

УДК 792.2.09

DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2024.310730>

**Арсен Немцев**, студент III курсу бакалаврату  
Навчально-наукового інституту права, психології та інноваційної освіти  
Національного університету "Львівська політехніка"

### ЕМОЦІЙНО-ЕСТЕТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ В ПЕРЕМИШЛІ XIX СТОЛІТТЯ

У статті висвітлено специфіку структурних та емоційно-естетичних особливостей музично-драматичних творів, а саме, "Жовнір-чарівник" Івана Озаркевича, "Козак і охотник" Івана Вітошинського, "Проциха" Юстина Желіхівського, "Верховинець" Миколи Устияновича, музику до яких написав Михайло Вербицький. З'ясовано, що у цих п'єсах змінено мовний колорит та включено кілька пісень, створених на основі українських народних мелодій, яких немає в оригіналі. Виявлено мелізматичні звороти, які збігаються з вербальним вираженням емоцій. Акцентовано на словесних виразах, що проявляються в емоційних станах героїв. Зокрема, констатується наявність гуцульського ладу, притаманного коломийкам, що найбільш виразно показаний у "Верховинці". Розкрито причини, чому галицькі автори, адаптуючи твори східноукраїнських драматургів вносили зміни у ці п'єси.

**Ключові слова:** драматургія; семантика; гуцульський лад; мелодика; п'єси; театр.

**Літ. 13.**

**Arsen Nemtsev**, third year bachelor student  
of the Educational and Research Institute of Law,  
Psychology and Innovative Education,  
Lviv Polytechnic National University

### EMOTIONAL AND AESTHETIC PECULIARITIES OF MUSICAL DRAMATURGY OF THE UKRAINIAN THEATR IN PREMYSL IN THE 19<sup>TH</sup> CENTURY

The article highlights the specifics of the structural, emotional and aesthetic features of musical-dramatic works, namely "Zhovnir the Magician" by Ivan Ozarkevych, "Cossack and Hunter" by Ivan Vitoshynsky, "Protsykha" by Justyn Zhelikhivsky, and "Verkhovynets" by Mykola Ustianovych, the music to which was composed by Mykhailo Verbytsky. It has been found that these plays changed the linguistic flavor and included several songs based on Ukrainian folk melodies that were not in the original. Melismatic turns of phrase that coincide with the verbal expression of emotions are revealed. The emphasis is placed on verbal expressions that manifest themselves in the emotional states of the characters. In particular, the presence of the Hutsul mode inherent in kolomyikas is stated, which is most clearly shown in "Verkhovynets". The reasons why Galician authors, adapting the works of Eastern Ukrainian playwrights, made changes to these plays are revealed. In particular, in Ivan Ozarkevych's play "Zhovnir the Magician", the Pokuttya dialect is noticeable, and it plays a special role in his later works. In Maksym's song from the play Verkhovynets, "Serdak chervonuj u cheressi", the main melodic line with triadic reversals leads to the Hutsul mode, which is characteristic of the kolomyik genre. This song is also characterized by a combination of two significant verbal expressions with three times of use, which emphasize the Hutsul flavor. The intertwining of opposite, but eponymous modes in Parasya's song "Oh u poli krynychenka" is highlighted, which culminates in the emotional semantic side of this work. The girls' chorus vividly continues the musical and semantic thought of the men's chorus, which manifested itself at the beginning of Mykola Ustianovych's play "Verkhovynets". The author emphasizes the fact that in Marta's song "Oh, I am poor, oh, I am unhappy" the emotional glorification of a mother's feelings for her son is clearly manifested in the chorus and emphasized by melismatic nuances. It describes the verbal expression of emotion that coincides with the melody. It is found that in the duet of Anton and Parasya "Oh, how my heart longs for you", which conveys the whole range of different feelings, the jumps of quartets and sextets, which turn into melismatic nuances, indicate the deep feeling of the hero. It is emphasized that at the beginning of the phrase there is a shade of Lydian mode, which then turns into a natural major. Elements of the Hutsul mode are manifested in the musical and semantic presentation in each subsequent piece of the play "Verkhovynets". Based on the study of emotional and aesthetic features of musical and dramatic works of the Ukrainian theater in Przemysl of the 19th century, it is concluded that the method of analyzing musical forms and semantic expressions through which the emotional and aesthetic component of the theatrical genre is manifested is a promising means to comprehend the educational and psychological function of the Ukrainian song tradition.

**Keywords:** drama; semantics; Hutsul mode; melody; plays; theater.

**Постановка проблеми.** Роль естетики та емоцій у театральному мистецтві осмислювалась як стародавніми мислителями так і сучасними мистецтвознавцями й педагогами. Заснований на них естетичний досвід, є унікальним

феноменом людської особистості, посередником її взаємодії з навколишніми реаліями і ціннісним критерієм осмислення складних соціокультурних феноменів, що реалізується через чуттєвість, як вираження людської сутності. Вивчаючи естетично-

емоційний досвід, науковці торкаються однієї з його формотвірних рис – емоційно-почуттєвого базису, який є фундаментальним, оскільки процес естетичного розвитку особистості починається з формування естетичного сприйняття. Дослідження механізмів впливу музики як одного з компонентів театрального мистецтва на емоційний світ глядачів має важливе значення для розуміння її ролі у формуванні культурних, соціальних та психологічних аспектів життя людини. Осягнення цієї проблеми може бути важливим чинником для створення методології залучення музичного мистецтва в навчальних, терапевтичних та соціальних практиках, сприяючи формуванню більш толерантного і гармонійного суспільства.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Дослідники музично-театрального мистецтва застосовують порівняльно-історичний метод для дослідження української музично-драматичної традиції. В. Пилипович у праці “Готель Під Провидінням” зібрав репертуар українського театру в Перемишлі 1848–1849 рр., а саме, акцентує на п’єсах І. Озаркевича, І. Вітошинського, І. Наумовича, Ю. Желихівського, М. Устияновича, та композитора М. Вербицького. Перемишльський дослідник також подає нотний матеріал драматичної п’єси “Верховинець” і описує цікаві деталі з життя тогочасного театру [8].

С. Чарнецький в “Нарисі історії українського театру в Галичині” підкреслює важливість музично-драматичних творів в театральних закладах та їхнього розвитку за межами Галичини [11, 246].

У збірнику лекцій “Історія української драматургії та театру” (розділ “Мистецтво театру в Україні ХІХ століття”) О. Біличенко, аналізуючи героїко-патріотичну тематику, відзначає бачення українських письменників до поетики романтизму, що, зі свого боку, пробуджувало жанр романтичної драми [1].

Певну повторюваність сюжетних та образних структур у західноєвропейській та українській драматургії розкриває І. Слоневська в праці “Українська драматургія початку ХХ століття у дискурсі західноєвропейської “нової драми””. Досліджує генетичний зв’язок між модернізмом та західноєвропейською новою драмою [9, 168].

Сучасна дослідниця Л. Мороз у монографії “Драматургія. Історія української літератури ХІХ століття” акцентує той факт, що вистави створювалися за переробками сучасних авторів та були близькими до оригіналу [6, 254].

Отже, дослідження українського музично-драматичного жанру, який своїм корінням сягає давньої музичної традиції, необхідно продовжувати, застосовуючи сучасні наукові методології в області музикології, філології та культурології і сучасного мистецтва.

**Мета дослідження** полягає у виявленні структурних та емоційно-естетичних особливостей му-

зично-драматичних творів, а саме, “Жовнір-чарівник” Івана Озаркевича, “Козак і охотник” Івана Вітошинського, “Проциха” Юстина Желихівського, “Верховинець” Миколи Устияновича, музику до яких написав Михайло Вербицький.

**Виклад основного матеріалу.** Українське театральне життя зародилося на культурній ниві Галичини у 1848–1849 рр. Тоді театр називали зрілище, позиралище, ігровище, комедія, опера. Він мав на меті розбудити національну свідомість галицьких русинів. Аматорський колектив знайомив перемишлян із театральною творчістю класика української драматургії Івана Котляревського та галицьких драматургів – Миколи Устияновича, Івана Наумовича, перемишльських класиків драматургії Юстина Желихівського та Івана Вітошинського, музику до п’єс яких написав перемишльський композитор Михайло Вербицький. Початок 60-х рр. ХІХ ст. приніс нове поживлення в культурне життя перемишльських українців. Варто згадати про залу готелю “Під Провидінням”, яка стала осередком перемишльського відділу товариства Руська Бесіда. Викладачі перемишльської гімназії Анатоль Вахнянин та Євген Желихівський організували там перші в Галичині поминки за Тарасом Шевченком [2, 330].

Зала готелю “Під Провидінням” та перемишльська публіка описані місцевим дослідником В. Пилиповичем: “...Стіни в залі “Під Провидінням” були обкладені великими дзеркалами, а над сценою висів національний герб галицьких українців – золотий лев на синьому полі” [8, 12]. Театр львівського товариства “Руська Бесіда”, що гостював у Перемишлі на початку 1865 р., за час від 29 січня до 13 березня представив 20 вистав. Серед них “Наталка Полтавка” Івана Котляревського, “Назар Стодоля” Тараса Шевченка, “Заручини на-помацьки” Івана Наумовича та інші. Перемишльський представник Руської бесіди Василь Ковальський у фінансовому звіті інформував, що на ці вистави було продано квитків на 1436 крісел і 3165 інших місць (місця у залі, де глядачі могли лише стояти). Крім доброго фінансового здобутку, театр мав мистецький успіх [11, 36].

У звіті Василя Ковальського є ще одна цікава деталь, яка пояснює чому галицькі автори, адаптуючи твори східноукраїнських драматургів, змінювали в них не тільки місце дії, але й лексику персонажів. Слух перемишлян вражали слова, що лунали зі сцени: “брешеш”, “потилиця”, “люди виздыхали”; і він радив дирекції театру зрєктися цієї оригінальності. Так само, за словами Василя Ковальського, перемишлян хвилював той факт, що в п’єсах наддніпрянських авторів “огидна горілка” відіграє таку велику роль на нашій сцені [11, 38].

Театр в Перемишлі почав свою діяльність у листопаді 1848 р. як писав у спогадах Юстин Желихівський. Він також подав прізвища авторів, драми яких були поставлені у Перемишлі: Т. Полянський,

М. Полянський, Й. Левицький, І. Вітошинський, Ю. Желехівський. Вони переклали польські та німецькі драми на руську мову. Тут можемо перелічити назви п'єс, поставлених в перемишльському театрі 1848–1849: 1. Іван Озаркевич комедія-опера “Дівка на виданню, або на миловане нема силованя” 14 грудня 1848 року. 2. Іван Озаркевич “Жовнір-чарівник” 14 січня 1849 року. 3. Іван Вітошинський “Козак і охотник” 14 січня 1849 року. 4. Іван Наумович “Гриць Мазниця або Муж Заманений” (режисер Іван Вітошинський) 19 вересня 1849 року. 5. Август фон Коцебу “Старий повожчик Петра III” (текст п'єси не зберігся). Хто був автором переробки цієї драми достовірно невідомо, втім припущення Петра Медведика, що ним міг бути Іван Вітошинський є досить правдоподібним [5, 336]. 6. Юстин Желехівський “Проциха або поплета часом придається” 25 жовтня 1849 року. 7. Микола Устиянович “Верховинці”.

Борис Кудрик та Зеновій Лесько називають ще одну п'єсу невідомого автора “Запропашений котик” музику до якої написав Михайло Вербицький у 1849 р. Її рукопис зберігався у бібліотеці Нестора Нижанківського, проте невідомо чи ця п'єса була виставлена у Перемишлі [13, 45].

Цікавим є також композиторський колектив, що оформляв музичний супровід перемишльських спектаклів. Як згадує у своїх спогадах Юстин Желехівський: “музику для сих творів склали Михайло Вербицький тоді ще канцелярист консисторський, професор гімназії Гофман і Льоренц, директор хору латинського кафедрального костелу, обидва чехи, а також Вікентій Сирсавий, директор хору соборної церкви руської, добрі знавці музики і композитори” [3, 131].

Із вищезгаданих творів донині повністю збереглася тільки музика до п'єси Миколи Устияновича “Верховинці”, яку ми більш детально розглянемо. Рукопис складається з таких частин: “Увертюра” (симфонія № 1), 12 номерів до вистави та антракт до другої дії – “Полонез № 1”. В приватній бібліотеці Нестора Нижанківського, крім згаданої вище п'єси “Запропашений котик” (текст з музикою М. Вербицького), зберігався інший рукопис того ж композитора, а саме “Жовнір-чарівник” Івана Озаркевича. На жаль, бібліотека Нестора Нижанківського була повністю знищена у 1945 р. у Празі [10, 99].

З партитури “Жовніра-чарівника” збережена тільки пісня писаря “Помилюйте, вас прошу”, записана Борисом Кудриком. Окрім того, збереглися ще фрагменти з п'єси “Козак і охотник” (вісім номерів, партитура).

Деякі пісні написані в перемишльський період увійшли до збірника “Guitarre № 16”. Сюди ж входять пісні із п'єси “Козак і охотник”: “Пазя до Івана”, “Нащо мене зачіпаєш”, “Пазя тужаща”, а також із п'єси “Гриць Мазниця” та “Проциха”. Зберігся також хорівий твір “Мир русинам” (“Мир

вам браття”) на слова Івана Гушалевича. На жаль, невідомо, до яких саме драм писали музику інші вищезазначені композитори-чехи Гофман, Льоренц та Вікентій Сирсавий. З наявної інформації випливає, що тільки до однієї із поставлених п'єс “Старий повожчик”, “Петра III” Августа фон Коцебу.

Щодо публіки перемишльського театру, то в основному вона складалася із української інтелігенції, що проживала у місті. Глядачами були державні чиновники, вчителі та священники. Деякі безплатні спектаклі готували спеціально з думкою про пересічних міських та сільських жителів, щоб показати їм, що українська мова, якою вони розмовляють, є самобутня і готова до найвищого розвитку. Відомо також, що палким прихильником театру був перемишльський владики Григорій Яхимович, який підтримував його фінансово [3, 217].

Діяльність перемишльського театру несподівано припинилася наприкінці 1849 р, а на початку 1852 р. була спроба її відновити.

На основі наявних матеріалів, афіші можна вважати, що першим твором, виставленим на сцені перемишльського театру, була п'єса Івана Котляревського “Наталка Полтавка”, презентована тут у літературній переробці Івана Озаркевича під назвою “Дівка на виданню, або: На миловане нема силованя”. Згадана переробка вийшла друком, як сьогодні вже відомо, у Чернівцях (1848) латинкою. Текст та структура перемишльської вистави “Дівка на виданню” була дещо змінена у порівнянні із першодруком Івана Озаркевича. Тут вказано, що п'єса має три частини, а у видозміненій формі Озаркевича так, як в оригіналі Котляревського, є тільки два акти.

Сучасна дослідниця української драматургії ХІХ ст. Л. Мороз відзначила: “театральні вистави створювалися за переробками Івана Озаркевича з творів Івана Котляревського, Степана Писаревського та інші. Переробки були настільки ґрунтовними, що можна вести мову про оригінальну творчість” [6, 357].

Іншим твором Івана Котляревського, адаптованим для потреб галицької театральної сцени, був “Москаль-чарівник”, відомий тут у переробці Івана Озаркевича під назвою “Жовнір-Чарівник”, де він не тільки змінив мовний колорит п'єси, але й включив до її тексту кілька пісень, яких немає в оригіналі Івана Котляревського. Яскравою композицією виділяється пісня писаря “Помилюйте, вас прошу”. Цю пісню Іван Вітошинський (під псевдонімом Айталевиц) також долучив до своєї п'єси “Козак і охотник”, однак дещо видозмінивши її.

Михайло Вербицький, готуючи у 1863 р. свої твори для постановки у львівському театрі товариства “Руська Бесіда”, написав нові музичні редакції п'єс, які ще в кінці 40-х рр. ставилися на сцені перемишльського театру. А саме “Жовнір-чарівник”, “Козак і охотник”, “Проциха”, “Запро-

пашений котик”, що на підставі українських народних мелодій доробив до цих пісень чудові арії, які захоплювали глядачів.

Другим перемишлянином, чий твір показали на сцені готелю “Під Провидінням”, був Юстин Желехівський. Прем’єра його п’єси “Проциха або поплетта часом придасться” відбулася в Перемишлі 25 жовтня 1849 р. Ця п’єса збереглася у двох списках. Переписаний рукою Михайла Вербицького зберігається у відділі рукописів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України. Фонд Львівської консерваторії 167, 20/18, п.11, рукопис має 54 сторінки. Зберігся також фрагмент п’єси, написаний латинкою, який є першою редакцією твору та був призначений для перемишльського театру і виконувався тут в 1849 р. До складу перемишльського театру входили люди різної національності, зокрема німкені й французенка, які не знали кирилиці, тому автори п’єс були змушені писати їх латинкою. Мова та місцевий колорит “Процихи” взяті Юстином Желехівським з рідного його села Вишатичі біля Перемишля. Використав він також фольклорні записи із Надсяння, цитуючи у дванадцятій сцені третього акту чотири весільні пісні із Руського весілля Йосипа Лозинського. У другій редакції Юстин Желехівський закінчив п’єсу піснею Юліяна Добриловського “Дай же Боже, добрий час”, що вважалася патріотичною пі подібно як пісня “Мир вам браття” Івана Гушалевиича піднімала національну свідомість.

Ще одним твором, поставленим у перемишльському театрі, була п’єса Івана Наумовича “Триць Мазниця або муж заманений”, що є перекладом п’єси Мольєра Жорж Данден. Це перший україномовний переклад твору французького автора. Монологи Гриця Мазниці й Микитки пересипані влучними народними висловами, що добре передають характер обидвох персонажів. В артистичному плані театр мав етнографічний характер з естетичними уподобаннями.

Єдиним твором, який повністю відповідає канонам романтичної драми, є “Верховинці Бєськідів” Миколи Устияновича. Свій твір автор назвав вільним перекладом тексту Йосифа Коженювського. З переробки Миколи Устияновича за його життя друком були опубліковані тільки дві пісні: “Тей, браття опришки” у 1850 р. в календарі “Перемишлянин” на сторінці 46–47 та “Верховинець” у 1853 р. у віденській газеті Вітчизняний збірник № 34.

Починається п’єса “Верховинець” увертюрою [8, 280–347], написаною в тональності ре мінор, в повільному темпі *andante sostenuto*. Рукопис зберігається у відділі рукописів Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника НАН України у фонді Бажанського 27-А (рукопис С. 1–31).

Коротка коломийкова поспівка в темпі *allegretto* в тональності соль мінор у супроводі оркестру, в якому інструментальну мелодію проводить флейта,

а чоловічі голоси тенори та баси в унісон підкреслюють завершальний мотив “вже вам більше не задзвонять дзвони з Коломиї” [8, 348–349].

Пісня Максима “Сердак червоний в чересі кріс” [8, 350–356] в тональності ля мінор в темпі *moderato* та розмірі 6/8 розгортає музичну лінію оберненням тризвуків: тонічний квартсекстакорд, домінанта, кадансовий квартсекстакорд:

“...Сердак червоний в чересі кріс і топор щось світить здали; міцна рука, весела мисль, гуцули так все буяли; як буки вкриє свіжий лист гора же чорна стемніє; най трубить ріг, взмагаєсь свист ожили наші надії...”. Після помірної пісні, оркестр у швидкому темпі *allegro* продовжує та виводить головну мелодичну лінію твору, в якому з’являється IV підвищений ступінь, що вказує на гуцульський лад, характерний для коломийкового жанру.

Пісня Парасі “Ой у поли керничонька” [8, 357–363] написана у тональності мі мінор та у розмірі 2/4 – це хвилеподібна мелодія, що рухається в межах секунди та у перших двох фразах “ой у поли керничонька, видно дно, чомусь мого миленького не видно” підкреслює гармонічний мінор при русі вгору, а при русі вниз оспівує мелодичний мінор. Третя та четверта фраза “ой стояла край керниці цілий день, не виділа миленького аж з тиждень” транспонує у паралельну мажорну тональність (Соль мажор), що спонукає до мелодичного розвитку і стрибком кварта призводить до кульмінації на слова “цілий день”. П’ята і шоста фрази “а я тую керниченьку загачу, чей я мого миленького zobачу” мелодично повторює першу і другу фразу у мінорній тональності, що виконувались на початку твору.

Пісня у виконанні тенора “Ой тудя ся лози хиллять” [8, 364–372] написана у *Tempo di colomyka*, розмірі 2/4 тональності ля мінор. Перша та друга фрази “Ой тудя ся люди лози хиллять, куда їм похило тудя очі визирають, куда серцю мило...” оспівуються коломийковими перегуками, зберігаючи цілісність музичної будови TsD. Цікавим співвідношення є перехід у тональність Мі мажору у третій фразі “стоїть верба над водою колише собою”. Така транспозиція призводить до кульмінаційної четвертої фрази “ой чи тужиш так за мною, як я за тобою”. Продовження п’ятої і шостої фрази “коли ж мене серце любиш, не кажи нікому, бо то люди порозносять як вітер соломую” виконуються у тональності ля мажор. Отже, бачимо неординарне музичне розгортання фраз, що підкреслюють словесну форму: спершу мінорним забарвленням, а далі, переходячи в кульмінаційну мажорну фразу, розвивають її до логічного завершення.

Продовженням солюної партії тенора можна вважати дівочий хор “Десь далеко їх погонять” [8, 373–376] написаний в тональності соль мінор, у розмірі 2/4 та у жвавому темпі *allegretto*, притаманному коломийкам. Доцільно зауважити, що на початку п’єси чоловічий хор виконував лише другу

фразу цього твору: “вже вам більше не задзвонять дзвони Коломиї”, а дівочий хор заспіває дві: “десь далеко їх погонять з гальштуком на шиї, вже їм більше не задзвонять дзвони з Коломиї”.

Пісня Парасі “Ой чи ж то я на світі єдна” [8, 379–384] написана в тональності ля мінор, у розмірі 2/4. Продовжуючи попередній темп *allegretto*, розгортає музичну лінію секундними ходами, завершуючи першу фразу “ой чи ж то я на світі єдна” домінантою, а другу фразу “за що ж бо я така нещасна” тонічним тривуком. У третій та четвертій фразі “нещаслива ся вродила, нещаслива згину, породилась мене мати в лихую годину” з’являється мелодичний мінор, що у третій фразі представлений висхідним рухом, а у четвертій фразі – низхідним. Кульмінаційним моментом можна вважати перехід в однойменну мажорну тональність ля мажор, що і семантично досягає свого апогею: “чи ти мене моя мати в церков не носила, що ти мені моя мати долі не впростила”.

Пісня Марти “Ах я бідна, ах я нещаслива” [8, 385–392] написана в тональності соль мажор, у розмірі 4/4 та помірному темпі *andantino*. Початок першої фрази у мажорній тональності оспівує переживання матері за сина та тужливо завершує другу фразу “...що тебе мій сине погубила” в тональності ля мінор. Перехідною ланкою у соль мажорну тональність є оплакування матері: “...за все плачу, як не бачу твоєї уроди красной”, в якому домінанта переходить у VI ступінь. Найбільш драматичним епізодом тут виступають переспіви: “проклинаю життя лаю”, що спонукають до завершальної кульмінаційної фрази “горе мні нещасній”, яка в мелодичному звороті підкреслена коротким форшлагом, що співпадає з вербальним вираженням емоції.

Пісня Парасі “Нема ж милого жаль душу стискає” [8, 393–398] написана у стриманому темпі *Andante sostenuto* в тональності ля мінор. Мелодика пісні вже з першої фрази починається стрибком кварта та розвивається у гармонічному і мелодичному мінорі. Друга фраза “серце милого завше поминає” мелодично повторює першу фразу, але закінчується стрибком кварта вгору та продовжує третю фразу “нема милого, нема ж мого друга”, що включає в себе стрибки сексти та септими і переходить у завершальну фразу “ах я нещасна, мучить мене туга”.

Драматичною кульмінаційною частиною п’єси є пісня Максима “Хто хоче на світі вжити” [8, 412–423] написана в тональності соль мінор у темпі *allegretto* (6/8) в якій описаний весь біль та внутрішні переживання головного героя: “...хто хоче на світі вжити, най іде в полку служити там по розкоші вжє, наїстися добре, наїє гірких сліз”.

Знаковим моментом є перехід з мінорної тональності соль мінор у мажорну соль мажор на слова “розкоші вжє” та знову поверненням у мінор. З мінімальним відхиленням у мелодію про-

довження пісні розгортає зміст твору. А саме, описує важкі реалії служби: “коли вояка вербують, золоті гори обіцяють, потім лиш ленік дають, за ню сили відберуть і життя”. Тужливе звучання флейти, що супроводжує спів, емоційно передає стан героя та готує кульмінаційну частину твору, що вказує на глибокий розпач та розчарування: “нужденка стане го їсти, родичі не мають вісти рятувати нікому, жаловатись на біду в нещастно”.

Найбільш музично-розлогою частиною, яка передає увесь спектр різних почуттів між Антоном і Параскою є дует Антона і Парасі “Ой як тужить серце моє за тобою” [8 434–444] написана в повільному темпі *adagio*, (2/4), тональності соль мінор. Мелодичні лінії мінорної тональності обрамлені мелізматикою, а поодинокі стрибки кварта та сексти виражають почуття героя: “...ой як тужить серце моє за тобою мила, як згадаю, що тя любив і ти мя любила; вночі не сплю, а вдень плачу все думка о тобі, прийде з того милованя загинути в гробі”. Продовженням дуету є відповідь Парасі написана у мажорній однойменній тональності соль мажор: “...жарко любила-м милого, мушу перестати; маю тепер за вірного невдячника мати; плачуть очі, серце тужить, як стане сватати, кого я вірно любила тяжко перестати”. Можемо зауважити на початку фрази відтінок лідійського ладу на слова “любила-м”, що далі переходить у натуральний мажор.

Пісня опришка “Гей, браття опришки” [8, 445–451] написана в тональності мі мінор, у темпі *allegretto* та розмірі 2/4. Хвилеподібна мелодія розвивається у межах сексти та має низхідні та висхідні стрибки: “гей, браття опришки налейте горілки, до ватри підкиньте ще дров”. У третій фразі “настрійте ми горло звучанням сопліки” кульмінаційним моментом є висхідний стрибок кварта. Завершується пісня опришка четвертою фразою “а я вам співати готов” низхідним мелодичним рухом та стрибком кварта і квінти. Супровід флейти переливається гармонічним мінором вгору та мелодичним мінором вниз.

**Висновки.** У статті показано, що у музично-драматичних творах “Жовнір-чарівник” Івана Озаркевича, “Козак і охотник” Івана Вітошинського, “Проциха” Юстина Желихівського, “Верховинець” Миколи Устияновича, музику до яких написав Михайло Вербицький, простежуються окремі структури, які пов’язані з певними естетично-емоційними особливостями, що відображаються у семантиці та мелодії. У цих творах виявлено наявність гуцульського ладу, який в особливий спосіб проявляється у пісні Максима “Сердак червоний в чересі кріс” з драми “Верховинець” підвищеним четвертим ступенем. У пісні Парасі початкові проведення втілюють гармонічний мінор при русі вгору, а низхідний рух оспівує мелодичний мінор. Солююча партія тенора “Ой туга ся лози хилять” оспівується коломиївковими перегуками, що підкреслюють емоційно-вербальне значення

## ЕМОЦІЙНО-ЕСТЕТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ В ПЕРЕМИШЛІ ХІХ СТОЛІТТЯ

спочатку мінорним забарвленням, а далі розвиваються секундовим ходами до мажорної кульмінації. Виявлено емоційно-семантичний момент у пісні Парасі “Ой чи ж то я на світі єдна” переходом з мінорної до однойменної мажорної тональності на слова “чи ти мене моя мати в церков не водила..., що долі не впросила...”. Виділено нововведення в сучасній п’єсі “Жовнір чарівник” у пісні Таці про жіночність та розкутість, яку також включив у свій репертуар Іван Вітошинський у драмі “Козак і охотник” та дещо видозмінив, а саме, описав красу Пазі. Підкреслено найбільш драматичну частину п’єси “Верховинець” пісню Марти “Ах я бідна, ах я нещаслива”, де переспіви обрамлені мелізматиною, глибинно проявляють емоцію, яка, і собі, збігається зі словесним вираженням цієї емоційної напруги. Зазначено, що звучання флейти, яке супроводжує пісню Максима “Хто хоче на світі вжити” своїм тужливим виконанням виражає стан героя у його переживаннях. А дует Антона і Парасі передає весь спектр почуттів, що найбільш яскраво вказує на емоційно-естетичні погляди тогочасного життя. Акцентовано на окремі арії у п’єсах, які були дороблені Михайлом Вербицьким на базі українських народних пісень. На основі дослідження вищевказаних музично-драматичних творів зроблено висновок, що метод аналізу музично-семантичних форм є перспективним засобом до осмислення виховної та психологічної функції музичної драматургії українського театру.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Біличенко О. Історія української драматургії та театру. Слов’янськ. 2015. 84 с.
2. Грицак С. Вибрані українознавчі праці. Перемишль. 2002. 544 с.
3. Желехівський Ю. Автобіографія. *Вісник Народного Дома*. 1910. Ч. 8. С. 131.
4. Лиско З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. Львів – Нью-Йорк. 1994. 93 с.
5. Медведик П. Вітошинський Іван Айталович. *Українська літературна енциклопедія*. Київ. 1988. Т. 1: А-Г. 336 с.
6. Мороз Л. Драматургія. Історія української літератури ХІХ століття : у трьох книгах. Київ. 1996. Книга друга : 40–60 роки ХІХ століття. 368 с.
7. Пилипович В. Лірвак з-над Сяну. Перемиські друки середини ХІХ ст. Перемишль. 2001. 451 с.
8. Пилипович В. Готель під Провидінням. Репертуар українського театру в Перемишлі 1848–1849 рр. Перемишль. 2004. 530 с.
10. Соневицький І. Композиторська спадщина Нестора Нижанківського. *Богослов’я*. 1972. Т. 36. 99 с.
11. Чарнецький С. Нарис історії українського театру в Галичині. Львів. 1934. 368 с.
12. Bartkowskij B., Dawka S., Zół A. Współczesna Polska religijna kultura muzyczna jako przedmiot badań muzykologii.

kologii. *Materiale sympozjum zorganizowanego przez Instytut Muzykologii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego 16–17 lutego 1989 r.* Lublin. 1992. 128 с.

13. Kudryk B. Dziej ukraińskiej muzyki w Galicji w latach 1829–1873. Przemysł. 2001. 126 с.

### REFERENCES

1. Bilichenko, O. (2015). *Istoriya ukrayinskoyi dramaturhii ta teatru* [History of Ukrainian drama and theater]. Slavyansk, 84 p. [in Ukrainian].
2. Hrytsak, E. 2002. *Vybrani ukrayinoznavchi pratsi* [Selected works of Ukrainian studies]. Przemysł. 544 p. [in Ukrainian].
3. Zhelezhivskiy, Yu. (1910). *Avtobiografiya* [Autobiography]. *Bulletin of the People's House*. No. 8. 131 p. [in Ukrainian].
4. Lysko, Z. (1994). *Pionery muzychnoho mystetstva v Halychyni* [Pioneers of musical art in Galicia]. Lviv-New York, 93 p. [in Ukrainian].
5. Medvedyk, P. (1988). *Vitoshynskiy Ivan Aytalovych* [Vitoshynskiy Ivan Aitalovych]. *Ukrainian literary encyclopedia*. Kyiv. Vol. 1: A-G, 336 p. [in Ukrainian].
6. Moroz, L. (1996). *Dramaturhiya. Istoriya ukrayinskoyi literatury XIX stolittya. U trokh knyhakh. Knyha druha: 40-60roky XIX stolittya* [Dramaturgy. History of Ukrainian literature of the 19th century. In three books. Book two: 40-60 years of the XIX century]. Kyiv, 368 p. [in Ukrainian].
7. Pylypovych, V. (2001). *Lirvak z-nad Syanu. Peremyski druky seredyny XIX st.* [Lirvak z-nad Syan. Przemysł prints of the middle of the 19th century]. Przemysł, 451 p. [in Ukrainian].
8. Pylypovych, V. (2004). *Hotel pid Provydinnyam. Repertuar ukrayinskoho teatru v Peremysli 1848–1849rr.* [Hotel near Providence. Repertoire of the Ukrainian theater in Przemysł 1848–1849]. Przemysł, 530 p. [in Ukrainian].
9. Slonevska, I. (2016). *Ukrayinska dramaturhiya pochatku XX st. u dyskursi zakhidnoevropeyskoyi novoyi dramy* [Ukrainian dramaturgy of the beginning of XX century]. *In the discourse of the Western European new drama. Philological discourse. Collection of sciences*. Issue 3. pp. 167–176. [in Ukrainian].
10. Sonevytskyi, I. (1972). *Kompozytorska spadshchyna Nestora Nyzhankivskoho* [Composer heritage of Nestor Nyzhankivskiy]. *Theology*. Vol. 36. p. 99. [in Ukrainian].
11. Chametsky, S. (1934). *Narys istoriyi ukrayinskoho teatru v Halychyni* [Essay on the history of Ukrainian theater in Galicia]. Lviv, 368 p. [in Ukrainian].
12. Bartkowskij, B., Dawka, S., Zół, A. (1992). *Współczesna Polska religijna kultura muzyczna jako przedmiot badań muzykologii* [Contemporary Polish religious musical culture as a subject of musicological research]. *Materiale sympozjum zorganizowanego przez Instytut Muzykologii Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego 16–17 lutego 1989 r.* – Proceedings of the symposium organized by the Institute of Musicology of the Catholic University of Lublin, February 16–17, 1989. Lublin, 128 p. [in Polish].
13. Kudryk, B. (2001). *Dziej ukraińskiej muzyki w Galicji w latach 1829–1873* [History of Ukrainian music in Galicia 1829–1873]. Przemysł, 45 p. [in Polish].

Стаття надійшла до редакції 30.08.2024

