

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМЕНІ М. В. ЛИСЕНКА**

Кваліфікаційна наукова праця

на правах рукопису

СИДІР МАРІЯ ОРЕСТІВНА

УДК [782:792.5](477)«18»

ДИСЕРТАЦІЯ

СОЦІОКУЛЬТУРНІ ФУНКЦІЇ

ТА СТИЛЬОВІ ЗАСАДИ ГАЛИЦЬКО-БУКОВИНСЬКОЇ СПІВОГРИ

Спеціальність 025 Музичне мистецтво

Галузь знань 02 Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

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

_____ М.О. Сидір

Науковий керівник: **Кияновська Любов Олександрівна,**

доктор мистецтвознавства, професор

Львів – 2024

АНОТАЦІЯ

Сидір Марія Орестівна. Соціокультурні функції та стильові засади галицько-буковинської співогри. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»). – Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Міністерство культури та інформаційної політики України, Львів, 2024.

Творчість галицьких композиторів-священників в останні десятиріччя після здобуття Україною Незалежності привертає щоразу більшу увагу. Не в останню чергу це викликано тим, що засновник «перемишльської школи», перший в плеяді композиторів-священників Михайло Вербицький є автором національного гімну. Великою популярністю в репертуарі сучасних професійних та аматорських колективів користуються пісні та хори деяких інших митців з цього кола – «Цвітка дрібная», «Крилець, крилець» та особливо «Родимий краю» Віктора Матюка, «О, не забудь», колядки «Бог ся раждає» та «Во Віфлеємі нині новина» Остапа Нижанківського, «Над Прутом у лузі», «Там, де Ятрань круто в'ється», «Заграй ми, цигане старий» Сидора Воробкевича, «Витай між нами», «Христос воскрес!» Йосипа Кишакевича та ряд інших. Те, що вони були також авторами музично-сценічних артефактів, жанр яких визначали по-різному: співогра, оперета, водевіль тощо, відомо та навіть проаналізовано в теоретичному аспекті. Проте, на жаль, за роки Незалежності, незважаючи на те, що відбулась офіційна «повна реабілітація» заборонених радянською ідеологією композиторів та літераторів, авторів співоігор, вони лише тепер поступово повертаються у музичний обіг, і то здебільшого у концертному виконанні, а не на сцені оперних чи драматичних театрів, де вони насправді мали би зайняти своє належне місце.

Тож увага до музично-театральної творчості в західноукраїнському культурному середовищі викликана їх унікальною роллю в національній історії.

Адже недаремно музикальність визначено як одну з найхарактерніших прикмет української нації. Як приклад особливої ролі музики в суспільстві можна навести гасло хорових гуртків товариства «Просвіта» в другій половині XIX – першій половині XX ст.: «Піснею до серця, а серцем до Бога і Батьківщини».

Проте, деякі аспекти розгляду театральної спадщини галицьких композиторів-священників, і в ще більшій мірі – буковинця, православного священника Ісидора Воробкевича, залишаються невисвітленими, зокрема нерідко вельми критична оцінка «застарілості» їх музично-сценічних артефактів, невідповідності до духу часу викликана неврахуванням важливих чинників, серед яких передусім виділимо специфіку їх світогляду, як осіб духовного сану та митців, що головною своєю метою ставили просвітництво та піднесення культурного рівня демократичного загалу. У фокусі дослідження виявляється вивчення феномену галицько-буковинської співогри з урахуванням загальноєвропейських тенденцій демократизації музичного театру та посилення його етико-дидактичної ролі особливо в добу Просвітництва, коли різні жанрові версії демократичного театру протиставлялись опері. В цьому сенсі побутово-комічна п'єса з музикою і співом, що отримала в різних культурах різне термінологічне визначення, була одним із провідних жанрів. З іншого боку наголошується провідний вплив національної традиції, що в даному випадку поєднує духовно-релігійні витoki моралізаторської природи сценічних артефактів М. Вербицького, П. Бажанського, В. Матюка, І. Воробкевича.

Тому важливим видалось з'ясування історичних передумов, що склалися в багатовіковій традиції як європейського Просвітництва, так і національного музично-сценічного мистецтва, і стали підґрунтям формування галицької та буковинської співогри, визначили її соціальну заангажованість, а також розкриття головних художніх пріоритетів композиторів-священників, головних духовно-естетичних цілей, заради яких вони звертались до жанру співогри, а відтак обґрунтування їх вибору певного комплексу музично-виразових засобів.

На основі поставлених запитань і необхідності вирішити їх у контексті сучасних завдань української музичної культури в добу протистояння з

російською агресією та утвердження національних духовних цінностей формуються основна мета та завдання поданої роботи.

Мета дисертації – з'ясування національних витоків та західноєвропейських прототипів співогри композиторів-священників другої половини XIX ст. та її естетико-виховних функцій в середовищі українців Галичини.

Актуалізуються наступні *завдання* окреслення основних засад європейського, головним чином австро-німецького зінгшпілю в естетико-стильовому контексті національного романтизму і бідермаєру; визначення специфіки галицько-буковинської співогри і її ролі та функцій у формуванні національної ідентичності та становленні професійної музичної творчості регіону; виокремлення феномену галицьких композиторів-священників у становленні українського музичного театру в Галичині і Буковині; аналітичні студії вибраних співоігор М. Вербицького, П. Бажанського, В. Матюка, І. Воробкевича; узагальнення мовно-стильових характеристик та індивідуальних особливостей співоігор М. Вербицького, П. Бажанського, В. Матюка, І. Воробкевича; визначення соціокультурних функцій галицької та буковинської співогри у історичному дискурсі українського суспільства краю.

У дисертації вперше здійснено комплексний розгляд обраних співоігор галицьких авторів у аспекті соціокультурної просвітницької діяльності греко-католицьких священників та І. Воробкевича як прогресивного представника православного священництва Буковини; визначено найважливіші соціо-історичні функції співогри композиторів-священників у духовному житті регіону; залучено в науковий обіг аналіз обраних співоігор галицьких та буковинських авторів. Розширено теоретичне обґрунтування ролі співогри у музичній культурі Галичини і Буковини. Уточнено зміст і обставини написання та виконання деяких обраних співоігор галицьких та буковинських авторів. Поглиблено огляд суспільно-історичних передумов, естетичних засад обраних співоігор галицьких та буковинських авторів; аналітичні студії низки співоігор галицьких та буковинських авторів.

Аналітичний матеріал дослідження складають співогри українських композиторів Галичини і Буковини М. Вербицького, П. Бажанського, В. Матюка, І. Воробкевича.

Перший розділ «Витоки жанру співогри у західноєвропейській та українській театральній традиції» висвітлює множинність жанрових окреслень співогри в різних національних культурах та особливу місію греко-католицьких священників у музично-театральній галицькій та буковинській культурі.

Розглядаються основні передумови мотивації, обставини виникнення і суспільно-культурного спрямування співогри галицьких і буковинських композиторів-священників дозволяють стверджувати, що звернення до музично-театрального жанру було не випадковим збігом обставин чи особистими забаганками, а становили надто важливу частину цілісної концепції національно-просвітницької діяльності. Сама співогра, яка в західноєвропейській мистецькій практиці функціонувала під різними назвами як зінгшпіль, водевіль, комедіо-опера, оперета та іншими, часом з докладнішим роз'ясненням змісту, сформувалась в добу Просвітництва як важливий морально-дидактичний жанр, за допомогою якого можна було транслювати меседжі, необхідні для виховання достойного громадянина гармонійного суспільства. Саме так його розглядали і галицькі та буковинські душпастирі, вкладаючи в уста героїв своїх музично-театральних творінь ті істини, які вони намагались передавати також в інших формах.

Вказується, що можливості і завдання авторів галицької співогри були значно скромнішими, ніж у багатьох інших народів, що знаходились у ситуації бездержавності, проте генерально прямували до тієї ж мети: об'єднання українців західного регіону, усвідомлення спільного коріння із Наддніпрянською Україною, та, звісно, морально-виховної дії своєї музично-сценічної творчості. Тому священники доносили ідеї просвітництва і національної спрямованості через зрозумілі побутові сюжети, в музичній мові звертаючись до фольклорного інтонаційного словника, що набагато природніше засвоювались демократичною аудиторією.

Співогра, наближена до традицій народного театру, близька і зрозуміла, що нерідко апелювала до сюжетів національної історії, показувала на сцені обряди і звичаї, костюми і декорації з повсякденного життя або стилізованого минулого, пробуджувала патріотичні почуття, заторкуючи емоційні струни слухачів різних суспільних верств, серед яких більшість становили селяни.

Аматорська композиторська творчість священників стала фундаментом західноукраїнської музичної культури і сприяла піднесенню української професійної композиторської школи Галичини в перших десятиріччях ХХ ст.

Другий розділ «Передумови виникнення та характеристики галицької співогри 40-70 рр. ХІХ ст: перемишльська школа» присвячено огляду творчої і музично-просвітницької спадщини композиторів-священників *in genere*, діяльності театру «Руської бесіди» як інспірації створення співоігор галицьких і буковинських композиторів та їх суспільно-історичні функції та аналітичним студіям співоігор Михайла Вербицького у контексті стильових тенденцій часу.

Співогра у спадщині композиторів-священників зайняла ту особливу духовно-просвітницьку і національно-конститууючу нішу, яку в більшості інших народів, особливо бездержавних, відігравала національна опера. Не маючи композиторських і виконавських сил для більш амбітних музично-сценічних артефактів, священники – творці співогри, що відзначались у всіх напрямках суспільного, економічного, культурного, освітнього життя практичним підходом і реалістичними цілями, у цій царині своєї національної просвітницької діяльності так само обрали оптимальну форму. З одного боку, вона була доступною для них за можливостями їх композиторської підготовки: не цілком аматорської, як було показано в першому підрозділі, оскільки все ж теологічна освіта в той час давала певний рівень музично-теоретичних знань, та й самі священники нерідко виступали авторами підручників, займались збиранням, записом і опрацюванням фольклору, мали значний досвід творчості у інших жанрах, пов'язаних зі словом.

Також і заснування театру «Руської бесіди» сформувало врешті постійний майданчик для апробування музично-сценічної творчості українських

композиторів-священників, театр зібрав певну виконавську трупу, яка могла належним чином донести до публіки художній задум автора.

Врешті і широка демократична публіка, до якої була звернена співогра, найкраще і найприродніше сприймала саме такий «мистецький продукт», знайомий за антуражем, з близькими за інтонаційним складом мелодіями, з цікавими, реалістичними, нерідко взятими з їх життя сюжетами.

Цим пояснюється велика і тривала популярність співоігор Михайла Вербицького, які склали поважну частку репертуару театру «Руської бесіди», та вийшли поза межі краю і отримали заслужену популярність у різної аудиторії.

У третьому розділі «Співогра у творчості галицьких і буковинських композиторів – спадкоємців перемишльської школи» увага зосереджується на співограх Порфирія Бажанського, Віктора Матюка та Ісидора Воробкевича.

Доволі численні і розмаїті за тематикою співогри наступників і послідовників «перемишльської школи» в основних рисах розвивають ті засади, які так успішно імплементував у галицьку українську культуру Михайло Вербицький. Ця виразно окреслена спадкоємність пов'язана з аналогічними суспільно-культурними цілями, які свого часу так палко обстоював Вербицький: необхідність морально-етичного просвітництва в найширших колах української громади та формування національної ідентичності головним чином через відродження історичної пам'яті.

Генерація, наступна за перемишльською школою, вже не обмежується фольклорно-орієнтованою тематикою, спрямованою на показ селянського побуту у його природному середовищі, а піднімає соціальну проблематику «на злобу дня». Разом з тим за художньо-музичною вартістю вони поступаються яскравим і талановитим співограм М. Вербицького, часто зорієнтовані на західноєвропейський, зокрема австрійський стандарт оперети. Та ці співогри все ж могли би зайняти певне місце на сучасних українських драматичних і навіть оперних сценах, так само, як ставляться – і з великим успіхом! – численні оперети не лише самого Йоганна Штрауса, як основний прототип для багатьох авторів – представників різних національних культур, але й самі їх

оперети і п'єси з музикою. Популярний, розважальний, а водночас не позбавлений важливих національних і соціальних меседжів жанр співогри у спадщині галицьких і буковинських композиторів-священників міг би становити цікаве доповнення до основного репертуару з історичного минулого української культури.

У Висновках подаються найважливіші аргументи на підтвердження початкових гіпотез дисертації, зокрема: для галицького українського середовища великою перевагою було те, що жанрова модель зінгшпілю, особливо в його австро-німецькій версії, сформувалась як гнучка, нестала, багатовимірна, її драматургічна основа варіювалась в залежності від обраної теми і уявлень автора, від можливостей конкретної театральної трупи, для якої драматург і композитор призначали свій твір. Визначено специфіку галицько-буковинської співогри і її ролі та функцій у формуванні національної ідентичності та становленні професійної музичної творчості регіону. Особлива увага звертається на феномен композиторів-священників у становленні українського музичного театру в регіоні. Творчість для театру і весь спектр їх діяльності, спрямований на використання театральної сцени як важливого майданчика для проголошення морально-етичних і національних наративів, становить потужний сегмент їх подвижницької праці на користь українського суспільства. Важливим для розуміння місця співогри у історичному дискурсі українського суспільства краю є визначення її суспільно-історичних функцій, у період формування національної ідентичності та утворення власних суспільних структур у Галичині та Буковині. Гнучкий, зрозумілий і глибинно пов'язаний з пісенною традицією жанр співогри дозволив сприйняти національну культурну традицію і глибше усвідомити власну ідентичність.

Ключові слова: музична культура, національна ідентичність, Галичина, Буковина, соціокультурне середовище, українська опера, український музично-драматичний театр, мистецько-культурна діяльність священників, соціокультурні функції, музичне просвітництво, композитори-аматори, співогра, зінгшпіль, романтизм, бідермаєр.

ABSTRACT

Sydir Mariia Orestivna. Socio-cultural functions and stylistic principles of Galician and Bukovynian singing-playing. – Qualifying scientific work on manuscript rights.

Dissertation for the Doctor of Philosophy degree in specialty 025 "Musical Art" (02 "Culture and Art"). Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Lviv, 2024.

The creativity of Galician composers-priests in the last decades after Ukraine gained Independence is attracting more and more attention. This is not least due to the fact that the founder of the "Przemyśl School", the first in the galaxy of composer-priests Mykhailo Verbytskyi, is the author of the national anthem. The songs and choruses of some other artists from this circle are very popular in the repertoire of modern professional and amateur groups - "Small flower", "Wings, wings" and especially "Native land" by Viktor Matiuk, "Oh, don't forget", carols "God is gives birth" and "There is news in Bethlehem now" by Ostap Nyzhankivskyi, "Above the Prut in the meadow", "Where the Yatran winds steeply", "Let's play, old gypsy" by Isydor Vorobkevych, "Howl between us", "Christ is risen!" by Yosyp Kyshakevych and a number of others. The fact that they were also the authors of musical and scenic artifacts, the genre of which was defined in different ways: singing-playing, operetta, vaudeville, etc., is known and even analyzed in a theoretical aspect. However, unfortunately, during the years of Independence, despite the fact that there was an official "full rehabilitation" of composers and writers, authors of singing-playing banned by the Soviet ideology, they are only now gradually returning to the musical circulation, and then mostly in concert performance, and not on stage opera or drama theaters, where they should actually take their proper place.

Therefore, attention to musical and theatrical creativity in the Western Ukrainian cultural environment is caused by their unique role in national history. After all, domestic scientists have not for nothing identified musicality as one of the

most characteristic features of the Ukrainian nation. As an example of the special role of music in society, we can cite the slogan of the choir circles of the "Enlightenment" society in the second half of the 19th - the first half of the 20th centuries: "I sing to my heart, and my heart to God and the Motherland."

However, some aspects of consideration of the theatrical heritage of Galician composers-priests, and to an even greater extent - the Orthodox priest Isydor Vorobkevych from Bukovyna, remain unexplained, in particular, often a very critical assessment of the "obsolescence" of their musical and stage artifacts, their non-compliance with the spirit of the times is caused by the failure to take into account important factors, among whom, first of all, we will highlight the specifics of their worldview, as persons of spiritual rank and artists, whose main goal was enlightenment and raising the cultural level of the democratic public. The focus of the research is the study of the phenomenon of Galician-Bukovyna singing-playing, taking into accounts the pan-European trends of democratization of musical theater and the strengthening of its ethical and didactic role, especially during the Age of Enlightenment, when different genre versions of democratic theater were opposed to opera. In this sense, the domestic comic play with music and singing, which received a different terminological definition in different cultures, was one of the leading genres. On the other hand, the leading influence of the national tradition is emphasized, which in this case combines the spiritual and religious origins of the moralizing nature of the stage artifacts of M. Verbytskyi, P. Bazhanskyi, V. Matiuk, and I. Vorobkevych.

Therefore, it seemed important to find out the objective historical prerequisites that formed in the centuries-old tradition of both the European Enlightenment and national musical and stage art, and became the basis for the formation of the Galician and Bukovyna singing-playing, determined its social involvement, as well as the disclosure of the main artistic priorities of the composers-priests, the main spiritual and aesthetic goals, for the sake of which they turned to the genre of singing-playing and hence the justification of their choice of a certain set of musical and expressive means. Based on the questions posed and the need to solve them in the context of

modern tasks of Ukrainian musical culture in the era of confrontation with Russian aggression and the affirmation of national spiritual values, the main goal and tasks of the presented work are formed.

The purpose of the dissertation is to find out the national origins and Western European prototypes of the singing-playing of composers-priests of the second half of the 19th century and its aesthetic and educational functions among the Ukrainians of Galicia.

The following tasks of outlining the main principles of European, mainly Austro-German singspiel in the aesthetic and stylistic context of national romanticism and Biedermeier are updated; determination of the specificity of the Galician-Bukovyna singing-playing and its role and functions in the formation of national identity and formation of professional musical creativity of the region; distinguishing the phenomenon of Galician composers-priests in the formation of Ukrainian musical theater in Galicia and Bukovyna; analytical studies of selected singing-playing M. Verbytskyi, P. Bazhanskyi, V. Matyuk, I. Vorobkevych; generalization of linguistic and stylistic characteristics and individual characteristics of singing-playing M. Verbytskyi, P. Bazhanskyi, V. Matiuk, I. Vorobkevych; determination of the sociocultural functions of the Galician and Bukovyna singing-playing in the historical discourse of the Ukrainian society of the region.

In the dissertation, for the first time, a comprehensive review of selected singing-playing by Galician authors is carried out in the aspect of socio-cultural educational activities of Greek Catholic priests and I. Vorobkevych as a progressive representative of the Orthodox priesthood of Bukovyna; the most important socio-historical functions of the singing of composer-priests in the spiritual life of the region are determined; the analysis of selected singing-playing by Galician and Bukovyna authors is included in the scientific circulation. The theoretical justification of the role of singing-playing in the musical culture of Galicia and Bukovyna is extended. The content and circumstances of the writing and performance of some selected singing-playing by Galician and Bukovyna authors have been clarified. An in-depth review of the socio-historical prerequisites, aesthetic principles of selected

singing-playing and analytical studies of a number of singing-playing by Galician and Bukovyna authors is made.

The analytical material of the study consists of singing-playing by Ukrainian composers of Galician and Bukovyna M. Verbytskyi, P. Bazhanskyi, V. Matiuk, and I. Vorobkevych.

The first chapter "Origins of the singing-playing genre in the Western European and Ukrainian theatrical tradition" highlights the multiplicity of genre outlines of singing-playing in different national cultures and the special mission of Greek Catholic priests in the music-theatrical culture of Galicia and Bukovyna.

The main prerequisites of the motivation, the circumstances of the emergence and the socio-cultural direction of the singing-playing of the Galician and Bukovynian composers-priests are considered, allowing us to assert that the appeal to the music-theatrical genre was not a random coincidence of circumstances or personal whims, but was an extremely important part of the integral concept of national educational activity. The singing-playing itself, which in Western European artistic practice functioned under various names such as singing-playing, vaudeville, comedy-opera, operetta, and others, sometimes with a more detailed explanation of the content, was formed during the Age of Enlightenment as an important moral and didactic genre, with the help of which it was possible to broadcast messages necessary for raising a worthy citizen of a harmonious society. This is how Galician and Bukovyna pastors viewed him, putting into the mouths of the heroes of their musical and theatrical creations the truths that they tried to convey in other forms as well.

It is indicated that the opportunities and tasks of the authors of the Galician and Bukovyna singing-playing were much more modest than those of many other peoples who were in a stateless situation, but they were generally directed towards the same goal: the unification of Ukrainians of the western region, awareness of common roots with Trans-Dnipro Ukraine, and, of course, the moral and educational effect of his musical and stage creativity. Therefore, the priests conveyed the ideas of enlightenment and national orientation through understandable everyday stories,

turning to the folklore intonation dictionary in musical language, which was much more naturally assimilated by a democratic audience.

The singing-playing, which is close to the traditions of the folk theater, is understandable, often appealing to the plots of national history, showing on the stage rites and customs, costumes and decorations from everyday life or the stylized past, awakening patriotic feelings, touching the emotional heartstrings of listeners from different social strata, among whom, however, the majority were peasants.

The amateur composition work of priests became the foundation of Western Ukrainian musical culture and contributed to the extraordinary rise of the Ukrainian professional composition school of Galicia in the first decades of the 20th century.

The second chapter "Prerequisites for the emergence and characteristics of Galician singing-playing of the 40-70s of the 19th century: the Przemyśl School" is devoted to the review of the creative and musical and educational heritage of composers-priests in general, the activities of the "Ruthenian Conversation" theater as an inspiration for the creation of singing-playing by Galician and Bukovyna composers and their socio-historical functions and analytical studies of the singing-playing of Mykhailo Verbytskyi in the context of stylistic trends of their time.

In the heritage of composers-priests, singing-playing took that special spiritual-enlightening and national-constitutional niche, which was played by national opera in most other peoples, especially stateless ones. Not having the compositional and performing powers for more ambitious musical and stage artifacts, the priests - creators of singing-playing, who were distinguished in all directions of social, economic, cultural, educational life by their practical approach and realistic goals, in this area of their national educational activity also chose the optimal form. On the one hand, it was available to them according to the possibilities of their compositional training: not entirely amateurish, as was shown in the first subsection, since the theological education at that time provided a certain level of music-theoretical knowledge, and the priests themselves often acted as textbook authors, were engaged in collecting, recording and processing folklore, had significant creative experience in other genres related to the word.

Also, the establishment of the "Ruthenian Conversation" theater eventually formed a permanent platform for testing the musical-dramatic work of Ukrainian composers-priests; the theater assembled a certain performing troupe that could properly convey the author's artistic idea to the public.

In the end, the broad democratic audience to which the play was addressed best and most naturally perceived just such an "artistic product", familiar from the entourage, with melodies close in intonation, with interesting, realistic, often taken from their own lives.

This explains the great and long-lasting popularity of Mykhailo Verbytskyi's singing-playing, who made up a significant part of the repertoire of the "Ruthenian Conversation" theater and went beyond the borders of the region and received well-deserved popularity among various audiences.

In the third chapter, "Singing-playing in the works of Galician and Bukovyna composers - heirs of the Przemyśl School", attention is focused on the singing of Porfyrii Bazhanskyi, Viktor Matiuk, and Isydor Vorobkevych.

The successors and followers of the "Peremysl School" who are quite numerous and varied in terms of subject matter, mainly develop the principles that Mykhailo Verbytskyi so successfully implemented in Galician Ukrainian culture. This clearly delineated succession is connected with similar social and cultural goals, which Verbytskyi advocated so fervently in his time: the need for moral and ethical enlightenment in the broadest circles of the Ukrainian community and the formation of national identity mainly through the revival of historical memory.

The generation following the Przemyśl School is no longer limited to folklore-oriented themes, aimed at showing peasant life in its natural environment, but raises social issues "in spirit of the day". At the same time, in terms of artistic and musical value, they are inferior to the bright and talented singing-playing of M. Verbytskyi, often oriented to the Western European, mainly Austrian, standard of operetta. But these singing-playing could still occupy a certain place on modern Ukrainian dramatic and even operatic stages, just as they are performed - and with great success! - numerous operettas not only by Johann Strauss himself, as the main

prototype for many authors - representatives of different national cultures, but also their own operettas and plays with music. Popular, entertaining, and at the same time not devoid of important national and social messages, the genre of singing-playing in the heritage of Galician and Bukovyna composers-priests could be an interesting addition to the main repertoire from the historical past of Ukrainian culture.

The Conclusions present the most important arguments to confirm the initial hypotheses of the dissertation, in particular: for the Galician Ukrainian environment, a great advantage was that the genre model of the singspiel, especially in its Austro-German version, was formed as flexible, unstable, multidimensional, its dramatic basis varied depending on the chosen theme and ideas of the author, from the capabilities of the specific theater troupe for which the playwright and composer intended their work. The specificity of the Galician and Bukovyna singing-playing and its role and functions in the formation of national identity and the formation of professional musical creativity of the region are determined. Special attention is paid to the phenomenon of composer-priests in the formation of Ukrainian musical theater in the region. Creativity for the theater and the entire range of their activities, aimed at using the theater stage as an important platform for the proclamation of moral and ethical and national narratives, constitutes a powerful segment of their ascetic work for the benefit of Ukrainian society. Important for understanding the place of singing-playing in the historical discourse of the Ukrainian society of the region is the definition of its socio-historical functions, during the formation of national identity and formation of its own social structures in Galicia and Bukovina. Flexible, understandable and deeply connected with the song tradition, the genre of singing-playing made it possible to perceive the national cultural tradition and gain a deeper understanding of one's own identity.

Key words: *musical culture, national identity, Galicia, Bukovyna, socio-cultural environment, Ukrainian opera, Ukrainian musical and dramatic theater, artistic and cultural activity of priests, socio-cultural functions, musical education, amateur composers, singing-playing operetta, singspiel, Romanticism, Biedermeier.*

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у фахових наукових виданнях, затверджених МОН України:

1. Сидір М.О. Музичні освіта і виконавство як складові практичної діяльності галицького священництва зламу ХІХ-ХХ століть *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В.Лисенка. Музикознавчий універсум: збірник статей.* Львів, 2019. Вип. 45. С. 90-102.
2. Сидір М.О. Інститут церковної музики як складова структури Львівської Богословської академії та Українського католицького університету. *Вісник національної академії керівних кадрів культури та мистецтв. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць.* Київ, 2020. Вип. 38. С. 181-185.
3. Сидір М.О. Жанрові витоки та світоглядні засади галицької співогри. *Вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Fine Art and Culture Studies.* Луцьк, 2022. Вип.1. С.171-179.
4. Сидір М.О. Трагування національної ідентичності у світовій науковій думці та його екстраполяція в українське музикознавство. *Вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Fine Art and Culture Studies.* Луцьк, 2023. Вип.3. С.100-107.

Публікації в інших наукових виданнях та збірниках конференцій:

5. Сидір М.О. Творча взаємодія Львівської греко-католицької семінарії та музичного товариства ім. М. Лисенка. *VI міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих».* Львів. 5-6 березня 2020 року. *Тези.* Львів: Видавець ФОП Король І. В., 2020. С. 118-120
6. Сидір М.О. Інститут церковної музики: підстави виникнення та етапи діяльності. *Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих. Україна і світ: вектори музичної комунікації»* Львів. 22-23 січня 2021 року. *Тези.* Львів, 2021. С.133-135
7. Сидір М.О. Галицько-буковинська співогра як соціокультурний феномен. *VII Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих» до 180-річчя з дня народження Миколи Лисенка.* Львів. 1-2 березня 2022 року. *Тези.* Львів, 2022. С.56-58
8. Сидір М.О. Національна ідентичність та її прояви у галицько-буковинській співогрі: напрямки дослідження. *VIII Міжнародний науковий форум “Музикознавчий універсум молодих”.* Львів. 1 березня 2023 року. *Матеріали засідань.* Львів, 2023. С. 73-75

ЗМІСТ

ВСТУП.....	19
РОЗДІЛ 1. ВИТОКИ ЖАНРУ СПВОГРИ У ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ ТЕАТРАЛЬНІЙ ТРАДИЦІЇ.	29
1.1 Множинність жанрових окреслень співогри в різних національних культурах і її естетико-етична сутність.	29
1.2. Особлива місія греко-католицьких священників у галицькій та буковинській культурі.	63
Висновки до першого розділу.....	83
РОЗДІЛ 2. ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ ТА ХАРАКТЕРИСТИКИ ГАЛИЦЬКОЇ СПВОГРИ 40-70 РР. ХІХ СТ: ПЕРЕМИШЛЬСЬКА ШКОЛА.....	86
2.1. Огляд творчої і музично-просвітницької спадщини композиторів-священників in genere.	86
2.2. Діяльність театру «Руської бесіди» як інспірація створення співоігор та їх суспільно-історичні функції.....	97
2.3. Аналітичні студії співоігор Михайла Вербицького (1815-1870) у контексті стильових тенденцій свого часу.	116
Висновки до другого розділу.....	154
РОЗДІЛ 3. СПВОГРА У ТВОРЧОСТІ ГАЛИЦЬКИХ І БУКОВИНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ – СПАДКОЄМЦІВ ПЕРЕМИШЛЬСЬКОЇ ШКОЛИ.	156
3.1. Фольклорно-побутові мотиви у співограх Порфирія Бажанського (1836-1920).....	156
3.2. Лірична домінанта співоігор Віктора Матюка (1852-1912).....	173
3.3. Багатоманітність образно-тематичного спектру співоігор Ісидора Воробкевича.....	196
Висновки до третього розділу.....	216
ВИСНОВКИ	218

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	227
ДОДАТКИ.....	257

ВСТУП

Актуальність проблеми. Творчість галицьких композиторів-священників в останні десятиріччя після здобуття Україною Незалежності привертає щоразу більшу увагу. Не в останню чергу це викликано тим, що засновник «перемишльської школи», перший в плеяді композиторів-священників Михайло Вербицький є автором національного гімну. Великою популярністю в репертуарі сучасних професійних та аматорських колективів користуються пісні та хори деяких інших митців з цього кола – «Цвітка дрібная», «Крилець, крилець» та особливо «Родимий краю» Віктора Матюка, «О, не забудь», колядки «Бог ся раждає» та «Во Віфлеємі нині новина» Остапа Нижанківського, «Над Прутом у лузі», «Там, де Ятрань круто в'ється», «Заграй ми, цигане старий» Сидора Воробкевича, «Витай між нами», «Христос воскрес!» Йосипа Кишакевича та ряд інших. Те, що вони були також авторами музично-сценічних артефактів, жанр яких визначали по-різному: співогра, оперета, водевіль тощо, відомо та навіть проаналізовано в теоретичному аспекті. Проте, на жаль, за роки Незалежності, незважаючи на те, що відбулась офіційна «повна реабілітація» заборонених радянською ідеологією композиторів та літераторів, авторів співоігор, вони лише тепер поступово повертаються у музичний обіг, і то здебільшого у концертному виконанні, а не на сцені оперних чи драматичних театрів, де вони насправді мали би зайняти своє належне місце.

Інтерес до теми, обраної для дисертаційного дослідження «Соціокультурні функції та стильові засади галицької співогри» сформувався не одразу і визрівав поступово. Спочатку зацікавлення викликала проблема музичної діяльності галицьких українських священників та музикалії у їх інституціях. У процесі заглиблення у різноманітні сфери їх діяльності та творчої спадщини, було виявлено кілька уявних парадоксів, які потребували пояснення та аргументації їхньої справжньої сутності.

Парадокс перший: яким чином душпастирі, які за своїм покликанням мали б зосередитись на суто релігійній творчості, стільки уваги приділяють такому начебто легковажному жанру як співогра, що в теоретичному дискурсі нерідко трактується також як оперета?

Парадокс другий: чому такий суто розважальний побутовий жанр співогри – оперети став одним з важливих чинників утвердження національної ідентичності в середовищі галицьких українців, у той час як в мистецькій спадщині інших народів цю функцію виконує опера?

Парадокс третій: чому аматорська композиторська творчість священників стала фундаментом західноукраїнської музичної культури і сприяла надзвичайному піднесенню професійної композиторської школи в перших десятиріччях ХХ ст.?

Насправді нічого парадоксального не було у позиції галицьких греко-католицьких священників і буковинця Ісидора Воробкевича, що належав до православної конфесії, але загалом у своїй діяльності виявляв ті ж засади, що і галицькі духовні особи. Вони присвячували себе не лише душпастирським обов'язкам, але й ревно працювали на користь українського суспільства у всіх царинах. Тому, у пошуку відповідей на ці уявні парадокси, видається своєчасним звернутись до зазначеної проблематики. Феномен вельми інтенсивної діяльності осіб духовного сану у економіці, політиці, освіті, науці і мистецтві справді не має аналогів у тогочасних європейських країнах, однак для появи такого феномену були об'єктивні передумови. Тому слід розглянути саму проблему авторства священників у жанрі співогри не тільки в суто історичному та джерелознавчому аспекті, не лише проаналізувати їх найбільш яскраві зразки. Не менш істотною є потреба з'ясування причин їх виняткової популярності в той час, коли вони були написані і ставились аматорськими українськими трупами Галичини і Наддніпрянщини, і водночас, у підсумку історично-аналітичних студій галицьких і буковинських співоігор замислитись над причинами їх повної відсутності в репертуарі сучасних театральних труп і недооцінки їх художньої та дидактичної вартості. При тому наголошуємо, що

якраз теоретичне дослідження проблематики співогри ведеться вельми інтенсивно.

Увага до музично-театральної творчості в західноукраїнському культурному середовищі викликана її унікальною роллю в національній історії. Адже вітчизняні вчені недаремно визначили музикальність як одну з найхарактерніших прикмет української нації. Як приклад особливої ролі музики в суспільстві можна навести гасло хорових гуртків товариства «Просвіта» в другій половині XIX – першій половині XX ст.: «Піснею до серця, а серцем до Бога і Батьківщини».

Проте деякі аспекти розгляду театральної спадщини галицьких композиторів-священників, і в ще більшій мірі – буковинця, православного священника Ісидора Воробкевича, залишаються невисвітленими, зокрема нерідко вельми критична оцінка «застарілості» їх музично-сценічних артефактів, невідповідності до духу часу викликана неврахуванням важливих чинників, серед яких передусім виділимо специфіку їх світогляду, як осіб духовного сану та митців, що головною своєю метою ставили просвітительство та піднесення культурного рівня демократичного загалу.

На основі поставлених запитань і необхідності вирішити їх у контексті сучасних завдань української музичної культури в добу протистояння з російською агресією та утвердження національних духовних цінностей формуються основна мета та завдання поданої роботи.

Мета дисертації – з'ясування національних витоків та західноєвропейських прототипів співогри композиторів-священників другої половини XIX ст. та її естетико-виховної функції в середовищі українців Галичини.

Завдання природно випливають із поставленої мети і включають наступні позиції:

- Окреслення основних засад європейського, зокрема австро-німецького зінгшпілю в естетико-стильовому контексті національного романтизму і бідермаєру;

- Визначення специфіки галицько-буковинської співогри і її ролі та функцій у формуванні національної ідентичності та становленні професійної музичної творчості регіону;
- Виокремлення феномену галицьких композиторів-священників у становленні українського музичного театру в Галичині і Буковині;
- Аналітичні студії вибраних співоігор М. Вербицького, П. Бажанського, В. Матюка, І. Воробкевича;
- Узагальнення мовно-стильових характеристик та індивідуальних особливостей співоігор М. Вербицького, П. Бажанського, В. Матюка, І. Воробкевича;
- Визначення соціокультурних функцій галицької та буковинської співогри у історичному дискурсі суспільства українського краю.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертаційне дослідження виконане на кафедрі історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка і відповідає темі №6 «Музично-виконавське мистецтво: теорія, історія, практика» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка на 2019 – 2024 рр. Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої Ради Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Протокол засідання №2 від 22.02.2024 р.

Об'єкт дослідження – музично-театральне мистецтво другої половини XIX ст. в контексті естетики національного романтизму і бідермаєру.

Предмет дослідження – галицько-буковинська співогра.

Хронологічні рамки дисертації обмежуються другою половиною XIX ст.

Аналітичний матеріал дослідження складають співогри українських композиторів Галичини і Буковини М. Вербицького, П. Бажанського, В. Матюка, І. Воробкевича;

Теоретичну базу дослідження складають праці доволі широкого тематичного спектру, що охоплюють різні наукові напрямки – історичний,

культурологічний, філософсько-естетичний, соціологічний, персонологічний та низку інших.

Найбільш загальними джерелами є праці українських й іноземних музикознавців та театрознавців, присвячені проблематиці музичного театру та витоків і формування зінгшпілю зокрема. До них відносимо праці А. А. Аберт (Abert), В. Лукаса (Lukas), М. Черкашиної-Губаренко, О. Роценко, Г. Шлеттерера (Schletterer), О. Клековкіна, Л. Браун (Braun), Р. Пропперса (Proppers), В. Партча (Partsch), Е. Гросеггер (Grosegger), Е. Гільшер (Hilscher), Г. Коха (Koch), О. Виставкіної та ін.

Не менш суттєвими для авторської концепції співогри авторства композиторів-священників видається докладніше висвітлення особливої позиції греко-католицького духовенства в ідентифікаційних процесах українців Галичини, що проявились у різних сферах: економічній, соціополітичній, науково-освітній, культурно-просвітницькій, зокрема і в суто мистецькій. Ці проблеми висвітлюються у працях О. Субтельного, Т. Чухліба, Р. Делятинського, А. Качора, О. Каськіва, Й. Химки, Н. Колб, та багатьох інших.

Аналізуючи основні дослідження, присвячені загальному огляду творчості композиторів-священників (представників «перемишльської школи» та їх послідовників) та жанру співогри в їх спадщині, а також студії, в яких розглядається еволюція українського театру, насамперед, звертаємось до класичних праць З. Лиська, Б. Кудрика, С. Чарнецького, статей С. Людкевича, М. Антоновича, історико-регіональних та біографічних студій другої половини ХХ – початку ХХІ ст. М. Білинської, М. Гарбузюк, О. Доридор, І. Глібовицького, З. Жмуркевич, М. Загайкевич, Л. Кияновської, О. Клековкіна, Б. Козака, Г. Лужницького, Я. Мамонтіва, П. Никоненка, М. Новакович, Р. Пилипчука, Ю. Каплієнко-Іллюк, Н. Кушлик, А. Випих-Гавронської (Wuruch-Gawrońska), окремі аспекти спадщини композиторів розглядаються в працях І. Антонюк, Ю. Булки, Я. Горака, Г. Карась, Н. Косаняк, Л. Мазепи,

Т. Мазепи, Л. Мельник, О. Осадці, О. Письменної, С. Павлишин, О. Попович, Ю. Ясиновського та ін.

Якщо узагальнити дослідницькі напрямки згаданих праць, то основними будуть історичні, присвячені визначенню ролі і місця «перемисьльської школи» в українській музичній культурі, обставинам виникнення і функціонування культурно-мистецьких осередків, з якими була пов'язана діяльність названих композиторів-священників, авторів музично-сценічних творів. У такому ракурсі проблематика розглядається у монографіях З. Лиська (1934, перевидання 1994), Б. Кудрика (1937, перевидання 1995), С. Чарнецького (1934, перевидання 2014), М. Загайкевич (1960), Л. Кияновської (2000), І. Глібовицького (2010), Р. Пилипчука (2019), Ю. Каплієнко-Іллюк (2021) та деяких інших. В цих працях подається широка панорама музичного процесу західноукраїнського регіону (Галичини і Буковини) зокрема, докладно простежуються історичні етапи еволюції творчості провідних композиторів, огляд найважливіших музично-історичних подій тощо.

Окремо в цьому напрямку слід згадати одну з найновіших праць з даної проблематики – фундаментальну монографію Мирослави Новакович «Галицька музика габсбурзької доби: у пошуках української ідентичності» (2019), в якій авторка висвітлила об'ємну соціокультурну перспективу становлення і розвитку національної ідентичності українців Галичини під впливом австрійського культурного канону, що *de facto* стало важливою сторінкою духовного життя України й інспірувало еволюцію музично-театрального життя. Саме театр, а в його межах – жанр співогри – трактується дослідницею як один з наріжних каменів інтеграції питомої української традиції у світовий культурний контекст.

Другий напрямок торкається більш детального висвітлення персоналій авторів співоігор, їх творчих здобутків, загалом і в царині музичного театру зокрема. В цьому ключі слід передусім згадати монографічні праці: М. Білинської про С. Воробкевича (1962), М. Загайкевич про М. Вербицького (1961, 1998), Н. Кушлик про П. Бажанського (2010), в яких комплексно

розглядається творча спадщина видатних галицьких композиторів-священників в багатстві їх жанрів.

Третій напрямок пов'язаний з біо-бібліографічним описом творчості поданих композиторів, докладному представленню всіх їх мистецьких здобутків. Цей напрямок вважаємо винятково важливим, оскільки в радянський час замовчувана, знищувана в архівних і бібліотечних фондах, музика галицьких священників потребувала передусім правильного і якомога більш об'ємного каталогізування. До вельми цінних праць такого спрямування належать біо-бібліографічний покажчик творчості В.Матюка, укладений І. Бермес (1993), нотографічний покажчик творів М. Вербицького, укладений О. Письменною (2004), покажчики і описи, укладені І. Антонюк, О. Осадцею, Н. Косаняк та ін.

Методологічну основу дослідження становить комплексний підхід до вивчення феномену галицько-буковинської співогри з урахуванням загальноєвропейських тенденцій демократизації музичного театру та посилення його етико-дидактичної ролі особливо в добу Просвітництва, коли різні жанрові версії демократичного театру протиставлялись опері. В цьому сенсі побутово-комічна п'єса з музикою і співом, що отримала в різних культурах різне термінологічне визначення, була одним із провідних жанрів. З іншого боку наголошується провідний вплив національної традиції, що в даному випадку поєднує духовно-релігійні витоки моралізаторської природи сценічних артефактів М. Вербицького, П. Бажанського, В. Матюка, С. Воробкевича. Тож для переконливої аргументації взаємодоповнюючих складових української версії зінгшпілю – співогри необхідно було залучити різноманітні принципи та методи, серед яких:

- джерелознавчий – опрацювання архівних документів, матеріалів преси, відповідної наукової літератури для представлення якомога ширшого спектру артефактів, особистостей і подій, пов'язаних з утвердженням жанру співогри в духовно-мистецьких пріоритетах галицького та буковинського регіону;

- історичний - для з'ясування об'єктивних історичних передумов, що склалися в багатовіковій традиції як європейського Просвітництва, так і національного музично-сценічного мистецтва, і стали підґрунтям формування галицької та буковинської співогри, визначили її соціальну заангажованість;
- ретроспективний – для реконструкції ролі і функцій співогри як особливої сфери діяльності композиторів-священників у галицькому та буковинському культурному середовищі;
- компаративний, необхідний для порівняння суспільно-історичних та художньо-естетичних спільних і відмінних рис західноєвропейського зінгшпілю (водевілю, комедіоопери та інших різновидів жанру) і галицько-буковинської співогри;
- естетико-мистецтвознавчий, спрямований на розкриття головних художніх пріоритетів композиторів-священників, головних духовно-естетичних цілей, заради яких вони звертались до жанру співогри, а відтак обґрунтування їх вибору певного комплексу музично-виразових засобів;
- персонологічний, за допомогою якого з'ясовуються засади індивідуального стилю кожного з композиторів-священників з урахуванням рис їх особистості, світогляду, нахилів до різнобічної діяльності, що певним чином впливали на вибір тематики співоігор та їх музичну мову;
- аксіологічний – для висвітлення критичних і музикознавчих оцінок окремих зразків співогри у творчості галицьких і буковинських композиторів, як і загальної оцінки ролі самого жанру в культурному житті регіону, зіставлення аксіологічних вимірів наведених зразків у різні історичні періоди;

- музикознавчого аналізу – для виявлення особливостей художнього виразу і специфіки музичної мови співоігор композиторів-священників означеного періоду.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що:

Вперше

- здійснено комплексний розгляд обраних співоігор галицьких авторів у аспекті соціокультурної просвітницької діяльності греко-католицьких священників та І. Воробкевича як прогресивного представника православного священництва Буковини;
- визначено найважливіші соціоісторичні функції співогри композиторів-священників у духовному житті регіону;
- залучено в науковий обіг аналіз обраних співоігор галицьких та буковинських авторів.

Розширено:

- теоретичне обґрунтування ролі співогри у музичній культурі Галичини і Буковини.

Уточнено:

- зміст і обставини написання та виконання деяких обраних співоігор галицьких та буковинських авторів.

Поглиблено:

- огляд суспільно-історичних передумов, естетичних засад обраних співоігор галицьких та буковинських авторів;
- аналітичні студії низки співоігор галицьких та буковинських авторів.

Науково-практичне значення роботи полягає у можливості використання її матеріалів в навчальних курсах «Історія української музики», «Історія оперного мистецтва», «Історія українського театрального мистецтва» для студентів музикознавчих факультетів середніх спеціальних та вищих навчальних закладів (музичних ліцеїв, коледжів, спеціалізованих музичних шкіл, академій, інститутів та університетів мистецтв, музично-педагогічних

факультетів університетів тощо) та театрознавчих факультетів відповідних вищих навчальних закладів.

Апробація результатів дисертації. Основні положення дисертації обговорювались на засіданнях кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Висновки і результати дослідження висвітлювались у виступах на 6 Міжнародних конференціях: VI міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих». Львів. 5-6 березня 2020 року. Доповідь на тему: «Творча взаємодія Львівської греко-католицької семінарії та музичного товариства ім. М. Лисенка»; Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих. Україна і світ: вектори музичної комунікації» Львів. 22-23 січня 2021р. Доповідь на тему: «Інститут церковної музики: підстави виникнення та етапи діяльності»; VII Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих» до 180-річчя з дня народження Миколи Лисенка. Львів. 1-2 березня 2022 року. Доповідь на тему: «Галицько-буковинська співогра як соціокультурний феномен»; VIII Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих». Львів. 1 березня 2023 р. Доповідь на тему: «Національна ідентичність та її прояви у галицько-буковинській співогрі: напрямки дослідження»; Українська і світова культура в умовах глобалізаційних викликів та війни: XIX Міжнародна науково-практична конференція. Рівне. 16–17 листопада 2023 р. Доповідь на тему: "Феномен галицької співогри у контексті європейського музичного мистецтва"; Мистецтво у нелінійному просторі: II Міжнародна науково-практична конференція. Тернопіль. 19-20 жовтня 2023р. Доповідь на тему: "Етика співогри у творчості Михайла Вербицького: "І гроші нінащо, як розум ледащо".

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів із внутрішнім поділом на підрозділи, висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг дисертації - 270 сторінок. Обсяг основного тексту дисертації - 197 сторінок. Список використаної літератури включає 297 позицій, із них – 21 іноземними мовами.

РОЗДІЛ 1.

ВИТОКИ ЖАНРУ СПІВОГРИ У ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ ТЕАТРАЛЬНІЙ ТРАДИЦІЇ.

1.1 Множинність жанрових окреслень співогри в різних національних культурах і її естетико-етична сутність.

Епоха Просвітництва XVIII ст. «постулювала апологію Розуму – абсолютне «джерело знання» і «засади побудови щасливого життя (окремої людини та суспільства)». Просвітницькі ідеали визначала віра у світоч науки і соціальний прогрес, «критика релігії та марновірства, віротерпимість аж до атеїзму, визнання природних прав людини»[206, с. 100]. Як ідеологія, Просвітництво було, «за своєю сутністю, оптимістичне, пройняте вірою в щасливе майбутнє людства. Ця віра ґрунтувалася на переконанні, що наука і технічний прогрес створять рай на землі» [206, с. 101]. Щоправда, «його представники не передбачили, що прогрес принесе свої проблеми, а «земний рай» весь час маритиметься на горизонті й відступатиме в міру наближення до нього». Культ розуму, як вищий ідеал епохи, просвітники трактували у перспективі перетворення буття. Звідси – «дух реформаторства, який охопив широкі кола освічених людей, віра в те, що за допомогою науки і розумних законів можна перебудувати світ». Цей дух інспірував «моду на монархів-просвітників» [206, с. 111], а філософія віротерпимості – тотальне поширення масонства.

Серед інших головних цілей реорганізації суспільства і виховання свідомих громадян доба Просвітництва піднесла етично-виховну роль театру і відтак поставила перед ним низку важливих завдань: виховувати належні моральні засади, сприяти усвідомленню своїх обов'язків як членів суспільства, утверджувати почуття власної гідності, а водночас надавати їм задоволення і розваги, зрозумілі як за словесним, так і за музичним змістом. Велика італійська опера в її типових формах, усталених в добу бароко, ніяк не могла

виконати ці завдання, тим більше, що вона, по-перше, обирала сюжети, доволі далекі від життя простолюду, по-друге, тяжіючи до розкоші і пишності декорацій і костюмів, вимагала великих коштів, по-третє, задля віртуозності сольних партій і розбудованості оркестрового супроводу передбачала участь професійно вишколених співаків й інструменталістів, що теж значно підносило фінансові видатки на постановку і обмежувало можливості її поширення. Не менш коштовною і пишною була і велика придворна французька опера, в якій обов'язковими були розбудовані балетні сцени.

Внаслідок цього велика опера впродовж тривалого історичного періоду залишалась мистецьким явищем елітарного спрямування¹, що не відповідала ідеалам нового часу, не несла в собі просвітницьких ідей і відтак – особливо від середини XVIII століття – зустрічалась із значною критикою мислителів нового покоління практично у всіх європейських країнах. «Раціоналізм XVIII ст. здебільшого трактував оперу як жанр, що суперечить законам розуму, а Йоганн Крістоф Готшед (Gottsched)² у „Спробі критичної поезії” (1730) практично позбавив її права на існування» [14, с. 38].

Не менш палко прагнули нового театру і представники французького Просвітництва, енциклопедисти. Один з них, видатний філософ, письменник і педагог Жан-Жак Руссо у своєму водевілі «Сільський знахар» дає приклад нового типу театру, що відповідає морально-виховним завданням свого часу, а Дені Дідро у романі «Небіж Рамо» так визначає головні завдання нового театру: «Правдиве, добре, прекрасне мають свої права, їх заперечують, але, кінець-кінцем, схиляються перед ними; з того, що не позначено їх печаттю, захоплюються лише тимчасово... Царство природи й моєї трійці, якої не здоліють врата пекельні, – правдиве, що є Отець, який породжує добре, що є

¹ Хоча в багатьох містах й існували публічні театри ще від XVII століття, як наприклад, у Венеції, доступність оперних вистав ширшим колам слухачів не впливала на вибір їх тематики і сюжетів, вони і надалі залишались вірними образами «богів і героїв».

² Йоганн Крістоф Готшед (Johann Christoph Gottsched; 1700-1766), німецький письменник і критик, історик літератури.

Син, з якого постає прекрасне, що є Дух Святий, – поволі встановлюється» [61, с. 284].

Внаслідок вищеописаної невідповідності великої опери ідеалам Просвітництва та її поширеній критиці, на перший план виходять п'єси з музикою побутово-моралізаторського характеру, що мали різні термінологічні визначення. У другій половині XVIII століття саме морально-етична домінанта переважала у виборі сюжетів такого роду вистав, призначених для широкого кола публіки, отримуючи філософське обґрунтування. Одним з найважливіших імпульсів до демократизації театру, його спрямованості на найширші кола суспільства з виховною метою, а водночас джерелом сюжетів і музичного матеріалу, став фольклор, який у філософів-просвітників набуває виняткового значення як своєрідний «ідеальний світ», що має втілитись також засобами художнього виразу у всіх видах мистецтва.

Притому народне мистецтво ледь не *a priori* оголошується ідеальним, концентруючись саме у селянській верстві. «Фольклор мислиться як вияв народності, що втілює природну простоту і спонтанність; він – протилежність дедалі більшій штучності й неприродності соціального, зокрема й міського життя. З часом народність пов'язується з нацією й можливостями органічного розвитку національної культури. Водночас одразу відбувається важлива підміна – “народ” стає ідеальною категорією і протиставляється “плебсу”, реальним, вуличним представникам народу, котрі (це зауважував ще Й.Г.Гердер) не спроможні творити народні цінності, наприклад, пісні» [55, с. 54].

Підтвердженням цього може бути низка критичних і публіцистичних праць тієї доби. В 1774 р. в «Листі уважного мандрівника про музику „оперет”» німецький композитор і музичний критик та есеїст Йоганн Фрідріх Райхардт (1752-1814) [290] висловив рішучу незгоду з тим, що селян висміюють «замість показати користь і працьовитість селянина, який нас годує, [...] замість того, щоб показати прості життєві радості, яке він знаходить у великій здоровій родині, замість того, щоб показати нам усе, що могло б поступово повернути нас до блаженної простоти моралі; [...] Можна було б показати на прикладі

селянина, як поміркованість і праця стають джерелами чесноти, а скільки тисяч вад, що живуть у містах, зовсім невідомі селянину» [цит. за: 14, с. 40].

Значною перевагою – окрім суто духовних – була і матеріальна невибагливість таких вистав. Їх могли з успіхом виставляти мандрівні мобільні трупи з доволі скромними декораціями і костюмами, з акторами, більша частина яких не мала поважного професійного вишколу. Натомість завдяки доступному привабливому сюжету, близькому простолюду, невибагливим мелодіям музичних номерів, що легко запам'ятовувались, вони користувались великою популярністю. На це звертає увагу, зокрема, німецький дослідник Вольфганг Лукас, вказуючи: «Величезний успіх нового жанру зумовлений, звичайно, подвійною мотивацією, не лише теоретично-естетичною, а й практично-економічною. Прості пісенно-театральні інтермедії, які підкорялися естетиці «природності», також могли співати невеликі мандрівні трупи з доволі скромною вокальною підготовкою» [288, с. 174].

Цікаво, що й славетний поет і філософ-просвітител ь Йоганн Вольфганг Гете вже в 1780-х рр. «виступив за культивування в національній культурі жанру зінгшпілю та його наближення до опери-буффа. Окрім вираження піднесених настроїв, „де людина виражає безпосередні почуття і, повністю занурившись у них, співає від щирого серця”, пісні в зінгшпіль вводились як вставні номери, щодо яких „можна припустити, що співак десь їх почув, запам'ятав і тепер застосовує до тієї чи іншої ситуації”» [цит. за: 14, с. 39].

Тож демократичні музично-театральні форми постали на протипагу до придворних аристократичних вистав, до того ж з виразним національним бекграундом, що також поступово формується у другій половині XVIII ст. Їх джерелами виявились передусім традиційні народні видовища, котрі поширились в європейському просторі ще від Середньовіччя, як от *comédie del'arte* Італії, театри масок і антимасок в Англії, балагани, виступи жонглерів і шпільманів у різних країнах Європи.

Про прагнення німецького освіченого суспільства створити національний музично-театральний продукт, що відображав би власну історичну традицію, а

водночас і актуальну ситуацію, пишуть сучасні дослідники: «В австро-німецькій оперній культурі другої половини XVIII ст. репертуар музичної сцени визначала італійська опера в канонізованих альтернативах *seria* і *buffa*. Національною опозицією усталеної жанрової моделі став зінгшпіль – німецький варіант комічної опери з розмовними діалогами. Якщо в історичній ситуації німецького театру аристократична культура відвела роль виразника сучасних ідей зразково репрезентативній італійській опері, зінгшпіль уникнув залежності від її жанрового канону, і, як і французька *opéra-comique*, перетворився на універсальну жанрову модель, смисловим акцентом якої було осмислення актуальних проблем нації» [21, с. 56].

Отже, можемо констатувати, що вистави такого демократичного кшталту мали різні національні корені, спирались на власну суспільно-історичну традицію, а водночас використовували вельми різноманітну палітру поширених на той час музично-сценічних жанрів, як високих, так і демократичних, призначених для різних за соціальним статусом груп глядачів. Особливо це торкається австрійського, або, як прийнято його називати, віденського зінгшпілю, для якого подібна багатовекторність тематики і стилістики була цілком природною, враховуючи багатонаціональність населення імперії Габсбургів і її столиці.

Як вказує «Австрійська музична енциклопедія», окреслюючи його розмаїті джерела, «віденський зінгшпіль виник під впливом різних жанрів питомої віденської міської комедії, французької комічної опери, англійської опери-балади та італійської опери-буффа, а також реформаторських опер Х. В. Глюка, в яких він використовував музику для підкреслення драматичної та психологічної правдивості висловлювань головних героїв. Використання різних стилів (в даному випадку мається на увазі «високий» і побутовий стиль

музичного виразу – М. С.) служило насамперед як музична вказівка на приналежність персонажів до їх соціальної верстви» [282]³.

Цікаво, що на цю диференціацію суспільних станів у представлених для характеристики героїв музичних зразках відносно до «Наталки Полтавки» І. Котляревського звертає увагу Л. Браун: «відсутність арії як знаку «вищого стилю» у п'єсі Котляревського відповідає відсутності в ній аристократичних осіб. На вершині ієрархічної драбини в «Наталці Полтавці» стоїть Возний, який вирізняється з-поміж інших багатством, владою та освітою, але як судовий чиновник середньої руки належить до тієї суспільно-професійної верстви, яка в тогочасному театрі аж ніяк не ідентифікувалась з представниками аристократії» [14, с. 39]. Очевидно, підкреслення суспільних відмінностей між героями музичними засобами теж належало до принципових засад жанру, оскільки у всіх національних його версіях не порушувалось.

У нижчецитованому енциклопедичному джерелі дається характеристика віденського зінгшпілю за тематикою, структурою і складом виконавців, яку теж треба враховувати у розгляді витоків галицької співогри. «Сюжети були життєрадісні або життєрадісно-сентиментальні, почерпнуті з міщанського чи селянського середовища. Окремі музичні номери чергувалися з розмовними діалогами. Виконавцями спочатку були здебільшого актори зі співочими здібностями, але Катарина Кавальєрі (виконавиця багатьох партій в операх В. А. Моцарта – М. С.) від самого початку виконувала партії у віденському зінгшпілі як *primadonna assoluta* (тобто універсальна співачка, що опанувала усіма амплуа – М. С.)» [282]⁴.

Вельми різноманітною була і тематика зінгшпілів, що, на відміну від опери-*seria*, обмеженої здебільшого міфологічними й історичними сюжетами,

³ „Das Wiener Singspiel entstand unter dem Einfluss der verschiedenen Gattungen der lokalen Wiener Vorstadt-Komödie, der französischen *opéra comique*, der englischen *ballad opera* und der italienischen *opera buffa*, sowie der Reformoperen von Ch. W. Gluck, in denen er die Musik in den Dienst der dramatischen und psychologischen Wahrhaftigkeit der Texte und dargestellten Figuren stellte. Der Einsatz verschiedener Stilarten diente vor allem der musikalischen Zuordnung der handelnden Personen zu ihrer sozialen Schicht“.

⁴ „Die Sujets waren heiter und heiter-sentimental, aus bürgerlich-ländlichem Milieu. Geschlossene musikalische Nummern wechselten mit gesprochenen Dialogen. Die Ausführenden waren anfangs größtenteils singbegabte Schauspieler, als *primadonna assoluta* stand allerdings von Anfang an K. Cavalieri dem N. zur Verfügung“.

торкалась найрізноманітніших життєвих колізій і показувала буденну реальність у всій її повноті. Комічна опера, хоча і наближена до зінгшпілю тематично, все ж не так широко і детально користувалась зображенням щоденного побуту і не так послідовно перевтілювала фольклорні першоджерела у музично-сценічних формах.

Справді, якщо звернутись до сюжетів, головних героїв і подій, які відбуваються у зінгшпілях, то впадає у вічі не лише їх різноманітність, але й бажання яскравою дотепною назвою привабити публіку, викликати її зацікавлення, а водночас залишити певну недомовленість, загадку, задля чого глядачі і повинні прийти у театр. Можна розглядати цей прийом як один із найдавніших прикладів public relation – зручно укладеної реклами свого продукту. В цьому ключі можна розглядати зінгшпілі Ігнаца Умляуфа (Umlauf) «Шахтарі» (Die Bergknappen, 1778), «Аптека» (Die Apotheke 1778), Карлоса д'Ордоньеза (d'Ordoñez) «Цього разу чоловік проявляє волю» (Diesmal hat der Mann den Willen, 1778), Йозефа Барти (Barta) «На це немає доброї поради» (Da ist nicht gut zu rathen, 1778), «Благородний поденник» (Der adelige Tagelöhner, 1780), Франца Аспельмайра (Aspelmaur) «Діти природи», (Die Kinder der Natur, 1778), Макиміліана Ульбріха (Ulbrich) «Весна і кохання» (Frühling und Liebe, 1778), «Блакитний метелик» (Der blaue Schmetterling, 1782), Георга Антоніна Бенди (Benda) «Ярмарок» (Der Jahrmarkt, 1779), Йогана Матіаса Рупрехта (Ruprecht) «Що утримує вірність чоловіків?», (Was erhält die Männer treu?, 1780) та низка інших.

Привертає увагу факт, що вже на початковому етапі віденський зінгшпіль творився представниками різних національностей, оскільки навіть із названих двоє – Й. Барта і Г. А. Бенда – були чехами, а К. д'Ордоньез – іспанцем. До того ж всі дослідники згідно відзначають значний вплив італійської комічної опери на музичну мову того жанру, який був задуманий як вираз національної духовної традиції. Тобто, попри прагнення створити питому версію музично-сценічних вистав, жодна з національних шкіл не могла оминати іншонаціональних впливів і запозичень. А вже передусім це торкається

віденського зінгшпілю, оскільки столиця імперії Габсбургів складалась з численних національних громад, кожна з яких як інтегрувалась у загальну метрополійну культурно-мистецьку панораму, так і зберігала окремі власні традиції.

У зв'язку з багатоманітністю тематики та жанрово-стильових джерел різного національного походження природно суттєво відрізнялись і назви даного музично-сценічного жанру, особливо, якщо врахувати кількасотлітню історію його існування. З цим пов'язана термінологічна плутанина і розбіжності в дефініції жанру, як також у визначенні його конститутивних ознак. Звертаємо на це особливу увагу, бо ця проблема торкається і галицько-буковинської співогри, яка в різних наукових та енциклопедичних джерелах має різні назви.

В європейському термінологічному компендіумі зустрічаємо наступні назви комічних вистав з музикою: «зінгшпіль», «комічна опера», «оперета», «водевіль», «баладна опера» та численні інші. Для опер відповідного змісту маємо не лише найпоширеніше визначення комічної опери, що розпочинає свою екзистенцію від «Пані-служниці» Дж. Перголезі в 1732 р., як *opera buffa*, але й французьку версію *opéra-comique*. Зокрема у виданні, що вийшло наприкінці XVIII століття у Відні під назвою «Збірка першорядних, ще не друкованих арій і дуетів різних композиторів німецького театру. 1777-1780» («*Sammlung der vorzüglichsten, noch ungedruckten Arien und Duetten des deutschen Theaters von verschiedenen Komponisten. 1777-1780. s. 117-123*») [285, с. 51], музично-сценічні жанри «зінгшпільного спрямування» називаються вельми по-різному.

Попри всі існуючі національні різновиди жанру, у нашому дослідженні особливостей галицько-буковинської співогри спираємось передусім на традицію австронімецького зінгшпілю, головним чином в його австрійській версії. До такого самообмеження спонукають передусім історичні обставини, оскільки в окреслений період Галичина і Буковина входили у імперію

Габсбургів, тож природно переймали художньо-естетичні віяння, що напливали з метрополії.

Віденські впливи передавались композиторам-священникам або через їх вчителів, або й через безпосередні студії в австрійській столиці. Так, представники «перемисьльської школи» Михайло Вербицький та Іван Лаврівський отримали музичний вишкіл у представника віденського культурно-мистецького середовища Алоїза Нанке [165, с. 30]. Перед тим, як переїхати в Перемишль, А. Нанке був членом Товариства друзів музики (Gesellschaft der Musikfreunde) і виступав у складі камерного ансамблю (серед інших разом з Яном Воржишеком, Леопольдом Янсою та Франтішеком Мартіном Печачеком). На цю ж віденську модель орієнтувався і учень та послідовник М. Вербицького Віктор Матюк. А Ісидор Воробкевич безпосередньо навчався у Відні, приватно у професора Віденської консерваторії композитора і музикознавця Франца Кренна, одного з провідних педагогів, у якого студіювали Густав Малер, Леош Яначек і – вже після студій у Воробкевича – Чипріан Порумбеску. У 1868 році Воробкевич склав іспит на звання викладача співу й регента хору у Віденській консерваторії [30, с. 413].

З обраних творів композиторів-священників лише співогри Порфирія Бажанського – хоча він сам і вчився у Чернівцях у випускника Віденської консерваторії Ісидора Воробкевича – практично не зазнали видимого впливу жанрової моделі австрійського зінгшпілю, всі ж інші доволі послідовно звертались до цього прототипу, пристосовуючи його до власних національних традицій і вимог свого суспільного середовища.

Аналізуючи традицію віденського зінгшпілю і його вельми суттєвий вплив на музично-сценічні артефакти галицьких композиторів зазначеного періоду М. Новакович пише: «...традиція зінгшпіля адаптована в співограх композиторів перемисьльської школи. Однак треба зазначити, що зінгшпіль є багатоманітний і має різні жанрові модифікації, бо у 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 у 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 обробленому популярному вигляді, як певне узагальнення народного, як засіб виразності, нарешті, як стилізацію» [169, с. 288].

В поданій об'ємній дефініції конститутивних рис зінгшпілю як прототипу галицької співогри привертають увагу кілька важливих спостережень, що будуть надто суттєвими для вивчення художньо-естетичної і етичної сутності галицької співогри.

По-перше, для галицького українського (русинського) середовища великою перевагою було те, що жанрова модель зінгшпілю сформувалась як гнучка, нестала, багатовимірна, її драматургічна основа може варіюватись в залежності від обраної теми і уявлень автора, а також від можливостей конкретної театральної трупи, для якої драматург і композитор призначали свій твір. Тому розраховуючи здебільшого на аматорські трупи, а навіть і згодом на театр «Руської бесіди», в якому теж було не так багато професійно вишколених співаків і музикантів, автори мали досить широке «поле для маневру» і могли пристосовуватись до наявних виконавських сил.

По-друге, цей жанр, що ще в добу Просвітництва, тобто в часі інтенсивного становлення і розвитку, мислився як синтетичний за своєю стильовою орієнтацією, природно вбирав в себе елементи попередніх художніх епох, а також різноманітних жанрових прототипів, пристосовуючи їх до нового часу і потреб публіки.

І, врешті, по-третє, найважливіша ознака виплеканого Просвітництвом жанру, що була зумовлена філософсько-естетичними ідеалами того часу, і відіграла вирішальну роль для галицької співогри: зінгшпіль при всіх своїх типологічних видозмінах неодмінно орієнтувався на народні витoki театру. Очевидно, в кожній країні вони власні, неповторні, а відтак цей жанр

виявляється надто важливим у становленні національної ідентичності не так у «високій» аристократичній сфері, де перевага надавалась великим операм – урочистим і пишним дійствам, але передусім у «низькій», протонародній площині.

Всі ці особливості отримують наукове обґрунтування, передусім у німецькомовній музикознавчій та театрознавчій літературі. Подамо енциклопедичне визначення зінгшпілю в «Австрійському музичному лексиконі»⁵: «Зінгшпіль – драма зі співом тобто опера з розмовними текстовими вставками (*Zwischentexten*). Написаний німецькою мовою, часто з комічним змістом, він став важливим елементом народної освіти епохи Просвітництва у XVIII столітті. Витоки зінгшпілю в Німеччині сягають XVI століття, досягнувши своєї першої вершини у Відні у виставах про Ганса Вурста, т. зв. Гансвурстіадах (*Hanswurstiaden*) А. Страніцького в 1710 році; проте розквіт жанру у всьому австрійському регіоні припадає лише на період між 1760 і 1810 роками (виставлення національного зінгшпілю у 1776 році в Бургтеатрі у Відні); У XIX сторіччі зінгшпіль наблизився до народної комедії (Й. Нестрой, Ф. Раймунд) і став предтечею віденської оперети. Подальші регіональні форми зінгшпіль отримав в Англії (опера-балада), Франції (водевіль) і Північній Німеччині» [283]⁵.

Це ж джерело подає суспільно обумовлену, естетичну та драматургічну різницю між німецьким і австрійським різновидом зінгшпілю: «На противагу до північнонімецького зінгшпілю, котрий можна розглядати як відповідь буржуазії на придворну оперу, віденський зінгшпіль розглядався вищою суспільною верствою (двором) як інституція для освіти підданих. Відштовхуючись від реформаторських ідей Йоганна фон Зоннефельса і

⁵ „Schauspiel mit Gesang bzw. Oper mit gesprochenen Zwischentexten; in deutscher Sprache verfasst, oft mit komischem Inhalt, wird es im 18. Jh. zu einem wichtigen Element der aufklärerischen Volksbildung. Die Wurzeln reichen in Deutschland bis in das 16. Jh. zurück, fanden in Wien in den Hanswurstiaden von A. Stranitzky ab 1710 einen ersten Höhepunkt, doch ist die Blütezeit im gesamten österreichischen Raum erst zwischen 1760 und 1810 anzusetzen (1776 Errichtung des Nationalsingspiels am Burgtheater in Wien); im 19. Jh. näherte sich das Singspiel der Volkskomödie (J. Nestroy, F. Raimund) an bzw. wurde zu einem Vorläufer der Wiener Operette. Weitere regionale Ausformungen erhielt das Singspiel in England (ballad opera), Frankreich (Vaudeville) und Norddeutschland“.

Крістофа Віллібальда Глюка (які щоправда рішуче виступали проти традиції зінгшпілю у Гансвурстіадах), зінгшпіль спирався на виразні розмовні тексти, до яких відповідно добиралась ясна народна музична мова: музичні номери і розмовні сцени чітко розділялись (однак у Відні незабаром розширюється і наближується до опери музична частина, натомість скорочується розмовна складова)» [283]⁶.

Вираження національного характеру та традицій в зінгшпілях теж протиставляється канону італійської опери, причому не лише великої, яка взагалі визнається невідповідною до нового часу і естетичних засад, але й комічної, для якої притаманні зовсім інша система цінностей і художні завдання. Національна сутність зінгшпілю утверджується не лише «знизу», тобто за бажанням демократичної публіки, не лише з боку філософів і митців – представників доби Просвітництва, але й з самого «верху», з імператорського палацу Габсбургів: «У листопаді 1777 року Йосиф II віддав розпорядження про створення німецької опери, що означало, що ідея національного театру (як театру для народу) була реалізована у Відні як на мовному, так і на музичному рівні» [283]⁷.

Істотного значення набувають при цьому і фонетичні особливості національних мов. Цитований вище Райхардт наголошує: «Якщо з точки зору театральної правдоподібності *vraisemblance théâtrale* форму великої опери-*seria* було важко виправдати, то аргументи на користь діалогової опери знаходились цілком природно, оскільки спів замінює розмовну мову лише там, де треба передати настільки сильну експресію, що для неї не вистачає слів. На відміну від італійської опери, де живий південний темперамент сприймає постійний

⁶ „Im Gegensatz zum nordeutschen Singspiel, das als Antwort des Bürgertums auf die höfische Oper anzusehen ist, war das Wiener Singspiel eine durch die Obrigkeit (Hof) den Untertanen diktierte Bildungsinstitution. Von den Reformideen J. v. Sonnenfels und Ch. W. Glucks getragen (die sich massiv gegen die Singspiel-Tradition der Hanswurstiaden aussprachen), arbeitet das Singspiel mit hochsprachlichen Texten, denen eine klare, volkstümliche musikalische Sprache zur Seite gestellt wird; Musiknummern und gesprochene Passagen werden deutlich getrennt aneinandergereiht (in Wien wurde jedoch bald der Musikanteil der Oper angenähert und zulasten des gesprochenen Textes ausgeweitet)“.

⁷ “Im November 1777 gab Joseph II. die Weisung zur Errichtung einer deutschen Oper, wodurch in Wien die Umsetzung der Nationaltheateridee (als Theater für das Volk) sowohl auf der Sprech- wie auf der Musiktheaterbühne stattfand“

спів навіть у діалозі, інтелектуальна важка німецька мова лише у виняткових ситуаціях досягає рівня пристрасті, який вимагає музичного втілення» [Цит. за: 14, с. 40].

Проблема відповідності німецької мови до виразної оперної кантилени хвилювала дослідників ще з доби Просвітництва. Цитований вище Й. Ф. Райхардт писав у своєму трактаті «Про німецький зінгшпіль» («Ueber das deutsche Singspiel» (1782): «З цього, однак, випливало б, що в нашому змішаному зінгшпільі слід співати лише там, де пристрасть піднялася настільки високо, що слова вже не можуть її передати: де глядач настільки повністю занурений у пристрасть, що в ньому замовкають усі міркування, що зітхання виривається з його грудей, сльози затуманюють очі, які він виливає у пісні страждання» [Цит. за: 14, с. 40].

Що ж стосується усталення конститутивних рис зінгшпілью, то дослідники впродовж вельми тривалого часу знаходять для них відповідні дефініції, пов'язуючи з джерелами походження жанру і особливостями виконання. В середині ХІХ ст., в час, коли, переважно, були написані галицькі і буковинські співогри, німецький композитор, капельмейстер і музичний критик Ганс Міхаель Шлеттерер дає наступне окреслення суті зінгшпілью: «Словом зінгшпіль позначається кожен драматичний твір, в який вплетені музичні номери, переважно, співи; вони можуть переважати [розмовні сцени – М. С.], але також можуть займати підпорядковане місце» [293, с. 5]⁸. Цей дослідник відводить зінгшпілью значно важливішу історичну сформовану позицію, аніж прийнято вважати на сучасному етапі. Г. М. Шлеттерер спеціально підкреслює, що зінгшпіль тішив поважних любителів прекрасного набагато раніше, аніж виникла опера, і серед численних і різнорідних джерел зінгшпілью подає середньовічні дійства, серед них наголошуючи т. зв. Fastnachtspiele, тобто імпровізовані комічні вистави, які влаштовували бурші перед початком великого посту на завершення різдвяних карнавалів. Під впливом зінгшпілью, на

⁸ „Mit dem Wort Singspiel ist jedes dramatische Werk bezeichnet, in welches Musikstücke, vornehmlich Gesänge, sei es in überwiegender oder auch nur in untergeordneter Weise gewebt ist“.

думку автора, постала барокова опера в Гамбургу, звісно, вищезгадані вистави Й. Ф. Райхардта, а природною послідовницею зінгшпілю в новому європейському театральному просторі Г. М. Шлеттерер вважає оперету.

Окремим тематичним різновидом жанру були фантастичні зінгшпілі, що спирались на казкові, містичні, ірреальні історії, таким чином, актуалізуючи не лише сьогодення з його побутовими екзистенційними проблемами і подіями, але й відповідний пласт німецької фольклорної традиції. Значним імпульсом до поширення цієї тематики у музично-театральному мистецтві стали погляди згадуваного вище Й. Г. Гердера, що вважав, поруч з плеканням мови, надто важливою для розуміння нації фольклорну традицію у всіх її вимірах, в тому числі й у легендарних, казкових, містичних формах. Вершиною цього тематичного різновиду зінгшпілю слушно вважається «Чарівна флейта» В. А. Моцарта. «У химерному казковому сюжеті, утілюваному засобами австрійського зінгшпіля, в опері В. А. Моцарта приховано низку елементів, узятих безпосередньо з ритуалів масонських лож, символіку єгипетського культу Ісиди та Осіріса, релігійного віровчення Зороастризму і кабалістичних практик з їхнім семантичним навантаженням та філософськими засадами. Водночас метатекст «Чарівної флейти» складався на перехрещенні ідейних міфів просвітництва і довершено розкривав концептуальний потенціал зінгшпільної моделі» [21, с. 58]. Згодом цей тематичний напрямок зінгшпілю отримає своє продовження і розвиток у романтичній опері, передусім у «Вільному стрільці» К. М. фон Вебера, що став предтечею багатьох національних казково-фантастичних опер.

Цей історичний екскурс німецького зінгшпілю видається важливим, оскільки галицька співогра виявляє виразні спільні риси із зазначеними тогочасним німецьким дослідником засадами музично-сценічного дійства. Передусім, як у німецькій культурі попередником виступають *Fastnachtspiele*, так і співогри проростають з численних народно-театральних традицій, таких як різдвяний вертеп, купальські ігрища та ін.

Диференціація подібних за багатьма конститутивними ознаками, але все ж відмінних музично-театральних жанрів, що ускладнюється різними термінологічними версіями одного і того ж явища, становить об'єкт дослідження і в пізніші періоди. Так, німецька музикознавиця Анна Амалія Аберт ХХ ст., авторка об'ємної історії опери, подає такі основні характеристики зінгшпілю, які відрізняють цей жанр від опер, в тому числі й комічних: «Дія опери розгортається в розмовних діалогах, між якими в потрібні моменти вставляються музичні номери (пісні, арії, ансамблі, хори, інструментальні епізоди) чи розгорнуті сцени, що поєднують різні музично-театральні форми (інтродукції, фінали). Ці ознаки вказують на те, що перед вами зінгшпіль» [277, с. 610-611].

Не менш важливими для зінгшпілю були і морально-етичні наративи, які повністю відповідали ідеальним уявленням мислителів тієї доби. Характеризуючи перший зінгшпіль І. Умляуфа «Рудокопи», яким і відкрився вищезгаданий Національний театр у Відні 1778 року, т. зв. «Nationalsingspiel», Еріх Партч пише: «Сам факт, що цей національний зінгшпіль відкрився саме «Рудокопами» Умляуфа, є знаменним. Не тільки через те, що в центрі знаходилося популярне ремесло (якраз у драматургічному сенсі це і не так важливо), але таким чином вдалось повідомити публіці просвітницькі наративи: особливо яскраво вказує на це хор № 16 (що символізує народ): «... Золото з копалень принесіть, державі служіть, яка ж це гідна постава!». Водночас рудокопи уособлювали реальну близькість до природи, яку передбачала загальноприйнята зміна поглядів (представників Просвітництва на взаємодію природи і людини – М. С.)» [289, с. 142]⁹.

Ідеали Просвітництва, а відтак і закладені в той період традиції зінгшпілю отримали природний розвиток у ранньоромантичну добу. В європейському

⁹ „Die Tatsache, dass dieses nationale Singspiel 1778 mit Ignaz Umlaufs *Bergknappen* eröffnet wurde, ist durchaus programmatisch. Nicht nur war ein populärer Berufsstand im Zentrum (obwohl er dramaturgisch gar nicht so bedeutsam hervortritt), sondern überdies konnten aufklärerische Botschaften dem Publikum übermittelt werden: Chor 16 (als symbolisiert das Volk) zeigt dies besonders deutlich: „...holt Gold aus den Minen, dem Staate zu dienen, welch rühmlicher Stand!“ Zugleich war mit den Bergknappen ein enger, ja realistischer Bezug zur Natur gegeben, der im Zeichen eines allgemeinen Verständniswandels stand“.

мистецтві вона тривала приблизно до 1830-х років, проте в українській музиці, а особливо у творчості українських галицьких композиторів, романтичні засади в їх «шубертівсько-веберівському» вимірі, а також тематичні пріоритети і музичний канон бідермаєра, як супровідної до «високого романтизму» стильової тенденції збереглись майже до кінця XIX ст. Тож галицька і буковинська співогра цілком може розглядатись у руслі національного перевтілення названих європейських естетичних принципів.

Композитори-романтики, які в більшій чи меншій мірі культивували жанр зінгшпілю, збагачуючи його досягненнями романтичної стилістики, відомі: це Е. Т. А. Гофман (Hoffmann), К. Крейцер (Kreutzer), Ф. Шуберт, Л. Шпор (Spohr). Симптоматично, що в ряду важливих авторів, що забезпечили перехід до романтичного зінгшпілю, німецький дослідник Г. А. Кох згадує також Й. Ф. Райхардта, праці якого цитувались в зв'язку з утіленням ідеалів Просвітництва на німецькій демократичній сцені. «Подібно до лібрето Гете з точки зору текстів, різнобічний музичний талант Райхардта формує перехід зінгшпіля до романтизму, для нього Райхардт використовує також елементи віденського класицизму, особливо орієнтуючись на творчість Бетховена середнього періоду» [285, с. 95]. Той же автор вказує і на цікавий факт тісних дружніх і творчих контактів з Райхардтом таких видатних поетів-романтиків, як Людвіг Тік (Tieck), Жан Поль (Jean Paul), брати Грімм, Клеменс Brentано (Brentano), Ахім фон Арнім (Arnim) та інші, багато з яких відвідували Й. Ф. Райхардта у його маєтку Гібихенштайн, котрий навіть удостоївся епітету «раю романтизму» [285, с. 95].

Якщо розглядати творчість К. М. фон Вебера, автора першої німецької національної романтичної опери «Вільний стрілець», в якій відзначались риси казкового зінгшпілю, то варто пам'ятати, що перед тим Вебер написав низку зінгшпілів у стислому сенсі цього терміну. До них слушно віднести такі твори як «Німа лісова дівчина» (Das stumme Waldmädchen) «Петер Шмоль та його сусіди» (Peter Schmoll und seine Nachbarn), збережений фрагмент зінгшпілю «Рюбецаль» (Rübezahl), твори 1810 та 1811 років «Сільвана» (Silvana) та «Абу

Хасан» (Abu Hassan). Та і в зрілому віці поруч з оперою він звертався до музично-драматичних жанрів, зокрема велику популярність також і у Львові мала його музика до п'єси «Преціоза», що ставилась театром «Руська бесіда» в числі перших зарубіжних музично-драматичних вистав.

Романтичні версії зінгшпілю як найвідоміших представників стилю, так і сьогодні вже майже забутих, свого часу були надзвичайно популярні і отримали в композиторських школах тих країн, які дещо пізніше формували свою питому професійну музичну школу, значний відгук, трансформуючись у відповідних для національних традицій формах. Це стосується і галицької та буковинської співогри.

Іншою важливою естетично-стильовою домінантою, яка надто суттєво вплинула на формування галицької та буковинської співогри, був напрямок бідермаєру, що втілювався у різних видах мистецтва, зокрема ж в поезії, живописі, ужитковому мистецтві і музиці. За спостереженням дослідників, «Поширені образи бідермаєра засновані на образах домашніх ідилій і побутових ритуалів. Сім'я... була джерелом щастя, ніжних насолод життя... Чистота, скромність і простота - замість куртуазної показності і розкоші - повинні були відображати моральний порядок і суспільну гармонію. Художник став апологетом цього буржуазного порядку цінностей: миру, стабільності, працьовитості, сімейного духу... Цей образ виключав драматизм соціальних дисонансів, великих конфліктів і негараздів. Етос боротьби змінюється культом сімейних цінностей і приватного життя.

Цей „культ сімейних цінностей і приватності”, який не виключає патріотичних почуттів, є головним змістом їхньої творчої спадщини. Загалом вони вписуються в культуру того часу, яка, окрім найвищих вершин геніальності, ще й дбайливо плекає скромні квіти домашнього затишку та чарівність спокійних буднів» [288, с. 12].

До подібних висновків доходить і відомий український літературознавець Д. Чижевський, зазначаючи, що «основні риси «бідермаєру», репрезентованого переважно в австрійській літературі, є риси «пізньоромантичні», це певна

форма романтики, яку визначають або як «міщанську романтику», або як «романтику старечу». Головні ідеологічні мотиви романтики в літературному бідермаєрі слабшають та зникають.

Замість індивідуалізму та революційного пориву маємо тут повагу до «надіндивідуального порядку» в державі, релігії, звичаях, нахил до традиції; замість живої спраги, яку може задовольнити лише весь світ, – спокійне збирання, колекціонування. Замість різкості, поривчастості романтики – м'якість, спокій; замість поривань до крайнього, навіть поза межі нормального та дозволеного – пошану, покору, смирення як основні чесноти людини; мова стає спокійнішою, правильнішою, поміркованішою, статичнішою» [261, с. 247].

В музиці риси бідермаєру знаходять у багатьох творах не лише більш локальних творців, але й у спадщині видатних романтиків, зокрема і у Ф. Шуберта. В контексті ж нашого дослідження важливо з'ясувати, що ця стильова тенденція була глибинно притаманна творчості галицьких композиторів різних національностей, в тому числі й русинам-українцям. Як вказує З. Жмуркевич, «у тогочасному українському середовищі особлива роль у розвитку галицької музичної культури належить композиторам-священникам. Маючи добру освіту, зокрема, музичну, вони, як підтверджує аналіз архівних творів, нерідко писали п'єси, спираючись на українську народну пісню, міський романс та старогалицьку елегію, а також, що за тих умов було природно, орієнтуючись на ранній австро-німецький романтизм, тобто на стильовий напрям бідермаєр» [68, с. 8].

Бідермаєр, не вимагаючи надто складного виконавського ресурсу і інноваційних виразових засобів композиторської техніки, дозволяв втілити найбільш привабливі риси світовідчуття «маленької людини» у зрозумілій і легкозасвоюваній художній спосіб, спираючись на інтонаційний компендіум знайомої, легко засвоюваної музичної мови, оспівуючи тихі радості щоденного спокійного і зваженого життя. Підвищена експресія романтичного образу світу, складність музичної мови, індивідуалізм авторського «я» протиставлялась у творах бідермаєру простоті і принадності мелодики, що супроводжувалась

ясними і простими гармоніями, у піснях, як і в співограх часто зустрічаються танцювальні фрагменти, особливо ж популярні вальсові та маршові звороти, колискові ритми та радісна безтурботність жартівливих пісень.

Таким чином, на основі попереднього огляду історичного шляху розвитку жанру, спираючись на компендіум досліджень, можна сформулювати основні принципи зінгшпілю, передусім його австрійської версії, що отримала доволі широке розповсюдження в різних національних культурах і мала найбільший вплив на становлення галицької співогри:

- Спадкоємність з народним музичним театром минулого, переосмислення фольклорного народнопісенного матеріалу у художній формі, відповідній до естетичних норм доби Просвітництва і раннього романтизму;
- Адаптація різних музично-сценічних жанрових моделей – від великої опери-seria до різновидів комічної опери в її італійській (opera-buffa), французькій (opera comique) версії, англійської баладної опери, реформаторських опер К. В. Глюка, що відповідно до романтичного ідеалу свободи творчості у першій половині XIX ст. трактується доволі вільно;
- Вельми широкий спектр тематики, побутово-реалістичних і фантастичних казкових сюжетів, характерів, ситуацій, що відображаються як літературно-поетичними, так і музичними засобами;
- Динамічний захопливий розвиток сценічної дії, завдяки гнучкому і в кожному конкретному випадку відповідно дібраному співвідношенню розмовних діалогів та музичних номерів – сольних, ансамблевих і хорових;
- Доступність, яскравість мелодики музичних номерів, що легко запам'ятовувались та згодом часто побутували в суспільстві самостійно, як популярні пісні;

- Відносна нескладність і зручність музичного матеріалу, для вивчення і сценічного втілення акторами, що не мали професійного вокального вишколу;
- Чутливість до смаків і потреб демократичної публіки, включення натяків і алюзій до подій і осіб, які обговорювались на той час у соціумі (особливо в розмовні діалоги чи в тексти музичних номерів).

Неважко помітити, що всі ці засади цілком природно лягли в основу галицької та буковинської співогри, оскільки прекрасно відповідали потребам і можливостям тогочасного русинського (українського) середовища і їх можна було втілити власними виконавськими силами.

В цьому зв'язку варто стисло представити ще декілька культурно-мистецьких передумов, суттєвих для розуміння «духу і букви» галицької та буковинської співогри. Перша з них – витоки музично-театрального мистецтва в українській національній традиції, місце побутових комічних вистав з музикою у панорамі культурних інтересів українців по обидва боки Збруча. Друга передумова пов'язана з поширенням зінгшпілів у театральному житті Галичини (Буковина в тому сенсі теж була зорієнтована на галицькі театральні сцени, бо край тривалий час не мав свого місцевого театру і живився здебільшого виставами приїжджих труп), вельми популярних у різних національних громадах і суспільних верствах Львова й інших міст «Королівства Галиції й Лодомерії».

Якщо сягати до музично-театральної традиції українців, то вона налічує не одне століття. На театральні елементи давніх обрядів звертають увагу всі дослідники, які займаються цією проблематикою. Цим пояснюється особливе місце пісні у всіх проявах духовного життя народу, тож відповідно і в процесі становлення українського театру провідну роль відіграли фольклорно-обрядові традиції. Р. Пилипчук пише про нерозривну синкретичну єдність музичного і сценічного начал в архаїчних витоках духовної традиції: «в Україні з давніх-давен зберігалися театральні елементи в народних обрядах та іграх, синтетично поєднаних з піснею і танцем». Але поруч з тим робить вельми суттєве

застереження щодо відношення обряду і театру: «Однак, початок театру можна пов'язувати не з обрядом і не з будь-якою грою взагалі, а тільки з естетичною функцією обрядового дійства, тільки з драматичною грою, тими елементами обряду, видами ігор, в яких наявне образно-художнє відтворення діяльності людини» [197, с. 51].

Водночас, народний театр не лише персоналізував міфологічні постаті і явища природи, але неодмінно при тому висловлював певні моральні настанови та повчання. Яскравим прикладом такого театрального-дидактичного феномену може служити різдвяний вертеп – один з найдавніших і найпотужніших чинників морального впливу в традиційній культурі українців, що чи найбільш виразно поєднав християнські і дохристиянські світоглядні елементи. Т. Лугова слушно вказує, що «система цінностей (що зазвичай активізується у ситуації вибору) у вертепі знаходила вираження у сценках-сутичках та їхніх переможцях – у «народних обранцях». В останніх часто виявлялись ідеали української культури. Це стосувалось героя долішньої частини вертепу Запорожця та сакральних персонажів верхньої вистави. Вони втілювали колективні ідеали, тому були образами колективних героїв» [136, с. 27].

Варто нагадати також, що вертеп, як і інші форми народного театру та обрядові дійства були за природою своєю синтетичними, об'єднуючи зі сценічною дією спів (сольний і хоровий), танець, декоративно-ужиткові елементи оформлення тощо. Тому обрядовий вірєць не міг бути не взятий до уваги творцями галицького українського жанру співогри задля його виняткової популярності у народі.

А відомий театрознавець Степан Чарнецький, вказуючи на витоки українського театру в давній обрядовості, звертає увагу і на протистояння народного театрального-обрядового елемента християнським канонам, які нерідко спостерігали популярність давніх звичаїв, що природно проникали і в церковне середовище та впливали і на вірних, і на самих священників: «український народ... мав пребагаті зароди драми у своїх обрядах і звичаях, про що згадують найдавніші літописи... Про поширення і популярність тих народних

драматичних вистав згадує не раз у своїх писаннях Іван Вишенський; у посланні до домніків він просто пише, що нові «філософи» не вміють читати церковні книги, а тільки «комедії строють і грають». В тих інтермедіях та інтерлюдіях цілковито запанувала народна мова» [257, с. 569].

Оскільки Чарнецький вказує на конфронтацію «комедій», які ставили «питомці» духовних семінарій – і переконань проповідника суворої релігійної обмеженості та аскетизму Івана Вишенського, то можна з повним правом стверджувати, що другим прототипом співоігор галицьких композиторів ХІХ ст. була релігійна драма, теж вельми поширена в греко-католицькому середовищі, куди вона перейшла, очевидно, з католицької єзуїтської драми, одного з провідних морально-дидактичних жанрів, особливо в добу Ренесансу. Тісно пов'язана з народною обрядовістю, вона, однак, мала більш складну структуру, вживала «високу» літературну мову і адаптувала деякі елементи західноєвропейського театру, тому слушно буде трактувати її як своєрідний місток між народним і професійним сценічним мистецтвом.

Часом найвищого розквіту релігійної або «шкільної» драми дослідники називають один із найплідніших історико-стильових періодів в українській культурі – добу бароко, що була одним із кульмінаційних пунктів національного мистецтва, витворила такий феномен як козацьке «низове» бароко і дала світові видатних музикантів, передусім Миколу Дилецького. Розвиток театрального мистецтва теж не поступається інтенсивністю іншим видам мистецтв, зокрема позначений появою різножанрових артефактів, як поважних – релігійних драм, так і комедійних інтермедій та трагікомедій. Театральна творчість розквітає в ХVІІ-ХVІІІ ст., хоча більшість із названих жанрових різновидів зароджуються у попередню добу: «Уже в першій половині ХVІ століття є виявлені дослідниками твори такого характеру. До них можемо віднести й п'єсу Якуба Гаватовича “Смерть Івана Хрестителя”, написану польською мовою. Тоді ж ставропігійський священник й учитель львівської школи Іонікій Волкович написав драму “Розмишлення о муць Хрисга Спасителя нашего”, акт “віршами писаній і во Львовь при церкви братской

через отрочаг отправованьй”. Це були шкільні, переважно релігійні твори на зразок єзуїтських. У першій половині XVII століття появилася ще декілька недатованих, здебільшого неповних п’єс, як уривки про Архангелові віщання Марії, пролог та епілог з якоїсь різдвяної п’єси та ін. Від тридцятих років цього століття є вже звістки про драматургічні твори у Києві в щойно заснованій братством і реформованій Петром Могилою Києво-Могилянській колегії (пізніше академії)» [255, с. 163].

До поданої у цитаті інформації можемо додати, що власне у польськомовній драмі Якуба Гаватовича «Смерть Івана Хрестителя», найяскравіше проявились, по-перше, взаємопроникнення релігійного і народного театру, по-друге, зв’язки української і польської культур Галичини, оскільки автор поміж актами драми вмістив україномовні інтермедії комедійного характеру «Продав kota в мішку» та «Найкращий сон», які вважаються одними з перших друкованих літературних текстів, хоча і записані латинкою.

Трансформацію елементів народного театру в релігійних п’єсах описує Г. Лужницький: «український театр початками своїми сягає дохристиянських часів і корінь його та початок, це українські народні обряди, зокрема гагілки, колядки. Це перші монодрами театру України, що їх адаптувала наша Церква й які, хоч у змінній формі, збереглися досьогодні. Збереглася так само до наших часів одна із найкращих драм «зі співами й танцями» дохристиянської культури України, яким був обряд нашого народнього весілля» [137, с. 8].

Привертає увагу виняткова роль музики – «співів і танців» - в обох названих прототипах галицької співогри. І особливо наголошуємо: в обох дуже виразно експонується театральний-дидактичний елемент, що виявляється як прямолінійно – через проголошені зі сцени сентенції, так і опосередковано, через експресивну природу музичної інтонації, через «співане слово», яке має здатність значно сильніше впливати на відчуття слухачів/глядачів. Не в останню чергу потреба донести до ширших кіл публіки головні моральні «меседжі» обумовила особливе місце пісні у всіх національних театральних

формах. Вплив пісні і синкретичних обрядів, в яких нерозривну єдність становили поетичне слово, сюжет, музика, спів, танець, декоративні елементи, посилювався ще й через те, що вони акумулювали в собі архетипові риси нації, що сформувались на початкових етапах її становлення.

Цей потужний імпульс не міг не відобразитись і в театральних артефактах пізнішого періоду, в добу Просвітництва, в українській літературі і театрі репрезентовану передусім «Наталкою Полтавкою» І. Котляревського та іншими авторами того часу, літераторами та драматургами ранньоромантичної доби – Василя Гоголя, Григорія Квітки-Основ'яненка, Дмитра Дмитренка, Антона Велісовського та ін. Для наддніпрянських авторів важливим джерелом їх музично-сценічних артефактів був не так австронімецький зінгшпіль, як французький водевіль. Проте він, хоч і послужив для них своєрідним прототипом, проте отримав в українській версії цілком іншу інтерпретацію, зважаючи на своєрідність витоків, що передусім сформувались у обрядово-звичаєвій традиції.

У французькій музично-театральній традиції водевіль яскраво відображав ментальну сутність «гальського півня», був позначений легкістю, винятковою дотепністю, численними політичними алюзіями, актуальними натяками на суспільні проблеми, а разом з тим – деякою поверховістю і легковажністю. Недаремно ж наступниця французького водевілю – оперета – згодом розвинулась як жанр, в якому побутові ситуації зазнавали карикатурного перебільшення, а термін «оперетковий персонаж» набув переносного значення, як особа, що чудернацьким чином намагається експонувати свою суспільну позицію і власну виключність.

Дещо інші пріоритети ставили перед собою автори українських водевілів із Наддніпрянщини першої половини XIX ст. Найбільшу різницю із французьким варіантом становить передусім послідовна морально-етична, (а нерідко навіть моралізаторська) спрямованість творінь І. Котляревського та його сучасників, що, зрештою, цілком відповідало ідеалам Просвітництва і

водночас продовжувало національну традицію релігійних театральних вистав з їх моралізуючою основою.

Аналізуючи поведінку і моральну мотивацію головних персонажів обох п'єс з музикою І. Котляревського, Л. Браун пише: «Наталка та Петро втілюють ідеали простоти, скромності, порядності та працьовитості. Вони готові пожертвувати власним коханням, щоб підкоритися наказу матері. Протилежністю до цих міщанських чеснот виступає батько Наталки, який хотів піднятися над своїм суспільним званням у місті, безнадійно вліз у борги і після смерті залишив родину в біді. Цей ідеал сімейного життя розкрито і в «Москалі-чарівнику», де представлено зразкове кохання українського селянського подружжя: жінки, вірної своїм подружнім обов'язкам, яка не піддається спокушанню писаря, та чоловіка, який анітрохи не сумнівається у вірності дружини. Ці почуття знаходять вираз передусім у піснях, присвячених одне одному» [14, с. 40]. Це спостереження витримане цілком в дусі Й. Ф. Райхардта, цитованого вище, і так само воно може відноситись і до змісту галицьких співоігор авторства священників.

Та поруч із загальноєвропейськими наративами в «Наталці Полтавці», як і в деяких інших творах самого Котляревського та згаданих драматургів відображалися й питомо національні переконання і проблеми, зокрема усвідомлення свого становища як бездержавного народу, якому доводиться витримувати не лише гноблення, але й приниження та глумління над українською мовою і культурою. Нагадаємо, що «Наталка Полтавка», окрім всього іншого, була ще й своєрідною полемічною відповіддю на брутальну карикатуру на козацтво кн. О. Шаховського «Козак-стихотворец», в якій українська мова свідомо спотворюється і перекручується. Як вказує цитована вище Л. Браун, «ця ідея (захисту питомих національних цінностей українського народу – М. С.) виявляється ключовою в програмному зіставленні карикатурних, псевдолітературних пісень персонажів, що стоять на вищому щаблі соціальної драбини (негативних постатей Возного і Фінтика) з природними, емоційно щирими піснями Наталки чи Петра. Апологією

співучого українського народу стала ключова сцена в «Москалі-чарівнику», в якій російський солдат співає перекручену українську народну пісню подружжю, яке його гостило. Українка чудово співає ту ж пісню в її оригінальній версії і ганьбить росіян тим, що вона так само автентично може виконувати і російську пісню» [14, с. 42].

Тому цілком закономірно, що аналізуючи основні характеристики українського водевілю, вже вітчизняна дослідниця Ганна Доридор визначає їх у площині, по-перше, національної визначеності, по-друге, дидактичної спрямованості: «саме... персонажі українських водевілів (тобто з яскравою етнохарактерністю) виявляють тематичні та ідейно-художні особливості жанру. Водночас, саме ці персонажі, марковані значним емоційним зарядом, дидактичною наповненістю та нахилом до сентенцій як до чинника, що дає зображуваним подіям належну морально-етичну кваліфікацію (зокрема, що дуже важливо, кваліфікацію з погляду народу), - забезпечують неповторність, виразну самобутність українського водевіля» [62, с. 7].

Більш критично оцінює художню доцільність і літературну вартість п'єс, які виставлялись на українській сцені у ХІХ ст. критик початку ХХ ст. Яків Мамонтів, вочевидь висловлюючи свої думки як прихильник нової театральної естетики, що найяскравіше втілюється в новому театрі Леся Курбаса, та водночас полемізуючи з прихильниками традиційного театру з його побутовими пріоритетами:

«Будучи позбавлений високих літературних якостей, репертуар романтично-побутового театру відзначався великою театральністю. В цьому репертуарі майже не було п'єс без хорових та сольових співів і без танців. І кожен український театр цього типу мав, oprіч рольових акторів, ще великий штат хористів, танцюристів та музикантів. Це був театр синкретичний, театр, де елементи драматичного дійства перепліталися з елементами вокально-музичними та хореографічними, де трагічне чергувалося з комічним, де кров лилася разом з горілкою. Це був театр, де над усім панував принцип театральності (театральний театр, як стали казати пізніш)» [цит. за: 101, с. 558].

Попри полемічний запал й іронію, Я. Мамонтів несамохіть підкреслив у своєму спостереженні ще одну характерну рису цього «театрального театру», що її почасти теж можна скерувати на галицьку співогру: окрім виховних і моральних меседжів, відвідування театру для широкої публіки повинно було творити атмосферу свята, давати їм можливість подолати сірість і обмеженість буденного існування. Оця святковість, небуденність теж походила з глибинного зв'язку українського театру з обрядово-звичаєвою традицією: адже більшість українських обрядів, що містять в собі елементи театралізації і синтезують різні види мистецтв, прив'язані до «неробочих» святкових днів, а часто ще й передають атмосферу ірреальності, звертаються до міфологічного архаїчного світогляду народу.

На цих особливостях українських сюжетів театральних вистав наголошують і дослідники: «Гарне пояснення природи цього театру запропонував автор дослідження про українську драму ХІХ ст. О. Ставицький, який писав: «Що ж до серйозної драми, то тут дія завжди відбувається у святковий, неробочий час. Якщо інколи автори на це не вказують, то тільки тому, що для них це само собою розуміється. Так, І. Котляревський спеціально не вказав, коли саме відбувається дія “Наталки Полтавки”, але із змісту видно, що в якийсь святковий день... В ніч під Різдво відбувається дія “Назара Стодолі” Т. Шевченка... У неділю та інші святкові дні відбувається дія “Сватання на Гончарівці” Г. Квітки-Основ'яненка, “Чар” К. Тополі, “Чорноморського побиту на Кубані” Якова Кухаренка, “Купала на Івана” С. Шерепері...» та багатьох інших п'єс (як «Дурисвітка» М. Кропивницького, дія якої пов'язана із заборонаю сільського начальства відзначати калиту). Цим, зокрема, пояснюється й висока питома вага у виставах етнографічного (хореографічного, обрядового, музичного й пісенного) елементу» [101, с. 556].

Святковість як сакрально-міфологічний наратив відзначає у характеристиці театру корифеїв Мирослав Попович, пишучи, що «музично-танцювальний елемент тут має вивести глядача в народну стихію», тобто у стихію сакрального свята. Саме ця «святкова» (отже, й сакральна, адже свято

пов'язане з сакральним міфом) природа українського театру перевела його з побутового – в інший, непередбачений заборонними указами сакральний контекст» [101, с. 556].

Узагальнюючи всі вищевказані спостереження дослідників, до особливостей українського водевілю варто віднести наступні особливі конститутивні ознаки:

-значно більш суттєву музичну складову, у порівнянні з французьким прототипом; загалом український театр впродовж кількох століть був немислимий без музичного супроводу;

-з попередньою засадою пов'язана і доволі значна жанрова розмаїтість музичного оформлення (нагадаймо, що музичний елемент французьких водевілів концентрувався головним чином в куплетах, надто рідко заторкуючи будь-які інші жанри).

- більш значний наголос на патріотично забарвлених елементах поезії і музики. В театральній традиції українців музика завдяки представленню життєвих ситуацій рідною мовою на безпосередньо емоційному рівні утверджувала відчуття причетності до свого народу, зберігала і відроджувала історичну пам'ять у трагічній ситуації бездержавності.

Таким чином, можемо стверджувати, що витoki музично-театрального дійства були в однаковій мірі «світськими» і «релігійними», об'єднували символіку обрядів – дохристиянського і християнського (в його національній версії). Тому співогра другої половини XIX – початку XX ст. мислилась її авторами-священниками цілком не як легковажний розважальний жанр, покликаний задовольнити невибагливі смаки широкої малоосвіченої публіки, а власне як найбільш зрозумілий і доступний спосіб нагадати найширшим верствам глядачів про їх питомі традиції, висловити певні моральні засади, тобто здійснити виховну місію.

Якщо ж звернутись до тих взірців зінгшпілів, водевілів та інших різновидів демократичних сценічних артефактів, які галицькі і буковинські композитори-священники могли бачити на сцені, головним чином у столиці

«Королівства Галиції і Лодомерії» Львові, то вони були вельми різноманітні. До того ж директори театральних труп пильно стежили, щоби виставляти найцікавіші новинки, які мали успіх на інших європейських сценах. Не варто забувати, що у Львові впродовж кінця XVIII – першої половини XIX ст. між собою конкурували дві сцени – австрійська і польська. Українська сцена, на жаль, у той час ще не розпочала свого існування, її початки припадають лише на 1848 рік – рік «весни народів», а повноцінне становлення відбувається лише після 1864 р., тобто після побудови Народного дому і діяльності театру «Руської бесіди».

Тому майбутні галицькі й буковинські автори української співогри могли черпати доволі яскраві враження від музично-драматичних вистав лише з польської та австрійської сцени, щоби потім творити вже власний художній продукт. На основі збережених відомостей можна зробити висновок, що музичний репертуар львівського театру вже на початках, одразу після приєднання Галичини до імперії Габсбургів, був винятково строкатим за художнім рівнем та розмаїтим за жанрами. Це були: опера-seria, опера-buffa, австрійський та німецький фантастичний, героїчний та побутовий зінгшпілі, мелодрама [281].

Великою подією в мистецькому житті Львова стали вистави опер і зінгшпілів В. А. Моцарта: «На першому місці в переліку композиторських імен – В.А. Моцарт. Знаменно, що прем'єри “Чарівної флейти” у Львові – відбулася через рік після віденської, “Дон Жуана” – відразу після празької прем'єри – стали видатними подіями у культурному житті міста. До постійного репертуару в той же час Франц Генрик Булла (*перший директор стаціонарного німецького театру у Львові в 1789 - 1819 рр.* – М.С.) ввів “Весілля Фігаро”, “Титус” (тобто „Милосердя Тита” – М.С.) та “Викрадення з Сералю”, що зайняли одне з провідних місць у музичному репертуарі по кількості вистав» [111, с. 34]. Звертаємо увагу, що саме зінгшпілі зайняли гідну позицію у моцартівському репертуарі на театральній сцені Львова.

Зрозуміло, що офіційна політика впродовж зазначеного періоду передусім була спрямована на онімечення новоприєднаної провінції, тож львівський театр став одним із дієвих чинників цього процесу, внаслідок чого оперна творчість австрійських композиторів, а в першу чергу – більш доступні і популярні зінгшпілі (що на афішах подавались за різними назвами) становили найбільшу частку репертуару. «Часто репрезентованими у львівському театрі були... австрійські композитори: К. Ф. фон Діттерсдорф (Karl Ditters von Dittersdorf), В. Мюллер (Wenzel Müller), Й. Вайгль-старший (Joseph Weigl), П. Враніцький (Paul Wranitzky), Ф. Кауер (Ferdinand Kauer), Ф. Зюссмаєр (Franz Xaver Süssmayer), І. Я. Гольцбауер (Ignaz Jacob Holzbauer), П. фон Вінтер (Peter von Winter). Зокрема, найбільш популярна опера Кауера – “Дунайська русалка” (“Das Donauweibchen”), львівська прем’єра якої відбулась між 1800 – 1804 роками, була повторена одинадцять разів при повному залі» [111, с. 31]. Варто у цьому переліку звернути особливу увагу на останню позицію: оперу «Дунайська русалка», а властиво «романтично-комічну народну казку зі співом у трьох діях» (Ein Romantisch-Komisches Volksmärchen Mit Gesang in Drei Aufzügen), оскільки вона відіграла в майбутньому певну роль для українського музичного театру.

Зінгшпілі, співогри, комедіо-опери переважали і в репертуарі польського театру, зокрема за дирекції Яна-Непомуцена Камінського, хоча для цього була дещо інша причина, аніж для австрійської сцени. Якщо австрійці таким чином проводили германізацію, оскільки приємна музика і дотепні сюжети приваблювали публіку різних національностей, то польська антреприза існувала в обмежених умовах і не мала достатньої кількості першорядно вишколених співаків, та й оркестр було нелегко зібрати з браку як виконавців, так і самих інструментів.

Відтак, як пише А. Випих-Гавронська, «Камінському було легше виставити опери польських композиторів, наближені за характером і рівнем виконавських труднощів до комедіо-опер. Польська трупа в 1809-1842 рр. запрезентувала м. ін. кілька творів з музикою Кароля Курпінського (Kurpiński),

в тому числі багато разів «Забобон» (Zabobon) з лібрето Камінського, а також його ж п'єси з музикою «Ласка імператора» (Łaska imperatora), «Найясніші гості» (Najjaśniejsze gości), «Марцінова з сералю» (Marcinową z Seraju), «Замок на Чорштині» (Zamek na Czorsztynie), «Облога Варшави» (Oblężenie Warszawy), «Палац Люцифера» (Pałac Lucyfera), «Кальмора і Чаромисл» (Kalmora i Czaromysł)» [297, с. 21].

Авторка вказує і на інших львівських композиторів, що писали музику до вистав трупи Камінського, нерідко до його ж драматичних текстів. Серед них, звісно, найталановитішим був Кароль Ліпінський – постать у львівській музичній культурі, значення якої важко переоцінити. Але поруч з ним до театральної музики зверталися й інші музиканти, як наприклад, Юзеф Башни, чех, що був активним діячем у багатьох сферах культурного життя. «Популярністю тішились твори Кароля Ліпінського (Lipiński) з лібрето Камінського «Сварка через заклад» (Kłótnia przez zakład) і «Сирена Дністра» (Syrena Dniestru), а також комедіо-опери «Скальмежанки» (Skalmierzanki) і «Твардовський на Кременній» (Twardowski na Krzemionkach) написані в результаті співпраці Камінського з Юзефом Башни (Baszny), скрипалем театального оркестру. Виставлялись також «Уявне чудо»¹⁰, «Марнотратник» (Der Verschwender) Фердинанда Раймунда (Raimund), «Жана з Парижа» (Jean de Paris) Франсуа Буальдьє (Boieldieu) Знаменним видається те, що власне музично-драматичні твори були рекорди кількості вистав у львівському театрі за дирекції Камінського. Завжди повний зал збирала «Сирена Дністра», яку повторювали аж сорок сім разів у 1814-1842» [297, с. 21].

В історичному огляді зінгшпіль, водевілів, «чарівних казок», комедіо-опер та інших аналогічних музично-сценічних різновидів варто звернути більшу увагу на оперу Ф. Кауера – «Дунайська русалка» та її пізнішу польську переробку К. Ліпінського «Сирена Дністра». Написана в 1798 році «Дунайська русалка» Кауера своєю надзвичайною популярністю в багатьох європейських

¹⁰ «Уявне чудо чи краков'яки і гуралі» (Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale) – водевіль з музикою Яна Стефани (Stefani) на лібрето Войцеха Богуславського, написаний в 1794 році.

країнах завдячує втіленню кращих рис тогочасного австрійського зінгшпіля. Приємна, легка для запам'ятовування мелодія, використання мотивів народної та міської популярної музики, переважно, ритмічних формул австрійського лендлера, а також інших поширених пісенних жанрів (мисливські, жартівливі, лірико-сентиментальні пісні тощо), зіставлення реального і фантастичного світу у яскравих декораціях і костюмах, динамічність сценічної дії – ці риси забезпечили тривале сценічне життя «романтично-сценічної народної казки» Кауера, яка збирала оплески не лише у Відні, а й в багатьох інших містах Австро-Угорської монархії.

Натомість її переробка Каролем Ліпінським і Я. Н. Камінським з назвою «Сирена Дністра» була виставлена у 1813 році і одразу отримала такий шалений успіх, що автори вже через рік змушені були створити і поставити другу частину опери з назвою «Терефере в тарапатах» (*Terefere w tarapacie*). Якщо літературна частина співогри (бо саме під такою польською назвою «*śpiewogra*» вона фігурує у сучасних дослідженнях) або чародійської опери (*opera czarodziejska z tablami[?] i tańcami*), як вказується на деяких рукописах [295] піддається суворій і справедливій критиці, то музика Ліпінського згідно визнається художньо вартісною. Більше того, як зазначає М. Гарбузюк, «музичні та вокальні номери пера К. Ліпінського, написані до львівської переробки, зажили широкої популярності, свідченням чого слугують відомі копії нот та текстів арій, дуетів, танцювальних фрагментів, що ходили в рукописних „списках”» [36, с. 12].

Декілька арій і танців була перенесена Ліпінським з першоджерела, тобто з зінгшпілю Кауера, але більшу частину він написав сам, і серед його авторських номерів для нас особливий інтерес представляють українські мотиви, які композитор вводить у свою співогру. Таким чином, «Сирена Дністра» була одним із перших зарубіжних музично-сценічних артефактів доби романтизму, в якому репрезентовано українську тематику з відповідними музичними номерами. Марія Загайкевич, аналізуючи творчість та культурно-просвітницьку діяльність К. Ліпінського, яка була пов'язана з українським

середовищем, з тематикою та використанням українського фольклору, вирізняє серед інших його досягнень у цьому аспекті «Сирену Дністра» задля «появи... українських персонажів (наприклад, дівчини Палажки, що розмовляла зі сцени українською мовою) та забарвлених місцевим колоритом епізодів. У свою чергу..., це призвело до використання Ліпінським в ряді музичних номерів, зокрема, в т. зв. “сцені руській Гераська з Палажкою” та в “Козацькому танці” українських народних наспівів» [75, с. 263].

Ці пов'язані з українським фольклором фрагменти належали до улюблених в концертному і аматорському репертуарі галичан впродовж наступних десятиріч, про що свідчать збережені в колекціях польських меломанів рукописні копії окремих номерів «Сирени Дністра». У вищезитованій статті М. Гарбузюк зазначається: «Свідченням цього (популярності в домашньому музикуванні – М. С.), є, наприклад, „Мазур та Козак“ з опери „Сирена з Дністра“, збережений в архіві Генрієтти Бонковської, «Арії з опери “Сирена з Дністра” з музикою Кароля Ліпінського» та рукописний текст дуету козака Гарастка та дівчини Параски з тієї ж опери, датований 1820-ми роками, що зберігається у відділі рукописів ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України у „Збірці різних віршів“ (фонд „Окремі надходження“), датованих початком ХІХ ст. Найімовірніше, перші з названих нот належали Генриці Бонковській, доньці графа Яна Вінцента Якси-Бонковського, члена Галицького сейму» [36, с. 15].

Отже, можна стверджувати, що галицька і буковинська співогра, створена композиторами-священниками, формувалась на тривкому фундаменті, оскільки до часу, коли М. Вербицький й І. Лаврівський, а згодом В. Матюк, І. Воробкевич та П. Бажанський звернулись до написання творів цього жанру, вже існували найважливіші передумови до цього. Передусім заслуговує уваги значний компендіум західноєвропейської і національної філософсько-естетичної літератури, яка аргументувала необхідність появи демократичного театру з музикою для освіти найширших верств населення і поширення в них громадянських чеснот та морально-етичних засад згідно з ідеалами

Просвітництва, а в першій половині XIX ст. – і з романтичними візіями переваги почуттів над раціоналізмом і оспівування домашнього затишку в стильовому напрямку бідермаєр.

Не менш істотним імпульсом були і самі багатоманітні демократичні форми музично-драматичного театру різного національного походження, які поширювались в багатьох європейських країнах. У Львові їх постановки відбувались доволі швидко після прем'єр, оскільки обидві діючі сцени – австрійська, німецькомовна і польська – конкуруючи між собою, намагались привабити публіку найцікавішими новинками сучасного мистецтва. Оскільки основою більшості з таких п'єс були реалістичні побутові сюжети моралізаторського характеру і відповідна до них популярна музика – міська і традиційна народна, як також казкові сюжети, що також для музичного супроводу використовували яскраві національно характерні пісні і танці, то цей взірець був вельми доцільним для місцевих українських композиторів, що трактували театр як важливу форму морального виховання широких верств суспільства.

Чи не найважливішим пріоритетом вистав такого типу була їх опора на народну традицію, багатоманітне використання фольклорних джерел, які трактувались в стилізованому вигляді, проте становили один з основних «ключів» до розуміння тих меседжів, які трансливались авторами, спрямовані до широкого кола глядачів. В процесі становлення національної ідентичності ця характеристична риса співогри була однією з найважливіших як для авторів, так і для публіки, бо несла їй усвідомлення цінності власної духовної спадщини, традицій і звичаїв.

На цьому наголошує і М. Новакович: «Жанрові пріоритети австрійського театру другої половини XIX століття значною мірою впливали і на «світогляд» галицьких українців, причетних до створення у 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. Гушалевича, Р. Муха, Ос. Федьковича,

В. Ільницького, П. Свенціцького, а також з перекладних п'єс польських, французьких та німецьких авторів, серед яких переважали мелодрами, оперети та водевілі. Протягом першого сезону (березень – липень 1864 року) було показано 22 вистави, авторами яких були письменники з підросійської частини України. Так, один з ініціаторів та засновників театру відомий галицький політик та культурний діяч Юліан Лаврівський рекомендував, насамперед, твори авторів-наддніпрянців, написані чистою українською мовою, «що, певно, не грішать ні московщиною, ні церковщиною»... Галицьку частину репертуару репрезентували перекладні п'єси з польської («Верховинці» Ю. Коженювського, «Козак і охотник» І. Вітошинського), німецької та французької мов» [174, с. 30].

Безперечно, і українська театральна спадщина вплинула на формування галицької і буковинської співогри. Ці впливи проявлялись у всіх численних і різноманітних проявах згаданої спадщини – від народного театру, релігійно-моралізаторських п'єс з музикою, що писались і виставлялись здебільшого студентами-теологами, до театральних артефактів доби Просвітництва і раннього романтизму, в першу чергу п'єс І. Котляревського з передбаченими самим автором народними піснями. Те, що авторами були священники, які, хоч і не мали професійної музичної освіти, але загалом були особистостями всебічно ерудованими, музично талановитими і свідомими своєї просвітницької місії, також наклало свій відбиток на вибір сюжетів, образи і музичний стиль співоігор.

1.2. Особлива місія греко-католицьких священників у галицькій та буковинській культурі.

Виняткове за результативністю і суспільною вагою значення діяльності священнослужителів Галичини у суспільно-централізуючих процесах становлення української громади як національно-окресленої спільноти ХІХ століття загальновідоме і широко висвітлене у наукових працях.

Представляючи собою найбільш високоосвічену в русинському середовищі, та відносно прогресивнішу за поглядами верству, душпастирі мали реальну змогу і засоби впливати на позиції, формувати переконання, задавати певні актуальні тенденції у різних сферах суспільного життя. Вектор національного будительства остаточно формується в другій половині XIX століття і набуває надзвичайної актуальності й гостроти в умовах іноземного панування. Беручи до уваги, що приналежність до певної конфесії й слугувала чинником національної ідентифікації в Галичині цього періоду, парафіяльна робота значною мірою переростає у засіб реалізації національних прагнень.

Відтак у висвітленні феномену композиторської активності греко-католицьких священників і їх заангажованості в театральній царині неможливо оминати особливу позицію священників у той вельми складний період європейської історії, коли власне і формувались засади національного світобачення у більшості країн Європи, в тому числі й у тих, які не мали своєї власної державності. Українці в тому відношенні опинились в одній з найскладніших ситуацій у порівнянні з іншими народами, по-перше, тому, що були розділені між різними імперіями, по-друге, тому, що були розділені між різними конфесіями: православною і греко-католицькою, по-третє, ще й тому, що російське самодержавство надто криваво і безпощадно нищило будь-які прояви української самостійності, тож практично українці-русини Галичини маючи в імперії Габсбургів порівняно більше прав і свобод, повинні були зберігати національну традицію і плекати власну ідентичність через розвиток мови і культурних інституцій.

Однак і тут виникали значні перешкоди на цьому шляху. Основною з них була національна розпорошеність українців Галичини на кінець XVIII – початок XIX ст., відсутність в їх середовищі яскравих лідерів якраз у тому періоді, коли особливо інтенсивно формуються національні рухи в багатьох регіонах Європи. Зневажливо-глумлива польська приказка, що русини-українці в Галичині – це «*chłor i ror*», тобто «селянин і священник», на жаль, не була аж надто далека від істини. Найбільшою втратою ж для формування повноцінного

самоусвідомлення українців Галичини і Буковини була відсутність національної еліти, власної аристократії, яка виступала меценатами культури і мистецтва, як також освіченої інтелігенції – юристів, інженерів, лікарів, вчителів.

Про це з гіркотою пишуть дослідники кінця XIX – початку XX ст., звертають на це увагу й історики та політологи сучасності. Так, у спогадах «З життя нашого духовенства в першій половині XIX століття» відомого українського публіциста, історика і літературознавця О.Барвінського зазначається: «Становище українського народу в Галичині до злуки її з Габсбургською монархією було вельми сумне. Груба темрява і безпросвітність налягли на наш край. Колишні руські вельможі і шляхта переходили на латинський обряд, спольщилися і відчужилися українського народу та скріпили не тільки матеріально, але і інтелектуально освічену верству польську. Не було потрібної освіти, а духовенство змужичіло» [9, с. 1].

На таку непривабливу картину українського суспільства Галичини і Буковини були об'єктивні історичні обставини, передумови, які корінилися у суспільно-політичному житті галицького краю і призвели до того, що українська аристократія втратила будь-які власні національні орієнтири і перейшла на польську ідентичність та в римо-католицьку конфесію. Так вона могла забезпечити собі більш привілейоване становище і зберегти маєтки і політичні впливи. «Впливовий у Середньовіччі прошарок руської аристократії – князівські й боярські роди – розчинився у польській шляхті. Після того, як польський король Казимир Великий у 1349 р. приєднав Галицьке князівство разом із прилеглими територіями до своїх володінь, розпочався поступовий перехід руської знаті від східного обряду до римо-католицизму і врешті до польськості. Католицизм гарантував їй насамперед участь у політичному житті та у прийнятті рішень стосовно долі країни, визнання себе поляками – участь у культурному житті панівної верстви» [190, с. 59-60].

Тож до першого поділу Польщі у 1772 році і приєднання краю до Австрійської імперії Габсбургів українці Галичини існували «не як нація, або

бодай її частина, але як сіра, прибита етнографічна маса, що в тяжкій, довголітній панщизняній неволі втратила свої провідні верстви – шляхту, міщанство – і лишилася тільки з одним духовенством» [40, с. 31], та й те, як писав О. Барвінський, «змужичіло», тобто ніяк не могло претендувати на позицію еліти нації.

Та коли Галичина стала новоприєднаною провінцією Австрійської імперії, а Львів – столицею «королівства Галіції і Лодомерії» доволі багато що змінилося для суспільної позиції українського населення і для можливостей її національного розвитку. Спочатку імператриця Марія Терезія, а потім її син Йозеф II підтримали духовно-освітній рух українців-галичан. Було здійснено низку заходів, які мали своїм наслідком суттєве зростання як культурно-освітнього рівня українського духовенства краю, так і усвідомлення своєї місії серед вірян. Серед них виокремлюємо юридичне рівноправ'я греко-католицької церкви з римо-католицькою, підкріплене також матеріальними преференціями. Надзвичайно важливим кроком стало заснування ряду освітніх теологічних інституцій, таких як «Barbareum» при церкві святої Варвари у Відні, переданої від єзуїтів греко-католикам імператрицею Марією Терезією (1774), греко-католицька духовна семінарія у Львові (1783), богословський інститут «Studium Ruthenium» при нововідкритому університеті у Львові (1784). Крім того, молоді греко-католицькі духівники мали змогу навчатись у центрі світового християнства Римі та в Інсбруку.

«В складі Австрійської імперії уніатська Церква в Галичині у 1774 –1782 рр. отримала нову назву («Греко-Католицька»), гарантії автономії й рівноправності з римо-католиками, можливість богословської освіти в духовних семінаріях, систему матеріального забезпечення з Релігійного фонду... Ці заходи сприяли, з одного боку, формуванню в середовищі ГКЦ феномену австрофільства, а з іншого – її глибшій інтеграції в суспільно-політичне життя, адже витворили новий тип духовенства, покликаного «служити Церкві і народові» та репрезентувати «руську (українську) націю» у відносинах з урядом Габсбургів. Завдяки цьому, на думку істориків, було

закладено фундамент українського національного відродження в Галичині у XIX – на початку XX ст.» [58, с. 39]. А В. Ададуров, пояснює таку доброзичливість Габсбургів до української спільноти своєї новоприєднаної провінції стратегією державної політики, відповідно до якої імператор прагнув «грунтувати єдність своїх спадкових володінь не стільки на політиці онімечення чи навернення своїх підданих до Римо-Католицької Церкви, скільки... на трактуванні всіх безвинятку підлеглих їм народів як рівних перед спільним монархом» [2, с. XI].

Справді, маючи можливість отримати повноцінну теологічну освіту, греко-католицькі священники ревно прилучились до створення відповідних інституцій і осередків, які сприяли б підвищенню загального культурно-освітнього рівня української громади. В контексті обраної теми слід передусім згадати перемишльського єпископа Івана Снігурського, вихованця *Barbareum*, що підтримував у Відні тісні контакти з графом Андрієм Розумовським, російським послом, українцем за походженням, що мав свою прекрасну хорову капелу. Її високий художній рівень послужив прикладом для єпископа, що всіяко сприяв суттєвому оновленню співочої культури греко-католицької церкви. Для цього єпископ подбав про відкриття музично-освітнього осередку «Заведеніє пѣвческо-учительское» і заснування високохудожнього кафедрального хору у Перемишлі. Його родичем і вихованцем, учасником згаданого хору був Михайло Вербицький, а також згодом в цьому ж середовищі сформувався як композитор й Іван Лаврівський. Тож не в останню чергу завдяки просвітницькій діяльності єпископа Снігурського в українському середовищі Галичини виникла «перемишльська школа» композиторів, в якій і постали перші співогри [130].

Цей приклад переконливо доводить, що «говорити про західноукраїнську інтелігенцію початку XIX ст. – значить говорити про духовенство. І справді, оскільки духовенство було єдиною соціальною групою, що могла користуватися перевагами вищої освіти в Австрійській імперії, вища освіта на Західній Україні практично стала синонімом освіти богословської. Так, на

початку 1840-х років із майже 400 студентів-українців Львівського університету та інших закладів 295 навчалися теології, в той час як майже вся решта займалися філософськими дисциплінами, котрі також входили до курсу богослов'я. Іншими доказом переважання священників серед інтелігенції є те, що із 43 книжок, написаних між 1837 і 1850 рр. українською мовою, 40 належало перу священників» [231, с. 214-215].

Та і в духовному греко-католицькому клірі частка високоосвічених національно свідомих пастирів, що дбали про освіту і добробут вірян, була незначна. Переважна більшість священників, особливо тих, які мали парохії в селах, відзначалась обмеженими інтересами, консервативними поглядами і до демократичних процесів освіти і культурного розвитку своєї пастви ставились з недовірою. Недаремно в красному письменстві Галичини зустрічаємо негативні образи священників, передусім у творах І. Франка – романі «Перехресні стежки», повісті «Основи суспільності», оповіданні «Отець-гуморист», нарисі «Патріотичні пориви» та інших. На це теж звертає увагу О. Субтельний, наголошуючи: «Лише у другій половині ХІХ ст. вагомим чинником на Західній Україні стане світська інтелігенція – вчителі, юристи, вчені, письменники та чиновники. Втім, не слід вважати кожного священника інтелігентом. Величезну більшість духовенства становили бідні сільські священники, котрі за своїм інтелектуальним рівнем ледве підіймалися над селянами. Й лише його невелика частка, зосереджена в таких містах, як Львів і Перемишль (тобто центрах церковної адміністрації, що мали заклади вищої освіти, бібліотеки та друкарні), мала змогу брати участь у культурному житті» [231, с. 215].

Але якраз ці освічені енергійні духовники в Галичині, Буковині, Закарпатті в ХІХ ст., хай якою кількісно невеликою була їх громада, заклали основи української ідентичності, оскільки виступали як активні діячі політичної, економічної, а передусім освітньої і культурно-мистецької сфери. В цьому вкрай незвичному для секуляризованого ХІХ ст. поєднанні релігійного християнського служіння – і суто світських форм прояву їх лідерства для своєї

пастви проявлявся феномен греко-католицьких українських священників як національної еліти.

Прикметно, що в такій рішучій громадянській позиції Михайло Грушевський та Кость Левицький вбачають продовження давньої, ще православної традиції і постанови православних отців щодо своїх обов'язків супроти вірян: «основними прикметами внутрішнього ладу західно-руської православної церкви в періоді менше-більше до половини XVI ст. треба вважати: а) виборний принцип в обсажуванні церковно-ієрархічних урядів і б) широка участь світських людей в справах церкви. Прикмети ці однаково були згідні і з духом давніх соборних переказів православної церкви, і з характером понять і суспільних поглядів українського народу» [52, с. 18].

Найбільш яскраво згаданий феномен увиразнюється в галицькій та буковинській літературі і культурі, яка теж надто часто творилась священниками. Вони, хоч і не мали спеціальної університетської філологічної чи консерваторської музичної освіти, а віддавались творчості, будучи аматорами, рівень багатьох написаних ними літературних, драматичних чи музичних творів не поступався опусам професіоналів. Адже маючи добру загальногуманітарну ерудицію, знання світової літератури і філософії, нерідко володіючи кількома іноземними мовами, такі митці-священники мали що сказати своїм читачам, глядачам чи слухачам. Творчість таких галицьких письменників і поетів, як будителі народного духу представники «Руської трійці» Маркіян Шашкевич, Іван Вагилевич та Яків Головацький, а згодом о. Тимофій Бордуляк, о. Осип Барвінський чи о. Сильвестр Лепкий (батько відомого поета-модерніста Богдана Лепкого), це яскраво підтверджує.

З іншого боку, їх основне пастирське покликання теж накладало свій відбиток на вибір тематики, зміст і образні колізії їх писань. Якщо заглибитись у дослідження морально-етичних наративів поезії і прози, драматургії і музичних артефактів цілком «світського» змісту, то виявиться, що вони більш чи менш опосередковано завжди утверджують християнські моральні цінності. Перший Папа Римський – слов'янин, Іван-Павло II визначив таке ставлення до

релігії як «автентичну цінність» [78, с. 98]. Ця заувага вповні стосується і співогри, створеної галицькими і буковинськими композиторами-священниками, оскільки дивовижним чином на театральній сцені акумулюється та морально-етична спрямованість, яку греко-католицькі священнослужителі доносили до своїх вірян з амвона у проповідях.

Так само духівники віддавались просвітницькій роботі, як етнографи досліджували давні народні традиції, цікавились історією, а відтак сприяли становленню національної ідентичності у свідомості русинів-українців, які здебільшого не були надто освіченими, щоби замислюватись над такими піднесеними істинами. Тому «сотні греко-католицьких священослужителів, які здійснювали свою душпастирську роботу та служіння по селах і містечках Східної Галичини, ставали ініціаторами та ідейними натхненниками просвітницького руху, відкривали й організовували хати-читальні, школи при парафії, ставали т.зв. «будителями» національної ідентичності у своїх парафіях» [91, с. 232].

Знову ж таки, перекидаючи арку до теми нашого дослідження, можемо стверджувати, що і співогри завдяки своїй образній мові, захоплюючим подіям, які розгортались на сцені, привабливим, легким для запам'ятовування мелодіям або й використанню відомих багатьом народних пісень, зручно вплетених в драматичну дію, виконували ту ж саму просвітницьку, морально-виховну функцію, що й хати-читальні чи школи, тільки чинили це у вельми емоційний, образний спосіб. Тут якраз виявляється велика доцільність і життєздатність жанру західноєвропейського зінгшпілю, пересадженого на галицько-буковинський ґрунт, який міг нести слухачеві ті ж наративи, тільки невимушеним чином, діючи на емоції і зацікавлення, що і більш «поважні» форми просвітницької роботи.

Відтак надзвичайно зростає роль особи священника, від якого залежало надто багато у житті тієї чи іншої української громади у державній системі Австрійської імперії. За визначенням І.-П. Химки священник був «мостом між національним рухом міста та селянством» [284 с. 94]. А О. Каськів прямо

вказує на те, що священник був головною особою у сільській громаді чи середовищі маленького містечка: «Місцевий священник був для громади духовним отцем, настоятелем, учителем, адвокатом своїх прихожан на різних рівнях. Окрім цього, він був чи не єдиною національно свідомою людиною на селі, та мав університетську освіту. Священник на місці був ініціатором змін на краще у житті пастви; духовенство засновувало культурні, політичні та економічні організації. Головними гаслами священників до вірян були: навчання, тверезість, працьовитість та ощадливість» [91, с. 232]. Якщо проаналізувати сюжети більшості співоігор, чиї лібрето або творились місцевими авторами, серед яких найбільш плідними були І. Гушалевич, Р. Мох, О. Федькович, В. Ільницький, П. Свенціцький, або перекладались з німецької, французької, польської мови, то відзначимо утвердження тих самих гасел, хіба що висловлених непрямо, а засобами художніх образів.

Якщо узагальнити основні напрями суспільно орієнтованої роботи греко-католицького священництва в Галичині і Буковині (поза їх душпастирськими обов'язками), то вона охоплюватиме всі сфери життєдіяльності. Це дозволяє визначити їх роль у в українському суспільстві західних теренів як своєрідну заміну державних структур, що покликані регулювати суспільне життя і захищати інтереси громадян. У бездержавних націях ці функції перебирала на себе аристократія й освічена інтелігенція, що мала представництво в державних інституціях метрополій. У русинів-українців впродовж тривалого часу – практично аж до кінця XIX ст. регулятивні функції виконували саме священники як єдині представники освіченої верстви. При тому виконували їх здебільшого успішно, проявляючи і політичну дипломатичність, і економічну грамотність, і господарчу винахідливість, і розуміння специфіки освітнього процесу для своєї пастви, і непересічні мистецькі таланти, які свідомо ставили на службу українському загалу.

В контексті обраної теми, а надто для прояснення уявних «парадоксів», зазначених у окресленні актуальності теми, видається необхідним стисло зазначити провідні напрямки креативної будууючої діяльності греко-

католицьких священників Галичини і Буковини, оскільки вони дозволять пояснити кілька важливих тез. Докладніше представлення кожної із зазначених царин потребувало би окремої дисертації, тому обираємо принцип *pars pro toto*, тобто частина замість цілого, підтвердження певного положення одним-двома прикладами, спираючись на праці, присвячені даній проблематиці. Їх підсумкове узагальнення допоможе зрозуміти закономірність і свідомо обрану авторами суспільно-просвітницьку функцію музично-театральних артефактів, написаних священниками, вибір їх тематики та системи музично-виразових засобів. Окремо зазначимо, що свідомо не звертаємось до велетенської за розмахом діяльності Митрополита Андрея Шептицького, що стала найпереконливішим свідомством потужності греко-католицької церкви і найвищою кульмінацією у розбудові українського суспільства Галичини, оскільки вона розгорталась в час, коли співогра вже перебриніла як важливий чинник мистецького розвитку суспільства, поступившись місцем більш професійним формам.

Отже, якщо звернутись до окремих сфер діяльності духовенства, то вони характеризуються наступними досягненнями:

Політична сфера – Одним з найбільших досягнень духовенства у політичному русі пов'язане з участю в національному русі, який активізувався в 1848 р. під час «весни народів». Австрія стала одним із епіцентрів цього руху, під впливом незалежницьких настроїв була прийнята конституція держави, проголошена загальна рівноправність, скасована панщина. Русини-українці на той час не мали інших освічених репрезентантів своїх національних інтересів, окрім священників, тож вони енергійно включились у політичний процес. «Власне тоді церква трансформувалася із духовної сили в суспільну інституцію... духовенство стало чи не єдиним посередником і репрезентантом населення у стосунках із державною владою. Створену 2 травня 1848 р. Головну Руську Раду (ГРР) – першу українську політичну організацію в Галичині – очолив авторитетний перемишльський єпископ Григорій Яхимович (1792-1863), його заступником обрано каноніка Михайла Куземського (1809-1879), а секретарем

досвідченого отця Михайла Малиновського (1812-1894). Більшість членів ради представляли духовенство» [166, с. 65-66].

Вимоги, які висувала Головна Руська Рада до австрійського уряду на захист прав української громади, були головним чином політичні, але поруч з тим – освітні і релігійні, при тому релігійна рівноправність греко-католиків з іншими обрядами трактувалась у політичному ключі, як один з чинників закріплення прав українців. «У маніфесті до народу її провід задекларував єдність 15-мільйонного (українського) «великого руського народу», який «одним говорить язиком» і у минулому мав могутню державу. Головні напрямки програми організації: збереження греко-католицької віри і обряду та надання церкві рівних прав з іншими, демократизація народної освіти і впровадження рідної мови у всі державні та громадські установи, відстоювання конституційних прав і свобод народу» [166, с. 66].

В той же період українська громада висунула своїх послів у парламент Австрії, і, хоч отримала менше місць, аніж сподівалась, все ж відтоді мала постійне національне представництво у віденських владних структурах. Для забезпечення вільного обміну думок серед послів і вироблення спільної стратегії дій був «утворений український парламентський клуб, який очолив єпископ Григорій Яхимович» [162, с. 311].

Діяльність українських парламентарів на чолі з Григорієм Яхимовичем була вельми продуманою і ставила ті цілі, які мали забезпечити успішний розвиток національної громади. На жаль, не все із задуманого вдалось здійснити. «Під його керівництвом українські послы внесли чотири меморіали щодо національних відносин у краї, а також петицію з 15 тис. підписами про поділ Галичини на українську (Східну) і польську (Західну). Передбачалося, що у Східній Галичині буде окремий намісник, а в установах, школах, храмах впроваджено українську мову, галицьким українцям мали виділятися посадові місця в органах державної влади» [166, с. 66].

Політична активність греко-католицького духовенства продовжувалась і надалі, аж до Першої світової війни, священники були репрезентовані у

австрійському парламенті і виступали там з пропозиціями, в яких відстоювали інтереси українців і домагались для них певного покращення суспільної, економічної, освітньої позиції.

Економічно-господарська сфера – поруч з політичною належала до першочергових пріоритетів діяльності греко-католицького духовенства. Спостерігаючи за важкими умовами життя українського селянства, виснажливою і часто малопродуктивною працею, священники вбачали свою місію ще й у тому, щоби zorganizувати паству до доцільного і продуманого ведення господарства, яке змогло б покращити їх матеріальне становище, а відтак і зміцнити суспільну позицію, громадянську і національну самосвідомість.

Тому «крім політичного та культурного проводу, греко-католицьке духовенство змогло очолити й процес економічного піднесення життя мешканців східногалицького регіону. Створене за активної участі та підтримки греко-католицького духовенства, воно змогло розгорнути свою роботу одразу на кількох напрямках. Важливо зазначити, що духовенство активно долучалося до роботи в усіх напрямках роботи товариства, використовуючи та популяризуючи нові прогресивні методи ведення господарювання. Греко-католицькі священники, крім своїх безпосередніх обов'язків духовних лідерів громади, змогли проявити себе як талановиті агрономи, пасічники, економісти та спеціалісти у галузі тваринництва» [211, 224]. Варто зауважити, що серед найбільш успішних господарників – священників були й ті, які плідно працювали на музичній і композиторській ниві. Серед них передусім згадаємо о. Остапа Нижанківського, одного з організаторів української молочної кооперації в Галичині, ініціатора створення «Крайового господарсько-молочарського союзу», о. Євгена Турулу, диригента і композитора, що після Першої світової війни емігрував до Канади, та низки інших.

Суспільно-організуюча сфера – в цьому напрямі діяльності греко-католицьких священників передусім береться до уваги організація осередків і товариств, скерованих на просвітництво серед селян, подолання згубних звичок,

насамперед алкоголізму, натомість залучення до громадських організацій, зібрань у читальнях, бібліотеках, товариствах, таких як «Просвіта» тощо. Ця робота проводилась священниками комплексно, враховуючи і духовні, і матеріально-економічні потреби, на чому наголошують дослідники: «Створення читалень і сільських бібліотек священники розуміли як складову великої просвітницької акції серед руського селянства, поруч із заснуванням позичкових кас, громадських шпихлірів, крамниць, поживаленням роботи церковних братств, антиалкогольною кампанією та ін.» [215, с. 78].

Організаційна праця греко-католицького духовенства мала важливий наслідок для розвитку української громади в Галичині, систематизувала різні сфери життя, узгоджувала духовно-просвітницькі й економічні вектори, головним чинником для досягнення своїх цілей слушно вважаючи освіту. Концепція товариства «Просвіта» засвідчила системний стратегічний характер суспільних починань священництва. Як священники стояли коло витоків цього товариства – йдеться про отця Миколу Устияновича, що поруч з представником нової світської інтелігенції Анатолем Вахнянином (сином священника) втілював цю плідну ідею в 1868 році, так і надалі вони були активними членами товариства впродовж багатьох десятиліть «та проводили в рамках роботи у товаристві «Просвіта», яке після 1890 р. перетворилося з суто просвітницького на просвітницько-економічне. Водночас, духовенство було одними із організаторів, головних доповідачів та учасників господарських заходів, організованих «Просвітою». На них вони виступали із конструктивними пропозиціями щодо організації економічної та господарської діяльності українців, ділилися досвідом у різних видах господарювання, розповсюджували селекційне насіння, щепи, городні й господарські знаряддя» [106, с. 473-474].

Наукова сфера – В XIX ст. і особливо на початку XX ст. греко-католицькі священники виявляли значне зацікавлення науковою проблематикою. Спочатку це був головним чином теологічно-філософський та філологічний напрямок досліджень, як це, наприклад, виявляють праці Івана Могильницького, присвячені аргументації окремішності української (руської) мови і необхідності

вживання її сучасної версії. «Вражають думки І. Могильницького щодо української книжної мови у її відношенні до усної і церковнослов'янської в їх історичній ретроспективі, бо і сьогодні вони цілком прийнятні. Він справедливо відзначає більшу близькість слов'янських усних і писемних мов в XI-XIII ст., ніж сучасних, і теоретично вибудовує чітку систему співфункціонування різних виявів мови» [45, с. 13].

Відомо також, що саме священники, учасники Перемишльського гуртка, що утворився в 1816 р. з ініціативи Михайла Левицького – єпископа Перемишльського та Галицького митрополита, першого кардинала греко-католицької церкви, досліджували звичаї, етнографію, фольклор українців галицького краю, заклавши тим самим основи національної етнографії і фольклористики в краї.

Наукові інтереси плекались духовенством і надалі, в наступні десятиріччя розширюючись на інші дисципліни. «За участю церковних ієрархів та Ставропігійського інституту (створений 1788 р. у м. Львові) організовано археологічно бібліографічну виставку до 900-ї річниці запровадження на Русі християнства та 40-річчя правління монарха Франца-Йосифа. На основі виставки через рік засновано Музей Ставропігійського інституту, в якому було представлено 60 рукописів, 243 стародруки, 313 предметів церковного мистецтва. Церковне керівництво підтримувало і наукові проекти НТШ, зокрема її Археографічної комісії (заснована 1896 р., голова Михайло Грушевський, заступник Іван Франко), яка розгорнула широку дослідницьку програму щодо публікації „актів до церковної унії”» [166, с. 72]. Отже, і в цій царині українського галицького суспільства можемо відзначити значні досягнення священників.

Освітня сфера – Безперечно, однією з найважливіших цілей діяльності священників була освіта українського суспільства Галичини і Буковини, навчання рідною мовою, пізнання української історії і її видатних особистостей. Саме у освітній сфері, яку провадили отці, відбувається природне поєднання релігійного і національно-зорієнтованого первнів. Адже з одного

боку, надто важливим для духівників було християнське виховання своєї пастви: «Розглядаючи значний педагогічний доробок греко-католицького духовенства у розробці теоретико-методичних основ християнського виховання українців, зауважимо, що УГКЦ особливу увагу звертала на ті чинники, які були спрямовані на поширення та популяризацію католицьких ідей. Одними з таких просвітительських факторів були книги морально-релігійного змісту, християнська література, католицькі часописи, парафіяльні бібліотеки та читальні, які брали дієву участь у процесі становлення високоморальної особистості» [270, с. 86]. З іншого ж, релігійні істини повинні були засвоюватись рідною мовою, і до цього насамперед прагнули просвітителі з кола греко-католицького духовенства.

Власне заходи, спрямовані на заснування та поширення освітніх осередків, були пріоритетними. З них цілеспрямовано розпочали свою просвітницько-національну діяльність представники УГКЦ ще в перших десятиліттях ХІХ ст. «Особливо широкомасштабну культурно-освітню акцію розгорнув перемишльський єпископ, а в 1815-1858 рр. львівський митрополит Михайло Левицький (1774-1858). Розбудову шкільництва започаткував проведений ним у м. Перемишлі синод, який ухвалив відновити зруйновані війнами парафіяльні школи й запровадити в них українську мову. Митрополит також домігся від уряду впровадження нового статуту австрійського шкільництва і в Галичині. В результаті, за 1816-1819 рр. у краї засновано 383 нові парафіяльні школи» [192, с. 187].

Шкільництво, організоване греко-католицьким духовенством, розвивалась, спираючись на два типи дидактичної літератури: релігійну і філологічну, тобто ту, яка навчала правильного читання і письма. Авторами всіх початкових підручників, граматик, молитовників та інших книг були самі священники. Цій проблематиці присвячено чимало наукових розвідок вчених діаспори та вітчизняних, виданих за період Незалежності [271, 153, 92, 230, 284], тому лише стисло перерахуємо представників греко-католицького освітянства та їх найважливіші праці. Вони, окрім релігійного виховання,

виконували й національно-просвітницькі завдання у селянському середовищі Галичини, сприяли формуванню національної ідентичності.

У дослідженнях істориків та літературознавців згадуються найпопулярніші у галицькому шкільництві підручники з української мови, написані священниками впродовж XIX ст.: «У Галичині поступово зростає кількість шкіл з українською мовою навчання, для них створюються граматики, серед яких найпопулярніші: “ГраMATика малоруського язика для шкіл парафіальних в Галиції” Т. Глинського (1845), “ГраMATика руского язика” М. Осадци (1862), “Методична граMATика язика малоруского” П. Дячана (1865), “ГраMATика руского язика” О. Партицького (1871), “ГраMATика руского язика для школь середныхъ” О. Огоновського (1889), “Методична граMATика рускої мови” І. Огоновського та В. Коцовського (1894). Усі ці граматики орієнтовані на галицьку мовну практику» [84, с. 44].

Особливістю галицького шкільництва, яке провадили священники, було навчання жінок, щоправда, переважно, з тих же родин духівників. До цього процесу долучались передусім жіночі монастирі. «При Словітському монастирі у 1822 р. засновано освітньо-виховний центр. Спершу тут діяло два класи, а згодом – чотири. Здобували освіту тут переважно дочки священників, котрі проживали при цьому ж закладі. Оплачували навчання батьки або опікуни дітей» [124, с. 9]. Згодом стараннями сестер-василіянок жіноча освіта розповсюдилась у краї вельми широко, набула різних форм: від «захоронок» (тобто дитсадків) – до гімназій.

Медійно-інформаційна сфера – Освічені священники прекрасно розуміли роль газет і часописів у просвітництві і вихованні селян, тож від початку своєї суспільної діяльності намагались розгорнути видавничу справу не лише у друкуванні підручників й іншої дидактичної літератури, але й преси. «У 50-60-ті рр. XIX ст. у Східній Галичині засновано значну кількість популярних часописів для поширення господарської освіти завдяки участі у цьому процесі греко-католицького духовенства. Серед популярних часописів слід виділити «Дім і школа» за редакцією о. І. Гушалевича та часопис «Неділя» о. М. Попеля.

Значну видавничу роботу у даній тематиці розгорнуло товариство «Просвіта», яке за період 1874-1875 рр. опублікувало 24 тематичні видання на господарську тематику» [212, с. 17].

Релігійна преса в другій половині XIX ст. відіграла не лише суто інформаційну роль, завдяки чому широкі верстви українського населення Галичини і Буковини були ознайомлені з важливими подіями, що відбувались в краї і в світі, але й формувала їх суспільно-національний світогляд, нерідко ставала ареною політичних протистоянь, які були доволі бурхливими і в священничому середовищі; провадила кампанії (наприклад, однією з провідних тем публікацій у греко-католицькій пресі була антиалкогольна кампанія), оголошувала проведення харитативних заходів, публікувала господарські поради тощо. Тобто, саме греко-католицькі видання й публікації, які там вміщувались, немало спричинились до успішного функціонування усіх вищезазначених сфер діяльності священників – від політичної, економічної, до організаційної і освітньої. Серед найважливіших газет і часописів згадаємо першу з них «Зорю Галицьку» (1848-1857) та її додаток «Поученія церковне». «Руслан» – християнсько-суспільний щоденник, редагований О. Барвінським і А. Вахнянином (1897-1914), прикметно, що в останньому один із засновників, Анатоль Вахнянин, був також і композитором, автором першої західноукраїнської опери. Загалом же в XIX – на початку XX ст. нараховувалось понад двадцять газет і часописів релігійного спрямування, що редагувались, переважно, священниками, і вони ж виступали найактивнішими дописувачами, використовуючи друковане слово для просвітницької і національно-патріотичної роботи.

Художньо-мистецька сфера – вельми об'ємна і плідна частина суспільно-просвітницької діяльності священників, одна з провідних у їх культурно-громадських досягненнях. Оскільки музична спадщина священників, зокрема у музично-театральних жанрах, становить основний предмет поданого дослідження і детально розглядається у наступних розділах дисертації, стисло нагадаємо лише імена провідних літераторів зі священничого середовища та

основні образно-тематичні царини їх творчості, щоби усвідомити, наскільки красне письменство, музика, театр розглядались ними як вельми дієвий інструмент впливу на свідомість найширших кіл української громадськості Галичини – згідно з ідеалами Просвітництва і романтизму, які вони здебільшого поділяли.

Починаючи від «Руської трійці», творчості Маркіяна Шашкевича, Івана Вагилевича, Якова Головацького, літературні студії, спрямовані на утвердження національної ідентичності, провадили такі представники духовного сану в Галичині як Йосиф Лозинський (чия збірка народних пісень «Руське весілля» в 1835 році стала однією з перших, записаних рідною мовою), о. Тимофій Бордуляк, о. Микола Устиянович, о. Олександр Духнович, о. Володимир Шашкевич, о. Іван Гушалевиць, о. Василь Ільницький, о. Антін Петрушевич, о. Рудольф Мох, о. Іван Наумович, о. Осип Барвінський, о. Григорій Савчинський, о. Тит Блонський, о. Нестор Дмитрів, о. Олександр Лешук, о. Михайло Бачинський, о. Омелян Глібовицький, о. Володимир Герасимович, о. Лазар Березовський, о. Лука Данькевич, та десятки інших. Особливе місце у цьому пантеоні відводимо о. Ісидору Воробкевичу, як одному з творців співоігор, аналізованих у поданій дисертації, а водночас авторові понад тисячі літературних текстів, щоправда, більша частина з них була видана вже після його смерті. Звісно, їх літературний доробок неоднозначний і за художньою вартістю нерівний, значна частка, особливо з написаних «язичієм» текстів, втратила свою інтелектуальну вартість, залишилась лише як історичний факт. Проте низка творів можуть привернути увагу і сьогодні, несправедливо забуті і відсунені на маргінес літературної історії.

Загалом у багаточисельному доробку літературних текстів, написаних священниками, вирізняються кілька провідних тематичних обшарів, котрі проте об'єднуються загальною національно-патріотичною тематикою. Не торкаємось тут «Русалки Дністрової» і творчості представників «Руської трійці», бо вона надто добре відома і проаналізована в літературознавстві. Свідомо не подаємо тут також численних артефактів, створених у руслі москвофільства, як

тенденційних і в сучасному духовному просторі неприйнятних для українського суспільства. На жаль, москвофільство греко-католицьких священників у ХІХ і на початку ХХ ст. відіграло вкрай негативну роль у Галичині, не лише через те, що викликало політичні звинувачення поляків і австрійської влади у шпигунстві на користь ворожої держави, але й через деформації у процесі становлення національної ідентичності української громади краю. Але, на загал, літературна праця священників, спрямована на виховання свідомості ширших кіл, в тому числі й селянських, мала позитивні наслідки для майбутніх генерацій.

Найчисленнішою тематичною сферою була історична, що видається цілком закономірним: з пізнання власної історичної минувшини починається процес національного самоусвідомлення. До цієї сфери відносимо трагедію «Павло Полуботок, наказний гетьман України», п'єси «Тиміш Хмельницький» трилогію «Іван Виговський», поему «Гаврилова рада» Осипа Барвінського, повісті «Звонимира», «Картина з нашого язического бита», «Ростислав, родоначальник галицьких князей», історичний роман «Половецкая моленица» Василя Залозецького, повість «Рогніда-Горислава» та драму «Настася» Василя Ільницького, дві історичні повісті у віршах: «Гальшка Острозька» і «Козацький похід до Молдови», історичні поеми: «Бранка» та «Іван Підкова» Івана Гушалевича, вірші «Похід Русі на Царгород (907)», «Хрещення великої княгині Ольги», «Смерть князя Романа під Завихостом в літо 1205», «Віче в Києві», «Битва над Калкою», «Київ» Миколи Устияновича, оповідання «Турецькі бранці», «Мість Чорногорця», поеми «Нечай», драм «Петро Сагайдачний», «Кочубей і Мазепа» І. Воробкевича та численні інші.

Другою за чисельністю групою у творчій спадщині літераторів-священників були твори морально-дидактичного змісту, для чого часто використовувався такий жанр як байка. Серед авторів галицьких байок згадаємо Григорія Савчинського, одного із зачинателів віршованої байки в Галичині («Гусак», «Курочка», «Будяк», «Яструб і Голуб», «Старий Кінь і старий Собака», «Когутик»), а також байки «Вихор і буря», «Жаба та місяць»,

«Заєць з Лисом», «Осел та кінь», «Огонь і вода», «Язык і меч», «Мудрий бик», «Пес і котик», «Муж і жена», «Гуцули в Парижі» Луки Данкевича. До цієї групи відносяться й прозові твори, здебільшого оповідання антиалкогольного спрямування як «Недоля пияка і його коней», «Покаяння пияка», «Геть, геть, геть!» Г. Савчинського.

Будучи оборонцями прав найбільш покривджених верств, передусім селянства, священники у літературній формі теж висвітлюють соціальну проблематику, ставлячись до героїв своїх повістей і оповідань з великим співчуттям і розумінням. Кращими зразками такого типу прози є оповідання Тимофія Бордуляка «Дай, боже, здоровля корові», «Мати», «Дід Макар», оповідання Володимира Герасимовича «Візитація» та його ж п'єси «Клопоти вїйта Смоктуна», «Мамона». Автори з великою увагою стежать за соціальними змінами, політичними баталіями і воєнними потрясіннями, відтак в їх доробку немало творів пов'язано з екстремальними історичними подіями, зокрема з еміграцією галичан наприкінці ХІХ ст. – як у оповіданнях Т. Бордуляка («Ось куди ми підемо, небого!», «Бузьки», «Іван Бразілієць»), або у прозі о. Нестора Дмитрова – одного з перших українських емігрантів-душпастирів до США (1895), що займався на чужині літературною працею, зокрема писав оповідання з життя своєї пастви: «Руська пасха, а французький ксьондз» «Святий вечір в Америці» «Вийшла за меноніта» «Газдиня» «Асиміляція» «Тимко Гаврилюк». Події Першої світової війни знайшли відображення в новелах «Татари» та «Батюшка Спирідіон» Т. Бордуляка, п'єсі «Воєнні промисловці» В. Герасимовича, віршах Михайла Бачинського «Близнюки. Воєнна картина. («Уже сурми затрубили...») та «Забута могила» («Над бистрим Опором, поблизу Гребенова...»).

Нерідко трапляються у літературних екзерсисах священників і сповнені любові до рідного краю «образки з натури», портретні замальовки, релігійні алегорії, ліричні рефлексії та побутово-комічні сюжети. В цьому ключі згадаємо одну з найдавніших поезій українською мовою «Сльоза на гробі М. Гарасевича» (1836) М. Устияновича, його ж повісті «Страшний четвер»,

«Старий Єфрем», поему «Путь на полонину»; збірку поезій «Мотиль» (1841) Рудольфа Моха – другу в Галичині після «Русалки Дністрової» книжку, написану українською народною мовою, збірки віршів Івана Гушалевича «До моєї батьківщини», «Квіти з Наддністрянської левади», «Галицькі відголоси», вірші Михайла Бачинського «Непогода», «Побратимові», «Вперед, гадко!», «Минули літа!..», «Братчики», «Кружать мої гадки округ тебе, кохана...», («Співати буду, бо в душі так много...», оповідання В. Герасимовича «Домовик», його ж п'єса «Колесо щастя», вірші І. Воробкевича «Збудилась Русь», «Рідна мова», «Руська піснь», збірка поезій «З нещасної Болгарії» та низка інших.

Звісно, цей огляд вельми стислий і неповний, але нашою метою було накреслити кількома штрихами загальну панораму літературних інтересів письменників і поетів – священників, оскільки почасти вона перегукується також з тематичними групами співоігор, що розглядаються нижче. Не всі з цих груп однаково об'ємно відображені в змістовних сферах співоігор, наприклад, набагато менше окреслюються антиалкогольні мотиви чи політичні протистояння, натомість на сцені ширше представлено обрядову і звичаєву традицію.

Висновки до першого розділу

Розглянуті у розділі основні передумови мотивації, обставин виникнення і суспільно-культурного спрямування співогри галицьких і буковинських композиторів-священників дозволяють стверджувати, що звернення до музично-театрального жанру було не випадковим збігом обставин чи особистими забаганками, а становили надто важливу частину цілісної концепції національно-просвітницької діяльності. Сама співогра, яка в західноєвропейській мистецькій практиці функціонувала під різними назвами як зінгшпіль, водевіль, комедіо-опера, оперета та іншими, часом з докладнішим роз'ясненням змісту, сформувалась в добу Просвітництва як важливий морально-дидактичний жанр, за допомогою якого можна було транслювати

меседжі, необхідні для виховання достойного громадянина гармонійного суспільства. Саме так його розглядали і галицькі та буковинські душпастирі, вкладаючи в уста героїв своїх музично-театральних творінь ті істини, які вони намагались передавати також в інших формах.

Можливості і завдання авторів галицької співогри були значно скромнішими, ніж у багатьох інших народів, що знаходились у ситуації бездержавності, проте генерально прямували до тієї ж мети: об'єднання українців західного регіону, усвідомлення спільного коріння із Наддніпрянською Україною, та, звісно, морально-виховної дії своєї музично-сценічної творчості. Адже як зазначав львівський історик М. Лозинський, «попри все, австрійська конституція дала кожному народові основу для побудови власного національного життя та здобуття необхідного для цього правового простору» [69, с. 23]. Цим і скористались всі народи, які населяли імперію Габсбургів.

Тому роз'яснення першого уявного парадоксу – чому священники не зосереджувались на суто релігійній творчості (хоча творів релігійного змісту у них теж немало), а стільки уваги приділяли такому начебто легковажному жанру як співогра, оперета – є очевидним: саме через зрозумілі побутові сюжети, в музичній мові звертаючись до фольклорного інтонаційного словника, проголошувались важливі духовні істини, що набагато природніше засвоювались демократичною аудиторією, ніж навіть через цілеспрямовані «повчання» і дидактичні тексти.

Так само логічно пояснюється і другий уявний парадокс: велика опера не могла у XIX, а навіть на початку XX ст. заіснувати у галицькому українському середовищі, бо українська громада не мала для цього жодних умов, будучи як бездержавна нація у ще більш несприятливих обставинах, аніж інші народи, що належали до імперії Габсбургів. Передусім вона не мала власної стаціонарної сцени, професійних виконавських сил співаків і оркестрантів, на яких мали б орієнтуватись автори. Та й не було у той час достатньо широкого кола освіченої публіки, зацікавленої в такому складному для сприйняття мистецтві.

Тому й співогра, наближена до традицій народного театру, близька і зрозуміла, що нерідко апелювала до сюжетів національної історії, показувала на сцені обряди і звичаї, костюми і декорації з повсякденного життя або стилізованого минулого, пробуджувала патріотичні почуття, заторкуючи емоційні сердечні струни слухачів різних суспільних верств, серед яких, однак більшість становили селяни.

Для пояснення третього уявного парадоксу: чому аматорська композиторська творчість священників стала фундаментом західноукраїнської музичної культури і сприяла надзвичайному піднесенню української професійної композиторської школи Галичини в перших десятиріччях ХХ ст. – важливо замислитись над матеріалом другого підрозділу. Адже навіть якщо автори співогри і не мали спеціальної музичної освіти в європейських консерваторіях, їх рятувала загальна ерудиція і освіченість в багатьох гуманітарних царинах, природний музичний талант, а при тім усвідомлення необхідності професійної освіти, про що вони постійно писали і закликали молодші генерації.

Не слід забувати і про те, що всі провідні музиканти – композитори, виконавці, співаки, як і представники інших спеціальностей, інтелектуальна українська еліта Галичини – були вихідцями зі священничого середовища, отримали генетичну спадковість і виховання у своїх родин, перейняли їх систему цінностей і переконання.

Тож спадкоємність від аматорства до професіоналізму у музичній творчості мала природній перебіг у випадку переходу від композиторів-священників і просвітителів – до професійних митців, що здобували освіту у кращих спеціальних навчальних осередках Європи.

РОЗДІЛ 2.

ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ ТА ХАРАКТЕРИСТИКИ ГАЛИЦЬКОЇ СПІВОГРИ 40-70 РР. ХІХ СТ: ПЕРЕМИШЛЬСЬКА ШКОЛА.

2.1. Огляд творчої і музично-просвітницької спадщини композиторів- священників *in genere*.

Перш ніж зосередитись на аналізі жанру співогри у творчості композиторів-священників, варто представити стислий огляд їх музичних здобутків загалом, а не лише в музично-театральній сфері, оскільки вони втілюють ті самі естетичні пріоритети і духовні цінності. Окрім композиції, священники заповнювали й інші ніші української музичної культури регіону: засновували і провадили хори, збирали пісенний фольклор, публікували просвітницькі і критичні матеріали з музичної царини, укладали співаники і підручники, навчали основ музичної теорії і практики, організовували музично-просвітницькі акції тощо. Причому їх творча активність тривала понад століття – перші осередки дослідження українського музичного фольклору і музичної освіти виникли в 1816 – 1818 роках, а останній з галицьких композиторів-священників о. Йосип Кишакевич помер в 1951 році. В цьому контексті період створення співоігор є відносно нетривалим: від 1848 р. до кінця ХІХ ст. Так само невелику частку становлять серед священників, які загалом займались композицією, музично-освітньою і музично-просвітницькою діяльністю, автори співоігор.

Зрештою, їх коло інтересів концентрується насамперед довкола жанрів церковної музики, що належало до їх прямих душпастирських інтересів, а також довкола музично-поетичної сфери – хорів, солоспівів, обробок народних пісень. На це було кілька причин: перша та, що українська музична традиція склалась здебільшого як пісенно-хорова, тож апелюючи до широкого кола українського суспільства Галичини і Буковини, враховувались його смаки і потреби, звичаї і любов до гуртового співу. Другою можна вважати надто обмежене поширення інструментального виконавства в його аматорських

формах. Певним винятком була цитра і гітара (на що вказує хоча б складений М. Вербицьким самовчитель «Поученіє хітари»), популярна в священничих домах, натомість фортепіано зустрічалось вкрай рідко. Інші інструменти, зокрема такі як скрипка, віолончель, духові розповсюдились в українському культурному середовищі дещо пізніше, на етапі професіоналізації музичного життя.

Розглянемо в історично-хронологічному дискурсі основні досягнення священників у розбудові національної музичної культури в Галичині і Буковині. До важливих завдань практичної діяльності священника належала турбота про музичне забезпечення Літургійних потреб парафії, готовність і спроможність парафіян особисто долучатися співом до Служби. Тому нерідко після призначення на парафію, священники насамперед налагоджували роботу церковних хорових колективів, дбали про їх якісне зростання і виконавський репертуар. Зрозуміло, духовна творчість цілком залежала від виконавського потенціалу наявних творчих сил. Цим зумовлювався вибір системи виразових засобів для опрацювання і гармонізації канонічних літургійних наспівів, що становили найбільшу частину релігійно-музичної спадщини композиторів-священників. Аналогічні засади притаманні також стилістиці їх оригінального духовного репертуару для церковних хорів.

Серед художньо найцінніших зразків, написаних зазначеними авторами, виокремимо Літургію на мішаний хор М. Вербицького, перша версія якої постала в 1847 році, а згодом в 1860-х роках композитор створив її варіант для чоловічого хору. Його перу належать і окремі літургійні номери, як нп. «Ангел вопіє», «Милість миру», «Тебе поєм», «Єдин свят – Хваліте», «Господи помилуй» та деякі інші.

Активно працював у цій царині П. Бажанський, який є автором чотирьох повних Літургій (які постали в 1907-1911 рр., серед них – «Другої літургії староцерковних напівів» для мішаного хору (Перемишль, 1907 р.), «Іже херувими» на 4 голоси, Від 1874 року о. П. Бажанський почав komponувати «Ірмолої», тропарі, кондаки власного авторства. Ним написано також «Літургію

на 4 мішані голоси», а також позначені особистими переживаннями «Страсті на гробі жени Олесі» з фортепіано, «Велику кантату на 4 акти в пам'ять покійної жени» для повного оркестру.

Релігійні піснеспіви В. Матюка «Нині, Адаме», «Нехай сповняться», «Стань, Давиде», «Христос воскрес» та інші користувались великою популярністю серед диригентів церковних хорів кінця ХІХ – першої третини ХХ ст., так що обробку одного з них – «Радість Бог нам посила» - здійснив Ст. Людкевич.

Значну духовну спадщину залишив і о. О. Нижанківський, що попри перевагу в його спадщині хорів і солоспівів до віршів українських поетів, створив також низку т. зв. паралітургійних композицій, серед них популярні колядки «Бог ся раждає», «У Вифлеємі тайна явилась велика», «Во Вифлеємі нині новина».. Високим художнім рівнем відзначається його повна Служба Божа.

Дещо складнішою була ситуація з написанням духовної музики І. Воробкевича. Хоча він написав немало духовних творів, зокрема відомими є його «Святий Боже», «Херувимська» і «Яко да Царя», «Милість миру», «Отче наш», «Єдин свят», «Хваліте Господа», «Нехай сповняться уста наші», «Буде ім'я Господнє», «Слава Отцю і Сину» і «Христос воскрес» з Божественної літургії Святого Йоана Золотоустого, віднайдені і опрацьовані Андрієм Кушніренком та видані в Чернівцях у 2003 році [29], вони не так активно увійшли у богослужбову практику української церкви, як твори галицьких композиторів. Як вказує І. Ярошенко, «багато духовних композицій С. Воробкевича були написані для виконання у румунських церквах, що було пов'язано з кращою оплатою та на загальні вищим творчим рівнем існуючих тут хорових колективів» [275, с. 153].

В ХХ ст. найпліднішим автором духовних музичних опусів був о. Й. Кишакевич. До його імпонуючого доробку належить цикл «Церковних пісень» (постав протягом 1921-1923 років), пісні для обряду вінчання та похоронні пісні, «Панахида», цикл «Йорданських» (1924) та «Воскресних

пісень» (1925-1926). Ним створено також великий цикл колядок, кілька варіантів музики до Божественної Літургії, гімн «О спомагай нас, Діво Маріє», написаний у 1933 році до свята «Українська молодь Христові». Деякі з його духовних пісень, зокрема релігійний гімн «Витай між нами, Христе, витай» чи великодня пісня «Христос воскрес» зберегли свою популярність у церковній практиці до сьогодні.

Не менш об'ємною була і вокально-хорова спадщина названих композиторів. В ній виділяються кілька тематичних груп, хоча загалом всі вони спираються на українське поетичне слово, зрідка лише сягаючи до віршів зарубіжних поетів (як-от В. Матюк, що написав низку солоспівів на слова Г. Гейне), і здебільшого експонують ті ж патріотичні, історико-легендарні, ліричні, рефлексивні образи, що притаманні їх співограм. Величезна їх заслуга полягає в омузикаленні поезії Тараса Шевченка. Першою в цьому ряду стала кантата «Заповіт» М. Вербицького, згодом виникають хорові опуси І. Воробкевича «Думи мої», «Минають дні», «Чого мені тяжко», «Гомоніла Україна», «Три шляхи», «Огні горять», В. Матюка кантата «Гамалія», солоспіви О. Нижанківського «Вітер в гаю нагинає», «Минули літа», «Наша дума, наша пісня», Й. Кишакевича кантати «Тарасова ніч», «Гамалія», балада «Катерина», хори «Все упованіє моє», «Наша дума», «Заповіт». та низка інших.

Священники-композитори стають укладачами чи авторами збірок та оригінальної світської творчості для хору, камерно-вокальної, дещо рідше – камерно-інструментальної та оркестрової музики. Такими в доробку о. М. Вербицького є солоспіви, чоловічі квартети (чотириголосні хори в жанрі Liedertafel) на тексти І. Гушалевича та П. Чубинського, обробки народних (в т.ч. галицьких) пісень. І саме у спадщині М. Вербицького виокремлюємо оркестрові та інструментальні твори, що заклали фундамент українського галицького симфонізму. Йдеться про його 12 невеликих симфоній, а властиво, увертюри, написаних переважно, на народні теми.

Порфірій Бажанський писав твори для хорів різного складу (переважно на власні тексти), низку оркестрових композицій. В його спадщині привертає

увагу чоловічий хор «Прожий милі життя хвилі» на власний текст, «Серенада» для чоловічого хору і оркестру. У 1885 р. Порфирій Бажанський та Анатоль Вахнянин підготували до друку збірник українських хорових творів «Кобзар», який видали вихованці Духовної семінарії у Львові. Автором хорів (в т.ч. кантати з оркестром «Великі роковини» (на слова В. Масляка) і «На вічну пам'ять І. Котляревському», хорових мініатюр, (таких як «Сосна» з циклу «Лірична сюїта», «Молодість минула», «Плила по небі хмаронька», «Сонні мари» на слова Юрія Федьковича, хори «Могила», «Дума»), «Хвилями-сльозами» (слова Я. Щоголіва), «Мене забудь» (слова С. Руданського) є о. Й. Кишакевич. Йому належать також колядки і похідні пісні для УСС.

Пісні І. Лаврівського «Ген, ген, далеко» (на вірші П. Леонтовича), «Руська річка» для чоловічого хору (на слова Я. Головацького) і «Плач вдовиці» (на вірші А. Лажецького), хори «Осінь» (на вірші М. Устияновича), «До соловія», «Думка» (на слова П. Леонтовича), «Піснь прощальна» (на слова невідомого автора) засвідчили зародження нової стилістики світської хорової творчості в Галичині. Суспільна атмосфера «весни Народів» зумовила появу в його доробку національно-патріотичних творів як «Гей, браття, щиро та сміло» (на вірш М. Шашкевича), «Козак до Торбана» (на слова І. Гушалевича) та ін.

Слід наголосити на тому, що хоча музична творчість греко-католицьких священників й І. Воробкевича окреслюється в науковій літературі як аматорська, вони все ж отримували доволі ґрунтовні знання і практичні навички у духовних навчаних закладах або, у випадку І. Воробкевича, доповнювались студіями у Віденській консерваторії. Визначальною складовою фахової музичної спеціалізації стала освіта у братській школі Ставропігійського інституту, духовних і учительських семінаріях і дяківських, дяко-учительських курсах. Наявність кваліфікованих музикантів серед педагогічного складу духовного навчального закладу давала можливість студитам отримати спеціальні навички у музичній сфері, для підготовки роботи з хором, правильного багатоголосого співу, організації колективів, уміння

обрати оптимальні прийоми аранжування, поняття про контрапункт, гармонію і форму тощо.

Саме з метою фахової музичної підготовки священнослужителів і вчителів руських шкіл єпископ І. Снігурський заснував 1818 року в Перемишлі вчительський інститут («Заведеніє пѣвческо-учительское»). При катедральному греко-католицькому соборі діяв хор і була створена музична школа європейського рівня. Педагогічною діяльністю в львівський період творчості займався і М. Вербицький: викладав спів у вірменському монастирі бенедиктинок, у 1842-1843 рр. працював диригентом хору Ставропігійського інституту. Хорами дяко-вчительської школи в Перемишлі та Греко-католицької духовної семінарії у Львові (1863-1866) керував о. І. Лаврівський. Згодом він працював віце-ректором і професором Греко-католицької духовної семінарії у Холмі, викладаючи теологію, літургіку й церковний спів, писав літургічні композиції для хорів (жалобні псалми, хори «Вічная пам'ять», «Дух Святий»).

Наявність комплексу спеціальних музичних дисциплін, форм практичного застосування музичної практики є цінними сторонами священничої кваліфікації. «З позицій музичного професіоналізму, важливою була наявність у системі дисциплін духовного начального закладу теорії, історії церковної музики, навичок хорового співу та диригентської практики, почерпнуті під час навчання у Духовній семінарії (переважно Львівській), участь вихованців в хорах (з програмами як літургійного, так і світського плану), ансамблях, оркестрах, літературно-музичних вечорах, артистичних прогуляках (благодійно-просвітницьких гастрольних турах творчих колективів). Доповнена освітою у фахових музичних і богословсько-теологічних осередках Львова, Інсбрука, Кракова та Відня, інтенсивною виконавською практикою, ця підготовка давала можливість і зумовлювала необхідність випускникам семінарії долучатися до культурного життя міста як очільникам церковних, шкільних, спілчанських хорів, оркестрів, поставати організаторами мистецького життя, реалізувати себе в музичній педагогіці», –

ззначає в дисертаційному дослідженні дослідник музичного життя Дрогобиччини Любомир Мартинів [152, с. 55-56].

Музично-фахова підготовка майбутніх священників здійснювалась великою мірою на підставі Ірмолоїв (котрі слугували основним матеріалом для сольфеджування), укладених збірок духовної і світської музики, створення підручників для забезпечення потреб опанування церковного співу. Прикладами можуть послужити «Гласы воскресній с кондаками; прокимени, самогласніи, болгарскіи, подобніи, сідалніи – списаніи так, як я співають в Семінарії г.к. Львовской» Петра Любовича (1859 р.) чи «Наука о сольках ирмолойных» (1863 р.) Порфирія Бажанського [6], «Гласопіснці», оо. Ізидора Дольницького, підручник з основ теорії музики (1882) нарис з гармонії та композиції (1906), «Співаник церковного для шкіл народних» (1911) Віктора Матюка, «Підручник початкових відомостей музики і співу» (1885 р.) Івана Кипріяна та ін.

Важливою складовою діяльності священників є підготовка дітей та молоді до участі в богослужіннях. Оскільки в народних школах і гімназіях музика і спів був предметом надобов'язковим (факультативним), цю функцію часто брали на себе отці з метою доповнити катехитичну підготовку учнів своєї конфесії навичками співу в храмі. В галицьких гімназіях як, правило, працювали три катехити: римо-католицький, греко-католицький та іудейський. Завданням греко-католицького отця було опанування співу основних молитов самолівкою, а згодом – вивчення хорового багатоголосся. Від викладача музики вимагалось також володіння кількома інструментами, спроможність гармонізувати чи аранжувати мелодію, організувати хор чи оркестр, підготувати виступи солістів – інструменталістів чи співаків.

Так, майбутній священнослужитель П. Бажанський вчився грати на скрипці, гітарі та флейті у Станіславській гімназії. Його наставником з гармонії у Чернівецькій гімназії став о. Ісидор Воробкевич. Показовим прикладом можуть послужити також хори церкви Пресвятої Трійці при Василянському парафіяльному соборі Дрогобича під орудою дяка В. Вельгуша (в 1910-х рр.) та

о. С. Сапуна (в 1930-х рр.), які вели гастрольну діяльність у Дрогобичі, а також Самборі, Бориславі, Стрию. Окрім цього Северин Сапун керував також хорами Марійських дружин державної гімназії на кількох інших шкільних осередках, був засновником та керівником «Хору української молоді», чоловічого хору міщанського товариства «Зоря», жіночої учительської семінарії сестер Василянок (священник катехит, вчитель німецької мови, співу та гри на скрипці), приватної коєдукаційної гімназії «Рідної школи» імені І. Франка, а також низки польських навчальних закладів у Дрогобичі (1920-1940), одним з ініціаторів відкриття, директор, викладач скрипки філії Вищого музичного інституту імені М. Лисенка в Дрогобичі (1922-1940). Все це формувало потужне поле співпраці священника з парафіянами різного віку та соціальних прошарків, залучало їх до взаємодії з храмовим виконавством.

Організатором симфонічного учнівського оркестру в с. Уличне став о. Модест Горницький, гастролуючи з цим колективом по всій Дрогобиччині. Водночас священник керував гімназійним хором у Яворові [34, с. 125].

Різні форми музичного вишколу зумовлюють наступний вид діяльності – формування шкільних співаників, підручників з музично-теоретичних дисциплін для шкільного вжитку, завдяки чому закладались основи професійної підготовки музикантів у наступній генерації. Так, зокрема, підручник о. П. Бажанського для навчання співу, теорії музики. був адресований для вчителів народних шкіл. Михайло Вербицький є автором першого українського підручника-самовчителя «Поученіє гри на гітарі», про що вже згадувалось вище [73, с. 37].

Окрім церковних і учнівських колективів, не менш вагомою складовою співпраці пароха з громадою була організація і керівництво світськими хорами, участь у великих суспільних урочистостях, співпраця з товариствами та інституціями, які мають значну політичну і організаційну актуальність. Музично-просвітницька діяльність природно йшла у тому ж руслі, що й освітня діяльність, про яку докладніше написано у попередньому розділі. На єдність музичної – літературної – просвітницької – організаційної сфери діяльності

вказують і сучасні дослідники: «Їх подвижницька праця вплинула також на тенденції суспільного просвітництва, що особливо активно проявились в Західній Україні всередині XIX сторіччя, після «весни народів» саме священники стають організаторами народних шкіл, навчальних курсів з різноманітних дисциплін, пізніше, в останній третині XIX сторіччя вони сприяють розгалуженню сітки читалень «Просвіти» в галицьких селах, при яких, як правило, заснують сільські церковні або світські хори, драматичні гуртки, самодіяльні колективи» [96, с. 16].

Нерідко один священник засновав кілька хорових колективів і гуртків, рівночасно займаючись вчителюванням у селі, де була його парохія, або й у сусідніх. Наприклад, одним із засновників хорового товариства «Боян» у Перемишлі став о. Йосип Кишакевич, який був також диригентом цього хору, він же організував робітничий хор «Зоря», співочий гурток «Рідна пісня». 2 лютого 1891 року на загальних зборах товариства «Руська Бесіда» під головуванням о. Порфирія Бажанського було засновано товариство «Боян», наприкінці життя в селах Сороки біля Львова, Ляшках та Жидатичах він навчав сільських хлопчаків на дяків, запровадив у церкві загальний спів усіх присутніх на Літургії.

Невід'ємною складовою підготовки священництва є їх концертно-гастрольна діяльність як хорових та оркестрових диригентів, співаків, інструменталістів у благодійних чи мотиваційних гастрольних турах, які охоплюють міста й містечка Галичини. Так, хори і оркестри Духовної семінарії у Львові мали високий суспільний авторитет, як у програмах, пов'язаних з урочистостями духовного характеру, так і у співпраці з навчальними закладами та інституціями. Потреба забезпечувати виконавські запити публіки в контексті світських урочистостей і організації дозвілля, зумовили значний попит на творчість позарелігійної тематики.

Окрім чисто композиторських, педагогічних і виконавських завдань, які ставили перед собою священники у розбудові музичного життя української громади, не менш важливою метою було дослідження національно-музичної

традиції та інформування загалу про події і постаті рідної музичної культури. Необхідною вимогою було глибоке розуміння історичного тла змальовуваних подій, завдання осмислення і популяризації музично-мистецьких явищ на шпальтах преси. Тож необхідною сферою практичної діяльності залученого у цю сферу священництва стали фольклорні, історіографічні дослідження, музична і музично-театральна публіцистика, редагування часописів, в яких висвітлювались музичні теми.

В цьому сенсі священники теж проявляли розмаїті зацікавлення. Зокрема, І. Лаврівський у 1862 р. опублікував у віденському україномовному часописі «Вістник» розвідку про музичне життя в Перемишлі (діяльність хору семінарії та Дяко-вчительського інституту, заснованого 1817). Фольклористичною діяльністю результативно займався Порфирій Бажанський: він зібрав і розшифрував бл. 4000 народних мелодій, видав їх збірником у семи томах. Записав близько 250 мелодій коляд, празничних та богородичних пісень («Русько-народні галицькі мелодії» (Львів, 1905-1912, 10 вип.). Окрім цього він – автор численних розвідок з найрізноманітнішої національно музичної проблематики: «Історія руського церковного пінія» (1890), «Русько-народна поетична і музикальна ритміка», «Малоруський музикальний народний тон» (обидві – 1891), «Малоруська народна мелодика» (1892), «Русько-народна музикальна гармонія», «Русько-народна музикальна опера» - ця масштабна робота містила 88 клавірів українських народних опер. (обидві – 1900), «Ціха і будова стародавньої музикальної гармонії», «Нова метода записування русько-народної мелодії» (обидві – 1904), «Русько-народний музикальний стиль» (ч. 1, 1907; ч. 2, 1911), «Русько-народна натуралістична музика» (1913), посібника «Повна інструментація європейських і руських народних інструментів» (1914). Хоча композиторська і музикознавча спадщина П. Бажанського справедливо піддавалась гострій критиці музикантів наступних генерацій, передусім С. Людкевича, який висував до нього закиди у непрофесіоналізмі, суб'єктивності, нерозумінні музичних процесів, наводимо огляд його музичних активностей як приклад різнобічних інтересів священників у цій царині.

На підставі аналізу напрямків багатогранної музично-мистецької діяльності душпастирів Галичини XIX-XX століть можна виокремити три генеральних напрямки їх просвітницьких зусиль.

Перший з них спрямований на забезпечення літургійних потреб парафії і включає організацію церковних хорів та їх вишкіл, забезпечення відповідного виконавського репертуару, музично-педагогічну діяльність у братській школі Ставропігійського інституту, духовних і учительських семінаріях, дяківських, дяко-учительських курсах, наукове осмислення проблем церковної музики, укладання збірок, створення підручників для опанування церковного співу. Другим напрямом стала робота з молоддю, як з майбутньою генерацією активних парафіян (викладання музики в народних школах та гімназіях, підготовка дітей і молоді до участі в Богослужіннях, формування шкільних співаників, підручників з музично-теоретичних дисциплін).

Найбільш вагомим суспільно значимим вектором священничої праці стало формування усвідомленої національної ідентичності громади через організацію світських хорів, симфонічних та духових оркестрів, концертно-гастрольну діяльність, забезпечення репертуару для виконавських колективів та українських театрів, нотне видавництво, історіографічні дослідження, музичну і музично-театральну публіцистику, редагування музично-мистецьких часописів. Будучи лідерами української громади в організації музичного життя, що було закономірним явищем за рівнем їх освіченості, і постійному самовдосконаленню в царині музичної підготовки, представники галицького священництва значною мірою саме через музично-виконавську та музично-освітню діяльність реалізували актуальні для суспільства завдання об'єднання навколо національної ідеї (нерідко ідентичної до конфесійної приналежності) в умовах бездержавності. Творчість для театру і весь спектр діяльності священників, спрямований на використання театральної сцени як важливого майданчика для проголошення морально-етичних і національних наративів, становить ще один потужний сегмент їх подвижницької праці на користь українського суспільства.

2.2. Діяльність театру «Руської бесіди» як інспірація створення співоігор та їх суспільно-історичні функції

Розглядаючи обумовлене суспільно-історичними запитами звернення композиторів-священників – Михайла Вербицького, Івана Лаврівського, Віктора Матюка, Ісидора Воробкевича, Порфирія Бажанського – до музичного театру, слід ще раз підкреслити, що воно цілком не суперечило їх основним душпастирським переконанням і завданням, більше того, співпадало з ними за основним гуманістичним спрямуванням. Це пояснює вельми специфічне трактування ними можливостей «театральної дидактики». Обґрунтовуючи потребу побудови Руського театру в Галичині, видатний просвітитель та громадський діяч, депутат та віце-маршалок Галицького сейму, член «Руського Собору», «Собору руських учених» Ю. Лаврівський, передусім загострював увагу на його морально-виховній спрямованості: «Чим є школа для молоді, тим є театр для всього народу, бо кінцевою його метою є не розвага, а гуманітарне і моральне виховання» [25, с. 58].

Саме цей термін дозволяємо собі впровадити як ключовий для пояснення проблематики даного підрозділу, що проектуватиметься на зміст наступних аналітичних розвідок обраних співоігор, оскільки він передусім пояснює позицію композиторів духовного сану щодо головних цілей своєї сценічної творчості. Власне крізь призму первинного поняття «театральної дидактики» висвітлюється більшість з окреслених у даному підрозділі соціокультурних функцій і українського галицько-буковинського театру загалом, і, в його контексті, жанру співогри зокрема.

Ці функції мали надто важливе значення не лише у еволюції української культури в Галичині та Буковині, але й у суспільно-політичному житті української громади. Загалом театр задовольняв різні потреби культурного середовища краю, проте виділяємо найважливіші з них, що мали будуюче значення для національного самоусвідомлення в окреслений період, і підотували ґрунт для культурно-мистецької діяльності майбутніх поколінь

української інтелігенції. До них відносимо: 1) Виявлення національної ідентичності; 2) Просвітницьку функцію; 3) Інтегративну функцію; 4) Професіоналізуючу функцію. У визначенні функцій галицької та буковинської співогри спираємось на класифікацію суспільних функцій музичних товариств ХІХ – початку ХХ ст., подану в монографії Тереси Мазепи [150]. Всі виокремлені функції в різних аспектах були нерозривно пов'язані з категорією «театральної дидактики».

Як свідчить матеріал першого розділу, греко-католицькі священники – автори співоігор мали доволі міцний і західноєвропейський, і національний, і регіональний фундамент для того, щоби розвивати саме такий тип музичного театру і найбільш природно втілювати свої задуми. Проте шлях до реалізації цього амбітного мистецько-просвітницького проекту в українській громаді Галичини був вельми нелегким і пролягав від аматорських спроб у духовній семінарії, потім у провінційних осередках, здійснених завдяки ентузіазмові окремих подвижників, – і лише внаслідок тривалих дискусій, намагань і самовіддній праці в 1864 році у Львові було засновано професійний український театр при товаристві «Руської бесіди».

Оскільки насамперед для його вистав галицькі і буковинські священники створювали музику в жанрах співогри (що отримували також й інші назви, такі як радоспів, комедіо-опера, драма зі співами і танцями тощо), накреслимо стисло етапи його розвитку.

Галицький україномовний театр постав набагато пізніше, аніж польський та навіть австронімецький. Як згадувалось вище, вперше українська мова зазвучала з театральної сцени у Львові в 1814 р. у комедіо-опері з музикою Кароля Ліпінського «Сирена Дністра». Навіть у греко-католицькій семінарії, де навчались українські спудеї, для аматорських вистав обирались п'єси польських і німецьких авторів, а самі вистави відбувались польською мовою. Як важко і з опором пробивалась українське слово в львівську семінарію, в театральні захоплення семінаристів, найкраще пише І. Франко у своїй праці «Русько-український театр». Згадуючи Йосипа Лозинського, як одного з тих

вихованців, яких зацікавив український фольклор і література, автор досить скептично оцінює вартість його праці: «Сей остатній видав у 1835 р. своє «*Ruskoje wesile*», річ з наукового погляду без вартості, пісні нахапані з Вацлава з Одеська і з уст народу з різних сторін, та все-таки перший систематичний опис обрядів весільних» [251].

Але потім Франко показує, як такий, начебто принагідний, не дуже професійно складений збірник зміг відіграти достатньо важливу роль у пробудженні інтересу майбутніх духівників до українських традицій і культурної спадщини: «Руські поповичі, що родились і хрестились на селі, проводили вакації між мужиками, а не знали тих мужиків, тільки з сеї книжки переконалися, які багаті завдатки драматичної поезії має той мужик у своїх весільних обрядах. І ось явилась гадка – відіграти в спосіб драматичної вистави весілля мужицьке з його піснями й обрядами. Було се в роках 1837 – 1841» [251]. Пауза, що виникла поміж виданням збірки Лозинського і театральною її інтерпретацією, була пов'язана з неприхильністю ректора о. Телихівського до таких забав. Лише майбутній митрополит, а на той час ректор семінарії Григорій Яхимович підтримав цю ініціативу вихованців, тож вона врешті була зреалізована: «Ся перша руська вистава в мурах руської духовної семінарії зробила на всіх учасників і зрителів дуже велике враження, хоч була се трохи чи не остатня проба «театру» в мурах семінарії до р. 1848» [251].

Символічно, що всі процеси українізації театрального життя в Галичині відбувались майже виключно з ініціативи і за участю греко-католицьких семінаристів і священників. Так і жанр співогри, який в другій половині XIX ст. утверджується як провідний в українському музично-драматичному театрі, теж впроваджується священником – хоч не композитором, але видатним просвітителем-ентузіастом театральної справи. Цей наступний важливий етап на шляху до утворення українського національного театру в Галичині припадає на період загального патріотичного піднесення «весни народів»: «В р.1848 побачили галицькі українці перші публічні вистави в рідній мові. Вони відбувалися в 1848-1850 рр. в Коломії, Львові і Перемишлі, а було їх певно

кількадесят. Початок зробив парох Коломиї, о. Іван Озаркевич, що склав гарну аматорську трупу, переробив Котляревського “Наталку Полтавку”, злокалізував її і під назвою “На милування нема силування” вивів на сцені в Коломиї у травні 1848 р. Озаркевич переніс акцію на Покуття і повставляв покутські народні пісні» [257]. Цей перший театральний імпульс виявився плідним і отримав продовження. Ще раз звернемось до свідчення С. Чарнецького: «Ця вистава у тому ж складі повторена під час першого з'їзду українських учених у Львові в жовтні 1848 р., а пізніше її перейняли перемишльські театромани, що виставили її в 1848-1849 роках аж 15 разів» [257].

Про успіх вистав свідчать і наступні рядки з тогочасних рецензій про діяльність перемишльського театру та музику Михайла Вербицького як найбільшу його окрасу, які цитує Іван Франко у вищезгаданій праці: «...перекладали польські і німецькі драми на руську мову. Кождий твір, заким був прийнятий для вистави, переходив гостру критику пані директорки; задля того всі представлення відзначалися особливого делікатністю в вислові, і се притягало публіку з вищих верств як німецьких, так і польських, бо русини вже з патріотизму громадою ходили на ті спектаклі...» [251].

Зазначені твердження авторитетного історика театру, а надто вельми критичного у оцінках досягнень галицьких митців Івана Франка, свідчать, що українські театральні вистави, а особливо їх музична складова, мали неабиякий успіх серед представників інших національностей, було позитивним сигналом для подальшого розвитку. Проте цей успішний експеримент не одразу отримав своє належне продовження, на яке довелось чекати п'ятнадцять років. А самостійну позицію в Галичині український театр здобув лише в 1864 р. з відкриттям театру «Руської бесіди», що отримав власний сценічний майданчик у «Народному домі» у Львові. С. Чарнецький вельми докладно і барвисто описує цю урочисту подію від початку до кінця, проте наводимо лише той фрагмент, в якому зазначена основна роль священництва в підготовці і проведенні важливого національно-історичного заходу:

«Святочне відкриття театру назначено на день 29 березня 1864 р. Свято почалося Службою Божою в Успенській церкві, – відслужив її крилошанин Михайло Куземський, пізніший холмський єпископ; співав хор питомців (тобто семінаристів Львівської духовної семінарії – М. С.). Успенська церква була повна народу, особливо львівської та замісцевої інтелігенції. Після 7-ї години вечора саля Народного дому заповнилася по береги. Публіка сиділа у святочному настрої. О годині пів до восьмої явився намісник Галичини, д-р Менсдорф, та чимало військових, світських і духовних достойників, котрі позаймали перші ряди канап. За хвилину заграв оркестр під батуютою Лейбольда-Шмацяжинського, а коли завіса піднеслася вгору, на сцені стояв гурт святочно прибраних дівчат і хлопців, а з-посеред них вийшов наперед академик Лонгін Буцацький (пізніший радник Найвищого Трибуналу у Відні й добродій “Рідної школи”) та виголосив пролог, написаний нарочно на відкриття театру Омеляном Огоновським. Від цього вірша віє ще сьогодні духом відродження, свіжости, молоді непохитної віри; а в той день він мусив ще сильніше промовляти до сердець приявних...» [257].

В контексті теми дисертації необхідно спеціально підкреслити, що усі персоналії, згадані у цьому описі важливої культурно-історичної події, були або особами духовного сану, або семінаристами, або – як Лонгін Буцацький чи Омелян Огоновський – дітьми священників, що репрезентували світську інтелігенцію у першому поколінні. Сином відомого національного діяча, просвітителя, поета і священника Миколи Устияновича був художник, який частково оформляв інтер'єр «Народного дому» і намалював до відкриття портрет цісаря Франца Йосифа I, – Корнило Устиянович. Вельми символічно було й те, що урочистість відкриття «Народного дому» і театру «Руської бесіди», який мав там діяти, попередньо освятили в Успенській церкві, таким чином, визнаючи його етичну відповідність релігійним настановам і тим цінностям, які церковні владики вважали за потрібне пропагувати в українському суспільстві краю.

Щодо музичного оформлення свята, то воно було доволі еkleктичне і включало музику різного національного походження. У поясненні такого вибору слід взяти до уваги, що подібний офіційний захід, на якому були присутні представники всіх національних громад і державні достойники австрійського уряду, не міг ще в той період обмежуватись тільки і виключно українською музикою. Крім того, доводилось рахуватись зі смаками і можливостями виконавців, зокрема оркестрантів з театру Скарбка, які виступали під орудою польського диригента з того ж театру, Войцеха Ляйбольда-Шмацяжинського.

Тому, хоча основною подією вечора була вистава триактної мелодрами «Маруся» за сентиментальною повістю Григорія Квітки-Основ'яненка, переробленою польським драматургом Олександром Голембійовським з музикою театрального диригента з Волині Володимира Квятковського, свято доповнювалось музичними вставками різних композиторів. Українська музика була представлена Симфонією Михайла Вербицького, польська – увертюрою до опери «Галька» Станіслава Монюшка, австрійська – увертюрою забутого сьогодні композитора, автора зінгшпілів, Антона Еміля Тітля (Titl), коломийка львівського польського композитора Фабіана Тимольського (Tymolski) засвідчила зацікавлення українським регіональним фольклором в різних композиторських школах, врешті арія з опери Дж. Верді «Аттіла» підтвердила знайомство львівських музикантів з західноєвропейськими шедеврами.

Відкриття «Народного дому», що символізувало початок діяльності українського театру в Галичині, відбувалось силами не самих тільки представників українців. Ростислав Пилипчук слушно акцентує активну участь в підготовці урочистості відкриття багатьох польських і австрійських діячів культури, і об'ємні рецензії, надруковані в польськомовних і німецькомовних газетах «Gazeta Narodowa», «Dziennik literacki», «Lemberger Zeitung», «Krakauer Zeitung». І далі дослідник перераховує симпатиків руського театру, що вже до того діяли в інших театральних установах: «У відкритті Руського Народного театру та його діяльності протягом року значну участь взяли польські і

австрійські діячі мистецтва ... Декорації вистави малював художник львівського міського театру, що належав до фундації графа Скарбка – Фрідріх Людвіг Польман (1805-1870) ... грав оркестр того самого театру під керуванням Войцеха Смацяжинського, а сама інсценізація була здійснена польським драматургом Олександром Голембійовським» [199, с. 74].

Подальші етапи розвитку театру «Руської бесіди» докладно описані й проаналізовані в численних наукових і науково-популярних розвідках, тому коротко зупинимось лише на тих фактах, які стосуються вистав співоігор авторства композиторів-священників.

Після урочистого відкриття почалась праця над підготовками регулярних вистав. І за дирекції Омеляна Бачинського – першого керівника театру – дуже швидко з'ясувалось, що український репертуар нечисленний, до того не завжди відзначається належним мистецьким рівнем. Щоби зарадити ситуації і не втратити зацікавленої аудиторії, керівництво товариства «Руська бесіда» через рік розписало конкурс на створення кращої п'єси для поповнення репертуару театру. «В 1865 р. співогра „Підгоряни” Івана Гушалевича з музикою Михайла Вербицького була відзначена на конкурсі, оголошеному віділом «Руської бесіди», як конкурсні твори також поставлено кілька п'єс з музикою Івана Лаврівського (зокрема „Обман очей”, „Пан Довгонос” Климента Меруновича та історична драма „Роксоляна” Гната Якимовича)» [257].

Отже, на той час тільки священники Михайло Вербицький та Іван Лаврівський – представники перемишльської школи – виявились здатними на створення якісного музично-театрального продукту. Якщо співогри І. Лаврівського дуже швидко зійшли зі сцени і згодом взагалі зникли з репертуару¹¹, то «Підгіряни» на понад півсторіччя зайняли почесне місце в репертуарі не лише в театрі «Руської бесіди», але й в інших театральних колективах, зокрема в «театрі корифеїв» у Східній Україні.

¹¹ Незважаючи на тривалі пошуки, дисертантці не вдалось знайти рукописів співоігор І. Лаврівського, а друком вони не виходили ніколи.

Частота й інтенсивність виставлення співоігор композиторів-священників у театрі «Руської бесіди» залежала від художніх уподобань того чи іншого керівника театру, а відтак і втілюваної ним стратегії розвитку і добору репертуару. Перший керівник театру – Омелян Бачинський – пробув на своїй посаді недовго і не відзначився якимись надто помітними прем'єрами. Репертуар за його керівництва виглядав наступним чином:

«З оригінальних творів перейшли сцену: Квітки-Основ'яненка “Маруся” (3) і “Сватання на Гончарівці” (2), Котляревського “Наталка Полтавка” (3) і “Москаль-чарівник” (4), Шевченка “Назар Стодоля” (2), з дрібніших: А. Янковського “Покійник Опанас” (3), А. Вельсовського “Бувальщина” (2), В. Дмитренка “Кум-мірошник, або Сатана в бочці” (1) та А. Е. Ващенка-Захарченка “Один порадував, а другий потішив” (1). З перекладних творів грали: Й. Коженювського “Верховинці” (2) та “Майстер і челядник” (1), перерібку з французького “Адам і Ева” (3) та перерібку І. Вітошинського “Козак і охотник” з музикою М. Вербицького (1), “Сватання на вечерницях” (з польського 2)» [257]. В цьому строкатому репертуарному списку привертають увагу дві позиції з музикою Вербицького – «Козак і охотник», а також «Верховинці», невдовзі доповнені його «Підгірянами». Показово, що жодна із відзначених на конкурсі співоігор Лаврівського не потрапила на афіші театру.

Але й ті вистави, які ставились на сцені, не цілком задовольняли потреби публіки і отримували вельми критичні оцінки. Показовою є, наприклад, рецензія на виставу «Підгірян», що, судячи з датування, відбулась невдовзі після прем'єри:

«Всі недостатки “Підгірян” винагородив многократно п. Вербицький своїми народними композиціями. За музику того автора скажемо тільки, що вона одна піддержала мелодраму на сцені нашій.

Представленне сценічне удалося загалом досить. Заслужили на узнання п. С., і п-ні Бачинська; не можемо проминути п. Моленцького і спів п. К-ого, которого гра однако ж дуже дуже слабою видавалсь. П-ні Бачинська западала в вищих тонах у фальшиві півтони.

П-а Л. відспівала свої пісні приємним, хоть досить слабим голосом, і була б більше подобалась, видержуючи такт. ...

Хори досить добре обсажені. – Гардероба жіноча зовсім не відповідна» [цит. за: 155, с. 225].

Так поступово театр, що розпочинав свою діяльність з такими урочистостями і великими надіями, дуже швидко втрачав популярність у аудиторії і значення для національного середовища. Причиною цього – окрім фінансових труднощів і браку кваліфікованих кадрів – була ще й москвофільська позиція керівництва товариства «Руської бесіди» та відповідальних за театр осіб. Політичні протистояння в українських колах, конфлікти москвофілів з діячами інших переконань, врешті завважили негативно на театральних справах, відлякували глядачів, передусім молодшу генерацію.

Наступний етап діяльності театру – кінець 1860-х – початок 1870-х років – пов'язаний з керівництвом актора Антона Моленцького. Загалом достатньо нецікавий, без будь-яких значних успіхів, цей етап помітний лише успіхом у публіки «Підгірян» Вербицького. На жаль, занепад української трупи відбувається незважаючи на покращення фінансового стану: «з 1869 року завдяки Ю. Лаврівському театр “Руської бесіди” став отримувати щороку грошову субвенцію від Галицького сейму у розмірі 3000 рейнських гульденів (золотих ринських)» [257].

Певне загальне покращення наступає з приходом до керівництва театром Теофілі Романович, але всі дослідники згідно називають «золотою добою» театру «Руської бесіди» очільництво Івана Гриневецького та Івана Біберовича. Про їх фаховий рівень і особисті якості вельми влучно висловлюється С. Чарнецький: «Дирекція Гриневецького і Біберовича – се рішуче найкраща доба в історії української сцени в Галичині. Гриневецький, який надавав артистичний напрям і провід театрові, був визначною артистичною індивідуальністю, знаменитий режисер, а передусім була се людина, що в свій час стояла на висоті літературно-артистичної культури, людина з ясно

очеркненим розумінням ества і завдань української народної сцени для Галичини, з широким поглядом на письменство і штуку та з непересічною орієнтацією на широкому морі всесвітньої драматичної літератури. Іван Біберович поза сценічний талан був ще й знаменитим адміністратором, який скоро пізнав всі тайни скрегітливого механізму мандрівного театру і вмів собі все з ними давати раду» [257].

І саме в цей же період другої половини 1880-х – 1890-х років бачимо найінтенсивнішу співпрацю з театром «Руської бесіди» композиторів-священників. Вербицький на той час вже відійшов у кращий світ, але його музично-сценічні твори і надалі складали важливу частку репертуару. Натомість постійно представляли співогри його учні В. Матюк та П. Бажанський, а також буковинський автор І. Воробкевич. Тож у переліку музичних вистав, які наводить С. Чарнецький, більша частина – це якраз доробок композиторів-священників: «серед них слід згадати драму В. Ільницького «Настася» з музикою М. Вербицького, опери Лисенка «Різдвяна ніч» (1888) та «Утоплена» (1891), С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» (1866) оперети П. Бажанського: «Олеся» (1883) і «Марійка» (1891), цілий ряд оперет (співоігор) С. Воробкевича «Пантелей Трубка», «Пан мандатор», «Янош Іштенгази», «Новий двірник», «Пані молода з Боснії» та ін.» [257].

Ці факти яскраво ілюструють головну закономірність музичної, в тому числі й музично-театральної творчості: для свого успішного здійснення вона повинна мати відповідні виконавські сили, майданчик і зацікавлену аудиторію, що в сукупності інспірує творців до вибору певних жанрів, тематики, манери письма. Аналогічна тенденція, тобто тісний зв'язок актуального художнього рівня театру, професійних компетенцій дирекції і можливостей виконання – з пропозиціями авторів співоігор і успішною реалізацією їх музично-сценічної продукції – зберігається і в наступні періоди.

Звісно, в ХХ ст. постановка співоігор на сцені театру «Руської бесіди» природно зменшується, поступаючи місцем складнішим за виразовою

системою операм, що свідчить як про зростання фахового рівня учасників трупи, так і про загальні процеси професіоналізації музичного мистецтва, що відбуваються в українському середовищі Галичини і Буковини. Проте деякі з них, найбільш вартісні художньо, насамперед «Підгіряни» М. Вербицького, зберігали свою тривку позицію на українській сцені Галичини практично до кінця.

Після стислого огляду основних етапів діяльності театру «Руської бесіди» та з'ясування ролі співоігор у його репертуарі, обґрунтовуємо ті суспільно-історичні функції, які сповнили співогри композиторів-священників у період формування національної ідентичності та утворення власних суспільних структур у Галичині та Буковині.

Найбільш суттєво, на нашу думку, вплинули згадані співогри на виявлення національної ідентичності, тобто були всебічно задіяні у здійсненні першої із означених суспільно-історичних функцій. Їх «театральна дидактика» була стисло спрямована на пробудження патріотичних почуттів і свідомості своєї приналежності до народу з багатою історичною й культурною традицією. Тому дбаючи про національно зорієнтований репертуар, написаний і виконуваний рідною мовою, автори відповідно добирали музичне оформлення вистав, що нерідко включали в себе обрядові і звичаєві сцени, а відтак природно звертались до пісенного і танцювального фольклору, найчастіше регіонального походження.

Національно-патріотичний настрій, який пробуджували українські музичні вистави, зокрема прекрасними піснями, відзначали і тогочасні рецензенти у пресі і часописах. І. Франко у праці про русько-український театр в Галичині наводить цитати із «Літературного збірника», що друкувався у Львові у 1869–1873 та 1885–1890-му роках: «русини вже з патріотизму громадою ходили на ті спектаклі... Тими виставами скріплялась народність руська, змагався патріотизм... А над усе прекрасна музика Вербицького, котра ще й нині радує кожного знавця, робила руський театр дуже популярним, а

руські театральні пісні сталися модними по салонах, співані в супроводі фортеп'яна»[251].

В контексті розгляду цієї функції слід наголосити ще одне винятково важливе досягнення українських музичних вистав, які мимохіть згадані у цитованій праці І. Франка: руські театральні пісні співались по салонах різних за національністю меломанів руською ж, тобто українською мовою! Так само природно зазвучала українська мова серед відвідувачів театру, що укріплювало її статус як мови інтелігенції, освіченої верстви, що знається на мистецтві і розвиває власну культуру.

Варто на підтвердження виняткової ваги театру і вистав, створених священниками, у вихованні національної ідентичності і поширенні української мови як мови широкого спілкування, насамперед інтелігенції, навести фрагмент листа українця з Наддніпрянщини, а водночас високопоставленого царського чиновника Феофана Лебединцева, що приїхав у 1865 році до Галичини з метою підтримати русофільські настрої, і потрапив на виставу «Підгірян»: «Грають на сцені по-малоруському, розмовляє вся публіка по-малоруському, кавалери з дамами перешіптуються і компліменти підпускають також по-малоруському, і ніхто не може дорікати їм у сепаратизмі, в забаганках, у дивацтві і т. п. Тут справді відчуваєш, що малоруський говір – не забаганка чи дивацтво, а єдина натуральна мова, бо розмовляти по-німецькому або по-польському було б справді дивно. Сидячи в театрі сам, не маючи нікого із знайомих, я довго вдумувався в це виняткове становище тут малоруської мови, що зберегла повне право громадянства в одному лиш найменшому закутку широкої малоруської землі, і дивно мені стало, що в усіх інших кінцях тієї ж, і навіть більш корінної, малоруської землі ця ж мова вважається і простою, і грубою, і смішною, і навіть злочинною...» [цит. за: 197, с. 222-223].

Для порівняння з тим, як ситуація виглядала в підросійській частині України, зокрема в Одесі, наведемо інший фрагмент – спогадів славетного актора й драматурга з «театру корифеїв» Марка Кропивницького: «Російські «козирні» артисти, окрім не дуже багатьох, дивились на український репертуар

з іронією, з усмішкою; другорядні ж каркали, хихикали або гадючили... Один з заядливих перекінчиків (сказано ж: «Нема люті шого ворога, як хатній!...») завжди виспівував вірш власного твору на мотив «Сонце низенько»: «Нічого не розумію, В носі пальцем ковиряю...» І третьорядні артисти реготали щоразу до колки, до корчів!.. Друзів я між москалями не знайшов, через що з кожним сезоном все дужче почував себе самотнім...» [цит. за: 197, с. 244].

Тож можна зробити беззаперечний висновок про те, що автори співоігор, священники були носіями яскраво вираженого національно-етнічного початку, а ця сфера їх творчості для суспільства стала потужним засобом зміцнення позицій національної ідентичності. «Руський народний театр ніс свою скромну місію національно-культурної установи, покликаної бути школою морально-етичного й естетичного виховання широких кіл демократичного глядача, будив серед українців Галичини й Буковини національну свідомість, виховував почуття українського патріотизму, зміцнював відчуття єдності з усім українським народом» [197, с. 233].

Наступна визначена в дисертації функція галицько-буковинської співоігри – інтегративна, здійснювалась завдяки адаптації зарубіжних зразків аналогічних жанрів до української сцени. Згідно із завданнями театральної дидактики підбір зарубіжного репертуару мав на меті, з одного боку, поширити світоглядні обрії своєї аудиторії, з іншого ж, звернути увагу на аналогічні етичні і екзистенційні проблеми, що розкриваються в драматичному доробку авторів інших країн і осмислити їх у порівнянні з власним досвідом.

Тому закономірно, що апелюючи до формування національного світогляду, автори цілком не обмежуються суто українськими драматичними джерелами – з одного боку, через їх нечисленність, з іншого ж, очевидно, і через ті орієнтири, які вони вбачали в австрійській метрополійній культурі з її багатонаціональною театральною панорамою. Водночас освоюючи стилістику західноєвропейських аналогів, композитори-священники поєднували її з національними інтонаційними джерелами, своєрідністю фольклорної традиції, таким чином наближаючи до іншонаціональної аудиторії український музично-

театральний продукт. Дуже влучно зауважив цю властивість їх творчості вже у ХХ ст. М. Грінченко. Оцінюючи композиторську творчість М. Вербицького та І. Лаврівського, він писав: «...вони винесли свою рідну мелодію на світ Божий, одягли її в культурне вбрання і відповідно до своїх сил показали, що наша музика варта того, щоб її культивувати...» [49, с. 116]. Справді, ці композитори, працюючи в багатонаціональному середовищі Австрійської імперії, сприяли становленню самобутнього українського музичного мистецтва і входженню його до європейської культури.

А й сам жанр водевілю – співогри передбачав природну адаптацію та «перелицювання» сюжетів і фабул з інонаціональних літературних зразків. І так, наприклад, серед понад двадцяти співоігор Михайла Вербицького (з яких до сьогодні збереглось повністю чи фрагментарно 13) [193, с. 110-140] поруч з адаптацією «Москаля-чарівника» І. Котляревського, оригінальними національними співограми до текстів Івана Гушалевича «Підгір'яни» та «Сільські пленіпотенти», бачимо переробки популярної п'єси німецького драматурга Августа Коцебу «Козак і охотник» (в сенсі доброволець – *прим. авт. М.С.*), комедії Жана Батіста Мольєра «Жорж Данден», перекладену І. Наумовичем як «Гриць Мазниця», п'єси польського драматурга кінця 18 ст. Ігнація Танського «Плітка часом придасться» у версії Юліана Желіховського «Проциха», а передусім знамениті «Верховинці» за драмою польського драматурга Юзефа Коженювського перероблена Миколою Устияновичем. Інші сценічні твори автора національного гімну теж нерідко становили переробки з французьких водевілів, німецьких зінгшпілів чи польських комедій (*детальніший список сценічних творів М. Вербицького подається у наступному підрозділі*).

Проте до яких би сюжетів не зверталися композитори і драматурги, автори оригінальних текстів чи переробок іншомовних п'єс, у всіх артефактах неодмінно зберігались морально-дидактична складова як головна сутність драматичного дійства, а також природно вписувались колізії світової літератури у питомий національний контекст. Звідси й неодмінне

«переодягання», «перелицювання» світових сюжетів і текстів західноєвропейської літератури в українські народні шати. Цікаво, що незважаючи на москвофільство багатьох галицьких священників, в тому числі й авторів співоігор (тут насамперед слід згадати Порфирія Бажанського), переробок російських водевілів і комедій у спадщині галицьких композиторів немає.

Потреба в інтеграції в українську театральну практику артефактів різного національного походження, зрештою, була обумовлена самою культурно-історичною ситуацією австрійського музичного театру другої половини XIX ст. на всіх національних сценах Габсбурзької імперії. Тому аналізована театральна спадщина композиторів-священників становила вельми типовий приклад наслідування і власної інтерпретації певної усталеної драматургічної моделі в рамках окреслених ними завдань і цілей. Адже українські автори прагнули як закріпити національні ідеали і звичаї у цьому найбільш популярному і демократичному жанрі, так і репрезентувати свою традицію в ширшому колі сусідніх народів та у метрополії. Зрештою, цю мету українські театральні діячі Галичини і Буковини ставили перед собою від початку – і дуже успішно її досягали. Ту ж важливу роль співогри в кількох напрямках – утвердження своєї національної ідентичності; репрезентацію власної духовної традиції перед представниками інших народів і навіть – як в наведеному вище прикладі діяльності перемишльського театру з 1848-49 років – залучення зарубіжних музикантів до художнього втілення українських музично-театральних п'єс свідомо плекали освічені митці зі священничого кола. У цьому полягала третя, репрезентуюча функція жанру. Позитивні наслідки у процесі встановлення культурно-мистецьких зв'язків між сусідніми народами на театральних сценах відзначає Мирослава Новакович: «враховуючи тенденції, які домінували наприкінці XIX століття у музично-театральному житті Австро-Угорщини, можна стверджувати, що одним із найпопулярніших жанрів галицького музичного театру й надалі залишалася оперета. Причину її популярності треба шукати не лише в розважальній, але й політико-ідеологічній площині, адже

досить часто оперета ставала посередником між культурами народів, які входили до складу імперії. А якщо розглядати проблему у зворотньому напрямку, то вона також загострювала увагу на етнічних та культурних відмінностях. Серед композиторів, що активно працювали у цьому жанрі, слід згадати передусім С. Воробкевича, який 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, який своєю фабулою частково нагадує «Москаля-чарівника», порушує проблему етнічної багатоскладовості Габсбурзької монархії, бо головна героїня оперети, в яку закоханий сільський хлопець Гриць, – циганка Катинка» [169, с. 351].

Просвітницька функція співоігор природно продовжує дидактичні наративи двох попередніх і певним чином підсумовує і впорядковує їх досягнення.

На основі поданих спостережень можна визначити кілька головних просвітницьких завдань, виходячи з образно-тематичної панорами, представленої у співограх, філософсько-етичних наративів, на які вони спирались, і які трансформували в свій час згідно тим естетичним і етичним ідеалам, до яких прагнули в утвердженні національної свідомості широкого загалу українців.

Першим і вельми важливим для формування національної свідомості широкого загалу стало оспівування історичної минувшини, представлення драматичних, трагічних подій княжої, козацької доби крізь призму особистих колізій головних героїв. Якщо мати на увазі визначення співогри як виключно побутово-комічної за змістом, то щодо таких п'єс точнішим буде визначення «мелодрама». Проте оскільки за структурою вони аналогічні з комедійно-побутовими співограми чи оперетами – сольні музичні номери, ансамблі, хори та інструментальні вставки у них перемежуються з розмовними діалогами – то вважаємо доцільним включити їх у загальну панораму. До таких мелодрам відносяться «Настася» М. Вербицького до драми Василя Ільницького, «Федько

Острозький» (1866) М. Вербицького за п'єсою Омеляна Огоновського, «Роксоляна» І Лаврівського до п'єси Гната Якимовича, «Ольга» І. Воробкевича до драми Анни Яблоновської та ін.

Друга група – це співогри, в яких викривається соціальна несправедливість і засуджуються представники влади, які зловживають своїми правами. В цьому контексті згадаємо такі співогри як «Пан Довгоніс» І. Лаврівського, «Пан мандатор» І. Воробкевича, «Інвалід» та «Капраль Тимко» В. Матюка. Ця тематична група співоігор дозволяла усвідомити – передусім селянам й іншим верствам, що найбільше потерпали від сваволі дрібного чиновництва, – свої громадянські права, необхідність їх захищати і за них боротись, тобто поруч з національною формувала і громадянську позицію.

Третя група пов'язана з міфологічно-легендарними сюжетами українського фольклору, особливо популярними в ній стали образи опришків, зокрема карпатського Робін Гуда – Довбуша, якому присвячена однойменна співогра П. Бажанського, сюди ж можемо віднести й «Верховинців» М. Вербицького, «Білу циганку» П. Бажанського, «Янош Іштенгазі» І. Воробкевича та низку інших.

Четверта група апелює до питомого українського кордоцентризму, спирається на сюжетику любовно-ліричних пісень («Не до любові» М. Вербицького, «Обман очей» І. Лаврівського, «Нещасна любов» В. Матюка, «Убога Марта» І. Воробкевича та багато інших. Їх просвітницька функція, можливо, і не окреслюється так яскраво, як в інших групах, але оспівує піднесені шляхетні почуття, що належить до важливих виховних завдань.

Остання, п'ята група, кількісно найбільш численна, пов'язана з морально-етичними наративами, які розглядаються у вельми широкому спектрі. Нерідко морально-дидактичний меседж набуває яскраво комедійного, навіть гротескового характеру, де людські слабкості й недоліки висміюються через показ недоречних вчинків та незручних ситуацій, в які потрапляють наділені цими недоліками герої. Такого типу просвітницьке спрямування притаманне

співограм «І гроші ні на що», «В людях ангел не жона» М. Вербицького, «Пан мандатор» «Золотий мопс» І. Воробкевича.

Інший просвітницько-моралізаторський аспект розкривається у лірико-комічних співограх, де утверджується перевага щирих почуттів, вірності, справжнього кохання на корисливість. Лінія ця, яка свій початок має у філософії Просвітництва і в українській драматургії уособлена водевілями І. Котляревського «Наталка Полтавка» і «Москаль-чарівник», отримує продовження і в галицьких та буковинських співограх, зокрема у «Пані молода з Боснії» І. Воробкевича, переробці з А. Коцебу «Козака і охотника» М. Вербицького та ін.

Складніше просвітницьке завдання поставлене у «Підгірянах» М. Вербицького – І. Гушалевича. Його дуже влучно окреслили сучасні постановники концертної версії вистави Т. Демко та І. Остапович: «У „Підгірянах” важливу роль відіграє громада, яка має силу, своє слово. Це демократична ідея, яка завжди лежала в основі самого українського типу мислення й організації родинного життя. І тут варто згадати, чому ще була небажаною в радянський час ця співогра. Тут українська жінка виступає як вільнолюбна, незалежна, вона має права та обстоює їх. У тому колосальна різниця між українською і російською культурами. Українська жінка має право вибору і побудови життя так, як вона бажає. Тут, у цій п'єсі, всі архетипи українського життєустрою дуже виразно збережені» [200].

Дещо важче зрозуміти сенс професіоналізуючої функції. Адже може видатись парадоксальним твердження, що галицькі і буковинські співогри авторства композиторів-священників, що не мали спеціальної освіти, заклали фундамент професійної музичної культури українців Галичини. Вона потужно піднялась і розвинулась у перші десятиліття ХХ ст. завдяки випускникам провідних європейських консерваторій та університетів С.Людкевичу, В.Барвінському, Ф. Колессі, а пізніше – Н. Нижанківському, М.Колессі, З. Лиськові, С. Туркевич-Лукіянович, Р. Сімовичу та багатьом іншим. Проте перед цією блискучою плеядою саме композитори-священники, аматори

здійснили особливу просвітницьку місію, оскільки вельми глибоко розуміли потребу професійної музичної освіти для українців. Вони своєю творчістю у всій її жанровій сукупності, а особливо музично-театральною спадщиною, підготували ґрунт для наступної, вже вихованої в найкращих світових консерваторіях, генерації.

Недаремно, один з найвидатніших спадкоємців цієї славної плеяди подвижників, випускник Віденського університету і автор знакових полотен української музики ХХ ст. Станіслав Людкевич так оцінив досягнення одного з авторів співоігор: «... хоч як високо колись в будучині піднесеться рівень і престиж нашої галицької музики, то в історії її початків, між першими стовпами її підйому – Вербицькими і Лаврівськими – мусить знайтися місце для таких «змарнованих талантів» та «тихих працівників», як автор «Крилець», «Веснівки» та «Капраля Тимка» - Віктор Матюк» [138, с. 84].

Невипадково фрагменти зі співогри багатьох із названих композиторів, такі як «Верховино, світку ти наш» з «Верховинців» М. Вербицького чи «Родимий краю» з «Капраля Тимка» В. Матюка задля своєї близькості до фольклорних джерел нерідко втрачають з часом своє авторство і починають побутувати як народні, до того ж, що взагалі притаманно народним пісням, обростають новими варіантами. Тому, як і народна пісня, природно включена у фабулу драматичної дії, так і музика, яка спеціально писалась для окремих спектаклів композиторами-священниками, якщо розглядати їх цілісно, системно, складають вельми об'ємний пласт української культури. Ще однією важливою причиною, чому співогри священників-аматорів підготували ґрунт для професійної музики, вважаємо їх послідовне переймання та адаптацію музичної мови європейських зразків, на що вказувалось вище.

Загалом, є всі підстави зробити висновок, що наче й невибагливий, але гнучкий, зрозумілий і глибинно пов'язаний з пісенною традицією жанр співогри насправді дозволив не лише більш освіченим слухачам, але й простим селянам сприйняти національну культурну традицію і глибше усвідомити власну ідентичність.

Саме тому, попри начебто суто історичну роль галицької співогри, яку вона відіграла на етапі пробудження і становлення національної свідомості українців Галичини, видається неслухним її цілковите викреслення з репертуару сучасних драматичних і музично-драматичних театрів. Адже вони послідовно плекали той напрям сценічного мистецтва, значення якого для національної культури важко переоцінити і який в сучасних умовах все ще не втратив своєї актуальності. Його вплив, попри всі авангардові та постмодерні модифікації сучасного театру, надалі залишається істотним в пошуках національних пріоритетів сценічного мистецтва.

2.3. Аналітичні студії співоігор Михайла Вербицького (1815-1870) у контексті стильових тенденцій свого часу.

Першим українським композитором-священником, що звернувся до жанру співогри і, таким чином, дав імпульс до важливої лінії національної музичної культури, був о. М. Вербицький. Перу Михайла Вербицького належать 24 співогри, серед яких – на лібрето І. Гушалевича «Підгіряни» (1964, видані у 1877 році у клавірній версії Віктора Матюка) і «Сільські пленіпотенти» (1866), був редактором музичної частини в комедіо-опері «Дівка на виданню або На милування нема силування» І. Озаркевича (за п'єсою І. Котляревського «Наталка Полтавка», 1848 р.), «Жовнір-чарівник» за поширеним в українській культурі водевілем І. Котляревського «Москаль-чарівник», «От тобі і скарб» (1866) за п'єсою Г. Квітки-Основ'яненка, опрацювання західноєвропейських творів у жанрі співогри – «Верховинці» (1849) за драмою Ю. Коженювського «*Каграссу górale*» в українському перекладі М. Устияновича, «Настася» (1866) за драмою о. Василя Ільницького, «Буонаротті, або застиджена зависть» за комедійною драмою Г. Якимовича, «Федько Острозький» (1866) за п'єсою О. Огоновського, «Чорноморський побит на Кубані» (1867) – п'єсою Я. Кухаренка, «Козак і охотник» (1849) на лібрето І. Вітошинського за п'єсою відомого німецького драматурга А. Коцебу

(Kotsebu) «Kozak und der Freiwillige», «Гриць Мазниця» (1848) на лібрето І. Наумовича, перероблене з комедії Ж. Б. Мольєра «Georg Danden», «Не до любови» (1866) на лібрето К. Шаповала, «Проциха, або Поплета часом придасться» (1849) на тексти Ю. Желехівського за п'єсою польського драматурга І. Танського (Tański) «Plotka się czasem przyda», комедіо-опера «Запорожці» за п'єсою забутого сьогодні польського драматурга Кароля Гейнча (Heincz) «Powrót Zaporozców z Trebizondy» (де вперше прозвучала музика майбутнього українського гімну «Ще не вмерла Україна» на слова «Ще не згибло Запорожє»), співогри на лібрето А. Стечинського за французькою п'єсою «Вузькі черевики» (1866–1867), В. Лозинського «Школяр на мандрівці» (1866) за польською мелодрамою «Przybłęda», «Галя» (1866) – за французьким «Ketty», «13-й жених, або Мрії перед весіллям» на лібрето І. Павливоди (1866), а також українські варіанти співогри за п'єсами «Рожа», «І гроші нінащо, як розум ледащо», «Запропашений котик», «Нема полуменя без диму», «В людях ангел не жона, вдома з мужем сатана» (всі – 1866), «Простачка» (1870), щодо авторів лібрето яких не має достатньої інформації [130, 98, 73, 193].

До наших днів збереглися далеко не всі з них, про більшість, на жаль, можемо судити лише по згадках в афішах чи рецензіях у пресі. Проте навіть і ті артефакти, які маємо у розпорядженні, дають уявлення про виняткову багатогранність тематики і образів його співоігор. Очевидно, якщо виходити із засад персонології, зокрема поглядів німецького філософа і психолога Вільяма Штерна, то маємо визнати, що у випадку М. Вербицького спостерігаємо прояв однієї з основних закономірностей цієї філософської теорії: нерозривний зв'язок середовища і особистості, причому особистість комунікує з середовищем в тому вимірі, який відповідає її природнім нахилам, і реалізує свій внутрішній індивідуальний потенціал, спрямований на потреби суспільства, але породжений неповторністю її психоемоційного складу [294]. Ця закономірність яскраво виявляється у відповідності натури М. Вербицького і природи його таланту до музично-сценічних жанрів.

Збережені характеристики композитора дозволяють уявляти його особистість як психотип виразно окресленого романтичного митця. Вже навіть сам його життєпис може становити сюжет для романтичної новели чи повісті: незалежність та артистичність поведінки, що іноді приводила до конфліктів з оточенням, зокрема із керівництвом семінарії (*недаремно ж він висвятився аж п'ятнадцять років після вступу у Львівську духовну семінарію*), непохитність у відстоюванні своїх переконань, прогресивність мислення (*що проявилась у послідовній боротьбі з самолівкою і впровадженні багатоголосого співу у практику Львівської духовної семінарії*), прагнення до професіоналізму і широта мислення європейського митця, лірична експресія і автобіографічність деяких творів (*як, наприклад, солоспіву «Оддайте ми спокій душі» на власні слова, написаного після смерті дружини*), фінансова непрактичність, нездатність підпорядковуватись задля матеріальної вигоди (*тому до кінця життя він мав найбільшій парафії і в одній з них, в селі Млини, закінчив свій земний шлях*).

Природно, що така наскрізь романтична натура у творчості проявляється у всіх жанрах, до яких він звертається: у хорах і піснях, у духовній музиці і оркестрових увертюрах. Музичний театр давав М. Вербицькому найбільше можливостей прояву свого природного таланту. Марія Загайкевич вказує у своїй монографії, що Вербицький і сам виступав на сцені як актор і співак. А інша дослідниця його творчості, Л. Кияновська наголошує, що «вже в ранніх співограх Вербицький виявив яскравий талант мелодиста, виняткову чутливість до поетичного слова і винахідливість в його омузикаленні. Для національного театру талановите музичне оформлення було надто важливим, адже музика в українському театрі була невід'ємною складовою, апелювала до емоційного відгуку публіки, притаманної українцям «філософії серця». Окрім того, лібрето, перекладені з іноземних п'єс, завдяки близькості музики до українського народнопісенного мелосу, ставали ближчими глядачеві. Тому навіть посередні п'єси завдяки музиці Вербицького здобували популярність» [200].

В дисертації для аналітичних студій співоігор М. Вербицького обираємо три різнохарактерні зразки: «Підгірян», «І гроші нінащо, як розум ледащо» і «Настасю».

Першою виокремлюємо знакову співогру, вже неодноразово згадувану в інших контекстах, «Підгіряни» до лібрето І. Гушалевича. Їй присвячено чимало досліджень, і попри критичні зауваження щодо художнього рівня співоігор інших композиторів та і самого Вербицького, саме цей твір оцінюють загалом найвище у порівнянні з іншими. Навіть закидаючи – і слушно – І. Гушалевичу вторинність сюжету, невиразність постатей і невисоку художню вартість літературного вислову, всі дослідники згідно визнають мистецьку цінність музичної складової. Одну з вельми показових рецензій наводить Р. Пилипчук у дослідженні, присвяченому галицькому театру: «сама по собі музика М. Вербицького – “красна, об’являюча природний, чисто слов’янсько-руський талант автора”. Рецензент дивується, як міг композитор написати чудову музику на такім “яловім” тексті. “Автор, видно, схопив головну гадку тексту і відгадав, що поет силувався або хотів сказати, або що сказати припадало би, і ведля своєї ідеї виснував красну нитку з своєї поетичної душі... Але годі ж бо на такі ялові тексти взнестися музикальному композиторові до віщого натхнення!”» [цит. за: 198, с. 12]. Можливо, не варто так прискіпливо оцінювати драматичну основу п’єси, адже цей сюжет був доволі типовий для тогочасних драматичних вистав, «це український переспів поширеного тоді в Європі сюжету про любов і заздрість або інші перепони на шляху закоханих. Загалом же «Підгіряни» відповідали тому популярному канону музично-театральної вистави в Австро-Угорській імперії, про який пише Мирослава Новакович» [200].

Зрештою, й отець Іван Гушалевич, який багато писав для театру, був поетом, так би мовити, на потребу дня, але не надто оригінального таланту. Тож найбільша художня цінність п’єси полягала саме в її музиці, можна припустити, що завдяки цьому вона і протрималась на сцені так довго і ставилась так інтенсивно.

Дуже важливим імпульсом для сучасних аналітичних студій «Підгірян» стало концертне виконання співогри у Львівському органному залі 28 квітня 2023 року, що було записане і поширене на Ютубі. Оркестровку і нову музичну редакцію співогри здійснив Володимир Богатирьов, відтак шедевр М. Вербицького можна було не лише проаналізувати за збереженими копіями рукопису, але й послухати його живе звучання. Молодий харківський композитор з великим ентузіазмом працював над редакцією знакової для української культури музичної п'єси і тонко підмітив особливості його індивідуального стилю: «Вербицький унікальний тим, що був цілком академічним композитором, Але він не відривався від свого народного, питомого. І це те, що було потрібно тоді й необхідно зараз. У цьому, як на мене, основний секрет успіху "Підгірян"».

Свою роботу над оркеструванням він називає особливим челенджем: «Я знаходився на умовному перехресті, де, з одного боку, – те, що знаю і можу я, з іншого – те, що знав і вмів Вербицький, далі те, чим оперували композитори позаминулого століття, і, врешті, те, що є в нашій українській музиці» [200].

Сценічна доля «Підгірян» у театрі «Руської бесіди» проаналізована в працях І. Франка, С. Чарнецького, М. Загайкевич та Р. Пилипчука, у численних відгуках в тогочасній галицькій пресі, завдяки чому аргументується оцінка твору місцевою публікою загалом і музики М. Вербицького зокрема. Частина цих оцінок вже наводилась вище.

Натомість її поширення за межі Галичини й інтерпретацію у «театрі корифеїв» докладно дослідив Богдан Козак. Він вказує, що «з іменем М. Кропивницького буде пов'язане довголітнє сценічне життя мелодрами І. Гушалевича «Підгіряни» з музикою М. Вербицького на сценах Наддніпрянської України, Росії, Польщі, Білорусі та Литви» [102, с. 25-34]. та наводить низку рецензій з різних пресових джерел та особистих рефлексій представників цих країн та регіонів. Вони яскраво відображають високу оцінку, яку співогра композитора-священника отримувала у різних за соціальним статусом та національною приналежністю аудиторіях.

Окрім того, для обраної теми показовим є висвітлення у статті Б. Козака емоційного сприйняття музики виконавцями головних ролей – видатними акторами «театру корифеїв». Звернемось до вельми промовистого фрагменту з «Автобіографії» М. Кропивницького, пов'язаного з 1876 роком, коли з'явився Емський указ, що забороняв друк і виконання на сцені творів українською мовою: «...В день заборони йшла драма “Дай серцю волю...” і дивертисмент... – згадує М. Кропивницький, – В дивертисменті я співав відому пісню із “Підгорян” “Поле моє, поле”, але не доспівав її і розплакався. Дружина моя боялася, щоб я не заподіяв чого з собою і мусила слідкувати за мною» [цит. за: 102, с. 25].

Слід згадати і про розбіжності у визначенні жанру «Підгірян». Як вже зазначалось у першому розділі, п'єси з музикою побутово-моралізаторського характеру, що відповідали філософії та естетиці Просвітництва, мали різні термінологічні визначення. Натомість терміну «співогри» щодо музично-сценічної творчості композиторів-священників послідовно дотримується Зиновій Лисько, позицію якого поділяємо у дисертації. При тому інші дослідники пропонують і вживають синонімічні жанрові категорії – мелодрама, оперета, п'єса з музикою та ін. [198, с. 6], які проте стосуються тих же драматургічних засад чергування музичних номерів із розмовними діалогами і сценами, спрямованими на розвиток подій.

У драматургії п'єси музичні номери отримують різні функції: виражають почуття головних героїв (пісні-романси Олі і Стефана, пісня Трохима), представляють суспільне тло дії (хорові сцени), підкреслюють експресію драматичного конфлікту (сцена Олі, Тетяни, Анни і Трохима), додають звичаєвого колориту (пісня Знахарки). Відповідно розмаїтими є і жанрово-стильові моделі, на які спирається композитор. Частина з них має виразно фольклорне походження, але не менш репрезентативними є і західноєвропейські прототипи. Цей зв'язок «національного – загальноєвропейського» тонко підмітила М. Новакович: «Перехід від «сентиментального» (в стилі бідермаєра) до «народного» в театральних творах

М. Вербицького та його послідовників є тогочасною мистецькою засадою, побудованою на системі музичних контрастів» [170, с. 42].

Ця ж дослідниця перераховує європейські аналоги, які «переспівує» М. Вербицький у «Підгірянах»: «пісня Анни «На полі, на полі пшеничка розвилась» з мелодрами «Підгіряни» позначена впливом мелодики перших тактів *Adagio* з великої арії Агати з опери Вебера «Вільний стрілець». 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 spiegasti*» з опери «Лючія ді Ляммермур» Г. Доницетті. І цей перелік запозичень можна продовжувати» [169, с. 273].

Однак не варто сприймати названі паралелі як ознаку браку власної мелодичної інвенції чи недоліків професійної освіти. М. Вербицький тут, як і багато інших творців музичного театру різних європейських країн, широко користується музичним словником епохи. Набагато важливішим аргументом на користь високого художнього рівня «Підгірян» є те, як він користується поширеними ритмоінтонаційними зворотами: винахідливо, зі смаком, доречно для характеристики дійових осіб чи ситуації.

Власний стиль композитора проявляється у тому, як поєднуються згадані звороти з яскраво національними, переосмисленими з фольклору елементами (передусім мелодичними і ритмічними), ознаками питомих українських пісенних і танцювальних жанрів. Причому іноді для цього авторові достатньо дуже простого комплексу виразових засобів, як, наприклад, у № 5, хорі косарів «В луг підемо всі с косами», на що звертає увагу Борис Кудрик: «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!» [116, с. 120]. А З. Лисько підкреслює, що «при мелодизмі власної інвенції спостерігається використання народнопісенних і танцювальних зворотів, що давало підставу сучасним рецензентам вважати “співогри Вербицького суто народними та національними”» [130, с. 39].

Подальша сценічна доля «Підгірян» була пов'язана з низкою об'єктивних соціополітичних проблем, які після Першої світової війни привели до закриття театру «Руської бесіди», а після радянської окупації ім'я М. Вербицького загалом опинилось під «напівзабороною», тому більше не могло бути мови про постанову його популярної співогри на будь-якій українській сцені і дослідження її стилю.

Розглянемо основні образно-стильові характеристики співогри та її музичну мову, спираючись на версію Володимира Богатирьова. Оркестровка Богатирьова включає парний склад струнного оркестру з вкрапленнями дерев'яних духових, що загалом відповідає стилістиці М. Вербицького, беручи до уваги його оркестрові увертюри. Три дії містять чотирнадцять музичних номерів, поміж якими і за допомогою яких розвивається драматична фабула.

Перша дія містить п'ять номерів. Перший номер – пісня головної героїні Олі «Чого лози похилились», *Andante, G-dur*, у розмірі $\frac{3}{4}$. Насамперед звертає на себе увагу українська фольклорна стихія, близькість до старогалицької елегії та до української пісні-романсу першої половини XIX ст. Два куплети пісні містять контрастне зіставлення періодів за принципом «заспів-приспів» і повторюються без змін. Мелодична лінія соло сопрано позначена типовою і для української ліричної пісні, і для італійської оперної манери XIX ст. кантиленною широтою дихання і вибагливістю метроритмічної пульсації. Гармонічна мова супроводу позначена, з одного боку, характерними класико-романтичними зворотами (вже в першому такті вступу з'являється виразна послідовність T – DDVII $\frac{4}{3}$ – T), але поруч з тим, знаковою для української ладогармонічної традиції перемінністю паралельного мажору і мінору (в другому такті вокальної партії короткотривале відхилення з основної тональності G-dur у паралельний мінору e-moll і це мажоро-мінорне коливання виступатиме ще кількаратьово у даному номері).

Другий номер – тріо Олі, її матері Анни та її коханого Стефана «На полі, на полі пшениченька розцвілась» *Larghetto, E-dur* у розмірі $\frac{2}{4}$. Стилістично і цей номер, як і більшість інших, поєднує фольклорну традицію танцювально-

жартівливих пісень – в тому числі й у тексті з типовим для українських пісень паралелізмом образів природи і подій в житті людини «На полі, на полі пшениченька розцвілась – просить мати свою доню, що би не журилась» – з манерою італійської опери, і тут важко не погодитись із З. Лиськом, який відзначає у «Підгірянах» впливи опер Г. Доницетті. Варто відзначити і барвисту гармонію, і достатньо розвинену фактуру оркестрового супроводу. В цьому доволі тривалому номері можна виділити чотири епізоди, що загалом укладаються в куплетно-варіаційну форму, проте доволі винахідливо потрактовану завдяки зміні тембральної барви голосу у кожному з епізодів. Перший куплет заспіває Оля, другий передається Анні і Стефану, в ньому розповідається про сватання до «дівки», третій виконує Анна, пригтовляючи дочку до приходу сватів, «барвінку, стелися, підеш на вінець, діво, уберися, прийде молодець», а четвертий, найбільш помітно змінений за тематизмом і наближений до бравурної оперної манери, виконують всі три учасники сцени, прославляючи чесноту нареченої «Вінець твій не зблек» і покладаючи надію на Бога «На Бога спускаюсь, берег недалек».

Третій номер – пісня Знахорки «На дорозі перекрестной», *Andantino, A-dur* у розмірі 2/4. Коротенька жартівлива жанрова замальовка – період розширеної будови – займає всього 14 тактів з оркестровим вступом й інтермедіями і покликана відтінити ліричні образи. Композитор тут використовує ритмоінтонації коломийки, підкреслюючи типово місцевий колорит.

Четвертий номер – романс Олі «Ваша хата с огородом», *Larghetto, B-dur*, в розмірі 2/4, містить два куплети, що повторюються із варіаційними змінами в другому куплеті наприкінці. З усіх музичних епізодів мелодрами, мабуть, найбільше споріднений з італійським оперним стилем. Також і за гармонічною мовою він найбагатший, містить барвисті колористичні зіставлення гармонічних функцій, як приклад, можна навести послідовність на самому початку у оркестровому вступі: T – DDVII_{4/3} – T – T_{6/4} – D₂ → VI, D → (VI) S – II₆ – D – D₇ – T. Експресивніший характер музичного виразу, динамічні акценти

покликані передати хвилювання дівчини і незгоду на шлюб з сином вїйта. Слова наприкінці романсу: «І на лузі я видала, як пташка дрібна, Від ястреба утікала, гонена одна» супроводжуються мелодичною фразою, що наближається до схвильованої мови.

П'ятий номер – чоловічий хор косарів «В луг підемо всі с косами», *Maestoso, h-moll*, розмірі 4/4. Один з найпопулярніших номерів зі співогри, що дуже швидко отримав самостійне концертне життя. Вербицький тут переосмислив засади популярного на той час австро-німецького стилю чоловічих ансамблів і хорів Liedertafel з його виразним регулярним поступом, компактним акордовим викладом, простою, здебільшого тоніко-домінантовою гармонією. Але разом з тим в мелодії хору відчувається і опора на фольклорні першоджерела, зокрема на архаїчні трудові пісні, в яких аналогічно використовується регулярна розмірена метрика і повторність коротких мотивів.

Друга дія теж містить п'ять музичних номерів. Шостий номер – дует Тетяни і Чопорія «Бог дай тобі лихо сталось», *Allegretto, g-moll*, в розмірі 2/4. Це типовий комедійний діалог чоловіка і жінки, що одразу викликає в пам'яті аналогічні зразки комічних опер, зокрема дует Одарки і Карася. Але на відміну від С. Гулака-Артемівського, М. Вербицький не вдається до типових прийомів італійської опери-buffa, а послідовно утримується у жанровому колі коломийки, для якої такий образний спектр теж цілком природний. Коломийковість підкреслена і четвертим підвищеним щаблем *g-moll*, і повторністю короткої «тупцюючої» фрази у кожного з персонажів – Тетяни, яка звинувачує, і Чопорія, який обороняється, що створює виразний комічний ефект.

Сьомий номер – романс Стефана «Оля красна над всі діви», *Andantino, G-dur*, в розмірі 4/4, як і більшість сольних номерів у співогри, написаний у куплетно-варіаційній формі, причому зміна торкається лише завершення другого куплету – більш розвинутого мелодично, експресивнішого. Початкові два такти мелодії соліста майже буквально співпадають з початком романсу Олі «Ваша хата с огородом», таким чином виявляючи «спорідненість душ» головних ліричних героїв. Загалом музична характеристика Стефана, як і

згаданий романс Олі, перевтілює виразову систему італійської опери. Навіть завершення романсу – такти 36-40 – ґрунтується на хроматичному орнаментальному оплітанні опорних тонів, що належить до сталих прийомів італійської оперної лірики.

Восьмий номер – сцена Олі, Анни, Тетяни і Трохима «Не мож любити серцю двох», *Largo, a-moll*, в розмірі 2/4. Одна з найбільш розбудованих й інтенсивних за розвитком сцен, музична кульмінація всієї співогри, що припадає на «точку золотого поділу». В ній Вербицький проявляє своє добре знання драматургічних принципів, зокрема у розгортанні театрального конфлікту. В основі розвитку – респонсорна структура питання-відповіді, повторена двічі, підкреслена різними прийомами.

Умовне «питання» вкладається в уста Олі, яка оплакує свою нещасливу долю і материнський примус шлюбу з нелюбом («що за нелюба шлеш мене, з нелюбом жизнь – могила»). Елегійний колорит тональності *a-moll*, промовисті зітхаючі завершення фраз, експресивні стрибки на сексту, метрична нестійкість і часте вживання пунктирних фігур часто зустрічаються в романтичних солоспівах про нещасливе кохання. В цій сцені яскраво проявилось мелодичне багатство, притаманне індивідуальному стилю М. Вербицького, зазначена вище винахідливість у поєднанні ритмоінтонаційної основи народної пісні (наприклад, у характерному для української ліричної пісні ході завершення фрази – низхідна секста від квінти ладу до сьомого ввідного щабля з підкресленим ритмічним розв'язанням у тоніку; подібний зворот зустрічається зокрема у відомій ліричній пісні «Ой не світи, місяченьку») з типовими для західноєвропейської романтичної музики зворотами, саме в цьому номері, окрім суто національної фольклорної основи також дещо наближеними до пісенного стилю Шуберта.

Натомість «відповідь» у цьому діалозі належить батькам Олі і Тетяні, вона переноситься у паралельний мажор – *C-dur*, і спрямована на заспокоєння, умиротворення трагічного настрою дівчини, наприкінці усієї сцени врешті поступаючись її бажанню: «Віднині маєш волю». В музиці цей рефлексивний

момент виражений м'якими терцієвими ходами і повною гармонійною співзвучністю всіх голосів солістів, як це притаманно «дуетам згоди» в італійських операх.

Дев'ятий номер – пісня Трохима «Поле моє, поле», *Adagietto, h-moll*, в розмірі 2/4 – так само, як і попередні сольні номери, вкладається у два куплети, цим разом без будь-яких змін. Один з найоригінальніших і найглибших артефактів не лише у цій співогрі, але й загалом у творчості М. Вербицького. В ньому вже помітні риси того типу драматичного вокального монологу з природним поєднанням наспівності і декламаційності, який невдовзі так талановито розвине М. Лисенко у своїй в оперній і камерно-вокальній творчості. Початкова фраза вокальної мелодії побудована на патетичному експресивному вигуку, оскільки Трохим звертається до поля – основи його життя і праці – «Поле моє, поле». Потім доволі різкий хроматичний перехід до домінантової сфери і обірване закінчення фрази відповідає похмурому сенсу слів: «кістьми ізоране». Слова «грудьми волочене» підкреслені настирливим повторенням одного звуку, а фраза «слезами заляне» повторюється двічі і в мелодії передається спочатку низхідним ходом і зітхаючим закінченням перед паузою, натомість вдруге – висхідним активним рухом із патетичним пунктирним завершенням, таким чином втілюючи драматизм переживання героя. Тут проявляється тонке відчуття слова композитора, не лише співності самої фонетичної основи української мови, але й емоційного підтексту поетичного змісту.

Десятий номер – чоловічий хор та солісти Оля, Анна, Знахорка, Трохим «Кінчиться день і гіркий труд», *Andante religioso, C-dur*, в розмірі 4/4. Завершення другої дії напрочуд ефектне і величне, у цьому фіналі явно відчувається рука М. Вербицького – автора Літургій і урочистих патріотичних хорів гімнічного характеру. Авторська ремарка *religioso* цілковито відповідає пануючому настрою духовного піднесення і подяки Господу. Виразові прикмети манери Liedertafel тут переосмислюються у відповідності до національних музичних традицій, зокрема до прославних кантів-віватів, а

партію Олі, яка немовби пливе у вишині понад акордовим масивом чоловічого хору, можна порівняти з частиною «Хваліте Господа з небес» з Літургії самого М. Вербицького.

В третій дії чотири музичні номери. Одинадцятий номер – пісня Анни «Чи я тебе, Олю», *Andante, F-dur*, в розмірі 2/4. Стисла проста двочастинна форма за характером і типом мелодики нагадує «відповідь» із ансамблевої сцени з другої дії «Не мож любити серцю двох», що з драматургічної точки зору закономірно: адже мати так само намагається заспокоїти і розрадити дочку. Мажоро-мінорна ладова перемінність *F-dur – d-moll* (в деяких моментах також *a-moll*), характерні звороти з опорою на терцію тональності, варіантне повторення двотактових мотивів виявляють спорідненість з вокальними жанрами галицького бідермаєру.

Дванадцятий номер – пісня Стефана «Плила рибка золотая», *Andantino, C-dur*, в розмірі 2/4 за змістом п'єси має становити той переломний момент, коли Оля, почувши голос коханого, приходить до тями після сцени втрати пам'яті (прикметно, що композитор у найбільш розбудованій партії Олі поминає музичне зображення такого популярного в західноєвропейських операх стану божевілля героїні). М. Вербицький обирає для цього жанр танцювально-жартівливої пісні з «підскоком» ще й у найсвітлішій тональності *C-dur*. Два куплети повторної будови з восьмитактовою кодою спираються на колоподібний рух довкола опорних тонів, що створює враження життєствердності, радісного юнацького запалу.

Тринадцятий номер – пісня Олі «Легше рибці отдыхати», *Andantino, F-dur*, в розмірі 6/8, викладена в тричастинній репризній формі, найбільш виразно апелює до західноєвропейського оперного канону, чи то у легких фіоритурах початкових фраз, чи вальсових кружляннях середнього епізоду. Ланцюжок відхилень з основної тональності – спочатку у *a-moll*, потім у *d-moll*, повернення до основної тональності *F-dur* і завершення середнього епізоду у *C-dur* – надає вишуканої колористичної світлотіні загальному граціозно-грайливому образу пісні.

Чотирнадцятий номер, фінал – мішаний хор і всі солісти «Хто за нами, ми за ним», *Maestoso, C-dur*, в розмірі 2/4. Л. Кияновська вказує, що цей хор «композитор, очевидно, переробив із свого раннього хору “Хто за нами, Бог за ним” помінявши слова “Хто за нами, ми за ним” і переклавши з чоловічого для мішаного хору. Тут найбільше помітна прихильність Вербицького до традицій Бортнянського, оскільки Вербицький, як часом в своїх хорових концертах і Бортнянський, спирається на звороти канту-вівату, в подібній класичній манері розробляє тему» [95, с. 97]. Тричастинна репризна форма вміщує два контрастні образи: якщо для першого притаманна урочиста велична гімнічність, справді споріднена з кантом-віватом, то в середньому розділі в тональності домінанти G-dur більший акцент кладеться на танцювальності.

Вищезитована авторка, узагальнюючи стильові засади співогри М. Вербицького, зауважує, що «в “Підгірянах” акумулюються різні національні традиції, проте ніде автор не цитує народних пісень, на відміну від раніших зразків цього жанру. Такий підхід відображує і об’єктивні обставини розвитку культури в Галичині – народна пісня перестає бути “самоціллю”, сама в собі завершеним художнім феноменом (як в збірнику Залеського-Ліпінського), а навпаки, сприймається або як автентичний об’єкт дослідження..., або як імпульс до власної творчості, як ритмоінтонаційна модель, яку автор трансформує відповідно до своїх уявлень. Щодо “чужинних” впливів, котрі надто яскраво помітні в “Підгірянах”, то їх роль, як видається, і надалі залишається “адаптуючою”, тобто сприяє природнішому входженню цієї співогри в іншонаціональне середовище (на це маємо численні підтвердження). Невипадково окремі номери зі співогри, в першу чергу хор косарів та фінальний хор, а також пісня Трохима, часто виконувались, як самостійні концертні номери до тридцятих років ХХ ст.» [95, с. 98].

Сучасне концертне виконання «Підгірян» вповні підтверджує висновок Ст. Людкевича, зроблений ним ще 1920 року, про необхідність серйозних студій і виконання творів Вербицького, очевидно, не лише співоігор, але й численних зразків інших жанрів: «Я почував би себе щасливим і вдоволеним,

коли б зміг причинитися хоч участі до розбудження живішого інтересу для забутого батька нашої музики, для відшукування легкодушно занапащених його творів, приготування їх до повного видання та виконання» [144, с. 348].

Серед співоігор М. Вербицького, в яких промовисто виражена вказана вище дидактична роль, – одноактна комічна опера «І гроші нінащо, як розум ледащо», написана 25 вересня 1866 року у Млинах. Звернемося до рукопису твору, що був збережений у бібліотеці галицького капелана і композитора Й. Кишакевича. Співогра містить сім частин. Вокальні партії супроводжуються невеликим ансамблем із однієї флейти, двох кларнетів, двох скрипок, альту та віолончелі (сам композитор позначає її в рукописі як «бас», внаслідок чого можна було би припустити, що йдеться про контрабас, але за діапазоном стає зрозумілим, що це все ж віолончель). Розглянемо детальніше структуру і музичну мову співогри.

Перша частина *Andantino* 6/8, C-dur. На сцені – Зофія, згодом П'єр.

Andantino викладене у простій двочастинній формі з оркестровим вступом, де перша частина – пісня Зофії, друга – П'єра, має наступну структуру: вступ (4 такти) + А (16 тактів, перша частина, пісня Зофії) + А₁ (16 тактів, друга частина, пісня П'єра) + оркестрове завершення (1 такт) + А (16 тактів, реприза *da capo* – від початку вокальної партії Зофії) + оркестрове завершення (2 такти). У завершальних тактах композитор написав примітку «мала проза», що свідчить про використання між частинами розмовних діалогів – за зразком зінгшпіля.

Мелодична лінія, що послідовно проводиться в оркестрі та у партіях героїв, звучить у легкому, вальсовому характері. Вона розпочинається з затакту трьома вісімками і рухається «пружними» фігурами, що ґрунтуються на розспіві головних тризвуків, початково «розкручуючись» у типовому ритмі із двох складових такту, кожен з яких містить чвертку і восьму, та завершується на витриманій тоніці, а функційно – від тонічного секстакорду до завершення типовими танцювальними автентичними кадансами: «e–g–f | e–g–e–d | c–e–g–c | h–a–g–h–c».

Після оркестрового вступу, викладеного у чотирьох тактах, звучить пісня Зофії «Працює тяжко, поки день, / лиш в пізню ніч домів вертає, / для нього праця – то життя, – гірняк лінивства і не знає...». У ній показується контраст важкої праці та веселощів як сенсу молодого життя – «При тім весела вся їх жизнь, / всігдa в устах весела піснь, / при тім весела вся їх жизнь, / всігдa в устах весела піснь». У мелодичній лінії партії героїні проводиться та ж тема, що звучала в оркестровому вступі, при цьому вона дублюється у партії першої скрипки на фоні «прозорої» фактури з акордових звуків головних функцій і пауз восьмими тривалостями в інших струнних і духових, а в другому реченні тема також проводиться у флейти і кларнетів (в октаву). Відмітимо, що композитор робить спробу урізноманітнити тонально-гармонічний розвиток за рахунок відхилення в тональність домінанти G-dur, що відбується при згадці про веселість життя. Це має і колористичний ефект просвітлення після згадок про важку працю, якою чоловік заробляє гроші для сім'ї.

У другій частині *Andantino* вступає П'єр, висловлюючи сповнені морального повчання слова: «Коли же старість надійде, / і сила вже го опускає, / то до родини він іде / і жизнь з друзями доживає». І знову ж, рефреном з'являються рядки про веселощі: «При тім весела вся їх жизнь, / всігдa в устах весела піснь, при тім весела вся їх жизнь, / всігдa в устах весела піснь». І тема соліста, й оркестровий супровід звучать без суттєвих змін. Останній складається із проведення теми у партії першої скрипки на фоні «легкого» супроводу інших інструментів, оснований на гармонічній підтримці солістів.

Третя частина – реприза *da capo*, в якій знову експонується пісня Зофії «Працює тяжко, поки день, / лиш в пізню ніч домів вертає...».

У другій частині всієї співогри, що наступає після розмовного діалогу, – *Allegretto* 6/8, A-dur до попереднього дуету приєднуються Дарія і Жером. Номер також, як і попередній, викладений у простій тричастинній формі: вступ (4 такти) + А (16 тактів, перша частина, квартет Дарії, Зофії, П'єра, Жерома) + А₁ (8 тактів, друга частина, почергові репліки Зофії, Дарії, Жерома) + А (8 тактів, квартет героїв) + оркестрове завершення (3 такти).

Витриманий у настрої попередньої частини, знову у жанрі вальсу, звучить квартет героїв, який розпочинається чотиритактовим оркестровим вступом, в якому у партіях флейти, двох кларнетів, двох скрипок та альту на фоні басу звучить перша фраза теми цієї частини – з-за такту, звуками тонічної гармонії від п'ятого ступеня до п'ятого октавою вище, та його оспівування із використанням четвертого підвищеного ступеня.

Вербальний текст виражає радість зустрічі родини сестер Зофії і Дарії з чоловіками після довгої розлуки. Перша частина: «Сестра – мій друг. Яка утіха! / Ми знову з вами бачимось! / А що не наша тутки стріха, – / Тим більше з вами тішимось». Тема квартету розвивається, рухаючись головними функціями, урізноманітнюючись субдомінантовим Π_6 . Мелодична лінія прикрашена допоміжним четвертим підвищеним ступенем (dis), який акцентуватиметься потім в повтореннях у коді в октавному подвоєнні, в партіях флейти та першої скрипки.

У середній частині *Allegretto*, побудованій на варіанті єдиної його теми, герої висловлюються почергово в окремих репліках. Зофія: «Давно, давно ми не видалися. / Як проживали ви, друззя?» (перше речення). Дарія: «Та все ділами заїмалися» (перша фраза другого речення). Жером: «Ділами заїмався я» (друга фраза другого речення). У репризі *Allegretto* знову звучить квартет на темі цієї частини, при цьому є деякі видозміни у вербальному тексті: «Щасливий день! Яка утіха! / Ми знову з вами бачимось! / А що не наша тутки стріха, – / Тим більше з вами тішимось».

Зауважимо, що у другій частині співогри зростає роль оркестру – всі інструменти, окрім віолончелі, беруть участь у проведенні теми, тому інструментальна фактура стає щільною, повнозвучною, а в оркестровому завершенні прикрашена грайливими короткими форшлагами від четвертого підвищеного ступеня до п'ятого.

Третя частина *Allegretto* 3/4, A-dur експонує соло Зофії у простій двочастинній формі репризного типу (із включенням): оркестровий вступ (4 такти) + a+a₁ (перша частина, 8 тактів) + b+a₂ (друга частина, 10 тактів,

утворених унаслідок перерваного звороту з $V_2 - I_6) + 1$ такт (оркестрове завершення). Тема третьої частини – легка, піднесена, розвивається на основі звуків тоніко-домінантової гармонії від затактового п'ятого ступеня до першого і п'ятого октавою вище.

Цікаво, що мелодична лінія містить приховане двоголосся, що надає темі певної ефектності. Тема викладена в рамках нормативного періоду повторної будови із модуляцією у другому реченні у тональність доміаннти E-dur. Образ Зофії, яка прагне гарних убрань, як у сестри, багатого помешкання із дзеркалами, створюється, знову ж, вальсовістю (героїня, припускаємо, кружляє по сцені у ритмі вальсу), але на іншій метричній основі – попередня тридольність вісімковими тривалостями у рамках двох простих тактів складного розміру $6/8$ змінюється на тридольний метр іншого типу – четвертними тривалостями у розмірі $3/4$, при цьому подекуди використовуються пунктирні і синкоповані ритми, що надає образу героїні вишуканості і граціозності.

В оркестровому вступі (4 такти) звучить мотив з другого речення – a_1 , який експонується доволі об'ємно, в октавному дублюванні у партіях флейти, першого кларнета і першої скрипки на фоні фігурацій восьмими тривалостями у другого кларнета, другої скрипки та альту й витриманих ходів четвертними у басовій партії.

У першій частині *Allegretto* «Тепер я хочу одіватись / як ти, любезная сестра, / в атлас і бльонди убиратись / і їсти, пити з сребра» тема звучить в унісон у партіях солістки та першої скрипки на фоні «легкого» супроводу інших струнних та окремих реплік духових наприкінці структурних побудов. Модуляція у другому реченні в E-dur здійснюється шляхом прирівняння акордів медіантово-субдомінантової сфери: $VI_5^6 = II_5^6$, після чого звучать доміаннта і тоніка нової тональності.

Друга частина – «І мешкати хочу в сальонах, / щоб всюди були дзеркала. / І як по всіх богатих домах, підлога вивоскована, підлога вивоскована». Вона розпочинається новим тематичним матеріалом b (перший період, 4 такти), який

контрастує з основним матеріалом – а. Це проявляється у загальній спрямованості мелодичної лінії, котра, після висхідного ямбічного квінтового стрибка, обмежується повторенням звуку «h» та ходом у межах терції (перша фраза), а також хвилеподібним поступеним рухом у межах квінти (друга фраза). Прикметно, що у цьому періоді композитор знову акцентує відхилення у медіантово-субдомінантовий *fis-moll*, який використовувався в першій частині *Allegretto* в якості акорду для прирівняння. Саме домінанта до *fis-moll* звучить у серединній каденції, після якої наступне речення розпочинається раптово, у контексті еліптичного звороту, де після домінанти тональності *fis-moll* звучить домінанта основної тональності *A-dur*. В останньому реченні другого періоду третьої частини співогри повертається основна тема зі скритим двоголоссям.

Вона має у даній частині форми свої особливості. По-перше, перед кадансуванням з'являється акорд зі сфери подвійної домінанти – DD_6 . По-друге – це речення у кульмінаційній зоні надається до розширення внаслідок перерваного звороту $V_2 - I_6$, яким гармонізується фраза «підлога вивоскована» при першому звучанні. При цьому у мелодичній лінії використовується висхідний октавний стрибок, що надає звучанню особливої експресивності. Друге повторення фрази «підлога вивоскована», тобто, завершення усього *Allegretto*, звучить на фоні додаткової каденції. Прикметно, що в останній двох тактах частини двічі (наприкінці вокальної партії та в оркестровому завершенні) використовується фігура із восьмої з крапкою, шістнадцятої і четверті, відома як ритмічна формула жанру полонезу. Це надає завершенню попереднього, дещо легковажного вальсу несподіваної урочистості, а водночас нагадує про те, що Вербицький добре знав і австрійську, і польську музично-популярну традицію у мультинаціональному галицькому культурному середовищі XIX століття.

У четвертій частині *Allegro 4/4*, *D-dur* звучить типовий для австрійського оперетково-зінгшпільного канону дует «Ні, ні, не уступлю...», викладений у складній двочастинній формі із кодою, кожна з частин якої є простою

двочастинною формою із двох нормативних восьмитактових періодів: вступ (1 такт) + А (А+В – 8+8 тактів) + А₁ (А₁+В₁ – 8+8 тактів) + coda (11 тактів). Це драматургічна кульмінація циклу, що знаходиться у зоні «золотого перетину», в якій закладається зерно конфлікту, зумовленого заздрістю подружжя Зофії та П'єра, які виконують дует, до більших статків сім'ї сестри Дарії та її чоловіка Жерома.

Першу частину *Allegro* виконує Зофія. Частина А викладена у простій двочастинній формі А+В, перша з частин якої є модулюючою у тональність домінанти. Тема першого періоду «Ні, ні, не уступлю. / Пійду нарядів накуплю. / І Вам я докажу, / Як вашим гнівом дорожу» розвивається із висхідного руху від п'ятого до першого ступеня, у тому числі, через виразний секстовий стрибок V–III із розв'язанням у I. Зникає танцювальність, характерна для попередніх частин, а легка, «прозора» оркестровка, із окремими акцентними репліками й трелями флейти і кларнетів, сприяє переключенню усієї уваги на співочі партії, в яких декларується головна комічна ідея співогри. У другому періоді – В – закріплюється ідея про «гнів» у дворазовому повторенні вербального речення «Як вашим гнівом дорожу, / сейчас, сейчас же ухожу!», в якому Зофія в нападі заздрості висловлює бажання покинути менш багато чоловіка, ніж у сестри. При цьому мелодична лінія, що виростає із тематичного зерна попереднього періоду – у його розспівуванні восьмими тривалостями, набуває нового розвитку. Нова тема є самостійною, і це дає підстави визначити її як тему В.

У другій частині *Allegro* повторюється тематичний матеріал попередньої структури у партії П'єра, який намагається стримати дружину: «Ні! Ні, ти не уйдеш! / Чи мужа ти не узнаєш, / що так собі поступаєш? / Тебе я удержу / власть над тобою докажу / І дома, дома удержу!»

У коді двоє героїв скоромовкою намагаються довести свою правоту: «А я піду / і вам я докажу...» – Зофія, «Ти не уйдеш, / тебе я удержу...» – заперечує П'єр. Мелодична лінія при цьому рухається звуками домінанти і тоніки на фоні повторення автентичного звороту у гармонічному супроводі. Насичена

оркестровка, широта охоплення регістрів духовими та струнними інструментами створює кульмінаційний запал, спрямований на привернення особливої уваги слухача.

П'ята частина *Andante* 4/4, e-moll викладена у *мінорі* у простій двочастинній формі: вступ (2 такти) + А (12 тактів) + А₁ (12 тактів) + оркестрове завершення (1 такт). У характері романсу звучить соло П'єра, засмученого рішенням Зофії його покинути: «А яко мати, но хто б рішився / так кривдити дітей своїх. / Ти знаєш, як твій муж трудився, / щоб гроші ти зложив для них».

Тема *Andante* є типовим взірцем українських мінорних ліричних пісень, відтак, у даному випадку можемо констатувати приклад втілення *національно-ідентичного мелосу* у творчості Михайла Вербицького. Мелодична лінія партії соліста звучить після двотактового вступу, в якому експонується тематичне зерно. Пануюча лірика з оркестрового вступу переходить до партії соліста, в результаті чого створюється загальна проникливо-елегійна атмосфера. Тема рухається, розвиваючись на основі стійких ступенів ладу: від п'ятого ступеня (з-за такту) висхідним стрибком до першого, далі, у процесі розспівування, акцентує третій, п'ятий ступені і тоніку октавою вище.

Варто звернути увагу на структуру теми, яка викладена у періоді неповторної будови із повтореним другим реченням (a+b+b). У другому реченні композитор застосовує модуляційність – відхилення у тональність субдомінанти a-moll із хроматичним ходом «g–gis–a» в оркестровій партії, при повторенні – із хроматизацією затримання у мелодичній лінії при переході до субдомінанти, її терцієвого («d–cis–c–a»), що посилює загальний елегійний настрій.

Друга частина *Andante*, побудована на тому ж музичному матеріалі, експонує інший вербальний текст – «А ти в мінуту пропустила / гіркий заробок з домів двох. / За діти ти свої забула, / за тоє тя накаже Бог», в якому устами П'єра висловлюється засудження дружини, спокушеної заздрістю до багатства сестри.

Шоста і сьома частини сприймаються як диптих, у цілому циклі вони виконують функцію фіналу.

Шоста частина *Allegretto* 2/4, D-dur – тричастинний дует П'єра і Зофії: вступ (2 такти) + А (8 тактів) + В (13 тактів) + А₁ (8 тактів) + оркестрова постлюдія (8 тактів). Метроритмічні та мелодико-інтонаційні ознаки тематизму цього номера вказують на жанрову близькість до польки.

У першій частині А (нормативний однотональний період повторної будови) після експонування тоніки у двотактовому вступі звучить соло П'єра «Помиримся ми скоріше, / свар як туча най мене. / Після бурі веселіше / сонце лучі розішле». Легка, стрімка мелодія розвивається від домінантового затакту до тоніки. Грайливості танцювальної темі, що розвивається на фоні «прозорі» фактури струнних (восьмі з паузами) та окремих реплік (наприкінці фраз) духових, додає початок із ввідного до домінанти четвертого підвищеного ступеня та висхідних квінтових і секстових стрибків при ямбічному розв'язанні: «gis¹-a¹-e²-e²», «gis¹-a¹-fis²-fis²».

У другій частині В (ненормативний модуляційний період неповторюваної будови із трьох речень) репліки героїв звучать почергово та укладаються у три речення. Загалом, частина В має серединний характер розвитку, вирізняється з-поміж інших побудов співогри неквадратністю структури. Розпочинає Зофія, виконуючи перше речення «Ну ж скоріше, веселіше / Ти сюди подійди». У другому реченні герої перемовляються – на запитання П'єра «Та чого, ти скажи...» Зофія відповідає «Не скажу, підійди!». У третьому відповідають П'єр: «Ну от я і підійшов. Чого хочеш?» – Зофія: «От чого!». Зауважимо, що третє речення має функцію переходу до репризи.

Ця частина основана на новому тематизмі. Напрямок розвитку мелодичної лінії у першому реченні є протилежним до мелодики попередньої теми – відштовхуючись від тоніки у другій октаві, вона рухається поступенно донизу, а згодом заокруглюється, окреслюючи звуки автентичного звороту. У другому реченні «Та чого...» відбувається відхилення у тональність верхньої медіанти *fis-moll*, що надає звучанню рис меланхолійності. Натомість третє

речення, найбільш нестійке та перехідного значення, розпочинається із двічі зменшеного септакорду – увідного VII₇, що яскраво вирізняється за ладовою напруженістю та фонічним колоритом – понижений шостий ступінь «b» у партії П'єра та витриманий акорд (без терцієвого тону) у духових і струнних, окрім баса. Наголосимо, що це рідкий випадок у вказаній співогрі та інших прикладах жанру, тому заслуговує особливої уваги як драматургічно-акцентний.

Реприза A₁ є видозміненою, викладена у вигляді нормативного модуляційного періоду. У цьому розділі форми відбувається «врозуміння» головних героїв – «Ах як стало веселіше, / з поцілунком все пройшло. / «На душі тепер світліше, як би соненько зійшло». Драматургічний акцент ставиться на вищості любові над матеріальним багатством, а відтак – має морально-дидактичну роль. Мелодична лінія теми є похідною від теми A, проте, із суттєвими видозмінами – вокальні фрази мають не ямбічний, а хореїчний характер, що створює впевнений, рішучий характер звучання. Номер завершується оркестровою постлюдією у вигляді ще одного періоду, тепер заключного типу викладу. Тут варто звернути увагу на винахідливе застосування композитором засобів звукозображальності – у партії флейти звучать витримані трелі як імітації співу птахів, що опосередковано символізує радість героїв та створюють картину сонячного ранку («як би соненько зійшло») зі співом птахів.

Сьома частина *Allegretto* 3/4, D-dur написана у складній двочастинній формі: вступ (2 такти) + A (16 тактів) + C (8 тактів) + оркестрове завершення (3 такти). Загалом, номер складається із радісного соло Зофії та типового опереточного фінального квартету всіх героїв. Соло Зофії «Хоть ся із П'єром помирилась, / він не забуде се мені, / що я з ним нині посварилась, / що [...] маю я свої. / До вас я просьбу обертаю, / щоб нам із мужем в згоді жить, / Мене рішіться, упрашаю, / при нім хоч трошки похвалить» викладене у простій двочастинній репризній формі із включенням (a+a₁) + (b+a₁). В основі теми Зофії – характерні висхідні секстові стрибки від п'ятого до третього ступеня і їх

швидко, із шістнадцятими, заповнення. Це тематичне зерно звучало у вступі в партії оркестру у флейти, першого кларнета і першої скрипки, воно ж розвивається протягом всього соло героїні. Загалом, соло Зофії має аріозний характер.

Фінальний квартет «Мене (її) ласкаво похваліть / і нас не строго всіх судіть» – друга частина складної форми, що відіграє роль коди усієї співогри. Мелодика має фанфарно-заключний характер, оркестрова фактура – у найбільш насиченому вигляді з-поміж усіх номерів. У гармонічному плані – типове кадансування, причому із використанням DD_6 , що в умовах переважання головних тризвуків привертає особливу увагу.

Загалом, співогра «І гроші нінащо, як розум ледащо» витримана у стилі типової оперети у стилістиці бідермаєру із доволі нескладними побудовами окремих номерів (складні двочастинні, репризні тричастинні форми) і ясною традиційною музичною мовою, в якій найбільш яскравим і привабливим елементом є мелодика. У творі переважає танцювальні ритмоформули, особливо найпопулярнішого натоді вальсу, причому втілено різноманітні варіанти вальсовості. Усі частини мають певні спільні риси – побудова мелодики на основі гармонічної послідовності із акордів головних ступенів, прості двочастинна і тричастинна форми із модуляцією у тональність домінанти на межі першої і другої частин, в окремих випадках – складна двочастинна, використання, в якості неакордового, четвертого підвищеного ступеня, лише у коді – DD_6 та ін.

Аналізуючи значення вказаного твору загалом, заакцентуємо на важливій дидактичній функції, що наближає жанр співогри у творчості Михайла Вербицького та послідовників до мораліте – драми повчально-етичного змісту, що була розповсюдженою в Європі, у тому числі в Україні – як різновид шкільної драми. У даному випадку, як головна чеснота, обґрунтовується ідея цінності родини, її вищості над заздрістю й іншими негативними якостями.

Інша одноактна співогра засновника перемишльської школи – «Настася» за драмою видатного сучасника композитора, видатного письменника, історика,

громадського діяча, отця Василя Ільницького (1823–1895) – написана, як зазначено самим Вербицьким, 18 вересня 1866 року у Млинах, також дійшла до нас у рукопису.

Вказана співогра складається, аналогічно як попередня, з семи частин, причому сьомою частиною, за вказівкою автора, є повторення шостої. Вокальні партії супроводжуються тим самим інструментальним складом: однієї флейти, двох кларнетів, двох скрипок, альту та віолончелі, а також епізодичного використання валторни in F, в одній із частин струнні звучать із сурдинами, що надає звучанню особливого колориту. У творі також використовується чоловічий хор.

Герої співогри – Настася, Парися, Сторож. Усі персонажі мають свої сольні частини, які доповнюються хоровим та оркестровими (із залученням валторн) номерами, ансамблів солістів у представленій співогри немає. Зазначені особливості виконавських складів, безумовно, впливають на загальну драматургію твору.

Перша частина *Andante* 4/4, F-dur. На сцені – Настася з аріозо «Ах мое серденько». Героїня звертається до засмученого серця, що викликає алюзії до одного з головних архетипів національної ментальності, визначених відомим дослідником цієї проблеми Сергієм Кримським [113, с. 274-275], що в історії української філософії було відображеного у давньоруських мислителів, концепціях Григорія Сковороди, Памфіла Юркевича та ін.

Аріозо написане у складній (за структурою) двочастинній формі, характерній саме для вокальної музики. При цьому вказана двочастинність представлена у розвиваючому (однотемному) варіанті: оркестровий вступ (2 такти) + А (24 такти) + А₁ (24 такти), тематичний чи будь-який інший контраст між частинами відсутній (вони є ідентичними), тому можемо стверджувати про просту форму на рівні змісту *Andante*. Відтак, визначаємо форму як складну двочастинну за структурою і просту за змістом. Прикметно, що поетичні речення формуються із трьох – п'яти фраз, тобто, вербальний текст складається з неквадратних структур, що, у свою чергу, впливає на структуру музичного

викладу: «Ах моє серденько, / цвітку мій миленький, / чого ж ти так в'янеш?». Серденько відповідає: «Ах в'яну я, в'яну, / як цвіт усихаю, / коли дикий вітер свисне! Бо куда я гляну – / нігде сонце не заблисне...». Вказані вище семантичні та структурні особливості відображаються у вокальній та оркестровій партіях.

По-перше, на тематичному рівні: вказаний розвиток у межах частин є достатньо вільним, мелодична лінія вільно ллється, оспівуючи опорно-сміслові тони, що впливає на формотворення загалом. По-друге, на рівні інтонаційної семантики. У темі аріозо Настасі вирізняються секундкові ходи, переважно низхідні, а також підкреслені підвищенням четвертого ступеня та, відповідно, терцієвим оспівуванням п'ятого ступеня, який відіграє роль опорно-сміслового на рівні усієї мелодичної лінії. Вказані секундкові ходи, особливо півтонові, є яскравими знаками – «зітханнями» чи «інтонаціями плачу» на зразок відповідних музично-риторичних фігур, усталених у композиторській практиці, характерних для барокової арії *lamento* та, загалом, музики з подібною сумною, жалісливою, трагічною семантикою. Усі вказані вище прийоми «працюють» на створення атмосфери жалю, скорботи, пов'язаних із плачем Настасі та сумом її згорьованого серця, до якого ніжно і співчутливо звертається героїня.

Особливо цікавим є «неочікуване» ладове забарвлення першого номера співогри, його колористичне вирішення, не характерне для традиційного вираження задекларованої у поетичному тексті семантики. Попри типові «мінорні» почуття, алюзії до арії *lamento* у вербальному тексті та структурі мелодичної лінії теми, аріозо написано у мажорі. Тобто, героїня співає про трагізм власної долі, плачучи і зітхаючи, при цьому робить це у світлих емоційно-ладових тонах. Це відображається на загальному колориті *Andante*, а відтак – і сприйнятті цього номера реципієнтами. Маємо на увазі те, що музичне вираження не має того трагічного суму, який передається у поетичному тексті, – завдяки «світлому» забарвленню мажору. Таким чином, створюється ефект, який можемо визначити як «емоційно-семантичну бінарність», що має особливий виражальний ефект.

Це явище трактуємо як один із прикладів амфотерності, тобто виражальної двоїстості музичного звучання, але що важливо – за емоційним полюсом і, відповідно, семантикою протилежним до того, який згадується Вікторією Драганчук-Кашаюк у контексті аналізу психологічної природи та етосу української музики, який, на думку дослідниці, «пов'язаний із загальними національно-ментальними характеристиками, зумовленими домінуючою рисою – кордоцентричністю. Це переважання етичності, інтуїтивності, інтровертованості, ірраціональності із періодичною активізацією протилежних рис – сенсорності, логічності, екстравертованості, раціональності. Домінуючі риси зумовлюють амфотерність етосу української духовної музики» [64, с. 20] та виражаються у хіазмі емоцій, у передачі світлих почуттів мінорними засобами – така традиція притаманна для духовної музики [64, с. 20–21] та ін.

Аналіз музичного тексту першого номера також показує наступне. Початкова фраза теми, із акцентованим треллю верхнім увідним до тоніки, що посилює ефект затримання при розв'язанні, звучить в оркестровому вступі: « $c^2-h^1-des^2-c^2-as^1-f^1-g^1-as^1-g^1-f^1$ ». Вона подається у терцієвому двоголоссі, в октавному дублюванні у флейти, кларнетів і скрипок на фоні ходів четвертними, подекуди мелодизованих, в альта і баса, що створює ефект контрастної поліфонії.

У структурі першої частини А (24 такти) вирізняються усього три восьмитактових періоди, при цьому перші два періоди мають самостійне значення, а третій відіграє роль доповнення. Розглянемо згадані структури детальніше.

Перший період є експозиційним, модулюючим – із низкою відхилень у тональності першого ступеня спорідненості та модуляцією у заключній каденції, неповторної будови – із невпинним мелодико-гармонічним розвитком, із відхиленням від нормативу унаслідок відсутності автентичного напівкадансу у серединній каденції, яка завершується недосконалою тонікою основної тональності, та відсутності досконалої тоніки (тепер тональності верхньої медіанти) – у заключній каденції. Тематично цей період, де озвучується

вербальний текст «Ах моє серденько, / цвітку мій миленький, / чого ж ти так в'янеш?» (1 речення), «Ах в'яну я, в'яну, / як цвіт усихаю, / коли дикий вітер свисне!» (2 речення), побудований на темі, частково представлений у двотактовому оркестровому вступі. Подальший розвиток вказаної теми оснований на промовистих інтервальних ходах, – таких як висхідний октавний стрибок із подальшим спадом « $f^1-f^2-e^2-d^2$ » у першому реченні, в якому ставиться питання «Чого ж... [ти так в'янеш?]», й ефект якого суттєво посилений синкопою з участю восьми та акцентованої половинної тривалості на мелодичній вершині; як висхідний малосекстовий хід « a^1-f^2 », відомий романсовою семантикою, що ілюструє лексему «усихаю...», та його поступеневе низхідне заповнення – у другому реченні.

Досить активний мелодичний розвиток супроводжується не менш насиченим розвитком тонально-гармонічним. Так, у першому реченні здійснюються відхилення F-dur у такі тональності першого ступеня спорідненості: субдомінанти B-dur, чим підкреслюється синкопований висхідний октавний стрибок у третьому такті на словах «чого ж...» (?), нижньої медіанти d-moll – у другому реченні, для підтримки відповіді «в'янучого» серця; завершується перший період модуляцією у тональність верхньої медіанти a-moll.

Подібними принципами автор користується і в komponуванні наступних структур *Andante*. Активний мелодичний та тонально-гармонічний розвиток притаманний для другого восьмитактового періоду, в якому озвучується поетичний текст «Бо куда я гляну – / нігде сонце не заблїсне. / Ні надія не свитає, / і в мені жите вмирає», та в якому відбуваються відхилення у тональності d-moll, g-moll та повернення до основної тональності у каденції другого речення. Нагадаємо, що третій період, на нашу думку, має додаткове значення. Таке твердження основане на таких факторах, як повторення останніх рядків поетичного тексту другого періоду «Ні надія не свитає, / і в мені жите вмирає», побудова тематизму на тому ж матеріалі, що й попередня структура, а також на підставі завершального характеру вказаної побудови – цілому.

Отож, доповнення (8 тактів) складається із двох речень – із вказаним вище поетичним текстом (перше речення) та інструментального фрагмента (друге речення), в якому в оркестровому звучанні проводиться тематичне завершення усієї першої частини *Andante*. У другому реченні доповнення (власне, його інструментальної частини) звучить виразна мелодична лінія у флейти, першого кларнета та першої скрипки на фоні інших інструментів оркестру із гострими ввідними тонами (підкресленими подовженими трелями) до при відхиленні до тональностей нижньої медіанти d-moll («cis») та верхнього ввідного ступеня g-moll («fis»), також при акцентуванні діатонічного п'ятого ступеня «с» при мелодичному спаді до тоніки, що створює ефект розальтерації на відстані («cis» – «с»). Завершується перша частина каденцією із автентичним зворотом, в якому засобами мелодизації (низхідного поступенного ходу до тоніки «a–g–f») створюється ефект звучання домінанти з секстою, причому із взятим форшлагом звуком четвертого ступеня «b», що сприймається як нагадування про домінантовий септакорд.

Друга частина *Andante* – A₁ (24 такти) є ідентичною за музичним розвитком, при цьому експонує інший вербальний текст. Аналогічно до вербального розвитку у першій частині аріозо, тут представлений діалог Настасі зі своїм згорьованим серденьком: «Ах доки ж то, доки / так будеш в'янути, / так будеш сохнути, / так будеш сохнути, / моє серденько нещасне?». У подальшому героїня відповідає словами свого серця: «Поки в мні чуття не згасне, / скончиться жите нещасне. / Доки надо мною, сиротою, не зросте могила! / А ніч вічна розпростере / в гробі свої чорні крила». Аналогічно до завершення першої, друга частина *Andante* також має доповнення (структурно ним є третій період), що складається із вокально-оркестрового та оркестрового речень.

Друга частина співогри – *Allegretto* 2/4, G-dur. Оркестрова партія посилена партією валторни in F із сурдиною, що має важливе виражальне значення у фіналі. У музичному матеріалі цієї частини вбачаємо яскраві жанрові ознаки польки, що, у свою чергу, створюють загальний настрій

звучання. Яскравий контраст *Allegretto* з попередньою частиною має важливе драматургічне значення у контексті всієї співогри. Форма *Allegretto* – одночастинна, укладена у 18-ти тактову структуру: оркестровий вступ (4 такти) + А (12 тактів) + завершення (2 такти). Основна частина викладена у вигляді періоду із трьох чотиритактових речень $a+a_1+a_1$, третє з яких, із повторюваним тематичним матеріалом, відіграє роль доповнення до основного матеріалу.

У вступі презентується тематичне зерно *Allegretto* – фрагмент, що складається із першої фрази теми на основі звуків тоніки та субдомінанти «d–g–h–g | c–h–c–d–e–e» (2 такти) та її каденційного заокруглення в автентичному звороті – «fis–a–d–fis | g–h–g» (2 такти). Мелодія викладається у партіях флейти, першого кларнета та першої скрипки з підголоском у другого кларнета та акордових звуків, викладених восьмими тривалостями та розділеними восьмими паузами – у другої скрипки, альту і баса.

На сцені з'являється Парися, яка вносить яскравий контраст у загальну драматургію твору. Саме для контрасту, на якому ще більш трагічною відчувається ситуація Настасі, дівчина Парися виконує пісню танцювального характеру з таким поетичним текстом: «Коли любиш – люби дуже, / як не любиш – не жартуй же...». Зауважимо, що в рукописі вписано лише вказані вище слова лібрето, які звучать у першому реченні. Натомість у другому і третьому реченнях виписана вокальна партія без вербального тексту. Можемо зробити припущення, що цей текст повторюється, адже жанрові передумови танцю цьому також, безумовно, сприяють.

Мелодична лінія теми польки розвивається, «стрибаючи» звуками гармонічних функцій за простою схемою: T | S | D | T | T₆ T | SII₆ | D | T |, поміж тим рухаючись короткими колоподібними пасажами, поєднуючи між собою восьмі і шістнадцяті тривалості, а також імітуючи підскоки пунктирними ритмічними фігурами, що подекуди проникають у загальний швидкий танцювальний рух.

У третій частині, витриманій у тих самих темповому, метричному та тональному параметрах – *Allegretto* 2/4, G-dur – окрім засурдиненої валторни in

F у фіналі, додаються партії чоловічого хору, який виконує широко відому жартівливу народну пісню про Гандзю: «Скажи мені, Гандзю мила, / чим ти брови намастила? / Намастила корпервасом, / щоб любили хлопці часом, / намастила копервасом, / щоб любили хлопці часом. Гу!». Цей хор, як і пісня Парисі, за принципом контрасту відтіняє драму Настасі та її згорьованого серця, а відтак – сприймається як друга частина умовного диптиху з піснею Парисі.

Отож, третя частина співогри, як друга, також *Allegretto*, написана в одночастинній формі, що укладається у 18 тактів з оркестровими вступом (4 такти) і завершенням (6 тактів, з яких 1 такт – хоровий вигук і 5 тактів – інструментального звучання). Основна частина також викладена у вигляді дванадцятитактового періоду із трьох речень $a+a_1+a_1^i$, у третьому з яких повторюється тема другого речення із новим завершенням. Загалом, тема *Allegretto* розвивається із початкового зерна у трьох реченнях на основі принципу варіантності.

Запальний характер пісні підтримується оркестром, який долучається до загального вихору звучання і проведенням елементів теми, як у вступі та у партії першої скрипки протягом всього твору, і загальною підтримкою стрімкого руху повторенням акордів почергово з мелодизованими елементами фактури, пасажами. Нагадаємо, що композитор зазначає у рукописі про використання у фіналі валторн in F із сурдинами. Ці інструменти, разом зі струнною групою, у завершенні частини двічі виконують закличну ритмічну фігуру – з восьмої і двох шістнадцятих тривалостей, яка привертає увагу та переростає у «золотих хід валторн», що звучить також двічі – у синкопованому ритмі та плавно, завершально.

Аналізуючи роль другої і третьої частин у загальному контексті співогри, ще раз вкажемо на їхню спорідненість, у результаті чого виникає мікроцикл у макроциклі, в якому два розглянутих вище *Allegro* співвідносяться як диптих або частини складної двочастинної форми. Це сприяє загальній активізації драматургії співогри та динамізації сприйняття слухачами / глядачами.

З такою ж метою динамізації розвитку метою був використаний фрагмент із «золотим ходом валторн», що безпосередньо передував центральній, четвертій частині – *Andante C (4/4)*, F-dur, її змісту, відповідно до лібрето, і музичній виразовості, у процесі створення якої дві валторни in F відіграватимуть вагому роль. Зауважимо, що якщо у третій частині партія засурдинених валторн була вписана у завершенні на нотному стані для кларнетів, то у частині четвертій композитор спеціально вводить рядок для партії валторн in F після кларнетів in C, уже без сурдин. Натомість сурдини використовуються в усіх інструментів струнної групи, – вони активно долучаються до створення образності, що надає звучанню особливого тембрального колориту.

Andante викладене у складній двочастинній формі: вступ (7 тактів) + A (16 тактів) + 3 такти (завершення – перехід) + A₁ (16 тактів) + 4 такти (завершення). Кожна із частин, які є ідентичними, у свою чергу, має просту двочастинну форму A + B, складену із двох восьмитактових періодів із активним тематичним розвитком.

У вступі, який має неквадратну структуру у кількості співвідношенні величини фраз (2 такти + 3 такти + 2 такти), на фоні оркестрового звучання, де в партії першої скрипки, підтримуваної другою скрипкою, альтом, а згодом – окремими фразами у кларнетів і валторн, звучить елегантна тема, що будується на розспівуванні основних тонів тонічного тризвука основної тональності. Проте, використання засурдинених струнних має особливий тембральний ефект, тому, загалом створюється заворожуюча, навіть дещо напружена певними очікуваннями атмосфера. Створенню описаної атмосфери сприяють й окремі вигуки нового персонажа співогри – Сторожа, який з'являється на сцені, – це два низхідні терцієві ходи «с¹ – а», які мають кличний характер, і які згодом з'являться при переході до другої частини всього *Andante* та у завершенні усієї частини. Цей вигук – «Бердо!», що означає «Слухай!» [225] і має німецькомовне походження від «Wer da», що означає «Хто тут» [66, с. 457]. Вказаний вигук у минулі часи вживався сільськими нічними сторожами.

Розповідь Сторожа «Вже нічка темна / землю покрила, / що жило в світі – / до сну впокоїла. / Лиш злоба ночі / до сну не лягає. / Розкіш, гуляння / не одпочиває» (поетичний текст у першому періоді) основане на розспівній темі, яка, відштовхуючись від звуків тонічного квартсекстакорду «с–f–g–a–f», його закличного висхідного квартового ходу від п'ятого ступеня до тонічного устою, у подальшому отримує активний мелодичний, гармонічний і ладотональний розвиток, відразу, у другому такті, модулюючи у паралельну тональність: «e–g–f–e–f–e–d» із затримкою *fermato* останнього звуку у цій та у наступних фразах. Зауважимо, що тембральний колорит баритона, якому доручена партія Сторожа, зі словами про «нічку темну» та «злобу ночі» на фоні засурдинених струнних привносить у загальну драматургію співогри акцент похмурої таємничості.

Перша частина простої форми викладена у модулюючому восьмитактовому періоді із двох речень із активним тонально-гармонічним поступом, що певним чином порушує установлену нормативність. Унаслідок секвенційності, яка у даному випадку є головним рушієм вказаного розвитку, мелодична лінія соліста-вокаліста та її оркестровий супровід проходять низку тональностей першого ступеня спорідненості. Так, у першій фразі відбувається відхилення до тональності нижньої медіанти *d-moll*, у другій відбувається секвенційний рух у тональність другого ступеня *g-moll*, у третій – до тональності третього ступеня *a-moll*, у четвертій відбувається кадансування у тональності домінанти *C-dur*, чим і завершується перший період.

Другий період, який визначили вище як В, що є другою частиною простої двочастинної форми у загальній складній двочастинній структурі *Andante*, містить самостійну тему. Проте, її інтонаційні витоки вбачаємо, все ж таки, у першій темі А, відтак, трактуємо тему В як таку, що виникла на основі застосування принципу похідного контрасту. Вказаний прийом ще більше активізує розвиток. Тема В розпочинається із висхідного малосептімового ходу «с–b», що проростає у фразу «с–b–a–g–fis–g». При цьому відбувається декілька модуляційних кроків. По-перше, початковий хід «с–b» виникає як

переінтонування тризвуку домінантової тональності C-dur, яким завершився перший період, у домінантсептакорд, який, проте, не розв'язується у свою тоніку F-dur, а шляхом еліптичного звороту переходить у домінанту (із ввідним «fis») до тональності другого ступеня g-moll, що розв'язується у вказаний тризвук. У другому такті теми В на звуках «a–b–a–g–f–e–d» звучить домінанта (із ввідним «cis») до тональності нижньої медіанти d-moll, також із здійсненим розв'язанням. Усі описані відхилення, здійснені на мелодико-гармонічному рівні у межах першої фрази другого періоду, мають продовження протягом усієї частини В. Таким чином, розповідь Сторожа у другій частині В, в якій двічі повторюється поетичний текст «Болезнь страшна / у страждальця ложа / не спить! Коб скорше / минула ніч Божа» має активний розвиток, який посилюється напруженим звучанням оркестрової партії. У тритактовому завершенні, що водночас, має функцію переходу до другої частини усієї складної форми А₁, знову, як і у вступі, звучить низхідний терцієвий вигук Сторожа «с–а», який нагадує про таємничість атмосфери ночі та підступність хвороби. Розвиток заспокоюється у звучанні тоніки основної тональності у всього оркестру упродовж усього останнього такту завершення-переходу, подовженої *fermato*.

У другій частині складної двочастинної форми *Andante* – А₁ – експонується музичний матеріал, аналогічний до матеріалу першої частини. При цьому у поетичному тексті партії Сторожа, у першому періоді, розповідається про різноманітні невдачі, які траплялися з людьми під час сну уночі: «Не їдні в здоров'ї / до сну полягали, / навіки вснули, / більш не повставали». У другому періоді – про те, на що «дуфали» (сподівалися, у що вірили) та чим закінчилися такі сподівання після завершення ночі: «Не єдні на скарби / дуфали багаті. / Пробудились зранку / лише в єдній шматі».

У другій частині В (другому періоді усього А₁) розповідь Сторожа містить надзвичайно важливі слова, повторені двічі, які були підготовлені усім попереднім розвитком вербального тексту: «Найбільшу страту / але той то має, / що во сні чистость / серця пострадає!». У розповіді Сторожа криється

надзвичайно важливий філософсько-етичний сенс про чистоту Серця – одного із найважливіших архетипів національної ментальності, що, як було вказано вище, має давню традицію в національній культурі і філософії. Це надає співогрі «Настася» особливого значення не лише як історичного артефакту, але й відображення ментальної природи національної духовності.

Водночас, саме цей фрагмент поетичного тексту співогри надзвичайним чином перегукується зі знаменитою піснею Григорія Сковороди «Всякому городу нрав і права, / Всяка імієт свой ум голова, / Всякому серцю своя єсть любов...». Як Сковорода, так і Вербицький, готуючи моральний висновок своїх творів, спочатку описують буденні мрії людей: «Той безперервно стягає поля, / Сей іноземних заводить телят. / Ті на ловецтво готують собак, / В сих дім, як вулик, гуде від гуляк...» – співається у пісні Григорія Сковороди, «Не єдні на скарби / дуфали багаті. / Пробудились зранку / лише в єдній шматі...» – у співогрі Михайла Вербицького з драмою В. Ільницького.

При цьому усі мистці звертаються до Серця, і бачать сенс життя у його чистоті як порятунку від смерті: «Смерте страшна! замашная косо! / Ти не щадиш і царських волосов, / Ти не глядиш, гді мужик, а гді цар – / Все жереш так, как солому пожар. / Кто ж на єя плюєт острую сталь? / Тот, чия совість, как чистий хрусталь» – йдеться у пісні Сковороди [223], «Найбільшу страту / але той то має, / що во сні чистость / серця пострадає!» – робиться висновок у співогрі Вербицького – Ільницького.

У завершенні всієї частини знову звучить низхідний терцієвий хід – вигук Сторожа «Бердо!», що сприймається як своєрідний лейтмотив-символ, безпосередньо звернений до публіки із надто важливим закликком, який повинен залишитись у пам'яті як резюме. Таким чином, розповідь Сторожа є важливою драматургічною кульмінацією усієї співогри, оскільки представляє слухачу важливу морально-етичну думку щодо чистоти Серця. Водночас, це остання частина, яка містить вокальну партію, є кульмінаційним завершенням музично-поетичного цілого, після якої звучать лише оркестрові частини – п'ята, шоста та повторення останньої у сьомій частині.

Отож, п'ята частина – *оркестрове Andantino C (4/4), a-moll*. Цей оркестровий номер виконують засурдинені струнні – із приглушеним тембром, що створюють ефект таємничості. З одного боку це – продовження образно-настроєвої палітри попередньої частини, з іншого – створення високодуховної атмосфери споглядальності, пов'язаної із ідеєю чистоти Серця, та ніжності (у частині вказана ремарка *dolce*) – що нагадує глядачеві про драму головної героїні співогри - Настасі. У контексті європейської музичної літератури вказана частина викликає асоціації до чутливих патетичних арій *lamento* доби бароко – як за емоційним строем, так і за використаними у творах принципами мелодичного розвитку.

Andantino викладене в одночастинній формі, яка подається у вигляді складного періоду, що утворюється із двох простих: вступ (1 такт) + А (перший простий період, 16 тактів) + А₁ (другий простий період, 16 тактів) + завершення (1 такт). У другому періоді відбуваються зміни у мелодичному та тонально-гармонічному розвитку, два прості періоди, що увійшли до складного, різняться каденціями – автентичною наприкінці першого простого періоду і повною, заключною – наприкінці другого.

Тема *Andantino* проводиться у солюючої першої скрипки у тональності *a-moll*, відомій проникливо-журливою семантикою, розвиваючись структурно чотиритактовими фразами на фоні «прозорі» акордової фактури (оформленої у такому ритмі: восьма пауза, три восьмих і половинна тривалості звучання акордів) в інших струнних інструментів. Мелодична лінія виростає з-за такту (пунктирна група) і рухається у високому, просвітленому, ніжно-чуттєвому регістрі скрипки. Відштовхуючись від ямбічного висхідного квартового ходу, від «e²» до «e³», вона акцентує (половинними тривалостями) перший і п'ятий устої та нижній (загострений «gis») і верхній увідні тони, між якими розспівуються гамоподібні ходи, підкреслені пунктирним ритмом (що надає звучанню ефектів зітхання), та подається мелодичне заокруглення у серединній каденції. Сповільнена гармонічна пульсація (зміна гармонічних функцій через два такти звучання) та рівномірні четвертні, що чергуються із паузами, у лінії

баса, додають до загальної атмосфери ефекту спокою та врівноваженості. У наступних фразах мелодична лінія вигинається у низці альтераційних і модуляційних видозмін – це акцентування крайніх звуків увідного VII⁵₃ «gis²–d³», що, окрім загостреного ладового напруження, мають і не менш гостро-напружений фонічний ефект – тритону.

У подальшому розвитку тема проходить насичений секвенційний розвиток. У третій фразі звучать чотири ланки низхідного руху, що розпочинається від акцентованого зменшеного VII₇ основній тональності із витриманим септімовим тоном у мелодії та його мелодичному розспівуванні із участю «зітхаючих» форшлагів. Вказана секвенція спостерігається лише у мелодії, гармонізуючись співзвуччями основної тональності: VII⁴₃ – I₆ – V⁴₃ – I. У наступній, четвертій фразі (завершенні другого речення першого простого періоду) відбувається висхідний процес секвенціювання мелодичної лінії. У другому простому періоді, що входить до обґрунтованого вище складного, мелодичний матеріал, що прозвучав попередньо, надається до активних фактурних видозмін – методами розспіву, орнаментатції та інших типів фігурацій. Останнє речення другого простого періоду, яким завершується все *Andantino*, містить мелодико-гармонічні видозміни стосовно аналогічного фрагмента (зключної каденції) у першому простому періоді, пов'язані із заміни автентичної каденції повною.

Останні дві частини співогри – це повторений двічі (у шостій і сьомій частинах) *Marcia funebre* C (4/4), F-dur. Отож, після чотирьох частин, в яких представлені солісти – Настася, Парися, Сторож, а також чоловічий хор, останні три є виключно оркестровими. Це *Andantino* і двічі повторений *Marcia funebre*, що умовно укладаються в оркестрову сюїту, яка інструментальними засобами доповнює, поглиблює та дає можливість більш гостро відчутти почуття, які викликала драма «Настася». Насамперед, зазначимо, що шоста частина співогри викладена у вигляді шістнадцятитактового періоду з чотирьох рівнозначних речень, кожне з яких розвиває нову тему: abcd. Натомість її повторення як сьомої частини створює підстави вбачати у такому комплексі

оркестровий диптих, який виконує функцію фінального завершення і підсумування усієї співогри.

Тема *Marcia funebre* розвивається від витриманого тонічного устою до третього та інших стійких ступенів, збагачуючись за рахунок ритмічних чинників, якими у даному випадку є виразні пунктири, та інтонаційно-модуляційних – відхилення у тональності першого ступеня спорідненості d-moll, g-moll, C-dur із яскравими мелодичними ходами з участю загострених хроматичних тонів «cis», «fis», «h» та їхньою розальтерацією діатонічними тонами основної тональності. Окрім того, знову звернемо увагу на ладове вирішення траурного маршу – він звучить у досить світлій тональності F-dur із відхиленнями в C-dur та інші тональності першого ступеня спорідненості, що не мають характерної для цього жанру похмурості (порівняємо, наприклад, із маршем b-moll Фридерика Шопена, творами у насичено-бемольних тональностях, таких як c-moll, f-moll та ін.). Можемо це пояснити двома ймовірними причинами: по-перше, відчутністю у музично-театральній сфері доби Михайла Вербицького усталеної традиції використання тональної семантики, що пов'язано, насамперед, із виконавськими можливостями інструменталістів, по-друге – із трактуванням смерті як продовження вічного життя, що пов'язане зі світлим відчуттям Божественного.

Загалом, представлений вище аналіз виявляє музичну специфіку співогри композитора-романтика, сподвижника української культури у габсбурзьку епоху, священника УГКЦ отця Михайла Вербицького за драмою іншого видатного діяча української культури, молодшого сучасника композитора, громадського діяча, письменника та історика, священника УГКЦ отця Василя Ільницького, спрямовану на втілення у творі високої філософсько-етичної ідеї щодо чистоти Серця й пов'язаної із цією ідеєю важливої дидактичної мети.

Розглянуті у підрозділі три співогри Михайла Вербицького – найталановитішого з плеяди композиторів-священників ХІХ ст. – обрані задля їх контрастної тематики і відповідних до кожної теми жанрових моделей і системи музично-виразових засобів: лірико-психологічної п'єси, комедійно-

моралізаторського фарсу, історичної драми. Володіючи непересічним художнім чуттям і багатою уявою, Вербицький зумів знайти найвідповідніші засоби музичного виразу для втілення різнохарактерних образів, використовуючи як фольклорні ритмоінтонації, так і апелюючи до загальноєвропейського музичного словника романтизму і бідермаєру.

Висновки до другого розділу

Співогра у спадщині композиторів-священників зайняла ту особливу духовно-просвітницьку і національно-конститууючу нішу, яку в більшості інших народів, особливо бездержавних, відігравала національна опера. Не маючи композиторських і виконавських сил для більш амбітних музично-сценічних артефактів, священники – творці співогри, що відзначались у всіх напрямках суспільного, економічного, культурного, освітнього життя практичним підходом і реалістичними цілями, у цій царині своєї національної просвітницької діяльності так само обрали оптимальну форму. З одного боку, вона була доступною для них за можливостями їх композиторської підготовки: не цілком аматорської, як було показано в першому підрозділі, оскільки все ж теологічна освіта в той час давала певний рівень музично-теоретичних знань, та й самі священники нерідко виступали авторами підручників, займались збиранням, записом і опрацюванням фольклору, мали значний досвід творчості у інших жанрах, пов'язаних зі словом.

Також і заснування театру «Руської бесіди» сформувало врешті постійний майданчик для апробування музично-сценічної творчості українських композиторів-священників: театр зібрав певну виконавську трупку, яка могла належним чином донести до публіки художній задум автора.

Врешті і широка демократична публіка, до якої була звернена співогра, найкраще і найприродніше сприймала саме такий «мистецький продукт», знайомий за антуражем, з близькими за інтонаційним складом мелодіями, з цікавими, реалістичними, нерідко взятими з їх життя сюжетами.

Велика популярність співоігор Михайла Вербицького, які склали поважну частку репертуару театру «Руської бесіди», а навіть вийшли поза межі краю і отримали заслужену популярність у різної аудиторії, може служити найкращим підтвердженням вищенаведених міркувань. Його учні і послідовники – Віктор Матюк, Порфирій Бажанський та Ісидор Воробкевич – продовжили і розвинули просвітницький і художній потенціал співогри, представивши вже новий суспільний та культурний етап розвитку української громади Галичини.

РОЗДІЛ 3.

СПВОГРА У ТВОРЧОСТІ ГАЛИЦЬКИХ І БУКОВИНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ – СПАДКОЄМЦІВ ПЕРЕМИШЛЬСЬКОЇ ШКОЛИ.

3.1. Фольклорно-побутові мотиви у співограх Порфирія Бажанського (1836-1920).

Наскільки художній рівень співоігор Михайла Вербицького не викликає сумнівів, настільки творча спадщина його учня Порфирія Бажанського, в тому числі і його музично-сценічні опуси отримували і в період їх написання, і згодом, переважно, вельми критичну, а навіть зневажливу оцінку. Дуже негативно відгукувався про нього Іван Франко [247]. Як приклад, можна навести думку одного з найбільш авторитетних діячів культури Галичини, композитора і музикознавця Ст. Людкевича, який неодноразово називав Бажанського «старим музичним маніяком» [146, с. 390], що в жодній царині своєї музичної діяльності не проявив себе належним чином.

Таке ставлення до нього і його спадщини утримувалась впродовж десятиліть, певна позитивна зміна і потреба уважнішого погляду на доробок священника наступила спочатку завдяки дисертації Н. Кушлик [123], а в останні роки – завдяки концертному виконанню його двох співоігор «Довбуш» і «Біла циганка» у Львівському органному залі під орудою І. Остаповича. Не намагаючись приписати цьому композитору-аматору вищих художніх досягнень, ніж насправді вартують його твори з перспективи сучасності, звертаємось до їх аналізу у поданій дисертації з позиції необхідності заповнення історичних «білих плям» і повноти культурно-мистецької панорами названого періоду.

Його доробок у інших сферах музичної творчості і просвітницької діяльності стисло висвітлювався у підрозділі 1.2, тож варто зосередитись на аналізі його обраних співоігор. Як автор музики для сцени він співпрацював з «Руським Народним Театром» і театром «Руської бесіди» (1870–1890 рр.), але більшість його музично-сценічних опусів не дочекались свого виконання.

Відомо, що о. П. Бажанський написав співогри (він сам окреслював їх як опери, хоча вони мали також розмовні діалоги) на власні лібрето: «Параня», «Сибірячка», «Сузанна», «Німа», «Сирітка», на сюжет п'єси Г. Квітки-Основ'яненка «Маруся» (1870-1911, Львів); він є автором музики до п'єс «Весілля на обжинку» А. Стечинського, «Покійний Опанас» Ю. Янковського (1869), «Гнат Приблуда» С. Воробкевича, «Марійка» (1891), «Галя» П. Свенціцького, а також низки вистав без розмовних вставок, написаних вже за моделлю опери («Олекса Довбуш», «Біла циганка», «Олеся» (1883), «Весілля», «Марічка – татарська бранка з Покуття» та інших).

Видається важливим представити деякі міркування сучасних постановників співоігор П. Бажанського щодо їх образності і специфіки музичної мови. Організатори проєкту постановок опер П. Бажанського стверджують, що «ця музика пройде шлях від манускрипта до повноцінної оркестрової партитури, щоб її почули тисячі людей – спочатку в концертному виконанні, а згодом – у форматі аудіо-серіалу... Унікальна спадщина культури, що була забута впродовж століття, – творчість українського композитора-просвітника Бажанського – буде вперше представлена у проєкті без кордонів» [296]. Цей підхід – повернення культурно-музичної національної спадщини не вибірково, а в повному об'ємі, навіть якщо якийсь артефакт представляють лише для ознайомлення з потребами і уявленнями тогочасного суспільства – має надзвичайно важливе значення для утвердження національної ідентичності, більш цілісного уявлення про галицьку музику попередніх століть та розвитку української культури в цілому.

Вказані співогри були представлені громадськості у вельми старанному виконанні, а нотний матеріал отримав якісне видання. Як вказують автори проєкту, «сюжети обох історій тяжіють до натуралізму, реалізму та веризму. Строкатість і колорит музичної тканини у поєднанні зі складними ритмами, насиченою діалектизмами та побутовими вигуками підтекстовкою, багатством гармонії та оркестровки наближує народні опери-драми до європейських зразків оперного авангарду» [296], а водночас, на нашу думку, показує етнічну

складову – розмаїто-кolorитне гуцульське життя – у загальноєвропейському контексті.

Диригент І. Остапович стверджує: «Коли ти береш цей матеріал і починаєш в ньому розбиратися, то Довбуш постає не тим героєм, до якого ми звикли, це не Робін Гуд. Довбуш у Бажанського – це три коханки, чорти, він маму вбиває в кінці, абсолютно не героїчний. І що дивним було для сучасників Бажанського – він не робить переходів між настроями і думками. Він, як в кіно, бере кадр, сцену, показує, і зіставляє у своєму мистецтві різкі зміни, різке зіставлення характерів, зміни характерів без прикрас. Це дуже відрізняло Бажанського від інших»[163].

В аналітичних студіях використано видання: Бажанський Порфирій. Довбуш, Біла циганка. Опери. Клавір / упорядн. Іван Остапович ; передм. Наталія Кушлик. Харків – Львів : Видавець Олександр Савчук, 2021. 200 с. [8]. Звернемося до першого із задекларованих творів.

Співогра «Довбуш» з додатковою назвою «Чорногірський ватажко» написана в 1907–1908 роках у Львові, в найбільш плідний період музично-театральної творчості композитора. Вказівка автора «після народного переказу з р. 1738–1745», «народна опера в III діях» [8, с. 158] акцентує увагу на карпатській легенді (про «зачаровану кулю» Довбуша) як осерді сюжету, а також на баченні композитора жанру твору, головної ролі у ньому народного чинника.

Сучасні дослідники також визначають жанр вказаної співогри як мелодраму [296]. Цьому слугують перипетії сюжету, події якого відбуваються в Карпатах – в окремих місцевостях Галичини, Волощини та Угорщини, у період між 1738-м та 1745-м роком. Серед героїв співогри – Олекса Довбуш, відомий карпатський опришко, ватажко, його брати Іван та Михась – місцеві югаси, тобто вівчарі, мама Довбуша, наближені до Олекси ледінки – парубки-югаси Данилко, Василько – скарбник Олекси, інші гуцули-волохи-угри – ледінки, старий ватажко Стефан Дзвінка та його молода жінка Сеня, а також дівки, у тому числі Параска, Єрина, Миханя, стрільці, поліцейські, гінці та інші

персонажі. Специфічний музичний гуцульський колорит, що передається в опері, створюють музики та трембітарі.

Любовні походеньки опришка Довбуша вимальовуються у декілька драматургічних ліній – з дівками Параскою та Єриною, а також із Сенею – молодою жінкою старого ватажка Стефана Дзвінки, яка, власне, і стане фатальною для Олекси, оскільки у пориві ревності викрадає «зачаровану» кулю, що, за легендою, береже від нечистого та від смерті Довбуша. Відтак, опришок зустрічає свою смерть, а його побратими убивають Сеню із помсти, за його заповітом. Окрім того, у драматургії твору вирізняється лірична лінія Миханя та Єрини. Усі названі чинники дають підстави погодитися із визначення жанру співогри – народної опери також як мелодрами, при цьому можемо додати: «гуцульської мелодрами».

Дослідники стверджують, що слухача може здивувати, «наскільки не наївним виявляється галицький *naïve*» [4], – сучасність музичного мислення створюється засобами жвавої ритміки у колориті народних звучань, оригінального контрастного формотворення та ін. Загалом, мелодії тематизму співогри «відсилають до етніки, окреслюють зв'язок зі знайомими пісенно-танцювальними жанрами, дивують демократичністю і динамізмом» [4] і, водночас, сприймаються напрочуд свіжо. Варто звернути увагу й на іншу важливу рису співогри – наскрізність розвитку, яка приникає до більшості сцен, що створює особливо реалістичний драматургічний ефект.

Перша дія розпочинається картиною «В нижнім Жеб'ю», в якій опришки приймають Олексу Довбуша, що вигнав із корчми пушкарів, до своєї когорти, адже пушкарі Лавник, Посесор і Мортка арештовували опришків та збирали данину з селян.

В оркестровому вступі серед засобів музичної мови варто вирізнити, насамперед, імітацію валторнами звучання трембіт. На нашу думку, цей прийом має витоки у традиції «золотого ходу валторн» – у сенсі звукозображальності, що в українській музиці широко розвинулося в практиці імітації саме трембіт (серед яскравих прикладів – «Карпатський концерт» для

оркестру Мирослава Скорика та ін.). Натуральна ладовість («d» еолійський та «g» двічі гармонічний) і «гострі» ритми, в тому числі співставлення різних груп пунктирів (з акцентом на першому звуці й навпаки – на другому, синкоповано), створюють яскраві образні асоціації з гуцульськими краєвидами.

Відбувається сцена пушкарів, у якій звучать розповіді Лавника – «Я вредник, я лавник з Коломиї...», Посесора Кутського – «Плачу державу золотій, міні належит десетій...», Мортка – «Ха ха гуцул гой!» та їхні епізодичні діалоги. Для музичного змалювання цих персонажів композитор використовує квазіречитативний (у розповіді Лавника) і конструктивний (на противагу пісенно-розспівному) типи мелодизму, нерівномірну метрику (чергування 5/8 і 6/8) у розповідях Посесора і Мортка та ін.

У процесі музичного розвитку з'являються й риси гротеску, що проявляється у чисельних форшлагах, – у *Larghetto* Лавника на словах про роботу пушкарів: «Маржину беру їм, я забираю, у Косів та Кути відсилаю, панів лиш, кумів лиш, яко неньо, від клятих опришків бороню, та за пусто ніц не дію, клади гроші, добродію...».

Одночасно із появою гуцулів, що входять із хором за сценою, приходять Ледіні – Югаси – хлопці Олекси (гуцули-волохи-угри) з таким вигуком: «Люде неволе на нас вбили, Говерли югас маржу забрали всу нам...». У партії вказаних персонажів яких з'являється розспівність: поступове підняття мелодичної лінії у секвентному русі ступенями угорського мінору та низхідні октавні спади, патетичні октави в оркестровому викладі символізують звитягу опришків, а розповідь гуцула «Пушкарі моржинку взяли, голодом ме моц морили. Катували не три раз, катували цих три раз...», висловлена повзучими хвилеподібними хроматизовано-півтоновими ходами уособлює важкі кайдани селянської долі.

Такий музично-драматургічний розвиток підводить до кульмінаційно-маршового *Andante* «Чюєш неволе на нас хвилив Говерли югас...», що стає символом народного спротиву поневолювачам. Звернемо увагу на специфічний метричний вибір – 5/4, що створює ефект вільності опришківського духу, вже

згадані низхідні октавні та висхідні квартові стрибки після попереднього поступового підйому, котрі додають емоційного відтінку войовничої звитяги, та швидке тріольне завершення фраз – відповідно, «працюють» на образну зібраність, організованість гуцульських месників. У подальшому різні сторони конфлікту вступають у взаємодію, спричиняється бійка, що виражається нашаруванням реплік ледінів – югасів – хлопців Олекси, Лавника, Посесора Кутського, Мортка, селян-гуцулів, Янкеля та самого Олекси Довбуша, що супроводжуються активним розвитком оркестрової партії – напруженим тріольним рухом октав, остінатними малосекундовими і репетиційними фігурами із шістнадцяток тощо.

Локальна перемога опришків – вигнання пушкарів – знаменується фінальною коломийкою, яка визначена у нотному тексті як «танець гуцулки чорногірської», що звучить у мінорного нахилу квінтового ладу «а» (що особливо – без характерного підвищення четвертого ступеня) на основі басового органного пункту на тонічному устої. Вокальну тему виголошує Олекса Довбуш, якого приймають опришки до себе: «Заграйте, музичейки, заграйте охочо, та ней я си погуляю з удовов дівочов»....

Довбуш як ватажок опришків, а водночас – палкий коханець – показаний вже у другій картині «Відслона по році в Космачи», де представлено діалоги головного героя з Сенею, яка любить і чекає Олексу, який начебто її розлюбив. Тематичний матеріал партії Сені («Олексійку, солоденький...») ґрунтується на секундово-терцієвих ходах у діапазоні зменшеної квінти, що, з одного боку, свідчить про прадавні витoki цього тематизму, а з іншого – про відчуття нещасної любові Сені. У цій же сцені Довбуш зізнається, що має зачаровану дияволом кулю, яка рятує його від смерті, у розповіді «В північ свето Йвана на Говерли...», яка звучить на фоні таємничих тремоло октав.

З точки зору етнічної достовірності у цій картині вирізняються хор ледінів-югасів-хлопців Олекси «огнистого» характеру «В Чорногорі шпиці грані. Озеро та беркут славний... там трембіти ревут гарно, сопілки, флюяри грают...», якому передуює розспівне соло Олекси «Чорногора – славна гора,

сестрицями впоясана...», сцена хлопців з Сенею з колоритними і запальними репліками героїв, чи експресія підкреслюється двічі гармонічним g-moll, коломийка у виконанні хору хлопців і дівок з музиками «Бодай тебе, дівчиночко, сім раз девол мучив...».

Друга дія, як і перша, розпочинається картиною «В нижнім Жеб'ю», хором ледінів-югасів-хлопців Олекси «Ой ти пане наш, капітане наш, ой веди ко нас на зелен поташ...», витриманим у синкопованій нерівномірній ритміці в розмірі 5/4, що надає звучанню архаїчності. Олекса Довбуш перебуває у корчмі, куди у нього із двору стріляє невідомий. Але спрацьовує «зачарована» куля, і герой ловить кулю вбивці рукою.

У наступній картині – «В чорногори по двох роках», що розпочинається з імітації звуків трембіт, відбувається зустріч Довбуша з жінками. Спочатку це Параска, яка просить, щоб Олекса був лише з нею. Відбувається діалог: «Чюй, трембіти грают...» (Олекса) – «Гадаю та гадаю, Лельо, тебе...» (Параска), що переростає у жвавий танець пари «Теперким весела, теперким щаслива...» (Параска) – «Люб'ю те, Параско...» (Олекса). Натомість Єрина каже, що буде з іншим, і проклинає Довбуша у розлогодному епізоді *Andante energico* «Та ней же му, моя мати, так легко конати...».

Відбувається сцена гуляння у корчмі, сповнена окремих епізодичних сольних реплік і хорових епізодів ледінів-югасів: «За тобовс ми розщібаєм...», «Ой є три гільтяї, мудро ми їх спіймали...», «Сніжок припадає, доріжку встеляє, та бігом підем...» та ін. Характерними рисами музичної мови є етнічний мелодизм, метро-ритмічна нерівномірність, в окремих фрагментах – використання елементів народних ладів, фактурне розмаїття, пов'язане зі зміною епізодів.

Центральним епізодом сцени є танець аркан, який виконують Олекса з хлопцями «Не журиси, Гуцулія, порох втовче Коломія, кулі вкуют ковачі...». Впродовж наступного стисненого сценічного часу розгортається низка драматичних подій – Сеня викрадає зачаровану кулю і заміняє її на звичайну, Довбуш вбиває Данилка, який допоміг втекти Єрині. Приходить мати Олекси і

сварить сина, що проливає кров хлопців-земляків через жінок. Розриваючись між матір'ю і чортом, Олекса обрав нечистого, а мати помирає, проклинаючи сина. У цьому епізоді в партії оркестру раптово згортається до чіткої графічної лінії попереднє фактурне розмаїття, лише в октавному потроєнні проходить низхідним рухом еолійський звукоряд, останні звуки другої дії «зависають» на нестійкому другому ступені.

Третя дія має одну картину «В Космачі під Греготом». Події розгортаються від сцени у домі Сені (розповідь «За що мої білі ніжки коло те драптали...»), яка не впускає Олексу, аж до смерті Довбуша, вбитого Стефаном, і смерті Сені, якій помстився за ватажка один із легінів. Довбуш розуміє, що кулю підмінили, і звертається до чорта, але той лише сміється над гулякою-опришком, і залишає заповіт гуцулам-опришкам не проливати кров, поділити золото-срібло й розійтися («Літа мої молодії, гадки золотії»). У музичній мові у даній дії фокусуються основні характерні риси, притаманні для усієї опери, вказані вище.

Таким чином, співогра «Довбуш» Порфирія Бажанського – це колоритна, яскрава музично-сценічна вистава – гуцульська картина із активним стрімким розгортанням подій та наскрізним музичним розвитком у межах дій і картин, в якому чергуються сольні та хорові епізоди, створюючи загальну строкату етнічну картину.

Образи, представлені у співогрі, є достатньо суперечливими. У цьому контексті варто нагадати одне із художніх висловлювань, яке зробив диригент Іван Остапович в одному з інтерв'ю, у відповідь на питання «Бажанський – це пастораль?», ствердив: «Ні, це жорстока реальність. Він намагається, щоб персонажі були багатограними та далекими від ідеалів. Там нема кого наслідувати, чорт сидить у кожному» [160]. Водночас, герої співогри показані надзвичайно сильними емоційно, і це є результатом трансформації елементів експресіоністичного мислення у музичній тканині, наскрізності і постійної подієвості у драматургічному розвитку.

Головні герої опери мають «свій» тип тематизму, як, наприклад, Сеня – архаїчний секундово-терцієвий, Олекса Довбуш – насичений широкими різноспрямованими ходами та ін. У творі використовуються угорський, еолійський та інші лади, характерна для прадавнього мислення нерівномірна метрика, наприклад, 5/4 тощо.

Твір звучить новаторською музичною мовою, в якій поєдналися архаїчні гуцульські характерні мелодичні, ритмоінтонаційні, ладові, жанрові (коломийка, аркан), інструментальні (імітація трібів, сопілки та ін.), вербально-діалектичні елементи та сучасна гармонічна мова й барвиста оркестровка. З цієї точки зору виникають аналогії до написаного п'ятьма роками пізніше балету «Весна священна», архаїчні фольклорні матеріали до якої Ігор Стравінський збирав в українському містечку Устилузі на Волині, де й уклав ескізи майбутнього твору.

Співогра «Біла циганка» з підназвою «З боярських часів» написана у 1908 році, є другим твором, що був представлений у концертному виконанні у процесі реалізації згаданого вище проєкту «Опери Порфирія Бажанського. Від рукопису до аудіосеріалу». Події відбуваються на Гуцульщині у прадавні часи. Сюжет твору побудований на інтризі з походженням і життєвою долею дівчини Олександри – боярської доньки, яку на прохання ображеного дядька вкрали і виростили цигани, котра виросла як донька ватажка Сандра, а також про кохання та повернення дівчини до рідних по крові бояр.

Перша дія «На підгір'ю» розпочинається сповненою тривожними ідчуттями колисковою Олени, сестри Боярина Богдана, в якій передається туга за померлою матір'ю дівчинки і гіркі передчуття майбутніх незгод: «Цить, дитинко, цить, ненька в ямці спит...». Пануюча нестійкість в епізоді з ремаркою *Grave*, досить виключної для жанру колискової, розпочинається з перших тактів оркестрового вступу, в якому на фоні *ostinato* напружених півтонових ходів у струнних у низькому регістрі («d–es–d–es–d–es...», «e–f–e–f–e–f...») з'являються окремі акорди, у тому числі зменшений тризвук. Мелодична лінія теми коливається вгору і донизу у діапазоні зменшеної квати,

що додає звучанню додаткової напруженої нестійкості. Колискова і подальші епізоди сцени викладені у розмірі 5/4, характерного для етнічної музики, яка звучить сучасно завдяки описаним вище засобам.

Контраст до колискової Олени вносить поява Василька, брата Боярина Богдана з темою «Очи вивалив, пекти ци гнілив... трясця з моста, що ти є...», яка інтонаційно споріднена з дитячою народною піснею «Ой у лузі калина, комарики-дзюбрики, калина». Тема звучить на фоні тріольних фігурацій в партії оркестру, що надає їй дещо невпевненого відтінку. Василько просить у брата гроші та отримує відмову.

Як у калейдоскопі, змінюються сцени опери – з'являються цигани з хором «Гей га гутюга, ха-ха-ха...» в темпі Allegro в тональності g-moll. Хор звучить яскраво, колоритно, динамічно, розпочинається з вигуків у октавних подвоєннях з короткими форшлагами та розвивається у стрімкому тріольному русі, у вербальному тексті оповідається про стиль життя цигана: «Ціле жите мандрує, що надибле – варує, циган вільний буйній птах, не бере сі його страх...». Поки цигани розбирають свої шатра, Василько підходить і підмовляє ватажка Вайду вкрасти чотирирічну Олександру, братову доньку, та забрати із собою, на знак помсти за відмову: «Неня приведе дитину, штири роки дівчинину, трісни, пукни, укради, за собов вслід загуби...».

Тріолі, що супроводжували хор циганів, змінюються на малосекундове *ostinato*, що звучало у перших тактах опери. Друга колискова Олени на попередній темі – «Ой лю-лю-лю-лю-лю, спи, сирітонько, ненечки ти вже не маєш, спи, сирітонько, Олександруненько, лиш тата всего ти маєш...» знову звучить сумно, ніби із передчуттям драматичних подій, з характерною ремаркою Grave.

Наприкінці звучання колискової відбувається переінтонування її теми на активну, в октавному викладі, яка звучить на тому ж малосекундовому *ostinato* і тепер стає темою циганів в оркестрі, що супроводжує закличні вигуки циганського ватажки Вайди та його дружини Клуці: «Гай, дівче, гай! Зара! Гай! На кони! Пацкенай! В тебе ножем гай!». Олена на мить задрімала, і цигани

вкрали маленьку Олександру, яка тепер стане виховуватися у таборі як, нібито, донька Клуці. З такого успіху знову звучить хор циганів «Присяйни, брав, присяйни, крав...» у темпі *Allegro*, активний і динамічний.

Перша дія завершується епізодом розмови Боярина Богдана з Оленою, які виявили, що зникла донька, та хором гуцулів. У темпі *Allegro moderato* звучить хор «Бігом, бігом, а бігай, на всі боки розбігай, хто придибе – закликай, трембі, трембі, трембітай...», тема якого складається з численних секвентних повторень семизвукового мотиву із висхідного октавного руху та його квінтового розв'язання в ладовий устій.

Друга дія – «По дванадцять літ у горах». У лісі блукає шістнадцятирічна дівчина-циганка Сандра, що втекла від батька. Ватажок Вайда змушував доньку навчитися красти, а за відмову бив доньку, через вона тепер опинилася у лісі, де живуть ведмеді, і куди приїхав на полювання хлопець Лесь, син місцевих бояр, який і рятує Сандру від диких звірів. Між молодими людьми спалахує іскорка кохання, але оскільки дівчина – циганка, вона, шануючи звичаї табору, відмовляється йти із Лесем.

У музичному вираженні сцени Сандри та Леся відмітимо наступні епізоди. Насамперед, це розповідь Сандри «Три дні тіни не здибаю, темні ліси дем, ни знаю, два дни ни їла, дрижу ціла, мамко мила...». В оркестровому вступі, що звучить у темпі *Andante* для показу Сандри, яка блукає по лісі, поєднуються два музично-мовні елементи, які були «знаками» головних героїв у попередній дії – це малосекундові ходи з колискових Олени та тріольність із хорів циганів. Прикметно, що на цьому етапі розвитку дійства вони поєдналися, символізуючи Олександру-Сандру, та подаються у вигляді поліритмії, що змінюється на пунктирну мелодичну фігуру у вокальній партії, що надає відчуття стомленості головної героїні, котра розпочинає свою розповідь.

Мелодична лінія теми Сандри є рельєфною, вона складається із висхідних квартових й терцієвих ходів із секундовим заокругленням та низхідних квінтових спадів. Комплекси із таких ритмоінтонаційних формул повторюються протягом усієї розповіді дівчини.

Входить Лесь зі жвавим вигуком «Ха-ха-ха! Два ведмеді псяюха, дівчина нижива... крові нема, чи вмерла, чи жива?...», що викладається у тріольному русі. Лесь завзято й вправно убиває ведмедя. Ця ж тріольність, але подана ніжно, розспівно, у поступеному нисхідному русі у високому регістрі (від a^2), стає основою наступної теми Леся в його зверненні до Сандри: «Дівчино-писанко, звідкіля ти? Дівчино-ластівко, звідки взелась?..». Соло ліричного тенора проводиться на фоні «прозорого» звучання оркестру – лишаються лише мелодична лінія в унісон з вокальною партією та її терцієва втора. Сандра ніяково відповідає «заблукала...», і зав'язується дует головних героїв, в яких спалахує іскорка зацікавленості один одним.

У процесі розвитку сцени Леся й Сандри розпочинається новий дует – «Писаночку, люб'ю те, Май, ходи до нас, буде рай...» (Лесь), «Най мене, найни кивай» (Сандра), «Зозулечко, ходи в рай» (Лесь), «Най мене, найни кивай. Татічко, мамічко, гет там...» (Сандра). Варто відзначити, що якщо на початку сцени тематизм та емоційний стрій партій Сандри та Олеся були зовсім різними, то на цьому етапі драматургічного розвитку дует закоханих головних героїв вже ґрунтується на єдиній темі. Герої висловлюються почергово, доповнюючи один одного, що в музиці виражається повторністю мелодичної фрази у кожного з персонажів. Прикметно, що в основі цієї теми – трансформована народно-архаїчна мелодія у розмірі $7/8$, що розпочинається із закличної висхідної квінти й хвилеподібного руху донизу із мереживними кружляннями у двічі гармонічному мажорі. Специфіка інтонаційної та метроритмічної будови мелодичної лінії нагадує традиційні українські, у тому числі гуцульські, веснянки.

Можемо припустити, що композитор використав вказаний жанр саме з метою показу зародження кохання героїв у контексті весняного відродження. Натомість в епізоді прощання героїв кожен із них знову співає характерну для нього тему, що також є яскравим виразовим засобом.

Наступна сцена відбувається у циганському таборі, де Сандра ділиться сокровенним із матір'ю Клуцею. Розпочинається сцена активним, закличним,

задерикуватого характеру хором циганів на їхній темі із форшлагами та вигуками в октавному подвоєнні та наступним тріольним рухом – із попередньої дії: «Гей, га, гутюга, голя, голя, голя, га, циган не тяга... з усіх сміє, усіх дури, ха-ха-ха-ха-ха-ха-ха...».

Наступна розповідь Сандри звучить у темпі *Andantino* з ремаркою «трішки вільно» – «Чіча легінь, красне хлопе писанє, солод легінь вратував бай ми жите. Мене любить, кличе ме в рай...». Тема Сандри розпочинається з активного, ритмічного зерна із шістнадцятки і вісімки з крапкою, т. зв. «ломбардського ритму» – ця фігура багаторазово повторюється, привертаючи увагу до розповіді дівчини. Загалом, для теми характерні постійна, щотактова ритмічна змінність 4/4 на 3/4, чергування пришвидшеного і сповільненого рухів, вказаного «гострого» ритмічного зерна та розлогого, розспівного поступеневого руху.

Після оркестрового епізоду, оснований на малосекундовому *ostinato*, входить когорта циганів, що виконує хор на своїй темі «Ха, ха. Чи знаш цигана...», і з якими разом приходить ватажко. Клуця застерігає, що йде батько – ватажко Вайда, і Сандрі необхідно втекти, бо батько її уб'є за відмову красти. Проте, Сандра, знову згадуючи Леся, перебуває у розпачі, адже вона – циганка, і не могла піти з боярином жити «у раю», а красти вона не буде, – хай Вайда її вбиває, – в оркестрі звучить патетична тема, що розпочинається у високому регістрі і рухається низхідними широкими кроками, затриманими пунктиром.

Вайда, гострячи сокиру, кладе голову дівчини на ковало, при цьому в оркестрі невпинно шістнадцятими тривалостями звучать малосекундові ходи в обрисах зменшеної терції «d–cis–es–d», що створює особливо напружену, неспокійну атмосферу. Звучить Арія – прощання Сандри (*Allegretto*): «На татічка, жаль, ні вгуляла, жаль, загадала лиш вгуляти...», основана на темі етнічного характеру, для якої притаманні неперіодична ритміка у розмірі 5/8, що розпочинається із елегійного висхідного малосекстового ходу та містить октавні та інші широкі висхідні стрибки наприкінці фраз – зойки дівчини, що

прощається з життям. Проте, прийшли цигани, які знайшли їжу і зупинили Вайду. Сандра лишилася живою.

Наступний драматургічний вузол – випадкова зустріч у лісі Сандри і справжнього батька, Боярина Богдана, що приїхав на полювання на ведмедя. Сандра злякано просить їх з сестрою і матір'ю не вбивати, розповідає, що вони голодні. Чоловік вгощає Сандру хлібом, при цьому мелодика партій обох героїв є витончено-ніжною, має заокруглені у тріольних ходах обриси. Богдан дивується, чому дівчина є «білою» циганкою, а її рідна сестра, інша донька Клуци, – «чорна». Водночас, Боярин Богдан помічає, що Сандра, «ця циганка, моя жінка вікапана, крапля єдна», він хоче купити цю дівчину, але Клуца запевняє, що обидві доньки є нібито її рідними, і продати Сандру відмовляється. Натомість Боярин Богдан не заспокоюється і вирішує прийти до циганів наступного дня знову.

У музичному вираженні діалоги Боярина Богдана з циганами передані різноманітними виразовими засобами, композитор тонко передає різні експресивні нюанси сюжету та відповідні переживання героїв – від страху до ніжності та від бешкетної задиркуватості до патетики. Сцена має наскрізний розвиток, окремі її епізоди плавно переходять один в інший, реалістичність реплік створюється рельєфним мелодизмом та неперіодичною ритмікою, почасти із використанням семидольних і п'ятидольних розмірів, а також метричного чергування.

Третя дія, в якій продовжуються події «по дванадцять літ у горах», розпочинається із соло Боярина Богдана, який шукає дівчину-циганку, котру зустрів напередодні. В оркестровому вступі Grave у труб та інших мідних духових звучить витримані звуки, що складаються у мелодичну лінію з тонів тонічного тризвуку a-moll, яка завершується «зависанням» на підвищеному IV ступені, створюючи, таким чином, із основним тоном напружений тритон. Низхідні тріольні ходи безпосередньо готують вступ героя, який розповідає про дитину, котра дуже схожа на його покійну дружину і яка так запала у серце: «Край лісів перейшов, циганки ни найшов, любе те дитинє, чудове красунє,

жінка ма, а вона – крапля води...». Вокальна партія звучить поволі – Боярин Богдан роздумує про дівчину, в її мелодичній лінії, що розпочинається з нейстійкої доміанти, знову вирізняється тритон, але вже у більш м'якому варіанті зменшеної квінти. Окремі мотиви, упорядковані у розмірі 6/4 – із двох тридольних простих тактів – схожі на зітхання, а наприкінці вони ніби «заколихують» героя до сну. Періодично звучання пришвидшується, як в епізоді згадки про кохану покійну дружину, і знову сповільнюється – таким чином композитор тонко підкреслює і відтіняє психологічний стан та усі порухи душі Боярина Богдана.

Драматичний контраст привносить поява Василька з ножем, вона припадає на епізод з авторською ремаркою *Allegro moderato*. Василько і далі кипить жагою помсти і хоче вбити брата за відмову дати кошти: «Спиш? Спит. Просилем – не дав єс, моливем – лаяв єс, вітрогон прозвав єс...», але йому перешкоджають Лесько. Його поява у епізоді *Allegro vivo* рятує життя боярина, бо Лесько відбирає у Василька ножа, а інші дійові особи, що були на полюванні і прибігли на вигуки, батько Леська Боярин Юрій, довершують звільнення. Герої знайомляться, і вдячний сусідам-боярам Богдан пророче говорить про Леся: «Кохти доньку мав, зань го бих дав...».

Від короткого хору гуцулів – *Allegro, 7/8* – «Тут ви пане, тут ви, тут тікают медведі..» розпочинається масова сцена з головними героями, гуцулами, циганами, з таємничими тремоло у низькому регістрі в партії оркестру, що знаменують початок фіналу, де відбуваються розв'язки драматургічних вузлів драматургії опери.

У процесі розвитку фіналу бояри зустрічають «білу циганку» Сандру та Клуцу, яка у передсмертному стані зазнається, що дівчину, насправді, звати Олександра, і вона була вкрадена у чотирирічному віці на прохання якогось боярина, котрий заплатив за це кошти.

Боярин Богдан зрозумів, що це його донька та розповідає Олександрі її історію у дуеті «Ох! Моя ти рідна. Бог ми, ти моя. Хрестик цесе мами твоєї. Мама твоя – жінка моя. А ти рідна доня моя...». Тема Богдана є наспівною,

лагідною, а водночас сумною, адже донька виросла без нього. Інтонаційно мелодика партій обох героїв виростає з поступених ходів у діапазоні зменшеної кварта, де вирізняються терція від I до III ступеня та загострена зменшена кварта із зупинкою на увідному VII ступені. Це відбувається на фоні подібних мелодизованих ходів у партії оркестру у розмірах 7/4 і 5/4, переважно у низькому регістрі із «таємничою» семантикою.

Контраст вносить швидкий хор гуцулів «То потвора, ці цигане, – викрадати дітворища...», який створює фон для благословіння Богданом і Юрієм своїх дітей Олександри та Леся на шлюб. Гуцули сповіщають про те, що «Утопивси пан. Цігана кумпан...» (про Василька), а Сандра – що «Мамічка вмерла...» (про Клуцю).

Кульмінацією фіналу стає соло Сандри – розповідь «Гай, мамічко, гай! Солод, медінка моя маменька! Гай, мамічко, гай!..» з хором гуцулів «Бідне дитинє...». Тема Сандри, викладена у розмірі 5/4, у гуцульському ладу із гострою збільшеною секундою між III і підвищеним VI ступенями і складена з відокремлених фраз із зітханнями між ними, вражає глибиною болю (авторська ремарка щодо характеру і темпу виконання – «потягло притлумлено, то поволи, то борше»). У першій фразі тема поволи розвивається від повтореного устою звуками тризвуку до квінтового, затраманого *fermato*, у другій – від підвищеного VI ступеня до устрою октавою вище і т.д. Сандра розповідає, якою доброю була до неї названа мама Клуця. У процесі розвитку збільшується напруження, теситура соло підвищується до a^2 , а гуцульський лад трансформується в циганський, – співіснування цих ладових структур в останньому соло головної героїні є також промовистим засобом для її музичної характеристики.

Завершується опера хором гуцулів *Allegro vivo*, основаному на одній із попередніх тем, що містить активні, завершального характеру квінтові низхідні ходи повторюваних звуків. У цьому хорі викладається підсумок усієї історії – «Дивне диво, ни пригода, на ведмеді розігналис, ні приснилас за ведмедя бідне дівча сплювати...» та міститься моральний висновок усього твору – «... а

бодай же чорній циган хати вік віків ни мав, за погане чорне діло доки світа мандрував...». Стрімкі, феєричного характеру фрази чотиритактового оркестрового завершення, аж до останнього низхідного гамоподібного пасажу, що завершується не витриманою тонікою, а її обірваним звучанням, що створює розімкнену структуру фіналу, підкреслюють важливість цього морального висновку.

Як і попередньо проаналізована співогра «Довбуш», «Біла циганка» також звучить новаторською музичною мовою, сповненою нестійкості, напруження, постійної динамізації, передусім у партії оркестру, а водночас – основою на етнічних мелодичних, ритмічних, ладових, інструментальних елементах, з якою поєднується колоритна гуцульська діаклектна вербальна мова.

Таким чином, проаналізувавши співогри «Довбуш» і «Біла циганка» Порфирія Бажанського, можемо визначити ці твори як специфічні приклади «простонародності» в її дещо незвичному, наївно-архаїчному втіленні в українській та, в цілому, європейській музиці початку ХХ століття. До такої думки схиляє вибір ритмоінтонаційних джерел, на які спирався П. Бажанський, послідовне впровадження етнічних музичних і вербальних лексем як основу музичної мови. Вони служать основному образно-емоційному виразу, що пронизує обидві співогри від початку до кінця: напруги, невпинної гри пристрастей, аж до експресіоністичних (або швидше – передекспресіоністичних, в тогочасному національному мистецтві споріднених з новелістикою В. Стефаніка) відчуттів, радикально контрастних, пограничних емоційних станів, що ще рельєфніше підкреслюється невпинним наскрізним розвитком, зі стисненим хронотопом драматичних подій, які змінюються. Стилістику аналізованих співоігор можемо визначити як архаїчно-фольклорну і в певних моментах співзвучну до неофольклорних пошуків початку ХХ століття.

3.2. Лірична домінанта співоігор Віктора Матюка (1852-1912)

Найбільш послідовно традиція, закладена у співограх М. Вербицького, продовжується у музично-сценічному доробку церковного та музично-громадського діяча Сокальщини, послідовника перемишльської школи, Віктора Матюка. Ця спадкоємність виникає не лише через те, що Матюк в останній рік життя Вербицького був його учнем і пізніше доклав багато зусиль, щоби зберегти і видавати його спадщину. За своїм психологічним типом він, очевидно, був близький Вербицькому: не маючи такого потужного таланту, як його ментор, він володів, проте, яскравим мелодичним даром, що виразно проявився у його найвідоміших творах: солоспіві «Веснівка» на вірші М. Шашкевича, що став одним із знакових українських творів у репертуарі видатних співаків С. Крушельницької і О. Мишуги; фінальній пісні співогри «Капраль Тимко» «Родимий краю», яку теж охоче співала С. Крушельницька, та хорі «Крилець, крилець».

Як особистість, Віктор Матюк був вельми різностороннім, як про це вище вказувалось щодо греко-католицьких священників, він займався різними проблемами своїх парафіян у селі Карові на Сокальщині, де служив впродовж понад двадцяти років. Зокрема керував сільським осередком товариства «Просвіта», займався суспільними, економічними, освітніми потребами своєї пастви. Зокрема відомо, що він лікував селян гомеопатичними методами, які опанував для допомоги потребуючим. В. Матюк також розвинув активну музичну діяльність, видавав співаники, музично-освітню літературу, залучав селян до музикування: далеко за межами села і регіону поширилась популярність хору, який він організував. Попри життя на сільській парафії, він не замикався в її межах, а підтримував тісні контакти з відомими діячами культури, науки і душпастирства, такими як Омелян Партицький, Осип Маковей, Іван Франко, збереглося його листування з Миколою Лисенком. Особливу роль у його житті і діяльності займав Митрополит Андрей Шептицький, який цінував великі зусилля й ініціативи сільського пастиря [79].

Ці широкі духовні, національно-просвітницькі і мистецькі інтереси природно відзначились і у його співограх та музиці до театральних вистав. У музично-театральному доробку – співогри за п'єсами Василя Гоголя-Яновського, сучасника Івана Котлярського та батька Миколи Гоголя – «Простак» (1879), та співогри за творами (на лібрето) галицького письменника, театрального діяча та актора Ісидора Мидловського, написаними у 1870–1890-х роках – це заборонений цензурою «Інвалід» (1891), а також «Капраль Тимко» (1876), «Нещасна любов» (1878), «Опир» (1885), «Наші поселенці» (1897) [164, с. 201]. Вказані співогри увійшли до репертуару театру товариства «Руська бесіда» та інших, як правило аматорських, українських театральних колективів у Тернополі та інших західноукраїнських містах.

Звернемося до окремих номерів опери «Капраль Тимко», що збереглися у бібліотечних архівах міста Львова у варіанті клавіру, а саме – пісня Тимка «Яке чудне те село», пісня «Родимий краю» та фінал твору, куди увійшли соло Василя та хор «Ой працюйте, руські діти...». Жанр п'ятиактної п'єси Ісидора Мидловського «Капраль Тимко або Що нас губить» визначений автором як «народна мелодрама». Події відбуваються у бережанському селі, де мешкають головний герой твору, а також подружжя Нагірного та його дружини Гафії, дівчина Оля – донька Нагірного, вояк Василь та інші селяни – вїйт Прокіп Горішний, присяжний Михайло Штудерний, писар, парубок Михась та інші герої, серед яких розвивається сюжет мелодрами.

Пісня Тимка «Яке чудне те село» D-dur, Tempo di Marcia – одна із драматургічних кульмінацій співогри. Крокуючи у темпі маршу, капраль в іронічній формі оспівує «чудне село», якому «...І квартири вшицькі – / В Відні навіть не було / Хлівів, як ті бржицькі! / Ні комина, ні даху / Ніде не видати; / А віконця такі малі / Що аж темно в хаті!...»

Пісня Тимка написана у тричастинній формі з оркестровими вступом і завершенням, які є між собою ідентичними, та виписаними повтореннями першої і другої частин: вступ (4 такти) + А (8 тактів) + В (8 тактів) + А₁

(8 тактів) + B₁ (8 тактів) + A₂ (8 тактів) + завершення (4 такти). Вказані варіаційні повторення створюють ознаки, з одного боку, три-п'ятичастинності, з іншого – ефект куплетності (частини А і В співвідносяться, відповідно, як заспів і приспів) із кодою на основі заспіву. Відмінність А та А₁, а також В і В₁ полягають у фактурному вирішенні оркестрової партії. Натомість А₂ відрізняється від попередніх варіантів цієї теми її тонально-гармонічним вирішенням: у першому і другому випадках (варіант А та його варіаційне повторення А₁) – гармонічний розвиток є модулюючим із основної тональності у доміантову А-dur, в останньому варіанті А₂ – із доміантової в основну, в якій і завершується твір.

Після чотиритактового вступу, де на staccato звучать обриси теми пісні Тимка на основі головних гармонічних функцій, вступає вокаліст із вказаним вище поетичним текстом. Мелодична лінія пісні Капралія розвивається на основі розспівування тонічного секстакорду із акцентуванням п'ятого ступеня ладу як опорно-сміслового центру теми. Характерного запалу темі надає ритмічна формула із двох шістнадцятих і восьмої тривалостей, які складають тематичне зерно пісні. Вказаний запальний характер тематичного зерна і постійні повторення, описані нижче, вказують на танцювальні жанрові витоки, а саме – коломийковість, що проникає у визначений композитором жанр маршу. Перше речення початкового періоду А звучить наступним чином: «fis–gi–a–a–a | d¹–cis¹–h–a | fis–a–e–a | fis–a». У другому реченні після ідентичної першої фрази з'являється модуляційний хід у тональність доміанти А-dur: «fis–gi–a–a–a | d¹–cis¹–h–a | gis–h–e–fis–gis | a–a». Таким чином, перший період А є за типом викладу експозиційним, за тематичним розвитком – повторної будови, за тональним планом – модулюючим, за ступенем нормативності – нормативним, квадратної будови, із чотирьох фраз, з однаковими першою і третьою та різними другою і четвертою.

Другий період В – також експозиційний, однотональний – витриманий у тональності доміанти, повторної будови – побудований на чотирикратному, дещо видозміненому, повторенні двотактової фрази, що будується на звуках

домінанти і тоніки A-dur, за ступенем нормативності – нормативний, квадратної будови, також із чотирьох фраз, скомпонованих за тим самим принципом, як і в першому періоді: однакові перша і третя та різні друга і четверта. Зазначимо, що мелодія має яскраві гармонічні передумови та будується на основі двох головних тональних функцій – повторення автентичних зворотів в основній та домінантовій тональностях. Така повторюваність також вказує на домінування рухового, а не пісенного первня у природі описуваного тематизму. Натомість риси пісенності привносить повторення двочастинної форми у вигляді A_1B_1 , яку складають два згадані періоди, як заспіву і приспіву другого куплету.

Устами Капраля Тимка автори співогри виголошують такий поетичний текст, в якому описується бідність, злиденність простого народу: «Тут форшрифту не знайдеш, / Ніде і на ліки, – / А в болото як зайдеш, / Пропає єсь на віки!» (заспів), «Видно, що самі рекрути, – / Реглями не знають – / Слі тут навіть і будинку, / На дункель не мають» (приспів). У завершенні пісні, яке складає видозмінена реприза початкового періоду A_2 , відбувається повернення в основну тональність. При цьому герой виголошує такі слова: «Єще гастгавз той уйде, / фрейд¹² можна справляти! / Жид, як капраль надійде, / буде шанувати!..».

Партія оркестру відіграє супровідну роль. При першому викладі перших двох частин АВ інструментальна фактура є «прозорою», партія оркестру цілковито обмежується чергуванням басу та акорду восьмими тривалостями з паузами. У наступних повтореннях умовного заспіву A_1 і A_2 оркестр дублює мелодичну лінію теми, у другому названому випадку – із терцієвим подвоєнням. Натомість при повторенні приспіву B_1 на фоні фактурного варіанту «бас – акорд» звучать ритмічні фігурації, викладені шістнадцятими тривалостями. Чотиритактове завершення, в якому повторюється матеріал вступу, посилює жартівливий настрій пісні Капраля Тимка.

¹² Звертаючись до діалектної лексики, зазначимо, що слово «фрейд» у Галичині означало «радість».

Пісня «Родимий краю» 3/4 d-moll є надзвичайно популярною, як окремий твір, «знаковий» для творчості Віктора Матюка. Особливим є його виконання Соломією Крушельницькою [11, с. 130-136], запис якого зберігся до наших днів. У поетичному тексті твору висловлюється любов до рідного краю, що у загальному контексті української культури можемо трактувати як відображення архетипу Природи – Рідної землі, обґрунтованого Сергієм Кримським [113, с. 274-275]. Ключові ідеї та образність вірша перегукуються з ідеями та образністю багатьох поезій Тараса Шевченка – «Садок вишневий коло хати», «Чи не покинуть нам, небого» та іншими, де у поетичній формі обґрунтовуються такі важливі етичні стрижні, як любов до малої батьківщини, де височіють могили предків, простягаються «зелені луги», сяє «тепле сонечко», як цінність родини, через яку проходить зв'язок «і мертвих, і живих, і ненароджених земляків». Вірш є надзвичайно близьким до національного світовідчуття українців, а відтак – перегукується із низкою народних пісень.

Національно-ментальні риси та близькість до фольклорних взірців можемо відзначити і в музичній мові пісні «Родимий краю». За жанровими ознаками це романс, що увійшов до числа улюблених творів цього жанру на слова українських поетів-романтиків Тараса Шевченка – «Рече та стогне Дніпр широкий...», Степана Руданського – «Повій, вітре, на Вкраїну...», Миколи Петренка – «Дивлюсь я на небо, та й думку гадаю...», «Взяв би я бандуру...». Михайла Старицького – «Ніч яка місячна...» та ін. У цьому ряду окрема аналогія постає до «Веснівки» («Цвітка дрібная молила неньку...») за поезією Маркіяна Шашкевича, яку поклав на музику Віктор Матюк, і яка, разом із піснею «Родимий краю», стали окрасою камерно-вокальної творчості композитора.

Твір написаний у куплетній формі. Тема романсу звучить після чотиритактового вступу, в якому окреслюються її головні обриси. Головною особливістю теми є її розспівність, що відображає провідні риси української ментальності – музикальність і ліризм, які, у свою чергу, є відображенням

кордоцентризму як особливості національного колективного мислення. Відчуття блаженного спокою створюється у загальній атмосфері *Andante tranquillo*. Куплет викладений у вигляді шістнадцятитактового періоду, який має свої особливості. По-перше, це складний період (чотири чотиритактових речення), укладений із двох простих (по два речення). По-друге, доволі незвично здійснене гармонічне вирішення серединної каденції – замість традиційної для складного періоду модуляції у домінантову тональність, у аналізованому номері із співогри В. Матюка здійснюється відхилення у тональність верхньої медіанти F-dur. По-третє, період складається із чотирьох речень, причому у четвертому повторюється, із видозміною, тематизм першого речення. У результаті постає наступна тематична формула: $a + b + c + a_1$. Зауважимо, що вказана повторність надає формі рис простої двочастинної репризної форми. Проте будова перших двох простих речень (1–4 та 5–8 такти) на різному тематичному матеріалі ($a + b$) та відсутність стійкості у каденції другого речення (восьмий такт вокальної партії) вказує на відсутність вираженої двочастинної форми і свідчить на користь обґрунтованого вище складного періоду.

Попри вказані вище особливості, головну характерну рису і красу твору Віктора Матюка вбачаємо у гнучкій, розлогій мелодичній лінії та її невинному, неординарному розвитку. Вона виростає із висхідного квартового ходу від п'ятого до першого ступеня та поступово опускається, протягом першого простого речення, до тонічного устою октавою нижче, м'яко кружляючи між четвертим і п'ятим ступенями: « $a^1-d^2-c^1-b^1 \mid a^1-f^1 \mid g^1-f^1-e^1 \mid d^1-d^1$ ». Особливого «шарму» національної характерності мелодичному виразу теми додає «точкове» використання мелізматики (форшлагги), що відображає ще одну особливість традиційного українського співу. У другому восьмитактовому реченні мелодія піддається секвентному розвитку – проводяться дві двотактові ланки, які виявляють ладотональну належність до *g-moll* та *a-moll* із характерними нижніми увідними ступенями: « $a^1-g^1-fis^1 \mid g^1-g^1$ », « $b^1-a^1-gis^1 \mid a^1-a^1$ ».

Але, у заперечення очікувань, мелодична лінія не отримує вказаної гармонізації як хроматична секвенція, а гармонізується наступною акордовою послідовністю: $I_6 - V_5^6 / VII \text{ нат.} | V_7 / III - III \text{ нат.}$ Завдяки застосуванню еліпсису гармонія романсу характеризується свіжим, колоритним звучанням. Третє і четверте прості речення, які складають друге речення складного періоду, вирізняються повторенням (знаки репризи), що зумовлюється дворазовим повторенням двох останніх рядків кожної строфи поетичного тексту. У третьому реченні відбувається особливо активний розвиток мелодичної лінії – вона здіймається вгору від п'ятого ступеня то на квінтовий (« a^1-e^2 »), то на секстовий (« a^1-f^2 ») стрибки, поступово, плавно, у кружлянні спускаючись донизу, підтримуючись домінантовою (1-2 такти) та тонічною (3–4 такти) гармоніями. Нарешті, у четвертому простому реченні подається реприза початкового тематичного матеріалу. Зміна початкового звуку теми із « a^1 » на « b^1 » змінює і функціональне його вирішення – з тонічного на субдомінантове, що вносить особливий ладовий колористичний відтінок.

Ще одним важливим засобом музичної виразовості у пісні є фактурне вирішення оркестрової партії, яке змінюється у кожному реченні. Так, у першому завдяки прийому арпеджіато на витриманих акордах на сильних долях першого і третього тактів (відповідно, тоніка і субдомінанта) створюється ефект розповідності, пов'язаний з асоціаціями з кобзарськими розповідями-думами, і на цьому фоні звучить мелодична лінія теми в оркестровій партії. У другому виникає фактура баркарольного типу, складена із витриманого басу та ритмічних фігурацій, що м'яко «коливаються» у середньому прошарку фактури та активізують загальне звучання пісні. У третьому реченні відбувається ще більш активний розвиток, що приводить до кульмінації у точці «золотого перетину», при цьому продубльована в інструментальній партії мелодія теми супроводжується типовими для піднесеного романтичного стилю «схвильованими» повтореннями акордики у вигляді ритмічних фігурацій. Нарешті, у завершальному реченні, разом із репризою мелодії теми,

повертається і фактурне оформлення в інструментальній партії.

Таким чином, пісня «Родимий краю», що увійшла до співогри «Капраль Тимко», внаслідок унікальної близькості до фольклорних взірців ліричної пісенності, стала одним із найбільш репертуарних творів не тільки на рівні творчості Віктора Матюка, але й усієї народно-романсової сфери української вокальної лірики.

Ще одним номером зі співогри «Капраль Тимко», до якого звернемося у даному контексті, є заключне соло Василя і хор «Ой працюйте, руські діти...» 6/8 D-dur. Піднесений, високодуховний стрій фіналу співогри визначається вже ремаркою *Adagio religioso* та підтверджується низкою інших засобів художньої виразовості. Фінал складається зі вступу (3 такти), одночастинного (період А, 8 тактів) соло Василя та двочастинного хору (А+В, 16 тактів) із повторенням, в якому з'являється доповнення – дванадцятитактова кода, яку формують хорова (5 тактів) та інструментальна (7 тактів) партії.

У тритактовому вступі закладаються основні риси музичного викладу подальшого соло та хору. Найприкметнішою ознакою вступу є специфічна ритміка у розмірі 6/8. Розпочинає вказаний номер соло Василя з такими словами: «Ой працюйте, руські діти, руські соколята! А добро буде на світі, не порожня хата». Тема Василя викладається у вигляді періоду, що має такі характеристики: за типом викладу – експозиційний, за тональним планом – модулюючий у тональність домінанти А-dur, за тематичним розвитком – повторної будови, за ступенем нормативності – нормативний. Мелодична лінія теми виявляє органічну спорідненість з українським, насамперед галицьким, фольклором. Вона розгортається із трихордового ходу від третього до п'ятого ступеня, злітає на сексту вгору до тонічного устою і повертається до початкового ходу. У другому реченні теми здійснюється її повторення з іншою – модулюючою каденцією.

У подальшому розвитку звучання переходить до хору, який складається із дискантів, альтів, тенорів і басів. У хорі, що має двочастинну структуру, озвучується той самий поетичний текст, що й у соліста – «Ой працюйте, руські

діти, руські соколята! А добро буде на світі, не порожня хата» (перша частина А, період), та його продовження у новому куплеті – «То ж тут разом руки даймо / щиро працювати – / і в нещастю, горю, смутку, / собі помагати» (друга частина В, період). Перший період (А) хорového епізоду має такі ж характеристики, як і відповідна структура в партії Василя. Тема другого періоду (В) виростає з початкової теми – вона формується на основі принципу похідного контрасту: «e–fis–g–e | a–g–fis–fis». У другій частині хору відбувається модуляційний розвиток з тональності домінанти A-dur (в якій, з-поміж іншого, звучать тризвук і септакорд подвійної домінанти у серединній каденції), в основну тональність D-dur. У процесі повторення звучання хору отримує інше завершення (друга вольта) – замість повної каденції мелодична лінія гармонізується перерваним зворотом.

Відтак, період отримує дванадцятитактове доповнення, що у контексті цілого фіналу відіграє функцію коди. У цій структурі ще раз озвучуються заключні слова другої строфи: «...і в нещастю, горю, смутку, / собі помагати» з ефектом імітаційності (розпочинають дисканти). В інструментальному завершенні коди, що складається із декількох тематичних фраз та їхнього повторення, утверджується образ фіналу – піднесений, просвітлений, урочистий.

Таким чином, співогра «Капраль Тимко» репрезентує не лише вельми типовий «культурно-мистецький продукт» своєї доби і середовища, оскільки спрямований на просвітницьку мету, експонування і розв'язання соціальних проблем, які турбували галицьке селянське суспільство наприкінці ХІХ ст., але й виявляє низку індивідуально яскравих прикмет музичної мови на шляху до професіоналізації української композиторської школи Галичини. Ще яскравіше ця тенденція проявляється у наступному аналізованому опусі В. Матюка – у пролозі до загубленої співогри «Інвалід».

Серед збережених рукописів Віктора Матюка – партитура прологу до співогри «Інвалід» Ісидора Мидловського, написаної 1881-го року та забороненої цензурою. Твір яскраво відображає патріотичну ідею, любов до

рідного народу і співпереживання його долі, нагадує про історію Русі як славної, багатой держави. Як вказано у збереженому рукописі партитури прологу, твір має таких дійових осіб: Прабог – баритон, Чорнобог – бас, Ангел Русі – сопрано, Хор Духів – мішаний. Зауважимо, що, на відміну від попередника – Михайла Вербицького, Віктор Матюк використовує симфонічний оркестр зі сформованими групами дерев'яних і мідних духових, струнних інструментів, а також литаврами. Пролог складається з п'яти номерів, в яких чергуються хорові та сольні епізоди, а також поєднання соло і хору.

Першим номером є Хор Духів *Allegro moderato C-dur 2/4* на поетичний текст «Заспіваймо піснь похвальну / пану духов і цареві», викладений у складній двочастинній формі із вступом і кодою, в якій перша частина має просту одночастинну форму (період А), друга – просту двочастинну контрастного типу (ВС), при цьому тематизм усіх структурних складових Хору Духів є взаємопов'язаним і формується на основі принципу похідного контрасту.

У шеститактовому вступі звучить заклично-урочиста, фанфарного характеру тема, яка виростає з квартового і секстового ходів звуками тонічного тризвуку. Вона викладається унісонами в оркестру *tutti* у п'ятиоктавному діапазоні. Акцентовані звуки «с» та «е», що звучать на сильних долях першого і другого тактів – у першій фразі, посилюються попередніми три- і двозвуковими форшлагами, які ні «злітають» до основних тонів. Друга фраза складається з двократного повторення ритмічної фігури, типової для заклично-маршової семантичної сфери, і нарешті третя, завершальна – із висхідного (до «g³» у партії флейти) секстового ходу звуками домінантового тризвука, підкресленого затактовим повторенням.

Перша частина Хору Духів – «Заспіваймо піснь похвальну / пану духов і цареві, / всего міра Господеві, / щоб летіла в путь віддальну». Тема хору має урочистий, піднесений, маршовий характер, який був представлений в оркестровому вступі. Інтенаційно тема хору є спорідненою із темою вступу, у ній розвивається те ж саме зерно (подаємо дві фрази першого речення): «с–g |

e-c | d-e | d-c | f-f | e-c | c-cis | d-g», друге речення розвиває той самий тематичний матеріал. Перша, фанфарного плану фраза викладається унісономі в октавному дублюванні голосів оркестру, наступні вибудовують акорди на основі відповідної акордово-гармонічної послідовності, основаної на голоїних тональних функціях. Перше речення: T-T | T-T | D-D | D-T | S-S₆ | T-T | D-DD₂ | D-D ||. Друге речення: T-T | T-T | D-D | D-T | S⁶₄- S⁶₄ | D⁶₄ = K⁶₄ - K⁶₄ | D₇-D₇ | D₇-T ||.

Таким чином, початковий епізод Хору Духів викладений у вигляді періоду – експозиційного, повторної будови, модулюючого, нормативного. У каденції першого речення використовується подвійна домінанта по тональності домінанти G-dur, у заключній каденції здійснюється модуляція у вказану тональність. При цьому в оркестрі в октавних варіантах дублюється проведення теми хору, ефект від звучання якої посилюється злітаючими вгору декільказвучними форшлагами, що особливо пронизливо, з ефектом свисту, звучать у партії флейти у високому регістрі, а також пружними маршовими ритмічними фігурами та іншими засобами художньої виразовості, які були представлені композитором у вступі. Чотиритакове оркестрове завершення, основане на показі основних гармонічних функцій у новій тональності G-dur, а саме – T -T | K⁶₄ - K⁶₄ | D₇-D₇ | T-T, має функцію утвердження основного образу та тональності домінанти, а водночас переводить до другої частини хору.

Поетичний текст наступного хорового епізоду має не тільки урочисто-возвеличувальний сенс, але й зачіпає соціальний аспект: «Славу Его розносила, / всему міру голосила, / що дух духов і владитель, / всіх растіней сотворитель / на нараду нас собрал, / би недолю скоротити, / злого духа покорити / по всем міру забажав, / по всем міру забажав». Саме зі злим духом, якому протистоять духи добрі, Прабог та Ангел Русі, пов'язує Ісидор Мидловський народну «недолю».

Друга частина складної двочастинної форми, в якій викладений Хор Духів (перший номер прологу), має розвиваючий характер з точки зору

музичного розвитку, де надається до різноманітних інтонаційних варіантів початкове тематичне зерно. Ця частина Хору Духів викладається у вигляді простої двочастинної форми. Її перший період складається із двох речень, структура другого з яких, унаслідок активізації розвитку, розширене з восьми до дванадцяти тактів. У цьому періоді відбувається модуляція з тональності домінанти в основну тональність.

Другий період (відповідно до зазначеної структурної логіки – друга проста частина) є традиційним за структурою, складається із двох восьмитактових речень, в кожному з яких двічі повторюється своя фраза. Особливістю гармонічного розвитку у цьому, завершальному періоді є двократне відхилення у тональність нижньої медіанти a-moll, яким розпочинаються дві фрази першого речення.

У шеститактовому оркестровому завершенні Хору Духів, яке відіграє роль коди, утверджується його піднесено-урочистий образ та головна тональність C-dur завдяки багаторазовому повторенню тематичного зерна на фоні тонічної гармонії. Особливістю викладу є мелодизація тонічної функції висхідними октавними ходами ямбічного характеру, спрямованими до акцентованих на сильних долях вершин (на звуках першого, третього і п'ятого ступенів) у духових і струнних: «с–е–g | с», «е–g–с | е», «g–с–е | g», після чого звучить завершальний автентичний каданс.

Другим номером є соло Прабога «Добрі духи, приходіте...», яке викладається в Andante 2/4 a-moll та доповнюється оркестровим епізодом Allegro con anima 2/4 a-moll. Звучання цього номера забезпечується вокальною партією баритона та камерним типом оркестру – із дерев'яних духових, струнних і литавр. Таким чином, виконавський склад другого номера спрямований на створення індивідуалізованої, лірико-патетичної, в окремих моментах елегійно-просвітленої, в інших – схвильованої камерної атмосфери, що контрастує із урочисто-маршовим звучанням попереднього номера, де використовувалися мішаний хор і симфонічний оркестр та відповідна музична виразність.

В однотактовому вступі двічі повторюється домінанта. Прабог виголошує соло, яке структурно є одночастинним – подається у вигляді періоду із двох речень неповторної будови, особливістю якого є невпинне розгортання у другому реченні та розімкненість на домінанті у заключній каденції, а відтак – ненормативність структури. Вокальна партія звучить мелодизованим речитативом: «Добрі духи, приходіте / і по черзі заносіте / ваші скарби і желання, / і терпіння, і страждання». Тема Прабога має виразний закличний характер, вона виростає із висхідного квартового ходу та протягом першої фрази поступово спускається від верхнього до нижнього п'ятого ступеня – основного тону домінанти, оспівуючи її квінтовий тон та зупиняючись на ньому протягом двох тактів, виголошуючи слово «приходьте», що має ключове семантичне навантаження у всьому соло героя. У другій фразі відбувається «заокруглення» мелодичної лінії, завдяки кадансуванню на фоні тонічної гармонії.

У другому реченні, на особливості якого вказувалося вище, в партії соліста розвивається висхідний терцієвий хід, який має семантичне навантаження заклику-прохання, який, власне, розвивається до розімкненого завершення соло промовистим мелодичним ходом вгору на квінту і донизу на октаву «a–e¹–e», в якому затримується протягом двох тактів верхній звук та, відповідно, створюється кульмінація на слові «страждання». Це привносить у загальну драматургію прологу передчуття майбутніх драматичних подій та пов'язаних із ними переживань. Подібні передчуття підтримуються звучанням оркестрового дев'ятитактового завершення, в якому звучить схвильована тема у високому регістрі у струнних і дерев'яних духових інструментів.

Третій номер – сповнене любові до рідного народу і співчуття його недолі соло Ангела Русі (сопрано) *Andante con moto*, що викладається у розмірі 3/4, тональності a-moll та супроводжується оркестром із повного складу духових і струнних інструментів. Номер має складну двочастинну форму із вступом і завершенням, подібну за структурою і принципами розвитку до

формотворення, яке застосовувалося у першому номері – Хорі Духів. Першою частиною цієї складної двочастинної форми є дванадцятитактовий період, другою – проста форма, в яку проникає наскрізний розвиток, що є особливістю формотворення саме третього номера *Andante con moto*.

Після чотиритактового вступу викладається основна тема Ангела Русі, що дублюється у партії першої скрипки на фоні легких гармонічних фігурацій в інших струнних, і звучить з таким поетичним текстом: «Милостивий наш Владико, / виступаю перед Тебе, / я молю Тя не за себе, / а за народ, що в нем дико / розгостився ворог страшний / і пустошить край нещасний». Вказана вище тема виростає із ямбічного висхідного малосекстового ходу від п'ятого до третього ступеня, який має усталену романсову семантику, а в романтичній музиці також відомий як «інтонація питання». Бачимо цей хід як такий, що, з одного боку, експонує знакову фігуру української національної ліричної пісенності, з іншого – відображає проникливе молитовне прохання Ангела про Божественну допомогу Русі-Україні. Після висхідної сексти мелодична лінія поступенно опускається донизу до того ж п'ятого ступеня, підтримуючись тонічною гармонією, при цьому у завершенні першої фрази акцентується низхідне малосекундове затримання до квінтового тону тоніки (шостий ступінь затримується при переході до п'ятого).

У другій фразі першого речення теми відбувається її мелодичне заокруглення до тонічного устою на фоні автентичного кадансу. Загалом, перший період соло Ангела Русі за масштабом є дванадцятитактовим, за типом викладу – експозиційним, за тематичним розвитком – повторної будови, за тональним планом – модулюючим, спочатку у тональність верхньої медіанти *C-dur* (7–8 такти), а наприкінці розширеного другого речення – у тональність мінорної домінанти *e-moll*. Період має відхиленням від нормативу внаслідок завершення першого речення тонічною, а не домінантовою функцією, та внаслідок розширення другого речення (4 + 8 тактів).

У другій частині соло Ангела Русі, що, у свою чергу, викладена у простій двочастинній формі (перша частина – 12 тактів, перехід – 2 такти, друга

частина – 26 тактів), відбувається активний тематичний розвиток початкового зерна, що переінтоновується у квартовий та інші ходи, насичується модуляційністю тощо.

У другій частині звучить такий поетичний текст: «Народ був то колись славний, / край багатий і державний, / не оден там князь владів. / Днесь терпить он і страдає, / в тяжкой нужді загибає, / пригнетений од врагов. / Днесь пустії там собори – / ані Бога, ні покори, / голим тілом світять кості, / повно ганьби, повно злості, / клевета за клеветов / убиває всю любов. / Свята віра загибає, / бо син батька ся встидає, / родний брат от свого брата / одвертає сь, мов од ката. / Про сей народ я Тя молю, / улегши його недолю». Кульмінація соло Ангела Русі – на словах «...родний брат от свого брата / одвертає сь, мов од ката», при цьому мелодична лінія сягає найвищого напруження на звуках «g²», «a²», «es²», які підтримуються особливо напруженою гармонічною послідовністю: зм.VII⁶₅ / IV – IV – зм.VII₇ / VII нат. – VII нат. та ін.

Четвертий номер, який є центральним на рівні усього масштабу прологу, складається зі вступного Allegro 4/4 та основного Maestoso 2/4 C-dur. Дійові особи, що беруть участь у цій частині, – солісти Прабог і Ангел Русі, які вступають у діалог в Allegro. У Maestoso звучить Хор Духів, викладений у вигляді шістнадцятитактового модуляційного періоду повторної будови із двох речень, в якому демонструється тематизм, подібний до кантів-віватів, оснований на русі звуками тонічного тризвуку, з таким поетичним текстом: «Слава, Слава! Громовладний / цар наш укоротить зло». Тема хору проходить у всього оркестру в октавному дублюванні з окремими вторами та на фоні басової лінії віолончелей і контрабасів. У дев'ятитактовій кодї ще раз проводиться одне речення віватної теми у партії оркестру.

У подальшому розвитку прологу звучить ще декілька Maestoso, які увійдуть до найбільш масштабної п'ятої частини прологу.

Отож, п'ятий номер Andante 3/4 a-moll розпочинається з соло Чорнобога на фоні злітаючих напружених пасажів в партії оркестру: «Хто мя кличе? / Хто бажає? / Чий то голос одвертає / Чорнобога от утіх?». Тематичним зерном соло

є низхідний октавний хід, яким озвучується зазначене питання. Після активного переінтонування тема соло приходить до завершального п'ятитактного Grave 2/4 c-moll, в якому на звуках фрігійського звороту у мелодії, гармонізованому послідовністю t – tdIII – s – D, звучить фраза Чорнобога «Цар владитель / духов всіх!», котра, у свою чергу, безпосереднього приводить до арії Чорнобога.

Арія Чорнобога «Що ж от мене / ти желаєш, / що аж громом / прозиваєш?» Andante con moto F-dur – у жанрі вальсу, що надає образу героя певних кокетливих рис (у середньому розділі арії Чорнобог згадує про «дівчат-чарівниць» та ін.). Танцювальна тема, що виростає з висхідної затактової великої сексти від п'ятого до третього ступеня, розспівується у півтонових ходах до верхнього і нижнього підвищеного допоміжних звуків та опускаються у тоніку. Вона звучить на фоні гармонічних фігурацій у струнних та окремих реплік-пасажів в окремих дерев'яних духових інструментів.

У наступному Allegro 2/4 F-dur у діалог з Чорнобогом вступає Прабог, – звучить його Maestoso 4/4 f-moll «Душе пекла, душе лиха, / повно міри твоєї злоби...», що розпочинається висхідним півтоновим ходом із акцентом на слові «пекла» на фоні пульсуючої мінорної тоніки в партії оркестру.

Кульмінацією п'ятого номера прологу стає аріозо Ангела Руси в епізоді Maestoso 3/4 c-moll «Царю, пане милостивий, / дай мі в руки меч сталевий!», за яким слідує епізоди Прабога та ін.

Завершує пролог Maestoso 4/4 C-dur – Хор Духів «Кріпись, о Руси, / кріпись!», тема якого викладається у хорі ритмічним (із пунктирним ритмом) повторенням тонічного тризвуку у різних мелодичних положеннях, причому лінія верхнього голосу здійснюється вгору від пріми до квінти тоніки, на якій кульмінаційно зупиняється. Ця фраза звучить спочатку у чоловічих голосів, а в імітації – у жіночих, а після цього – знову у чоловічих на домінанті, зупиняючись на домінантсептакорді на словах «бодро в том гнету держись!». Сенс останньої частини криється у словах, які кульмінаційним чином звучать в партії хору: «Хоч враг шаліє – / не упадай! / А честь і віру / отців тримай!», зі згадкою про «неволі кайдани» та вигуком «честь Руси, слава!».

У кодї п'ятого номера прологу на основній темі *Maestoso* звучить головна настанова для рідного народу, висловлена у словах «Кріпись, о Руси, / кріпись! / Бодро в люті / гнету держись!», що, власне, і стало «підставою» для заборони п'єси «Інвалід» Ісидора Мидловського.

Останній твір Віктора Матюка, до якого звернемося у контексті представленого дослідження, – співогра «Наші поселенці» на лібрето Ісидора Мидловського (підписувався як Т. Ш.), відома у постановках українського театру товариства «Руська бесіда» та інших колективів. Як вказано автором в рукописі партитури співогри, що зберігся в архіві Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (за № 4253), написання твору завершилося 24 січня 1897 року. А в афіші, яка вкладена до партитури, йдеться про постановку твору Міщанським братством у Тернополі в залі «Сокола», що представляється як «народний образ драматичний в 5 актах та 6 воделонах зі співами і танцями...», і який «з польського приладив для руської сцени Т. Ш., музика о. В. Матюка». Вказуються дійові особи – отець Порфирій та його син Всеволод, воит Онуфрій Червонос та його жінка Тетяна, Онуфрій Чепіль та його син Антось, Матій Сапрун та його жінка Катерина і дочка Олеся, Павло Скакун та його жінка Настя, інші селяни, селянки, жовняри, бугри, музиканти та інші персонажі, а також зазначається, що «річ діється почасти в Галичині, а почасти в Бразилії».

Твір написаний для солістів, мішаного хору і симфонічного оркестру та складається з десяти частин.

Перша частина – Коломийка і хор 2/4 C-dur (без зазначення темпу, що зумовлено, на нашу думку, відомим жанровим визначенням коломийки). У десятитактному вступі звучить тема, яка згодом з'явиться як тема першого хору «Гей, гуляй же, дівча, з нами...», що має активний, бадьорий характер і танцювальну жанрову основу. Вона викладається в октавному дублюванні із секстовою второю у флейт, гобоїв, кларнетів і перших та других скрипок на фоні гармонічної підтримки в інших духових і струнних інструментів.

Відштовхуючись від верхнього тонічного устою, затриманого на тривалості четвертній із крапкою, тема рухається поступово донизу, «зачіплюючи» півтоном нижче допоміжні звуки, у тому числі хроматичні (підвищені другий та четвертий ступені). У верхньому голосі тема має таку мелодичну лінію: «с–h | с–а–g–fis | g–e».

Підіймається завіса, і під вигуки на сцені «Коломийку! Коломийку!» звучить музика цього знакового, особливо для Гуцульщини і Покуття, західноукраїнського пісенно-танцювального жанру. На сцену виходять сільські музики. У співогрі представлено коломийку як масштабний інструментальний номер у формі, яка має ознаки тричастинності (da capo), рондальності (де тема А відіграє роль рефрену) та концентричності: заклик + AA + BB + A + C + D + C + заклик + AA + BB + A + заклик. У якості обрамлення до коломийки звучить хоровий епізод, тема якого була використана у вступі.

Коломийка розпочинається зі вступних закличних повторень тоніки у скрипок та альтів четвертними тривалостями в октавному подвоєнні, взятих із додаванням нижнього увідного звука коротким форшлагом (gis^2-a^2), що на фоні октавних фігурацій на основному тоні у басу звучать як імітація народно-інструментального музикування. Після такого заклику до танцю експонується тема в d-moll – легка, запальна мелодія у флейти пікколо та перших скрипок на фоні «прозорого» супроводу інших струнних інструментів, що «розкручується» навколо п'ятого ступеня і рухається хвилеподібно до тонічного та терцієвого устоїв. Наступні теми виростають з окремих мотивів основної коломийкової теми.

Завершує перший номер повторення чоловічого хору із солістом Семеном «Гей, гуляй же, дівча, з нами...», яким створюється мажорне обрамлення до мінорної коломийки. Усі танцюють, виголошують примовки: «Не журися, хлопче, мною, / постою я за собою, / лучче з милим жартувати, / як з нелюбом панувати» (Феська з хором дівиць) та ін.

Друга частина співогри – Andante 2/4 a-moll. Після чотиритактового вступу звучить невелика (один восьмитактовий період вокальної партії)

жартівлива пісня Тетяни, жінки войта Онуфрія Червоноса «Горілочка чиста, / чиста та огниста, / то ж і буду тебе пити, / доки буду жити!» у супроводі струнних – із дублюванням мелодичної лінії у партії перших скрипок та легких фігурацій в інших інструментів. У наступному, восьмитактовому інструментальному періоді включаються дерев'яні духові, які ще раз проводять цю тему (мелодія проходить у флейт і кларнетів).

Третя частина – розповідь Матвія *Moderato commodo 2/2 F-dur*. Після традиційного чотиритактового вступу звучить тема Матвія, що поволі розвивається, виростаючи з повторюваного терцієвого тону тоніки. Матвій виголошує такий поетичний текст: «Як приїхав я до Львова / та як зліз з машини, / вийшов зараз, щоб дознатись / од якої людини, / де той пан, що в Бранзолію / людей висилає, / питаюся туди-сюди, / та нікто не знає».

Розповідь – музичний монолог Матвія викладений у куплетно-варіаційній формі, що складається з чотирьох куплетів, кожен з яких, у свою чергу, складає двочастинна форма А+В, де тема В розвивається на осові вицленованого мотиву з основної теми А.

Четверта частина – романс Олесі, доньки подружжя Сапрунів, *4/4 g-moll* на такий поетичний текст: «Ой не знаю, що робити, / чи пуститись вдаль? / Ллються сльози, а серденько / прошибає жаль, / ллються сльози, а серденько / прошибає жаль!», що звучить після чотиритактового вступу (у вокальних опусах композитора і у сольних номерах його співоігор вельми типове співвіднесення акомпанементу – сольної партії), в якому викладається матеріал другого речення теми.

Мелодія романсу складається з двох чотиритактових різнотематичних речень у періоді abb_1 із видозміненим повторенням другого речення. Тематизм речення «а» поволі розвивається від тонічного устою до терцієвого та, у завершенні, – стрибає до квінтового («g–g–b–b | a–b–a–a | b–a–g–b | d»), таким чином, викликаючи алюзії до найдавніших фольклорних взірців, витриманих у терцієвому діапазоні. Натомість лінія «b» є прикладом національної романсової лірики, де виразний початковий висхідний квартовий хід від п'ятого до

першого ступеня у другій октаві завуальований оспівуванням п'ятого з участю мелізматики, а лірико-елегійний низхідний октавний рух від тоніки до тоніки має кружляючий вигляд, що створюється низкою неакордових звуків – передніманнями та затриманнями.

У подальшому звучанні романсу Олесі вагому роль відіграють принципи варіаційності і варіантності – у кожному новому куплеті тема набуває видозмінених рис, по-новому розвиваючи початкове терцієве ядро. При цьому вагомий акцент кладеться не тільки на мелодико-інтонаційні видозміни, але й на тонально-гармонічний розвиток – наприклад, другий куплет розпочинається у тональності паралельного B-dur, у наступних поглиблюється сфера субдомінанти c-moll та ін.

П'ята частина – монолог Андрія Andante 3/4 b-moll «Родна хатино...», що є трагедійною кульмінацією у драматургії співогри. Тональність es-moll, відома відповідною семантикою, чотиризвучні мелодичні ходи, що розробляють початкову інтонаційну фігуру у зменшено-квартовому діапазоні «a–b–des–c», що загальними обрисами та ритмічною структурою використовують прийоми, типові для афекту *lamento*, зокрема перегукуються із тематичним зерном *Lacrimosa* В. А. Моцарта, а також усі інші засоби художньої виразовості «працюють» на висвітлення ностальгічного страждання героя, його суму за рідним краєм.

Тема, яка експонується у вокальній партії, аналогічно, як і в попередньому номері, представляє національну романсову сферу, виростаючи із такого зерна: «b–es–ges | b–b» та розвиваючи його у варіантах «ces–as–ces | bb», ««b–es–ges | b–b | es–des–ces | bb» та інших. Загалом, тема викладається у нормативному шістнадцятитактовому періоді повторної будови із модуляцією у заключній каденції в паралельну тональність G-dur. При цьому озвучується наступний поетичний текст: «Родна хатино, щастє, богатство, / все проминуло разом з тобов, / щезли надії і сни золотії, / боль наповнює око слезов. / Нема тя больше, домочку красний, / де і родил ся, і вирастал, / з лиць твоїх білих, серденьку милих / лиш друзь та попел чорний остал».

У результаті переінтонування елементів теми у другій частині романсу, що вносить у звучання цілого елементи розробковості, виникає проста тричастинна форма $A + R + A_1$. Цікаво, що кульмінація частини не пов'язується, як загальноприйнято у класичній музиці, із «золотим січенням», – композитор у цьому питанні також наслідує народну романсову традицію, в чисельних взірцях якої точка найвищого напруження знаходиться у завершенні твору. Так, кульмінація романсу Андрія створюється послідовністю квартових ходів у мелодії та свіжим, мажорним, акцентним звучанням гармонії нижньої медіанти *Ces-dur*, підкресленим зупинкою гармонічної пульсації на декілька тактів і затримкою одного з цих акордів на фермато перед переходом у домінанту в заключному автентичному звороті.

Шоста частина 4/4 (C) *c-moll* (без зазначення темпу, тому можемо припустити про продовження *Andante*) – це мішаний хор «Пливе, пливе річка...», який є однією із кульмінацій у вираженні патріотичних почуттів українців, які опинилися на чужині, їх ностальгії за рідним краєм. Водночас ця частина в драматургійному розвитку відіграє роль завершення своєрідного романсового триптиху, до якого можна віднести також попередні сольні номери Олесі та Андрія. При цьому важливо, що хор супроводжується повним складом оркестру, на відміну від попередніх камерних номерів, що сприяє нарощуванню динамічного розгортання на рівні драматургії цілої співогри (т. зв. *крещендуюча драматургія*).

Хор написаний у двочастинній формі – репризній або із включенням $(a+a_1) + (b+a_1)$, де кожна із частин викладена у вигляді подвійного періоду, а тема *b* створена на основі дії принципу похідного контрасту, способом вичленування і розвитку окремих елементів основної теми. У будові теми кладеться акцент на домінанту, якою розпочинається мелодична лінія та яка переважає в її гармонічному оформленні. Це створює особливо щемливі, загострені патріотично-ностальгійні відчуття, якими переповнене звучання хору: «Пливе, пливе річка, / береги змиває, / вже тя не побачим, / землянько

святая. / Ні хати, ні поля, / ні церкви святої, / ні родної країни, / семі дорогої. / В далекій пристані, / на чужом розпутті / ніколи, ніколи / про вас нам забути. / Чи в щастю, чи в горі, / чи в смерті годині / затужим за вами, / впочинем, як нині». Завершує номер звучання одного речення теми в оркестровому викладі – у високих дерев'яних духових (флейт, гобоїв і кларнетів) і скрипок (перших та других) на фоні інших інструментів оркестру.

У сьомій частині – *Larghetto* 2/4 *f-moll* – знову повертається сфера камерної лірики перед наступним хоровим фіналом. Після чотиритактового вступу, в якому у кларнетів, других скрипок, альтів, віолончелей і контрабасів проводиться тужливо-напружена низхідна хроматична лінія у *f-moll*, звучить романс Олекси «Тихесенько буйнесенький вітер повіває, / на чужині тужить та й думає. / То ж скажи ми, буйнесенький, чи в наш край заходиш, / то ж скажи ми, буйнесенький, чи в наш край заходиш», тема якого виростає із трихордової поспівки (третій–п'ятий ступені) «*as–c–b–as*», яка надається до інтонаційного розвитку у наступних структурах.

Композиція романсу Олекси розвивається за принципом куплетно-варіаційної форми із трьох куплетів, кожен з яких, у свою чергу, укладається у просту двочастинну форму з періодів *A+B*, кожен з яких складається із трьох речень (третє є видозміненим повторенням другого, з іншою каденцією). Розвиваючи вокальну тему, композитор здійснює досить майстерний мотивний і тонально-гармонічний розвиток – наприклад, другий період розпочинається у тональності верхньої медіанти *As-dur*, у процесі розвитку мелодична лінія підіймається до кульмінаційної вершини «*g²*» та ін.

Лірико-елегійну атмосферу порушує звучання фрігійського звороту у фаготів і валторн, гармонізованого паралельними секстакордами на фоні синкопованих акордів у струнних, який відкриває розлогу інструментальну інтродукцію до хорового фіналу, і який інтонаційно перегукується (є мінорним відображенням) із темою колядки *C-dur*, уведеної до співогри у восьмій частині.

Фінал складається з трьох частин: восьмої (2/4, *a-moll* – *C-dur* із ремаркою

«Melodram»), дев'ятої (Andante religioso, 4/4 (C), G-dur) та десятої (4/4 (C), C-dur, відсутність позначення темпу-характеру дає підстави висунути версію про продовження Andante religioso).

У восьмій частині звучить у гімнічному, просвітлено-піднесеному характері відома колядка «Бог предвічний народився, / Прийшов днесь со небес, / Аби зрів люд свій весь, / І утішив ся» (перший куплет). Дев'ята частина містить просвітлену молитву, викликаючи деякі асоціації із заключною молитвою Андрія з опери «Запорожець за Дунаєм»: «О Боже! Милостиво / поглянь нам з висоти / і ласкою своєю / сю хвилю освіти! / Храни нас тут от злоби, / от смерти і гріха, / ізволь нам ще світити / день Твого Рождества! / ... днесь Тя просим, / славим на всякий час, / о Боже милостивий, / прийми в опіку нас, / о Боже милостивий, / прийми в опіку нас, / прийми в опіку нас!», мелодичні фрази якої розвиваються, відштовхуючись від широких висхідних ходів – на велику сексту, а в кульмінації – на октаву.

Десята частина складається з декількох куплетів, у кожному з яких провідну змістовну функцію виконує соло тенора, яке підхоплює, повторюючи тему, весь хор: «О Ти, що з стран всевишніх / владаєш над людьми, прийми молитву грішних, / Владико наш, прийми!..», «В незмірній благодати / ти правду всю открит, / не дав нам загинати, / лиш злобу покорив...», із кодою, де здійснюється модуляція характеру – від ліричної чуттєвості, при згадці про страждання Христа, до апофеозу та – тональна модуляція з a-moll в C-dur: «О Ти горкую чашу / іспив лиш ради нас, / прийми молитву нашу, / о Спасе наш!», і після чого звучить оркестрове завершення коди, утворене з кадансування у тональності C-dur.

Таким чином, співогра «Наші поселенці» є яскравим прикладом використання та трансформації національного пісенного матеріалу, його майстерного включення і розробки у творі, що свідчить про спробу Віктора Матюка наповнити музично-театральний репертуар національно-ідентичним музичним змістом та, відтак, сприяти розвитку української самосвідомості у Галичині зламу XIX – XX століть.

3.3. Багатоманітність образно-тематичного спектру співоігор Ісидора Воробкевича.

Серед усіх розглянутих у дослідженні діячів – українських священників, авторів співоігор – винятковою різнобічністю мистецької діяльності відрізняється спадщина буковинського діяча Сидора Воробкевича. Він єдиний серед них був православним священником, проте у своїй мистецькій діяльності зазнав значного впливу греко-католицького просвітництва, і поділяв їх погляди на роль душпастиря, що підтверджують, зокрема заприязненого з ним діяча галицької політики і культури Олександра Барвінського: «Данило Млака (*один із літературних псевдонімів І. Воробкевича – М. С.*) був чоловік щирої та сердечної поетичної вдачі, справдешній народовець, але вельми трусливий, бо, дійсно, волоська консисторія переслідувала всякий народний руський рух на Буковині і тих священників, котрі брали в нім яку-небудь участь. Тим-то Данило Млака був вельми обережний і боявся, щоби єго духовна власть не дізналася про єго літературні змаганя та про єго знакомства з галичанами-уніятами. При всім тім, однак, не вагався він, музик і композитор, зо мною піти на богослуженє до св[ятого] Юра і до Успенської церкви особливо, щоби послухати співу» [цит. за: 216].

Особливо вартує наголосити, що І. Воробкевич вельми серйозно займався не лише музичною творчістю – хоча серед усіх він єдиний мав поважніші музичні студії і згодом працював за фахом. «Музичну освіту Сидір здобував приватно в професора Віденської консерваторії Ф. Кренна. У 1868 році склав іспит на звання викладача співу й регента хору у Віденській консерваторії. З 1867 року викладав спів у Чернівецькій духовній семінарії та гімназії, а з 1875 р. – на богословському факультеті Чернівецького університету» [12, с. 16].

Проте це не завадило йому проявити свої зацікавлення і здібності в багатьох інших сферах. Вище вже зазначалось, що І. Воробкевич був вельми плідним письменником і поетом, в контексті літературної спадщини священників згадувались його тематичні і жанрові пріоритети в царині

красного письменства. Крім того, він проявляв себе і як художник, і як вельми успішний педагог композиції (у нього вчилися зокрема класик румунської музики Чіпріян Порумбеску та відомий українсько-австрійський музикознавець, особистий секретар Й. Брамса, Євсей Мандичевський), і як дослідник-фольклорист, авторитетний громадський діяч, засновник літературного альманаха «Руська хата», активний учасник товариства «Руська бесіда» на Буковині. Як душпастир, видав книгу своїх проповідей.

Але надто широке коло зацікавлень і активностей І. Воробкевича нераз позначалось на якості його художньої продукції. Це стосується як його поезії, так і хорової та вокальної музики, а також і музично-сценічних артефактів, про які знаходимо низку критичних відгуків. Наприклад, І. Франко, оцінюючи його поетичний доробок, пише про нього доволі гостро: «Данило Млака писав багато лірики, дещо навіть досить доброго, – але що сама особистість о. Воробкевича в високій мірі буденна і дрантива, то й поезія його абсолютно не гріє і не морозить нікого» [244, с. 425].

Ст. Людкевич не менш безкомпромісно критикує його музичні інтерпретації поезії Т. Шевченка: «наївна і малокультурна (до того ще німецьким вихованням приголомшена) муза Воробкевича ніяк не доросла до інтерпретації Шевченка. Воробкевич убирає Шевченка постійно в зовсім чужі, ненародні строї – раз у мелодіку німецьких сентиментальних романсів, то знов у якісь штучні неприродні акценти грубо пересадного театрального пафосу, серед чого марніють та пропадають його деякі (навіть добре продумані, але невикористані) помисли мелодійної тематики» [147, с. 259].

Щодо його музично-театральної спадщини, то М. Новакович особливо підкреслює орієнтацію співоігор І. Воробкевича на манеру оперет Йоганна Штрауса, зокрема, згадуючи «про музичний бік оперети „Молода пані з Боснії“, оскільки у більшості музичних номерів вистави (в опереті 17 музичних номерів) переважає танцювальне начало, зокрема вальс. Окрім того, у творі відчувається й угорський колорит, бо в якості опізнавального знака тут використовується чардаш, незмінно присутній у багатьох оперетах

Й. Штрауса» [169, с. 365]. А основний недолік його співогри «Золотий мопс», на думку дослідниці, «полягає у винятково розважальному характері вистави, з легковажним і несерйозним сюжетом, що, зокрема, не могло не відбитися і 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» [169, с. 366].

Музично-театральний доробок І. Воробкевича – як і в інших сферах творчості – є доволі об'ємним. Б. Завадка в енциклопедичній праці згадує про 18 п'єс написаних для театру «Руської бесіди», не конкретизуючи назв [71]. За інформацією А. Мухи, більшість його співоігор написані за власними п'єсами «Козак і бандурист» (1864), «Гнат Приблуда» (інсценізація оповідань «Олена» і «Сужена», 1875), «Золотий мопс» (1878), «Вбога Марта» (1878), «Янош Іштенгазі» та ін., музики до творів А. Яблонівської – «Ольга» (1869), Т. Шевченка – «Назар Стодоля» (1874), А. Стечинського – «Довбуш» та ін. [164, с. 59]. Ю. Каплієнко-Ілляк, крім названих, ще подає у списку музично-сценічних творів такі як «Каспар Румпельмаєр», «Молода пані з Боснії», «Пан Мандатор», «Демон – горівка», «Пан Ванцлічек», «Комедія без автора», «Новий двірник» [89, с. 165].

Розглянемо деякі характерні зразки співоігор І. Воробкевича в контексті тогочасного стилю.

Співогра «Вбога Марта», написана 1878-го року за власною п'єсою, за жанровим різновидом є мелодрамою у чотирьох актах.

Твір розпочинається інструментальною інтродукцією *Andante com moto*, 2/4, G-dur у виконанні струнних та флейти. Початкова тема А – напружена, рухлива, створена із повторюваного (квазі пунктирного, із паузами) руху в діапазоні терції, що «виростає» у хід до витриманого п'ятого ступеня – звучить в однойменному мінорі в октавному подвоєнні в других скрипок, альтів і віолончелей (басів). Представлена перша фраза активно розвивається за принципом хроматичної секвенції, їй притаманна виразовість, що створює відчуття плинності – «повзуча» мелодична лінія, секвентна імітаційність у

різних інструментів, неквадратність структури, тональна нестійкість та ін. У процесі розвитку матеріалу інтродукції виникає нова, виразна тема В (*con espressione*) танцювального, граціозного характеру (із початковими короткими форшлагами у вигляді висхідних сексти та октави) в тональності E-dur, яку проводять перші скрипки на фоні акордів (спочатку *pizzicato*) в інших струнних інструментів.

Ця тема інтонаційно є похідною від початкової, проте, на відміну від процесуального характеру попередньої, має уже встановлені чіткі обриси та виразність, а під час розвитку насичується пасажними фігурами у перших скрипок та, згодом, у терцієвій вторі – у флейт. Ще одна поява і розвиток початкового тематизму (А) приводить до нової ліричної теми С романсового характеру, із виразними висхідними секстовими і септімовими ходами та їх терцієвим заокругленням, із періодичним застосуванням *martellato*, у тональності e-moll (*cantabile*) в перших скрипок із окремими репліками в терцію у флейт. Прикметно, що усі теми інтродукції піддаються інтенсивному розвитку, у результаті чого цей розділ співогри має яскраво динамічний характер.

Перший номер – мішаний хор у супроводі струнних і флейти «Гей, гей, на горбочку...», Allegro 2/4, Es-dur, який являє собою народну пісню-танець у жанрі козачка, що складається із заспіву та приспіву із видозміненим повторенням – вступ (4 такти) + А (8 тактів) + В (8 тактів) + В₁ (8 тактів) + завершення (2 такти).

Тематичне зерно хору – однотактова фігура з восьмої, двох шістнадцятих і двох восьмих «as-as-b-g-g» – стрімко розвивається спочатку в оркестровому вступі у партіях першої скрипки і флейти у терцієвому двоголоссі. Розпочинаючись в унісон, звучання хору розростається до чотириголосного акордового складу, підтримуючись запальним звучанням оркестру.

Другий номер – соло і хор у супроводі струнних і флейти «Нащо нам школи, школи та пчхе! / Коли в нас корчма, корчмочка є!», Scherzando, 6/8, G-dur. У соло сопрано танцювального характеру (11 тактів) йдеться про те, що є

корчми, де дають «горівки в борг», замість шкіл із книжками. Цю жартівливу ідею підхоплює хор (розмір 2/4, 8 тактів) темою «Наша школа із книжками – шинк...», що викладається у терцієвому двоголоссі жіночих і чоловічих партій на фоні її розвитку у скрипки і флейти та супроводу інших струнних.

Подібним чином відбувається розвиток у наступних номерах співогри. Так, соло і хор складають і третій номер *Allegro scherzo* 2/4, G-dur, викладений у складній тричастинній формі зі скороченою репризою: вступ (5 тактів) + A (G-dur, 16 тактів) + B (e-moll – G-dur, 20 тактів) + A₁ (G-dur, 9 тактів). У першій частині після п'ятитактового оркестрового вступу звучить яскраво-народна жартівлива тема хору «Пане, дичини зволяй, / і нам пісню заспівай, / ой чи рак, чи риба, а наш дяк Хандиба...» у жанрі коломийки. Її основою є активна мелодія, звуки якої стрибають то на терцію «h¹–g¹», то на квінту «a¹–d¹» донизу, то рухаються поступенно «g¹–fis¹–e¹–d¹» із лінією чоловічих голосів терцією нижче.

Друга частина – жартівливе соло Хандиби з розспівною мелодією теми, у народно-романсовому дусі, секвентним розвитком «Я з псалтири всьо забув, / бо той цар Давид / хоч псальми писати знав, / що чинив – то встид...». Скорочена реприза – друге речення коломийкової теми хору «Ой чи риба, риба, / ой чи рак...» у кульмінаційно-фінальному звучанні на динаміці ff.

Четвертий номер – коломийка у виконанні хору у розмірі 2/4, тональності d-moll, з ремаркою *Nationale con sentimento* і таким поетичним текстом: «Ой орлику, соколику, / високо літаєш, / правда, що над Буковину / красний край не знаєш. / В Буковині легиніки, / як смеріч, високі, / а дівчата довгокосі, / ... чорноокі». Форма коломийки – двочастинна: вступ (2 такти) + A (8 тактів, d-moll) + B (16 тактів, F-dur – d-moll) + оркестрова кода (12 тактів). Тема викладається у партіях сопрано і баритонів у супроводі оркестру, її мелодична лінія у першій фразі розвивається у повтореннях початкового двозвучного низхідного терцієвого мотиву в октавному подвоєнні: «f–a», «e–g», «d–f», чим імітуються типові коломийкові танцювальні притопи, після чого злітає на октаву вгору на тонічному устої та та у поступенному низхідному русі

приходить до п'ятого ступеня. Важливо зазначити, що тема В, яка виростає із похідного контрасту до теми А, складається з двох восьмитактових структур, кожна з яких є розімкненою, відтак, тонічне завершення звучить уже в оркестровій коді.

Завершує перший акт п'ятий номер – соло героїні співогри Марти – пісня «Думка сироти» *Andante lugubre* 2/4 d-moll. Пісня викладена у простій тричастинній формі зі вступом A+B+A₁, де кожна частина укладається у восьмитактовий період, із модуляційним розвитком d-moll – a-moll – d-moll. Вербальний текст «Пливе кача по Дунаю, / що робити – я не знаю. / Тяжко, Боже, в світі жити, / воліла би м ся втопити» та його музичне вираження – яскраві ознаки «Думки...» як взірця народної творчості. Відповідно, вокальна тема пісні Марти презентує сферу народних ліричних пісень-плачів, для яких характерна розспівність, насиченість мелізматикою, акцентування збільшених секунд у гармонічному ладу, ритмічна «примхливість» (чергування тріолей, груп шістнадцятих) та ін.

Другий акт відкривається шостим номером – сольним виступом Олекси у пісні боднаря «Гей, гей, гей, гей! Милий Боже, / мучся, мучся ти, небоже...» у куплетній формі, де кожен із двох куплетів викладений у двочастинній формі. Пісня викладена у тональності c-moll, вступний розділ – у розмірі 3/4, позначений ремаркою «tempo di Dumka», що вказує на жанрове визначення. Особливістю композиції цього номера є наявність і оркестрового, і вокального вступів. Якщо перший є типовим явищем у галицькій співогрі і, як правило, містить показ фрагменту теми, то вокальний вступ є винятком. У даному випадку вокальний вступ і презентує жанр думки, про що свідчать особливості мелодики, зокрема, імітація речитативності (зокрема, квартовий і терцієвий низхідні ходи на початкових вигуках «гей»), низхідні квінтові ходи на словах «Боже») та ін.

В основному розділі «Я збиваю з сосни, з кедрини, ялиці» змінюється темп на *Allegro*, розмір на 2/4 та тип мелодики, яка набуває більшої метроритмічної організованості у зв'язку з танцювальною першоосновою тематизму,

а наприкінці усього номера звучить чотиритактовий додаток з повторенням слова «цук, цук, цук, цук...» на активну, запальну мелодію із октавним стрибком і синкопою.

Сьомий номер – жартівлива пісня шинкаря «Орендатор, а пропінатор...» з ремаркою *Canto scherzando*, *g-moll – B-dur*, 6/8. Тема пісні відображає синтез пісенності і танцювальності, імітації руху у тридольності. Мелодична лінія виростає із оспівування звуків тонічного квартсекстакорду «*g–fis–g–b–a | b–a–g–d | d*» – із зупинкою на квінтовому тоні, який уводиться зовнішньо-тактовою синкопою і витримується із четвертої долі другого і в третьому тактах, а в наступних двох фразах рухається від квінтового тону донизу звуками двічі гармонічного мінору, зі збільшеною секундою між підвищеним четвертим і третім ступенями. Загалом, музичний виклад характеризують наскрізність розвитку та неквадратність структур: наприклад, у першому реченні три фрази укладаються у сім тактів (3+2+2), друге речення складається з восьми тактів, третє – з шести. Таке «порушення нормативу» надає звучанню жартівливих рис. Вагому роль у художній виразовості відіграє партія оркестру, а саме – проведення у першій скрипці та флейти елементів теми, у тому числі у перегуках з вокальною партією.

Восьмий номер – соло «Маю дробу в полонині / без ліку, без ліку, / над все люблю я дівчину / молоду, молоду», викладене у тональності *h-moll*, розмірі 6/8 та у темпі й характері *Allegro con express[i]one*. Запальний, активний характер теми створюється, насамперед, рухом мелодичної лінії – спочатку це низхідні октавні стрибки на тоніці, згодом – на тоніці паралельного мажору, це також оспівування стійких ступенів із використанням пунктирного ритму, синкоп та ін. У процесі розвитку у пісні здійснюються модуляції в *A-dur* з поверненням до основної тональності та, у завершенні – в *D-dur*.

Національний колорит яскраво виявляється у пісні Петра «Ой на вишні, на черешні» 3/4 *a-moll – C-dur*, представлений, разом із дуєтом Петра та Марти, у дев'ятому номері. Ремарка *Andantino nationale* вказує на належність до фольклорної сфери. Такі ознаки притаманні і для поетичного тексту – «Ой на

вишні, на черешні, / там коло потока, / до схід сонця скреготала / все в одно сорока. / Стань, дівчино, стань, лебідко, / на кедровім мості, / бо до тебе загощають / милі, любі гості...», і для тексту музичного. Насамперед, це стосується варіаційного та варіантного принципів розвитку тематичного матеріалу, які представлені на різних етапах формотворення, в якому вирізняються: оркестровий вступ (2 такти) + А (8 тактів) + В (8 тактів) + С (4 +12 тактів).

Указаний розвиток приводить до наступного етапу композиції – дуету Петра та Марти «Там лиш Божа милість покров, / где в серденьку щира любов» у тональності *C-dur*, де розвивається варіант теми С – «чорні очі, чорні брови...», в якій був представлений мотивний розвиток зерна із тріолі і четвертної крапкою та восьмої: « $g^1-fis^1-g^1-a^1-g^1$ ». Вказаний дует завершує другий акт співогри.

Третій акт відкривається соло Марти *Adagio con dolore 3/4, e-moll*. Після чотиритактового вступу, в якому звучать розлогі фрази-перегуки у першій скрипки та флейти, подається тема головної героїні, що має романсовий характер. Романс Марти викладений у складній двочастинній формі: вступ (4 такти) + АВ (8+8 тактів) + С (8 тактів з повторенням).

Поетичний текст «Ой нащо ж стелився, барвінку хрещатий? / Та коли ж талан мій тричі проклятий. / Я вінець до шлюбу ой сплести ту мала, / Боже милий правий, як я ся вшукала» налаштовує на жалісливий, сумно-драматичний настрій, пов'язаний з трагедією кохання і життя дівчини. Розвинена мелодична лінія героїні, розпочинаючись із оспівування автентичного звороту « $h^1-h^1-dis^1-fis^1 | g^1-e^1$ », у першій частині А (нормативний період) розвивається навколо квінтового устою тоніки, оздоблюється мелізматикою, проходить ланками секвенції та ін. У частині В тема будується на розробці вичленованого мотиву, де ускладнюється ритмічно (тріолі), тонально (відхилення в *a-moll*, у *G-dur* із застосуванням, в якості побічної субдомінанти, пониженого VI^5_3 цієї тональності) та ін.

Особливо щемливим є звучання другої частини складної форми С зі словами «Я його любила і любити буду, / я його в могилі, певне, не забуду. / Я його в могилі, бігме, не забуду, не забуду», сповненими любові і трагічного жалю, що виражається мелодичними ходами до вершин «fis²», «g²», розспівністю вокальної партії на фоні окремих акордів в оркестру.

У подальшому розвитку співогри слідують декілька менших за масштабом, проте, надзвичайно характерних яскравих номерів, що відповідають крещендууючій драматургії всієї вистави.

Так, дванадцятий номер має назву «Мелодрама (Марта під хрестом)» та позначення *Lunubre con dolore*, 3/4, e-moll – це інструментальний номер у простій двочастинній формі А (8 тактів) + В (15 тактів), в якому у партіях перших і других скрипок і партії флейти відбуваються імітаційні перегуки окремих фраз теми, що розпочинаються з октавного, децимового, септімового стрибків і розвиваються у постійному русі.

Тринадцятий номер – соло «Ястріб той із клювом – / то я, то я, го я...» у характері *Allo energico*, 2/4, E-dur, побудований на активній темі, зерно якої виростає зі звуків тонічного квартсекстакорду. Вокальна тема номера розвивається у простій формі на фоні дуетів то першої скрипки і флейти, то другої скрипки та альтя.

Контрастною до попередніх номерів є Пісня стрілецька «За сарною я гонити, охото, охото...» у виконанні чоловічого хору, представлена у чотирнадцятому номері, 6/8, F-dur, у простій тричастинній формі А (8 тактів) + В (8 тактів) + А₁ (12 тактів). Мелодична лінія, що розвивається на основі головних гармонічних функцій тональності та «захоплює» окремі хроматичні звуки, звучить на фоні акордового супроводу у партії оркестру із витриманим ритмічним рисунком, – із тридольної фігури (восьмими тривалостями) із паузою на другій долі, чим імітується ритм кінських скачків. У процесі розвитку першої частини відбувається модуляція у домінантову тональність, що є традиційним для початкових періодів тричастинних форм, із поверненням в основну тональність у репризі.

Завершує третій акт п'ятнадцятий номер – знову інструментальна «Мелодрама», з додатковою назвою «Проць під хрестом», Largo, 4/4 (C), c-moll з модуляцією в паралельний мажор. Мелодичне зерно теми складає фрігійський зворот, який у процесі подальшого розвитку надається до інтонаційних, ладових та інших перетворень.

Заключний четвертий акт складається із трьох сольних номерів, які показують характерні риси головних персонажів, та двох останніх – хорових, в яких утверджуються вищі морально-етичні ідеї, які представляє глядачеві дана співогра.

У шістнадцятому номері звучить одночастинне соло «Ой ти щастя неньки, / ой сину мій маленький, / ой учися в школі, / щоб не знав недолі» у тональності G-moll, 2/4, темпі Andante з позначенням Canto. В обрамленні чотиритактових оркестрових вступу і завершення у вокальній партії на фоні *pizzicato* струнних звучить тема, що структурно укладається у період із трьох речень (де третє є фактичним повторенням другого). Вона виростає із зерна, що розвивається в рамках тонічного тризвуку та містить затримання й інші неакордові звуки, у тому числі хроматичні: « $h^1-g^1-a^1-h^1$ | c^2-h^1 | $cis^2-d^2-d^2-d^2$ | c^2-h^1 », а також збагачена мелізматиною. У другому і третьому реченнях мелодичний діапазон розширюється до септими, що створює особливе загострення звучання.

Сімнадцятий номер – пісня дяка, Allegro 2/4, D-dur, в якій композитор звертається до стихири, яка виконується на вечірній у Лазареву суботу, а водночас, поетичний текст має патріотичне спрямування: «Ликуй, ликуй, веселися / ти, новий Сіоне, / раз нас крили нужда, голод, / як круки, ворони. Все мов димкой ся розплило, / у безість пропало, / вже і нам раз сонце правди / лучно засіяло. / Богорівки всі зреклися, / надбальство забули, / і науці щирі вірність / всі враз присягнули. / Десь у небі херувими / тішаться із нами, / що ми стали святій Русі вірними синами. / Ликуй, ликуй, веселися, / світи, новий Сіоне!». Пісня дяка має тричастинну форму, при цьому тематичний матеріал –

яскрава, оптимістична тема в D-dur з відхиленням у h-moll та ін. – подається у постійному розвитку.

Вісімнадцятий номер – пісня монахині Мокрини (виконує Марта) *con dolore*, 3/4, e-moll. Народно-романсового плану, розспівна тема виростає із висхідного ходу шістнадцятими від першого до п'ятого ступеня, спадає низхідним квінтовым стрибком, знову підіймається секстовим – і таким чином розвивається далі упродовж простої двочастинної форми із включенням: $aa_1 + bb_1$.

Цією темою озвучується поетичний текст, сповнений трагізму, пов'язаного з долею героїні: «Заросли стежки травною, / де я ся родила, / а могила всю надію / серця вже покрила. / То і квіти всі пов'яли, / помарніли, повсихали, / лиш я бідна ся лишила, / вічно, вічно щоб тужила». Кульмінаційним є перше речення другого періоду, де відбувається модуляція в паралельний мажор та збільшується мелодичне, гармонічне, гучнісне напруження.

Дев'ятнадцятий номер – хор дівчат і парубків *Marciale* 2/4, Es-dur. Розпочинається номер жіночим хором «Ми дівчата із вінками / в церков вже ідем. / До Пречистой серця наші / і вінки несем» у тричастинній формі з рисами варіаційності. Тема розпочинається терцієвим дублюванням (сопрано – альти), згодом з'являються *divisi* у сопрано. В мелодико-інтонаційному плані у ній вирізняються хроматичні неакордові звуки що колористично розцвічують мелодичну лінію, у ритмічному – привнесення тріольності, в ладогармонічному – поява субдомінанти гармонічного мажору. Наступний хор парубків продовжує змістову тематику хору дівчат: «Ми, хлоп'ята із вінками, / в Божий храм ідем, / Богородиці серденька / і вінки несем», при цьому повторюється і музичний розвиток попереднього хору.

У завершенні номера звучить хор *tutti*, що прославляє Богородицю – «Радуйся, радуйся / невісто ненавістная», в акордовому викладі з модуляцією з g-moll у B-dur, який готує фінальний номер співогри.

Двадцятий номер – мішаний хор а cappella на відому поезію Івана Гушалевича «Мир вам, браття, всім приносим, / мир – то наших отців знак, / мира з неба всі днесь просим, / чи багатий, чи бідак. / Разом руки си подаймо / і, як браття, ся любім, / одні другим помагаймо, / к спільній меті поспішім!», 4/4 (C), G-dur. Хорова фактура є акордовою, тема побудована на основі гармонічних функцій, з окремими розспівами, послідовність яких приводить до відхилення у тональнійсь другого ступеня a-moll та повернення у початкову тональність.

На завершення співогри у двадцять першому номері знову звучить хор дівчат і парубків «Ми дівчата із вінками...» та «Ми хлоп'ята із вінками», який був представлений у дев'ятнадцятому номері. Таким чином, створюється тричастинна композиція фіналу зі знаменитим «Мир вам, браття...» в центрі та хором дівчат і парубків у крайніх розділах. Відповідно, співогра завершується хором – славнем Богородиці «Радуйся, радуйся / невісто неневістная».

Як і співогра в цілому, так особливо і її фінал, його патріотична і молитовна спрямованість, відіграє важливу роль для формування національної ідентичності та утвердження певних морально-етичних ідеалів, які композитор-священник почувався до обов'язку передати своїй аудиторії.

Інші етичні і естетичні наративи розкриваються у музиці І. Воробкевича до мелодрами Анни Яблоновської «Ольга» написаної 1869-го року. Авторка літературного першоджерела – представниця польсько-литовської шляхти, уроджена Анна Пауліна Сапіга (1728–1800), донька Брацлавського воєводи, що по материнській лінії належала до відомого роду Радзивілів [292]. Музика до п'єси складається з розлогої увертюри та шістнадцяти номерів.

В увертюрі виражено основні настрої і почуття, які притаманні героям мелодрами – кохання Ольги та Петра, звитяга захисту Батьківщини та ін. Відтак, цей розділ складається з низки різнохарактерних епізодів. Перший із них – урочистий в F-dur, тема якого звучить після восьмитактового вступу і виростає із закличних низхідних октавних ходів від третього і четвертого ступенів. Особливу увагу привертають ритмічні фігури з пунктирною групою,

характерні для жанру полонезу, та ладове чергування однойменних мажору і мінору.

У подальшому розвитку увертюри з-поміж інших вирізняється епізод *dolce* у тональності *a-moll*. Тема ліричного, проникливо-задушевного характеру проводиться в октавному подвоєнні у скрипки та флейти у дванадцятитактовому модуляційному періоді повторної будови із двох речень з доповненням, з відхиленням від нормативу. Вона розпочинається з ямбічного висхідного квартового ходу та розвивається, оспівуючи секундовими ходами стійкі ступені. Структура теми має чіткий пофразний поділ, що створює ефект зітхань після кожної із них, – так, наприклад, друга фраза розпочинається октавою вище та ін. Задля активізації лірико-драматичного напруження процесі розвитку здійснюється відхилення в *d-moll*, *C-dur*, патетичні висхідні стрибки на чисту кварту, велику сексту, малу септіму тощо.

Ремарка *a tempo* повертає до початкового тематизму урочистого характеру, який знову чергується з новими епізодами, що вносить у структуру увертюри риси рондальності.

Перший номер – *Andantino nationale* – жартівлива пісня, відома з «Наталки Полтавки» І. Котляревського, впродовж XIX ст. поширена як народна: «Била мене матуся / та за того Петруся. / Ой то біда, не Петрусь, – біле личко, чорний вус» без вказівки солюючого персонажа. І. Воробкевич створює власне опрацювання цієї відомої пісні. Номер невеликий за масштабом – один куплет у тональності *e-moll* у вигляді дванадцятитактового однотонального періоду повторної будови із двох речень з доповненням (де повторюється друге речення вже не з автентичною, а повною каденцією, в якому озвучуються два останні рядки поетичного тексту), з відхиленням від нормативу. Зерно теми – поспівка з поступеневого руху вгору – донизу в діапазоні терції грайливого характеру, чому сприяють «легкі» пунктирні фігури. У другій фразі вона повторюється від верхньої медіанти (чим вноситься ефект чергування мінору і мажору), а в другому реченні, зберігаючи ритмічну

структуру, кульмінаційно рухається від тонічної вершини донизу, зупиняючись на стійких ступенях та заокруглюючись у завершенні.

Другий номер – *Adagio con mezza voce* романсового характеру з поетичним текстом «Не питає мати / ради твоєї благодаті, / прости невдячність мою, / я і тут принесу / Благодарію». Героїня співає про «любов чисту і невинну», «юні літа» та ін. Основні риси цього номера – це розвинена мелодична лінія в F-dur у вокальній партії, що кружляє у тріольному русі, в розмірі 6/8, навколо стійких ступенів, подекуди «зачіпаючи» хроматичні допоміжні звуки. Наприклад, у першій фразі: f1–g1–fis1–g1 | a1 – f1, у другій фразі: c2–c2–c2–h1–h1–d2 | d2–c2 та ін. У процесі розвитку в темі з'являються висхідні квартові та секстові стрибки, притаманні для романсової лексики, що надають мелодиці більш напруженого, задушевного звучання. В оркестровій партії звучать окремі втори до вокальної теми у партіях першої скрипки та флейти на фоні ритмічних фігурацій основними тризвуками у другої скрипки та альту й витриманих четвертних у баса.

Третій номер – *Andante lugubre e flebile* у народному дусі у трип'ятичастинній формі з рисами рондальності, що створюється чергуванням вокальних (що відіграють функцію рефрену) та інструментальних (відповідно, роль епізодів) розділів.

Перший розділ містить вокальну партію на поетичний текст «Ой місяцю, / світи, світи, / а ти, коню, / біжи, біжи. / І га, да, да, да, / повитаю Романа, / І га, да, да, да, / повитаю Романа», викладений у тональності d-moll у дванадцятитактовому експозиційному однотональному періоді повторної будови з повтореним другим реченням (відповідно до повторення віршованих рядків). Мелодична лінія теми А нагадує тематизм козачка та, водночас, повністю підпорядковується природі вербального тексту – то рухається поступенним рухом від п'ятого до першого ступеня донизу і назад вгору рівними восьмими тривалостями у розмірі 2/4, то призупиняється на акцентованих четвертних тривалостях на вигуку «і га...», що озвучується низхідним квартовим ходом від тоніки до п'ятого ступеня d2–a1. Композитор

обирає для цього номера вельми характерний лад – двічі гармонічний мінор, що проявляється у вокальній партії характерним ходом на збільшену секунду за участю підвищеного IV ступеня. У партії оркестру паралельно, октавою вище, проводиться тема у флейти на фоні фігурацій у першої скрипки, опора у баса та гармонічного заповнення восьмими на «і» у решти інструментів.

Другий розділ третього номера – інструментальний, в якому у партії першої скрипки соло викладається друга тема козачка – В у тій самій тональності d-moll з використанням двічі гармонічного ладу. Мелодична лінія виростає із висхідного секстового зерна, що надає танцювальній темі рис елегійності та розвивається, з-поміж іншого, у секвенційному русі. Ефектна кульмінація створюється використанням висхідного октавного стрибка між звуками п'ятого ступеня та подальшою секвенцією і фігураціями шістнадцятими тривалостями.

Третій розділ – знову вокальний, за стилістикою витриманий у народному дусі, з ремаркою *amabile* (прекрасно): «Ой у полі могилонька / з вітром говорила, / а над Сяном дівчинонька / татарина полюбила. / Свище вітер по діброві, / нудно в світі козакові, / повертає з-за Дунаю, / я го тутки привітаю, / повертає з-за Дунаю, / я го тутки привітаю». Тема солістки має пісенний характер, виростає із терцієво-секундового зерна та містить типове гамоподібне завершення, викладається у дванадцятитактовому періоді з повтореним другим реченням, особливістю якого є модуляційність: перше речення викладене в F-dur, друге розпочинається із відхилення у d-moll.

Після інструментального епізоду, що викладений у формі періоду, звучить завершальний вокальний епізод – «Я у лісі нині спала, / берези собі вривала...» в d-moll. Наслідуючи народну пісенність, композитор створює тему із витонченої мелодичної лінії. У першій та другій (аналогічній) фразях вона розпочинається із витриманого п'ятого ступеня, низхідного квартового стрибка та хвилеподібного підходу між п'ятим і першим устоями. У другому реченні змінюється розмір з 4/4 на 3/4 та відбувається активний мелодичний розвиток, оснований на використанні принципу розспіву. Низхідні пасажні ходи та

висхідні квартові і, навіть, октавні стрибки створюють кульмінацію не лише цього епізоду, але й лірико-патетичний фінал усього третього номера. Описана вокальна партія супроводжується активним розвитком оркестрової партії, в якій у партії першої скрипки дублюється вокальна тема, яка завершується промовистою фігурою із висхідного і низхідного ходів на зменшену септіму та її розв'язання.

Четвертим номером є дует сопрано і тенора *Allegro con dolcezza*, що виконується у супроводі струнних і флейти у тональності зі «світлою» семантикою А-dur. Радість закоханих, що можуть поєднати свої серця, виражається у такому вербальному тексті: «Тепер можемо веселитись, / коли можемо ми любитись, / любимся так, так, / як чудний в поцілунку смак, / любимся так, так, / як чудний в поцілунку смак».

Дует викладений в одночастинній розширеній формі у вигляді двадцятитактового періоду із чотиритактовим вступом і повтореним другим реченням – експозиційного, однотонального, неповторної будови. Особливістю цього номера є ненормативність масштабнотематичних структур, де перше речення складають дві тритактові фрази, що утворюються шляхом додавання інструментального програшу після кожної із двотактових фраз, друге – п'ятитактове, що звучить як підсумування, цілісно, із інструментальним програшем вже після цілого речення. Така ненормативність створює особливий грайливий, легкий і невимушений характер звучання.

Зерном теми є висхідний великосекстовий хід від п'ятого до третього ступеня із низхідним секундовим заокругленням (перший мотив), що закріплюється фігуративним рухом шістнадцятими і протилежним секстовим стрибком (другий мотив). У подальшому розвитку секста виростає в октаву, а низхідна секунда переінтоновується у висхідну, в результаті чого створюються нові обриси мелодичної лінії. У другому реченні вичленовується і розробляється фігуративний рух, що був представлений у другому мотиві першої фрази теми, у нього проникають допоміжні хроматичні звуки, при

цьому застосовуються секвенції, що, у результаті, створює підсумовуючий характер.

П'ятий номер – *Moderato con dolce e espressione* – соло баритона «Не журіться, добрі люди...» у тональності із «глибоким», насиченим забарвленням *As-dur*. Пісня баритона викладена в одночастинній формі, у чотирнадцятитактовому експозиційному, модуляційному періоді з двотактовим вступом і повтореним другим реченням. Ритмічна простота, опора на стійкі ступені в мелодичній лінії, що виростає із терцієвого ходу від третього до першого ступеня, ритмічна рівність інструментального супроводу, при цьому дещо грайливі висхідні секстові стрибки наприкінці першого речення та широкі, масивні низхідні октавний й секстовий низхідні стрибки – усі ці риси створюють образ мужнього і щиросердного героя, що «йде співати» для «добрих людей». У завершенні номера відбувається модуляція в паралельний мінор (*f-moll*), що готує звучання наступної пісні баритона.

У шостому номері – *Andantino con dolore Es-dur* у розмірі 6/8, викладеному у двадцятитактовому модуляційному (*f-moll*, *g-moll*), неповторної будови періоді із чотиритактовим вступом – звучить пісня героя «Були часи, були, / як я був щасливим...», сповнена щемливих спогадів героя. Відповідна настроєва атмосфера створюється виразовими засобами, характерними для жанру вальсу в розмірі 6/8, в якому «кружляє» мелодична лінія вокальної теми, продубльована у партії першої скрипки та, згодом, – октавою вище, із періодичним творенням терцієвої втори, – у флейти. Функцію «відтінення» світлих спогадів, втілених у попередньому номері, відіграє наступне *Andante con anima D-dur* – сьомий номер – на поетичні слова «Ой на Русі, на святої, / ой злидні настали, / ой злидні настали...». У даному випадку зберігається потрійна пульсація у розмірі 6/8, а головним чинником створення відповідного настрою стає ладова змінність *D-dur* – *d-moll*.

У фіналі другого акту, восьмому номері *Allegro audace D-dur*, звучить енергійний за характером чоловічий хор у розмірі 2/4, сповнений рішучості і відваги: «Ура! Ура! Ура!», що є оптимістичним підсумком попереднього

розвитку. Тема фіналу, що викладена *unisono* і *divisi* у партіях тенорів і басів, виростає із підкресленого пунктирами висхідного руху, побудована на мелодичному русі звуками тонічного тризвуку, у другому реченні періоду – із автентичними зворотами.

Установлений у фіналі другого акту урочистий характер переходить і в акт третій, що розпочинається дев'ятим номером *Marciale con enfasi D-dur*, де у хоровому викладі звучить заклик «Гей! ... на врага». Відповідний настрій створюється у дванадцятитактовому інструментальному вступі, де у скрипки і флейти проводиться активна, рішуча, насичена пунктирним ритмом тема, яка виростає із секундово-квінтового звороту із підкреслено-активними повтореннями звуків, та розвивається в основній тональності і паралельному мінорі.

Вказане зерно, подане у дещо видозміненому мелодичному рисунку, розвивається і в основній частині номера, що має складну двочастинну форму, кожна з частин якої складається з хорового та сольного епізодів, а саме – у хоровій темі «Гей! ... на врага, / кому милий рідний край, / а за віру – ура-га! / Ти нам, Боже, помагай! / Ти нам, Боже, помагай!», викладеній в одночастинній формі у вигляді десятитактового періоду, яка змінюється на патетико-героїчне соло тенора «Гей, за мною, руські діти! / Не лякайтесь вражих хмар, / Вітчизну оборонити...», а згодом – у репризному проведенні хору «Гей, за князьом! Ура! Ура» та соло тенора «Гей, за віру і за князя!», а також в інструментальній коді, де утверджується єдиний героїчний образ.

У десятому номері *Andante cantabile a-moll* звучить звернення до загиблого друга-сокола «Шумить вітер в тихім полі, / хита березою...» у розлогому романсовому викладі. Особливістю формотворення цього номера є проникнення наскрізного розвитку у куплетно-варіантну форму. Риси романсовості з'являються вже в інструментальному вступі, що проявляється в оспівуванні витриманих стійких ступенів тріольними мелодичними фігурами, і сповна реалізуються першому та наступних періодах, де використовуються ямбічні квартово-секстові та октавні висхідні ходи, сповнені емоційного

напруження, та їхнє заповнення протилежним рухом з різноманітними мелодичними фігураціями.

Особливу ніжність і вишуканість втілено в одинадцятому номері *Andantino con tenerezza A-dur* «Буду ся зараз / в зілля купати, / молода стану...». Витончена мелодична лінія теми, що розвивається тріольними фігурами у розмірі 6/8, кружляючи між діатонічними ступенями і хроматичними прохідними та допоміжними, з'являється у чотиритактовому вступі, розвивається у двох реченнях основного десятитактового періоду із кульмінацією «...будуть мя хлопці / вже цілувати. / Ніхто не знає, що чарівниця...», в інструментальному програші та вокальній коді «В зілля купаюсь, зілля нап'юся».

Різкий образний та тематичний контраст вносить розлоге *Grave d-moll*, викладене у дванадцятому номері, який виростає у масштабну сцену Чарівниці (сопрано), Петра (тенор) та Мухи (бас). Соло сопрано «Ходжу, блуджу...», що також відносимо до жанру романсу, але із лірико-драматичною семантикою, що створюється використанням акцентованого увідного ступеня в мінорі, мелодичним рухом в обрисах зменшеної кварта між #VII та III ступенями, вихідними октавними стрибками з подальшими спадами тощо. У подальшому, після квазі речитативного епізоду «Чому, чому милий не вертає? Петре, Петре, Ольга тя благає...» та сповненого надриву (із використанням широких низхідних мелодичних спадів) розспівного «Ольга, Ольга тя благає» розпочинається соло Петра що звучить *con impeto*: «Ольго, Ольго, доле моя! / Чи то ти, чи тінь лиш твоя?», репліка Мухи *con fiero* «То лиш мара, – Петре, хлопче, / спам'ятайся», Чарівниці – «Де, Петрусю, ти так барився? / Чи навіки мя покинув?». У номер вставлений стрімкий терцет Чарівниці, Петра і Мухи, де кожен «доспіває» свій текст – Чарівниця про те, що Петро її «забув», Петро – про повернення з неволі, Муха – «Щоби Петра уловити, / ой які поклала сили...», що приводить до завершення сцени у репліках Чарівниці в *F-dur* – «Ти із дороги / повинен спочивати, буду тебе колихати, / буду тобі співати...» та в основній тональності у Мухи «Ой не спи, Петро, / отямсь...», Петра «Ой як

тяжко мені, Ольго...», Чарівниці – «Ближче присунь, / ближче, ближче присунь...».

Наступні доволі стислі одночастинні тринадцятий (*Largo doloroso, e-moll*) і чотирнадцятий (*Andante doloroso, f-moll*) номери, витриманих у метро-ритмі з потрійними фігурами (3/8 та 6/8 відповідно), відіграють роль вступних до фіналу усієї співогри. *Largo* Ольги «Щось я, Боже, провинила, / або мої карі очі, / що Петруся полюбила, – як серденько мліє, хоче...» також має романсову природу, наближену до української пісенності. Затактові ходи до стійких ступенів, висхідні стрибки та їх поступеневе заповнення – усі ці риси, характерні для народної романсовості, присутні у даному номері. Подібний настрої витриманий і в наступному *Andante* «Хто без надії / жиє на світі, / тому вже сонце / більше не сяє...» у вигляді періоду з повтореним другим реченням і доповненням.

Фінал співогри складають п'ятнадцятий (*Andante, d-moll, 2/4*) і шістнадцятий (*Allegro romposo, G-dur, 2/4*) номери. У розлоговому *Andante* представлені: інструментальна інтродукція у вигляді розширеного періоду, хоровий епізод «Гонять хвилі без пшестану...» із типовою квазінародною темою, основою на русі по звуках основних функцій, дуєт сопрано і баса «Ах люли, люди, мусите вмирати...», схвильована тема якого розвивається потрійними фігурами в розмірі 6/8 в *F-dur*, просвітлено-оптимістичний хор «І разом щиро...» в *G-dur*. У завершенні фіналу *Allegro romposo* (№16, період) звучить гімн, що перегукується з аналогічними номерами у багатьох музичних виставах патріотичного змісту: «Гей же, браття, в ім'я Боже, / з одним серцем і душой! / Гей до діла, Бог допоможе, / зачинаймо із весной. / Разом, разом, на тім полі, / де кров братті потекла, / засіваймо, з Божой волі, / а дождемося жнива, / а дождемося жнива». Основними засобами творення урочисто-патетичного характеру звучання є мелодика, основана на гармонічній схемі з основних функцій, чітка ритміка, увиразнена пунктирами, поступенне кульмінаційне піднесення до тоніки в другій октаві – у доповненні.

Таким чином, висвітлюючи у співогрі декілька драматургічних ліній, що переплітаються протягом трьох актів вистави, композитор робить вирішальною духовно-патріотичну лінію, звернену до Бога і Русі.

Висновки до третього розділу

Доволі численні і розмаїті за тематикою співогри наступників і послідовників «перемишльської школи» – Порфирія Бажанського, Віктора Матюка, Ісидора Воробкевича – в основних рисах розвивають ті засади, які так успішно імплементував у галицьку українську культуру Михайло Вербицький. Ця виразно окреслена спадкоємність пов'язана з аналогічними суспільно-культурними цілями, які свого часу так палко обстоював Вербицький: необхідність морально-етичного просвітництва в найширших колах української громади та формування національної ідентичності головним чином через відродження історичної пам'яті.

Прикметно, що генерація, наступна за перемишльською школою, вже не обмежується фольклорно-орієнтованою тематикою, спрямованою найбільше на показ селянського побуту у його природному середовищі, а піднімає соціальну проблематику «на злобу дня», як, наприклад, у «Капралі Тимку», «Інваліді» В. Матюка чи «Золотому мопсі» І. Воробкевича. Попри те, що М. Новакович слушно вказує на певну вторинність цих артефактів: «Театральні музичні твори С.Воробкевича та В.Матюка, написані ними переважно у 80-90-х роках ХІХ ст., не відзначаються новизною та оригінальністю. Єдине, на що слід звернути увагу, – деякі з них є типовими зразками розважальної австрійської музики кінця ХІХ ст., зокрема так званої „віденської оперети“» [169, с. 273], свого часу вони відіграли позитивну роль в українському галицькому середовищі, виконуючи водночас інтегративну і соціальну функції, а водночас створюючи фундамент для наступного розвитку музичного професіоналізму.

Однак, як видається, ці співогри все ж могли би і повинні зайняти певне місце на сучасних українських драматичних і навіть оперних сценах, так само,

як ставляться – і з великим успіхом! – численні оперети не лише самого Йоганна Штрауса, як основний прототип для багатьох авторів – представників різних національних культур, але й самі їх оперети і п'єси з музикою. Як популярний, розважальний, а водночас не позбавлений важливих національних і соціальних меседжів жанр співогри у спадщині галицьких і буковинських композиторів-священників, вони могли б становити цікаве доповнення до основного репертуару з історичного минулого української культури.

ВИСНОВКИ

Галицько-буковинська співогра – особливий феномен, що у складних політико-соціальних умовах України XIX – поч. XX століть відіграв роль одного із домінуючих стрижнів національної культури, в якому збереглися та передалися наступним поколінням, крізь музично-театральну призму, прадавні етико-моральні архетипи та етнічні коди. Відтак, співогра стала важливим чинником формування національної ідентичності як один з провідних синтетичних музично-театральних жанрів українського мистецтва. Прикметно, що її авторами в період найбільш інтенсивного поширення національних рухів у період «весни народів» 1848 р. і після нього, аже до Першої світової війни, стали саме священники.

Крім своїх прямих душпастирських обов'язків вони активно включились у просвітницьку, економічну, політичну, освітню та мистецьку діяльність, формуючи громадянське національне суспільство. Тому і співогру (мелодраму, оперету, п'єсу з музикою) вони трактували як неодмінний елемент загального механізму впливу на свідомість галицьких українців. З цієї позиції низка співоігор розглядалась у поданій дисертації в широкому історико-культурологічному контексті, що заторкнув як питома регіональні особливості становлення і розвитку жанру, так і західноєвропейські, зокрема австрійські витоки, на які спирались у своїх музично-театральних опусах композитори-священники.

Відтак висновки дисертації містять основні результати дослідження і відповідають його меті та завданням, сформульованим у Вступі.

1. Оскільки необхідно було окреслити основні засади європейського, а зокрема австро-німецького зінгшпілю в естетико-стильовому контексті національного романтизму і бідермаєру, для порівняння його з галицькою співогрою, то на підставі опрацювання українських і зарубіжних джерел зауважені основні конститутивні риси жанру. Для галицького українського (русинського) середовища великою перевагою було те, що жанрова модель

зінгшпілю, особливо в його австро-німецькій версії, сформувалась як гнучка, нестала, багатовимірна, її драматургічна основа могла варіюватись в залежності від обраної теми і уявлень автора, а також від можливостей конкретної театральної трупи, для якої драматург і композитор призначали свій твір. Тому розраховуючи здебільшого на аматорські трупи, а навіть і згодом на театр «Руської бесіди», в якому теж було не так багато професійно вишколених співаків і музикантів, автори мали досить широке «поле для маневру» і могли пристосовуватись до наявних виконавських сил.

Не менш важливою передумовою було й те, що цей жанр ще в добу Просвітництва, тобто в часі інтенсивного становлення і розвитку, мислився як синтетичний за своєю стильовою орієнтацією, природно вбирав в себе елементи попередніх художніх епох, а також різноманітних жанрових прототипів, пристосовуючи їх до нового часу і потреб публіки. Особливо ж суттєвою для галицьких і буковинських авторів була найважливіша ознака виплеканого Просвітництвом жанру, що була зумовлена філософсько-естетичними ідеалами того часу: зінгшпіль при всіх своїх типологічних видозмінах неодмінно орієнтувався на народні витоки театру. Очевидно, в кожній країні вони власні, неповторні, а відтак цей жанр виявляється надто важливим у становленні національної ідентичності не так у «високій» аристократичній сфері, де перевага надавалась великим операм – урочистим і пишним дійствам, але передусім у «низькій», протонародній площині.

2. Визначено специфіку галицько-буковинської співогри і її ролі та функцій у формуванні національної ідентичності та становленні професійної музичної творчості регіону. Зазначається, що галицька і буковинська співогра, створена композиторами-священниками, формувалась на тривкому фундаменті, оскільки до часу, коли М. Вербицький й І. Лаврівський, а згодом В. Матюк, І. Воробкевич та П. Бажанський звернулись до написання творів цього жанру, вже існували до цього найважливіші передумови. Передусім заслуговує уваги значний компендіум західноєвропейської і національної філософсько-естетичної літератури, яка аргументувала необхідність появи демократичного

театру з музикою для освічення найширших верств населення і поширення в них громадянських чеснот та морально-етичних засад згідно з ідеалами Просвітництва, а в першій половині XIX ст. – і з романтичними візіями переваги почуттів над раціоналізмом і оспівування домашнього затишку в стильовому напрямку бідермаєр.

Не менш істотним імпульсом були і самі багатоманітні демократичні форми музично-драматичного театру різного національного походження, які поширювались в багатьох європейських країнах. У Львові їх постановки відбувались доволі швидко після прем'єр, оскільки обидві діючі сцени – австрійська, німецькомовна і польська – конкуруючи між собою, намагались привабити публіку найцікавішими новинками сучасного мистецтва. Оскільки основою більшості з таких п'єс були реалістичні побутові сюжети моралізаторського характеру і відповідна до них популярна музика – міська і традиційна народна, як також казкові сюжети, що також для музичного супроводу використовували яскраві національно характерні пісні і танці, то цей взірець був вельми доцільним для місцевих українських композиторів, що трактували театр як важливу форму морального виховання широких верств суспільства.

Чи не найважливішим пріоритетом вистав такого типу була їх опора на народну традицію, багатоманітне використання фольклорних джерел, які трактувались в стилізованому вигляді, проте становили один з основних «ключів» до розуміння тих меседжів, які трансливались авторами, спрямовані до широкого кола глядачів. В процесі становлення національної ідентичності ця характеристична риса співогри була однією з найважливіших як для авторів, так і для публіки, усвідомлюючи їй цінність власної духовної спадщини, традицій і звичаїв.

3. Особлива увага звертається в дисертації на феномен галицьких композиторів-священників у становленні українського музичного театру в Галичині і Буковині. На підставі аналізу напрямків багатогранної музично-

мистецької діяльності душпастирів Галичини XIX-XX століть можна виокремити три генеральних напрямки їх просвітницьких зусиль.

Перший з них спрямований на забезпечення літургійних потреб парафії включає організацію церковних хорових колективів та їх вишкіл, забезпечення відповідного до їх складу і потенціалу виконавського репертуару, музично-педагогічну діяльність у братській школі Ставропігійського інституту, духовних і учительських семінаріях, дяківських, дяко-учительських курсах, наукове осмислення проблем церковної музики, укладання збірок, створення підручників для опанування церковного співу.

Другим напрямом стала робота з молоддю, як з майбутньою генерацією активних парафіян (викладання музики в народних школах та гімназіях, підготовка дітей і молоді до участі в Богослужіннях, формування шкільних співаників, підручників з музично-теоретичних дисциплін).

Найбільш вагомим суспільно значимим вектором священничої праці стало формування усвідомленої національної ідентичності громади через організацію світських хорів, симфонічних та духових оркестрів, концертно-гастрольну діяльність, забезпечення репертуару для виконавських колективів та українських театрів, нотне видавництво, історіографічні дослідження, музичну і музично-театральну публіцистику, редагування музично-мистецьких часописів. Будучи лідерами української громади в організації музичного життя, що було закономірним явищем за рівнем їх освіченості, і постійному самовдосконаленню в царині музичної підготовки, представники галицького священництва значною мірою саме через музично-виконавську та музично-освітню діяльність реалізували актуальні для суспільства завдання об'єднання навколо національної ідеї (нерідко ідентичної до конфесійної приналежності) в умовах бездержавності. Творчість для театру і весь спектр діяльності священників, спрямований на використання театральної сцени як важливого майданчика для проголошення морально-етичних і національних наративів, становить ще один потужний сегмент їх подвижницької праці на користь українського суспільства. Сама співогра, яка в західноєвропейській мистецькій

практиці функціонувала під різними назвами як зінгшпіль, водевіль, комедіо-опера, оперета та іншими, часом з докладнішим роз'ясненням змісту, сформувалась в добу Просвітництва як важливий морально-дидактичний жанр, за допомогою якого можна було транслювати меседжі, необхідні для виховання достойного громадянина гармонійного суспільства. Саме так його розглядали і галицькі та буковинські душпастирі, вкладаючи в уста героїв своїх музично-театральних творінь ті істини, які вони намагались передавати також в інших формах.

4. Найбільш об'ємним завданням дисертації стали аналітичні студії вибраних співоігор М. Вербицького, П. Бажанського, В. Матюка, І. Воробкевича, а також узагальнення їх мовно-стильових характеристик та індивідуальних особливостей. Було детально розглянуто десять зразків обраного жанру: співогри М. Вербицького «Підгіряни», «І гроші нінащо, як розум ледащо» та «Настася»; П. Бажанського «Довбуш» та «Біла циганка»; В. Матюка «Капраль Тимко» (фрагменти), пролог до «Інваліда» та «Наші поселенці»; І. Воробкевича «Вбога Марта» і «Ольга». Розглянуті співогри галицьких і буковинських композиторів-священників дозволяють стверджувати, що звернення до музично-театрального жанру було не випадковим збігом обставин чи особистими забаганками авторів, а становили надто важливу частину цілісної концепції національно-просвітницької діяльності.

Аналіз обраних співоігор показав, що можливості і завдання авторів галицької співогри були значно скромнішими, ніж у багатьох інших народів, що знаходились у ситуації бездержавності, проте генерально прямували до тієї ж мети: об'єднання українців західного регіону, репрезентація своєї окремішньої культурної традиції, що спирається на багатий фольклорний компендіум, та морально-виховної дії своєї музично-сценічної творчості. Через зрозумілі побутові сюжети, в музичній мові звертаючись до фольклорного інтонаційного словника, а також адаптуючи проголошувались важливі духовні істини, що набагато природніше засвоювались демократичною аудиторією, ніж навіть через цілеспрямовані «повчання» і дидактичні тексти.

Їх співогри, наближені до традицій народного театру, близькі і зрозумілі, що нерідко апелювали до сюжетів національної історії, показували на сцені обряди і звичаї, костюми і декорації з повсякденного життя або стилізованого минулого, пробуджували патріотичні почуття, заторкуючи емоційні сердечні струни слухачів різних суспільних верств, серед яких, однак більшість становили селяни. «Театральна дидактика» співоігор була стисло спрямована на пробудження патріотичних почуттів і свідомості своєї приналежності до народу з багатою історичною й культурною традицією. Тому дбаючи про національно зорієнтований репертуар, написаний і виконуваний рідною мовою, автори відповідно добирали музичне оформлення вистав, що нерідко включали в себе обрядові і звичаєві сцени, а відтак природно звертались до пісенного і танцювального фольклору, найчастіше регіонального походження.

5. Важливим для розуміння місця галицької та буковинської співогри у історичному дискурсі українського суспільства краю є визначення суспільно-історичних функцій, які сповнювали співогри композиторів-священників у період формування національної ідентичності та утворення власних суспільних структур у Галичині та Буковині. Ці функції мали надто важливе значення не лише у еволюції української культури в Галичині та Буковині, але й у суспільно-політичному житті української громади. Загалом театр задовольняв різні потреби культурного середовища краю, проте виділяємо найважливіші з них, що мали будуюче значення для національного самоусвідомлення в окреслений період, і підотували ґрунт для культурно-мистецької діяльності майбутніх поколінь української інтелігенції. До них відносимо: 1) Виявлення національної ідентичності; 2) Просвітницьку функцію; 3) Інтегративно-репрезентуючу функцію; 4) Професіоналізуючу функцію. Всі вони в різних аспектах були нерозривно пов'язані з категорією «театральної дидактики».

Найбільш суттєво, на нашу думку, вплинули згадані співогри на виявлення національної ідентичності, тобто були всебічно задіяні у здійсненні першої із означених суспільно-історичних функцій.

Національно-патріотичний настрій, який пробуджували українські музичні вистави, а найбільш - прекрасними піснями, відзначали всі дослідники. Тож можна зробити беззаперечний висновок про те, що автори співоігор, священники були носіями яскраво вираженого національно-етнічного начала, а ця сфера їх творчості для суспільства стала потужним засобом зміцнення позицій національної ідентичності. Аналізована театральна спадщина композиторів-священників становила вельми типовий приклад наслідування і власної інтерпретації певної усталеної драматургічної моделі в рамках окреслених ними завдань і цілей. Адже українські автори прагнули як закріпити національні ідеали і звичаї у цьому найбільш популярному і демократичному жанрі, так і репрезентувати свою традицію в ширшому колі сусідніх народів та у метрополії. Зрештою, цю мету українські театральні діячі Галичини і Буковини ставили перед собою від початку – і дуже успішно її досягали.

Наступна визначена функція галицько-буковинської співогри – інтегративна, здійснювалась завдяки адаптації зарубіжних зразків аналогічних жанрів до української сцени. Згідно із завданнями театральної дидактики підбір зарубіжного репертуару мав на меті, з одного боку, поширити світоглядні обрії своєї аудиторії, з іншого ж, звернути увагу на аналогічні етичні і екзистенційні проблеми, що розкриваються в драматичному доробку авторів інших країн і осмислити їх у порівнянні з власним досвідом.

Тому закономірно, що апелюючи до формування національного світогляду, автори цілком не обмежуються суто українськими драматичними джерелами – з одного боку, через їх нечисленність, з іншого ж, очевидно, і через ті орієнтири, які вони вбачали в австрійській метрополійній культурі з її багатонаціональною театальною панорамою. Водночас освоюючи стилістику західноєвропейських аналогів, композитори-священники поєднували її з національними інтонаційними джерелами, своєрідністю фольклорної традиції, таким чином наближаючи до іншонаціональної аудиторії український музично-театральний продукт.

Потреба в інтеграції в українську театральну практику артефактів різного національного походження, зрештою, була обумовлена самою культурно-історичною ситуацією австрійського музичного театру другої половини ХІХ ст. на всіх національних сценах Габсбурзької імперії.

Просвітницька функція співоігор природно продовжує дидактичні наративи двох попередніх і певним чином підсумовує і впорядковує їх досягнення. На основі поданих спостережень можна визначити кілька головних просвітницьких завдань, виходячи з образно-тематичної панорами, представлені у співограх, філософсько-етичних наративів, на які вони спирались, і які трансформували в свій час згідно тим естетичним і етичним ідеалам, до яких прагнули в утвердженні національної свідомості широкого загалу українців. Загалом виділяється кілька тематичних груп, які несуть різні просвітницькі меседжі.

Першим і вельми важливим для формування національної свідомості широкого загалу стало оспівування історичної минувшини, представлення драматичних, трагічних подій княжої, козацької доби крізь призму особистих колізій головних героїв. Друга група – це співогри, в яких викривається соціальна несправедливість і засуджуються представники влади, які зловживають своїми правами. Третя група пов'язана з міфологічно-легендарними сюжетами українського фольклору. Четверта група апелює до питомого українського кордоцентризму, спирається на сюжеттику любовно-ліричних пісень. Остання, п'ята група, кількісно найбільш численна, пов'язана з морально-етичними наративами, які розглядаються у вельми широкому спектрі.

Дещо важче зрозуміти сенс професіоналізуючої функції. Адже може видатись парадоксальним твердження, що галицькі і буковинські співогри авторства композиторів-священників, що не мали спеціальної освіти, заклали фундамент професійної музичної культури українців Галичини. Проте перед блискучою плеядою професіоналів-композиторів першої половини ХХ ст. саме священники, аматори здійснили особливу просвітницьку місію. Вони своєю

творчістю, а особливо музично-театральною спадщиною, підготували ґрунт для наступної, вже вихованої в найкращих світових консерваторіях, генерації.

Загалом же є всі підстави зробити висновок, що наче й невибагливий, але гнучкий, зрозумілий і глибинно пов'язаний з пісенною традицією жанр співогри насправді дозволив не лише більш освіченим слухачам, але й простим селянам сприйняти національну культурну традицію і глибше усвідомити власну ідентичність.

Саме тому, попри начебто суто історичну роль галицької співогри, яку вона відіграла на етапі пробудження і становлення національної свідомості українців Галичини, видається неслухним її цілковите викреслення з репертуару сучасних драматичних і музично-драматичних театрів. Адже вони послідовно плекали той напрям сценічного мистецтва, значення якого для національної культури важко переоцінити і який в сучасних умовах все ще не втратив своєї актуальності. Його вплив, попри всі авангардові та постмодерні модифікації сучасного театру, надалі залишається істотним в пошуках національних пріоритетів сценічного мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агаркова Г. О. Художнє аматорство як культуротворчий феномен: особливості історичної динаміки. *Філософія*. 2014. № 2 (128). С. 120–126.
2. Ададуrow В. Деконструкція історіографічного канону щодо фундації Галицької митрополії (на основі документів Державної канцелярії Австрійської імперії) / Фундація Галицької митрополії у світлі дипломатичного листування Австрії та Святого Престолу 1807 –1808 років: Збірник документів / упорядкування, вступна стаття та коментарі В. Ададуrowa. Львів : Вид-во УКУ, 2011. С. 4-58.
3. 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.
4. Антошевська В. Народне звучання Бажанського. *Zbruc : інтернет-журнал*. URL : <https://zbruc.eu/node/106218> (дата звернення: 25.06.2023).
5. Аркуша О., Мудрий М., Історичні дослідження в інтелектуальних та політичних контекстах підавстрійської Галичини. *Вісник Львівського університету. Серія історична*. 2014. № 50. С. 19–41
6. Бажанский П. Наука о сольках ірмолойних: Передмова, 1863 р. (ЛНБ, НД 204/1, арк. 2)
7. Бажанський Порфирій, священник. Історія руского церковного п'янія. Львів: Типографія Ставропигійського Інститута, 1890. 8+86 с.
8. Бажанський Порфирій. Довбуш, Біла циганка. Опері. Клавір / упорядн. Іван Остапович; передм. Наталія Кушлик. Харків – Львів : Видавець Олександр Савчук, 2021. 200 с.
9. Барвінський О. З життя нашого духовенства в першій половині ХІХ ст. (частина “Із споминів мого життя”). Львів : друкарня Ставропигійського інституту, 1912. 37 с.
10. Бермес І. Л. Український хорovий рух у контексті соціокультурних процесів ХІХ – початку ХХІ століття: автореф. дис. ... д-ра

мистецтвознавства : 26.00.01. / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2014. 36 с.

11. Бермес І. Соломія Крушельницька і народна пісня. *Соломія Крушельницька та світовий музичний простір: Збірник статей* / Редактор-упорядник О. Смоляк. Тернопіль : Астон, 2007. С. 130–136.
12. Білинська М.Л. Сидір Воробкевич. Київ: Музична Україна, 1982. 48 с.
13. Бовсунівська Т. Український романтизм: Теогонічна систематизація: монографія. Тернопіль: «Крок», 2019. 213 с.
14. Браун Л. Іван Котляревський та Йоганн Фрідріх Райхардт: українська опера «Наталка-Полтавка» між водевілем і національним символом. *Українська музика : науковий часопис ЛНМА ім.. М. В. Лисенка*, 2021, № 4 (42). С. 32-49.
15. Букало Н., Луканюк Б. Михайло Вербицький як збирач народних пісень. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. 2012. № 11. С. 184–202
16. Буковина в контексті європейських міжнародних відносин (з давніх часів до середини ХХ ст.): колективна монографія / [В.М. Ботушанський, С.М. Гакман, Ю.І. Макар та ін.] За ред. В.М. Ботушанського. Чернівці : Рута, 2005. 744 с.
17. Буковинські композитори: навч. посібник / уклад. А. В. Плішка. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2011. 143 с.
18. Булат Т, Філенко Т. Світ Миколи Лисенка. Національна ідентичність, музика і політика України ХІХ – початку ХХ століття. Київ : Майстерня книги, 2009. 408 с.
19. 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. 688 с.
20. Вербицький М. О пінію музикальном. *Українська музика : науковий часопис ЛНМА ім.. М. В. Лисенка*, 2015. №1-2 (15-16) С.23-27.

21. Виставкіна О. І. Зингшпіль як жанрова модель у становленні німецької опери. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. № 3 (12), 2011 С. 55-63.
22. Витвицький В. Музичне життя Галичини. Василь Витвицький. Музикознавчі праці. Публіцистика / упор. Любомир Лехник. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2003. 390 с.
23. Витвицький В. Старогалицька сольна пісня XIX століття / вступ та упоряд. В. Пилипович. Перемишль: Перемиський центр культурних ініціатив "Митуса", 2004. 158 с.
24. Возняк М. Як пробудилося українське народне життя в Галичині за Австрії. Львів: З друкарні видавничої спілки «Діло», 1924. 178 с.
25. Волинський Й. Музична культура Галичини 60-х років XIX ст. *Живі сторінки української музики*. Київ : Наукова думка, 1965. С. 55-120.
26. Волосатих О. Музична й театральна культура маєтків Правобережної України першої половини XIX століття. *Часопис Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського : науковий журнал*. 2012. № 4 (17). С. 62–76.
27. Волосатих О. Музично-драматичний театр Правобережної України у першій половині XIX ст.: погляд із сучасності. *Музичне мистецтво і культура : Music art and culture (науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А.В. Нежданової)*. Одеса, 2011. №14. С. 156–165.
28. Волосатих О. Репертуар музично-драматичного театру Правобережної України першої половини XIX ст. *Часопис Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського : науковий журнал*. 2010. № 2 (7). С. 116–127
29. Воробкевич С. Хорові твори. Без супроводу: №2. / упор. А. Кушніренко. Чернівці: Прут, 2003. 132 с.
30. Воробкевич Сидір Іванович. Українська музична енциклопедія. Т. 1: [А – Д] / Гол. редкол. Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2006. С. 413.

31. Вулф Ларі. Винайдення Східної Європи: Мапа цивілізації у свідомості епохи Просвітництва. / Пер. з англ. С. Біленького. Київ: Вид-во Часопис «Критика», 2009. 592 с.
32. Галичина в етнополітичному вимірі / авт. кол.: В. О. Котигоренко (керівник), В. А. Войналович та ін. Київ : ІПіЕНД імені І. Ф. Кураса НАН України, 2017. 840 с.
33. Галицькі митрополити. Біографічний довідник. Львів: Логос, 1992. 94 с.
34. Галій М. Нестор Горницький. Спогади. Львів : Ліга-Пресс, 2017. 250 с
35. Гарасим Я. І. Нариси до історії української фольклористики: навч. посіб. Київ : Знання, 2009. 301 с.
36. Гарбузюк М. Комедіо-опера "Сирена з Дністра": до генези сценічних персонажів українців у польському театрі першої половини ХІХ ст. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. Київ, 2013. №13. С. 8-35
37. Гарбузюк М. В. Образ України у польському театральному дискурсі ХІХ століття: стратегії та форми репрезентації: монографія. Львів : Простір-М, 2018. 470 с.
38. Гібернау М. Ідентичність націй / пер. з англ. П. Таращука; ред. Л. Марченко. Київ : Темпора, 2012. 303 с.
39. Глібовицький І. С. Музичне життя Буковини ХІХ – початку ХХ століття як прояв полікультурного середовища : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Івано-Франківськ, 2010. 20 с.
40. Гнатюк В. Наукове Товариство імені Шевченка у Львові (Історичний нарис першого 50-річчя – 1873-1923). Український Вільний Університет, серія: Монографії, ч. 36. Мюнхен-Париж, 1984 [передрук видання 1923 р.], 175 с.
41. Гнатюк М. На шляху національного поступу: від Перемишльського культурно-освітнього гуртка до «Русалки Дністрової». *Дзвін*, № 8. С. 115–119.

- 42.Голик Р. “Галичина” як семіотична проблема: до археології образів та стереотипів *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*. НАН України, Інститут українознавства ім. І. Крип’якевича. Львів, 2006-2007. № 15. с. 708-719.
- 43.Голик Р. Книжна культура, читання й етносоціальні уявлення галичан кінця ХІХ – початку ХХ ст. *Вісник Львівського ун-ту ім. І. Франка. Серія книгозн. бібліот. та інф. технол.* 2011. №6. С. 98–108
- 44.Горак Я. Анатоль Вахнянин і становлення музичного професіоналізму в Галичині (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.). Львів : Сполом, 2009. 232 с.
- 45.Грещук В. Іван Могильницький. Відомість о Руськом Язъіці / підготовка до друку, вступна стаття і примітки Василя Грещука. Івано-Франківськ : Плай, 2003. 130 с.
- 46.Грица С. Й. Трансмісія фольклорної традиції: етномузикологічні розвідки. Тернопіль : Астон, 2002. 236 с.
- 47.Грицак Я. Нарис історії України. Формування модерної української нації ХІХ–ХХ ст. Київ : Генеза, 2000. 360 с.
- 48.Грищенко Ю. В., Котирло Т. В., Філіпчук Н. О. Розвиток професійного досвіду педагогів–музикантів у вищих навчальних закладах України (ХVІІІ–ХХ ст.) : монографія / ред. Г. І. Сотська, С. В. Коновець. Київ, 2016. 238 с.
- 49.Грінченко М. Історія української музики. Нью-Йорк : Видання Українського музичного інституту в Нью Йорку, 1961. 192 с.
- 50.Грінченко М. О. Шевченко і музика. *М.Грінченко. Вибране* / упоряд.: М. Гордійчук. Київ: Держ. вид. образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. 532 с.
- 51.Грушевський М. С. Історія України-Руси. Львів, 1905. Т. 5. 688 с.
- 52.Грушевський М., Левицький К. Розвідки про церковні відносини на Україні – Руси. (Репринт. вид., 1900). Львів, 1991. 154 с.

53. Грушевський М.С. Ілюстрована історія України. Київ – Відень: Видання Дніпровського Союзу Споживчих Союзів «Дніпросоюз», 1921. 570 с.
54. Гуйванюк М. "На шляху поступу ми лиш каменярі...". Українська літературна інтелігенція в суспільно-політичному та культурно-освітньому житті Галичини й Буковини (кін. ХІХ-поч. ХХ ст.) монографія / наук. ред. О. Добржанський. Чернівці : Друк Арт, 2021. 407 с.
55. Гундорова Т. Висока культура і популярна культура. «Слово і час», № 9, 2008. С. 54
56. Дальгауз К. Романтизм і бідермаєр. Про характеристику доби реставрації в історії музики. *Праці Музикознавчої комісії [100-річчю львівського музикознавства присвячується]*. Т. ССLXVII / Ред. Олег Купчинський; Упор. Оксана Гнатишин. Львів, 2014. С. 377-393.
57. Дейвіс Н. Європа: Історія / Пер. з англ. П. Тарашук, О. Коваленко. Київ: Видавництво Соломії Павличко "Основи", 2014. 1464 с.
58. Делятинський Р. І. Станиславівська єпархія Греко-Католицької Церкви в суспільному житті Галичини (1885–1946 рр.): Дис. ... канд. іст. наук : 07.00.01. / Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2017. 390 с.
59. Демочко К. Мистецька Буковина: Нариси з минулого. Чернівці : Книги ХХІ, 2008. 336 с.
60. Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст. Київ: Вища школа, 1981. 216 с.
61. Дідро Дені. Небіж Рамо. Переклад Валеріана Підмогильного. *Дені Дідро. Вибрані твори*. Том І. Харків : Радянська література, 1933. С. 217-308.
62. Доридор Г.. Український водевіль ХІХ століття: автореф. дис... канд. філол. наук : 10.01.01 / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2000. 18 с.
63. Дорогих Л. В. Аматорське мистецтво як історико-культурне явище (на матеріалах України другої половини ХІХ ст.) : автореф. дис. ... канд. іст. наук : 17.00.01 / Київ. держ. ун-т культури і мистецтв. Київ, 1998. 20 с.

64. Драганчук В. Музична психологія і терапія / передм. Л. Кияновської. Східноєвр. нац. ун-т ім. Лесі Українки. Луцьк : електронне видання, 2016. 230 с. URL : <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/9393> (дата звернення: 14.02.2023).
65. Дрогобицька О. Культура і побут галицької інтелігенції (XIX – 30-ті рр. XX ст.): курс лекцій. Івано-Франківськ : ПНУ, 2020. 120 с.
66. Етимологічний словник української мови в 7 т. / редкол.: О. Мельничук та ін. Київ : Наукова думка, 1982. Т. 1 : А – Г / Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні АН УРСР ; укл.: Р. В. Болдирев та ін. 632 с.
67. Єфремов С. Історія українського письменства. Київ: Femina, 1995. 685 с.
68. Жмуркевич З. Галицький музичний бідермаєр (на матеріалі фортепіанних творів з нотних колекцій Львова XIX ст. Автореф. дис... канд. мист.: 17.00.03 / Львівська Національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2007. 20 с.
69. Забзалюк О. В. Концепції державного устрою на західноукраїнських землях у середині XIX – на початку XX століття: історико-правовий аспект. *Науковий вісник Львівського державного університету внутрішніх справ*. 2017. № 4. С. 20-31.
70. Забужко О. С. Філософія української ідеї та європейський контекст. Київ: Основи, 1993. 123 с.
71. Завадка Б. Воробкевич Сидір (Ісидор) Іванович [Електронний ресурс]. Енциклопедія історії України: Т. 1: А-В / Редкол.: В. Смолій та ін. НАН України. Інститут історії України. Київ: В-во «Наукова думка», 2003. 688 с.: іл.. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Vorobkevych_S (дата звернення 12.01.2024)
72. Загайкевич М. Діяльність Кароля Ліпінського в контексті української культури. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2001. № 17. С. 260-269.

73. Загайкевич М. Михайло Вербицький: сторінки життя і творчості. Львів : Місіонер, 1998. 148 с.
74. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX століття. Київ : Вид-во Академії наук Української РСР, 1960. 191 с.
75. Загайкевич М. Творчість Сидора Воробкевича в контексті розвитку української національної культури: до 180-річчя композитора. *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно.* №1 (53), / за ред. Г.Скрипник; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2016. С.62-69
76. Залуцький О. В. Творчо-мистецька діяльність Сидора Воробкевича у контексті національно-культурного життя Буковини другої половини XIX століття (до 110-річниці з дня смерті митця). *Краєзнавство: науковий журнал.* №3(84). 2013. С. 158–164.
77. Зваричук Е. О. Особливості державно-правової політики російського самодержавства щодо римо-католицької церкви на Правобережній Україні наприкінці XVIII – у першій третині XIX ст. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія : Історія.* 2009. №16. С. 29–33.
78. Іван Павло II. Переступити поріг надії / Пер. с польск. Н. Попач. Київ-Львів: Вид-во: «Кайрос», «Свічадо», 1995. 172 с.
79. Івасейко С. Віктор Матюк: З життя і творчої діяльності. Сокаль: Книгозбірня сокальської «Просвіти», 1992. 69 с.
80. Івашків В. Українська романтична драма 30-80-х рр. XIX ст. Київ, 1990. 123 с.
81. Ільницька Л. Романтизм чи бідермаєр? (Іван Панькевич – дослідник творчості Маркіяна Шашкевича). *Шашкевичіана : зб. наук. праць.* / редкол. Я. Ісаєвич, М. Ільницький (відп. ред.) та ін. Львів : Просвіта, 2000. №3–4. С. 426-439.
82. Історико-культурна спадщина України (XIX – поч. XX ст.) : зб. док. і матеріалів / упоряд. Григор'єва Т. Київ : Рідний край, 1995. 327 с.

83. Історія української літератури ХІХ століття: у 2 кн. Кн. 1 / За ред. акад. М. Г. Жулинського. Київ : Либідь, 2005. 656 с.
84. Історія української мови: словник-довідник / ідея, упорядкування та окремі статті В. В. Денисюка. Умань : Візаві, 2013. 387 с.
85. Історія української музики : у 6 т. / редкол. : Г. А. Скрипник та ін. НАН України, ІМФЕ ім. М. Рильського. Київ, 2009. Т. 2: ХІХ ст. / Т. П. Булат, М. М. Гордійчук, С. Й. Грица, М. П. Загайкевич та ін. 800 с.
86. Історія української музики : у 6 т. Т. 1 : Від найдавніших часів до середини ХІХ ст. / авт. тому: Л. Б. Архімович, М. К. Боровик, та ін. Київ : Наукова думка, 1989. 447 с.
87. К вопросу о малорусскомъ языкѣ въ Галичинѣ. *Киевская старина*. 1898. Т. 9. Кн. 3. С. 74-80. URL: https://iht.knu.ua/library/kievskaya_starina/kievskaya_starina_1898_9.pdf (дата звернення 25.01.2024)
88. Каплієнко-Ілюк Ю. В. Західноєвропейські традиції в творчості С. Воробкевича. *Науковий вісник Чернівецького університету : зб. наук. пр. ; ред. колегія: Руснак І.С., Іванчук М.Г. та ін.* Чернівці, 2014. № 701: Педагогіка та психологія. С. 38-45.
89. Каплієнко-Ілюк Ю. В. Музичне мистецтво Буковини. Стилєві парадигми композиторської творчості ХІХ–ХХІ ст. : монографія. Чернівці : Букрек, 2020. 504 с.
90. Карчова Ю. І. Історична еволюція форм побутування пісенного фольклору в українській музичній культурі ХІХ–ХХ ст. *Вісник ХДАДМ*. Харків, 2011. №3. С.175-180.
91. Каськів О. Роль греко-католицького духовенства у заснуванні та діяльності товариства «Просвіта» (до 150-річчя створення). Галичина. *Науковий і культурно-просвітній краєзнавчий часопис Прикарпатського Національного Університету імені Василя Стефаника*. 2018. № 31. С. 231-236.

92. Качор А. Роля духовенства і Церкви в економічному відродженні Західної України. Вінніпег : Українська Вільна Академія Наук. 1992. 40 с. *Серія: Літопис, ч. 30.*
93. Кирчів Р. Етнографічно-фольклористична діяльність «Руської трійці». Львів: Інститут народознавства НАН України, 2011. 422 с.
94. 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.
95. Кияновська Л. Галицька співогра та її жанрові ознаки. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. Чотири століття опери. Оперні школи XIX-XX ст.* Київ: НМАУ ім. П. Чайковського, 2000. №13. С. 92-100.
96. Кияновська Л. Еволюційні процеси в духовній хоровій творчості львівських композиторів сучасності. *Молодь і ринок.* № 10, 2011. 16-20.
97. Кияновська Л. О. «Перемиська школа» як культурологічний феномен. *Науковий вісник Львівського ун-ту ім. І. Франка. Серія Мистецтвознавство.* 2007. №7. С. 65-72.
98. Кияновська Л. О. Галицька музична культура XIX–XX століття: навч. посібник. Чернівці : Книги – ХХІ, 2007. 424 с.
99. Кияновська Л. О. Деякі аспекти стильового аналізу регіональних музичних культур (на прикладі Галичини). *Syntagmaton : збірка наук. статей на пошану С. Павлишин.* Львів: Сполом, 2000. С. 95-108.
100. Кияновська Л. О. Михайло Вербицький (1815–1870). *Українська музична література* / ред.-упор. Л. Яросевич. Тернопіль : Астон, 2002. №2. С. 20-44.
101. Клековкін О. THEATRICA : Лексикон. Київ : Фенікс, 2012. 800 с.
102. Козак Б. Мелодрама Івана Гушалевича «Підгір'яни» з музикою Михайла Вербицького в поставах театральних труп Михайла Старицького та Марка Кропивницького (1884–1900). *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.* Київ, 2017. №21. С. 25-34.

103. Козаренко О. В. Бідермаєр як актуальна стильова модель української музики. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової*. Одеса : Друкарський дім, 2009. №. 10. С. 152-157.
104. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Наук. т-во імені Шевченка. Українознавча б-ка НТШ, Ч. 15. Львів, 2000. 284 с.
105. Козловець М. А. Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації: монографія. Житомир: Вид-во ЖДУ ім.І.Франка, 2009. 558 с.
106. Колб Н. Господарсько-економічна діяльність греко-католицького парафіяльного духовенства Галичини наприкінці ХІХ ст. *Історія релігій в Україні: Науковий щорічник*, 2010. Львів : Логос, 2010. С. 472-481.
107. Комаринець Т. Ідейно-естетичні основи українського романтизму: проблема національного й інтернаціонального. Львів, 1983. 223с.
108. Корній Л. П. Історія української музики : підручн. в 3 ч. Київ – Нью-Йорк : вид-во М. П. Коць, 2001. Ч. 3 : ХІХ ст. 477 с.
109. Корній Л. П., Сюта Б. О. Українська музична культура. Погляд крізь віки: монографія. Київ: Музична Україна, 2014. 592 с.
110. Корній Л. Проблема національної ідентичності української музичної культури (на прикладі духовної музики). *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Науковий журнал*. 2008. №1. С. 7-16.
111. Косаняк Н. В. Музичний театр в інфраструктурі культурно-мистецького життя Львова кінця ХVІІІ – першої третини ХХ століття (на матеріалі тогочасної міської преси) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2013. 247 с.
112. Костенко Н. В. Культурні ідентичності: перетворення і визнання. *Соціологія: теорія, методи, маркетинг*. 2001. № 4. С. 74-82.

113. Кримський С. Архетипи української ментальності. *Проблеми теорії ментальності* / відп. ред. М. В. Попович. Київ: Наук. думка, 2006. 407 с
114. Крип'якевич І. П. Історія України / І. П. Крип'якевич. Львів: Вид-во "Світ", 1990. 519 с.
115. Кропивницький М. Автобіографічні матеріали. Ітоги за тридцять п'ять лет. *Кропивницький М. Твори: у 6 томах. Т. 6.* Київ : Держлітвидав, 1962. С. 92–136
116. Кудрик Б. «Ми в луг підемо всі з косами»: Музично-історична фільма з галицького бідермаєру. *Українська музика : наук. часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка.* 2015. №1–2. С.118-122.
117. Кудрик Б. П. Огляд історії української церковної музики. Львів : Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. 128 с.
118. Кудрик Б. Перший наш хор в Галичині: в соті роковини його заснування в Перемишлі (1829–1929). *Українська музика : наук. часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка,* 2015. Ч. 1–2. С. 109–111.
119. Кудрик Б. П. Українська народна пісня і всесвітня музика. Львів : Накладом Товариства «Просвіта», 1927. 29 с. : нот.
120. Кудрик Б. Церковні хори Михайла Вербицького. *Українська музика : наук. часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка,* 2015. Ч. 1–2. С. 111–114.
121. Кудриницький С. Жанрово-семантичний простір коломийки в українській музиці. Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2013. 19 с.
122. Куриляк І. І. Еволюція драматургічних функцій хору в українській опері: національно-естетичний вимір. Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2018. 20 с.
123. Кушлик Н. Музично-просвітницька діяльність о. Порфирія Бажанського в контексті соціокультурної практики греко-католицького духовенства Галичини в ХІХ - початку ХХ століття : дис. ... канд.

- мистецтвознавства : 17.00.01 / Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Івано-Франківськ, 2006. 238 арк.
124. Лашків О. Освітньо-виховна діяльність сестер-василіанок. Львів, 2004. 54 с.
125. Левицький Й. Історія введення музикального пінія в Перемишлі. *Українська музика : наук. часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка*, 2015. Ч. 1–2 (15-16). С. 33-37.
126. Левицький Йосиф з Болшева. З Покутя. *Українська музика: наук. часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. 2015. №1-2 (15-16). С. 38-44.
127. Левицький К. Історія політичної думки галицьких українців 1848 – 1914 рр. Львів: друкарня ОО Василіян, 1926. 432 с.
128. Левицький К. Українські політики. Львів: Накладом вид. спілки “Діло”, 1937. 108 с.
129. Лисий І. Концепт національної ідентичності в дослідженнях культури. *Tertium non datur : проблема культурної ідентичності в літературно-філософському дискурсі XIX-XXI ст. : колективна монографія*. Київ: вид-во «Києво-Могилянська академія, 2014. С. 40-52. URL: <http://ekmair.ukma.edu.ua/handle/123456789/10861> (дата звернення 15.10.2023).
130. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині / упоряд. В. Сивохіп. Львів - Нью Йорк : вид-во М. П. Коць, 1994. 143 с.
131. Лігус О. М. Естетичні засади українського музичного романтизму: історіографічний аспект *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2019. № 28. С. 234-239.
132. Лігус О. М., Лігус В. О. Методологічні аспекти дослідження романтизму в європейському музичному мистецтві XIX – початку XX століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2020. №4. С. 140-144.
133. Лімборський І. Сентименталізм в українській літературі. Черкаси: Брама-Україна, 2009. 148 с.

134. Лірвак з-над Сяну. Перемишські друки середини ХІХ століття / упор., біограми та ком. В. Пилипович. Перемишль: «Перемишська бібліотека» Перемишського відділу Об'єднання українців у Польщі, 2001. 451 с
135. Лозинський М. Українство і москвофільство серед українськоруського народу в Галичині. Львів: Накладом В. Бачинського, 1909. 95 с.
136. Лугова Т. Український вертеп: синтактика, семантика, прагматика, динаміка. LAP Lambert Academic Publishing, 2018. 464 с.
137. Лужницький Григорій. Про трьох мистців українського театру *Наше життя*, Нью-Йорк, число 12, грудень 1986. С. 7-9.
138. Людкевич С. Віктор Матюк. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи* / упоряд., ред., пер., вст. ст. і прим. З. Штундер. Львів : Вид-во М. Коць, 1999. С. 78-84.
139. Людкевич С. Вокальна музика на тексти поезій «Кобзаря». *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи* / упоряд., ред., пер., вст. ст. і прим. З. Штундер. Львів : Вид-во М. Коць, 1999. С. 255-269.
140. Людкевич С. Д. Бортнянський і сучасна українська музика *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи* / упоряд., ред., пер., вст. ст. і прим. З. Штундер. Львів : Вид-во М. Коць, 1999. С. 313-320.
141. 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.
142. 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.
143. Людкевич С. П. Кілька слів про потреби заснування українськоруської 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.

144. 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.*
145. 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.*
146. Людкевич С. Проблема сучасної музичної культури в Західній Україні *Людкевич С. П. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд., ред., пер., вст. ст. і прим. З. Штундер. Львів : Вид-во М. Коць, 1999. Т. 1. С. 389-395.*
147. Людкевич С. Співні та мелодійні основи й прикмети поезії Т. Шевченка. *Людкевич С. П. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд., ред., пер., вст. ст. і прим. З. Штундер. Львів : Вид-во М. Коць, 1999. Т. 1. С. 246-266.*
148. Людкевич С. Справа нашого церковного співу *Людкевич С. П. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд., ред., пер., вст. ст. і прим. З. Штундер. Львів : «Дивосвіт», 2000. Т. 2. С. 243-249.*
149. Мазепа Т. Австрійський театр у Львові (1789–1872): історія, музичний репертуар, оперне виконавство, культурний контекст. : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. / Національна музична академія України ім.. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 16 с.
150. Мазепа Т. Л. Соціокультурний феномен європейських музичних товариств ХІХ – початку ХХ століття на прикладі Галицького Музичного Товариства. Львів: Растр-7, 2017. 474 с.
151. Макарчук С. А. Галицьке москвофільство в кінці ХІХ – на початку ХХ ст. *Історичні дослідження. Вітчизняна історія.* Київ : Наук. думка, 1990. №16. С. 101–107
152. Мартинів Л. І. Етапи професіоналізації музичного життя Дрогобиччини: дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львівська національна музична академія ім.. М. В. Лисенка. Львів, 2019. 287 с.

153. Марчук В. Церква, духовність, нація: Українська греко-католицька церква в суспільному житті України ХХ ст. Івано-Франківськ: Плай, 2004. 464 с.
154. Мельник І. Театр «Руської бесіди». *Українська інтернет-газета «Збруч»*. URL: <https://zbruc.eu/node/20590> (дата звернення 12.03.2022)
155. Мельник Л. Музична журналістика. Теорія. Історія. Стратегії. На прикладах із щоденної преси Львова від початків до сьогодення. Львів : ЗУКЦ, 2013. 383 с.
156. Мельничук О. Музична інтерпретація поезії Тараса Шевченка у творчості композиторів ХІХ–початку ХХ століття. *Вісник Львівського університету. Серія мист-во*. 2014. № 15. С. 81–88.
157. Memoria перемишлян. Єпископ Іван Снігурський в літературі перемиського бідермаєру / Вступ та упор. В. Пилипович. Перемишль : Перемиський відділ ОУП, 2009. 135 с. («Перемиська бібліотека» Перемиського відділу Об'єднання українців у Польщі ; т. 15)
158. Михайличенко О. В. Музично-педагогічна діяльність українських композиторів і виконавців другої половини ХІХ – початку ХХ ст.: історичні нариси. Суми: Вид-во «Мрія – 1», 2005. 102 с.
159. Михайличенко О. В. Освітньо-педагогічні аспекти розвитку української музичної культури другої половини ХІХ – початку ХХ ст.: монографія. Суми: «Мрія – 1», 2005. 292 с.
160. Морозова Л. «Довбуш» і «Біла циганка»: музичний наїв Порфирія Бажанського у Львівському органному залі. *Українське інтернет-видання «Лівий берег»*. URL : https://lb.ua/culture/2021/06/25/487619_dovbush_i_bila_tsiganka_muzichniy.html (дата звернення 15.11.2023).
161. Москвічова Ю. О. Тематичні напрями і методологія сучасних досліджень регіональної культури України. *Українська культура: сучасне, шляхи розвитку*. 2013. № 19 (2). С. 239–244.
162. Мудрий Софрон. Нарис історії церкви в Україні. Рим – Львів : Вид-во оо. Василян, 1995. 404 с.

163. Музична класика в Галичині понад 100 років тому. Інтерв'ю з директором Львівського органного залу Іваном Остаповичем. *Локальна історія*. URL: <https://localhistory.org.ua/videos/bez-bromu/muzichnii-nayiv-galichini-ivan-ostapovich/> (дата звернення 27.02.2024)
164. Муха А. Композитори України та української діаспори. Довідник. Київ: Музична Україна, 2004. 350 с.
165. Нанке Алоїз . *Українська музична енциклопедія. Т. 4: [Н – О]* / Гол. редкол. Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2016. С. 30.
166. Нариси історії Української Греко-Католицької Церкви. В двох томах. Т. 1 / Заг. ред. М. Вегеш. Ужгород, 2022. 392 с.
167. Націоналізм: антологія / Наук. т-во ім. В'ячеслава Липинського; упоряд. О. Проценко, В. Лісовий; літ. ред. Л. Білик. Київ: Смолоскип, 2000. 858 с.
168. Никоненко П. М., Юрійчук М. І. Сидір Воробкевич: Життя і творчість. Чернівці : Рута, 2003. 208 с.
169. Новакович М. Галицька музика габсбурзької доби: у пошуках української ідентичності. Львів: Видавець Тетюк Т., 2019. 376 с.
170. Новакович М. Вплив «віденської» культури на розвиток українського музичного театру в Галичині. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. 2017. № 2. С. 36 – 44.
171. Новакович М. О. Концепт «національної ідентичності» в музиці та музикознавстві. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. Київ : Ідея-принт, 2018. № 2 (11). С. 135–140.
172. Новакович М. О. 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., 2014. С. 164–179.

173. Новакович М. Національне як «одиничне» в музичній культурі Галичини першої половини ХІХ століття. *Українська музика : науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. 2017, № 3 (25). С. 29–39.
174. Новакович М. Про національне в галицькому музичному театрі кінця ХІХ – початку ХХ століть. *Українська музика : науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. 2018. № 3 (29). С. 29-39.
175. Новакович М. О. Проблема музичного втілення поезії Шевченка в минулому та сьогодні. *Українська музика : науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. 2014. № 1 (11). С. 34–43.
176. Новакович М. Роль Перемишльської співочої школи у конструюванні національної ідентичності українців Галичини. *Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Музикознавчі студії: на пошану митця Віктора Камінського*. Львів: ТеРус, 2013. Вип. 29. С. 82–92.
177. 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.
178. Новакович М. Традиції віденського класицизму у творчості композиторів «перемишльської школи». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Степан Дегтярьов та його сучасники: музичний класицизм у Східній Європі : зб. ст.* Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2016. Вип. 117. С. 195–214.
179. Новакович М. О. Традиції бідермаєру в галицькій музичній культурі ХІХ століття. *Українське музикознавство. Вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. 2017. № 43. С. 4–151.
180. Новакович М. Ювілейні роздуми про священика та композитора М. Вербицького. *Українська музика : науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. 2015. № 1-2 (15-16). С. 13-22.
181. Нудьга Г. А. «Заповіт» Т. Г. Шевченка. Київ : Вид-во Акад. наук УРСР, 1962. 40 с.

182. Обушний М.І. Етнонаціональна ідентичність у контексті формування української нації: автореф. дис. доктора політ. наук : 23.00.02 / НАН України. Київ : ІПіЕНД, 1999. 34 с.
183. Огієнко І. Історія української літературної мови. Київ, 2001 URL: <http://litopys.org.ua/ohukr/ohu.htm> (дата звернення: 24.05.2023)
184. Огієнко І. Українська культура: Коротка історія культурного життя українського народу. Київ : Довіра, 1992 . 141 с.
185. Олейнікова Ю. В. Бідермайєр та його прояви у вокальній музиці XIX–XX століть: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Одеська національна музична академія ім. А. Нежданової. Одеса, 2010. 15 с.
186. Ольховський А. Нарис історії української музики / Підготов. до друку, наук. ред., вст. ст. комент. Л. Корній, Київ: Музична Україна, 2003. 512 с.
187. Осадця О. Матеріали до бібліографії писань про Михайла Вербицького за роки Незалежності. *Українська музика : науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. 2016. № 2 (20). С. 131-147.
188. Осадця О. Українська нотовидавнича справа в Західній Україні XIX – першої третини XX ст.: етапи розвитку. *Записки Львівської національної бібліотеки АН України ім. В. Стефаника*. 2016. № 8(24). С. 307-327.
189. Паламарчук О. Музичні вистави Львівських театрів (1776-2001). Львів, Ф-т культури і мистецтв ЛНУ ім. І. Франка., 2007. 448 с.
190. Пахолків С. Українська інтелігенція у Габсбурзькій Галичині: освічена верства й емансипація / з нім. пер. Х. Николин. Львів : ЛА «Піраміда», 2014. 612 с.
191. Перший статут Дяко-вчительського інституту в Перемишлі. *Українська музика : наук. часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. 2015. №1-2 (15-16). С. 82-84.

192. Петрів І. Митрополит Михайло Левицький – перший кардинал-українець. *Берестейська Унія (1596-1996). Статті і матеріали*. Львів: Логос, 1996. С. 175-194.
193. Петрусь У. Матеріали до нотографії М. Вербицького. *М. Загайкевич. Михайло Вербицький. Сторінки життя і творчості*. Львів: Місіонер, 1998. С. 110-140.
194. Пилипів І., Делятинський Р. Розвиток богословської освіти в галицькій греко-католицькій митрополії в другій половині ХІХ – на початку ХХ ст. *Галичина: науковий і культурно-просвітній краєзнавчий часопис*. Івано-Франківськ, 2016. №28 С. 148-155.
195. Пилипович В. Культурна територія. Статті і матеріали до інтелектуальної історії Надсяння. Перемишль, 2011. 383 с.
196. Пилипович В. Салонні розваги галицьких лідертафель. *О. Михайло Вербицький. Лідертафель – пісні для чоловічих кuartетів*. Перемишль, 2008. С. 7–16.
197. Пилипчук Р. Історія українського театру (від витоків до кінця ХІХ ст.). Львів : Видавництво ЛНУ ім. Івана Франка, 2019. 356 с.
198. Пилипчук Р. Репертуар і сценічне мистецтво українського професіонального театру в Галичині (60-ті роки ХІХ ст.) *Театрознавчий часопис «Просценіум»*. 2009. № 1-2 (23-24). С.4-16.
199. Пилипчук Р. Український професіональний театр в Галичині. Київ : вид-во «Криниця», 2015. 512 с.
200. «Підгіряни» повертаються на сцену. Український інтернет-журнал «Музика». URL: <https://mus.art.co.ua/pidhiriany-povertaiutsia-na-stsenu/> (дата звернення 03.04.2024)
201. Плекан Ю. Боротьба за реформу виборчого законодавства до Австрійського парламенту та Галицького сейму (кінець ХІХ – початок ХХ ст.). Івано-Франківськ: Видавець Третяк І.Я., 2008. 204 с

202. Плекан Ю. Перший досвід парламентаризму: українці – депутати австрійського парламенту та галицького крайового сейму (1848 – 1918). Довідник. Івано-Франківськ: Видавець Третяк І.Я., 2012. 140 с.
203. Плохій С. Походження слов'янських націй. Домодерні ідентичності в Україні, Росії та Білорусі. Київ: Критика, 2015. 430 с.
204. Погребенник В. Ф. Фольклоризм української поезії (остання третина XIX – перші десятиліття XX століття). Київ : Юніверс, 2002. 158 с.
205. Попович М. В. Нарис історії культури України. Київ: «АртЕк» 1998. 728 ст.
206. Причепій Є.М., Черній А.М., Чекаль Л.А. Філософія: підручник. Вид. 3-тє, стер. Київ : Академвидав, 2009. 592 с.
207. Проект «Україна. Австрійська Галичина» / авт.-упор. М.Р. Литвин. Харків : «Фоліо», 2016. 410 с.
208. Прохасько Ю. Чи можлива історія «галицької літератури»? *Історія 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.
209. Райківський І. Ідея української національної єдності в громадському житті Галичини XIX століття. Івано-Франківськ: Видавництво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2012. 932 с.
210. Романюк Л. П., Черепанин М. В. Музичне і театральне життя Станиславова (друга половина XIX – перша половина XX ст.) : монографія. Івано-Франківськ : Супрун В. П., 2016. 508 с.
211. Рудянин І. П. Участь греко-католицького духовенства у роботі товариства «Сільський господар» (1899–1914) *Гуржіївські історичні читання*. 2013. №6. С. 224-226.
212. Рудянин І. Українська греко-католицька церква в Східній Галичині: громадсько-політична, культурно-просвітницька та господарська

- діяльність (середина XIX – початок XX століття): автореф. дис. ...канд. істор. наук.: 07.00.01. / Волинський національний університет імені Лесі Українки. Луцьк, 2012. с. 17.
213. Рябчук М. Перевинайдення Галичини: від імперської вигадки до постімперської міфотворчості. *Українська інтернет-газета «Збруч»*. URL: <https://zbruc.eu/node/34476> (дата звернення 18.11.2023)
214. Седляр О. Видавнича діяльність товариства “Галицько-руська матиця” (1848–1870). *Вісник львівського Університету, Серія книгознавство*. 2008. № 3. С. 76–115
215. Седляр О. Перші руські сільські читальні в Галичині: розвиток ідеї, організація, діяльність (перша половина та середина 1870-х рр.). *Acta Universitatis Wratislaviensis No 3717 Studia o Książce i Informacji 34 Wrocław 2015*, с. 69-93.
216. Сидір Воробкевич – “будитель” української Буковини. *Український інтерес*. URL: <https://uain.press/blogs/sydir-vorobkevych-budytel-ukrayinskoji-bukovyny-1234154> (дата звернення 02.10.2023).
217. Сидір М. Музичні освіта і виконавство як складові практичної діяльності галицького священництва зламу XIX-XX століть. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Музикознавчий універсум: збірник статей*. Львів, 2019. №45. С. 90-102.
218. Сидір М. Інститут церковної музики як складова структури Львівської Богословської академії та Українського католицького університету. *Вісник національної академії керівних кадрів культури та мистецтв. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. Київ, 2020. № 38. С. 181-185.
219. Сидір М. Жанрові витоки та світоглядні засади галицької співогри. *Вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Fine Art and Culture Studies*. Луцьк, 2022. №1. С.171-179.
220. Сидір М. Трагування національної ідентичності у світовій науковій думці та його екстраполяція в українське музикознавство.

Вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Fine Art and Culture Studies. Луцьк, 2023. №3. С.100-107.

221. Сінкевич І.Х. Начало нотного пінія в Галицкой Руси. *Українська музика : наук. часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка*, 2015. №1–2 (15-16). С. 57-74.
222. Сіреджук П. Музичне мистецтво німців Галичини ХІХ – першої половини ХХ ст. *Дрогобицький краєзнавчий збірник* / Ред. кол. Л.Тимошенко (голов. ред.), В. Александрович, Л. Винар, Л. Войтович, Я. Ісаєвич та ін. 2005. № 9. С. 264-272
223. Сковорода Г. «Всякому городу нрав і права...». URL : <https://dovidka.biz.ua/vsyakomu-gorodu-nrav-i-prava-skovoroda/> (дата звернення 23.11.2022).
224. Скринник М. А. Буттеві смисли національної ідентичності в українському романтизмі: автореф. дис... д-ра філос. наук: 09.00.05 / Львівський національний ун-т ім. Івана Франка. Львів, 2008. 36 с.
225. Словарь української мови : в 4 т. / за ред. Бориса Грінченка. Київ : Київская старина, 1907–1909. URL : http://hrinchenko.com/slovar/znachenie-slova/1725-berdo.html#show_point.html#show_point (дата звернення 12.01.2023).
226. Сміт Е. Нації та націоналізм у глобальну епоху / пер. М. Климчук, Т. Цимбал. Київ: Ніка – Центр, 2006. 320 с.
227. Сміт Е. Національна ідентичність. / Пер. з англійської П. Таращука. Київ : Основи, 1994. 224 с.
228. Сокіл Б. Питання української мови на з'їзді українських учених. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія мовознавство.* Тернопіль : вид. Осадца Ю. В., 2018. №2 (30). С. 78-85
229. Степико М. Т. Українська ідентичність: феномен і засади формування. Київ : НІСД, 2011. 336 с.

230. Ступарик Б. Шкільництво Галичини (1772–1939). Івано-Франківськ: Акорд, 1994. 144 с.
231. Субтельний О. Україна: історія / Пер. з англ. Ю. І. Шевчука; вст. ст. С. В. Кульчицького. Київ: Либідь, 1991. 512 с.
232. Сулім Р. А. Українська тема в польській культурі ХІХ століття. *Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського. Українська тема у світовій культурі*. Київ, 2001. № 17. С. 205–235.
233. 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. 267 с.
234. Тишківська О. В. Регіон як об'єкт дослідження. URL: https://www.rusnauka.com/7_DN_2007/Economics/20622.doc.htm (дата звернення: 15.03.2019).
235. Українська душа : зб. наук. праць / відп. ред. В. Храмова. Київ: Фенікс, 1992. 128 с.
236. 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. Київ: Либідь, 1993. URL: <http://litopys.org.ua/cultur/cult22.htm> (дата звернення 23.05.2023).
237. Український Драматичний театр : нариси історії в двох томах. Т. 1. Київ : Наук. думка, 1967. 576 с.
238. Ушкалов Л. Сковорода та інші: Причинки до історії української літератури. Київ : Факт, 2007. 552 с.
239. Ушкалов. Л. Україна і Європа: нариси з історії літератури та філософії. Харків : Майдан, 2016. 316 с.
240. 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.

241. Франко І. Іван Гушалевич. *Франко І. Зібрання творів* : у 50-ти томах. Т. 35. Київ : Наукова думка, 1976. С. 7-73.
242. Франко І. «Кринос – кринос!». *Іван Франко про музику* / упоряд. Т. Коноварт. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 2006. С. 95-97.
243. Франко І. Критичні письма о галицькій інтелігенції. *Франко І. Зібрання творів* : у 50 т. Т. 26. Київ : Наукова думка, 1980. С. 89-93.
244. Франко І. Лист до Клементини Попович. *Франко І. Зібрання творів*: у 50-ти томах. Київ : Наукова думка, 1986. Т. 48. С. 423-428.
245. Франко І. М. Шашкевич і галицько-руська література. *Франко І. Зібрання творів*: у 50-ти томах. Т. 29. Київ : Наукова думка, 1981. С. 249-256.
246. Франко І. Музика польська і руська. *Іван Франко про музику* / упоряд. Т. Коноварт. Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 2006. С. 38–58.
247. Франко І. Музика... та й годі. *Іван Франко про музику* / упоряд. Т. Коноварт. Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 2006, С. 27–37.
248. Франко І. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. *Франко І. Зібрання творів*: у 50-ти томах. Т. 41. Київ: Наук. думка, 1984. С. 144–470.
249. Франко І. Писання І. П. Котляревського в Галичині. *Франко І. Зібрання творів* : у 50-ти томах. Т. 31. Київ: Наукова думка, 1979. С. 321–334.
250. Франко І. Попи і економічне положення українського народу в Галичині. *Франко І. Зібрання творів* : у 50-ти томах. Т. 44, кн. 1. Київ : Наук. думка, 1984. С. 155–162.
251. Франко І. Русько-український театр. *Іван Франко. Енциклопедія життя і творчості*. URL: <https://www.i-franko.name/uk/Misc/1894/Rusko-ukrajinskyjTeatr/GalychynaDo1864.html> (дата звернення: 18.02.2024).

252. Франко І. Руський театр у Галичині. *Іван Франко. Енциклопедія життя і творчості*. URL: <https://www.i-franko.name/uk/Misc/1885/RuskyjTeatrUGalychyni.html> (дата звернення: 18.02.2024).
253. 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.
254. Хороб С. Українська драматургія: кризь виміри часу (Теоретичні та історико-літературні аспекти драми). Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1999. 196 с.
255. Хороб С. Генеза і шляхи розвитку української релігійної драми. *С. Хороб. Українська драматургія: кризь виміри часу: збірник статей*. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1999. С. 160-170.
256. Хропко П. Українська драматургія першої половини ХІХ ст.: навч. посібник. Київ, 1972. 132 с.
257. Чарнецький С. Театр. Історія української культури. / Заг. ред. І. Крип'якевича. 4-те вид., стереотип. Київ : Либідь, 2002. 656 с. URL: <http://litopys.org.ua/krypcult/krcult50.htm> (дата звернення 08.02.2024)
258. Чарнецький С. Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлини. Львів : Літопис, 2014. 584 с.
259. Чекан Ю. Інтонанційний образ світу: Монографія. Київ : Логос, 2009. 226 с.
260. Черкашина М. Р. Историческая опера эпохи романтизма. Київ: Музична Україна, 1986. 151 с.
261. Чижевський Д. І. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). Нью-Йорк : Українська Вільна Академія Наук у США, 1956. 511 с.
262. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. Київ : Вид-во Орій при УКСП Кобза, 1992. 230 с.
263. Чорновол І. 199 депутатів Галицького сейму. Львів: Тріада плюс, 2010. 228 с

264. Чорновол І. Нариси з історії Галичини. Львів : Інститут українознавства ім. І.Крип'якевича НАН України, 2017. 432 с.
265. Шалата М. Будителі. «Руська трійця» та її послідовники. Дрогобич : Коло, 2011. 109 с.
266. Шевельов Ю. Внесок Галичини у формування української літературної мови. Київ : Видавничий дім КМ Академія, 2003. 157 с.
267. Шевельов Ю. Сувора школа: Сто років з дня смерти Маркіяна Шашкевича / *Маркіян Шашкевич на Заході*: Вінніпег: Інститут-заповідник Маркіяна Шашкевича, 2007. С. 246–251.
268. Шорске К. Е. Віденський fin-de-siecle. Політика і культура / пер. з англ. О. Коцюбас. Львів: ВНТЛ-Класика, 2003. 320 с.
269. Шпорлюк Р. Формування модерних націй: Україна-Росія-Польща. / пер. Г. Касьянов, М. Рябчук, Я. Стріха, Дз. Матіяш, Х. Чушак. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2013. 551 с.
270. Щербяк Ю. Науково-видавнича діяльність української греко-католицької церкви (середина XIX-перша третина XX ст.). *Наукові записки Тернопільського Національного педагогічного університету. Серія: Педагогіка*. 2008. № 3. С. 85-90.
271. Щербяк Ю. Освітня доктрина Української Греко-Католицької Церкви та її впровадження в Україні (середина XIX - XX ст.): дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.01. Тернопіль, 2009. 507 с.
272. Щурат В. Як пізнали Д. Бортнянського в Західній Україні? *Українська музика : науковий часопис*. Львів, 2015. № 1-2 (15-16). С. 135-141.
273. Щурат В. На досвітку нової доби. *Статті і замітки по історії відродження галицької України*. Львів: НТШ, 1919. С. 48 – 54.
274. Ярошенко І. В. Особливості інтерпретації хорових творів С. Воробкевича в контексті творчого доробку А. Кушніренка: регіональні та інтегративні аспекти. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2020. №4. С. 149-154.

275. Ясіновський Ю. Історія української музики в контексті сучасного наукового дискурсу. *Записки НТШ, Том CCLXVII. Праці музикознавчої комісії*. Львів, 2014. С. 54-61.
276. Ясіновський Ю. Композиторська спадщина отця Михайла Вербицького в історичній ретроспекції: минуле, сучасне, майбутнє. *Українська музика : науковий часопис*. Львів, 2015. № 3 (17). С. 44-55.
277. Abert A. A. Opera / Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Hrsg von F. Blume. Bd I-IV 1949-1973. S. 610-611.
278. Csáky M. Das kulturelle Gedächtnis der Wiener Operette: Regionale Vielfalt im urbanen Milieu. Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag, 2021, 351 s.
279. Erikson. E. Insight and responsibility. Norton, New York, 1964. 256 p.
280. Glassl H. Das österreichische Einrichtungswerk in Galizien (1772–1790). *Veröffentlichungen des Osteuropa-Institutes München, history series*. Vol. XLI. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1975. s. 9-18.
281. Gott J. Na wyspie Guaxary : Wojciech Bogusławski i teatr lwowski 1789-1799. Kraków, Wydawnictwo Literackie 1971. 307 s.
282. Großegger E. Nationalsingspiel Wien. *Oesterreichisches Musiklexikon online* /begr. von Rudolf Flotzinger, hg. von Barbara Boisits URL: <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001dad9> (дата звернення 15.09.2023).
283. Hilscher E. Singspiel. *Oesterreichisches Musiklexikon online* / begr. von Rudolf Flotzinger, hg. von Barbara Boisits. URL: <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001e28d> (дата звернення 16.09.2023).
284. Himka J. P. Galician villagers and the Ukrainian National Movement in the Nineteenth Century. Edmonton, 1988. 408 p.
285. Koch H. A. Das deutsche Singspiel. Metzler, 1974. 108 s.
286. Kudryk B. Dzieje ukraińskiej muzyki w Galicji w latach 1829-1873. Przemyśl: Południowo-Wschodni Instytut Naukowy w Przemyślu, 2001. 136 s.
287. Lukas, W. Anthropologie und ästhetische Selbstreflexion : Aspekte des Strukturwandels in deutschsprachigen Singspiel- und Opernlibretti zwischen

- ca. 1750 und 1800. *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel*. 2006. № 30, C. 167-190.
288. Majewski J. S.. Epoka biedermeieru. "Stolica" 2017, №10 (2305) p 2017, s. 10-14.
289. Partsch E. W. Über das Singspiel "Die Bergknappen" von Ignaz Umlauf. *Berichte der Geologischen Bundesanstalt*. 2006. № 65. S. 159-167
290. Präpper Rolf. Die Bühnenwerke Johann Friedrich Reichardts. Ein Beitrag zur Geschichte der Oper in der Zeit des Stilwandels zwischen Klassik und Romantik (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft Bd. 25), Bonn: Bouvier, 1965. 176 s.
291. Reichardt J.F. Briefe, die Musik betreffend. Berichte, Rezensionen, Essays, Leipzig: Reclam, 1976. 325 s.
292. Sapiehowie. *Internet Archive*. URL : <https://web.archive.org/web/20130921204746/http://mariusz.eu.pn/genealogia/rody/sapiehowie04.html#D3> (дата звернення 15.01.2024).
293. Schletterer H. M. Das deutsche Singspiel von seinen ersten Anfängen bis auf die neueste Zeit. (Zur Geschichte dramatischer Musik und Poesie in Deutschland). Augsburg : Schlosser, 1863. 340 s. URL: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/AR7OYR5F6X45WLWIGYZEECNLL7QWKHF4> (дата звернення 18.07.2023).
294. Stern W. Allgemeine Psychologie auf personalistischer Grundlage. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1935 URL: <https://psycnet.apa.org/record/1935-03080-000> (дата звернення 26.09.2023).
295. Syreny Dniestru. Część pierwsza [Rękopis] : opera czarodziejska z tablami[?] i tańcami. *Biblioteka Śląska w Katowicach*. URL: https://integro.bs.katowice.pl/33005020946/hensler-karl-friedrich/syreny-dniestru-czesc-pierwsza?bibFilter=3&_lang=pl (дата звернення 07.11.2023).

296. The operas «Dovbush» and «White Gypsy». Porphyriy Bazhanskyi.
URL : <https://ukrainianlive.org/bazhanskyi-dovbush-white-gypsy> (дата звернення 15.09.2023).
297. Wypych-Gawrońska A. Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872 – 1918. Kraków: Universitas, 1999. 407 s.

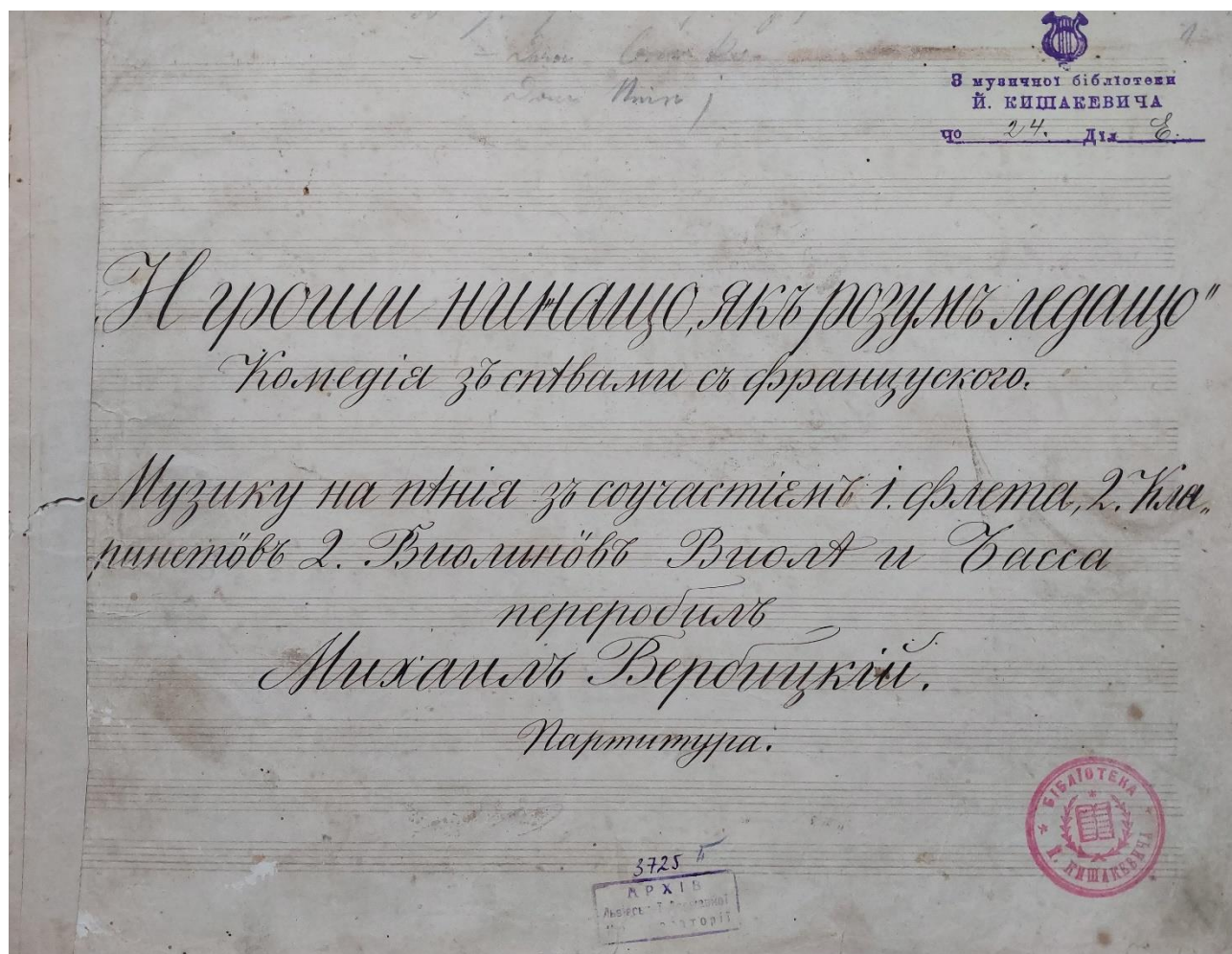
ДОДАТКИ

ДОДАТОК А. ПРИКЛАДИ СПІВОІГОР М. ВЕРБИЦЬКОГО

Приклад 1. Перша сторінка рукопису фортепіанної обробки «Підгірян» Вербицького (автор обробки та рукопису – С. Людкевич). Номери 1 та 2.

Handwritten musical score for piano, titled "Підгірян" (Podgoryan). The score is written on ten staves, showing complex piano accompaniment with many chords and arpeggios. The manuscript includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings like "p" and "pp". There are handwritten annotations and corrections throughout the piece. A red stamp from the "Архів Львівської державної консерваторії" (Archive of the Lviv State Conservatory) is visible at the bottom, with the number "3738" and "2554" written nearby.

Приклад 2. Титульний аркуш рукопису співогри М.Вербицького «І гроші нінащо, як розум ледащо».



Приклад 3. Перший номер рукопису співогри М. Вербицького «І гроші нінащо, як розум ледащо»

2.

Ч. I. Andantino.

Flauto *p.*

Clarinetto C *p.*

Zofia, no
то нб Швейц

Zofia.
Працює тільки поки дна лиш вночі до снів вер-

Violini *p.*

Viola *p.*

Basso *p.*

тає, для него праця то жита, соннай дивства и не знає При той же се-ла вся их жизнь Всю

Handwritten musical score for the first system. It consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the following lyrics: *взумахъ все славу. При мѣхъ все сла вся ихъ жизни. Всегда взумахъ все славу.* The piano accompaniment is written for the right and left hands. The system concludes with the instruction *Д.с.* (Da Capo).

Handwritten musical score for the second system. It begins with the dynamic marking *f.* and the instruction *Прѣрѣ.* (Prerred). The vocal line includes the following lyrics: *Колѣнь старѣсть найдѣ и сила вже го о-пу-скае то доро-ди-ны сѣ и =*. The piano accompaniment continues with the right and left hands. The system concludes with the instruction *Д.с.* (Da Capo).

14

бе я у дежжу Власть надъ тобо-н до кажу И дома дома у саджу, Власть

надъ то бо-н до кажу И дома дома у саджу.

Засня

Я пойду и вайя до кажу

Мне уйдеш те бе я у деж-жу.

mf

mf

mf

Ч. 2. Allegretto. 3 5.

Flauto *mf.*

Clarinetti C. *mf.*

Dapla

Voce 1a

Воєрѣ

Межанѣ

Violini *mf.*

Viola *mf.*

Basso *mf.*

Сестра мой другъ! Я ка-ж-дъ изъ насъ
 Сестра мой другъ! Я ка-ж-дъ изъ насъ

Приклад 4. Другий номер рукопису співогри М. Вербицького «Настася».

6. *Ч. 2. Allegretto.* *13. Corni F. in fine.*

This system of the handwritten musical score includes staves for Flauto, Clarinetti C, Fagotto, Violini, Viola, and Basso. The Flauto part has lyrics: "Ніколи не вмирує", "люді душе", "Але не вмирує". The Fagotto part has lyrics: "не оскаржують". The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#).

This system continues the musical score with staves for Flauto, Clarinetti C, Coro (Altenor and Tenor), Violini, Viola, and Basso. The Coro parts have lyrics: "Скільки не вмирує", "Відбуваючи", "Він не вмирує". The Flauto part has lyrics: "Скільки не вмирує", "Відбуваючи", "Він не вмирує". The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#).

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a vocal and piano piece. The page is divided into three systems, each consisting of a vocal line and a piano accompaniment. The notation is in a cursive, handwritten style. The first system includes the lyrics: "Хт не-ми-сиа нб мо го съ море се ба-са му и-о-ва-ва маб-ва-и-а мо аба-маш-ва". The second system includes: "Е-ме даем-рагъ моу го-го спрощ-на-ва ер-аб-ва-му шиб-ам да-пост-ва гоу-го". The third system includes: "го-го ма-ва ба-му,". The piano accompaniment features complex chordal textures and melodic lines. The page is numbered "265" in the top right corner.

Приклад 2. Заклучне соло Василя і хор «Ой працюйте, руські діти...» із співогри «Капраль Тимко», відпис із архіву Львівської консерваторії.

Соло і Хор «Ой працюйте, руські діти...»

Adagio religioso

Piano

ff

ff

ff

4248

1ma volta *2da volta*

1ma volta *2da volta*

ff

pp

B. Mamok

ДОДАТОК В. ПРИКЛАДИ СПІВОІГОР ІСИДОРА ВОРОБКЕВИЧА.

Приклад 1. Другий номер рукопису співогри «Вбога Марта»

24.

Scherzando №2 Solo und Coro.

Solo (*rit. a 2*) *mf*

f *mf*

На що наші мислі, мислячи та вбоги, новим в нас кріпим ім'ям, каже е! Виспівати да їм

45 46

arco

arco

arco

arco

»

rit. *Coro*

сторі гать палив кі. Свудь панів і вбоги, каже е! Свудь панів і вбоги, каже е! Наша мисль да.

mf *f*

47 51

26

mj

из круш ка ом *ушкани Риб екии* из рилу ка ом *гипото 4* *и маб. павст* *гипото 4* *и тего хамб павст.* *3 mus*

19

