

## ДМИТРО БОРТНЯНСЬКИЙ ЯК «ВИНАЙДЕНА ТРАДИЦІЯ» ГАЛИЦЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ XIX СТОЛІТТЯ

**Новакович Мирослава**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичної медієвістики та україністики ЛНМА ім. М. В. Лисенка, м. Львів, golowersa63@gmail.com

**Дмитро Бортнянський як «винайдена традиція» галицької музичної культури XIX століття.**

*У статті досліджується вплив постаті Д. Бортнянського на розвиток музичної культури Галичини першої половини XIX ст. Увага акцентується на тому, що тогочасний галицький культурний канон сформувався у сфері церковної музики і мав моноцентричну природу, оскільки його центральною фігурою став Д. Бортнянський. порушується питання приналежності композитора до української культури, як мистця, чия творчість вписувалась у загальноєвропейську цивілізаційну парадигму. Наслідком популярності музики Бортнянського в Галичині є активний дискурс у колах українських інтелектуалів кінця XIX – початку XX ст. щодо значення його духовної музики для розвитку галицько-української музичної культури XIX ст. Ставиться питання про правомірність розгляду творчості Бортнянського як традиції галицько-української музики. Оскільки кожна традиція живе завдяки інтерпретації і не може триматись сама на собі, бо вимагає постійного відновлення, то Бортнянського, чия творчість не мала глибокого вкорінення в галицькій культурі, за винятком церковних творів Вербицького та Лаврівського, треба вважати «винайденою традицією» галицько-української музичної культури першої половини XIX ст. Зв'язок Бортнянського з галицькою музичною культурою у деякій мірі уявний, бо він особисто не був причетний до її творення. Популярність його музики є результатом «шукання» галичанами своєї ідентичності, втіленням національної культурної пам'яті, що починаючи від найближчого у часі минулого, вершинним проявом якого став хорівий духовний концерт, вела у минуле віддалене, до доби партесного співу, історія впровадження якого почалася саме зі Львова. Бортнянський вже наприкінці 20-х років XIX ст. став тією першою зв'язуючою ланкою, яка поєднала українців Галичини та Сходу в одне ціле.*

**Ключові слова:** культурний канон, церковна музика, «винайдена традиція», Д. Бортнянський.

Вихідною точкою у процесі конструювання української ідентичності в музичній культурі Галичини стали реформи у царині церковної музики. Ці міркування піддаються переконливому обґрунтуванню, якщо за основу взяти певну мотиваційну структуру, якою, на нашу думку, є канон. Йдеться насамперед про галицький культурний канон першої половини ХІХ ст., який (як це не парадоксально) наприкінці 20-х років сформувався саме у сфері музики культового призначення. Природа цього канону моноцентрична, оскільки його стрижнем, центральною фігурою став наддніпрянський українець, хоч і частково західноукраїнець за своїм етнічним походженням, композитор Дмитро Бортнянський.

Бортнянськоцентричність галицького культурного канону – справа невеликого гуртка перемишльських священиків-інтелектуалів, які відкидали «абсолютний авторитет» та «обов'язковість» тієї культової музичної традиції, яка виникла в результаті кризи тогочасного церковного життя, що не могло не позначитися і на церковному співі, який існував у своєму спрощеному ерусалимково-самолівковому вигляді. Йдеться про часткову підміну сакральних форм богослужіння профанними. Натомість перемишльські священики захоплювались художньо-довершеною красою та досконалістю духовних хорових концертів Д. Бортнянського, отримуючи від цієї музики глибоке естетичне задоволення, бо естетична складова була і є невід'ємною часткою церковного богослужіння.

У сучасних українських та російських музикознавчих і культурологічних дослідженнях неодноразово порушувалось питання «Чи належить Бортнянський українській культурі?» Адже не секрет, що багато сучасних російських діячів беззастережно відносять композитора лише до російської культури. Чи у цьому слід вбачати «брак національної органічності» (С. Квіт), чи, як зауважує І. Лисий, треба констатувати «характерний для культури бездержавного народу духовний дуалізм, якому дали визначення «феномену Гоголя» [7, с. 18]. Власне, йдеться про культурну двоїстість, коли одні й ті ж люди одночасно існують у знакових полях різних культур. Насамперед треба визнати, що в полярності сприйняття Бортнянського з позиції «свій-чужий» у російській та українській культурах позаминулого століття намічається чітко виражений конфлікт, який пояснюється тим, що Бортнянський, хоча жив та працював у Петербурзі на користь імперської великоруської культури, за своєю природою все ж таки виявився ближчим до іншої цивілізаційної парадигми.

Про те, наскільки Бортнянський виявився своїм в галицькому середовищі, свідчать і публікації в галицькій періодиці першої чверті ХХ ст. Серед них статті В. Щурата та Б. Кудрика, який величає Бортнянського «нашим рідним маестро», зазначивши при цьому, «що якраз на місце тої вже не чисто нашої, а спольщеної самолівки приходять твори того геніяльного, по-європейськи образованного Українця, що саме вчинив зворот до правдивих старокіївських напівів, лише стилізуючи їх у дусі клясичного контрапункта» [6, с. 110]. У праці *«Історія української музики в Галичині в 1829–1873 роках»* Б. Кудрик називає Д. Бортнянського найбільшим українським композитором, зі смертю якого «завершилася велика епоха української музики» [5, с. 23].

С. Людкевич у 1924 році, в 100-ті роковини смерті Бортнянського, звертаючись передусім до галицької музичної інтелігенції, прагнув оживити національну пам'ять відомим нагадуванням: «чого нам не можна забути?» Бортнянський, на його думку, наш перший і найбільший композитор європейської слави, якого «анексувала собі «російська» церковна музична література, в якій він фігурує як «реформатор церковного співу або як творець і репрезентант «церковного стилю в італійському дусі, та проте [...] у всій своїй творчості таки заховав якнайвиразніше національне українське обличчя та сильний вплив на всіх пізніших наших композиторів, церковних і світських, так на Придніпрянщині, як і в Галичині» [9, с. 342].

Тут варто зазначити, що говорити про «якнайвиразніше національне українське обличчя» Бортнянського було би значним перебільшенням, бо це «обличчя» у сучасному розумінні в музичному мистецтві почало формуватися лише в ХІХ ст., але здивування Людкевича з приводу того, що в Україні композитор «спопуляризувався зразу так легко і скоро, що навіть селянські хори співають нині його концерти напам'ять» [8, с. 315], змушує перефразувати відому фразу князя Одеського на свій лад, а саме, що українець лише тоді зрозуміє нас, коли ми заговоримо до нього його ж мовою. Тому доцільно повернутись до думки про національну ідентичність в її культурному вимірі. Як стверджує М. Гібернау, «процес ідентифікації з елементами певної культури зумовлює сильну емоційну пов'язаність із ними». Тому «індивіди, соціалізовані в рамках окремої культури, схильні засвоювати її символи, цінності, погляди і звичаї як елементи, що становлять складову частину їхнього ества» [2, с. 23].

Коли мова йде про життєвий шлях Бортнянського, то дослідники звичайно вказують на той факт, що він у віці семи років переїхав до Петербурга, де навчався у Придворній співочій капелі. Чи зміг би тоді композитор глибоко засвоїти основоположні елементи української духовної музичної культури? Відповідь на це питання в одній зі статей дає С. Людкевич, зазначивши, що роки, прожиті поза Україною, не мають ніякого значення, коли мова йде про національний характер його музики. У розвою музичних талантів, як стверджує автор, царять інші закони, як у поезії, оскільки технічна ерудиція тут «ніколи не закрила національного обличчя, не знехтувала органічних прикмет таланту, а, навпаки, звичайно допомогла йому тим краще виявити питому індивідуальність» [8, с. 317]. До цього слід додати, що в капелі, де вчився Бортнянський, панували українські традиції.

На цей факт звертає увагу і російська дослідниця М. Рицарева, одночасно вказуючи також на виняткову важливість інтонаційно-слухового досвіду, отриманого Бортнянським у шести-семилітньому віці в Глухівській співочій школі. Це, на її думку, «слід серйозно брати до уваги як одну з найглибших основ формування музикантської особистості Бортнянського. Тим паче, що спілкування його з українською музичною культурою не вичерпувалось Глуховом, а продовжувалось і пізніше, бо серед учасників придворного хору завжди переважали вихідці з України» [11, с. 38].

Протоірей М. Фортунато вважає, що однією зі стилістичних якостей церковних піснеспівів є натуральна, нетемперована інтонація. Відтак, на його думку, судячи з деяких ознак голосоведення у творах Бортнянського, «можна здогадатися, що рідну інтонацію, чути з дитинства, він не забув і відтворив у своїх композиціях» [12, с. 53]. Окрім того, учителем композитора у жанрі хорової музики був М. Полторацький, та й сам процес навчання у придворній співочій капелі у 1750–1760-х роках не передбачав якоїсь спеціальної системи, бо заняття з молодшими півчимами проводили їх старші товариші.

Цікавими з приводу розуміння «української інтонації» не лише в плані нетемперації будуть міркування двох авторитетних дослідників давнього церковного співу – М. Антоновича та П. Маценка, якими вони ділилися в процесі тривалого листування. У. Граб, дослідниця наукової та епістолярної спадщини М. Антоновича, звертає увагу на його спогади про Д. Котка, зокрема на те, що той вивчав з хором Малої Духовної семінарії у Львові літургійні співи київської традиції,

які для семінаристів були новими, незвичайними, але водночас захоплюючими та неймовірно рідними. Відповідь на питання, що робило ці співи такими «неймовірно рідними», авторка знаходить у листах Антоновича та Маценка [4, с. 51].

Так, Антонович пише про «сконцентровану та опановану енергію» звуку, його повноту і тембральну барву, органічну для української ментальності, що була втілена в співочому стилі Києво-Печерської лаври, а Маценко, зі свого боку, назве цей спів «мистецьким чудом, якого не було ніде в світі». Питома українськість піснеспівів, як стверджує Маценко, полягає у мовленнєвих метроритмічних та динамічних особливостях виконання, для якого було не характерним рівномірне й «дещо гостре наголошування кожного складу слова», як це зустрічається у росіян, а, навпаки, нахил до утворення мелодичних ліній [4, с. 52].

Українськість, як певний спосіб і манера виконання, що включає у себе такі поняття, як архітектоніка звукового простору, темброва колористика та формотворчість динаміки, агогіка, – все це, за спостереженням Антоновича, тяжіє до заокругленості музичної форми. Щодо динаміки, то це не просто «форте» та «піано», а емоційно-виразовий та чуттєвий спів, в який виконавці вкладали всю свою віруючу душу. Тому не випадково Д. Чижевський констатує такі питома українські риси національного психічного укладу, як емоціоналізм і сентименталізм, чуттєвість та ліризм, артистизм, що спонукували українців до естетизації свого побуту та обрядового життя [13, с. 22]. Відтак «чуттєвість» та «солодкоголосість» музики Бортнянського, її мелодизм, про що любили писати російські критики ХІХ ст. в контексті так званої «італійщини», насправді є глибинною рисою національного психічного характеру композитора. І що особливо важливо, ці типові риси національного характеру, як стверджує Д. Чижевський, відкривають симпатії українців у сфері культури до інших націй, а саме до німців та італійців, у той час, як симпатії до росіян є більш політичного, а не психологічного характеру. На сентименталізм, як одну з основ творчого стилю Бортнянського, звертає увагу більшість дослідників, оскільки це цілком узгоджується зі сковородинським поняттям кордоцентризму, який відчутний також в образному строї музики Березовського та Веделя.

Отже, коли йдеться про особливості мовленнєвого комунікату між Бортнянським як адресантом, з одного боку, та галицькою куль-

турою першої половини XIX ст. як його адресатом – з іншого, то тут напрошуються певні висновки, а саме, що вони спілкуються між собою на зрозумілому та близькому для кожного з них мовному рівнях, де чітко проглядається спільна основа, вкорінена в традицію давнього українського церковного співу, який не був забутий композитором у Петербурзі. А це, у свою чергу, створює єдине поле комунікаційного обміну та сприяє констатації у творчості Бортнянського ознак того, що дослідники зазвичай пов'язують з українською культурною ідентичністю.

Тоді варто пошукати відповідь на питання: де знаходяться витoki цієї спільної мовленнєвої основи (цього не хочуть визнати деякі сучасні російські дослідники), що так легко «прочитувалась» галицькими українцями першої половини XIX ст. на рівні музичного вислову Бортнянського? Аргументи на кшталт того, що композитор у своїх творах використовував інтонації українського мелосу, і чого не заперечують навіть російські музикознавці, будуть недостатньо переконливими, оскільки їх наявність у музиці того чи іншого автора ще не робить його носієм української ідентичності. Натомість, перефразовуючи Б. Кудрика, можна з повним правом говорити про Бортнянського, як про завершальний акорд великої епохи української традиції в російській музичній культурі XVIII – початку XIX ст. Бо значення традиції для культури полягає у тому, що вона (традиція) безперечно вважається головним критерієм її національної визначеності та ідентичності.

Відтак творчість Бортнянського є невід'ємною складовою української культури не тому, що він народився в Україні та був етнічним українцем, оскільки це не територіальна локалізація (як зазначив І. Лисий, розмірковуючи над феноменом П. Юркевича), а культурна та інтелектуально-етнічна. Адже добре відомо, що питомо російська музична культура не мала відчутного впливу на формування Бортнянського-композитора, бо він увійшов у світову музичну культуру продовжувачем саме української традиції. Притому національна визначеність його мово-стилю не залежить лише від використання національно-забарвленої мелодики, а від архітектоніки звучання його творів, способу мислення та формотворення, емоційності тощо. Людкевич звертає увагу на те, що «модерний і «світський» вираз його духовних творів відповідає не італійським впливам, а «чисто українському релігійному вислову, в якому (як знаменито схаракте-

ризував се Костомаров) душа почуває себе піднятою вгору до Бога, а не пригнобленою додолу Божою всемогучістю» [8, с. 323].

Приналежність того чи іншого мистця до певної національної культури залежить не тільки від його інтенцій, а у значній мірі ще й від того, наскільки його спадщина стає об'єктом зацікавлень та інтегрується у цю культуру. Тому проблема взаємин галицької музичної культури з творчістю Бортнянського полягає у тому, що його духовна хорова спадщина, як справедливо зауважив С. Людкевич, стала найулюбленішим та найвартіснішим репертуаром галицької церковної музики, її «недосяжним ідеалом». Це дає підставу стверджувати, що духовна творчість Бортнянського – високий естетичний канон галицької культури першої половини ХІХ ст.

Однак це твердження у деякій мірі суперечить поширеному дискурсові про композитора, який, на думку галицьких інтелектуалів старшого покоління, «вписується» в традицію галицької музики. Але тут відразу ж постає питання: наскільки правомірно вважати Бортнянського традицією, як це вже утвердилось у нашому розумінні? Адже слово *традиція* передбачає певну узвичаєність, усталеність, сформованість поглядів і смаків. А, як відомо, в силу певних історичних обставин Галичина ще з другої половини ХVІІ ст., а точніше з 1667 року, була відділена польсько-російським кордоном від Києва і всієї Лівобережної України як державно, так згодом і культурно. Тобто йдеться про те, що «золота доба української музики», за словами Б. Кудрика, чийм вершинним явищем стала творчість Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя, – це українська культурна традиція, яка одначе «носить печать духа Козацької України» та існувала в контексті іншого державного утворення – Російської імперії. Та й сама музика Бортнянського не сприймалася у галицькому церковному середовищі як певна узвичаєність, на що вказують конфлікти між виконавцями творів композитора та представниками галицького духовенства.

Окрім того, традиція передбачає передачу елементів культури від покоління до покоління і, що особливо важливо, їх тривале збереження. На думку І. Лисого, сутність традиції полягає не лише у зверненні до певних елементів спадщини, але і їх інтерпретації [7, с. 141]. А. М. Гайдегер однією з її ознак вважає нездатність триматись самій на собі, оскільки їй не властиве самостояння [7, с. 142]. Тому традицію потрібно постійно відновлювати, чого не спроможні були робити

галицькі послідовники Бортнянського, бо, як стверджує Людкевич, «були замало фахово та технічно підготовлені, не ввідали музики Бортнянського як слід перетравити та витворити якогось стійного, нового та оригінального напрямку. І тому музика Бортнянського, не поглибившись, не розцвівши в народі, стала дедалі в'янути, не тому, щоб уже її сила втратила нині значення, а тому, що в нашій церковній (а подекуди й світській) музиці не стало потрібного культурного живчика, який дав би їй змогу в нас даліше плекатися» [8, с. 319].

Пошанування Бортнянського у Галичині можна трактувати як повернення до своєї традиції, але ця традиція вже не є автентичною. Можливо композитора доцільніше вважати «винайденою традицією» галицької культури? Як стверджує Е. Гобсбаум, «традиції», які здаються або претендують бути давніми, часто досить нові за походженням і подекуди винайдені» [3, с. 12]. Але що в такому випадку є мірилом винайденості? Поняття «винайдена традиція», на думку того ж Гобсбаума, «означає низку практик [...] символічного характеру, зазвичай обумовлених прямо чи опосередковано прийнятими правилами, які намагаються прищепити певні цінності й норми поведінки через повторюваність, що автоматично передбачає зв'язок з минулим» [3, с. 13].

Ці практики, як стверджує історик, прагнуть встановити зв'язок з історичним минулим, що може бути як далеким, так і не дуже віддаленим у часі. Для галицької культури першої половини ХІХ ст. хорова творчість Бортнянського символізує зв'язок з власним, вже «забутим» культурним минулим і, що важливо, намагання це минуле відтворити. Звідси – популяризація його творів у Галичині, Буковині та Закарпатті, написання церковних композицій «в стилі Бортнянського», використання певних жанрів, які в нових романтичних умовах виглядають «дещо застарілими».

«Винайдена традиція», на думку Гобсбаума, з'являється тоді, коли відбувається швидка трансформація суспільства і «стара» традиція разом з її носіями є негнучкою та нездатною адаптуватися до нових суспільних вимог. Окрім того, однією з специфічних рис «винайденої традиції» є її безпосередній зв'язок з категорією «національного» [3, с. 17]. Сам Бортнянський, в силу певних об'єктивних історичних обставин, не був особисто причетним до галицької культури, що знову ж таки дає підставу констатувати, що його зв'язок з нею в деякій мірі уявлений. Але якщо подивитись на цю проблему

з іншого боку, то він вже наприкінці 20-х років XIX ст. став тією першою зв'язуючою ланкою, яка поєднала галицьких і підросійських українців в одне ціле.

Популярність його музики є результатом «шукання» галичанами своєї ідентичності, «відкриття ними «власного» національно-культурного простору». І цей простір не обмежувався лише етнічними кордонами Східної Галичини, а розширювався далі на схід, до давньої української метрополії, Києва, і навіть ще далі – на північ до Глухова. Тому для галицької культури композитор став втіленням її культурної пам'яті, що через простори спогаду, починаючи від найближчого у часі минулого, вершинним проявом якого став хоровий духовний концерт, вела у минуле віддалене, до доби партесного співу, історія впровадження якого почалася саме зі Львова.

Досліджуючи причини популярності Бортнянського у Галичині, слід також пам'ятати, що інтерес до його музики співпав з тими тенденціями, які намітилися у тогочасній європейській культурі. Так, історики-романтики першої половини XIX ст., які переважно мислили в національних та етнічних межах, конструювали свою «картину минулого», де їх передовсім цікавив його взаємозв'язок з теперішнім і майбутнім, ностальгія за минулим, яке вони намагалися пережити та переосмислити у сьогоденні. Якщо галицькі інтелектуали у 30–40-х роках XIX ст. спільно з європейськими романтиками у пошуках традицій своєї державності звернули погляд у добу Середньовіччя, а саме до часів Київської Русі та Галицько-Волинського князівства, досліджуючи письмові джерела, археологічні знахідки, сакральні будівлі, то у сфері церковної музики символом українського культурного минулого стала епоха Бароко, з якою галичан поєднувала творчість близького за часом Д. Бортнянського.

## Література

1. Вендланд А. В. Русофіли Галичини. Українські консерватори між Австрією та Росією, 1848–1915 / А. В. Вендланд / Пер. з нім. Х. Назаркевич. – Львів: Літопис, 2015. – 685 с.
2. Гібернау М. Ідентичність націй / М. Гібернау. – К.: Темпора, 2012. – 304 с.
3. Гобсбаум Е. Вступ: винаходження традицій / Е. Гобсбаум // Винайдення традицій / За ред. Е. Гобсбаума та Т. Рейнджера; Пер. з англ. М. Климчука – 2-ге вид., випр. – К.: Ніка-Центр, 2010. – С. 12–28.

4. У. Граб. Українське у «Візантійському хорі» з Утрехту / У. Граб // Українська музика : наук. часопис [засн. ЛНМА ім. М. В. Лисенка]. – Львів, 2014. Число 2. – С. 48–56.
5. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики / Б. Кудрик. – Львів : Ін-т українознав. ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. – 128 с.
6. Кудрик Б. Перший наш хор в Галичині / Б.Кудрик // Українська музика : наук. часопис [засн. ЛНМА ім. М. В. Лисенка]. – Львів, 2015, число 1–2. – С. 109–111.
7. Лисий І. Національно-культурна ідентичність філософії / І. Лисий. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2013. – 180 с.
8. Людкевич С. Д. Бортнянський і сучасна українська музика / С. Людкевич // Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи. – Львів : Дивосвіт, 1999. – С. 313–320.
9. Людкевич С. З приводу 100-х роковин смерті Д. Бортнянського / С. Людкевич // Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи. – Львів : Дивосвіт, 1999. – С. 312.
10. Окара А. Українська та великоруська культури у XVII столітті: культурний вплив чи культурний конфлікт? / А. Окара. [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://www.ukrhistory.narod.ru/texts/okara-1.htm>
11. Рыцарева М. Композитор Бортнянский. Жизнь и творчество. – Л.: Музыка, 1979. – 256 с.
12. Фортунато М. Бортнянский: композиции малых форм в Триоди Постной и Цветной / М. Фортунато// Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д. С. Бортнянского : материалы межд. науч. конференции. – М.: Моск. гос консерватория им. П. И. Чайковского, 2003. – С. 50–66.
13. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні / Д. Чижевський. – К.: Орієн, 1992. – 230 с.

## References

1. Vendland, A. (2015). *Rusofily Halychyny. Ukrainski konservatory mizh Avstriiieiu ta Rosiieiu, 1848-1915* [Russophiles of Galicia. Ukrainian conservatives between Austria and Russia, 1848-1915]. Lviv: Litopys.
2. Gibernau, M. (2012). *Identychnist natsii* [Identity of Nations]. Kyiv: Tempora.
3. Hobsbaum, E. (2010). Vstup: vynakhodzhennia tradytsii [Introduction: the invention of traditions]. In E. Hobsbauma & T. Reindzhera (Eds.), *Vynaidennia tradytsii* [The invention of traditions] (2nd Ed.). Kyiv: Nika-Tsentr.

4. Hrab, U. (2014). Ukrainske u «Vizantiiskomu chori» z Utrechtu [Ukrainian in "Byzantine Choir" from Utrecht]. *Ukrainska muzyka : nauk. chasopys [zasn. LNMA im. M. V. Lysenko]*, 2, 48-56.
5. Kudryk, B. (1995). *Ohliad istorii ukrainskoi tserkovnoi muzyky* [Review of the History of Ukrainian Church Music]. Lviv: In-t ukrainoznav. im. I. Krypiakevycha NAN Ukrainy.
6. Kudryk, B. (2015). Pershyi nash khor v Halychyni [Our first choir in Galicia]. *Ukrainska muzyka : nauk. chasopys [zasn. LNMA im. M. V. Lysenka]*, 1-2, 109–111.
7. Lysyi, I. (2013). *Natsionalno-kulturna identychnist filosofii* [National-cultural Identity of Philosophy]. Kyiv: Vydavnychiy dim “Kyievo-Mohylianska akademiia”.
8. Liudkevych, S. (1999). D. Bortnianskii i suchasna ukrainska muzyka [D. Bortniansky and contemporary Ukrainian music]. In *Doslidzhennia. Statii. Retsenzii. Vystupy* [Researches. Articles. Reviews. Speeches] (pp. 313-320). Lviv: Dyvosvit.
9. Liudkevych, S. (1999). Z pryvodu 100-kh rokovyn smerty D. Bortnianskoho [About the 100th anniversary of D. Bortniansky’s death]. In *Doslidzhennia. Statii. Retsenzii. Vystupy* [Researches. Articles. Reviews. Speeches] (p. 312). Lviv: Dyvosvit.
10. Okara, A. (n.d.). *Ukrainska ta velykoruska kultury u XVII stolitti: kulturnyi vplyv chy kulturnyi konflikt?* [Ukrainian and Great Russian Culture in the 17th Century: Cultural Impact or Cultural Conflict?]. Retrieved from <http://www.ukrhistory.narod.ru/texts/okara-1.htm>
11. Rytsareva, M. (1979). *Kompozitor D. Bortnyanskiy. Zhizn i tvorchestvo* [Composer Bortniansky. Life and creativity]. Moscow-Leningrad: Muzyka.
12. Fortunato, M. (2003). Bortnyanskiy: kompozitsii malykh form v Triodi Postnoi i Tsvetnoi /M.Fortunato [Composition of Small Forms in the Lent and Colored Triodi]. In *Bortnyanskiy i yeho vremena. K 250-letiiu so dnia rozhdeniia D. S. Bortnyanskoho : materialy mezhd. nauch. konferentsii* [Bortniansky and his time. To the 250th anniversary of the birth of D. S. Bortniansky: materials of international scientific conference] (pp. 50-66). Moscow: Mosk. gos. konservatoriia im. P. I. Chaikovskoho.
13. Chyzhevskiy, D. (1992). *Narysy z istorii filosofii na Ukraini* [Essays on the history of philosophy in Ukraine]. Kyiv: Orii.

**Мирослава Новакович**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкальной медиевистики и украинистики ЛНМА им. Н. В. Лысенко, г. Львов, golowersa63@gmail.com

### **Дмитрий Бортнянский как «изобретенная традиция» галицкой музыкальной культуры XIX века.**

*В статье исследуется влияние личности Д. Бортнянского на развитие музыкальной культуры Галичины первой половины XIX в. Внимание акцентируется на том, что тогдашний галицкий культурный канон сформировался в сфере церковной музыки и имел моноцентрическую природу, поскольку его центральной фигурой стал Д. Бортнянский. Ставится вопрос о принадлежности композитора к украинской культуре как художника, чье творчество вписывалось в общеевропейскую цивилизационную парадигму. Следствием популярности музыки Бортнянского в Галичине стал активный дискурс в кругах украинских интеллектуалов конца XIX – начала XX в. о значении его духовной музыки для развития галицко-украинской музыкальной культуры XIX в. Поставлен вопрос о правомерности рассмотрения творчества Бортнянского как традиции галицко-украинской музыки. Поскольку каждая традиция живет благодаря интерпретации и не может держаться сама на себе, ибо требует постоянного обновления, то Бортнянского, чье творчество не было глубоко укорененным в галицкой культуре, за исключением церковных произведений Вербицкого и Лавривского, следует считать «изобретенной традицией» галицко-украинской музыкальной культуры первой половины XIX в. Связь Бортнянского с галицкой музыкальной культурой в некоторой степени воображаемая, потому что он лично не был причастен к ее созданию. Популярность его музыки является результатом «искания» галицкими украинцами своей идентичности, воплощением национальной культурной памяти, что начиная с ближайшего по времени прошлого, наивысшим проявлением которого стал хоровой духовной концерт, вела в прошлое отдаленное, до эпохи партесного пения, история внедрения которого началась именно из Львова. Бортнянский уже в конце 20-х годов XIX в. стал связующим звеном, соединившим украинские Галицию и Восток в одно целое.*

**Ключевые слова:** культурный канон, церковная музыка, «изобретенная традиция», Дмитрий Бортнянский.

**Myroslava Novakovykh**, Ph.D., assistant professor of medieval studies and music of Mykola Lysenko Lviv National Music Academy,  
golowersa63@gmail.com

**Dmytro Bortnianskyi as "invented tradition" of Galician musical culture of the 19th century.**

*The article investigates the influence of D. Bortnianskyi's figure on the development of the musical culture of Galicia in the first half of the 19<sup>th</sup> century. Attention is drawn to the fact that the Galician cultural canon was formed in the field of church music and had a monocentric nature, because its central figure was D. Bortnianskyi. The article raises the question of belonging of the composer in Ukrainian culture, as an artist, whose creativity fits into the European civilization paradigm.*

*As a result of the popularity of Bortnianskyi's music in Galicia, there is an active discourse in the circles of Ukrainian intellectuals from the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> centuries. about the significance of his spiritual music for the development of the Galician-Ukrainian musical culture of the 19<sup>th</sup> century. The question is raised about the legitimacy of considering Bortnianskyi's creativity as a tradition of Galician-Ukrainian music. The question is raised about the legitimacy of considering Bortnianskyi's creativity as a tradition of Galician-Ukrainian music. Since every tradition lives through interpretation and can't keep itself, because it requires constant restoration, Bortniansky, whose creativity did not have deep rooting in Galician culture, with the exception of church works of Verbytskyi and Lavrivskyi, should be considered "invented tradition" of the Galician-Ukrainian musical cultures of the first half of the 19<sup>th</sup> century. The connection between Bortniansky and Galician musical culture is somewhat imaginary, because he personally was not involved in its creation. The popularity of his music is the result of the Galician's "search" of their identity and the embodiment of national cultural memory, that from the earliest time of the past to the peak manifestation of which was a choral spiritual concert, led the distant past, to the era of party singing, the history of which began to be launched precisely from Lviv. Bortniansky has already been the first connecting link in the late 20-ies of the 19<sup>th</sup> century which united Ukrainians of Galicia and East into one whole.*

**Key words:** cultural canon, church music, "invented tradition", Dmytro Bortnyansky.

Стаття поступила до редакції 21.09.2017 р.

---