / Упорядкування, вступна та прикінцева статті, коментарі: Марина Будзар, Євген Ковальов ; за редакцією д-ра іст. наук, проф. Ірини Колесник. Київ : StreamArLine, 2020. (З Галаганівського архіву). С. 215–230. URL: Г_Галаган_Журнал.pdf.
3. Будзар М. Музика в соціокультурному середовищі дворянського маєтку кінця XVIII – середини XIX ст. :з історії кріпацького оркестру Галаганів. *Київські історичні студії: науковий журнал*. 2021. № 1 (12). С. 58–69. URL: Перегляд № 1 (12) (2021): Київські історичні студії (дата звернення: 23.02.2025).
4. Григорій Галаган. Журнал (1836–1841) / Упорядкування, вступна та прикінцева статті, коментарі: Марина Будзар, Євген Ковальов ; за редакцією д-ра іст. наук, проф. Ірини Колесник. Київ : StreamArLine, 2020. 248 с. (З Галаганівського архіву). URL: Г_Галаган_Журнал.pdf (дата звернення: 23.02.2025).
5. Ковальов Є. Юнацький щоденник («Журнал») Григорія Галагана: історія тексту // Григорій Галаган. Журнал (1836–1841) / Упорядкування, вступна та прикінцева статті, коментарі: Марина Будзар, Євген Ковальов ; за редакцією д-ра іст. наук, проф. Ірини Колесник. Київ : StreamArLine, 2020. (З Галаганівського архіву). С. 7–18. URL: Г_Галаган_Журнал.pdf.
6. Корній Л. П., Сютя Б. О. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ, 2014. 592 с.
7. Сютя Б. Гуммель. Українська музична енциклопедія. Т. 1. С. 555 (ел. 565). URL: ukrainska_muzychna_entsyklopediia_tom_1.pdf (дата звернення: 21.02.2025).
8. Sigismund Thalberg. URL: SigismundThalberg | Lavita (дата звернення: 30.01.2025).

⁷³ С. 211.

⁷⁴ С. 212.