

УДК 78.27

Мирослава Новакович

## «ШЕВЧЕНКІВСЬКІ ВЕЧІРКИ» ЯК ПЕРШІ СПРОБИ МУЗИЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТВОРЧОСТІ ШЕВЧЕНКА В ГАЛИЧИНІ

*Розглядається вшанування пам'яті Т. Шевченка у Галичині в другій половині XIX ст. як один із найважливіших чинників конструювання національної ідентичності. Зазначається, що однією з передумов звернення галицьких композиторів до поезії Шевченка стало щорічне відзначення роковин смерті Поета у багатьох містах Галичини. Досліджуються особливості музичного перетворення поетичних текстів Т. Шевченка композиторами М. Вербицьким та С. Воробкевичем.*

**Ключові слова:** шевченківські «вечірки», національна ідентичність, хорові композиції, музична інтерпретація

У 60-х роках XIX століття одним із найважливіших чинників конструювання української національної ідентичності в Галичині стає творчість Т. Шевченка, чий рік смерті (1861) збігся з початком конституційних змін в Австро-Угорщині та появою народовського (українофільського) руху, який задекларував константи особистої, національної та соціальної свободи, що було визначальним і для світогляду Поета. Як стверджує І. Райківський, народовський рух був одночасно причиною і наслідком ознайомлення тогочасної галицької молоді з творчістю Шевченка [8, с. 136]. Окрім того, що є надзвичайно важливим і на що звертає увагу історик О. Середа, вперше головним чинником ідентичності галицьких русинів-українців стала належність до світської культурної традиції, зорієнтованої на тогочасну нову культуру Наддніпрянської України [10, с.19]. Русійною силою нового національного руху були літератори, композитори, публіцисти, педагоги, студенти та учні українських гімназій.

Інформація про творчий та життєвий шлях Шевченка вперше була опублікована у 1861 році на сторінках польського «Dzennika literackiego» та центрального друкованого органу русофілів, літературної газети «Слово», а згодом, з 1862 року його поезія публікувалась у народовецьких часописах «Вечерниці», «Мета», «Русалка» тощо. Серед молодих діячів культури, хто найбільше спричинився до популяризації творчості Шевченка в Галичині, треба згадати Данила Танякевича (1842–1906), завдяки якому львів'яни познайомилися з друкованим «Кобзарем», та Ксенофонта Климковича (засновника літературно-політичного місячника «Мета»), який публікував поезію Шевченка та перекладав його твори німецькою мовою. Серед форм вшанування пам'яті Поета з 1862 року у Львові, а згодом і по всіх містах Галичини відбувалися щорічні заупокійні богослужіння. Знаменно, що у Львові у 1868 році богослужіння завершилось виконанням «Заповіту» М. Вербицького. З 1862 року у приміщенні товариства «Руська бесіда», заснованого за ініціативою народовця Ю. Лаврівського у 1861 році з метою «скріплення й піднесення національного духу», започаткувалися шевченківські «вечірки». Такі ж заходи на пошану пам'яті Шевченка з 1862 року почали проводитися і в Перемишлі за участі не лише української, але й польської та німецької громадськості [8, с.142]. Відомо, що на першій вечірці з промовою виступив А. Вахнянин (тоді ще студент львівської духовної семінарії),

а також вперше був виконаний твір М. Вербицького «*Ще не вмерла Україна*». Слід зазначити, що тогочасна австрійська влада досить лояльно ставилася до різноманітних «національних» заходів, які, починаючи з другої половини XIX ст., активно влаштовували польська та русько-українська громадськість Галичини, однак за умови, що вони будуть проводитися у відведених для цього приміщеннях та не переростуть у вуличні національні маніфестації.

Якщо львівські літературно-музичні вечори шістдесятих років є досить скромними за своїми композиторськими та виконавськими можливостями і масштабами, то наступне десятиліття демонструє абсолютно новий підхід до проведення цих (з 1868 року вже щорічних) імпрез, у яких значно посилюється музичне начало. Фактично, *Вечори* вшанування пам'яті Шевченка перетворюються в урочисті концерти зі вступним словом про Поета, яке у різні роки проголошували визначні діячі руху за національне відродження: Ю. Целевич, О. Огоновський, В. Барвінський, О. Барвінський, А. Вахнянин, М. Подолинський, О. Калитовський, Г. Цеглинський, а наприкінці XIX та на початку XX століття – М. Грушевський, О. Колесса, І. Франко, В. Шухевич, В. Щурат та ін. Слід зазначити, що суттєво змінилися і самі програми вечорів-концертів. Вони стали більш репрезентативними, оскільки тут поєднувались освітянська функція і «бюргерська» репрезентативність. Аналізуючи віденські концерти середини XIX століття, К. Дальгауз у підході до жанрового відбору творів та їх поєднання вбачає вплив естетики бідермаєру, бо «мішана» програма цих концертів традиційно «була «змонтована з частин симфоній, фрагментів опер і віртуозних або проникливих вокальних творів» [3, с.385]. Хоча, як стверджує дослідник, тут вдалося зберегти рівновагу між концертом високого рівня, з одного боку, і розважальним – з іншого, тобто «рівновагу між просвітою, що тривала в презентабельних товариствах, і репрезентацією, що вмiла опиратися на просвіту» [3, с. 385]. За таким же принципом «монтувались» і львівські концерти, зокрема, і шевченківські. На це звертає увагу й О. Серєда, коли пише про наявність у них елементу розважальності, а саме, що участь жінок у шевченківських вечорницях, «хоч і не позбавлених розважальних елементів», також надавала їм можливості набиратися «мужнього духа» [10, с. 30].

Шевченківські вечори стали однією з найважливіших складових культурно-громадського життя галицьких українців останньої третини XIX – початку XX століть. Як стверджує О. Серєда, вони були тим вододілом, який «засвідчив перехід від “церковно-народного” до культурницького націоналізму» [10, с. 32]. Шевченко, на думку Є. Сверстюка, задав українській культурі іншу висоту, повернувши її до вічних загальнолюдських духовних проблем [9, с. 75]. Але найважливішим є те, що він повернув покоління галицьких українців до власних джерел, осмисливши українську традицію.

Читання під час музично-літературних вечорів вголос поезії Шевченка спонукувало до спільного емоційного переживання його текстів, а тому впливало на конструювання колективної української ідентичності, насамперед у колах освічених галицьких українців [10, с. 32]. Ще сильніший вплив справляли на галицьку громадськість музичні твори українських композиторів, бо деякі з них (зокрема хоріві та сольні вокальні композиції на слова Шевченка) були спеціально написані та приурочені до цих подій, адже недаремно у 1872 році охочих послухати саме «*Заповіт*»

Лисенка у шевченківському концерті, про що йшлося вище, виявилось дуже багато. І якщо декламування поезій Шевченка разом із творами галицьких українських письменників, на думку переважної більшості істориків, посприяло формуванню спільного національного літературного канону, то шевченківські концерти, з одного боку, дали поштовх до збагачення та поповнення власного музичного репертуару, а з іншого – створили умови для формування єдиного національного музичного канону, центральною постаттю якого став М. Лисенко, бо саме він не лише своєю творчістю, але й баченням подальших шляхів розвитку української музики окреслив її цінності та межі.

Відомо, що одним із перших у Галичині композиторів, хто звернувся до поезії Шевченка, був Михайло Вербицький, який у 1868 році створив свою версію «Заповіту». У підросійській Україні пісенна інтерпретація «Заповіту» з'явилася приблизно у той же час, її автором був Гордій Гладкий. Як стверджує О. Цалай-Якименко, проникнення цього вірша у суспільне та культурне життя краю дає змогу простежити сприйняття галичанами творчості Поета, розуміння якої на перших порах було ідилічно-сентиментальним, пропущеним крізь призму чутливості «давнього рутенця», чия «руська» ідентичність обмежувалась обрядовістю та ідеалізацією минулого [11, с. 33]. Газета «Правда», тогочасний орган партії народовців, 29 лютого 1868 року опублікувала рецензію на «Заповіти» Вербицького та Лисенка, які напередодні виконувалися на Вечорі пам'яті Поета. Цікавими видаються міркування автора допису, у якому зазначено, що характерною рисою хорової поеми Лисенка є його питома українська мелодія, що позбувається старих стереотипних форм, а натомість творить нові [7]. Цим твердженням рецензент потрактував однойменну кантату Вербицького (написана для двох чоловічих хорів та соло баритона у супроводі оркестру), як таку, що є антиподом до «Заповіту» Лисенка. Відчутна відмінність музичної інтерпретації шевченкової поезії, на думку О. Цалай-Якименко, пов'язана не лише з індивідуальними особливостями авторів, а передусім з різними музичними традиціями, які панували в підросійській Україні та Галичині. Тому, як стверджує дослідниця, у такому співставленні (спочатку виконувалася кантата Вербицького, а слідом за нею хорова поема Лисенка) є своя логіка та певний символізм. Бо за інтерпретаціями Шевченкової поезії виразно проглядаються дві культурні епохи: з одного боку, стара, репрезентована галицькою професійною музикою, що спиралася на церковну традицію та побутове музикування у формах австро-німецького лідертафелю, і яка вже фактично віджила, а з іншого - нова, з пошуками власної національної ідеї та намаганням конструювати нову національну музичну ідентичність. Однак ця нова ідентичність була для галичан досить незвичною, тому що в ній насамперед задієні інші культурні коди, які не використовувались у галицькій культурі. Тому «*Заповіт*» Лисенка виконувався в Галичині досить рідко в порівнянні з однойменним твором Вербицького.

Треба віддати належне Вербицькому, який добре розумів усю складність музичного перетворення поезії Шевченка. І тому «національне», яке в тогочасній галицькій музичній культурі усвідомлювалося лише на рівні пісні, думки-шумки та коломийки (на це в одній із своїх статей звертає увагу С. Людкевич) [6, с. 51], не могло адекватно передати глибокий зміст шевченкового «Заповіту». Як і у випадку з гімном «Ще на вмерла Україна», композитор змушений шукати відповідні музично-

виразові засоби, зокрема і поза сферою національного. Основну ідею вірша він прагне втілити, синтезуючи елементи церковного та театрального стилів. Відтак категорія патетичного у «*Заповіті*» Вербицького виражається крізь призму філософського, бо соліст і хор промовляють від імені самого Поета, що перебуває на межі життя і смерті. Патетичне, переломлене крізь призму церковного, цілком звичне для музичного мистецтва класичної доби. На цю його особливість звертає увагу Л. Кирилліна, зазначаючи, що топос патетичного, який від початку був пов'язаний із церковним стилем, досить рано потрапив до опери та інструментальної музики [4, с. 32]. Не випадково оркестровий вступ до «*Заповіту*» нагадує не лише початкові фрагменти симфоній № 2, 5, 8 та 9 Вербицького, але й багатьох західноєвропейських класичних оперних увертюр, зокрема моцартівського «*Дон Жуана*», з його особливо різким динамічним контрастом, який символізує два світи – мертвих і живих. Так, театральному пафосу першої теми «*Заповіту*» з її початковим чотиритактом, в якому грізні акордові вигуки на *f*, що символізують неблаганний вирок долі та смерті, протиставляється другий чотиритакт, значно прозоріший за фактурою, з динамікою *p* та скорботними малосекундовими інтонаціями, які в подальшому висхідному русі до домінанти створюють враження риторичного питання без відповіді. Натомість наступна тема вступу значно однорідніша, її мелодична лінія набагато виразніша та ліричніша, при цьому вона є не менш драматичною та схвильованою. До ознак патетичного стилю, як вже зазначалось, слід віднести і загальний повільний темп твору (*Andante grave*) у характері траурного маршу з чітко вираженим пунктирним ритмом. Те ж стосується і вибору композитором тональності – похмурого до мінору. Адже, як відомо, саме ця тональність у творчості віденських класиків, особливо у Бетговена, слугувала вираженням патетичного начала.

Після двох останніх акордів вступу, поданих у дуже широкому розміщенні (фігура *ginepболи*), починається невеликий героїко-драматичний речитатив соліста-баритона, також написаний у театральнопатетичному стилі. Його ознакою є характерний висхідний квартовий хід «*як умру*» (супроводжуваний ремаркою *espressivo*), з яким пов'язується семантика риторичного оперного питання. Окрім того, на словах «*то поховайте*» можна зауважити ще одну відому ритмоінтонацію, яка дуже часто використовувалася композиторами у добу класицизму. Йдеться про «мотив долі», з яким пов'язана сфера трагічної образності.

Наступний епізод *Maestoso* «*серед стени широкого*», що звучить у партії подвійного чоловічого хору, починається з емотивної вигукової інтоною *exclamatio*. Драматургічний розвиток цього розділу будується на контрасті, який виявляється насамперед на рівні складу (епізоди монологу соліста чергуються з хоровими фрагментами), а також у зміні ладу (до мінори змінюється однойменним До мажором) та динаміки (*p-f*). На відміну від скорботного за своїм характером та змістом початкового речитативу соліста, у цьому хоровому фрагменті втілено ідею життя. Адже не випадково композитор кладе в його основу прославлену риторичну фігуру кола.

Топос патетичного, наявний у «*Заповіті*» Вербицького, найвірогідніше своїм джерелом має саме церковну музику. Це особливо помітно у тих моментах твору, де вступає хор, тому що, як і в багатьох його літургійних композиціях, тут виразно проступають риси урочистого церемоніального маршу, перейнятого галицьким композитором від духовних концертів та піснеспівів Бортнянського. Початок хорового

фрагменту «*Як понесе з України*» позначений динамічним контрастом, бо після слів «*як реве ревучий*», що звучать на наростанні *f-ff*, йде раптовий спад динаміки до *p* та короткочасна зміна ладового нахилу (повернення до основного до *мінору*). Розділ завершується органом пунктом на домінанті, що також є характерною ознакою патетичної виразовості.

Наступний епізод «*От тоді я і лани і гори*» проспіває соліст. Його похмурий мінорний колорит вказує на певну закономірність, адже всі речитативи баритона Вербицький виписує у до *мінори*, натомість хорові фрагменти переважно в мажорі. Символізм такого прочитання композитором «*Заповіту*» бере свій початок від світоглядних установок доби бароко та особливо класицизму, з його розумінням ролі Поета, чийм прообразом став орфічний міф, головний герой якого, Орфей, не боячись смерті, спускається у царство мертвих і там спілкується з богами. Цілком суголосними до цієї філософської містерії є слова Поета «*і полину до самого Бога молитися*», що знаменують шлях через смерть у безсмертя.

Увагу привертає форма подачі поетичного тексту, зокрема розподіл змістових акцентів між хором і солістом, що набуває тут особливого сакрального значення і створює враження літургійного дійства. Адже речитативи-монологи соліста викликають аллюзії до дияконських возгласів і виконують певну проповідницьку функцію, бо їхньою основною метою є навчання істині та заклик до наслідування. Відтак «*Заповіт*» завершується словами «*Поховайте та вставайте*», які звучать у партії хору. На наближеність до дияконських возгласів вказують: піднесений тон, загальний драматизм висловлювання, динаміка *f-ff*, елементи риторичної диспозиції тощо. Так, на словах «*і полину до самого Бога молитися*» Вербицький використовує риторичну фігуру *anabasis*. Окрім того, композитор оперує у цьому фрагменті типово класичними виразовими засобами, які, завдячуючи своїй абстрактності й елементарності (висхідний рух по звуках тризвуку шостого ступеня), демонструють класичну першооснову музики, тим самим втілюючи ідею вищої Божої справедливості. Адже не випадково на слові *Бог до мінор* змінюється сакральним *Ля-бемоль мажором*, який для композиторів доби класицизму слугував музичним символом ідеї Смерті.

Аналізуючи будову твору, деякі дослідники схильні вбачати тут форму рондо, бо всі хорові фрагменти побудовані на спільному для них тематичному матеріалі, який виконує функцію рефрену до сольних епізодів. Однак тезо-антитезний структурний зв'язок, на що звертає увагу О. Цалай-Якименко, дає підставу констатувати наявність репрізної тричастинності, яка відображена і в тонально-ладовому плані [11, с. 131].

Загальний емоційний тонус твору та відчута Вербицьким форма «*Заповіту*» Шевченка спричинили його велику популярність у Галичині, а «знайдені» ним елементи патетично-театрального стилю «проросли» у музичних інтерпретаціях Шевченкової поезії, здійснених наступними поколіннями галицьких композиторів. Але, незважаючи на класичну стрункість і врівноваженість форми, «*Заповіт*» Вербицького, на думку О. Цалай-Якименко, був історично минулим етапом у музичному втіленні Шевченкового слова, бо репрезентував старогалицьку епоху з її традиціями та образністю [11, с. 126]. Водночас характерний для композитора логічно-риторичний тип мислення, що проявляється у класичності форми шляхом співвідношення

музичного та поетичного начал, а також, завдяки смислового риторичному прочитанню шевченкового тексту, є ознакою не так галицьких традицій, як насамперед «віденської» ідентичності, яка в другій половині XIX століття у галицькій музичній культурі поступово демонструє свою «вичерпаність». Натомість «Заповіт» М. Лисенка вирізняється багатством нової інтонаційної виразовості, яка синтезує елементи думної речитації, козацьких і ліричних пісень, пісень-романсів та західноєвропейської мелодики. І якщо інтонаційною основою кантати Вербицького є мелодика театральньо-патетичного стилю, що спирається на класичні виразові засоби (ходи по звуках тризвука, стрибки на кварту та квінту), які є носіями музичної інформації узагальненого типу, то лейтінтонацією однойменного твору Лисенка є, на думку О. Цалай-Якименко, «інтонація плачу», витоки якої треба шукати в думках. Однак, незважаючи на новизну музичної мови Лисенка з точки зору категорії «національного», він також залишається «минушим етапом» у музичному перетворенні поезії Шевченка. Не випадково С. Людкевич віддає першість «більше вирівняному у формі та ядернішому виразі творові Вербицького, цій «лебединій його пісні», перед «ліричним» «Заповітом» Лисенка, який є першою спробою його [...] у формі ще трохи не викінченою та естетичними середниками не багатою» [5, с. 266–267].

Одночасно з Вербицьким та Лисенком наприкінці 1860-х років до творчості Шевченка звертається і С. Воробкевич. Як стверджує Людкевич, зі старогалицьких композиторів лише він один написав досить велику кількість хорів на Шевченкові тексти. Деякі з них, зокрема «Заросли шляхи тернами» та «Ой чого ти почорніло», починаючи з 1870 року часто виконувалися на ювілейних концертах у Львові. Інтерес Воробкевича до творчості Шевченка, можливо, пов'язаний з тим, що рідний брат композитора, Григорій Воробкевич, у 1860-х роках був парохом православної церкви у Львові і брав безпосередню участь у церковних панахидах, що проводилися у день смерті поета. Перебуваючи у Львові, С. Воробкевич познайомився та в подальшому підтримував дружні стосунки з Д. Танячкєвичем та О. Барвінським.

Відносно вдалим щодо втілення Шевченкового слова у творчому доробку Воробкевича вважається хор «Ой чого ти почорніло». Йдеться передусім про ті національні риси, які найяскравіше проявляються у самому характері мелодичної лінії першого розділу твору (*Andante*). Кантиленну, широкого діапазону тему, у якій переважає внутрішньоскладовий силабічний розспів, починає соліст (тенор). Вона близька до лірико-побутових та історичних пісень, на що, зокрема, вказує її мінорний нахил (гармонічний та двічі гармонічний мінор), елементи квазіорнаментики, «інтонації плачу» тощо. Для передачі питальної мовленнєвої інтонації поетичного тексту Воробкевич використовує відповідні музичні формули, зокрема фігуру *exclamatio*. Але, незважаючи на вдалі мелодичні знахідки у першому розділі, автор не може позбутися церковних впливів, бо на слові «крові» («Почорніло я від крові») використовує внутрішньоскладовий розспів – юбіляцію, яка була би доречною для стверджувального урочистого моменту, а в цьому випадку є незрозумілою, а відтак – нелогічною. Те ж саме можна зауважити і на словах «за вашу волю» з юбіляційними розспівами, що розростаються аж до трьох тактів.

Вдалим, на думку Людкевича, є початок наступного розділу твору – «Круг містечка Берестечка» з його енергійним пружним ритмом *con brio*, але і той у подальшому спотворюється «неприродними акцентами грубо пересадного театрального пафосу» [5, с. 259] або не менш банальним соло двох басів, які протягом восьми тактів у терцевій вторі на словах «*кляють очі козацькіі*» проводять у секвенційній послідовності тему, позбавлену будь-яких національних рис і побудовану на основі загального колового руху. Вона, як і наступне tutti хору, різко дисонує зі сповненим трагізму шевченківським текстом. Ті ж зауваги щодо невідповідності поетичного слова та його музичного перетворення можна адресувати і до заключних розділів хорової мініатюри, у яких домінує танцювальне начало. Окрім того, одним із головних недоліків твору є бідність його виражальних засобів, зокрема, гармонії; фрагментарність форми (хорова композиція умовно поділяється на чотири розділи), результатом чого є відсутність наскрізної драматургічної лінії розвитку.

Однією з найбільших проблем, коли мова йде про перетворення Шевченкової поезії у творчості Воробкевича, є невиразність національного музичного матеріалу. Тут майже відсутній той фольклорний стильовий шар, який в українській музичній культурі другої половини XIX століття був не лише невід'ємною динамічною складовою національного стилю, який щойно почав формуватися, але й основним маркером національної ідентичності. Утім в Галичині та на Буковині культ народної пісні був дуже поверховий, на що звертав увагу Ф. Колесса, та не мав під собою твердого ґрунту [1, с. 34]. Окрім того, велика кількість оброблених мелодій насправді була не народного походження. Відтак Воробкевич, як стверджує Людкевич, «убирає Шевченка постійно в зовсім чужі, ненародні строї» [5, с. 259]. І далі дослідник уточнює, що це або мелодика німецьких сентиментальних романсів, або ж штучний театральний надмірний пафос. У цьому контексті досить згадати хори: «Гомоніла Україна», «Минають дні», «І широкою долину», «Утоптала стежечку», де відсутні будь-які елементи, що слугують вираженню національного начала. У пісні «І широкою долину» соло тенора і баса (хор вступає лише наприкінці куплету), написане у характері вальсу, швидше нагадує дует з якоїсь тогочасної «віденської» оперети. Так само оперетково сприймається й «Утоптала стежечку» з шаблонною та легковажною мелодією, що не має ніякого відношення до поезії Шевченка.

Музичним втіленням трагічного Шевченкового поетичного слова у хоровій мініатюрі «Минають дні» є сентиментальна елегія, тихий спокійний плин якої подекуди порушують або патетичні театральні вигуки хору, або фрагменти («коли доброї жаль, Боже»), що викликають алюзії до церковного стилю. Особливо неприйнятним є епізод «Страшно впасти у кайдани», позначений ремаркою *Feroce* (люто), який, незважаючи на зміщені акценти та динаміку *ff*, звучить досить комічно через наявність виражених ознак танцювальності. Окрім того, на словах «*а ще гірше спати, спати*» у партії басів з'являється характерний рух з ритмічним баркарольним коливанням.

Дилетанство, провінціалізм, догодження невибагливим мистецьким смакам тогочасної місцевої публіки – саме у цьому треба шукати причину того неприродного театрального пафосу, що супроводжується різкими змінами ритмічного малюнку, динаміки, агогіки тощо. Як вже зазначалось, хорові композиції Воробкевича відзначаються невикінченістю та нелогічністю побудови, відсутністю відчуття

цілісності, тематичною строкатістю тощо. Передусім йдеться про недостатню єдність музики та слова. Так, у популярній хоровій мініатюрі «*Ой чого ти почорніло*» у початковому соло тенора на словах «*почорніло зеленеє*» звертає на себе увагу деяка ритмічна недбалість в просодії, що призводить до неправильного зміщення мовних акцентів, і таких випадків у композитора трапляється чимало. У хорі «*Ой три шляхи*», написаному на текст одного з найпоетичніших віршів Шевченка, що сприймається як стилізація під народну пісню, маршовий ритм інтонаційно невиразної початкової теми надає їй вираженого тривіального звучання. Середній розділ *Andante* (твір написаний у тричастинній формі з ознаками репризності) у порівнянні з крайніми – більш ліричний та романсовий, однак химерний ритмічний малюнок з використанням тріолей у внутрішньоскладовому розспіві призводить до відчутного зміщення поетичного та музичного акцентів, їх неспівпадіння.

Основна проблема Воробкевича-композитора у зверненні до Шевченка полягає у тому, що він не бачить протиріччя між «своїм» і «чужим» матеріалом. Ба більше, «свого» (йдеться про національні риси) тут дуже мало, а невдало переінтовований, але такий популярний у галицько-буковинському побуті «чужий» музичний матеріал є шаблонним, рясніє трафаретними побудовами секвенційного типу та досить частим використанням терцевої втори. Тому намагання виокремити певний комплекс засобів музичної виразності, який у майбутньому стане ознакою національного українського стилю, тут виглядатиме досить проблематично. Адже «національне», як його розумів композитор, обмежується лише романсовими та козацьковими ритмоінтонаціями («*Титарівна-немирівна*», «*Ой по горі роман цвіте*»).

Можна лише констатувати, що яскраво виражена національна природа шевченківського поетичного слова не стала тим творчим імпульсом, який мав би спонукати композитора до пошуку нового національно-осмисленого музичного матеріалу, бо хоча його творча активність і припала на останню третину XIX ст., він все ще залишався «старогалицьким» композитором-аматором з нахилом до сентиментальності та нерозвиненістю своїх національних музичних почувань. Ба більше, музична шевченкіана Воробкевича цілком підпорядковується естетичним установкам тривіального бідермаєру, зважаючи на дилетантський підхід до перетворення шевченкової поезії. І хоча композитор звертається до текстів національного генія, він є типовим носієм провінційної локальної ідентичності. І навіть спроби Людкевича відредувати його популярний хор «*Огні горять*» свідчать не про певні достоїнства цієї музики, а про намагання «боротися з лихом компромісово» при негативному ставленні до неї.

Слабкість національного начала у музиці С. Воробкевича є безпосереднім наслідком невиразності національних потреб західноукраїнського суспільства 60–70-х років XIX ст. Адже вироблення національного стилю залежить від національної визначеності самого життя з його чітко окресленим у різних екзистенційних сферах національним характером. Про це говорить Н. Горюхіна, зазначаючи, що «для розкриття національної своєрідності стилю недостатньо «рідних» інтонацій; вони повинні бути «помножені» на способи розвитку, які, зі свого боку, будуть відповідати національній специфіці мислення [2, с. 84]. Не випадково С. Людкевич висловлював думку про те, що «чого немає в житті, немає в літературі – не бути йому і в музиці, яка не є виїмком від загального закону» [6, с. 51].



***Myroslava Novakovich. "Shevchenko Evenings" as the first attempt of musical interpretation of Shevchenko's work in Galicia.***

*Honoring the memory of T. Shevchenko in Galicia in the second half of the nineteenth century considered as one of the most important factors in the design of a national identity. In this context Shevchenko literary and musical evenings, which felt the influence of the Biedermeier aesthetics and which combines the educational function and the "burgher" representativeness are studied. It is noted that the performance on musical-literary evenings the works of Ukrainian composers induced their common emotional experience and influenced the design of the collective Ukrainian identity in the communities of educated Galician Ukrainians. It also contributed to the formation of a common national musical canon and the enrichment of the musical repertoire. It also contributed to the formation of a common national musical canon and the enrichment of the musical repertoire.*

*The article explores the features of the musical transformation of poetry texts by T. Shevchenko by composers M. Verbytsky and S. Vorobkevych. The emphasis is on the tangible difference between the musical interpretation of Shevchenko's poetry, which is connected not only with the individual peculiarities of the authors, but also with different traditions that prevail in different regions of Ukraine. It is noted that M. Verbytsky, who in 1868 created his version of the "Testament", was one of the first composers in Galicia who used the poetry of Shevchenko. The general emotional tone of Shevchenko's "Testament" and its form, which Verbytsky felt, caused the great popularity of this work in Galicia, and the elements of the pathetic-theatrical style that he "invented" can be heard in the musical interpretations of Shevchenko's poetry made by subsequent generations of Galician composers.*

*It is alleged that simultaneously with Verbytsky and Lysenko at the end of the 1860s S. Vorobkevych, who wrote a fairly large number of choirs on Shevchenko's poems, is also appealing to Shevchenko's creativity. Some of them, in particular, "Overgrown Thorns" and "Oh, why did you darken the green field", since 1870, were often performed at jubilee concerts in Lviv. However, the national nature of the Shevchenko poetic word did not become the creative impulse that would have encouraged Vorobkevych to search for a new nationally-meaningful musical material, because although his creative activity was in the last third of the nineteenth century, he still remained "old-hagitic" amateur composer with a tendency toward sentimentality and undevelopedness of their national musical feelings.*

**Key words:** *Shevchenko Evenings, national identity, choral compositions, musical interpretation*

### Література

1. Витвицький В. Старогалицька сольна пісня XIX століття / Вступ та упоряд. В. Пилиповича; Ред. Ю. Ясіновського. – Перемишль: Перемиський центр культурних ініціатив "Митуса", 2004. Т. VI. – 158 с.
2. Горюхина Н. А. Методика аналізу національного стилю / Горюхина Н.А. Очерки по вопросам музикального стилю и формы : сб. статей. – К. : Музична Україна, 1985. – С. 81–99.
3. Дальгауз К. Романтизм і бідермаєр. Про характеристику доби реставрації в історії музики [Romanticism and Biedermeier. About the characterization of the period of restoration in the history of music] / Праці Музикознавчої комісії НТШ. – Львів, 2014. – С. 377–393.
4. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Часть III: Поэтика и стилистика. – М.: Издательский Дом «Композитор», 2010. – 376 с.

5. Людкевич С. Вокальна музика на тексти поезій «Кобзаря» : дослідження, статті, виступи / Упорядкування, редакція, вступна стаття і примітки З. Штундер. – Т. 1 – Львів: Дивосвіт, 1999. – С. 255–269.
6. Людкевич С. Націоналізм у музиці. Дослідження, статті, виступи / Упорядкування, редакція, вступна стаття і примітки З. Штундер. Т. 1. – Львів: Дивосвіт, 1999. – С. 35–52.
7. Правда – Львів. – № 8. – 29.02.1868.
8. Райківський І. Витоки формування культу Тараса Шевченка у східній Галичині / Тарас Шевченко: погляд з третього тисячоліття / за ред. Степана Хороба. – Івано-Франківськ ; Варшава, 2014. – Т. VII. – С. 134–147.
9. Сверстюк Є. Шевченко понад часом: Есеї. – Луцьк-Київ: ВМАК «Терен»; ТОВ «Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2011. – 280 с.
10. Серeda О. Перші публічні декламації поезій Тараса Шевченка та шевченківські “вечерниці” в Галичині. *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*. Вип. 23 / [гол. редколегії Микола Литвин]. НАН України, Інститут українознавства ім. І. Крип’якевича. – Львів, 2013. – С. 18–33.
11. Цалай-Якименко О. «Заповіт» Тараса Шевченка в музиці. Співвідношення форми та змісту в музичних інтерпретаціях «Заповіту». – Львів, 2014. – 435 с.

