

# СВІТОВИЙ РЕЗОНАНС МУЗИЧНОЇ УКРАЇНІСТИКИ

---

УДК 78.27

*Мирослава Новакович*

## ТАНЦЮВАЛЬНІСТЬ В ОРКЕСТРОВИХ ТВОРАХ М. ВЕРБИЦЬКОГО ЯК ХАРАКТЕРНА ОЗНАКА «ВІДЕНСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ»

**Мирослава Новакович**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичної медієвістики та україністики ЛНМА ім. М. В. Лисенка, м. Львів golowersa@mail.ru

### **Танцювальність в оркестрових творах М. Вербицького як характерна ознака “віденської ідентичності”**

*У статті порушується проблема ідентичності галицької музичної культури першої половини XIX століття. Перебуваючи протягом тривалого часу під владою імперії Габсбургів, українське населення Галичини творило свою культуру послугуючись інтелектуальними та мистецькими здобутками панівної австрійської нації. Ця думка знаходить підтвердження у симфонічній творчості М. Вербицького, оскільки композитор відчував себе приналежним до «високої» австрійської культури. В оркестрових симфоніях-увертюрах Вербицький наслідував стиль віденських композиторів-класиків, прикладом чого є теми вступних розділів його увертюр, написані у патетичному стилі класичних сонатних allegri. Джерелом натхнення в його оркестрових творах стала також танцювальна тривіальна музика, що здобула популярність в усіх регіонах тогочасної австрійської імперії. В увертюрах Вербицького поєднуються інтонації вербунку, полонезу, польки, тарантели, чардашу та коломийки. Велика кількість танцювальних інтонацій є джерелом, за яким можна досліджувати багатоманітність етнокультурних традицій, які існували в містах Австро-Угорської імперії та вступали у взаємодію в процесі акультурації. Слід зазначити ще й симпатії Вербицького до військової музики, бо використання військових музичних інтоном є переконливим доказом, що і «висока», і побутова культура Відня мала досить серйозний вплив на формування його музичного світогляду.*

**Ключові слова:** танцювальна музика, віденська ідентичність, військова розважальна музика.

Модерна українська національна ідентичність є результатом взаємодії багатьох культурно-політичних орієнтацій та ідентичностей. Однак, як показує досвід, для повноцінного висвітлення цієї теми вже недостатньо знань з історії, соціології, політології та філософії, а потрібно залучати до дискусії і такі гуманітарні дисципліни як літературознавство та музикознавство. Водночас слід зазначити недостатність інтересу сучасного українського музикознавства (у порівнянні з літературознавством) до самого концепту ідентичності, незважаючи на окремі праці та публікації, у яких ця проблема стала об'єктом уваги. Йдеться передовсім про дослідження Т. Булат, Л. Кияновської, О. Козаренка, Л. Корній, М. Ржевської, Я. Якуб'яка. Це й зумовило вибір автором теми наукової розвідки, у якій буде здійснена спроба дати відповідь на ті численні питання, які закономірно постають при визначенні місця та ролі музики у процесі конструювання української національної ідентичності в епоху романтичних суспільних зрушень.

Досліджуючи категорію національної ідентичності було б, однак, історично помилковим розглядати музичні тексти, що є здобутками української інтелектуальної еліти XIX ст., виключно крізь призму національного, оскільки такий підхід є не найкращим для інтерпретації творів мистецтва. В значній мірі це торкається Галичини, яка з кінця XVIII ст. і до початку XX століття перебувала під владою імперії Габсбургів. До того ж, в більшості музичних текстів першої половини та середини XIX ст. національне начало проявлялось ще досить невиразно, слабкими паростками торуючи собі дорогу крізь товстий шар впливів розвинутіших культур, серед яких домінуючою була австронімецька.

Відомо, що австрійський «культурний наступ» на Галичину розпочався з низки соціальних та освітніх реформ, які супроводжувались впорядкуванням, або, якщо точніше, систематизацією та каталогізацією всього життєвого укладу, по можливості рівномірним розподілом благ у відповідності до результатів діяльності, залученням великої кількості службовців з певним освітнім рівнем та фаховою підготовкою. Наслідком цих реформ стала поява мережі освітніх та культурних закладів, серед яких були школи, університет, друкарні. Відтак численне українське населення Галичини, яке на той час не мало перелічених вище інструментів національної самоідентифікації при творенні власної культури змушене було послуговуватися здобутками панівної державної австрійської нації.

Розглядаючи світський музичний доробок М. Вербицького під кутом «віденськості» спробуємо усвідомити: ким був «батько української музики», за висловом С. Людкевича, – галицьким українцем, який мешкав в одній з тогочасних провінцій австрійської імперії, а отже лише «політично» вважався австрійцем, чи, можливо, він, як австрієць, відчував себе приналежним до «високої» віденської культури, оскільки прагнув своїми творами ввійти до середовища її освічених носіїв? Відповідь на це питання не може бути однозначною, бо Вербицький був одночасно і українцем, і австрійцем, оскільки амбівалентність та множинність самосвідомості, на думку М. Чакі, багатополюсність орієнтації є одним з основних важливих критеріїв «австрійськості» й того, чим характеризується австрійська історія. Тому «текст» цієї історії «відзначається яскраво вираженою багатозначністю і комплексністю. Він повинен і може бути прочитаний (розшифрований та зтлумачений), але його неможливо прочитати лінійно, бо у ньому імплікована необхідність урахування всієї багатозначності його культурного контексту» [6, с. 257].

Друга половина XVIII – перші десятиліття XIX століття у віденській культурі пройшли під знаком симфонії та інструментальної музики. Стильова парадигма віденського класицизму полягає у створенні класичного оркестрового стилю, що знайшов своє найповніше втілення у взаємодії оперного та симфонічного начал. Натомість, як у галицькому, так і наддніпрянському різновидах національного музичного канону протягом усього XIX ст. інструментальна музика в силу певних, як цілком об'єктивних, так і суб'єктивних обставин, залишалася поза зоною уваги композиторів. Аластер Фовлер у книзі *Різновиди літератури* пише, що кожна епоха демонструє досить незначний жанровий канон, який обмежує майже всіх авторів. І хоча більшість жанрів у своїх слабших виявах продовжують існувати у всіх епохах, вони все ж таки постають, як химерні винятки «у творчості відсунутих у тінь авторів» [1, с. 26]. Очевидь одним із таких «химерних винятків» в українській музиці XIX ст. і навпаки, закономірністю у віденській культурі, є симфонії Вербицького, створені автором під безпосереднім впливом тих музичних тенденцій, які панували у культурному житті Відня та розповсюджувалися по всій території імперії Габсбургів. Не випадково С. Людкевич вважав оркестрові твори композитора першою талановитою спробою української симфонічної музики та наріжним каменем, на якому має відбуватися подальше становлення цього жанру [4, с. 346].

У цій «незвичайній», за визначенням М. Загайкевич, для Вербицького ділянці творчості ним написано десять симфоній та два концертні полонези [2, с. 64]. Але що стало спонукуючим імпульсом для композитора в його зверненні до жанру симфонічної музики? Передовсім її авторитетність та канонічність у тогочасній віденській культурі. Однак слово симфонія, коли йдеться про твори цього жанру в творчості Вербицького, набуває іншого конотативного значення, оскільки так йменувалася ще за часів Росії італійська оперна увертюра (*sinfonia*). На це звертали увагу всі без винятку, починаючи від С. Воробкевича, біографи та дослідники творчості композитора, які констатували, що його симфонії є нічим іншим, як одночастинними симфонічними увертюрами, що зазвичай виконувались перед театральними виставами. Деякі з цих оркестрових творів (Перша, Друга та Третя симфонії) були написані Вербицьким ще у сорокових роках XIX ст. для драматичних постановок Перемишльського театру, тоді як решта створені у 1860-х роках для театру «Руська бесіда» у Львові.

У той час, коли Вербицький почав писати свої симфонії-увертюри, вони вже втратили значення одного з найпопулярніших жанрів інструментальної музики. Тим не менше, творчий доробок композитора свідчить про його амбіції композитора, який представляв «культурну націю», що прагне «йти в ногу з часом». Адже 1840-ві роки в історії західноукраїнської культури стали періодом, коли галицькі інтелектуали шукали «нових» традицій, зосереджених не лише навколо етнічного чинника. Для своїх увертюр Вербицький вибрав форму одночастинного *Allegro* з повільним вступом. Тут він, безперечно, наслідував вже відомі зразки цього жанру, а саме, увертюри Моцарта («*Дон Жуан*», «*Чарівна флейта*», «*Così fan tutte*»), Росії («*Севільський цирульник*», «*Попелюшка*», «*Сорока-злодійка*»), Доніцетті («*Дочка полку*»), Обера («*Оберон*»), побудовані за таким самим принципом.

Яскравим прикладом наслідування стилю Моцарта чи Росії може бути одна з ранніх увертюр Вербицького – *Ре мажор*, ймовірно написана у 1849 році до драми Юзефа Коженювського «*Верховинці*». Щодо форми, то у своєму дебютному оркестровому творі (симфонія *Ре мажор* числиться під № 1) автор використовує той різновид вступної оперної симфонії, який був особливо популярним наприкінці XVIII ст. Йдеться про репризну увертюру з ознаками сонатності, в якій, замість повноцінної розробки вводився новий

тематичний матеріал контрастного ліричного характеру. Енергійна швидка тема *Allegro (D-dur)*, що починається від ц. 33, у цьому випадку може трактуватися як головна партія, натомість невелика, у межах восьми тактів, лірична тема (ц. 57), яка звучить у тональності другого ступеня (*e-moll*), виконує функцію сполучної. Інтонаційно вона близька до однієї з тем популярного полонезу *Pożegnanie Ojczyzny* М. К. Огінського, створеного ще в 1794 році, що дає підставу стверджувати, що такі збіги не випадкові. Наступна тема, яку в першому проведенні виконують флейти з кларнетами (*a-moll*), а в другому струнний квінтет, може претендувати на роль побічної. Вона виразно танцювальна, як і заключна (*A-dur*), що свідчить про вплив на Вербицького творів класичного сонатно-симфонічного циклу часів Гайдна та Моцарта.

На відміну від танцювальних тем експозиції, так званий розробковий розділ починається з викладу нового ліричного матеріалу (*A-dur*), на якому, з одного боку, позначився вплив аріозно-оперної стилістики, а з іншого – військової музики (йдеться про особливості оркестровки). Тема звучить *soló* у партії гобоя, а в другому проведенні виконується групою дерев'яних духових інструментів та перших скрипок на фоні фігуративного викладу струнних. Завершальні акорди теми накладаються на сам розробковий епізод, у якому секвенційні фрагменти розвитку чергуються з мотивними фігуративними. В якості розробкового тематизму композитор використав фігуративний рух на основі акордів терцієвої структури, на якому, власне, й побудована перша тема *Allegro*, але який, попри це, не містить яскраво вираженого інтонаційного матеріалу, що є свідченням неструктурованості розробкового розділу в його увертюрах. Реприза увертюри (від ц.153) також зазнала певних змін, оскільки поєднує в собі окрім експозиційного ще й елементи розробкового розділу. Натомість тут відсутня сполучна лірична партія, а дві танцювальні звучать, відповідно, у тональностях *d-moll* та *D-dur*. Можна спостерегти, що форма цієї увертюри лише в загальних рисах наближена до класичної сонатної, оскільки несе на собі відбиток впливу докласичних тричастинних італійських увертюр XVIII ст.

Незважаючи на покладений Вербицьким в основу всіх своїх симфоній принцип одночастинної увертюри з повільним вступним розділом та відсутньою повноцінною розробкою, композитор, треба віддати йому належне, кожного разу досить індивідуально підходить

до трактування їх форми, що виразно проявилось в особливостях будови вступних та заключних розділів його творів. Так, вже навіть побіжний аналіз початкового *Andante sostenuto (d-moll)* з симфонії № 1 дає підставу стверджувати, що Вербицький у своєму ранньому оркестровому творі намагався наслідувати стиль композиторів-класиків, зокрема Моцарта та Бетговена, прикладом чого може бути перша тема вступу, написана у патетичному стилі класичних сонатних *allegri*. Йдеться про особливості її будови, з характерною для багатьох класичних тем структурою питання-відповіді. Риторична основа цього речитативного фрагменту вказує на її безпосередній зв'язок з природнім мовленням і підкреслюється притаманними для доби класичного стилю засобами. Щодо самої теми, то автор використовує інтонаційні комплекси з характерними для лірики чуттєвого плану висхідними ходами на кварту, квінту, октаву та септиму. Наступний, вже виразно патетичний епізод вступного розділу (ц. 9) за своїм характером більш близький до французької увертюри, на що вказує наявність великої кількості пунктирних ритмофігур. Але у цьому випадку можна, знову ж таки, стверджувати, що патетичне начало – це результат впливу музики Бетговена. Деякий контраст вносить поява виразної, широкого діапазону, ліричної за своїм звучанням теми, з характерним романсовим початковим ходом на малу сексту.

Однак патетична образність в увертюрах Вербицького має ще одне джерело натхнення. І ним, як не дивно, є тривіальна танцювальна музика, зокрема ті її різновиди, які набули популярності у всіх регіонах тогочасної австрійської імперії. Цьому сприяв і той факт, що у музичному фольклорі народів Центральної Європи, як стверджує Б. Барток, було відсутнє явище національної гомогенності, оскільки всі народнопісенні культури цього регіону запозичували багато рис від культур своїх сусідів. Тому, на думку дослідника, тут вже декілька століть відбувався процес безперервного обміну мелодіями, що призвело до схрещення народних культур, їх асиміляції та взаємопроникнення [5, с. 603]. Відтак патетична образність у симфонії № 1 Вербицького своїм походженням завдячує у деякій мірі і традиції вербункошу – стилю інструментальної музики, основою якого став танець вербунк, з характерним для останнього повільним драматичним вступом і, власне, самим танцем, енергійним та швидким.

Якщо детальніше проаналізувати початкову тему симфонії Ре мажор, то можна зауважити, що її класична структура «а ля Бетговен» вміщує елементи інших культурних кодів, зокрема вербункошу. Почнемо з того, що композитор вже у сьомому такті від початку твору несподівано «ламає» цю структуру широким «злетом» мелодії на октаву, а далі висхідним синкопованим ходом на септиму, акцентуючи при цьому верхню ноту *re*, а завершує тему ще одним синкопованим акцентом, тепер вже на самому кадансі. Таке закінчення викликає певні асоціації з манерою гри циганських ансамблів. Це відчуття посилюється ще й оркестровкою, оскільки тема викладається у партії перших скрипок на фоні *pizzicato* струнної групи.

Відтак, можна лише констатувати, що композитору не вдалося втримати задекларований з перших тактів «високий» стиль висловлювання, бо елементи «тривіальної» музики, які він, ймовірно, використовує підсвідомо, свідчать не лише про певну «несерйозність» жанру співогри, але й про деяку провінційність художнього мислення її автора, який дозволяє собі «банальності».

На відміну від симфонії ре мажор, симфонія № 2 гомогенніша в інтонаційному плані, оскільки в її мелодиці переважає українське начало. Щодо вступного розділу *Andante maestoso*, то він складається з невеликого восьмитактного вступу у формі класичного періоду та двох ліричних тем романсового характеру. Якщо природа цих тем є виразно романтичною, то сам початок знову ж таки апелює до інструментальної стилістики віденського класицизму. Натомість форму основного розділу симфонії *Allegro spiritoso* (це характерно для всіх увертюр Вербицького) лише умовно можна трактувати, як сонатну, зважаючи на її багатотемність та відсутність повноцінного розробкового розділу. Однак композитору вдалося зберегти цілісність, «з'єднавши» шість тем в одне ціле завдяки своєрідному тріольному *perpetuum mobile* струнно-смічкової групи, що виконує тут функцію постійного супроводу. Відсутність розробки в увертюрі Вербицький компенсує досить об'ємною та енергійною за звучанням кодою, яка апелює до австрійських військових маршів у стилі «*маршу Радецького*».

У цьому контексті слід передовсім звернути увагу ще на один факт, а саме, що більшість австрійських композиторів, які працювали у жанрі тогочасної розважальної театральної музики, у минулому були капельмейстерами військових оркестрів, або ж походили з родин

таких капельмейстерів. Так, оркестри австрійських піхотних полків, які вважалися професійними колективами, у 1850-х роках налічували від 48 до 110 музикантів. Про це, зокрема, пише М. Чакі, зазначивши, що тогочасні оркестри володіли високим рівнем виконавської майстерності. У коло їхніх обов'язків входило виконання маршів, виступи на парадах та площах, виконання різного плану танцювальної музики на балах [6, с. 269]. Міркування М. Чакі щодо наявності військового колориту в австрійській розважальній музиці XIX ст. мають безпосереднє відношення і до творчості Вербицького, оскільки навіть поверхове знайомство з його увертюрами свідчить про симпатії автора до військової музичної риторики. Те, що греко-католицький священник і церковний композитор працював у жанрі розважальної музики, використовуючи у своїх творах і військові музичні інтонації, є переконливим доказом, що і «висока», і побутова культура Відня мала досить серйозний вплив на формування його музичного світогляду. Щодо військового колориту, то він відчутний вже у першій симфонії, оскільки починає проявлятися з перших тактів *Allegro spirituosissimo*. Його носієм, починаючи від цифри 41, виступає група дерев'яних та мідних духових інструментів у супроводі литавр, яка на фоні *regretium mobile* струнно-смичкових інструментів провадить маршову тему, в якій чітко виділяються «трубні сигнали» мідного хору (мідна група в увертюрах Вербицького складалася з валторн, труб та тромбонів). Починаючи з четвертого такту від ц. 46 ці сигнали звучать більш настирливо у виконанні лише мідних духових інструментів, передуючи появі кожної нової ліричної теми. Тобто, можна спостерегти ту ж тенденцію, що й у вальсах Й. Штрауса, бо трубні сигнали композитор використовує у цій симфонії в якості сполучної ланки між темами.

Але якщо в симфонії № 1 елементи військової музики виконують лише функцію супроводжуючого фону, то у *Другій симфонії* «військова тематика» є домінуючою. Адже не випадково Вербицький підсилює в цьому творі групу ударних інструментів, ввівши до партитури ще й партію барабану. Тому військовий колорит тут проявляється не лише на рівні окремих впізнаних риторичних ритмоформул, але й у вигляді військової маршової музики. Так, зокрема, одна з основних тем експозиції (ц. 41) сприймається як урочистий військовий переможний марш. Композитор, на відміну від інших тем, не проводить її ще раз у репризі, щоб не перевантажувати та не порушувати баланс композиції, натомість вводить новий, тріумфаль-



ного характеру військовий марш у завершальний епізод симфонії – коду, а її саму буде таким чином, що вона за своїми розмірами розростається до цілого розділу.

За такою ж схемою побудована і Симфонія № 4, де перша тема *Allegro* – військовий марш, який, у свою чергу, викликає не випадкові, як на нашу думку, алюзії до маршу з увертюри Дж. Россіні «Сорока-злодійка». Як і в Симфонії № 2, кода *Allegro vivace* переростає у самостійний розділ, що за своїми масштабами дорівнює репризі. Основою цього розділу також є військовий марш, який, зважаючи на святковий та урочистий характер, нагадує «*Марш Радецького*» Й. Штрауса. Військовим маршем починається та закінчується симфонія № 6. А загалом, можна констатувати, що інтонації та ритми військової музики пронизують всі, без винятку, увертюри Вербицького.

Порушуючи проблему впливу віденської культури на творчість композитора, слід звернути увагу ще на одну особливість, а саме, що його увертюри можуть бути тим джерелом, за яким можна досліджувати багатоманітність етнокультурних традицій, які існували в містах та містечках Австро-Угорської імперії та вступали у взаємодію в процесі акультурації. Свідченням цього є використання Вербицьким різноманітної танцювальної музики, яка пов'язана з певними знаковими стереотипами, що побутували в європейській культурі в XIX ст., де полька асоціювалась з Чехією, чардаш з циганами та Угорщиною, полонез та мазурка з Польщею тощо.

Гетерогенність культури, як одна з визначальних рис соціально-політичної системи Австро-Угорщини, знайшла яскраве відображення в увертюрах композитора, яким не притаманна інтонаційна гомогенність, оскільки вони є відображенням тієї етнічної та культурної строкатості, яка стала символом віденськості. Так, вже в симфонії № 1 переплелися інтонації вербункошу, полонезу та козачка, а в симфонії № 2 ритми тарантели з мелодикою українського романсу. Натомість вступний розділ *Andantino grazioso* з симфонії № 4 починається урочистою темою у розмірі 4/4, мелодія якого однак дуже нагадує одну з тем полонезу Огінського. Як вже зазначалось, ця тема у вигляді невеличкого сполучного фрагменту була використана композитором ще в симфонії № 1 (ц. 57). В основному розділі, *Allegretto*, Вербицький поєднує інтонації та ритми чардаша з мелодикою італійського оперного стилю. Те ж саме можна сказати і про симфонію № 5, у якій панує стихія чардашу та коломийки. Натомість вступний

розділ симфонії № 8 написаний у характері сициліани. Підтвердженням цього є не лише розмір 6/8, але й притаманна для танцю пунктирна фігура, а також повільний темп (в симфонії Вербицького *larghetto*). У цьому контексті можна згадати повільні частини з деяких концертів Моцарта, зокрема *Adagio* з Концерту *A-dur* для фортепіано з оркестром, написане у характері сициліани.

Танцювальне начало присутнє і в симфонії № 9, зокрема вступний розділ твору написаний у характері так званого *chodzonego* полонезу.

Ці та інші приклади дають підставу стверджувати, що композитор користувався «лексемами», які не лише наповнювали тогочасне австрійське соціокультурне середовище, але й знаходили активний відгук у слухачів. Єдине, що «впадає у вічі», це те, що серед «впізнаваних» танцювальних «лексем», якими наповнені симфонії Вербицького, не зустрічається вальс, хоча в XIX ст. він став своєрідним символом віденськості. Все полягає у тому, що Вербицький, як і Шуберт, з яким його часто порівнюють, залишається «романтиком-класиком» (В. Феттер). Не випадково Б. Кудрик пише про перемишльську добу, як про «останню добу класицизму в нашій музиці» [3, с. 101]. Натомість штраусівський чуттєвий тип вальсу до класичної віденської культури і до міфу про цю культуру не має жодного відношення.

### Література

1. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох / Г. Блум. – К.: Факт, 2007. – 720 с.
2. Загайкевич М. Михайло Вербицький. Сторінки життя і творчості / М. Загайкевич. – Львів: Місіонер, 1998. – 145 с.
3. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики / Б. Кудрик. Львів: Ін-т українознав. ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. – 128 с.
4. Людкевич С. Михайло Вербицький та українська суспільність / С. Людкевич // Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи. – Львів: Дивосвіт, 1999. – С. 345–348.
5. Bartók Béla. Faji tisztaság a zenében // Bartók Béla Összegyűjtött írásai 1 / Ed.: Szöllösy Andras. Budapest, 1967. L. 601–605.
6. Csáky Moritz. Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität, Wien-Köln-Weimar, 1998. – 257 s.

## References

1. Bloom, H. (2007). *Zakhidnyi kanon: knyhy na tli epokh* [Western canon: books on the background of the epochs]. Kyiv: Fakt [in Ukrainian].
2. Zahaikivych, M. (1998). *Mykhailo Verbytskyi. Storinky zhyttia i tvorchosti* [Mikhail Verbitsky. Pages of life and work]. Lviv: Misioner [in Ukrainian].
3. Kudryk, B. (1995). *Ohliad istorii ukrainskoi tserkovnoi muzyky* [Review of the History of Ukrainian Church Music]. – Lviv: In-t ukrainoznav. im. I. Krypiakivycha NAN Ukrainy [in Ukrainian].
4. Liudkevych, S. (1999). *Mykhailo Verbytskyi ta ukrainska suspilnist* [Mykhailo Verbitsky and Ukrainian Society]. *Doslidzhennia. Stati. Retsenzii. Vystupy* [Research. Articles. Reviews. Speeches]. – Lviv : Dyvosvit [in Ukrainian].
5. Bartók, B. (1967). *Faji tisztaság a zenében* [Racial Purity in Music]. *Bartók Béla. Összegyűjtött írásai I* [Bartók Béla. Collected writings 1]. Szöllösy Andras (Ed.). Budapest. (pp. 601–605). [in Hungarian].
6. Csáky, M. (1998). *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität* [Ideology of operetta and Viennese modernism. A cultural-historical essay on Austrian identity]. Vienna-Cologne-Weimar [in German].

**Мирослава Новакович**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкальной медиэвистики и украинистики ЛНМА им. Н. В. Лысенко., г. Львов, e-mail: golowersa@mail.ru

### **Танцевальность в оркестровых произведениях М. Вербицкого как отличительная черта «венской идентичности».**

*В статье поднимается проблема идентичности галицкой музыкальной культуры первой половины XIX века. Находясь в течение длительного времени под властью империи Габсбургов, украинское население Галиции создавало свою культуру пользуясь интеллектуальными и художественными достижениями господствующей австрийской нации. Эта мысль находит подтверждение в симфоническом творчестве М. Вербицкого, поскольку композитор чувствовал свою принадлежность к «высокой» австрийской культуре. В оркестровых симфониях-увертюрах Вербицкий наследовал стиль венских композиторов-классиков, примером чего являются темы вступительных разделов его увертюры, написанные в патетическом стиле классических сонатных *allegri*. Источником вдохновения в его оркестровых произведениях стала также танцевальная тривиальная музыка, получившая известность во всех регионах тогдашней австрийской империи. В увертюрах Вербицкого сочетаются интонации вербунка, полонеза, польки, тарантеллы, чардаша и коломыйки. Большое количество танцевальных интонаций является*

*источником, по которому можно исследовать многообразие этнокультурных традиций, которые существовали в городах Австро-Венгерской империи и вступали во взаимодействие в процессе аккультурации. Следует отметить также симпатии Вербицкого к военной музыке, ибо использование военных музыкальных интоном является убедительным доказательством того, что и «высокая», и бытовая культура Вены оказала достаточно серьезное влияние на формирование его музыкального мировоззрения.*

**Ключевые слова:** танцевальная музыка, венская идентичность, военная развлекательная музыка.

**Myroslava Novakovych**, Ph.D., assistant professor of medieval studies and music of the M. V. Lysenko Lviv National Musical Academy, Lviv.  
golowersa@mail.ru

**Myroslava Novakovych. A dance in the orchestral works of M. Verbitsky as a distinctive feature of the "Viennese identity"**

*The article raises the problem of identity of Galician musical culture of the first half of the nineteenth century. Being in a long time under the rule of the Habsburg Empire, the Ukrainian population of Galicia created the culture using the intellectual and artistic achievements of the dominant Austrian nation. This idea finds confirmation in the Symphony music of M. Verbitsky, because the composer felt to belong to the "high" Austrian culture. In orchestral symphonies-overtures Verbitsky imitated the style of Viennese classical composers, exemplified by the themes of the introductory chapters of his overtures, written in the pathetic style of a classical Sonata Allegri. A source of inspiration in his orchestral works was also trivial dance music, which gained popularity in all regions of the Austrian Empire. In the overtures Verbitsky combines intonation to verbonc, Polonaise, polka, tarantula, Czardas and limericks. A large number of dance intonation is a source by which it is possible to explore the diversity of ethnic and cultural traditions that existed in the cities of the Austro-Hungarian Empire and engage in the process of acculturation. It should be noted about the sympathy of Verbitsky to military music, because the use of military music intoneme is convincing evidence that high and everyday culture of Vienna had a fairly major influence on creating his musical Outlook.*

**Keywords:** dance music, Viennese identity, military entertainment music.

Стаття поступила до редакції 2.03.2017 р.

---