

Стиль 60–70-х років можна визначити як синтезуючий, що вирізняється гармонійною рівновагою класичного й романтичного, споглядального й експресивного, епічного й ліричного. Витонченість алюзій надає йому неповторно самобутніх рис. Інерція самоповтору виявилася сильнішою за потребу в оновленні. Пройшовши еволюційний шлях від монументальних, сповнених екстатички, симфонічних і кантатно-ораторіальних опусів раннього періоду до прозорих та гармонійних завершального, Людкевич довів плідність власної національної традиції, широту концептуального й семантичного простору, у якому є місце і трагізму, і образам активної, енергійної життєдіяльності. Навіть в останні активні роки митець не намагався модернізувати власний стиль, не шукав нових обріїв. Він просто вільно творив, даруючи слухачам рідкісну насолоду бути співпричетними до його світлої мудрості, що, зрештою, не так часто зустрічається в мистецтві. Завжди йшов за своєю уявою, шанував естетичні принципи школи, до якої належав, щирість поцінував більше, ніж експериментальний хист. Дозволяв усім вітрам епохи проникати у свій стиль, але не перебудовувати його. Саме така реконструкція стильової панорами та духовних пошуків упродовж восьми десятиліть його творчого самоздійснення з незмінно романтичною домінантою видається адекватною культурно-мистецьким процесам у Галичині, та й, зрештою, історично справедливою. В екзистенційному сенсі музика С.Людкевича звернена не до майбутнього, а до теперішнього – тобто Хроносу, який асимілює в собі минуле й майбутнє і, сублімуючи їх, сягає Універсуму. Більшість фактів біографії композитора не піддаються простому й очевидному побутовому поясненню. Адже життя і доля видатних мистецьких особистостей неподільні – музика є найадекватнішим відображенням суті характеру великого Галичанина – одного з найстарших композиторів світу.

1. Кияновська Л. Син століття. Микола Колесса в українській культурі ХХ віку / Л. Кияновська. – Львів : НТШ, 2003. – 292 с.
2. Перикл. Афоризми, цитати, автобіографія [Електронний ресурс] / Перикл. – Режим доступу : [/www.foxdesign.ru/aphorism/author/a_perikles.html](http://www.foxdesign.ru/aphorism/author/a_perikles.html) – 21к.
3. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість : у 2 т. / З. Штундер. – Львів : ПП “Бінар-2000”, 2005. – Т. 1 : 1879–1939. – 636 с.
4. Якуб'як Я. Микола Колесса і Станіслав Людкевич / Я. Якуб'як. – Львів : ЛДМА ім. М. Лисенка, 2001. – 263 с.

В статті досліджуються передумови феномена творчого довголіття в проекції на етико-психологічні аспекти життєтворчості патріарха Львівської композиторської школи С.Людкевича, об'єктивно-суб'єктивні критерії еволюційного процесу.

Ключевые слова: *довголіття, творчий універсализм, екзистенція, періодизація, еволюція, семантичне пространство.*

In this paper the author studies the background of the phenomenon of longevity of artists with projection on the ethical and psychological principles of life and work of the Patriarch of Lviv composer school, Lyudkevych. The article also examines objective and subjective factors of the evolutionary process.

Key words: *longevity, creativity, versatility, existence, periods, evolution, semantic space.*

УДК 78.27
ББК 85.315

Ірина Зінків

КОЛОМИЙКА У ТВОРЧОСТІ СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА

У статті вперше здійснена спроба вивчення функціонування у творчості мистця однієї з найархаїчніших ритмоструктур українського фольклору. Розглядається специфіка її функціонування в інструментальних, вокальних і вокально-інструментальних жанрах.

Ключові слова: *коломийка, коломийковий архетип, творчість С.Людкевича.*

Коломийковий архетип в українській музичній культурі можна уважати одним з домінуючих. Про його давність свідчить не лише загальноукраїнське, але й загальноєвропейське поширення. Фольклористи вказують, що прототип коломийкового вірша існував ще в пізньо-

античній поезії (римський сатурнійський вірш), у середньовічному (гуситському) хоралі XV ст., куди він потрапив, мабуть, з якихось давніх язичницьких ритуальних рецитацій. З ритуалу коломийковий архетип проник спочатку в різноманітні жанри епічної поезії та фольклору різних європейських народів – ірландців (кельтів), норвежців, фінів, німців, угорців, чехів, словаків, поляків, українців [1, с.99–100].

Загальноєвропейське поширення коломийки серед народів різних мовних груп індоєвропейської сім'ї (кельтської, угро-фінської, германської, слов'янської) свідчить про архаїчну генезу цього ритмічного архетипу. Етимологія терміна “коломийка” найточніше витлумачується лише на основі давньоіранських мов (зокрема, скіфських діалектів), які мали величезний вплив на формування давньослов'янських (у т. ч. і давньоукраїнської) мов (М.Попович, В.Петров, Г.Півторак). В основі лексеми “коломийка” лежать два корені – “кола” і “май”, перший з яких означає “сонце”, а другий – “кінь”. Кінь у давніх іранців був священною твариною солярного культу, що виступав замісником сонячного божества, сонце-царя (у скіфів – Колаксія) і пов'язаного з ним культу плодючості. Відтак семантика лексеми “коломийка” могла зберегти зв'язок з давніми скіфо-сарматськими аграрними ритуалами, які супроводжувалися круговими танцями на честь сонця та пов'язаними з ними весняними аграрними культурами. Той факт, що в регіоні Північно-Східних Карпат дотепер зберігся унікальний епічний жанр речитативних співанок-хронік на основі коломийкового вірша, найдавніший шар яких дослідники пов'язують з архаїчною верствою української епічної традиції – невольницькими плачами, свідчить про зв'язок цього архетипу з давніми дохристиянськими обрядами оплакування героїв, що загинули на полі битви, описи яких збереглися в іранському (“Шах-Наме”), давньогерманському (“Едда”), вірменському (“Давид Сасунський”), грузинському (“Витязь у тигровій шкірі”), осетинському (“Нарти”) епохах.

Найдавніші описи коломийок указують на їх оргіастичний, язичницький характер, пов'язаний не лише з ідеєю плодючості, але й жертвопринесення та поховальною обрядовістю. Ці обидва функційні явища в давніх ритуалах були амбівалентними й ще донедавна зберігалися в поховальній і календарній обрядовості гуцулів (кругові танці в день зимового сонцестояння, приурочені вже в православно-християнській традиції до святкування Різдва, а також згаданий вище епічний жанр співанок-хронік, що сягає корінням жанру плачів) [2, с.100].

Унікальною є роль коломийкового архетипу в структурі майже всіх жанрів української народної пісенності, у які він проник з давніх дохристиянських ритуалів. І.Франко вважав коломийковий 14-складник генетично спорідненим з козацькими піснями 10-складового розміру, а С.Грица називає коломийкову строфу епічною, позаяк нею складена більша частина історичних пісень, співанок-хронік і балад [1, с.103].

Ідея колективного обряду на основі ритмічного коломийкового типу дотепер збереглася в інструментальній музиці гуцулів – т. зв. сюїтах-поемах (термін І.Мацієвського), гуцулках (термін В.Шухевича) або чабарашках (термін С.Людкевича). Уперше в професійну музичну творчість композиторів Східної Галичина коломийка потрапляє через традицію домашнього музикування (фортепіанний цикл П.Любовича “Улюблені руські соло”, у якому фінальну групу п'єс репрезентують коломийки (№ 11–17), частина з яких запозичена зі збірки В.Залеського–К.Ліпінського “Мелодії польські й руські галицького люду” (1833). Приблизно на середину XIX ст. припадають перші спроби М.Вербицького поєднати коломийковий тематизм з принципами сонатної та сюїтної драматургії (симфонії-увертюри, сюїта “Коломийка і Мазур” для флейти та струнного квартету). Ідею народно-інструментальних гуцулок у 1885 році відтворив О.Нижанківський у фортепіанній п'єсі “Вітрогони”, якою заклав тривку традицію розвитку жанру інструментальних в'язанок у західноукраїнській музиці, продовжену С.Воробкевичем (“Звуки Буковини”, “Думка і коломийки”), Я.Лопатинським (“Аркан”), В.Матюком (“Коломийка”), П.Бажанським (“Коломийка”), А.Кужелею (“Коломийка”), С.Людкевичем (“Чабарашки”) та іншими композиторами.

Коломийкова структура трактована С.Людкевичем надзвичайно багатогранно й зазнає різноманітних модифікацій залежно від жанрового контексту його творчості. Звичайно, на творчий підхід до самої ритмо-формули неабиякий вплив мала робота автора над опрацюванням фонографічних записів О.Роздольського, їх розшифруванням, ритмічною систематикою та жанровою класифікацією. У другому томі “Галицько-руських народних мелодій” (1908) інстру-

ментальній коломийці Людкевич присвятив окремих розділ під назвою “Інші відміни коломийок”, до яких композитор відносить різноманітні жанри української народно-танцювальної традиції – шумки, дрібушки, чабарашки, козачки, тропачки. Із запропонованої систематики стає очевидним, що термін “коломийка” Людкевич трактує як інтегруючий при характеристиці різноманітних жанрів західноукраїнської народно-інструментальної традиції, а сам коломийковий архетип – як інваріантну основу, на базі якої сформувалися похідні ритмічні типи зазначених у класифікації танців (наприклад, козачковий – на основі подрібнення передостанньої тривалості коломийкового 6-складника).

Мабуть, перше в західноукраїнській музиці симфонізоване трактування коломийки Людкевич втілює у “Симфонічному танці” (1906), де в середньому розділі другої частини п’єси (g moll, 2/4) тема коломийки, оточена метелицями, подана зі скороченням найгнучкішої 6-складової групи до 5-ти ритмоодиниць [5, с.570, приклад 2]. Подібна трансформація здійснена й у головній темі фіналу Фортепіанного тріо (1919), однак при цьому Людкевич за допомогою внутрішньотактової синкопи модифікує ще й початковий 4-складник ♪♪♪♪ , унаслідок чого 8-складова група скорочується до 7-складової (3+4). Крім цього Людкевич ніби зсередини розбудовує коломийкову структуру, яка лежить в основі рефрену рондо-сонати, шляхом додаткового повторення 4-складової групи, пов’язаної із впровадженням нового, похідного тематичного матеріалу. Унаслідок внутрішньої розбудови коломийкової ритмоструктури утворюється одна з найоригінальніших танцювальних тем композитора – 3+4 + 3+4 + 4+4+5 (Фортепіанне тріо, III ч., с.46, тт. 9–18).

Стихія коломийки у фіналі Тріо підкорює собі й побічну тему (ц. 2), у якій риси вихідного ритмічного архетипу вуалюються ще й певним орієнтальним колоритом самої теми, підкресленим ладогармонічними засобами (не без впливу стилістики симфонічної поеми Бородіна “В Середній Азії”). У першому реченні теми, яка звучить у фортепіанному викладі, композитор традиційно вкорочує 6-складник, натомість за другим проведенням коломийкова формула повернується в ракоході: зворотний порядок ритмогруп динамізований скороченням на одну одиницю обох початкових 4-складників шляхом внутрішньотактового синкопування. Третє речення теми, повторюючи тематизм і дзеркальну ритмоструктуру другого, розширене в кадансі за рахунок синкопи й утворює в 5-му такті ямбічну каденцію.

Аналогічне, двічі повторене внутрішнє розширення 4-складника подибуємо в другій, ліричній частині “Симфонічного танцю” – Moderato molto semplice ma grazioso, в основу якого покладено народну хороводну пісню “Ой на горі пшениченька, в долині овес” [5, с.569]. Цю саму тему (з аналогічною ритмоструктурою) Людкевич використав як одну із частин Струнного квартету під назвою “Хоровод”, а також у Сюїті танцювальних жанрів, де вона фігурує під назвою “Дівочий хоровод”. У фортепіанній Сюїті тематизм п’єси повністю засновано на коломийковому архетипі. Ліричну пісенну коломийку першої частини з повтореною 8-складовою групою завершує козачковий каданс ♪♪♪♪ . Ладово-змінна танцювальна тема середини (G dur – g moll) з ефектом “нейтральної” терції наповнена політональними ефектами, які стилізують різноголосу гру тріостих музик, з мінливістю III щабля та роздвоєними між двома шарами фактури ладотональними центрами (G/d та B/f). Її інтонаційно мінливу ладотональність композитор підкреслює вкороченням 6-складової групи ♪♪♪♪♪♪ .

До сфери танцювально-ігрових образів можна віднести фінальну частину із “Сюїти танцювальних жанрів – “Чабарашку” (№ 9), побудовану за типом коломийкових в’язанок. Це, мабуть, єдиний в інструментальній спадщині Людкевича зразок використання коломийкових награвань, витриманих у народно-інструментальній манері, де змішуються різні типи народно-професійного формотворення – рондоподібний (типу парного рондо *авас*, 1-й розділ), одно-темно-тричастинний (2-й розділ) і строфічний (3-й розділ). Цикл попури, згідно з традиціями жанру, що сформувався в галицькій інструментальній музиці XIX ст., облямований коломийковим вступом і віртуозною кодою. Додатковим засобом об’єднання циклу в “Чабарашці” служить другий рефрен першої частини, який повторюється між другою та третьою частинами п’єси й з’являється на початку коди.

Пісенний різновид коломийки в Людкевича асоціюється зі сферою старогалицької ліричної елегії і втілений у “Старогалицькій пісні” із “Сюїти танцювальних жанрів”, з типо-

народної співаної поезії, зокрема, думового епосу. Це дало підстави Людкевичу назвати поезію Шевченка “одною великою імпровізацією” [4, с.116]. Найтипівшим для Шевченкової поезії є змішування ямбічного ритму з коломийковим, що можна проілюструвати на основі симфонії-кантати “Кавказ”, предтечею якої став чоловічий хор у супроводі фортепіано “Ой виострю товариша”. До традиційних втілень коломийкової структури можна віднести жіночий хор “Та не вип’є живущої крові” з першої частини, який звучить на фоні арпеджійованих акордових послідовностей арфи, що нагадують звучання бандури (приклад: три групи по 4 вісімки й дві чвертки). Зазначимо, що бандуру Людкевич уважав арфоподібним інструментом [3, с.183].

Як зазначалося, у Шевченковому тексті “Кавказу” межі змістовних і структурних одиниць часто несинхронізовані, відповідно музичний синтаксис повинен збігатися із членуванням поетичного тексту за змістовними ознаками. Так, у “Молитві” (*Religioso cantabile*) (2 т. + ц. 6) трансформація коломийкової строфи відбувається не лише під впливом постійно діючої ямбічної ритміки, але й через розмикання заключного коломийкового 6-складника, який розширюється аж до спареного 14-складника, утворюючи єдину 28-складову динамізовану ритмо-структуру на словах “Коли вона (4) прокинеться (4), коли одпочити (6) ляжеш, Боже (4) утомлений (4), і нам даси жити (6)”.

Завершує першу частину “Кавказу” хорал “Ми віруєм твоїй силі”, генетично пов’язаний з українським бароковим кантом, жанром слав, у якому коломийкову строфу Людкевич уміщує в умови непарного метра (3/4), із дзеркальними оберненнями обох 4-складників. У процесі мелодичного розвитку (у третій строфі) заключний 6-складник вступає в контамінаційне суміщення із 4-складником на словах “вовіки, вовіки (6) встане правда” (4), сприяючи створенню ефекту плинної величі розгортання мелодики. Творчо працюючи із Шевченковим текстом, Людкевич у підході до кульмінаційної зони хоралу (ц. 9) “розбиває” стійкий 6-складник на дві 3-складові групи, вільно перемішуючи їх із 4-складовими на словах: “помоляться (4) вовіки (3), помоляться (4), помоляться (4) вовіки (3)”, із застосуванням прийому внутрішньоскладового розспіву в 3-складових групах (двічі – на слові “вовіки”). Унаслідок цих ритмічних трансформацій коломийкова строфа невідомо змінюється в ситуації непарного метра (4+3+4+4+3). Застосування Людкевичем прийому розширення Шевченкового тексту введенням двократних повторів слів (“помоляться” і “вовіки”) здійснене для увиразнення семантичного навантаження прославлених інтонацій, які виконують інтонаційно-драматургічну функцію тематичного прогнозування фінальної частини “Кавказу”.

У найвищій кульмінаційній зоні хоралу (ц. 10) – “Помоляться всі язика вовіки, вовіки” заключний 6-складник уже явно не сприймається як семантично-цілісне ритмоутворення. Більше того, його друга трискладова частина виступає матеріалом потрійного авґментування першої. *Religioso cantabile* завершує унікальна кода, яка виконує функцію драматургічного злам (“А поки що течуть ріки, криваві ріки”). Вона позбавлена ролі традиційного велично-оптимістичного підсумку хоралу, а виступає як прогнозування майбутніх трагічних подій і зависає болючим знаком питання, який не знаходить відповіді навіть в оркестровій постлюдії.

Надзвичайно майстерно поєднує композитор принципи кантової мелодики та православної літургійної монодії в епізоді “Не скує душі живої і слова живого” з першої частини “Кавказу” (“Прометей”). Принцип складоноти, застосований у першій, початковій строфі, порушується розспівуванням сакралізованих слів “слави Бога” (2 т. - ц. 11) і “Бога” (тт. 9–10 + ц. 11), унаслідок чого другий 4-складник зазнає подвійної авґментації, так само, як і 6-складник. Але найповніше принцип юбіляційного розспіву відтворений у другому рядку поетичної синтагми – “не понесе слави Бога, великого Бога”. Намагання передати велич Творця, супроводжуване терцево-секундовими гармоніями ваґнерівського хорально-семантичного типу (C – As – Es – B – C), змушує Людкевича двічі пролонгувати слово “великого” і ще ширше – слово “Бога” (8 тактів!). Застосування геометричної ритмічної прогресії у кульмінаванні сакрального символу в партитурі супроводжується застосуванням протилежного пошабельного руху крайніх голосів фактури в різко зростаючій динаміці (p < ff). Подібна ретардація (авґментація ритму) у втіленні сакрального слова-символу (“Творець”) має глибоко алегоричний підтекст. Адже Прометей – титан, що викрадає священний вогонь у верховного бога Зевса, тим самим уподібнюючись йому, заради блага людства (у художніх концепціях Шевченка й Людкевича – задля добра власного народу). Тема месіанізму – одна з провідних у творчості Людке-

вича – виключно оркестровими засобами втілена в симфонічних поемах “Дніпро” і “Каменярі” вже по-іншому – через символіку могутньої української ріки й тасмної спілки раних християн.

Найопосередкованіше коломийковий архетип проявляється в поліфонічних, зокрема, фугованих формах Людкевича, до яких належить fuga з I частини “Кавказу”. У ній виклад теми доручено соло баритона:



Людкевич сміливо модифікує Шевченкову коломийкову строфу “Не скує душі живої і слова живого”, елімінуючи з неї заключне слово (“живого”), динамізуючи додатково саму тему секвентним типом розвитку її основного ядра. Унаслідок цього коломийковий вірш набуває форми 4+4+3, при цьому ускладнюючись надзвичайно важливим засобом динамізації музичного вислову – незбігом метрично-віршової та інтонаційно-ритмічної акцентності в мелодиці. Текуча 5-тактова структура теми баритона при вступі басів починає вже по-іншому скандувати хорейчний плин живої Шевченкової рими: “і слова не скує (6) живого (3), живого не скує (6) живого слова (5)”. Подібне поводження з поетичним текстом до невпізнання змінює коломийкову модель (6+6+5). У плинні багатоголосої фуґи вона остаточно розчиняється, виринаючи не раз ледь упізнаваними спалахами в загальних формах руху поліфонічної матерії, викликаючи аллюзії до жанру українського хорового концерту й навіть міського канта доби бароко.

Новий аспект синтезу коломийкової моделі з жанром сарабанди виникає в кантаті “Заповіт” і викликає асоціації з давніми джерелами коломийкової моделі – римським сатурнійським віршем і гуситським хоралом, в основі яких лежить та сама структура (12 т. - ц. 9). В епізоді “Отоді я і лани, і гори”, точно слідуючи за Шевченковим текстом, Людкевич спочатку елімінує зі строфи 4-складник (“отоді я (4) і лани, і гори (6)”), для того щоб дзеркально-обернено його приєднати до завершення повної строфи (“все покину (4) і долину (4) до самого Бога (6), молитися (4)”). Людкевич свідомо випускає Шевченкове “а до того, я не знаю Бога” – як глибоко віруюча людина, нащадок давньої священничої династії Галичини він не міг навіть з етично-моральних міркувань включити до “Кавказу” цю фразу.

У п’ятому епізоді “Заповіту” коломийкова строфа поєднується з жанром героїчного маршу (“Поховайте та вставайте...”). Останній розділ – кода “І мене в сім’ї великій” (ц. 19) в урочисто-піднесеному тонусі поєднав риси слави й повільної урочистої ходи, що асоціюється з Вагнеровими хоралами з “Танґойзера” і “Лоенґріна”.

Отже, коломийка у фортепіанних, симфонічних, хорових і вокально-інструментальних жанрах творчості Людкевича, потрапляючи в умови внутрішньоскладового розспіву, ямбічно-хорейчних структур, неперіодичного метра та складних поліфонічних форм, зазнає численних трансформацій, семантично далеких від первісного архетипу. В умовах пізньоромантичної монотематичної драматургії її присутність увиразнюється не лише опорою на типово національні жанри професійного музичного мистецтва, але й жанрові моделі, сформовані європейською традицією XVII–XIX століть. Знахідки Людкевича у сфері національно-характерної ритміки були продовжені як його молодшими сучасниками (В.Барвінський, М.Колесса, Н.Нижанківський), так і наступними поколіннями митців (М.Скорик, Є.Станкович).

1. Грица С. Й. Мелос української народної епіки / С. Й. Грица. – К. : Наукова думка, 1979. – 246 с.
2. Зінків І. Коломийка у творчості Василя Барвінського / Ірина Зінків // Українське мистецтвознавство : матеріали, дослідження, рецензії. – К. : НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. – Вип. 9. – С. 99–106.
3. Людкевич С. Відродження бандури / С. Людкевич // Дослідження. Статті. Рецензії / С. Людкевич. – Львів : Дивосвіт, 2000. – Т. 2. – С. 182–184.
4. Людкевич С. Про основу і значення співності в поезії Тараса Шевченка / С. Людкевич // Дослідження і статті / С. Людкевич ; [відп. ред. М. М. Гордійчук]. – К. : Музична Україна, 1974. – С. 107–126.
5. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість / Зеновія Штундер. – Львів : ПП “Бінар-2000”, 2005. – Т. 1 : 1879–1939. – 636 с.

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