

УДК 78.03(477.8) "18"

НОВАКОВИЧ М. О.

ORCID 0000-0002-5750-7940

### ТРАДИЦІЇ БІДЕРМАЄРУ В ГАЛИЦЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ХІХ СТОЛІТТЯ

*Музичне мистецтво Галичини першої половини ХІХ століття досліджується у контексті австрійської культурної багатоскладовості, репрезентованої добою бідермаєру. Бідермаєр розглядається не лише як художній стиль, породжений австро-німецькою традицією, але і як епоха, що об'єднує композиторів із різними стильовими манерами. Увага зосереджується на бідермаєрівському музичному каноні, сформованому у жанрі пісні, ліричної фортепіанної п'єси та жанрової сцени у зіншпілі. Порушується проблема ставлення бідермаєру до традиції, що добре простежується на прикладі творчості галицьких композиторів першої половини ХІХ століття. Стверджується, що високим каноном для тогочасної галицької музичної культури є постать Д. Бортнянського. Досліджено, що бідермаєр не запропонував музично-естетичних декларацій, визначаючись насамперед на рівні інституцій, зокрема музичних хорових товариств Liedertafel. Аналізуються окремі хорові світські твори М. Вербицького, І. Лаврівського та їх послідовників, написані у лідертафельній манері, зокрема пісні ідилічного та пейзажного характеру. Прослідковано, що підставою для написання цих хорових мініатюр став досвід їх сприйняття тогочасною публікою. У процесі аналізу творів М. Вербицького, І. Лаврівського та композиторів молодшого покоління виявлено ті смислові коди, які відповідають екзистенційному світові галицьких реципієнтів середини ХІХ століття та їхнім музичним смакам.*

**Ключові слова:** австро-німецька традиція, епоха бідермаєру, хорова традиція лідертафель.

Дослідження музичної культури західноукраїнських земель, які протягом тривалого часу входили до складу імперії Габсбургів, свідчать про присутність на цих територіях частин систем різних національних культур. Тому було б історично помилково розглядати музичні тексти, які є здобутками української інтелектуальної еліти ХІХ століття, виключно крізь призму національного, оскільки такий підхід, можливо, не найкращий для інтерпретації творів мистецтва. І причина полягає у тому, що, сфокусовані на національному, музичні надбання галицької культури першої половини та середини ХІХ століття не можуть бути проартикульовані у всій своїй повноті. Адже в більшості з них національне начало проявлялось ще досить невиразно, слабкими паростками торуючи собі дорогу крізь товщу впливів розвинутіших культур, серед яких домінуючою була австронімецька.

Більшість дослідників погоджуються з тим, що романтична культура на теренах австрійської імперії формувалась у досить несприятливих умовах. Її своєрідність відкривається лише тоді, коли слухачеві, читачеві чи глядачеві вдасться пробити тверду шкаралупу, яка протягом усього ХІХ століття служила тим захистом, що зберігав її внутрішній світ від вульгарного, прісного та повного несмаку оточення. Світ в уявленні австрійських романтиків є цілісним та гармонійним, бо це світ краси, у якому над рухом та динамікою панують стійкі форми та стани, які є наслідком впливу бідермаєру.

Карл Дальгауз у розвідці, присвяченій дослідженню доби Реставрації у музиці, вказує на те, що «романтизм» та «бідермаєр» себе взаємо не виключають, позаяк представники музичного бідермаєру в працях деяких музикознавців фігурують і як романтики. Тому, на його думку, «проблема бідермаєру» – це зворотній бік «проблеми романтизму», «як вираження труднощів, яких зазнає історик музики», коли, з одного боку, характеризує цей період як епоху романтизму, а з іншого – романтиками називає лише К. М. Вебера і Ф. Шуберта, Р. Шумана і Ф. Мендельсона<sup>1</sup>. Водночас треба зазначити, що «музичний бідермаєр» став об'єктом зацікавлень багатьох зарубіжних дослідників, серед яких – Т. Антонічек, Е. М. Генсон, Е. Гілмер, Д. Гремліт, А. Т. Кетон, Б. Корстведт, С. Метінглі та багато інших. Звертає на себе увагу також і той факт, що для музикознавців найбільший інтерес серед композиторів епохи бідермаєру становить творчість Ф. Шуберта, як приклад політичного безсилля та нереалізованості надій. В українському музикознавстві бідермаєр як термін, що позначає певну епоху в музичній культурі Галичини, представлений передусім в музикознавчих працях Б. Кудрика, а також в дослідженнях З. Жмуркевич, Л. Кияновської, О. Козаренка.

Дослідниця творчої спадщини Ф. Шуберта А. Т. Кетон стверджує, що аналіз музичних текстів доби бідермаєру виглядатиме непереконливо без врахування їх історичного та політичного контексту. Як не дивно, але цензура, на думку А. Т. Кетон, стала тим стимулюючим фактором, який сприяв появі цього унікального мистецтва. Тексти пісень, присвят, оперні лібрето, мелодії революційних пісень також не уникли наслідків цензури, як і літературні твори цього періоду<sup>2</sup>. Адже не випадковим є політично-саркастичний підтекст терміну «бідермаєр», у якому слово «bieder» – чесний, а «majer» – поширене серед німців прізвище – вказує на «добропорядного» та законослухняного німецького бюргера, такого собі «чесного пана Маєра», лояльного до тогочасної державної політичної системи. Бо бідермаєр, як система освіти, був зорієнтований на виховання вірогідних та лояльних до неї чиновників.

Це спонукало поетів до написання коротких віршів – політично нешкідливих, з переважанням натуралістичних сцен, з пейзажем-метафорою їх нереалізованих бажань і мрій. Бідермаєр виробив навіть свою спеціальну мову, сповнену метафор, освоївши при цьому мистецтво поетичного шифрування. Адже пошук кращого, досконалішого, ідеального світу – це прагнення втекти від жорстокої політичної реальності тогочасного життя. Не випадково О. Михайлов окреслює цей стан як пафос споглядання правди та краси<sup>3</sup>. Щодо музики, то вона відігравала функцію засобу комунікації, бо, супроводжуючи громадські свята та розваги, в очах влади все ж таки вважалася політично нейтральною, а отже й маргінальною для цензури. Особливо це стосується інструментальної музики, яка в добу бідермаєру стала засобом самовираження для тих, хто розчарувався у тогочасній реакційній політиці уряду.

Бідермаєр зазвичай поділяють на «високий» та «низький». Якщо в австрійській літературі «високий» бідермаєр пов'язують з іменами А. Штіфтера, Фр. Грільпарцера, Й. Нестроя та Ф. Раймундта, то в музичному мистецтві його риси зарубіжні му-

---

<sup>1</sup> Дальгауз К. Романтизм і бідермаєр. Про характеристику доби реставрації в історії музики / Праці музикознавчої комісії НТШ. Львів, 2014. С. 377.

<sup>2</sup> Caton A. T. Disenchantment during the Biedermeier Period – Political Subtexts in Schubert's Songs, Ph.D. Musicology. Cardiff University, 2011. P. 24.

<sup>3</sup> Михайлов А. Избранное. Феноменология австрийской культуры. Москва : Университетская книга, 2009. С. 7.

зикознавці знаходять у творчості австрійця Ф. Шуберта, німців К. М. Вебера, Ф. Мендельсона та почасти Р. Шумана. Слід зазначити, що К. Дальгауз виключає творчу спадщину Ф. Шуберта з загальної концепції бідермаєру, але водночас зараховує до неї і його середовище, і друзів, для яких композитор написав багато пісень, і його шанувальників, і навіть «шубертіади», які дослідник вважав типовим породженням епохи бідермаєру. А це робить його власну концепцію бідермаєру досить проблематичною та вразливою.

Щодо австрійської культури, то вона розвивалась не за загально прийнятними схемами. Йдеться про те, що стилістичні та ідейно-художні фази нашаровувались одна на одну, «формуючи міцний стовбур традиції, у якій все минуле зберігалось у теперішньому та перебувало у ньому»<sup>1</sup>. Музичний бідермаєр, на думку К. Дальгауза, об'єднує композиторів із різними стильовими манерами. Але існують певні закономірності, які відрізняють його від романтизму. Засоби музичної виразності – ось перше, на що звертає увагу музикознавець, констатуючи передусім схематичнішу ніж за доби романтизму та навіть класицизму будову музичного періоду. Подібні міркування він висловлює і про гармонію у творах композиторів-репрезентантів цього стилю. На його думку, вона, якщо не враховувати окремих моментів, є досить простою<sup>2</sup>. Г. Гойснер серед жанрів, які формують бідермаєрівський канон, називає пісню, ліричну фортепіанну п'єсу, жанрову сцену в зінгшпілі тощо<sup>3</sup>. Натомість Австрійський музичний словник доповнює ці жанри танцювальною музикою, комбінацією церковної музики з камерною, а також зараховує до традиції бідермаєру написання творів для невеликих ансамблевих складів<sup>4</sup>.

Важлива відмінність бідермаєру від романтизму, на що також звертає увагу К. Дальгауз, полягає у ставленні до традиції. Суперечність між композиторами, які репрезентували бідермаєр та романтизм, полягає у тому, що романтики вважали себе спадкоємцями Л. Бетховена, натомість композитори, які повністю вписуються у традицію бідермаєру (до них слід зарахувати Л. Шпора, А. Лорцінга, О. Ніколаї), відчували потяг до творчості В.А. Моцарта, намагаючись наслідувати його, але з певної дистанції. При цьому К. Дальгауз застерігає ототожнювати бідермаєр з епігонством «під Моцарта», оскільки В.А. Моцарт у свідомості тогочасних композиторів став втіленням високого класичного канону, а не лише класицизму як стилю<sup>5</sup>.

Поезія та музика бідермаєру звернені до минулого, до часу, який минає. Звідси – його пасивність, поміркованість, скромність, бажання задовільнитись чимось незначним. Бідермаєр не прагне до філософської рефлексії, вона для нього абсолютно чужа. Його основою є побут із залишками барокової образності, а канон – не шедевр, а «норма узвичаєного». Тому його талант пішов у багатоманітність, у велику кількість текстів, об'єднаних спільністю творчої манери.

<sup>1</sup> Михайлов А. Избранное. Феноменология австрийской культуры. Москва : Университетская книга, 2009. С. 9.

<sup>2</sup> Дальгауз К. Романтизм і бідермаєр. Про характеристику доби реставрації в історії / Праці музикознавчої комісії НТШ. Львів, 2014. С. 389.

<sup>3</sup> Там само.

<sup>4</sup> Oesterreichisches Musiklexikon online. URL : [http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_B/Biedermeier.xml](http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_B/Biedermeier.xml) (дата звернення: 20.09.2017).

<sup>5</sup> Дальгауз К. Романтизм і бідермаєр. Про характеристику доби реставрації в історії. С. 379.

Мета статті – висвітлити характерні ознаки «віденської» ідентичності, репрезентованої періодом бідермаєру, у світській хорівій музиці галицьких композиторів перемишльської доби.

Щодо галицької музичної культури першої половини ХІХ століття музикознавці «старшої генерації», зокрема Б. Кудрик, беззастережно вводять поняття «бідермаєру». Так, дослідник констатує, що «після титанічних змагань мистецьких геніїв Європи впродовж трьох перших віків нововіччя, ХVІ, ХVІІ й ХVІІІ століття, прийшла в першій половині ХІХ століття доба ідилічного супочинку й супокійного згадування перебутої творчої борні – бідермаєр, що все-таки ще вповні держиться давньої класичної основи – так після титанічних змагань українського музичного генія в кривавому та бурхливому ХVІІІ столітті приходить доба спокійної ідилії в тіні старих сільських лип Перемищини»<sup>1</sup>.

Літературознавці зазвичай пишуть про бідермаєр як перехідну добу від романтизму до реалізму. Так, Д. Чижевський, розмірковуючи над доцільністю використання цього терміну стосовно української літератури зазначеного вище періоду, звертає увагу на те, що бідермаєр, як породження передусім австрійської культури, є явищем «протверезіння» від захоплення романтичними ідеями, втоми та відходу від них<sup>2</sup>. Натомість в Україні, зокрема, в Галичині романтизм у 20-30-ті роки ХІХ століття перебував у стадії зародження, а тому тут не могло ще з'явитися втоми чи визріти ґрунту для неї, як і недоцільно було би говорити про його «обміщання». Тому на характерні ознаки бідермаєру в галицькій літературі можна вказувати не як на процес органічного розвитку, а як на запозичення з австрійської літератури.

Бідермаєр як епоху і стиль у музичному мистецтві слід відмежувати від бідермаєру літературного, оскільки він має свої специфічні особливості. Вони передусім полягають у тому, що, на відміну від літературного, музичний бідермаєр хронологічно співпадає з добою раннього романтизму не лише в австрійській та німецькій, але й у галицькій музичній культурі. Можливо, це дозволило йому досить легко вкоренитися у галицькому музичному середовищі, а згодом набути питомо національних рис. Водночас говорити про бідермаєр у музиці як про «втому від романтизму» не доцільно та не правильно. Єдине, на що слід звернути увагу, – це особливий зв'язок поезії з музикою через популярність пісенних жанрів, тому сфера бідермаєрівських поетичних образів через тексти пісень перейшла і в музичну творчість.

Запозичений з австрійської культури, галицький бідермаєр водночас має багато спільних з нею точок дотику. Йдеться про те, що, поставивши наприкінці 20-х років ХІХ століття риторичне питання «на що рівняємось?», галицькі інтелектуали звернули свій погляд у недавнє минуле, вибравши собі за взірць композитора-класика другої половини ХVІІІ століття Д. Бортнянського. Ба більше, Д. Бортнянський був тією сполучною ланкою, що з'єднувала галицьку культуру першої половини ХІХ століття з добою бароко. Просвітництво, яке накладається, за влучним висловом О. Михайлова, на бароковий образ світу, проте не відміння його – це те, що суперечить романтизмові, але цілком прийнятне та характерне для бідермаєру<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Kudryk B. Dzieje ukraińskiej muzyki w Galicji w latach 1829–1873; przygot., opatr.: Jurij Jasinowski, Włodzimierz Pilipowicz. Przemyśl : Południowo-Wschodni Instytut Naukowy w Przemyślu, 2001. S. 101.

<sup>2</sup> Чижевський Д. Історія української літератури. Від початків до доби реалізму. Нью-Йорк, 1956. С. 488.

<sup>3</sup> Михайлов А. Избранное. Феноменология австрийской культуры. Москва : Университетская книга, 2009. С. 9.

Якщо австрійські композитори захоплювалися В.А. Моцартом, то для композиторів перемишльської школи співмірним йому є Д. Бортнянський. Адже не випадково П. Бажанський називає його «рідним братом «німецького Моцарта», а М. Вербицький зазначає, що Д. Бортнянський для українців є тим, ким для Західної Європи був В.А. Моцарт<sup>1</sup>. Тут, на думку К. Дальгауза, йдеться про естетичну ідею «noble simplicité» (благородної простоти), найдосконалішим втіленням якої вважалися твори австрійського генія. Відтак бідермаєр прагнув до класицизму, натомість Л. Бетховен, за визначенням К. Дальгауза, репрезентував «не так стиль, як естетичну мораль»<sup>2</sup>.

Бідермаєр, на відміну від романтизму, не запропонував музично-естетичних декларацій, натомість його, як стверджує К. Дальгауз, можна визначити в аспекті історії інституцій. Якщо більшість австрійських та німецьких музичних товариств, академій співу та фестивалів з'явилося ще до 1815 року, але найповніше проявили себе в епоху бідермаєру, то в Галичині їх поява у другій половині XIX століття є безпосереднім результатом його впливу. Найпопулярнішою формою музичних товариств були «лідертафелі» (у перекл. з нім. – пісня за столом), які в австро-німецькій культурі беруть початок з кінця XVIII століття.

Шанувальників хорового музикування об'єднувала не лише любов до пісні, але й патріотичні настрої. А. Вахнянин, випускник перемишльської гімназії, згадував про ті часи, коли «молоді співочі сили збиралися в хаті Ів. Лаврівського і тут при помочи старших виконували свіжо скомпоновані ним твори <...> до Перемишля навідувався з Млинів дуже часто Мих. Вербицький і привозив свої твори, переважно укладені на мужескі голоси»<sup>3</sup>. Сам Вербицький вважав свої світські хорові композиції «музикою для салонних увеселень». До першої збірки його «Пісень для чоловічих квартетів» увійшло десять хорових композицій для чотириголосного чоловічого хору на слова Івана Гушалевича та пісня на слова Павла Чубинського «Ще не вмерла Україна», якій судилося стати гімном України.

Призначення збірки як музики для салонних розваг у жодній мірі не свідчить про її несерйозність. Так, Д. Гремт, аналізуючи атмосферу віденських шубертіад, пише про веселощі як про певну стратегію, оскільки, крім розваг, на таких домашніх зібраннях могли порушуватися також проблеми національного та політичного змісту<sup>4</sup>.

Зауважимо, що більшість хорових мініатюр М. Вербицького – пісні ідилічного та пейзажного характеру, що цілком відповідає естетичним вимогам як «високого», так і «тривіального» або так званого «середнього» бідермаєру (термін *mittlere Musik* запропонував К. Дальгауз). Не випадково Г. Фон Гофмансталь стверджує, що, на відміну від німців, кожен австрійський письменник творить на фоні свого ландшафту<sup>5</sup>. Цих вимог у своїй хоровій творчості дотримується й І. Лаврівський, а також частково С. Воробкевич та В. Матюк.

<sup>1</sup> Бажанський П. Гдешо про музику въ загаль, а про спів пригробный въ особенности / Діло. Львов, 1881. Ч. 32–34.

<sup>2</sup> Дальгауз К. Романтизм і бідермаєр. Про характеристику доби реставрації в історії. С. 389.

<sup>3</sup> Пилипович В. Салонні розваги галицьких лідертафель / о. Михайло Вербицький. Лідертафель – пісні для чоловічих квартетів. Перемишль, 2008. С. 8.

<sup>4</sup> Gramit D. Schubert and the Biedermeier: The Aesthetics of Johann Mayrhofer's 'Heliopolis' in Music and Letters, vol. 74, no. 3. Oxford : Oxford University Press, 1993. 361 p.

<sup>5</sup> Гофмансталь Г. Австрия в зеркале своей литературы // Гофмансталь Г. Избранное : пер. с нем. / предисл. Ю. Архипова; Коммент. Э. Венгеровой. Москва : Искусство, 1995. С. 643–655.

Як вже зазначалось, галицький музичний бідермаєр є в деякій мірі проекцією літературного, оскільки основним жанром бідермаєрівського канону є хорова пісня. Галицькі композитори доби бідермаєру, як і поети, на чії тексти написані їх твори, є співцями природи, заглибленими в її споглядання. Слід зауважити, що природа в хорових творах галицьких композиторів постає як онтологічна категорія, внаслідок чого формується національний код її осмислення. Йдеться про явище психологічного паралелізму, коли певні природні стани та явища асоціюються з моментами людського життя.

Так, серед бідермаєрівських символів в хорових мініатюрах М. Вербицького переважає поетичний образ зорі («До зорі», «Жаль», «Бувало і нині», «На пароході»); річки як метафори життя, як музики, як тихого ридання; солов'я («Сльози», «Жаль»); зозуленьки («Думка»). Та сама образна сфера притаманна й творам І. Лаврівського («До зорі», «Річенька», «Заспівай ми соловію»), С. Воробкевича («Серенада», «Ластівочко») тощо. Сповненим суму та покірності долі є «Вдовець» М. Вербицького, особливим «осіннім настроєм», характерним для бідермаєру, відзначений хор «Осінь» І. Лаврівського. Окрім того, важливе місце у творчості поетів та композиторів посідає також образ квітки. Називати іменами квітів поетичні чи вокальні твори стало характерною ознакою бідермаєру. Так, у М. Вербицького квітка постає метафорою молодості («Сльози»), волі («Лелія-воля»), символом швидкоплинності кохання («Цвітка молить»).

Світ сільського ландшафту з хатиною «наче в віночку», потічком, «зеленим бірком», бескидами, що сягають зір, – все те коло поетичних образів, якими сповнені хорові мініатюри М. Вербицького, І. Лаврівського, С. Воробкевича («Над Прутом», «Там де Татрань», «Як мож тебе забути», «То моя Буковина»), В. Матюка («Крилець, крилець»), є типовим відображенням габсбурзької культури, «її найсолодшими ліками». Це проекція людини, яка відмовляється від активної участі в історії та втікає в ідилічну місцину, щоб у цьому прихистку компенсувати обмеженість свого існування. Показовою у цьому контексті може бути хорова мініатюра І. Лаврівського «Річенька» на слова Я. Головацького. Йдеться передусім про літературний текст твору, в поетичних рядках якого виражено всю сутність бідермаєрівського світогляду з його пасивністю та покірністю долі: «Лучше плисти потихенько, / та певненьким ходом, / оминати островоньки, / каміння, колоди». Окрім того, в хорових мініатюрах галицьких композиторів переважають образи меланхолії, суму. Так, у двох лідертафельних збірках М. Вербицького вони становлять третину з усіх пісень. Підтвердженням цієї думки є пісні: «Вдовець», «К місяцю», «Похорони», «По битві», «Сльози», «Жаль», «Прощання», «Думка».

Специфіка галицького бідермаєру виявляється в опозиції великий світ - рідний край, яскравим свідченням чого є хори «Як мож тебе забути», «Прощальна», «Ластівочко» С. Воробкевича, написані на власні тексти, «Крилець, крилець» В. Матюка. Однією з винятково бідермаєрівських тем є також ідеалізація минулого, де минуле, як «старі добрі часи», набуває особливого сакрального значення. Це знайшло своє втілення в хорі «Нинішня пісня» М. Вербицького (сл. В. Шашкевича), «Корона, меч і ліра» І. Лаврівського (сл. Б. Дідицького).

Музичний аналіз більшості хорових творів М. Вербицького, І. Лаврівського, а також їх послідовників, С. Воробкевича та В. Матюка, чия творчість у часовому плані хоч і належить до другої половини ХІХ століття, але стилістично близька до пред-

ставників перемишльської школи, дає підстави стверджувати, що вплив австронімецької музичної культури романтичної доби, зокрема німецької вокальної та хорової музики, на світську творчість названих композиторів є досить значним. Однак попри всі переваги австронімецької музичної культури, яка на той час досягла високого рівня розвитку і виконувала функцію високого естетичного канону для галицьких композиторів, що, зокрема, дало поштовх для зростання їхнього професійного рівня, треба все ж таки об'єктивно визнати і деякі негативні наслідки її дії. Одним із них є те, що домінування в галицькій музичній культурі австронімецьких впливів сповільнювало процеси конструювання власної національної ідентичності. Адже послуговування готовими музичними моделями, створеними панівними, значно розвинутішими, але водночас чужими для українців культурами, у хорових творах галицьких композиторів часто призводить до відчутного порушення смислового балансу між змістом віршів та їх музичним наповненням.

Типовим прикладом такого дисбалансу може бути «Нинішня пісня» М. Вербицького. У музиці цього загалом патріотичного твору (на вірші В. Шашкевича) національне начало не проявляється жодним чином і, що найважливіше, музика майже не передає змісту поетичного тексту, оскільки твір витримано в характері елегійного німецького лідертафелю з виразними ознаками танцювальності у другому розділі. Перше, що спадає на думку в процесі аналізу хору, – це його подібність до деяких популярних тогочасних німецьких пісень, зокрема таких, як знаменитий хор «O Täler weit, o Höhen» Ф. Мендельсона, відомий ще, як «Прощання з лісом». Спільні риси можна зауважити передовсім на рівні мелодії, бо і в Ф. Мендельсона, і у М. Вербицького вона будується за одним і тим самим принципом. Йдеться про те, що «Нинішня пісня», як і «Прощання з лісом», починається з неквапливого (у М. Вербицького в темпі *Andantino*, а в Ф. Мендельсона – *Andante non lento*) руху мелодії від квінти рівномірними тривалостями по звуках тонічного тризвука з тенденцією до кадансування вже у другому та четвертому тактах, з низкою характерних висхідних ходів на інтервал квати, якими переривається неспішний рівномірний плин мелодичної лінії.

Щодо співвідношення змісту музики та тексту в цьому творі, то слід наголосити на тому, що патріотичному характеру поетичних рядків другої частини, яка починається зі слів «Городе славний князя Льва старого, чи в тебе роду не стало давно-го?», зовсім не відповідають мелодія і ритмічний малюнок у характері мазурки з типовим для останньої акцентом на другій долі та лідійським нахилом. Цієї ж проблеми не вдалося уникнути і І. Лаврівському у хоровій пісні «Корона, меч і ліра». Сутність її полягає у тому, що композитор яскраво виражену танцювальну мелодію з ознаками аріозності поєднує з псевдопатріотичним та неглибоким за своїм змістом віршем поета-московіла Б. Дідицького, що надає твору зовсім не патріотичного, як це уявляв собі І. Лаврівський, а швидше опереткового звучання. На відміну від двох попередніх творів, «Пробудилась Русь» С. Воробкевича відзначається більшою схематичністю та простотою засобів музичної виразовості. Хор написаний у характері похідного маршу (*Allegro con fuoco*), який традиційно починається з-за такту енергійним висхідним закличним ходом на кварту з подальшим рівномірним рухом акцентованими на кожній долі четвертними тривалостями. Невеликий діапазон мелодії, що не перевищує інтервалу сексти, імітації фанфарних вигуків, інтонаційні звороти, побудовані на чергуванні сусідніх ступенів, гармонізованих акордами тонічної

та доміантової функції, відхилення в тональність субдомінанти та шостого ступеня, строфічно-варіаційна будова твору – все це вказує на цілком формальне використання жанрових ознак маршу. Натомість патріотичний зміст тексту самого автора, що починається словами: «Зазвенімо разом, браття, піснь воскресну, піснь нову», не має відповідного національно-своєрідного забарвлення у музиці, що свідчить про недостатню сформованість національних музичних рис у творчості як С. Воробкевича, так і композиторів старшого покоління – М. Вербицького та І. Лаврівського. Це пояснюється браком розуміння народної музики, оскільки галицькі композитори старшого покоління ще не усвідомлювали її самотніх ознак.

Ці та інші зауваження можна в повній мірі адресувати й хоровим мініатюрам пейзажного та пасторального характеру, яких у доробку галицьких композиторів переважна більшість. Так, хорова пісня «До зорі» (написана у простій двочастинній формі), яка відкриває першу збірку «Пісень для чоловічих квартетів» М. Вербицького, належить до типових зразків лідертафельної творчості, написаних в традиції тогочасної хорової німецької музики. Початок твору відзначається вираженими рисами сентиментальності, із витриманою на одному звуці мелодією в партії першого тенора та півтоновим ковзанням в партії другого, характерними затриманнями у верхньому голосі. До цього слід додати ще й танцювальний вальсоподібний ритмічний малюнок, поступеневий рух мелодії, що не виходить за межі квінти, помірний темп (*Adagio*) тощо. Перелічені вище ознаки свідчать про використання композитором загальноновживаних музичних лексем, які не відзначаються яскравою оригінальністю.

Ліричний пасторальний характер притаманний хоровій п'єсі «К місяцю» з тієї ж збірки. Тридольний розмір, плавний рух мелодії в межах сексти, помірний темп, часто використовуваний М. Вербицьким інтонаційний зворот, гармонізований акордами тоніки та альтерованого секундакорду другого щабля на самому початку твору, відсутність яскравих національних рис, а натомість наявність впізнаваних лідертафельних лексем, зокрема послідовність з акордами IV-III-VI-V ступенів – все це переконливо свідчить про ту домінуючу роль, яку відігравала австрійська культура в творчості галицьких композиторів, до того ж репрезентована творами представників переважно «середнього» бідермаєру. Впливами австро-німецької музики ранньоромантичної доби позначені також хори М. Вербицького: «Похорони», «Сльози» (сл. І. Гушалевича), «Сиві очі», «Бувало і нині» (сл. В. Шашкевича) тощо.

Показовим у цьому плані є «Жаль» з другої збірки «Пісень для квартетів» (сл. В. Шашкевича). Будова твору наближена до куплетно-варіаційної, де перший куплет написаний у простій двочастинній безрепризній формі (AB), натомість перший період другого розділу повторює, за винятком останніх двох тактів, початок хору (A1C). Щодо характеру пісні, то, незважаючи на саму назву та типово романтичний зміст поетичного тексту, в якому ліричний герой виливає свою тугу за втраченим коханням, у ній виразно проступає танцювальне начало, яке, найвірогідніше, йде від традиції побутового австрійського музикування. Сентиментально-сумовитий настрій поезії В. Шашкевича, доповнений граціозно-танцювальною музикою М. Вербицького, свідчить про деяку смислову невідповідність між словом і його музичним втіленням, що знову ж таки викликає відчуття поверховості щодо передачі змісту твору, відсутності у ньому психологічної глибини. Але, з іншого боку, у цьому також можна вбачати сутність естетики бідермаєру, якому властива безпосередність, буденність і навіть поверхневність. Саме в наявності глибокого і неглибокого й полягає



парадокс бідермаєру. Адже він цурається філософської рефлексії, обмежується незначним і відзначається невибагливістю до художньої якості.

Розгляд творчого доробку старшої генерації галицьких композиторів лише крізь призму сучасного розуміння категорії «національного» (тобто перебуваючи вже в іншому культурному контексті та не формуючи уявлення про «віддалену» у часовому вимірі культуру), створює загрозу для адекватного розуміння цих текстів, а також є у значній мірі ускладненим та спотвореним. Звідси можна зробити висновок, що художню якість музичних творів, написаних у традиції лідертафель, не варто оцінювати надто прискіпливо, бо це те органічне мистецтво, в межах якого свого часу формувалася «віденська», а згодом і галицька «масова культура». Ба більше, підставою для написання творів лідертафельного типу став накопичений протягом певного часу досвід їх сприйняття тогочасною публікою. Тому популярність австро-німецької лідертафельної музики в галицько-українському середовищі є результатом того емоційного відгуку, який вона знаходила серед місцевої слухацької аудиторії. Невипадково М. Чаки акцентує увагу на особливостях сприйняття розважальної музики, що містить смислові моменти, у які вбудовані коди, до яких слухач зумів підібрати ключі<sup>1</sup>. Ці коди відповідають екзистенційному світові галицьких реципієнтів середини ХІХ століття та їхнім смакам. А це дає підстави стверджувати, що світська хорова музика композиторів перемишльської доби та їх послідовників є «продуктом» певної цілісної культури Таку функцію в середині ХІХ століття в Галичині виконувала саме панівна австрійська, а тому «розуміння їй може бути забезпечене лише тоді, коли в ній використовуватимуться коди, запозичені з її власного культурного контексту»<sup>2</sup>.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Бажанській П. Гдешчо про музику въ загалі, а про спів пригробный въ особености / Діло. Львов, 1881. Ч. 32-34.
2. Гофмансталь Г. Австрия в зеркале своей литературы. Избранное: Пер. с нем. / Предисл. Ю. Архипова; Коммент. Э. Венгеровой. Москва : Искусство, 1995. С. 643–655.
3. Дальгауз К. Романтизм і бідермаєр. Про характеристику доби реставрації в історії музики / Праці музикознавчої комісії НТШ, Львів, 2014. С. 377–393.
4. Михайлов А. Избранное. Феноменология австрийской культуры, Москва : Университетская книга, 2009. 391 с.
5. Пилипович В. Салонні розваги галицьких лідертафель / о. Михайло Вербицький. Лідертафель – пісні для чоловічих квартетів, Перемишль, 2008. С. 7-16.
6. Чаки М. Идеология оперетты и венский модерн. Культурно-исторический очерк. Санкт-Петербург : Издательство имени Н. И Новикова, 2001. 348 с.
7. Чижевський Д. Історія української літератури. Від початків до доби реалізму. Нью-Йорк, 1956. 511 с.
8. Caton A. T. Disenchantment during the Biedermeier Period – Political Subtexts in Schubert's Songs. Ph.D., Musicology (Cardiff University, 2011). 228 s.

<sup>1</sup> Чаки М. Идеология оперетты и венский модерн. Культурно-исторический очерк. Санкт-Петербург : Издательство имени Н. И Новикова, 2001. С 20.

<sup>2</sup> Там само. С. 26.

9. Gramit D. Schubert and the Biedermeier: The Aesthetics of Johann Mayrhofer's «Heliopolis» in *Music and Letters*, vol. 74, no. 3. Oxford : Oxford University Press, 1993. P. 355–382.

10. Kudryk B. *Dzieje ukraińskiej muzyki w Galicji w latach 1829–1873*; przygot., opatr.: Jurij Jasinowski, Włodzimierz Pilipowicz. Przemysł : Południowo-Wschodni Instytut Naukowy w Przemysłu, 2001. 140 s.

11. Oesterreichisches Musiklexikon online. URL : [http://www.musiklexikon.ac.at/ml/-musik\\_B/Biedermeier.xml](http://www.musiklexikon.ac.at/ml/-musik_B/Biedermeier.xml) (дата звернення: 20.09.2017).

#### REFERENCES

1. Bazhan'skij, P. (1881). Gdeshho pro muzy'ku v zagali, a pro spiv pry'grobnj'j v osobennosty' [Something about music in general, and the funeral song in particular]. *Dilo. L'vov*, 1881, 32–34.

2. Gofmanstal, G. (1995). *Avstriya v zerkale svoey literatury* [Austria in the mirror of its literature]. *Izbrannoe: Per. s nem. / Predisl. Yu. Arhipova; Komment. E. Vengerovoy. Moskva : Iskusstvo*, 643–655.

3. Dal'gauz, K. (2014). *Romanty'zm i bidermayer. Pro xaraktery'sty'ku doby' restavracyi v istoriyi muzy'ky'* [About the characterization of the period of restoration in the history of music]. *Praci muzy'koznavchoyi komisiyi NTSh. L'viv*, 377–393.

4. Mihaylov, A. (2009). *Izbrannoe. Fenomenologiya avstriyskoy kultury* [Selected. Phenomenology of Austrian Culture]. Moskva : Universitetskaya kniga, 391.

5. Pylypovych, V. (2008). *Salonni rozvagy' galy'cz'ky'x lidertafel'* [Salon entertainment of the Galician Liedertafel] / o. My'xajlo Verby'cz'ky'j. *Lidertafel' – pisni dlya cholovych'x kvartetiv. Peremy'shl'*, 7–16.

6. Chaki, M. (2001). *Ideologiya operetty i venskiy modern. Kulturno-istoricheskij ocherk* [Opera's Ideology and Vienna Modernism. Cultural and historical essay]. Sankt-Peterburg : Izdatelstvo imeni N. I. Novikova, 348.

7. Chyzhevs'kyj, D. (1956). *Istoriya ukrayins'koyi literatury'* [The History of Ukrainian Literature]. *Vid pochatkiv do doby' realizmu. N'yu-Jork*, 511.

8. Caton, A. T. (2011). *Disenchantment during the Biedermeier Period – Political Subtexts in Schubert's Songs*. Ph.D., Musicology. Cardiff University, 228.

9. Gramit, D. (1993). *Schubert and the Biedermeier: The Aesthetics of Johann Mayrhofer's «Heliopolis» in Music and Letters*, 74, 3. Oxford : Oxford University Press, 355–382.

10. Kudryk, B. (2001). *Dzieje ukraińskiej muzyki w Galicji w latach 1829–1873* [History of Ukrainian music in Galicia in 1829–1873 years]; przygot., opatr.: Jurij Jasinowski, Włodzimierz Pilipowicz. Przemysł : Południowo-Wschodni Instytut Naukowy w Przemysłu, 140.

11. Oesterreichisches Musiklexikon online. Available at : [http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_B/Biedermeier.xml](http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_B/Biedermeier.xml) (Accessed: 20.09.2017).

**Новакович М. О. Традиции бидермайера в галицкой музыкальной культуре XIX века.** Музыкальное искусство Галичины первой половины XIX века исследуется в контексте австрийской культурной многосоставности, репрезентированной эпохой бидермайера. Бидермайер рассматривается не только как художественный стиль, рожденный австро-немецкой традицией, но и как эпоха, которая объединяет композиторов с различными стилевыми манерами. Внимание сосредотачивается на музыкальном каноне бидермайера, сформированном в жанре песни, лирической фортепианной пьесы и жанровой сцены в зингшпи-

ле. Поднято проблему отношения бидермайера к традиции, которая хорошо прослеживается на примере творчества галицких композиторов первой половины XIX века. Отмечено, что высоким каноном для тогдашней галицкой музыкальной культуры стала творческая личность Д. Бортнянского. Доказано, что бидермайер не предложил музыкально-эстетических деклараций, определяясь прежде всего на уровне институтов, в частности музыкальных хоровых обществ Liedertafel. Проанализированы отдельные хоровые светские произведения М. Вербицкого, И. Лавривского и их последователей, написанные в лидертафельной манере, преимущественно песни идиллического и пейзажного характера. Прослежено, что основанием для написания этих хоровых миниатюр стал опыт их восприятия тогдашней публикой. В процессе анализа произведений М. Вербицкого, И. Лавривского и композиторов младшего поколения выявлены смысловые коды, которые соответствуют экзистенциальному восприятию мира галицкими реципиентами середины XIX века, а также их музыкальным вкусам.

**Ключевые слова:** австро-немецкая традиция, эпоха бидермайер, хоровая традиция Лидертафель.

**Novakovych M. Traditions of Biedermeier in the Galician musical culture of the XIX century.** The musical art of Galicia in the first half of the XIX century is considered in the context of the Austrian cultural multidivision represented by the Biedermeier period. As an artistic style and epoch, Biedermeier is a product of the Austro-Germanic tradition, uniting composers with different stylistic manners. There is a Biedermeier musical canon, formed by the genres of the song, a lyrical piano play, a genre scene in the singspiel, etc. The article raises the problem of the Biedermeier relation to the tradition, which is well traced on the example of the Galician composers of the first half of the XIX century. It is noted that the creative personality of D. Bortnyansky became the high canon for the then Galician musical culture. Biedermeier did not offer musical and aesthetic declarations, primarily determined at the level of institutions, in particular the musical choral societies Liedertafel. It is analysed that in Liedertafel's manner, most of the choral secular works of M. Verbitsky, I. Lavrivsky and their followers are written. They include songs of idyllic and landscape nature. The reason for their writing was the experience of their perception by the then public. The popularity of the Austrian-German Liedertafel music in the Galician-Ukrainian environment is the result of the response that she found in the local listening audience. In the process of analyzing the works of M. Verbitsky, I. Lavrivsky and composers of the younger generation, semantic codes were revealed that correspond to the existential perception of the world by Galician recipients of the middle of the XIX century and also to their musical tastes.

**Keywords:** Austro-Germanic tradition, Biedermeier era, Liedertafel choral tradition.

*Стаття надійшла до редакції 27.09.2017 р.*