

- Society for the year 1902/1903 from 1. September 1902 to 30. August 1903], Lwów, Nakładem Towarzystwa. (in Polish).
27. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1905/1906 od 1-go Września 1905 do 31-go Sierpnia 1906 (1907) [Report of the Department of the Galician Music Society for the year 1905/1906 from 1. September 1905 to 30. August 1906], Lwów, Nakładem Towarzystwa. (in Polish).
  28. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1908/1909 od 1-go Września 1908 do 31-go Sierpnia 1909 (1910) [Report of the Department of the Galician Music Society for the year 1908/1909 from 1. September 1908 to 30. August 1909], Lwów, Nakładem Towarzystwa. (in Polish).
  29. Statuta Towarzystwa ku wykształceniu muzyki w Galicyi. Przyzwolone najłaskawiej najwyższem postanowieniem Jego c. k. Apostolskiej Mości z dnia 14. czerwca 1857 (1857) [Statute of the Society for the formation of music in Galicia. Permitted to the most gracious decree of His Apostolic Blessing of June 14, 1857], Lwów, Skład Towarzystwa. (in Polish).
  30. Strumiłło, T. (1954), Szkice z polskiego życia muzycznego XIX wieku [Sketches of Polish Musical Life in the 19th Century], Kraków, Polskie Wydawnictwo Muzyczne. (in Polish).
  31. Wiadomości Artystyczne [Artistic News] (1898), Lviv, april 10, no 11, p. 83–84. (in Polish).
  32. Przegląd Muzyczny [Musical Review] (1913) Zjazd śpiewaków polskich [Polish Singers' Conference], Warszawa, december 1, p. 14. (in Polish).

УДК 78.9;78.27

**Мирослава Новакович**

### **ВПЛИВ “ВІДЕНСЬКОЇ” КУЛЬТУРИ НА РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ В ГАЛИЧИНІ**

*У статті досліджено особливості розвитку русько-українського музичного театру в Галичині у першій половині та середині XIX століття. Розглянуто роль Відня як “культурного” та “інституційного вузла”, котрий сприяв поширенню соціальних структур, задіяних в організації музичного театрального життя. Охарактеризовано театральну творчість галицьких композиторів у контексті тогочасних тенденцій панівної культури Відня.*

**Ключові слова:** австрійська культура, театральна музика, галицька оперета.

**Мирослава Новакович**

### **ВЛИЯНИЕ “ВЕНСКОЙ” КУЛЬТУРЫ НА РАЗВИТИЕ УКРАИНСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА В ГАЛИЧИНЕ**

*В статье исследованы особенности развития украинского музыкального театра в Галичине в первой половине и середине XIX века. Рассмотрено роль Вены, как “культурного” и “институционального узла”, который способствовал распространению социальных структур, задействованных в организации музыкальной театральной жизни. Охарактеризовано театральное творчество галицких композиторов в контексте тогдашних тенденций господствующей культуры Вены.*

**Ключевые слова:** австрийская культура, театральная музыка, галицкая оперетта.

**INFLUENCE OF VIENNESE CULTURE ON THE DEVELOPMENT  
OF THE UKRAINIAN MUSICAL THEATER IN GALICIA**

*The article explores the peculiarities of the development of the Russ-Ukrainian musical theater in Galicia in the first half and the middle of the nineteenth century. The emphasis is on the heterogeneity of the culture of the Austrian Empire, reflected in the works of the Galician composers of the middle of the nineteenth century. The contemporary Austro-Hungarian city culture was characterized by the same lifestyle and shared values, which was a unifying factor among the multicultural population of Galicia. The first theater in Lviv was German, which, for its centennial history of its existence, managed to form a versatile repertoire: from operas and dramatic performances – to the operettas, vaudvils and farce. This influenced the development of the Ukrainian national theater, whose repertoire reflected the specifics of the Ukrainian urban environment that had just been formed and which had access to the German-speaking culture. After all, the Austrians themselves have largely formed Galician composers and writers with an idea of what the national theater should be, if not take into account the plays of I. Kotlyarevsky, offering them, on a par with other Slavic peoples, ready-made cultural models represented in productions the then German state theater. The Ukrainian theater in Galicia made a special emphasis on the musical component of the plays. Theatrical models for the Galician composers of the older generation could be opera and operetta of Austrian composer Wenzel Müller (1767–1835) and especially Adolf Müller (1801–1866) – one of the most mature Vienna composers in the genre of operettas and melodrama. The repertoire of Ukrainian theaters is also dominated by operettas – one of the most popular in the Austrian empire genres of theatrical art. The Ukrainian theater of the 40's and 60's of the nineteenth century in Galicia was a controversial phenomenon. On the one hand – it borrowed from the dominant Austrian culture certain forms in which he tried to represent himself to the general public. On the other hand, in it there was a significant advantage of the ethnographic element, which is connected with the process of constructing its own national identity. Operettas of M. Verbytsky, I. Lavrivsky and their followers are national in nature, therefore cannot be the subject of cultural exports. This is due to their deep folk roots, and hence the impossibility, with some exceptions, to translate into the language of another culture, because the national element here is not exotic or an ornament, but in all comic and farce is the problem of human existence. If to analyze the musical component of the Galician theater, then one can speak of the ambivalence of the contemporary performances in which the intonations of Ukrainian folklore calmly coexist with the melody borrowed from German, Italian and French operas and operettas. The theatrical music of the Galician composers, as a typical artistic phenomenon in the Central European region, has introduced into Ukrainian culture new meanings and codes, with the dominant Austrian in the process of interaction, mutual influence and acculturation.*

**Key words:** *Austrian culture, theatrical music, Galician operetta.*

Гетерогенність культури як одна з визначальних рис соціально-політичної системи Австро-Угорщини яскраво відображена у творчості галицьких композиторів першої половини та середини XIX століття. Від початку свого панування австрійська влада заклала кілька механізмів утримання цілісності, серед яких обов'язковою стала германізація “як вимога великої культури”, що намагалася перешкодити конструюванню інших культурних ідентичностей. Відтак численне українське населення Галичини, яке на той час не мало інструментів національної самоідентифікації (школи, товариства, часописи, театр), при творенні власної культури змушене було послуговуватися здобутками панівної державної австрійської нації.

Але це жодним чином не дисонувало з національними прагненнями галицьких українців, оскільки вони, через певні обставини, протягом деякого часу перебували у стадії невизначеності, що вже навіть на підсвідомому рівні призводило до переймання чужих моделей, які використовували задля власних національних потреб. А враховуючи те, що

освічені верстви знали польську та німецьку мови, можна припустити, що розваги для українців, поляків та німців були спільними. Дослідники зазвичай акцентують увагу на спільній для всіх етнічних груп Галичини бюргерській культурі, носіями якої були вчителі, адвокати, службовці, підприємці й лікарі, зазначаючи, що вона виробляла однаковий стиль життя та спільні цінності, а також була гомогенізуючим чинником у середовищі гетерогенного населення краю.

Загальновідомо, що Відень протягом тривалого часу, тобто з другої половини XVIII і до початку XX століття, був одним із найважливіших європейських “культурних вузлів”, передусім – як “інституційний вузол”, Відень сприяв поширенню протягом XIX ст. в Галичині певних соціальних структур, які стали засобами організації музичного життя, а це – музичний театр, музичні товариства, музична освіта, виконавські музичні заходи тощо. По-друге, що не менш важливо, він виконував функції “топографічного вузла”, який, будучи одним із найвизначніших у Європі осередків музичної культури, відцентрово розсіював характерні ознаки “віденського стилю”, що надалі сприяло розвитку музичного мистецтва не лише в географічних кордонах імперії Габсбургів, а й поза її межами.

Про провінційний дух Відня першої половини XIX століття можна говорити в контексті тих змін, що відбулись у соціально-політичному житті австрійської імперії, а саме в умовах панування меттерніхівського бюрократичного режиму, наслідком чого стало збіднення культури, в якій акцентували на розважальності. “Веселий Відень” прагнув жартів та казок, чим і скористалися драматурги А. Гляйх, А. Бойерле та К. Майзль, який здобув освіту у Львівському університеті. Відтак найдоступнішою формою публічного спілкування стає театр, до якого віденці проявляли справжню пристрасть. Адаже грали “не лише студенти, молоді чиновники, забезпечені діти бюргерів, а й ремісники, кухарки, слуги” [10, с. 35].

Якщо історія австрійського та польського музичних театрів у Галичині стала головним об’єктом ґрунтовних розвідок А. Випих-Гавронської [14] і Т. Мазепи [7–8], то історія українського музичного театру романтичної доби досліджена ще недостатньо, хоча є праці І. Франка [11], З. Лиська [6], Б. Кудрика [13], М. Загайкевич [5], Й. Волинського [2] та книга “Готель “Під Провидінням”” зі вступним словом упорядника В. Пилиповича – збірник п’єс, музичних фрагментів, дописів, рецензій та спогадів про діяльність українського театру в Перемишлі у 1848–1849 роках [3]. Названі дослідники розглядали український музичний театр в Галичині головно крізь призму категорії “національного”, не приділяючи достатньої уваги позанаціональним впливам.

Мета статті – висвітлити роль Відня як “інституційного” та “культурного вузла” у розбудові національного музичного театру в Галичині.

Як стверджував І. Франко, у Галичині до 1776 року театру не існувало. Тому першою львівською стаціонарною театральною трупою стала німецька на чолі з Геттерсдорфом (ім’я невідоме), а з 1780 року у місті почав діяти і польський театр під керівництвом Трусколявського [11, с. 232].

Австрійський театр у Львові за майже столітню історію свого існування спромігся сформуванню різножанровий репертуар: від опер та драматичних вистав до опереток, водевілів і фарсів. Це стало наслідком австрійської політики германізації місцевого населення (всі вистави йшли німецькою мовою) та долученням його до “європейської цивілізації”. Так, уже через рік після віденської прем’єри, а саме в 1792 році, у Львові поставили “Чарівну флейту” В. А. Моцарта. У репертуарі значилися й інші його опери. Ба більше, як стверджує Т. Мазепа, майже 70 відсотків музичного репертуару наприкінці XVIII – на початку XIX ст. становили твори саме австрійських композиторів: Й. Гайдна, Л. фон Діттерсдорфа, В. Мюллера, Й. Вайгля, П. Враніцкого, Ф. Кауера, Ф. Зюссмайєра, Й. Шенка, І. Я. Гольцбауєра та П. фон Вінтера [8, с. 34]. Саме у Львові, в німецькому театрі, розпочав діяльність як директор оркестру та оперний композитор Юзеф Ельснер, чії ранні опери були позначені впливом Моцарта.

Із 20-х років XIX ст. львівський міський театр постійно поповнювався також операми італійської і французької романтичних шкіл. Але, з іншого боку, він змушений був окуповлювати себе, тому вибудовував репертуарну політику, враховуючи також певні

фінансові можливості та міркування. Відтоді основний акцент почав зміщуватись у бік розважальності, а поряд з драмами та операми ставили комедії з музикою, “низькі” зінгшпілі, водевілі та мелодрами. На початку 60-х років австрійський уряд значно обмежив державні дотації театру, звівши постановки оперних спектаклів до мінімуму. Відтоді на львівській сцені запанувала оперета, представлена іменами француза Ж. Оффенбаха й австрійців Й. Нестроя та Ф. фон Зуппе.

Аналізуючи постановки українського театру в Перемишлі наприкінці 40-х років та театру “Руська Бесіда” у Львові в 60-х роках XIX ст., слід пам’ятати, що їх театральна репертуарна політика відображала передусім специфіку українського міського соціокультурного середовища, яке тільки формувалось і якому був відкритий доступ до німецькомовної культури. Адже саме австрійці значною мірою сформувавши у галицьких композиторів та письменників уявлення про те, яким має бути національний театр, якщо не брати до уваги п’єс І. Котляревського, запропонували їм нарівні з іншими слов’янськими народами готові культурні моделі, репрезентовані в постановках тогочасного німецького державного театру.

Початок публічних вистав українською мовою в Галичині датований 1848 роком. Першою п’єсою стала переробка (автор о. І. Озаркевич) “Наталки Полтавки” І. Котляревського з новою назвою комедіо-опера “Дівка на відданю, або На миловання нема силовання”, яку багато разів показували у Коломиї, а згодом у Львові й Перемишлі. Так, лише у перемишльському театрі протягом 1848–1849 років поставлено понад десять вистав, більшість з яких – переробки з німецької та польської мов. Серед авторів, окрім І. Котляревського і галицьких драматургів-початківців (М. Устияновича, І. Наумовича, Ю. Желехівського та І. Вітошинського), були в перекладах А. Коцебу (“Повозчик Петра III” (“*Der alte Leibkutscher Peter des Dritten*”), Мольєра “Гриць Мазниця” (“*George Dandin*”) і тогочасні польські драматурги.

Український театр у Галичині з перших днів свого існування особливо наголошував на музичній складовій поставлених п’єс. Так, на обкладинках рукописів часто трапляються написи “komedio-opera”, “радоспів” як відповідник німецького “*liederpiel*” та “оперетка”. Іван Франко, згадуючи перероблену І. Наумовичем комедію Мольєра “*George Dandin*” з музикою М. Вербицького, звернув увагу на лірично-сентиментальні сцени, вставлені поміж деякими актами комедії. На думку письменника, вони є окремою цілісністю, яка не має з комедією нічого спільного, бо “між першим і другим актом співає дівчина, котра дожидає свого милого з чужини; між другим і третім актом співає парубок, повертаючи з чужини; по третім акті стрічаються обоє” [11, с. 243]. Перевагою вистав з великою кількістю музичних номерів стало те, що вони були доступними для сприйняття широкими верствами публіки. А якщо врахувати той факт, що переважна більшість українського населення галицьких міст складалася з учораших вихідців із села, то цілком зрозуміла величезна популярність цих жанрів.

Варто наголосити на тому, що короткотривала діяльність українського театру в Перемишлі у 1848–1850 роках (після чого настала чотирнадцятирічна перерва аж до виникнення “Руської Бесіди” у Львові) значною мірою завдячувала ентузіазму людей неукраїнського походження. Іван Франко пояснював це тим, що є мало забезпеченої матеріально та освіченої української публіки, для якої театр був би потребою, нема державних субвенцій та привілеїв, бо і в Коломиї, і в Перемишлі протекцію українському театру робили переважно австрійські урядовці та військові. Так, у Перемишлі, як стверджував І. Франко, кожний твір гостро критикувала директорка театру п. Саар, тому всі вистави “відзначалися особливою делікатністю у вислові, і се притягло публіку з вищих верств як німецьких, так і польських” [11, с. 244]. Навіть серед композиторів, які писали музику до вистав перемишльського театру, за винятком М. Вербицького, переважали чехи та німці, зокрема Гофман (ім’я невідоме), а також В. Серсавій та Ф. Лоренц. Аналогічна ситуація склалася спочатку і в театрі “Руська Бесіда” у Львові, де ставили твори невисокої мистецької якості з музикою польських композиторів-аматорів В. Квятковського та І. Новаковського.

Виконавцями в перших українських театральних постановках у Галичині були не лише українці, а й поляки, чехи та німці. Так, у перемишльському театрі серед артистичного

жіночого складу згадані дві дочки Ф. Лоренца, дочки-німкені голови магістрату, панна Шово (французенка) та інші. Військовий диригент німець Лейбольд протягом 1864–1866 років диригував виставами театру “Руська Бесіда”, а після його від’їзду з полком до Кракова цю посаду займав чех Черні.

Вплив австрійської культури на український театр у Галичині пов’язаний передовсім зі зростанням міського населення в Габсбурзькій імперії. Оскільки міста розвивалися за однаковим принципом, що особливо відчутно на рівні тогочасної архітектури, культури побуту, преси, музичного життя, то й місцеве населення, незважаючи на свою етнічну строкатість, формувало єдиний ментальний простір з виробленими спільними кодами, що вело до однотипності сприйняття театральних і музичних творів та культивування схожих мистецьких смаків. “Цікавість, властива гарному полові, побачити, як тій чи другій до лиця народний костюм, притягала багато жіночої публіки на театральні вистави, а руська мова в устах ніжних панночок не видавалася вже такою грубою, як собі її многи уявляли. А над усе прекрасна музика Вербицького [...] робила руський театр дуже популярним, а руські театральні пісні сталися модними по салонах, співані в супроводі фортеп’яна” [11, с. 238]. Так про перші постановки галицько-українського театру висловився о. Юстин Желехівський. Про велику популярність серед галицької інтелігенції, не лише української, а й польської та німецької, музичних фрагментів з оперет українських галицьких композиторів писав і М. Возняк [див. 1, с. 29].

Як стверджує Б. Кудрик, театральними взірцями для галицьких композиторів старшої генерації могли слугувати опери й оперети австрійців Венцеля Мюллера (1767–1835) та особливо Адольфа Мюллера (1801–1866) – одного з найплідніших віденських композиторів у жанрі оперети і мелодрами [13, с. 59]. Не володіючи яскравим талантом, А. Мюллер, однак, став знаковою фігурою у музичному житті Відня, саме йому належить авторство так званих “віденських куплетів”. Цікавим є той факт, що кар’єру актора музичного театру композитор розпочинав у Празі та Львові, де мав ангажемент.

Михайла Вербицького не випадково називають “плідним оперетистом”, бо серед театральних творів композитора також переважають оперети – один з найпопулярніших у тогочасній австрійській імперії жанрів театального мистецтва. Йдеться, зокрема, про такі вистави, як “Галя”, “Рожа”, “Вдовичка”, “Вузькі черевики”, “Сільські пленіпотенти” та інші. Ця традиція започаткована від австрійської культури, бо саме австрійські письменники ідею створення на національному ґрунті “народних п’єс”, насичених великою кількістю музичних номерів, запозичили від французьких оперет, а також водевілів. Навіть такі драматурги, як Й. Нестрой у театральних виставах намагалися перенести французький водевіль на австрійський ґрунт. Відомо, що французькі водевілі могли потрапити до галицького театру і через українські мандрівні трупи, які прибули до Галичини з підросійської України, переважно з Волині, оскільки деякі з п’єс М. Вербицького, як стверджує М. Загайкевич, зокрема “Дома ангел не жона”, ставили у театрах Москви та Петербурга [5, с. 53]. До жанру водевілю можна також зарахувати “Школяра на мандрівці”, “Простачку”, “13-го жениха” тощо.

Окрім п’єс із яскравим етнографічним колоритом, галицькі композитори намагалися писати твори, в яких головними дійовими особами є представники новоутвореного середнього класу. Це давало їм змогу відчувати себе причетними до міського культурного середовища і сподіватися на успіх вистав не тільки серед українських відвідувачів театру. Так, лише у театральному доробку М. Вербицького є дві оперети та водевіль із життя міської інтелігенції: “В людях ангел не жона, вдома з мужем сатана” (1866), “13-й жених” (1866), “І гроші нінащо, як розум ледащо” (1866). З трьох співогор Лаврівського сюжет його “Пана Довгоноса” також узятий із життя тогочасного українського “середнього класу”. До жанру “віденської оперети” неодноразово звертався буковинець С. Воробкевич.

Якщо детальніше проаналізувати оперету як різновид музично-сценічного мистецтва, то можна стверджувати, що її автори використовували такі суто музичні та сюжетні схеми, які надавали їй універсальності та їх можна було переносити з одного твору в інший. І йдеться, зокрема, про музичні символи з певним етнічним забарвленням. Так, вальс став синонімом Відня, полька – Чехії, а цигани асоціювалися з чардашем та Угорщиною. Цього не врахував Б. Кудрик, зауваживши в опереті М. Вербицького “Сільські пленіпотенти” ритм та інтонації

чардашу, а тому поставив риторичне питання: звідки композитор міг знати угорську народну музику? І, не знайшовши відповіді, розмірковував, що він міг чути її від лемків або від студентів [13, с. 60]. А вже спогади про студентські бали в 1830–40-х роках у львівській греко-католицькій семінарії, на яких молодь танцювала гуцульські танці й чардаш, залишив А. Вахнянин. Саме у цей час там навчався М. Вербицький. Але угорські мотиви він не випадково увів у два (№ 9 та № 10) хори циган. А вже ті, як відомо, були найкращими виконавцями угорської музики. Мартин Швартнер у “Статистиці Королівства Угорщини” (1798) стверджував, що жодний віртуоз не міг виконати угорські танці з такою майстерністю, як це робили цигани, не маючи спеціальної освіти. Ба більше, вони були героями багатьох тогочасних оперет як народ, котрого не торкнулася цивілізація та який мав своєрідну музику [Див. 12, с. 83]. Відтак тогочасна австрійська оперета з її “цитатами з життя” стала справжнім сховищем “пам’яті культури”, звідки, як стверджує М. Чакі, черпали для австро-угорського культурно-політичного простору соціально-культурні коди, які відображались у свідомості широких верств міського населення і створили політичну культуру населення імперії [12, с. 101].

Як це не дивно сприймається, але саме оперета опосередковано формувала самосвідомість галицьких українців. Не випадково І. Франко у праці з історії руського театру подав цитату Ю. Желехівського з “Літературного збірника” за 1886 рік, де той констатував, що “тими виставами скріплялась народність руська, змагався патріотизм” [11, с. 238]. Йдеться не лише про українську мову вистав, а й про використання у них національного одягу, зокрема старовинних селянських костюмів, елементів народної обрядовості, музичного фольклору як втілення “пам’яті культури”. Так, М. Загайкевич у праці про М. Вербицького подав фрагмент з газети “Слово” за 1865 рік, у якій невідомий дописувач констатував, що оперета “Рожа”, яку переробив з французької на руський лад П. Свенціцький, потребувала й оригінальної руської музики [5, с. 52].

Попри це, український театр 40–60-х років XIX ст. в Галичині був багато у чому явищем суперечливим. З одного боку, він запозичив від панівної австрійської культури певні форми, в яких намагався репрезентувати себе широкому загалу, з іншого, що є цілком закономірною і характерною для “народного” бідермаєра рисою, у ньому відчувалася значна перевага етнографічного елемента, що пов’язано з процесом конструювання власної національної ідентичності. Співогри Вербицького, Лаврівського та їх послідовників є народними за суттю, тобто такими, що не можуть бути предметом культурного експорту. Це пояснюється їх глибоким народним корінням, а звідси – неможливістю, за окремими винятками, перекладу мовою іншої культури, бо, як стверджує О. Михайлов, національний елемент тут не є екзотикою чи прикрасою, а за всім комічним і фарсовим стоїть проблема людського існування [9, с. 29]. Аналізуючи народну музичну складову цих оперет, дослідники, зокрема В. Витвицький, звертають увагу на неглибоке проникнення композиторів у дух народної пісні, оскільки тут не лише в танцях, а й у співаних фрагментах панують танцювальні ритми, зокрема коломийки та шумки, натомість багату відтінками ладовість цих пісень композитори зовсім не помітили [1, с. 30].

Розглядаючи музичну складову галицького театру, можна говорити про амбівалентність тогочасних вистав, у яких інтонації українського фольклору спокійно уживаються з мелодикою, запозиченою від німецьких, італійських і французьких опер та оперет. Така інтонаційна мішанина призводить до того, що навіть у гостро драматичних п’єсах, як “Верховинці” (1849) польського письменника-романтика Юзефа Коженювського у вільному перекладі на українську Миколи Устияновича, можна зауважити наявність характерних ознак мелодрами. Йдеться про музичний бік вистави. Незважаючи на успіх перемишльської постановки “Верховинців”, М. Вербицький не зумів відтворити загалом трагічний характер драми Ю. Коженювського. Це пояснюється тим, що молодому композиторові М. Вербицькому бракувало досвіду, прикладом чого є вступна “симфонія”, написана спеціально для п’єси, але образно-емоційно не пов’язана з її змістом та музичними характеристиками головних персонажів. Створена у стилі класичних вієнських оперних увертур, вона дисонує з етнографічним карпатським колоритом твору. Такі “стильові” неспівпадіння у “Верховинцях” непоодинокі. Прикладом може слугувати пісня Марти “Ах я бідна, ах я нещасна”. Її образ у

п'єсі сповнений глибокого драматизму. Натомість мелодика пісні – зі сентиментальними інтонаціями “зітхання” і численними кадансами – нагадує знамениту арію Барбаріни (героїня опери Моцарта “Весілля Фігаро”) та не відповідає змістові поетичного тексту.

Впливами німецької ранньоромантичної вокальної музики позначена і пісня Парасі “Жарко любила м милого” з виразною, меланхолійного характеру мелодією у розмірі 2/4 з плавним поступеним рухом, з відхиленнями у тональність домінанти. Сама пісня викликає асоціації радше з вокальними творами Шуберта чи Мендельсона, що особливо відчутно в кульмінації на словах “кого я вірно любила” з квартовим висхідним ходом до тоніки “соль” другої октави і подальшою спадною інтонацією, яка завершується типовим романсовим автентичним кадансом. Подібна мелодика характерна і для пісні Пазі “Поїхав милий” з п'єси Івана Вітошинського “Козак і охотник”. Звертає на себе увагу вокальна лінія з невеликим діапазоном у розмірі 2/4 з опорою на третьому ступені. Як і в попередньому прикладі, форма тут куплетна; відхилення трапляються лише у тональність домінанти, а сама інтонація близька до пісень у стилі раннього німецького й австрійського романтизму.

До цього ж типу належить і пісня Івана зі співогри “Гриць Мазниця” (переробка з Мольєра Івана Наумовича). Особливо це відчутно у розділі, що починається в однойменному до початкової тональності мажорі (*E-dur*). Так, мелодія на словах “той, той сам лісок” протягом чотирьох перших тактів навіть не виходить за межі тонічного тризвуку, а далі робить висхідний хід на сексту з низхідним поступеним плавним її заповненням. Впливами бідермаєра позначені деякі номери одного з найвідоміших творів композитора – його співогри “Підгір'яни” (лібрето І. Гушалеви́ча), прем'єра якої відбулася 27 квітня 1865 року йдеться про пісню-романс Олі “Ваша хата з огородом”, тріо “Забудь ж Олю”, пісню Стефана “Оля красна над всі діви” та знаменитий хор косарів “Ми в луг підем всі з косами”.

“Невміння” висловлювати “трагічне” та опора на риторику граціозності, сентиментальності чи “народного звучання”, які притаманні театральній музиці М. Вербицького, – це, як стверджує К. Дальгауз у дослідженні поетики бідермаєра, не форма вираження, потребу якої композитор відчуває, а спосіб писання в “театральному стилі”, який він засвоїв від більшості тогочасних німецьких та польських мелодрам, оперет, фарсів, комедій та водевілів. Ця типово бідермаєрівська риторика, на думку Дальгауза, не передбачає вираження своїх почуттів, “а лише означає, що він уміє брати “тональність”, у якій традиційно музичні риси переплетені з асоціаціями й настроями” [4, с. 392]. Тому перехід від “сентиментального” (в стилі бідермаєра) звучання до “народного” в театральних творах М. Вербицького та його послідовників є тогочасною мистецькою засадою, побудованою на системі музичних контрастів.

Отже, театральна музика композиторів перемишльської та післяперемишльської доби як типове мистецьке явище центральноєвропейського регіону, з характерною для останнього високою щільністю різних систем мислення та їх елементів, внесла в українську культуру нові смисли та коди, перебуваючи з панівною австрійською культурою в процесі взаємодії, взаємовпливу й акультурації. Не випадково дослідники неодноразово звертали увагу на численні запозичення у М. Вербицького та І. Лаврівського з європейської оперної музики. Цьому сприяли і нотні збірки, в яких були вміщені оперні арії відомих композиторів у супроводі гітари та фортепіано. Щодо композиторів молодшого покоління, то театральні музичні твори С. Воробкевича та В. Матюка, які вони написали переважно у 80–90-х роках XIX ст., не відзначаються новизною та оригінальністю. Єдине, на що слід звернути увагу, – деякі з них є типовими зразками розважальної австрійської музики кінця XIX ст., зокрема так званої “віденської оперети”.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Витвицький В. Старогалицька сольна пісня XIX століття / В. Витвицький. – Перемишль, 2004. – 157 с.
2. Волинський Й. Музика у виставах українського аматорського театру в Галичині у кінці 40-х років XIX ст. / Й. Волинський // Питання історії і теорії музики. – Вип. 1. – Львів, 1957. – С. 51–70.

3. Готель “Під Провидінням”. Репертуар українського театру в Перемишлі 1848–1849 рр. / [вступ та упор. В. Пилипович]. – Перемишль : “Перемиська бібліотека”, 2004. – 532 с.
4. Дальгауз К. Романтизм і бідермаєр. Про характеристику доби реставрації в історії музики / К. Дальгауз // Праці музикознавчої комісії НТШ / [пер. з нім. З. Жмуркевич]. – Львів, 2014. – С. 377–393.
5. Загайкевич М. Михайло Вербицький: сторінки життя і творчості : [монографія] / М. Загайкевич. – Львів : Місіонер, 1998. – 148 с.
6. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині / З. Лисько ; [упоряд., опрац. рукопису, вступ. ст. В. Сивоhip] ; Львівська спілка композиторів. – Львів ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1994. – 144 с.
7. Мазепа Т. Австрійський театр у Львові (1789–1872): історія, музичний репертуар, оперне виконавство, культурний контекст: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Т. Л. Мазепа. – Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – К., 2003. – 16 с.
8. Мазепа Т. Австрійський музично-драматичний театр у Львові (1776–1872). (Спроба синтетичного аналізу діяльності) / Тереса Мазепа // *Musica Galiciana*. – Rzeszów, 2003. – Т. 7. – S. 31–41.
9. Михайлов А. Избранное. Феноменология австрийской культуры. – М. : Университетская книга, 2009. – 391 с.
10. Слободкин Г. С. Венская комедия XIX века / Г. С. Слободкин. – М. : Искусство, 1985. – 223 с.
11. Франко І. Русько-український театр (Історичні обриси) / І. Франко // І. Франко. Твори. Т. XVI. Літературно-критичні статті. – Київ, 1955. – С. 231–245.
12. Чаки М. Идеология оперетты и венский модерн. Культурно-исторический очерк / [Перев. с нем. В. Ерохина]. – Санкт-Петербург : Изд-во им. Н. И. Новикова, 2001. – 348 с.
13. Kudryk B. Dzieje ukraińskiej muzyki w Galicji w latach 1829–1873 / B. Kudryk. – Przemysł : Południowo-Wschodni Instytut Naukowy w Przemyślu, 2001. – 140 s.
14. Wypych-Gawrońska A. Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872–1918 / A. Wypych-Gawrońska. – Kraków, UNIVERSITAS, 1991, wyd. I. – 407 s.

#### REFERENCES

1. Vytvytskyi, V. (2004), *Starohalytska solna pisnia XIX stolittia* [The old Galician solo song of the XIX century], Przemysl. (in Ukrainian).
2. Volynskyi, Y. (1957), Music in the performances of the Ukrainian amateur theater in Galicia in the late 40's of the nineteenth century, *Pytannia istorii i teorii muzyky* [Questions of history and theory of music], Vol. 1, Lviv, pp. 51–70. (in Ukrainian).
3. Pylypovych, V. (2004), *Hotel “Pid Provydinniam”. Repertuar ukrainskoho teatru v Peremysli 1848–1849 rr.* [Hotel “Pid Provydinniam”. Repertoire of the Ukrainian Theater in Przemysl, 1848–1849], Przemysl, “Peremyska biblioteka”. (in Ukrainian).
4. Dalhauz, K. (2004), Romanticism and Biedermeier. About the characterization of the period of restoration in the history of music, *Pratsi muzykoznavchoi komisii NTSh* [Works of music research commission of Scientific Shevchenko Society], Translated by Germany Z. Zhmurkevych, Lviv, pp. 377–393. (in Ukrainian).
5. Zahaikevych, M. (1998), *Mykhailo Verbytskyi: storinky zhyttia i tvorchosti: monohrafiia* [Mykhailo Verbytsky: the pages of life and creativity: monograph], Lviv, Misioner. (in Ukrainian).
6. Lysko, Z. (1994), *Pionery muzychnoho mystetstva v Halychyni* [Pioneers of musical life in Galicia], arrangement, processing of the manuscript, introductory article V. Sivohip, Lviv Union of Composers, Lviv, New York, M. P. Kots Publishing House. (in Ukrainian).
7. Mazepa, T. (2003), “Austrian Theater in Lviv (1789–1872): history, musical repertoire, opera performance, cultural context”, Thesis abstract for Cand. Sc of Art Studies: 17.00.03 “Musical art”, National P. Tchaikovsky Music Academy of Ukraine, Kyiv, 16 p. (in Ukrainian).



8. Mazepa, T. (2003), Austrian Music and Drama Theater in Lviv, *Musica Galiciana*, Rzeszów, Vol. 7, pp. 31–41. (in Ukrainian).
9. Mikhaylov, A. (2009), *Izbrannoe. Fenomenologiya avstriyskoy kul'tury* [Selected. Phenomenology of Austrian Culture], Moscow, “Universitetskaya kniga”. (in Russian).
10. Slobodkin, G. S. (1985), *Venskaya komediya XIX veka* [A Viennese comedy of the XIX century], Moscow, Iskusstvo. (in Russian).
11. Franko, I. (1955), Russ-Ukrainian theater (Historical outlines), *I. Franko. Tvory. Tom XVI. Literaturno-krytychni statti* [I. Franko. Works. Volume 16. Literary and critical articles], Kyiv. (in Ukrainian).
12. Chaki, M. (2001), *Ideologiya operetty i venskiy modern. Kul'turno-istoricheskiy ocherk* [Opera's Ideology and Vienna Modernism. Cultural and historical essay], Translated by Jerokhin V., Sankt-Petersburg, “Izdatelstvo imeni N. I. Novikova”. (in Russian).
13. Kudryk, B. (2001), *Dzieje ukraińskiej muzyki w Galicji w latach 1829-1873* [History of Ukrainian music in Galicia in 1829–1873 years], Przemysl, South-East Research Institute in Przemysl. (in Polish).
14. Wypych-Gawrońska, A. (1991), *Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872–1918* [Lviv Opera and operetta theater in the years 1872–1918], Kraków, UNIVERSITAS, Iss. 1. (in Polish).

УДК 793(477)

Ольга Квецко

#### ІСТОРИЧНА СПАДКОЄМНІСТЬ У ЗБЕРЕЖЕННІ ФОЛЬКЛОРНОГО ТАНЦЮ ЕТНОГРАФІЧНИХ ГРУП ПРИКАРПАТТЯ

*У статті досліджено стильові особливості танців Прикарпаття протягом другої половини ХХ століття. Розглянуто специфіку хореографічних постановок засобами народного танцю, їх здійснили відомі балетмейстери. Висвітлено формування та розвиток фольклорного танцю етнографічних груп Івано-Франківської області.*

**Ключові слова:** фольклорний танець, український танець, етнографічні групи, автентика.

Ольга Квецко

#### ИСТОРИЧЕСКАЯ НАСЛЕДСТВЕННОСТЬ В СОХРАНЕНИИ ФОЛЬКЛОРНОГО ТАНЦА ЭТНОГРАФИЧЕСКИХ ГРУПП ПРИКАРПАТЬЯ

*В статье исследовано стилевые особенности танцев Прикарпаття в течение второй половины ХХ века. Рассмотрена специфика хореографических постановок известными балетмейстерами средствами народного танца. Освещены формирование и развитие фольклорного танца этнографических групп Ивано-Франковской области.*

**Ключові слова:** фольклорный танец, украинский танец, этнографические группы, автентика.

Olga Kvetsko

#### HISTORICAL INHERITANCE IN THE PRESERVATION OF FOLKLORE DANCE OF THE ETHNOGRAPHIC GROUPS OF THE PREKARPATHIAN REGION

*The publication studies the stylish features of the dances of the Prekarpathian region during the second half of the twentieth century. The specificity of choreographic productions by famous*