

*В статье впервые предпринимается попытка изучения функционирования одной из наиболее архаичных структур украинского фольклора – коломыечной – в творчестве композитора. Изучается ее специфика в условиях инструментальных, вокальных и вокально-инструментальных жанров творчества.*

**Ключевые слова:** коломыйка, коломыечный архетип, творчество С.Людкевича.

*The article at first deals with the problem of studying an oldest layer of Ukrainian folk rhythmic structure (kolomyika) in the creative work of composer. The main features of kolomyika's structure in the different genres of the creative works are studying (instrumental, vocal and symphonic genres).*

**Key words:** kolomyjka, kolomyjka's type, creative work of S.Ludkevych.

УДК 78.6:78.27

ББК 85.315

Сергій Кудринський

### АДАПТАЦІЯ КОЛОМИЙКИ У ТВОРЧОСТІ М.ВЕРБИЦЬКОГО

*Побутуючи у фольклорній традиції впродовж століть, коломийка перетворилася в один з найпотужніших панзнаків національної артифіційної музики. Закодований у ній інформаційний потенціал зумовив плідне засвоєння в композиторській практиці. У статті розглядається творчість М.Вербицького як одна з перших спроб адаптації коломийки в різних жанрових площинах (театральній, хорovій, інструментальній музиці).*

**Ключові слова:** коломийка, коломийковий комплекс виразності, жанр, творчість М.Вербицького.

Упродовж двох століть побутування в українському музикознавчому дискурсі, коломийка стала своєрідним атрибутом національної етнототожності. Це не тільки репрезентант фольклорної традиції, але й один з найпопулярніших жанрових стереотипів національної артифіційної музики. Історія адаптації жанру у творчості українських композиторів відбувається в широкому інтерпретаційному просторі – від скромних фортепіанних п'єс до розгорнутих оперних, вокально-симфонічних і камерно-інструментальних композицій.

**Метою** статті є висвітлення однієї з перших спроб адаптації коломийки у творчості Михайла Вербицького – основоположника “перемиської школи” у галицькій музиці, який авансував до національної музики етнохарактерний комплекс виразності з коломийкою у своєму осерді.

Протягом ХІХ–ХХ століть у національній фольклористиці склався багатий корпус тверджень про коломийку як пісенно-танцювальний жанр та архетипальну ритмоформулу. Про жанрову пісенно-танцювальну природу коломийки в українському музикознавстві писали В.Гнатюк, С.Людкевич, а згодом – А.Зачиняєв, М.Жінків, які вбачали дводольний круговий танець основою цього жанру, а етимологію слова пов'язували з назвою м. Коломия Івано-Франківської області. Підґрунтям для виникнення іншої, “формально-структурної” гіпотези стало дослідження 14-складової метроритмічної структури строфи коломийки в працях І.Франка, Ф.Колесси, В.Гошовського, які доводили, що форма коломийки є старшою за жанр, а 14-складова модель двовірша сформувалася ще до періоду розселення слов'ян. Таким чином, дослідники сходяться на думці, що коломийка є спільним архетипальним явищем у музичному фольклорі індоевропейських народів.

Вихідна теоретична теза нашої статті ґрунтується, власне, на другій концепції, яка трактує коломийку як апіорний тип музично-поетичного мислення, поширений у гірських районах Східних Карпат. Це зумовило своєрідне явище, про яке В.Гошовський писав: “... незалежно від того, чи виконуються узвичаєні пісні, чи новоутворені, усі вони, без винятку матимуть форму коломийки” [4, с.151].

Таке синтетичне розуміння коломийки як архетипового комплексу виразності дозволяє нам прослідкувати, як окремі його складові (метро-ритмічна структура, ладово-інтонаційна виразність) “прочитувались” у творчості українських композиторів. Особлива роль у процесі адаптації коломийки в композиторській творчості, перетворенні її в жанровий панзнак української артифіційної музики належить М.Вербицькому. Про його роль в історії галицької музики написано достатньо. Анатоль Вахнянин зазначає: “Чоловіком, котрий першим став орати занедбану ниву музики у нас в Галичині, є безперечно Михайло Вербицький” [1, с.496]. Нерозривно

пов'язана з народнопісними джерелами, творчість композитора в різних музичних жанрах заклала основу професійної музики. Про особливу етнічну зорієнтованість творів Вербицького Марія Загайкевич пише: “В Галичині творчість М.Вербицького ... з великим зусиллям пробивалася крізь товщу традиційних, шаблонних навиків і прийомів. І навіть найменший крок у бік народності на той час був справжнім новаторством і великим досягненням” [5, с.19]. Таким чином, музична мова композитора оригінально поєднала дві стихії: з одного боку, це потужний інтонаційний пласт старогалицької елегії та фольклорної пісенно-інструментальної музики (власне коломийковий комплекс), а з іншого, – так званий “шуберто-веберівський” (Л.Кияновська) струміль музичної, лексеми оперної творчості Росіні, Обера (З.Лисько) – актуальний композиторський європейський лексичний фонд.

Творчість М.Вербицького достатньо повно опрацьована в українському музикознавстві, починаючи від праць першого біографа композитора В.Матюка, монографій З.Лиська, окремих статей С.Людкевича – до останніх монографічних розвідок М.Загайкевич, панорамних досліджень Л.Кияновської, бібліографічного опрацювання колекції рукописів бібліотеки ім. В.Стефаніка О.Письменної, нотних і біографічних видань В.Пилиповича тощо. Цей масив праць дозволяє нам прослідкувати “історію одного жанру” у творчості композитора – коломийки, що знайшла плідне продовження в українській музиці XIX–XX століть. Вербицький запропонував одразу кілька жанрових площин її адаптації – у музично-театральній, вокальній і хоровій музиці, чим ніби передбачив майбутній “життєвий простір” коломийки в композиторській творчості.

Найчисленніші прояви так званого коломийкового комплексу виразності ми знаходимо у співограх композитора. Упродовж 1849–1850 років для Перемиського театру М.Вербицький написав музику до семи мелодрам. Із цих творів до сьогодні збереглася тільки музика до “Верховинців” Миколи Устияновича. Рукопис складається з Увертюри (Симфонія № 1), 12 вокальних номерів та антракту до II дії – Полонезу № 1. Окрім того, у бібліотеці Н.Нижанківського зберігалися рукопис оперети “Жовнір-Чарівник” на текст о. Івана Озаркевича і комедіо-опера “Запропашений котик” (текст і музика М.Вербицького). У 1945 році в Празі бібліотека Н.Нижанківського була повністю знищена і з партитури “Жовніра-Чарівника” збереглася лише пісня писаря “Помилуйте, вас прошу”, записана Борисом Кудриком у його докторській дисертації. Збережені також фрагменти з п'єси Івана Вітошинського “Козак і охотник”. Деякі пісні із цього твору композитор пізніше включив до збірника “Guitarre 16”; до нього ж потрапили дві пісні Пазі до Івана “Нащо мене зачіпаєш”, “Пазя тужаща” і музичні фрагменти з п'єси “Гриць-Мазниця” і “Проциха”. Збереглися деякі музичні номери до театральних вистав М.Вербицького, написаних для сцени театру “Руська бесіда” у Львові в 1864–1867 роках. Більшість із них зберігається в рукописних фондах Львівської наукової бібліотеки ім. В.Стефаніка.

З усіх збережених матеріалів можемо зробити висновок про часте звертання М.Вербицького до коломийки як випробуваного жанрово-семантичного знака для втілення національної характерності вислову. Про це В.Витвицький писав: “...можна зауважити панування танцювальних ритмів, зокрема коломийки й шумки, вжитих як у танцювальних, так і в співаних фрагментах музично-драматичних творів М.Вербицького” [2, с.30]. Уже в увертюрах до вистав (так званих симфоніях) коломийковий комплекс виразності представлений на різних щаблях партитури. Обов'язкова швидка друга частина увертюри позначається композиторською ремаркою *Tempo di Kolomyjka* або *Alla Kolomyjka*. Композитор не цурався відвертих цитувань народних мелодій. Так, в основу другої частини увертюри C-dur покладено оригінальну народну коломийку “Або мене милий”. У Симфонії Es-dur М.Вербицький використовує коломийку “Кухарка ся замастила”, а в Симфонії A-dur – коломийку “Послухайте, добрі люди”<sup>\*</sup>. Про це М.Загайкевич пише: “В його увертюрах дивує і захоплює багатство коломийкових мелодій, які кожного разу з'являються в новому вигляді, в нових варіантах, не втрачаючи разом з тим своїх специфічних рис, оригінальності й привабливості” [5, с.40].

Окрім інструментального втілення у співограх М.Вербицького зустрічаємо також і зразки вокального прочитання жанру коломийки. Для прикладу розглянемо деякі музичні номери “Верховинців”. Так, другий номер драми починається хоровою темою коломийки в супроводі флейти “Вже їм більше не задзвонять дзвони Коломиї”. Звертає на себе увагу семантичний зсув, коли трагічна ситуація характеризується танцювальним жанром. Із цією ж темою ми

<sup>\*</sup> Згодом коломийка з увертюри до “Верховинців” (Симфонія D-dur), була перекладена С.Людкевичем і увійшла до його фортепіанного тріо.

зустрічаємось у шостому номері. У музиці третього номера тема увертюри з'являється в унісонному подвоєнні першої скрипки та флейти. Очевидно, композитор вільно послуговується коломийковим комплексом, виділяючи лише ладово-інтонаційну основу коломийки (так званий гуцульський лад), не дотримуючись метроритмічного канону.

Нерідко свої вокальні номери М.Вербицький також позначає ремаркою *Tempo di Kolomyjka*. Як приклад, соло тенора з п'ятого епізоду “Ой тудя ся лози хиять”, де вокальна партія продубльована партією скрипки (подібно до традиції виконання коломийки у фольклорному середовищі):

#### *Tempo di Kolomyjka*



Пісня Парасі “Ой чи ж то я” (сьомий номер) зберігає всі ознаки коломийкового комплексу. Для неї характерна проста двочастинна форма, другий епізод якої звучить в однойменному A-dur.

Збережені літературні тексти оперет, написаних для сцени Перемиського театру, вістують нам про часте звернення їх авторів до коломийкового метра. Для прикладу розглянемо пісню Аннички з оперети “Дівка на віддані, або На милування нема силування”:

Видно шляхи коломийські, славу околицю  
Пошануйте сироточку, бідную дівчицю.

Оскільки музика оперети не збереглася, то можемо припустити, що коломийковий комплекс виразності проникає й у сферу ліричного вислову композитора (подібно до функціонування коломийки у фольклорній традиції).

З хоровою музикою композитора ми маємо змогу ознайомитися завдяки виданому у 2008 році в Перемишлі збірнику “Михайло Вербицький. Пісні для чоловічих квартетів”. Упорядники (А.Поточна та Я.Вуйцик) у своєму виданні орієнтувалися на два авторські рукописи пісень композитора: збірку одинадцяти чотириголосних пісень для чоловічих голосів, без авторського заголовка, і збірку “Дванадцять штирогласних піній на мужескій голоси”. Рукопис першої збірки, як зазначено в передмові до видання, був створений не пізніше середини 1863 року. Композитор спершу написав музику до десяти віршів о. Івана Гушалеви́ча, що й указав на першій сторінці, а згодом дописав й одинадцятий твір “Ще не вмерла Україна” без подання автора слів.

Друга збірка була скомпонована в 1869 році в с. Млини, що відзначив сам композитор наприкінці рукопису. М.Вербицький використав одинадцять віршів Володимира Шашкевича з його збірки “Зільник” (Львів, 1863) і вірш “На погибель” Володимира Стебельського. Проаналізувавши ці нотні тексти, можемо говорити про активне застосування тут коломийкового комплексу виразності, яким майстерно оперує композитор, досить вільно й творчо послуговуючись його складовими. Що стосується першої збірки, то її музичні номери в зоруються на старогалицьку елегію і витримані в манері Liedertafel.

Спробуємо представити ті хоріві композиції автора, де, на нашу думку, адаптація коломийкового мовностильового канону відбулася найбільш виразно.

Хоровий твір “Заспів” хоч і не зберігає ладово-інтонаційних особливостей коломийки-пісні, проте стала метроритмічна структура строфи двовірша, розподіл складенот у реченні 4+4+4+2, тричастинна форма, дводольний розмір і танцювальні мікроструктури вказують на присутність у творі коломийкової моделі:

**Allegretto**

Ой ви мо - і спі - ва - ноч - ки, де я вас по - ді - ю.  
 Ой ви мо - і спі - ва - ноч - ки, де я вас по - ді - ю.  
 Ой ви мо - і спі - ва - ноч - ки, де я вас по - ді - ю.

У кuartеті “Сиві очі” ми зустрічаємося з розширеною будовою коломийкової строфи: 4+4+4+3. Остання група складонот у реченні використовується композитором задля призупинення руху мелодичної лінії і виконує роль цезури. Інтонаційно-мелодична канва твору побудована на поєднанні танцювальних і романсових інтонацій, що приховує її коломийкову природу. Вона розпізнається хіба що за метроритмічною будовою та розподілом складонот:

**Allegretto**

Ско - ро ли - шень пер - шим кро - ком я сту - пив в той Бо - жий світ,  
 Ско - ро ли - шень пер - шим кро - ком я сту - пив в той Бо жий світ,  
 Ско - ро ли - шень пер - шим кро - ком я сту - пив в той Бо жий світ,

Невеличка хорова поема “Думка” репрезентує оригінальний жанровий мікст, де текстову модель коломийкової метроритмічної формули накладено на полонезну трьохдольність. Відповідно змінилося інтонаційне втілення тексту, де в першій частині твору виразно проступає польська генеза мелодики, а в другій (d-moll, 2/4) М.Вербицький відтворює коломийковий комплекс в єдності етнохарактерної ладовості, ритміки, інтонаційності:

**Allegretto**

Ой за - зу - ле, за - зу - лень - ко, го - лос твій сум - нень - кий,  
 Ой за - зу - ле, за - зу - лень - ко, го - лос твій сум - нень - кий,  
 Ой за - зу - ле, за - зу - лень - ко, го - лос твій сум - нень - кий,

Підсумовуючи спостережені явища, можемо зробити висновок, що Михайло Вербицький не тільки був одним з перших українських композиторів, хто адаптував коломийку в професійній музиці – у його творчості коломийка стала потужним жанрово-семантичним знаком етнохарактерності музичного вислову. Завдяки М.Вербицькому окремі елементи коломийкового комплексу стали придатними до втілення найширшого образного спектра: від жартівливих танцювальних епізодів (“Жовнір-Чарівник”) до сфери ліричного (пісня Аннички) чи навіть трагічного (“Верховинці”) вислову. Усе це зумовлює даліше розгортання коломийкового комплексу у творчості українських композиторів.

1. Вахнянин А. Вечер в пам'ять Тараса / А. Вахнянин // Готель "Під Провидінням". Репертуар українського театру в Перемишлі 1848–1849 рр. // Дописи, рецензії, спогади / [упоряд. В. Пилипович]. – Перемишль, 2004. – С. 496–498.
2. Витвицький В. Українська сольна пісня у другій половині XIX століття в Галичині / В. Витвицький // Старогалицька сольна пісня XIX століття / В. Витвицький. – Перемишль, 2004. – С. 23–120.
3. Готель "Під Провидінням". Репертуар українського театру в Перемишлі 1848–1849 рр. / [упоряд. В. Пилипович]. – Перемишль, 2004. – 532 с.
4. Гошовский В. Коломыечная структура в песнях славян и соседних народов / В. Гошовский // У истоков народной музыки славян: очерки по музыкальному славяноведению / В. Гошовский. – М. : Советский композитор, 1971. – С. 139–209.
5. Загайкевич М. Михайло Вербицький: нарис про життя і творчість / М. Загайкевич. – К. : Держ. вид-во образотв. мистец. і музичної л-ри УРСР, 1961. – 49 с.
6. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX століття / М. Загайкевич. – К., 1960. – 189 с.
7. Кияновська Л. "Перемиська школа" як культурологічний феномен / Л. Кияновська // Перемишль і перемиська земля протягом віків. – Перемишль ; Львів, 2003. – С. 335–343.
8. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині / З. Лисько. – Львів ; Нью-Йорк, 1994. – 143 с.
9. Людкевич С. Михайло Вербицький / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи / С. Людкевич. – Львів, 1994. – Т. I. – С. 304–306.
10. Людкевич С. Бібліографія творів М. Вербицького / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи / С. Людкевич. – Львів, 1994. – Т. I. – С. 307–311.
11. Рукописи та першодруки музичних творів Михайла Вербицького (із фондів ЛНБ ім. В. Стефаніка НАН України) : нотографічний покажчик / [упоряд. О. Письменна]. – Львів, 2004. – 105 с.
12. Франко І. Русько-український театр : історичні обриси / І. Франко // Зібрання творів : у 50 т. / І. Франко. – К., 1981. – Т. 29. – С. 293–336.

*Бытующая в фольклорной традиции на протяжении веков, коломыйка превратилась в один из мощнейших панзнаков национальной авторской музыки. Закодированный в ней информационный потенциал обусловил плодотворное усвоение в композиторской практике. В статье рассматривается творчество М.Вербицкого как одна из первых попыток адаптации коломыйки в различных жанровых плоскостях (театральной, хоровой, инструментальной музыки).*

**Ключевые слова:** коломыйка, коломыечный комплекс выразительности, жанр, творчество М.Вербицкого.

*The existing in the folk tradition throughout the centuries, kolomyjka become one of the most powerful national panznak composer music. Encoded in it information potential it has identified fruitful learning in composition practice. In the article considered creativity M.Verbitsky, as one of the first attempts adaptation of kolomyjky in different planes genres (theater, choral, instrumental music).*

**Key words:** kolomyjka, complex of kolomyjka expression, genre, creativity M.Verbitsky.

УДК 78.491:78.27

ББК 85.315

Вікторія Андрієвська

## ОБРАЗНИЙ СВІТ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРІВ ОЛЬГИ КРИВОЛАП

*У статті розглядаються камерно-інструментальні твори Ольги Криволап 1970-80-х років в аспекті еволюції стилю (Фортепіанне тріо –1976, Струнний квартет – 1984, Квартет для флейти, альту, арфи й фортепіано – 1986, Триптих пам'яті Вчителя для флейти, альту, арфи й клавесина – 1987).*

**Ключові слова:** камерно-інструментальний ансамбль, тріо, квартет, стиль О.Криволап.

Світові камерно-інструментальної музики Ольги Криволап особливо близька медитативність. Не гострі драматичні зіткнення, притаманні її першим двом симфоніям, а глибина й зосередженість думок – таке обличчя двох Арфових і Струнного квартетів, а також раннього Фортепіанного тріо, у яких монотематизм є домінуючою рисою мислення композиторки.

Фортепіанне тріо (1976) О.Криволап було написане ще в студентські роки, коли провідні молоді українські митці того часу – М.Скорик, Л.Дичко, Є.Станкович – активно експеримен-