

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування
Кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування

БАКАЛАВРСЬКА РОБОТА

Симфонічна творчість Михайла Вербицького в парадигмі розвитку галицької
музичної культури середини ХІХ століття (диригентсько-інтерпретаційний
аналіз)

Виконав Гринишин Назар

студент 4 курсу денної форми навчання
спеціальності 025 – Музичне мистецтво
профілізації «Симфонічне диригування»

Науковий керівник

доктор мистецтвознавства,
професор кафедри історії музики
Кияновська Любов Олександрівна

Рецензент

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри історії музики
Назар Лілія Йосипівна

Львів 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ВИМІРИ ЄВРОПЕЙСЬКОГО РОМАНТИЗМУ У ПРОСТОРІ ГАЛИЧИНИ.....	5
1.1 Напрямки європейського симфонізму ХІХ століття.....	5
1.2 Стиль бідермаєр у контексті розвитку галицької музичної культури.....	9
1.3 Формування театральної культури в Галичині.....	12
РОЗДІЛ 2. ДИРИГЕНТСЬКО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ АНАЛІЗ ОБРАНИХ ТВОРІВ МИХАЙЛА ВЕРБИЦЬКОГО (СИМФОНІЇ №V, №VI, №X ТА УВЕРТЮРИ ДО ОПЕРЕТКИ «НЕ ДО ЛЮБОВИ»).....	15
2.1 Загальна характеристика обраних творів М. Вербицького.....	15
2.2 Огляд фактури та виконавського складу.....	16
2.3 Особливості темпів і характерів.....	18
2.4 Технічні труднощі і способи їх подолання.....	20
ВИСНОВКИ.....	25
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	27

ВСТУП

Актуальність дослідження. Оркестрова музика М. Вербицького є вагомим етапом у розвитку як галицької музики, так і загалом українського симфонізму. Симфонії та інші оркестрові композиції репрезентують інтегрованість української музики в загальноєвропейську музичну культуру. Саме тому сьогодні вони мають важливе значення не лише в художньому, а й в історичному контексті.

Виникнення цього пласту музики в творчому доробку М. Вербицького пов'язане із появою такого важливого культурного явища для галичан, як театру “Руська бесіда”. Разом з тим симфонії презентують розквіт бідермаєру на Галичині, зокрема в творчості М. Вербицького.

Твори оркестрового жанру демонструють зрілість стилю М. Вербицького, його глибоку зануреність у європейську музичну традицію та довершену композиторську індивідуальність.

Таким чином, дослідження симфонічних композицій М. Вербицького в історичному та інтерпретаційно-виконавському аспекті дає змогу сучасним диригентам по-новому відкрити вагомий пласт української симфонічної музики другої половини XIX століття.

Об’єктом дослідження є галицька музична культура середини XIX століття.

Предмет дослідження – обрані симфонічні твори Михайла Вербицького (Симфонії №V, №VI, №X та увертюра до оперетки «Не до любови»).

Мета дослідження полягає у всебічному вивченні симфонічної спадщини Михайла Вербицького як складової національного симфонізму в парадигмі розвитку галицької музичної культури середини XIX століття, а також у розкритті виконавського потенціалу цих творів з позиції сучасного диригентсько-інтерпретаційного підходу.

Для вирішення поставленої мети виникли наступні **завдання**:

- окреслити напрямки європейського симфонізму XIX сторіччя;
- розглянути риси стилю бідермаєр та формування театральної культури у контексті розвитку галицької музичної культури;
- виявити диригентсько-інтерпретаційні особливості обраних творів М. Вербицького (симфонії №V, №VI, №X та увертюри до оперетки «Не до любови»);

У роботі використано такі **методи дослідження**:

- *історичний* – для опрацювання джерел та літератури;
- *культурологічний* – з метою дослідження соціокультурного контексту творчості композитора;
- *аналітичний* – для жанрового та стильового аналізу обраних творів М. Вербицького;
- *метод узагальнення та синтезу* – для систематизації здобутих результатів.

Наукова новизна. У роботі вперше проведений комплексний аналіз диригентсько-інтерпретаційних особливостей при дослідженні обраних симфонічних творів М. Вербицького.

Матеріалом дослідження є нотний матеріал Симфоній №V, №VI, №X та увертюри до оперетки «Не до любови»), що були видані у праці «Вербицький М. Вибрані твори: мультимедійний проект до 200-річчя від дня народження, упорядник Й. Созанський».

Теоретичну базу роботи складає література, що присвячена:

- розвитку української музичної культури: Випих-Гавронська А. [1], Витвицький В. [2], Дальгауз К. [3], Жмуркевич З. [4], Кияновська Л. [5-8], Козаренко О. [9-10], Корній Л., Сюта Б., [12-13], Крусь О. [14-15], Мазепа Т. [17-18], Мельник Л. [19], нариси з історії української музики [21-22], Новакович М. [23, 25], Ольховський А. [26], Сидір М. [27], Чарнецький С. [28].
- життєтворчому шляху М. Вербицького: Людкевич С. [16], текст Назар-Шевчук Л. до монографії М. Вербицького [20], Новакович М. [24];

- праця М. Колесси «Основи техніки диригування» [11].

Практичне значення роботи полягає у можливості використання її матеріалів в курсах «Історія української музичної культури», «Історія диригентського мистецтва». Результати роботи можуть бути використані при подальших дослідженнях даної тематики.

Структура роботи. Дослідження складається із вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел. Всього у роботі 29 сторінок, обсяг основного тексту займає 24 сторінок, список використаних джерел налічує 28 позицій.

РОЗДІЛ 1.

ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ВИМІРИ ЄВРОПЕЙСЬКОГО РОМАНТИЗМУ У ПРОСТОРІ ГАЛИЧИНИ

1.1 Напрямки європейського симфонізму ХІХ сторіччя

Епоха романтизму в музиці була відображенням глибоких духовних процесів, які відбувалися в суспільстві на початку ХІХ століття. Романтизм виник як реакція на раціоналізм Просвітництва, як протест проти обмежень реального світу та спроба втечі в ідеальний, суб'єктивно пережитий простір. «Вираз “романтизм” на початку ХІХ ст. означав (так само, як і термін “класицизм”) не лише стиль чи уподобання, а й водночас естетичний ранг» [3, с. 390].

Романтичне мистецтво загалом, і музика зокрема, тяжіли до синтезу мистецтв – тісного зв'язку з поезією, живописом і театром. Цей період відзначається посиленою увагою до внутрішнього світу людини, до індивідуального досвіду, часто автобіографічного. Образи кохання, природи, мрій, страждання і пристрасті отримали панівну роль. Саме ці якості сприяли трансформації жанрів, в тому числі і симфонії.

Власне, циклічна симфонія зазнала суттєвих змін. Перш за все, у ній почали переважати ліричні настрої (для прикладу: «Незавершена симфонія» Ф. Шуберта, Третя («Шотландська») симфонія Ф. Мендельсона, Четверта симфонія Р. Шумана). У зв'язку з цим, змінилася і традиційна форма. Перш за все, незвичне для класицистичної сонати співвідношення образів дії та лірики (із перевагою останньої) призвело до зростання ролі побічної партії. Потяг до увиразнення деталей і колористичних моментів спричинив появу нового типу сонатного розвитку. Варіаційне перетворення тем стало особливо характерним для романтичної сонатної форми.

Ліричний характер музики, позбавлений театральної конфліктності, проявився у тенденції до монотематизму («Фантастична симфонія» Г. Берліоза,

Четверта симфонія Р. Шумана) і до безперервного розвитку, що спричинило зникнення пауз між частинами. Разом із тим, прагнення відобразити множинність явищ в єдності проявилось у різкому контрасті між частинами симфонії. Ще однією характерною рисою романтичної великої форми стає тяга до одночастинності.

Варто згадати той факт, що кульмінацією розвитку жанру симфонії стає творчість Л. ван Бетовена (початок XIX століття), який був зразком для композиторів-романтиків. Відтак, далі симфонія розвивається двома шляхами. Перший – це традиційно-класичний, який є продовженням традицій класичної симфонії з новими романтичними елементами, такими як інтимний тип мелодизму, ускладнена внутрішня структура тощо. Яскравими представниками цього типу є Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Мендельсон, Й. Брамс. Другий шлях розвитку жанру – це романтичний симфонізм, що характеризується зміною внутрішнього змісту, форми, виразових засобів, кількості частин. Окрім того, він пов'язаний із новим симфонічним напрямком – програмною симфонією, яка, в свою чергу, тісно пов'язана з літературою.

Особливої уваги заслуговує творчість Роберта Шумана. Композитор зумів створити новий тип симфонії, що відобразив характерні естетичні тенденції романтичної доби. Твори його жанру переважно ліричні, адже композитор був продовжувачем лінії лірично-жанрового симфонізму Л. Бетовена. В його симфоніях послідовно проявлялася одна з визначальних особливостей музичного мистецтва XIX століття – прагнення передати протиріччя життєвих явищ в їх складній єдності. В оркестровій сфері це передавалося за допомогою безперервного розвитку, що завершилося формуванням нового романтичного жанру – симфонічної поеми.

Саме в жанрі симфонії Р. Шуман тяжіє до традицій класицизму: прагне до «економії» тематичного матеріалу, досягає великої простоти і емоційної врівноваженості, не демонструє примхливої музичної мови, гармонічної розкоші, багатство фарб. На противагу цьому він яскраво проявляє риси монотематизму, наскрізного драматургічного розвитку та інтонаційних зв'язків

між частинами. Варто звернути увагу, що тенденція до наскрізного розвитку і тематичної єдності у симфоніях Р. Шумана проявилася по-різному (для прикладу, в Першій симфонії основні теми виростають з теми вступу, а у Другій симфонії 3 та 4 частини пов'язані тематично. Це ж стремління до поемної єдності лежить в основі форми найкращої з чотирьох симфоній – останній, четвертій d-moll).

Іншу гілку романтичного симфонізму яскраво уособлює творчість Гектора Берліоза – одного з найоригінальніших і найвпливовіших композиторів ХІХ століття. На його симфонічний стиль вплинули як і романтична естетика, так і традиції французької школи з її тяжінням до театру, видовищності та жанрово-пейзажних ефектів. У своїх симфоніях Г. Берліоз схилився до масштабних, монументальних форм, адже він намагався висловити свій час в глобальних ідеях. Як типовий романтик, митець прагнув до синтезу мистецтв, особливо до поєднання музики і літератури. Саме він став одним із засновників програмної симфонії, у якій конкретний зміст (сюжет або ж образ) відіграє провідну роль.

Композитора цікавила доля сучасника та людські почуття. Загально-романтичні риси визначають характерні тематичні лінії його симфонічної творчості:

- революційно-героїчну – Г. Берліоз був свідком значних історичних подій, на нього дуже вплинули події революції («Марсельєза» для двох хорів та симфонічного оркестру, «Реквієм», «Траурно-тріумфальна симфонія»);
- тема кохання – з біографічних відомостей, Г. Берліоз прагнув до цього почуття, але життя його розчарувало. Тож, на перший план вийшла компенсаторна функція – те, чого він не отримав в житті, втілив як ідеал в своєму мистецтві (симфонія «Ромео і Джульєтта»);
- зображення оточуючого середовища – жанрово-пейзажні функції. Для романтиків важливо зобразити той фон, в якому перебувають герої. Це може бути пейзаж, жанрові картини, ці фони могли бути співзвучними з почуттям героя або контрастувати з ними. Саме ця лінія була для Г.

Берліоза особливою: звідси в його симфоніях є характерними різні епізоди, сцени, пейзажі, замальовки. Всі жанрово-пейзажні форми створюють важливий ефект – театралізацію симфонії.

Окрім того, варто згадати і новаторство Г. Берліоза, яке значно вплинуло на подальший розвиток жанру симфонії. Перш за все, композитор став засновником програмної симфонії: цей жанр перетворюється в такий твір, для якого є характерним конкретний зміст. За допомогою сюжету, слухач знаходить музичні паралелі і асоціації конкретних образів. Відповідно, традиційна структура розхищується, а характерним явищем стає пошук нових форм. Яскравим прикладом програмного симфонізму є «Фантастична симфонія» Г. Берліоза. Вона є автобіографічною і за рахунок назви частини та персоніфікації музичних тембрів, слухач здогадується, що відбувається по сюжету, а назви «Гарольд в Італії» чи «Траурно-тріумфальна» демонструють загальний образ та настрій.

Разом з тим, програмність стала яскравою ознакою у жанрі симфонічної поеми, що протиставлялася абстрактності класичної симфонії. З'явившись у 1840 році у творчості Ф. Ліста, вона ввібрала й узагальнила основні риси нової епохи, які поступово формувалися в інструментальній музиці понад чверть століття. Разом із літературним сюжетом, симфонічна поема, на противагу дії, притаманній класичній симфонії, втілює найхарактерніший принцип романтичної музики – домінування внутрішнього світу, рефлексій, споглядання, переживань. У тематизмі цього жанру помітні риси романтичної мелодики, вагоме значення мають гармонічно-кolorистичні та темброві якості. Її формотворення спирається на одночастинність, монотематизм, варіаційність, плавні переходи між темами. Попри те, що структура симфонічної поеми не повторює класичну симфонію, вона відтворює деякі її важливі принципи: наявність двох тональних і тематичних центрів, розробковість, репризність, контрастність, наявні ознаки циклічності. Її програма пов'язана з образами поезії та літератури (для прикладу – симфонічні поеми у творчості Ф. Ліста:

«Прелюди» за мотивами А. Ламартіна, «Що чути на горі» за мотивами В. Гюго, «Мазепа» за мотивами Дж. Байрона).

Отже, на прикладі Р. Шумана та Г. Берліоза прослідковуємо загальну тенденцію доби – посилений інтерес до особистісного світу людини, її переживань, духовного пошуку й художньої рефлексії над дійсністю. Саме в цьому контексті варто приділити увагу ще одному важливому культурному феномену XIX століття – бідермаєру, який, подібно до музичного романтизму, став відображенням соціальних і духовних настроїв епохи.

1.2 Стил ь бідермаєр у контексті розвитку галицької музичної культури

Поняття «бідермаєр» своїм корінням сягає епохи Просвітництва, яка сформувала інтелектуальне й культурне підґрунтя для подальшого розвитку цього явища. Проте, як термін воно почало вживатися лише з другої половини XIX століття. Його поява пов'язана з сатиричним образом Готліба Бідермаєра – вигаданого персонажа, створеного німецьким письменником Людвігом Айхродтом та лікарем Адольфом Куссмаулем, який з'являвся на сторінках популярного гумористичного журналу як уособлення міщанського світогляду, замкненого в межах домашнього затишку, сентиментальності та буденності.

Стил ь бідермаєр формувався в добу між Віденським конгресом (1815 р.) і революційними подіями 1848 року. Цей період характеризувався відносною політичною стабільністю, консервативним порядком та поверненням до приватного життя після потрясінь наполеонівських війн. У мистецтві цей стил ь виявився у зверненні до простого, інтимного, спокійного світу повсякдення. Бідермаєр не прагне до узагальнень чи соціального аналізу – навпаки, він зосереджений на дрібному, побутовому, щоденному. Герої творів, створених в цьому дусі, не вступають у конфлікт із реальністю: вони приймають її як стабільне, комфортне середовище існування, де матеріальний світ є продовженням внутрішнього гармонічного стану.

Мистецтво бідермаєра не тяжіє до високих узагальнень, філософських категорій чи трагедійної напруги. У центрі уваги – пересічна людина, що живе спокійним життям, задоволена скромним добробутом, родинним теплом і емоційною стабільністю. На відміну від героя великого романтичного полотна, бідермаєрівський персонаж не протиставляє себе світу, не прагне героїчних вчинків чи фатального кохання. Навпаки, він намагається зберегти звичну гармонію й тишу [9].

Бідермаєр проявив себе у найрізноманітніших мистецьких формах – від живопису та літератури до меблевого дизайну та архітектури. Його відмінна риса – тяжіння до камерних масштабів, декоративної стриманості, простоти форм, уваги до деталей і затишку.

У музичному мистецтві стиль бідермаєр також набув виразного втілення. Його ідеали найкраще відобразилися в невеликих формах: фортепіанних мініатюрах, салонних п'єсах, камерній музиці, побутових піснях (*lieder*), а також у жанрових сценах зінгшпілю. Ці жанри гармонійно перегукуються з поетикою раннього романтизму. Вони відповідали настроям приватності та були доступні широкому колу домашніх музикантів-аматорів, для яких створювалась значна частина музичного репертуару доби.

«Бідермаєр, не вимагаючи надто великого виконавського ресурсу та інноваційних виразових засобів композиторської техніки, дозволяв втілити найбільш привабливі риси світовідчуття «маленької людини» у зрозумілій і легкозасвоюваний 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» [27, 47-48 с.].

«Отже, романтична ідея набуває в галицькій культурі, зокрема в музичній, дещо відмінного втілення, ніж в інших європейських регіонах. І якщо в самій творчості, у використанні виразових засобів можемо з певністю констатувати “шубертівські”, “веберівські”, “мендельсонівські” чи “шопенівські” аналогії, то в образній системі, у провідних сферах змісту, що, як відомо, є первинними щодо техніки, таких збіжностей буде значно менше, і на перший план виступлять якості, породжені національною та регіональною традицією» – пише Л. Кияновська [5, с. 19].

Особливо органічно поєднання рис бідермаєру та музичного романтизму виявляється в культурному просторі Галичини першої половини ХІХ століття. Тут ці естетичні настанови нерозривно сплелися з місцевими фольклорними традиціями. У творах галицьких композиторів часто поєднувалися інтимність камерної форми, мелодика народної пісні та емоційна насиченість, властиві як бідермаєру, так і ранньому романтизму.

У першій половині ХІХ століття музичне життя Галичини формувалося під впливом загальноєвропейських стилістичних напрямів, зокрема естетики раннього романтизму та бідермаєру. Центральними постатями у становленні професійної музичної культури Львова стали Франц Ксавер Моцарт (син В. А. Моцарта) та Йоганн Рукгабер. Паралельно, у місті перебували й працювали Й. Башни, М. детто Галлюс, Ю. Ельснер, К. Курпінський та К. Ліпінський, однак їхня творчість, в порівнянні з названими вище композиторами, вплинула на розвиток місцевого музичного мистецтва все ж таки менше [4].

Ф. К. Моцарт (1791-1844) майже три десятиліття прожив у Галичині, де проявив себе не лише як композитор і піаніст, а й як педагог, організатор культурного життя та засновник хорового Товариства святої Цецилії. Його творчість, зокрема вокальна, поєднує елементи класичної форми з рисами раннього романтизму: мелодичну витонченість, простоту виразових засобів, ліризм, камерність, звернення до народнопісенного матеріалу. Його стиль, наповнений побутовою образністю та позбавлений філософських узагальнень, тяжіє до естетики бідермаєру.

Не менш вагомою фігурою був Йоганн Рукгабер (1799-1876) – видатний диригент, педагог та організатор. Він заснував «Товариство друзів музики», а згодом і Галицьке музичне товариство, що відіграло важливу роль у музичному житті Львова. Як керівник музичної школи при Товаристві, митець сприяв формуванню нової генерації музикантів. Окрім своєї активної організаційно-просвітницької діяльності, Й. Рукгабер залишив помітний слід як композитор. Його творчий доробок охоплює понад 200 музичних творів, значну частину яких складають композиції для фортепіано: ноктюрни, марші, скерцо, фантазії, варіації, попури, експромти, сюїти, вальси та ліричні мініатюри. Особливе місце у його спадщині займають пісні та камерно-інструментальні жанри.

У творчості композитора теж відчутна спорідненість із бідермаєрівською традицією. Перш за все, митець надає перевагу невеликим формам – фортепіанним і вокальним мініатюрам, з характерною жанровістю, танцювальними ритмами, побутовими або гумористичними образами, зверненням до фольклорних елементів. Такі твори зазвичай мають просту форму й структуру, лінійну кантиленну мелодику, прозору гармонію з функціональними співвідношеннями в межах тоніки й домінанти, регулярну метрику, чітке квадратне фразування та обмежений вокальний діапазон. Усі перераховані риси відповідають ідеалам камерного виконавства, призначеного для вузького кола слухачів.

Доцільно також згадати композиторів, чия творчість розвивалася в тій самій стилістиці: Михайла Вербицького (1815-1870), Івана Лаврівського (1823-1873), Сидора Воробкевича (1836-1903), Віктора Матюка (1852-1912). Їхні камерні твори виразно втілюють риси музичної естетики раннього романтизму та бідермаєру.

1.3 Формування театральної культури в Галичині

Разом з тим, перераховані постаті тісно пов'язані із ще одним мистецьким явищем Галичини – театром. Як відомо з історії України: «Різкі зміни в політичному і культурному житті українців Галичини приніс 1848-й рік, знаний

в європейській історії як рік “весни народів”. Революція 1848-го року дала невеликому прошаркові західно-українського суспільства, що переважно складався з представників духовенства та інтелігенції, поштовх і нагоду до формального самовизначення нації, та до заснування національних установ» [5, с. 28].

Відтак, вже у 1861 році з ініціативи львівської інтелігенції було засновано товариство «Руська бесіда», яке невдовзі стало центром культурного та просвітницького життя українців. Спочатку його діяльність обмежувалася організацією балів і вечорів із декламацією та музикою, однак дуже швидко постало питання про створення українського театру. Зокрема, один із активних діячів товариства – Юліан Лаврівський, запропонував ідею заснування постійної театральної трупи [18].

Створення театру в Галичині відповідало загальноєвропейським тенденціям доби романтизму, коли саме музичний театр, а особливо опера, відігравав важливу роль у формуванні національного самоствердження (аналогічні процеси спостерігалися у Чехії, Польщі, Іспанії тощо) [5]. У галичан цей час був ускладнений браком професійних кадрів: акторів, композиторів, режисерів. Тому, спочатку сподівання покладали на духовенство, серед якого були постаті з композиторськими здібностями, зокрема Михайло Вербицький, який активно долучався до театральної ініціативи.

Для потреб майбутнього театру було створено драматичну школу, яка стала ядром першої української трупи. Надзвичайну підтримку цій ініціативі виявила широка громадськість: збір коштів на потреби театру набув масового характеру, що засвідчує високий рівень національного піднесення в суспільстві. Відкриття театру у Львові стало подією загальнонаціонального масштабу. Першу виставу – драму «Маруся» за твором Г. Квітки-Основ'яненка супроводжувала музика В. Квятковського. Разом з тим, у міждієвих антрактах прозвучали дві симфонії М. Вербицького на основі українських народних мелодій, засновані на руському фольклорі [27].

У цьому контексті варто згадати й про розвиток жанру співогри – музично-драматичної форми, що поєднувала елементи народної пісенності, інтонаційний фольклор, діалогічну структуру й нескладний супровід (часто фортепіанний чи оркестровий).

«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» [27, с. 5].

Співогра як жанр відповідала естетичним ідеалам бідермаєру: камерність, дидактичність, піднесення моральних цінностей. Утвердження цієї форми в театрі відповідало прагненню донести українське слово й пісню до широких верств населення, формуючи тим самим національну свідомість через засоби музичного мистецтва.

Отже, у другій половині XIX століття українська музична культура Галичини розвивалася під впливом складної соціокультурної ситуації: з одного боку – інтенсивне зростання польської культури та домінування австрійських естетичних пріоритетів, з іншого – формування власної мистецької традиції. У цих умовах бідермаєрівський стиль став своєрідним фундаментом для розвитку камерної музики, співогри й музично-драматичних вистав.

РОЗДІЛ 2.

ДИРИГЕНТСЬКО-ІНТРЕПРЕТАЦІЙНИЙ АНАЛІЗ ОБРАНИХ ТВОРІВ МИХАЙЛА ВЕРБИЦЬКОГО (СИМФОНІЇ №V, №VI, №X ТА УВЕРТЮРИ ДО ОПЕРЕТКИ «НЕ ДО ЛЮБОВИ»)

2.1 Загальна характеристика обраних творів М. Вербицького

У добу, коли українське професійне музичне мистецтво лише починало формуватися, М. Вербицький виступив не лише як хоровий і церковний композитор, а й як один із перших українських авторів симфонічної музики. Його оркестрові твори, попри скромний за обсягом доробок, є надзвичайно цінними з мистецької та історико-культурної точки зору. Зокрема, Симфонії №V, №VI, №X та увертюра до трагічної оперетки «Не до любови» демонструють етапи становлення його композиторського стилю в царині оркестрової музики.

Написання більшості симфонічних творів М. Вербицького було зумовлене конкретною театральною чи педагогічною практикою. Наприклад, Симфонії №V та №VI, як припускається дослідниками, могли бути написані для використання як антракта або вступна музика в театральних виставах, що ставилися на сценах українських аматорських театрів у Галичині. Симфонія №X, створена для камерного складу і двох флейт, була присвячена Оресту Сінкевичу і, ймовірно, написана під емоційним потрясінням від передчасної смерті дорогого учня. Адже як відомо сам М. Вербицький покладав великі надії на О. Сінкевича і радів, що Галичина матиме достойного композитора після його відходу.

Увертюра до оперетки «Не до любови» має особливу вагу як один із небагатьох програмних творів Вербицького, безпосередньо пов'язаний із драматичним сюжетом [20].

Музика М. Вербицького завжди тісно співвідносилася з українським національним мелосом, тому при диригентському трактуванні його симфоній,

слід враховувати вкорінені фольклорні риси – модальність, ладову варіативність, танцювальні ритми, інтонаційну близькість до народної пісні. З точки зору архітекτονіки, твори Вербицького в більшості випадків тяжіють до сонатної форми. Взаємодія між європейською класичною формою та національним змістом вимагає від диригента тонкого балансу між стилістичною точністю й емоційною гнучкістю.

2.2 Огляд фактури та виконавського складу

Як вже зазначалося у першому розділі, у середині XIX століття театральне життя Галичини відзначалося скромними масштабами як у плані глядацьких залів, так і оркестрових ресурсів. Сцени місцевих театрів та оркестрові ями не могли вмістити великі симфонічні колективи, подібні до тих, що формувалися в провідних європейських музичних центрах епохи романтизму. У цей час в Європі набувала популярності тенденція до збагачення оркестрової палітри, включаючи збільшення кількості струнних інструментів, розширення духової секції, введення нових тембрів (тромбони, туби, арфа) та підвидів уже існуючих інструментів [4].

Михайло Вербицький, пристосовуючись до реалій місцевого театального життя, не зменшує склад оркестру до мінімуму, проте раціонально адаптує його до камерного формату. У його симфоніях, як правило, зберігається парний склад духових – дві флейти, два кларнети, іноді гобої та валторни відсутні, що відсилає до класичної традиції. Натомість, композитор впроваджує один тромбон – елемент романтичної оркестрової практики. У Симфоніях №V та №VI замість фаготів використовуються евфоніони, що додає творам оригінального звучання. Кількість валторн у Вербицького обмежена до двох, хоча вже в класичній практиці їх часто було чотири.

Цікавим є виняток у партитурі увертюри до оперетки «Не до любови», де композитор виключає гобої. Використання підвидів традиційних інструментів зустрічається вкрай рідко й має переважно колористичне значення. Зокрема, у вступі до Симфонії №VI з'являється соло флейти *riccolo*, яке підсилює описово-розповідний, майже пейзажний характер музичного матеріалу. Вступна тема,

монотематична за структурою, демонструє здатність композитора створювати образи природи не лише через мелодичні засоби, а й через вибір тембрів.



Рис. 6. Симфонія №VI, вступ, соло флейти

Симфонія №X вирізняється особливим, майже винятковим складом: вона написана виключно для струнного складу з двома флейтами, що свідчить про її камерну специфіку та інтимний характер звучання.

Характерною ознакою оркестрового письма Вербицького є використання дублювань – одночасного проведення одного й того ж музичного матеріалу в кількох інструментах. Така практика спостерігається між струнними (насамперед скрипками) та дерев'яними духовими, зокрема флейтою і кларнетом. Іноді мелодичну лінію паралельно ведуть не лише дві групи інструментів, а ще й посилюють гармонічною підтримкою інші партії. Подібний прийом, хоч і збагачує темброву палітру, може створити складності у виконавстві, зокрема в аспектах чистоти звучання, прозорості фактури та загального інтонаційного балансу.

Саме тому для диригента стає принципово важливим, точно визначити, яка з партій має бути домінантною в конкретному епізоді. Це потребує глибокого розуміння фактурної структури та здатності швидко реагувати на проблеми, що виникають під час репетиційного процесу. У деяких випадках

виправданим є вилучення певних голосів, якщо це не шкодить драматичній логіці музики, але допомагає забезпечити інтонаційну чистоту.

Ще один характерний прийом Вербицького – чергування оркестрових груп або ж окремих груп із Tutti. Це використовується не лише як динамічний контраст, а й як засіб підкреслення окремих драматургічних моментів. Зазвичай нарощення звучання в таких епізодах є поступовим і природним. Проте музиканти можуть інстинктивно перебільшувати значення *crescendo*, що призводить до надмірного форсування звуку, і як наслідок до перевантаженого, навіть агресивного тембрового ефекту.

Для уникнення екзальтації загального оркестрового звучання, під час репетицій диригент має чітко окреслити межі допустимого динамічного зростання, зафіксувати ключові точки акцентування і запобігти перетворенню ансамблю на некеровану звукову масу. Як диригенту, так і оркестрантам тут важливо зберігати *razio*, а не кидати все на бездумне *emozio*.

На відміну від хору, де кожен виконавець має змогу завжди бачити повну партитуру твору, оркестранти не бачать загальної картини. Тому диригент мусить чітко обумовити моменти, де відбуваються вагомі фактурні зміни – перехід від кількох голосів до повного складу, і навпаки, з метою досягнення композиторських завдань.

Фактурно симфонічні твори Вербицького тяжіють до гомофонно-гармонічного типу викладу, з чітким поділом на ведучу мелодію та супровід, що відповідає стилістиці бідермаєру. Це потребує ретельного балансування та особливої уваги до диференціації голосів. У творчості композитора наявні риси як *alfresco* (широке, вільне звучання), так і *brillante* (яскраве, віртуозне ведення лінії), що створює додаткові труднощі для оркестрантів. Часті переходи від акордових ударів *forte* до віртуозних пасажів дрібними вартостями вимагають технічної гнучкості й відмінного володіння виконавським апаратом, особливо у струнних.

Фактура оркестрових творів Михайла Вербицького на перший погляд здається простою: вона містить у собі ряд виконавських труднощів, що ставлять

перед диригентом завдання не лише точного відтворення, а й стилістично виваженого інтерпретаційного бачення.

2.3 Особливості темпів і характерів

Більшість досвідчених диригентів чудово усвідомлюють, що ключем до успішного виконання оркестрового твору часто стає вдало обраний темп. Саме цей параметр визначає, наскільки виразно буде передано характер музики, наскільки зручно вона ляже під пальці оркестрантів та як поєднуються всі складові частини композиції в єдину художню цілісність. Оркестрові твори Михайла Вербицького, зокрема, його симфонії та увертюри, підтверджують цю тезу з особливою очевидністю.

Музика, яка створювалася для театру, мала на меті не лише художнє самовираження, а й виконувала прикладну функцію: вводити слухача в настрій п'єси, формувати очікування, посилювати драматизм дії або й відображати її кульмінаційні моменти. Тому ці композиції внутрішньо насичені контрастами, змінами настроїв і різноманітними виражальними засобами, що безпосередньо позначається на темпо-ритмічній організації твору.

Часті зміни темпу в межах одного епізоду, несподівані переходи між крайніми темповими полюсами, вимагають від диригента неабиякої чуйності. Поспішне або, навпаки, надмірно уповільнене виконання може зруйнувати форму, стерти виразну ритмічну структуру або позбавити музику життєвої пульсації. Окремі розділи Вербицького відзначаються емоційною напруженістю та драматичною стрімкістю, що часто провокує природне бажання оркестру прискорити рух, що, однак, може спричинити втрату чіткості артикуляції [10].

Наприклад, увертюра до оперетки «Не до любови» розпочинається з повільного вступу (*Adagio*), який водночас є й експозицією глибоко лірико-драматичного образу. Надто повільний темп в цьому епізоді розтягне музичну фразу, розіб'є її на нежиттєздатні відрізки, позбавить логіки й емоційного наповнення. Натомість, занадто швидкий темп позбавить вступ необхідної ваги

й драматичної виразності. Диригент має знайти «золоту середину» – темп, у якому музична думка звучить природно, переконливо і дозволяє розкрити образ.

Іншим прикладом виступає Симфонія №X, яка є камерною за складом, але з-поміж інших вирізняється технічною складною у виконанні. Стилiстично цей твір наближається до бриліантового стилю, що вимагає від виконавців високого рівня володіння дрібною технікою. Струнні інструменти, зокрема, мають справу з пасажами, які часто є незручними в аплікатурному плані. В цьому контексті диригент має відчувати темп, у якому кожна нота звучатиме чітко, а артикуляція буде виразною і не втрачаючи водночас характерної для твору легкості й енергії.



Рис. 2. Симфонія №X, вступ

Симфонія №VI також ставить перед диригентом складне завдання. Особливо цікаві розділи з позначенням «Tempo di Kolomejka», які містять яскраво виражені жанрові ознаки українського народного танцю. Імовірно, саме М. Вербицький став першим, хто ввів жанр коломийки у симфонічну музику. З одного боку, темп повинен зберігати жвавий, життєрадісний, танцювальний характер, з іншого – залишатися підконтрольним і не переходити межу, за якою виконавська якість починає страждати. Важливо також враховувати, що такий темп має відповідати традиційній ритміці коломийки, не перетворюючи її на карикатурну або надто академізовану форму.

Визначення темпу у творах Вербицького – це не просто технічне питання, а одне з найважливіших завдань диригента. Темп не лише впливає на зручність виконання, а й формує сприйняття характеру музики, її драматичної структури

та змістового навантаження. Тому глибоке розуміння музичної тканини, стилістики епохи, жанрових особливостей і можливостей виконавського складу – це ті чинники, які мають враховуватися при виборі темпу для кожного епізоду симфонічного твору.

2.4 Технічні труднощі і способи їх подолання

Попри зовнішню простоту музичної мови, яка на перший погляд може здаватися наслідком бідермаєрівської традиції, симфонічні твори Михайла Вербицького містять у собі чимало виконавських викликів. Вони потребують від диригента не лише базової технічної вправності, а й високого рівня мануальної точності, широкого діапазону диригентських жестів і чуття до інтерпретаційних нюансів. Водночас музичний матеріал оркестрових творів М. Вербицького може слугувати “етюдами” для напрацювання мануальної техніки.

Один із поширених прийомів, що викликає технічні складнощі – це фермати, особливо у вступних частинах творів. У симфоніях №V та №X, а також в увертюрі до оперетки «Не до любови» фермати виконують не лише функцію зупинки, а й слугують своєрідними переходами між фразами чи епізодами. У подібних випадках диригент повинен чітко організувати момент затримки та подальшого переходу, аби зберегти логіку музичної побудови. Вкрай важливо, щоб фермата не спричиняла дезорієнтацію в оркестрі: необхідно забезпечити точну підготовку, вчасну постановку та виразне зняття, що зумовить органічність продовження музичної думки.



Рис. 3. Увертюра до оперетки «Не до любви», фрагмент з ферматами

Іншим важливим аспектом є агогіка: зміни темпу, які не мають прямої нотної фіксації, але виникають у процесі виконання, як наслідок емоційного наповнення музики. У творах М. Вербицького такі темпові відхилення не лише допустимі, а іноді й необхідні для досягнення цілісності драматургічної побудови. Вони слугують засобом вираження напруги, переходу між розділами чи кульмінаціями, а також відтворення настроєвих змін. Диригент має усвідомлювати, яким технічним жестом досягати сповільнення або прискорення: це реалізується через зміну «відбиття» – основного механізму диригентського жесту, що інформує музикантів про динаміку темпового пульсу. Розширення амплітуди жесту або, навпаки, його зменшення сприймаються оркестром як сигнал до зміни швидкості виконання [10].

Крім того, у деяких епізодах, зокрема у фрагментах із пасажами (як у Симфонії №X), потрібна особлива увага до чіткості артикуляції. Оркестранти повинні не лише точно витримувати ритміку, а й синхронізувати аплікатурно складні пасажі, що потребує ретельної попередньої роботи між диригентом та концертмейстерами груп, а згодом на групових репетиціях між концертмейстерами та оркестрантами. Диригент має забезпечити виразність кожної першої долі в такті, передбачити зміни і водночас бути емоційно

гнучким, адже саме від нього залежить натхненність та переконливість виконання.

Таким чином, технічна сторона інтерпретації симфоній Михайла Вербицького вимагає від диригента не лише майстерності, а й досконалого розуміння музичного матеріалу, його стилістичних та образно-емоційних особливостей. Тільки вміле поєднання технічної точності з виразністю дозволить досягти стилістично доречного і глибокого художнього втілення задуму композитора.

ВИСНОВКИ

Музична культура Галичини першої половини XIX століття формувалася на перетині європейських естетичних тенденцій і локальних національних процесів. Впливи романтизму, бідермаєру та театральної культури у поєднанні з українськими фольклорними традиціями, створили унікальне культурне середовище, в якому формувався стиль М. Вербицького – одного з перших українських композиторів-симфоністів.

Романтичний симфонізм, представлений такими постатями як Р. Шуман, Ф. Мендельсон, Г. Берліоз, Ф. Шуберт та іншими, вніс суттєві зміни у жанрову систему: від переосмислення класичної форми, до введення програмності, тематичної єдності, монотематизму та нової ролі тембру. Ці загальноєвропейські тенденції знайшли своє втілення й у зразках галицької музики, адаптуючись до локального контексту та виконавських можливостей.

Стиль бідермаєр, із його камерністю, інтимністю, тяжінням до простоти й поетизації повсякденного життя, став надзвичайно впливовим у формуванні музичної естетики Галичини. Саме він у поєднанні із раннім романтизмом визначив характер багатьох творів місцевих композиторів, зокрема Франца Ксавера Моцарта, Йоганна Рукгабера та самого Михайла Вербицького. У музиці цього періоду домінують малі форми, прозорість фактури, ліризм, танцювальні ритми, національний мелос.

Розвиток театральної культури, особливо після революції 1848 року, став важливим інструментом національного самовираження. Заснування “Руської бесіди” дало поштовх до появи нових жанрів – зокрема, співогри, у якій поєдналися драматургія, музика та національні інтонаційні моделі. М. Вербицький активно долучився до цього процесу як композитор, пишучи музику, яка тісно пов’язана з українським фольклором та театальною сценою.

Аналіз оркестрових творів М. Вербицького, зокрема симфоній №V, №VI, №X та увертюри до оперетки “Не до любови”, засвідчує його майстерність як композитора-симфоніста, здатного поєднати класичну архітектуру з

національним змістом. Особливості оркестрування свідчать про пристосування до локальних виконавських можливостей і водночас про оригінальне мислення.

Темпо-ритмічна організація симфонічних творів М. Вербицького вирізняється контрастністю, чутливістю до настроєвих змін, включенням танцювальних жанрових форм (зокрема коломийки), що потребує від диригента високого рівня чуття, гнучкості у визначенні темпів і глибокого прочитання музики.

Технічний аспект цих композицій виявляє низку технічних труднощів – фермати, агогічні зміни, робота над ансамблем, що вимагають від диригента досконалого володіння мануальною технікою та вміння працювати з окремими оркестровими групами, а також інтерпретаційної уважності до стилю та образної сфери.

Таким чином симфонічна творчість М. Вербицького постає як цінний культурно-мистецький феномен, що інтегрує європейські стильові надбання у національну музичну культуру. Його доробок становить не лише історичну спадщину, а й актуальний матеріал для сучасного виконавця-оркестранта, диригента чи дослідника. Вони відкривають перспективи для подальших мистецьких розвідок, сценічного втілення та нових інтерпретацій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Випих-Гавронська А. Українська музика у польському театрі Львова до 1918 року. Українська музика: наук. часопис Львівської нац. муз. академії ім. М. В. Лисенка, 2014. Ч. 2. С. 108–115.
2. Витвицький В. Старогалицька сольна пісня XIX століття. Перемишль, 2004. 157 с.
3. Дальгауз К. Романтизм і бідермаєр. Про характеристику доби реставрації в історії музики. Праці музикознавчої комісії НТШ / пер. з нім. З. Жмуркевич. Львів, 2014. Т. CCLXVII. С. 377–393.
4. Жмуркевич З. Галицький музичний бідермаєр (на матеріалі фортепіанних творів з нотних колекцій Львова XIX ст.): автореф. дис. канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Львів, 2007. 19 с.
5. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX ст.: навч. посібник. Чернівці: Книги-XXI, 2007. 424 с.
6. Кияновська Л. Діяльність німецьких, австрійських та чеських музикантів в Галичині у XIX ст. «Musica Galicijana» – Жешув (Польща). Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich: w 17 t. Rzeszów: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, 2000. T.5. P.119–128.
7. Кияновська Л. Стилєва еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. Тернопіль: Астон, 2000. 340 с.
8. Кияновська Л. Українська музична культура. Львів: «Тріада плюс», 2009. С. 181–188.
9. Козаренко О. Бідермаєр як актуальна модель української музики. Мистецтвознавство України. 2009. Вип. 10. С. 86–88. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mysu_2009_10_16 (дата звернення: 12. 06. 2025).

10. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів, 2011. 285 с.
11. Колесса М. Основи техніки диригування. Київ: Музична Україна, 1973. 100 с.
12. Корній Л. Історія української музики : у 3 частинах. Ч.3. ХІХ століття. Київ; Харків; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 2001. 477 с.
13. Корній Л., Сюта Б. Історія української музичної культури: підручник для студентів вищих навчальних закладів Національної музичної академії До 100-річчя України імені. 1. Чайковського. К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 736с.
14. Крусь О. Історія української музики від витоків до середини ХІХ століття: Навчально-методичний посібник. – Луцьк: Надстир'я, 1999. – 138 с.
15. Крусь О. Історія української музики другої половини ХІХ століття: Навчальний посібник. – Рівне: НУВГП, 2014, 100 с.
16. Людкевич С. 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.
17. Мазепа Т. Австрійський музично-драматичний театр у Львові (1776–1872). (Спроба синтетичного аналізу діяльності). *Musica Galiciana*. Rzeszów, 2003. Т. 7. С. 31-41.
18. Мазепа Т. Галицьке Музичне Товариство у культурно-мистецькому процесі ХІХ – початку ХХ століття: дис. докт. мист-ва: спец. 26.00.01. Київ, 2018. 568 с.
19. Мельник Л. Музична журналістика: теорія, історія, стратегії. На прикладах із щоденної преси Львова від початків до сьогодення. Львів: ЗУКЦ, 2013. 383 с.
20. Михайло Вербицький. Симфонії: монографія / текст Лілії Назар-Шевчук; упорядкув. Руслана Косар. Чернівці: Букрек, 2018. 120 с.

21. Нариси з історії української музики : у 2-х ч. / упоряд. Л. Архімович Т. Каришева, Т. Шеффер, О. Шреєр-Ткаченко. Київ: Мистецтво, 1964. Ч. 1. 309 с.
22. Нариси з історії української музики: у 2-х ч. / упоряд. Л. Архімович Т. Каришева, Т. Шеффер, О. Шреєр-Ткаченко. Київ: Мистецтво, 1964. Ч. 2. 310 с.
23. Новакович М. Вплив «віденської» культури на розвиток українського музичного театру в Галичині. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство / [за ред. О. С. Смоляка]. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2017. № 2 (вип. 37). С. 36–44.
24. Новакович М. Нове видання до ювілею Михайла Вербицького [Електронний ресурс]. Українська музика. 2015. Число 3. С. 141-142. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuzyka_2015_3_18 (дата звернення: 27.05.2025).
25. Новакович М.О. Традиції бідермаєру в галицькій музичній культурі XIX століття. Українське музикознавство. [Електронний ресурс]. Українське музикознавство. 2017. Вип. 43. С. 41-51. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuz_2017_43_6 (дата звернення: 27.05.2025).
26. Ольховський А. Нарис історії української музики. Київ: Муз. Україна, 2003.
27. Сидір М. Соціокультурні функції та стильові засади галицько-буковинської співогри: дис. докт. філ.: спец. 17.00.03. Львів, 2024. 270 с.
28. Чарнецький С. Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлини. Львів: Літопис, 2014. 584 с.