

Національна музична академія України  
ім. П.І. Чайковського

**Княновська Любов Олександрівна**

УДК 78.03 (477.8)

**Стильова еволюція  
галицької музичної культури XIX – XX ст.**

Спеціальність 17.00.01 – теорія та історія культури

Автореферат  
дисертації на здобуття наукового ступеня  
доктора мистецтвознавства



Київ – 2000

Щ, 313 (2ук) - 699  
008

ЛННБ України ім.В.Стефаніка



00761780 (Т)

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана на кафедрі теорії та історії музики  
Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського,  
Міністерство культури та мистецтв України

Науковий консультант: доктор мистецтвознавства, професор  
**Герасимова - Персидська Ніна Олександрівна**,  
Національна музична академія України  
ім. П.І.Чайковського, кафедра теорії музики

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор  
**Загайкевич Марія Петрівна**,  
Інститут мистецтвознавства,  
фольклористики та етнології  
ім. М.Т.Рильського НАН України (Київ),  
відділ музикознавства

доктор мистецтвознавства, професор  
**Павлишин Стефанія Стефанівна**,  
голова відділу культурології Західного наукового  
центру НАН України (Львів)

доктор мистецтвознавства, професор  
**Москаленко Віктор Григорович**,  
Національна музична академія України  
ім. П.І.Чайковського, кафедра теорії музики

Провідна установа: Одеська державна консерваторія ім. А.В.Нежданової,  
кафедра теорії музики

Захист відбудеться: " 22 " листопада 2000 р. о 15 год. 30 хв.  
на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.005.01 по захисту дисертацій на здобуття  
наукового ступеня доктора наук у Національній музичній академії України ім. П.І.Чай-  
ковського за адресою: 01001, м. Київ-1, вул. Городецького, 1/3, 2-й поверх, ауд. 36.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Національної музичної академії  
України ім. П.І.Чайковського за адресою: м. Київ-1, вул. Городецького, 1/3.

Автореферат розіслано " 20 " листопада 2000 року.

Вчений секретар  
спеціалізованої вченої ради  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент

І.М.Коханик

## Загальна характеристика дисертації

Історія музичної культури Західної України розглядалась у наукових дослідженнях, як правило, в безпосередньому зв'язку з розвитком мистецтва на східних теренах краю і в стислому порівнянні з ним. Такий підхід відповідає, безперечно, засадам аналізу національної школи і видається плідним у загальному контексті духовних традицій і ментальності нації. Проте, враховуючи історичну ситуацію протягом тривалого часу, коли Східна і Західна Україна існували під егідою різних імперій – Східна у складі Російського царату, а Західна під Литвою, Польщею, Австрією – а відтак не могли не зазнати істотного впливу культурного розвитку метрополій, необхідно визначити і певні відмінності, а навіть розбіжності у стаюванні професійних мистецьких шкіл і ролі національної музики у суспільному житті.

Особливо виразно позначаються ці відмінності на рівнях взаємодії професійної музики з стильовими тенденціями епохи, що формувались в Західній Європі, внаслідок чого можемо говорити про певну специфічність романтизму, постромантизму, напрямків першої половини двадцятого сторіччя у творчості композиторів Східної і Західної України. Зважаючи на ці об'єктивні обставини, видається доцільним дослідити ґрунтовніше еволюцію художніх стилів в окремому регіоні зі своїм специфічним шляхом історичного розвитку протягом значного хронологічного періоду, тобто простежити стильову еволюцію не лише в західноукраїнській музиці, а, спираючись на художню спадщину мистців різних національностей Галичини (заторкуючи також деякі явища сусідніх регіонів, пов'язаних численними суспільними та культурними контактами з Галичиною, – передусім Закарпаття і Буковини), встановити як спільні риси, так і відмінності у кристалізації їх естетичного світогляду, перевазі певних жанрів і форм, викликаних суспільними потребами часу. Такий підхід неминуче викличе також нове трактування категорії “національного” в музичному мистецтві, достосоване до переважаючих стильових установок, що змінювались протягом дев'ятнадцятого – першої половини двадцятого сторіччя, та особливостей еволюції національної культури в мультинаціональному середовищі.

Отже, звернутись до проблеми еволюції стилів у галицькій музичній культурі протягом майже двохсотлітнього, до того ж найбільш активного, періоду розвитку

спонукало автора прагнення представити картину її становлення, враховуючи декілька нетипових ракурсів, перед тим недостатньо висвітлюваних у спеціальній літературі з тих чи інших причин. Справді, цей край мав дуже бурхливу історію, розвивався під впливом багатьох соціально-політичних факторів і, що вельми важливо, суміщав різнонаціональні тенденції, протягом сторіч переходив під владу різних князівств і монархій, в зв'язку з чим у цьому краї утворилось декілька національних пластів, кожен з яких сформував власну достатньо яскраву культуру. У XIX сторіччі, з якого розпочинається дослідження, Галичина була важливим центром як основних на той час, чисельно найбільших націй, тобто автохтонної, української та польської, австрійської, так і менших національних громад, що населяли край: вірменської, єврейської, чеської, угорської, румунської та ін. Відтак у духовному розвитку краю природно співіснували дві різноспрямовані тенденції художнього розвитку:

- доцентрова, як така, що спрямована була на ствердження неповторних, сутнісних сторін національної ментальності у професійному мистецтві, мала важливе громадсько-патріотичне значення, сприяла розвитку самосвідомості кожної з націй;
- відцентрова, в котрій природно об'єднувались і розмаїті впливи сусідніх культур, і нові загальноєвропейські стильові віяння, що тяжіла до подолання національної обмеженості і до синтезу культур, до трансформації нових художніх віянь.

*Актуальність теми* зумовлена потребою цілісного охоплення художньо-естетичних процесів в Галичині, що заторкують не лише окремі національні школи, які розвивалися в краї, але й ґрунтуються на тісних взаємозв'язках та взаємобагащенні, органічному для мультинаціонального середовища. В час, коли європейська спільнота на всіх рівнях, в тому числі насамперед в духовній сфері, прагне до інтеграції, вивчення музичної спадщини такого значного для багатьох національних культур краю, як Галичина, видається вельми доцільним.

Розвиток різноманітних стильових тенденцій відбувався доволі неоднорідно, адже в історії краю періоди бурхливого піднесення і значних художніх здобутків змінювались добою "провінціалізації", духовної стагнації і розчарування у колишніх ідеалах.

*Основною метою і завданням дисертації* є виявлення стильових засад творчості провідних галицьких композиторів XIX – XX ст., які сформувались в західноєвропейському мистецтві тієї доби, а насамперед, проявів романтизму, постромантичних віянь, імпресіонізму та символізму, конструктивістських тенденцій, трансформації соціально заангажованих напрямків – зокрема, т. зв. "соціалістичного реалізму" і, врешті, поставангардових напрямків останніх десятиріч і їх позитивного чи негативного впливу на еволюцію мистецтва. Це обґрунтування базується на позиції інтерпретації матеріалів зарубіжного і

вітчизняного музикознавства та самостійного аналізу стилевих особливостей творчості і діяльності провідних галицьких композиторів XIX – XX ст. у порівнянні із здобутками інших видів мистецтва, функціонування основних музично-просвітницьких та музично-освітніх осередків, особливостей музичного життя Галичини на різних історичних етапах.

*Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.* Дисертація виконана у відповідності з основними напрямками досліджень, що вважаються пріоритетними в українському музикознавстві, – вивчення національної культурної спадщини в її взаємозв'язках і взаємовпливах з європейськими школами, заповнення “білих плям” в історії української музики. Тему було включено до плану науково-дослідних робіт Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського та затверджено Вченою Радою НМАУ.

*Предмет дослідження:* галицька музична культура дев'ятнадцятого – двадцятого сторіччя в аспекті її стилєвої еволюції, у взаємозв'язках національних шкіл, які формувалися в регіоні.

Проблематика дисертації зумовила такі *завдання*:

- простежити динаміку стилєвої еволюції галицької музичної культури XIX – XX ст.;
- визначити основні етапи розвитку галицької музичної творчості протягом двох сторіч;
- виділити основні індивідуальні стилі композиторів з точки зору їх співвідносності до провідних стилів і напрямків епохи;
- пояснити їх паралельно до стилєвих доміант в інших видах мистецтва в широкому історичному контексті.

*Ступінь дослідженості тематики.* Музична культура Галичини розглядалася в численних працях як історичного, так і монографічного, теоретичного, естетико-культурологічного плану. До неї звертались як українські, так і польські, австрійські, чеські, румунські, вірменські, угорські дослідники, враховуючи мультинаціональні процеси культуротворення в регіоні. Проте переважно обиралась лише якась одна національна школа, її представники та музичні організації, з нею пов'язані, діяльність яких вивчалась іманентно, без встановлення зв'язків з іншими національними середовищами регіону.

Тому автору довелося спиратись на вельми численне коло джерел, що включає в себе і наукові праці вітчизняних та зарубіжних дослідників, присвячених окремим аспектам музичної творчості та життя краю, і свідчення українсько-, польсько- і німецькомовної преси, і архівні матеріали. Окремий пласт літератури опрацьовувався в зв'язку з необхідністю вибудувати широкий історико-культурний контекст музичного життя і творчості, що зумовило включення в обіг праць з історії України, філософії, літературознавства, мистецтвознавства, теології, персоналій окремих видатних діячів краю, безпосередньо не пов'язаних з музикою,

але опосередковано впливаючих на мистецькі процеси.

У вивченні персоналій галицьких композиторів автор спирався на дослідження українських музикознавців М. Антоновича, М. Білинської, Г. Брилинської-Блажкевич, Ю. Булки, С. Грици, І. Гриневецького, М. Загайкевич, С. Івасейка, Д. Колбіна, Я. Колодій, З. Лиська, С. Павлишин, О. Паламарчук, Р. Савицького, Р. Сов'яка, А. Терешенко, Ю. Щириці, а також польських, чеських, російських і німецьких вчених І. Белзи, М. Бжезвяка, М. Голомба, Й. Горака, В. Григор'єва, В. Гумеля, Г. Йона, К. Косцюкевича, Л. Мазепи, С. Невядомського, А. Новак-Романовіч, Я. Поврузняка, Т. Пшибильського, М. Солтиса, З. Фольги та інших.

Загальні проблеми духовного та зокрема музичного життя України, Польщі, Австрії, дотичні до основної теми дисертації, питання церковних та світських осередків у краї, виконавських шкіл, вивчення жанрової специфіки української музики, в тому числі і галицького регіону, функціонування фольклору, взаємозв'язку музики з іншими видами мистецтв піднімалися в працях П. Бажанського, О. Бенч, Л. Блажчика, Т. Булат, В. Витвицького, Й. Волинського, К. Гелитович, З. Гельман, Н. Герасимової-Персидської, Д. Гойового, М. Гордійчука, М. Грінченка, Л. Ергардта, О. Зінькевич, А. Іваницького, Г. Іванова, М. Каралюс, В. Клина, О. Козаренка, П. Козицького, Ф. і М. Колесс, Т. Коноварт, Л. Корній, О. Кошиця, Б. Кудрика, С. Лісси, В. Луговенко і Н. Ніколаєвої, С. Людкевича, І. Ляшенка, П. Маценка, Л. Пархоменко, А. Перетяткевича, А. Полінського, Й. Райса, М. Скорика, І. Соневицького, Т. Старух, Я. Стеншевського, Т. Струмільо, А. Хибінського, Є. Цегельського, М. Черкашиної, З. Яхимецького, С. Яроцінського та ін., а також в збірках, присвячених тим чи іншим загальним питанням історії і теорії музики, виконавства, загальному огляду національних культур: серед них – “Історія української культури”, за загальною редакцією І. Крип'якевича (1994), “Історія української музики”: В 6 т. // АН УРСР, Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Рильського // Редколегія: М. Гордійчук та ін. (1989 – 95), “Історія української радянської музики” (1990), “Карби” (1933), “Музично-історичні концепції в минулому і сучасності” (1997), чотири випуски матеріалів міжнародної конференції “Musica Galicijana” (1997 – 99), два випуски “Наукових записок Львівської державної консерваторії” (1957, 58), два випуски “Праць музикознавчої комісії НТШ” (1993, 1998), “Славетна співачка. Спогади і статті про Соломію Крушельницьку” (1955), “Українська музика” (1972), “Українська радянська музика”, вип. 2 (1962), “Українська художня культура” (1996), “Українська культура. Історія і сучасність” (1996), „Antologia polskiej krytyki muzycznej XIX i XX wieku” (1955), „Lemberg/Lviv 1772 – 1918. Wiederbegegnung mit einer Landeshauptstadt der Donaunamarchie“ (1977), „Mozart, Franz Xaver Wolfgang (Wolfgang Amadeus Mozart Sohn). Reisetagebuch 1819 – 1821” (1994), „Muzyka polska” (1927) та ін.

Загальні естетико-філософські позиції, на основі яких робиться узагальнення стильового процесу в музиці Галичини, обґрунтовуються в наукових дослідженнях Ю.Бромлея, Ю.Вільчинського, Г.Головинського, В.Горського, Н.Горюхіної, В.Гофмана, Р.Грубера, К.Дальгауза, А.Ейнштейна, О.Забужко, В.Задерацького, Г.Зіньківського, В.Золочевського, І.Кнеплера, М.Костомарова, А.Кримського, Л.Левчук, І.Лисяка-Рудницького, М.Лука, А.Макарова, Є.Маланюка, С.Маркуса, М.Михайлова, І.Мірчука, Д.Наливайка, І.Огіска, І.Паславського, М.Поповича, Л.Раабена, Д.Сараб'янова, М.Семчишина, С.Скребкова, І.Солертинського, С.Чарнецького, Д.Чижевського та інших.

Крім того, використовувався цілий ряд джерел з суміжних видів мистецтва та історичних праць, на основі яких стали можливими паралелі у розвитку образотворчого мистецтва, літератури, театру та музики і обґрунтування історичних періодів: праці О.Барвінського, З.Білик, І.Боднарук, М.Возняка, Я.Грицака, М.Грушевського, М.Льницького, Р.Кирчіва, І.Крип'якевича, С.Малеш, В.Овсічука, З.Оттавової-Рогальської, О.Прицака, О.Субтельного, В.Петрова, Д.Чижевського, М.Глобенка, О.Федорука, З.Хижняка, М.Шалати, В.Щурата, Д.Штернберґера.

У пошуках фактичного підтвердження висунутих наукових гіпотез довелось спиратись на статті та рецензії цілого ряду спеціальних і загальних часописів, календарів, альманахів, кварталників та ін., які виходили в Галичині, а також в Україні та Польщі в різні періоди протягом означених двох сторіч: *Mnemosyne* – Львів, 1823 – 1841; Альманах музичний (Ілюстрований музичний календар). - Львів, 1904; Альманах нового часу (музичний календар) - Львів, 1938; Артистичний вісник. - Львів, 1905; Музичні вісті. – Львів, 1934; Музичний вісник. – Львів, 1931; Музичний листок. - Львів, 1925; Українська музика. – Львів, 1937 – 39; Українське музикознавство. Наук. - метод. міжвідомчий щорічник. - К.: 1964 - 1996. - Вип. 1 – 27; *Dziennik literacki*. – Lwów, 1864 – 1870; *Echo muzyczne, teatralne i artystyczne*. – Warszawa, 1883 – 1907; *Kwartalnik Muzyczny*, 1911 – 1913, 1928 – 1930; *Muzyka* - Warszawa, 1924 – 1938; *Muzyka polska*. – Warszawa, 1934 – 39; *Muzyka współczesna* - Lwów, 1937 – 38; *Nowości muzyczne*. – Warszawa, 1903 – 1914; *Polski rocznik muzykologiczny*. - Warszawa, 1925 – 36; *Przegląd muzyczny*. – Warszawa, 1910 – 14, 1918 - 19, Poznań 1925 – 31; *Tydzień literacki, artystyczny, naukowy i społeczny*. – Lwów, 1874 – 1880; *Wiek nowy*. Lwów 1901 – 1939, журнали “Музыка” та “Art-line” за останній період та ін.

Окрім того, автор зверталася до архівних матеріалів, насамперед присвячених музичному життю другої половини XIX ст., діяльності музичних товариств та осередків, що зберігаються у Львівському обласному державному архіві та Центральному державному історичному архіві у Львові.

**Методологічна основа** роботи зумовлена структурною і художньою специфікою об'єкту і включає методи: інформатики, каталогізації, наукової

біографістики, порівняльного аналізу явищ різних видів мистецтв в їх історичній обумовленості, системно-типологічний, засоби музикознавчого та культурологічного аналізу.

**Наукова новизна** дослідження полягає у системному дослідженні музичної культури Галичини в її багатонаціональних зв'язках, у врахуванні принципів становлення, притаманних регіонам з мультинаціональним складом населення. “Багатонаціональна держава... королівсько-кайзерівської подвійної монархії (австро-угорської – Л.К.) утворює в сенсі (національного стилю – Л.К.) благодатний ґрунт для дослідження та щонайяскравіший приклад того, як мультинаціональна, начебто “космополітична” культура сприяє національній емансипації і водночас забезпечує багатоманітність буття традицій і звичаїв, що отримують згодом своє естетичне тлумачення, як також і перевтілюються у музичному змісті”<sup>1</sup>. Це загальне визначення особливості культурного розвитку мультинаціональних регіонів дозволяє збагнути протікання певних мистецьких процесів на теренах нашого краю. Принципово новим у концепції дисертації є спрямованість до послідовного виявлення міжнаціональних взаємозв'язків у розвитку кожної з композиторських шкіл, постійне порівняння їх здобутків, внаслідок чого простежується взаємовплив провідних національних галицьких музичних осередків протягом тривалого часу, тобто створюється історична перспектива еволюції міжнаціональних зв'язків на теренах одного регіону.

Дослідження має **практичне значення**, оскільки безпосередньо пов'язується з практикою роботи автора на кафедрі історії музики в Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка, його головні позиції ввійшли в спецкурс “Галицька музична культура XIX – XX ст.” в курсі “Історія української музики” для студентів теоретико-композиторського факультету.

Матеріали роботи можуть бути використані при написанні навчальних посібників, навчальних курсів, присвячених історії української та світової музики.

**Апробація результатів дослідження.** Результати дослідження виголошувались та обговорювались більше ніж на 30 наукових симпозиумах і конференціях, зокрема: “Михайло Вербицький і українська релігійна ідея” (Конференція до 175-річчя від дня народження М.Вербицького, Дрогобич, 1990), “Музична культура української діаспори (“Культура України і слов'янський світ”, Кам'янець-Подільський, 1992), “Культурно-просвітницька діяльність А.Вахнянина і особливості його музичного стилю” (Конференція до 90-річчя заснування Вищого музичного інституту ім. Лисенка у Львові, Львів, 1993), “Стиль М.Вербицького у

<sup>1</sup> Gojowy D. Nationalismus und Kosmopolitismus // Nationaler Stil und europäische Dimension von der Musik der Jahrhundertwend. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1991. – S. 24. – Переклад автора.

контексті західноукраїнської культури середини 19 ст.” (Конференція до 180-річчя від дня народження М.Вербицького, Яворів, 1995), “Заповіт” Т.Шевченка і його інтерпретація у кантаті М.Вербицького” (Наукова конференція музикознавчої секції НТШ, Львів, 1995), “Духовна творчість М.Вербицького” (“Musica Galicijana”, Перша міжнародна конференція, Жешув (Польща), 1995), “Напрямки сучасного українського музикознавства” (Міжнародна музикознавча конференція, Кемніц (Німеччина), 1995), “Польсько-українські зв’язки у творчості композиторів “перемисьльської школи” (Міжнародна конференція “Muzyka polska w okresie zaborów”, Варшава, 1995), “Українська ментальність в музиці” (Наукова сесія НТШ, Засідання Музикознавчої комісії, Львів, 1996), “Сприйняття Моцарта в Україні” (Міжнародна конференція “Mozart-Rezeption in Mittel- und Osteuropa”, Кемніц, 1996), “Львівська українська вокальна школа початку ХХ ст. (О.Мишуга та О.Бандрівська)” (Міжнародна конференція “Problemy pedagogiki wokalne”, Вроцлав, 1996), “Етапи розвитку польсько-українських музичних зв’язків у Галичині” (“Musica Galicijana”, II українсько-польська наукова конференція, Івано-Франківськ, 1996), “Музична діяльність українського товариства “Січ” у Відні” (Міжнародна конференція “Українсько-австрійські культурні взаємини другої половини ХІХ - початку ХХ ст.”, Чернівці, 1996), “Роль німецької музичної культури у становленні композиторського стилю Станіслава Людкевича” (Міжнародний симпозиум “Українсько-німецькі музичні зв’язки минулого і сьогодення”, Київ, 1997), “Стиль сецесії в західноукраїнській музиці першої половини ХІХ ст.” (“Musica Galicijana”, III Міжнародна Наукова конференція, Жешув, 1997), “Соціальні фактори опери у Львові” (Міжнародна конференція “Die Oper als Institution in Mittel- und Osteuropa”, Кемніц, 1997), “Розвиток сольної пісні в польській і українській музиці на зламі 19 – 20 ст. Ескізи порівняльного аналізу” (Міжнародна конференція “Problemy pedagogiki wokalne”, Вроцлав, 1998), “Принцип “стильової гри” в творчості Мирослава Скорика” (Ювілейна конференція до 60-річчя від дня народження М.Скорика, Київ, 1998), “Український музичний поставангард в Галичині” (Міжнародна конференція з проблем мистецтва постмодерну. – Львів, 1999), “Етапи стильової еволюції Станіслава Людкевича” (“Людкевичівські читання”, Львів, 1999), “Романтичні засади української музичної творчості в Галичині” (Звітна конференція НТШ, Львів, 1999), “Українсько-німецькі і українсько-чеські зв’язки в Галичині ХІХ ст.” (V сесія міжнародної конференції “Musica Galiciana”, Жешів, Польща, 1999), “Романтизм в українській музичній культурі” (Третій конгрес Міжнародної асоціації українців, Одеса, 1999), “Методика навчання співу Олександра Мишуги” (Міжнародна конференція “Problemy pedagogiki wokalne”, Вроцлав, 1999), “Рефлексії творчості Шопена в українській композиторській творчості і художній літературі” (Другий всесвітній шопенівський конгрес, Варшава, 1999), “Етапи розвитку української релігійної музики ХХ ст.” (Міжнародна конференція до 70-річчя від дня народження

П.К.Німюллера, Кемніц, 1999), “Діяльність музичних товариств в Галичині наприкінці XIX – першій третині XX ст.” (Міжнародна конференція “Музичне життя Центральної і Східної Європи на переломі XIX – XX ст.”, Трнава, Словаччина, 1999), “Музичне життя Львова 80-х років XIX ст.” (Міжнародна конференція, присвячена 100-річчю від дня смерті Ф.Гербіча, Любляна, Словенія, 1999), “Творчість Михайла Вербицького і сучасна музична культура” (Конференція до 185-річчя від дня народження М.Вербицького, Яворів, 2000), “Культурологічний контекст творчості Миколи Колесси 30-х років XX ст.” (Звітна конференція НТШ, Львів, 2000), “Історико-соціальні передумови та культурно-просвітницькі функції співогри в духовному житті Галичини другої половини XIX ст.” (Міжнародна конференція “Чотири століття опери: національні оперні школи XIX – XX століть”, Ворзель, 2000).

**Публікації.** Основні ідеї дисертації викладені в 52 публікаціях та трьох монографічних дослідженнях, зокрема в монографії “Стильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст.”.

**Структура дисертації.** Робота складається з вступу, чотирьох розділів, загальних висновків, а також списку використаної літератури та архівних джерел. Повний обсяг дисертації – 420 сторінок, бібліографія включає 318 позицій.

### Основний зміст дисертації

У *Вступі* детально обґрунтовується вибір теми дисертації, доводиться її актуальність, визначається головна мета та завдання дослідження, стисло окреслюються основні завдання та методологічні засади, подаються основні положення, які виносяться на захист.

Підкреслюється, що обраний ракурс аналізу видається доволі важливим передусім тому, що стильові засади, на загал, досить рідко стають об’єктом дослідження в українській гуманітарній науці. Так, на жаль, історично склалося у музикознавстві: стильовий аналіз не лише недостатньо повно застосовується щодо історії української музичної культури загалом, а й не висвітлюється відносно до регіональних шкіл, хоча саме у випадку національного мистецтва ця проблема видається винятково важливою. Однак, вивчаючи духовні процеси, що відбувались в краї, слід враховувати і його роль поживленого торгового шляху на перехресті різних кінців Європи, який минали практично всі, хто мандрував зі Сходу на Захід. Панорамний стилістичний аналіз певних періодів у історії музики Галичини

дозволив би подолати декілька істотних недоліків у музикознавстві та культурознавстві.

*В першому розділі “Галицька музична культура першої половини XIX ст. Початки романтизму”* – автор звертається до одного з основних, генералізуючих стильових напрямів культури дев’янадцятого сторіччя – романтизму, що, водночас, мав колосальну вагу і для українців, і для інших народів, сформував самостійні професійні композиторські школи практично у всіх країнах Європи, що до того орієнтувались лише на провідні еталони італійської, німецької та французької музичної культури. В Галичині цей стиль може вважатись ще й остільки переломним, оскільки він сформував практично поняття “національних художніх шкіл” в багатонаціональному середовищі: і для української, і для польської громади краю, під певним впливом австрійської, угорської, чеської культур. Для польського середовища він за деякими принципами заклав підвалини становлення національного романтизму, провідним орієнтиром якого була творчість Фридерика Шопена. Адже так сталося, що в Галичині перебували і його варшавський вчитель Йозеф Ельснер, і згодом, півстоліття пізніше, його учень Кароль Мікулі, котрий закріпив шопенівську школу у творчості і педагогічній діяльності.

Для західноукраїнського мистецтва цей етап видається не менш органічним. Це викликано передусім постійною його орієнтацією на фольклор, на те, що для української культури вельми важливим є пісня, епос, обряд. Саме пісенність – не як конкретний жанр, а як узагальнена естетична категорія, з її стійкими метафорами, символами, персонажами і сюжетними поворотами міцно увійшла як елемент художнього мислення в професійне українське мистецтво і вплинула на більш безпосереднє і природне сприйняття нових європейських стильових тенденцій у національному контексті, забезпечила природніше входження у романтичний західний світогляд. Невипадково романтизм мав тут – як і в більшості інших країн Європи – декілька етапів своєї еволюції, відтак метою дослідження буде показати поступову модифікацію даного стильового напрямку в творчості композиторів на різних хронологічних відтинках.

Згадані явища стильової еволюції помітні у всіх видах мистецтва приблизно з однаковою інтенсивністю і приводять до нових здобутків зарівно в літературі, театрі, як і в архітектурі, музиці та образотворчому мистецтві. Незважаючи на те, що всі національні громади Галичини перетворюють загальноєвропейські романтичні впливи, кожна з шкіл зокрема проявляє індивідуальні прикмети романтичного мислення. Це зауважують і численні дослідники культури. Невипадково відомий дослідник української народної творчості, музикознавець і композитор, Філарет Колесса, характеризуючи романтизм в літературі, зазначає, що цей напрям “скрізь приймає локальне забарвлення”, але саме “український романтизм характеризується тіснішим, ніж у інших літературах, зв’язком із

народною стихією, із впливами народної поезії”<sup>2</sup>.

Розглядається історична ситуація та передумови культурного розвитку в краї, дається загальний огляд музичної культури попередніх епох. Особлива увага приділяється новим формам музичного життя, які впроваджуються з початком австрійського панування в 1772 році, після переділу Польщі. Вказується на велику роль музичного театру, зокрема антреприз К.Булли та Я.Н.Камінського, обґрунтовується з історико-соціальних позицій різниця в мистецькому поступі австрійської, польської та української громад. Спеціальна увага приділяється соціально-історичним обставинам формування музичної культури Галичини після 1848 року, тобто після “весни народів”, котра зумовила інтенсивніший розвиток української культури краю і значне духовне піднесення автохтонного населення.

З врахуванням стильових орієнтирів літератури, театру, образотворчого мистецтва подаються естетико-стильові засади музичної творчості та загальний огляд найважливіших творчих здобутків та подій музичного життя багатонаціонального середовища. Підкреслюється, що романтичні ідеали торкнулись всіх видів мистецтв, але чи не найбільше – саме музики. Та романтизм тлумачився музикантами доволі вибірково. Взірцем для австрійських і польських авторів, котрі жили у Львові в той час – Медеріча Детто Галлюса, Йозефа Башни, Йоганна Рукгабера, Йозефа Ельснера, Кароля Курпінського та інших - служив все ж німецький, або й ще стисліше, “віденський” романтизм. Називаємо його так тому, що він був зорієнтований найбільше на творчість одного з перших романтиків Франца Шуберта та інших менш відомих, проте свого часу популярних авторів пісень, а також авторів зінгшпіль та мелодрам, котрі жили і працювали в австрійській столиці.

<sup>2</sup> Колесса Ф. Музикознавчі праці. – К.: Наукова думка, 1970. – С. 224.

Це ж твердження в ще більшій мірі справедливе стосовно до українського музичного мистецтва, і, що дуже показово для романтичної орієнтації, не лише у традиційних для нашої музики вокально-хорових жанрах, але й інструментальних, камерних. Саме тут кристалізуються і передромантичні тенденції. Якщо брати за основну точку відліку становлення професійної інструментальної музики другу половину XVIII сторіччя, як стверджує ряд дослідників – М.Степаненко, Б.Фільц, В.Клин, М.Гордійчук та інші, вже на початках становлення професійної інструментальної музики побутували симфонії на українські теми, а також численні клавирні (фортепіанні) та скрипкові транскрипції українських пісень і танців. Часто їх авторами ставали не українці, а чехи, поляки, німці, які працювали як вчителі музики у панських маєтках чи відкривали свої приватні музичні школи. Цей процес, краще досліджений музикознавцями на прикладі Східної України, був не менш інтенсивним і на західних землях країни. З настанням XIX сторіччя з притаманною йому загостреною увагою до своєрідності фольклорних символів різних націй, така мультинаціональна взаємодія для становлення професійної музики набуває особливої ваги.

В цьому руслі коротко окреслюється індивідуальний стиль Ф.К.Моцарта, Й.Рукгабера, Й.Ельснера та К.Курпінського. На тлі розвинутої інфраструктури музичного життя польської і австрійської громади аналізуються проблеми розвитку українського мистецтва. Пояснюється, чому в той час українська художня культура в основному концентрувалась у духовних школах, світські осередки практично не функціонували. Криза ця долається поступово, найперше завдяки поширенню професійної церковної музики і запровадженню “художнього співу” у церквах. Найперші прояви такої спільності і культурного обміну сягають доби діяльності “перемишльської школи”, до котрої належали, передусім, М.Вербицький та І.Лаврівський. Ця ж школа інспірує початки професійної (незважаючи на те, що пізніше критики і музикознавці вважатимуть її аматорською) композиторської школи, котра підносить головні жанри фахової музики як церковної (літургії), так і світської, призначеної для сцени (співогри, музика до п’єс), для репертуару хорів, що тоді саме утворювались серед русинів, або для домашнього музикування.

Основною відмінністю української фахової музики від австрійської і польської школи цього краю видається “романтизація” та інтенсивний розвиток різних жанрів духовної та паралітургічної музики, котра поступово втрачає свою провідну роль у естетичному світогляді європейців XIX сторіччя і залишається загалом на другому плані художніх відкриттів<sup>3</sup>.

Для аналізу втілення романтичної естетики автор звертається до творчості К.Ліпінського, М.Вербицького та І.Лаврівського, як найвизначніших представників галицького романтизму, що започатковували цей стиль у різних національних культурах, котрі функціонували на цій території. Хоча, як згадувалось, вони належать до різних поколінь, проте можна стверджувати в їх творчості звернення до близьких художньо-стильових ідеалів.

Сутність їх романтичного мислення достатньо відмінна – це зумовлено багатьма факторами, насамперед, умовами життя і творчості, оточенням, можливістю реалізації своїх творчих досягнень, але кожен з них по-своєму надзвичайно рельєфно віддзеркалює переломний характер романтичної естетики у становленні слов’янських національних шкіл. Можемо вивести і певні спільні парадигми їх творчої реалізації. Для кожного провідним імпульсом творчості була

<sup>3</sup> В німецькому музикознавстві розглядається концепція про те, що в дев’ятнадцятому сторіччі релігія взагалі втрачає в Європі свої об’єднуючі і культурно-просвітницькі функції, а її місце посідає саме мистецтво. Звідси численна кількість проявів “месіанства”, насамперед у романтичному мистецтві, в музиці максимально сконцентрованого у позиції Ріхарда Вагнера та його ідеї “опери майбутнього”.

Див. про це докладніше у дослідженні: Dallhaus C. & de la Motte-Haber H. (Hrsg.). Systematische Musikwissenschaft. Neues Handbuch für Musikwissenschaft. (1982. Bd. 10). Laaber: Laaber.

практична діяльність (для Ліпінського – як скрипаля-віртуоза, для Вербицького і Лаврівського – священика); вони відіграли дуже істотну роль у суспільно-культурному, просвітницькому житті краю, оскільки намагались переосмислити канони і стереотипи, що утворились відносно до концертних (Ліпінський) чи сакральних та світських хорових (Вербицький і Лаврівський) жанрів.

Кароль Ліпінський (1790–1861) формується як мистець у перших десятиліттях XIX ст., орієнтуючись передусім на польські національні фольклорні та професійні джерела, а водночас і на провідні західноєвропейські романтичні школи (передусім італійського та німецького зразка, тяжіючи до романтичних ідеалів Паганіні, Россіні, Белліні, Вебера, Шуберта, а також польської школи XVIII сторіччя), проте подекуди, особливо в повільних частинах його концертів, можна почути і відголос українських пісень, думок, що цілком природно в багатонаціональному середовищі. На його становлення як музиканта в юності мала великий вплив не лише рідна польська культура і творчість німецьких та італійських мистців, але й український фольклор, з яким він мав змогу познайомитись ще в дитинстві.

Ліпінський вважається найзначнішим перед Шопеном польським композитором, що закладав підвалини національного стилю в інструментальній музиці, передусім у великих циклічних та одночастинних опусах – концертах, фантазіях, віртуозних скрипкових п'єсах, а також піснях. Як найхарактерніший зразок його творчості обирається “Військовий концерт” (Militaer-Konzert, Concerto militaire), op. 21, D-dur, витриманий в дусі типово романтичних піднесено-експресивних, а разом ілюстративно-зображальних концертних циклів.

Детально розглядається творчість Михайла Вербицького (1815 – 1870), як духовні, так і світські її жанри. Визначається його роль в історії національної культури. Як засновник т. зв. “перемишльської школи”, він мав дуже сильний і помітний вплив на творчість усіх пізніших галицьких композиторів — В.Матюка, П.Бажанського, А.Вахнянина, І. Воробкевича (останній активно працював на Буковині, однак, стилістично його музичний доробок споріднений з перемишльською школою), Й.Кишакевича, а навіть залишив, хоч і в опосередкованій формі, свій відбиток на художньому світобаченні авторів XX ст. – В.Барвінського, С.Людкевича, А.Кос-Анатольського, Р.Сімовича, Є.Козака, а почасти навіть М.Колесси. Під тим кутом зору Вербицький вповні заслуговує на “титул” однієї з ключових постатей в історії українського мистецтва.

Творчість Вербицького у своїх основних засадах цілком органічно вписується в контекст ранньо-романтичного мистецтва. Ставлення до фольклорних джерел, пріоритет певних жанрів, врешті система музично-виразових засобів – все вказує на домінування тих художніх еталонів, що склались у європейському мистецтві в першій половині XIX ст., насамперед в Австрії та Німеччині, а відтак розповсюдились у деяких інших країнах Європи. Особливо сильним був їх вплив у тих національних школах, що саме закладали підвалини своєї професійної музики

та надзвичайно велику вагу прив'язували до втілення патріотичних ідей, намагались усілякими засобами підкреслити неповторність, оригінальність мистецьких традицій та ідеалів.

Засади романтичної естетики найповніше перевтілені в його пізніх світських хорових творах – “Заповіті” на вірші Т.Шевченка та “Жовнірі” на слова І.Гушалевича, а також переосмислені в його духовних опусах, зокрема в Літургії. На основі їх докладного аналізу робиться висновок, що в рамках розвитку своєї національної культури він представляє саме ті романтичні ознаки національних шкіл, які притаманні багатьом знаним композиторам його покоління і молодшим – Бедржиху Сметані в Чехії, Станіславу Монюшку в Польщі, Ісааку Альбенісу в Іспанії, Джорджу Ельгару в Англії та іншим.

Коротко окреслюється також творчість молодшого сучасника Вербицького, представника тієї ж “перемишльської школи”, Івана Лаврівського (1822 – 1873) Його творче обдарування було набагато скромнішим, ніж у Вербицького, проте, продовжуючи його лінію, він теж залишив доволі примітні з художньої точки зору опуси. Його творчість значно менше численна кількісно і більш обмежена у образному плані, простіша за системою виразових засобів, ніж творчість Вербицького. Основним жанром, до якого він звертався, була хорова музика, як світська, так і духовна, а в ній втілював він, переважно, образи смутку, задуми, перейняті із старогалицької елегії. Увагу привертають його хори на вірші західноукраїнських поетів-романтиків – Т.Леонтовича, Я.Головацького, І.Гушалевича.

Окремим параграфом виділяється проблема міжнаціональних контактів в творчості і музичному житті. Робиться висновок про те, що вже на ранньому етапі взаємодії культур в творчості видатніших галицьких композиторів поступово підготовляється взаємодія вищого порядку – естетико-стильова, коли певні елементи слов'янської музики проникали у творчість німецьких і австрійських мистців і, навпаки, коли слов'янські, в тім українські музиканти спирались на осягнення дуже потужної і високорозвиненої австро-німецької музичної культури.

***В другому розділі “Романтичні риси творчості галицьких композиторів другої половини XIX сторіччя. Діяльність музичних осередків”*** – увага зосереджується на розквіті аматорських форм музикування в Галичині в означений період Вказуються історичні передумови таких провідних тенденцій музичного життя. Адже саме в той період австрійський монархічний устрій під тиском нових ідей набуває рис більшої ліберальності і виrozumіlostі до всіх національностей, котрі проживають на території Австро-Угорської імперії. Переломною подією стає т. зв. “культурна автономія” надана австрійським урядом провінціям у 1867 році. Вона інспірувала бурхливий розвиток національних культурно-просвітницьких товариств. Разом з тим визначаються і нові історичні обрії романтизму, підкреслюється, що розвиток малярства і архітектури, як і літературні

процеси, в останні три десятиріччя XIX ст. набувають значної диференціації, охоплюють ширше коло тем, образів, жанрів, ніж в добу розквіту романтизму в його найбільш послідовних проявах, синтезують постромантичні символи і ідеї з різноманітними художніми тенденціями свого часу.

Особлива увага приділяється діяльності музичних та культурно-просвітницьких товариств, оскільки саме з ними в першу чергу була пов'язана композиторська творчість. Поступово виступає, як пануючий, особливий тип “музиканта-культурного діяча, аніматора суспільно-духовного життя”. Він сформувався почасти у попередню добу – варто згадати тут хоча б Рукгабера, проте в наступний період практично виявляється чи не найважливішим у мистецькому бутті. Осередками, що відобразили нові тенденції музичного життя краю і водночас послужили суттєвим стимулом до подальшої стильової еволюції творчості галицьких композиторів, стали хори – як аматорські, так і професійні. Особлива увага приділяється висвітленню роботи Галицького музичного товариства під керівництвом Кароля Мікулі від 1858 року, а в 1854 році засновується перша консерваторія в краї, яку він очолив після Ж.Рукгабера. Згадуються і численні інші товариства як українські, так і польські, наголошується, що біля товариств „широкого плану“, які утримували хори, оркестр, бібліотеку, займалися видавничою діяльністю, почали виникати конкуруючі товариства „вузької спеціалізації“, тобто відбувався процес звуження сфери діяльності розмаїтих товариств, їх своєрідна спеціалізація “за інтересами”, звернення до своєрідних форм діяльності, до вибраних жанрів, історичних епох, а навіть інструментів. Наприкінці детально розглядаються умови заснування та перші роки існування “Бояну” та згодом – “Союзу співочих і музичних товариств”.

І хоча стильова ситуація в Європі в цей період достатньо радикально змінюється, в Галичині ще залишається дуже сильним вплив романтизму, і романтичні підвалини творчості поступово інспірують тяжіння композиторів згаданого періоду до новашій, хоча і дуже обережних. Вже у творчості Мікулі іноді помічаємо прагнення до збагачення “шопенівських” зворотів рисами новішої гармонічної колористики чи фактурними прийомами, різні стилістичні орієнтири обирають і інші польські композитори Галичини. Під впливом провідних художніх тенденцій того часу розгортається творчість Юзефа Нікоровича, Рудольфа Шварца, Генрика Ярецького, Станіслава Цетвінського, Владислава Богданського, Владислава Жепка, Яна Галя, Северина Берсона. Не менш виразно романтичні тенденції, а відтак стремління до “обережного оновлення” помітні у творчості українських композиторів-аматорів, що діють у останні десятиріччя XIX – на початку XX сторіччя, – Віктора Матюка, Остапа Нижанківського, Дениса Січинського, Йосипа Кишакевича, Ярослава Лопатинського, Генрика Топольницького та інших. На тому новому етапі можемо встановити вже виразне розмежування тенденцій романтичного мислення, з орієнтацією на різні художньо-естетичні еталони:

передусім продовження регіональної традиції, черговий етап перетворення староғалицької пісенної та церковної традиції, здобутків “перемисьльської школи”, але вже у більш складних образах, породжених духом часу (В.Матюк, Й.Кишакевич), трансформацію лисенківської традиції з масштабнішим, об’ємним планом драматичних конфліктів, ускладненням системи виразових засобів, тяжінням до декламаційності вокально-хорової лінії (О.Нижанківський), врешті дивовижне поєднання культури ғалицького салону із здобутками європейського постромантичного мистецтва з його гіпертрофованою чутливістю, схильністю до темних тонів емоційної палітри, суб’єктивізмом (Д.Січинський).

Підкреслюється принагідно, що таке співвідношення на той час притаманне саме ғалицькій культурі, в інших національних та регіональних школах романтичної рефлексії або майже занепадають, якщо вони не були перед тим надто яскраво виявлені, або перероджуються під впливом нових тенденцій. На цьому тлі виринають доволі цікаві постаті на теренах ғалицької культури останньої третини ХІХ сторіччя, серед них найбільш показовими видаються в польському середовищі – Кароль Мікулі та його учень Мечислав Солтис, в українському – Анатоль Вахнянин, Віктор Матюк, Денис Січинський, Остап Нижанківський і дещо пізніше в цю плеяду входить Йосип Кишакевич, творчість якого наче наочно репрезентує органічний перехід від аматорського до професійного творчого процесу.

Серед них найстарший за віком Кароль Мікулі (1819 – 1897) блискуче репрезентує той тип музиканта-просвітителя, діяча універсальної спрямованості і інтересів, котрий особливо характерний для того пізньоромантичного (і постромантичного) періоду розвитку європейської культури і яскраво відобразився також в ғалицькому духовному житті. Стиль Мікулі формувався виключно в романтичному руслі та, насамперед, під впливом Шопена, і вірність традиціям улюбленого вчителя вплинула на його художній світогляд і спричинила певну спрямованість власних творчих пошуків. Музика Мікулі сповнена ефектності, композиторської вправності, своєїрідної принадності, особливо в тих опусах, що спираються на фольклорну мелодику. Докладніше аналізуються його фортепіанні мініатюри, а також солоспіви, найхарактерніші зразки його індивідуального стилю.

На противагу Мікулі, життєпис Анатолія Вахнянина (1841 – 1908) може слугувати своєрідним “архетипом” українського ғалицького мистця на зламі століть, що, хоч і репрезентує ще аматорське коло творців, проте готує вже підвалини професіоналізму в своєму національному середовищі – більше навіть своєю культурно-громадською діяльністю, аніж самою творчістю. Творчість Вахнянина немовби об’єднала дві паралельні лінії музичних інтересів західноукраїнського середовища, котрі історично співіснували в цей час: завершувала період аматорства і віддала йому данину у хорових опусах та солоспівах, а з другого ж – приготувала ґрунт для професійного злету, в першу

чергу, оперою “Купало”.

Особистість Віктора Матюка (1852 – 1912) – на відміну від масштабності просвітницької та громадської діяльності Вахнянина – може видатися не лише більш скромною, але й навіть де в чому суперечливою в контексті “післяперемисьльської доби”, адже він залишився вірним продовжувачем традицій “перемисьльської школи” до кінця свого творчого шляху. Його творчий доробок здебільшого складають солоспіви, а також хорові композиції, значну роль в музичному житті свого часу відіграли його співогри, де піднімались актуальні проблеми тодішнього буття – “Капраль Тимко”, “Інвалід”, “Наші поселенці” та ін. Романтичний світогляд композитора зумовив перевагу лірико-споглядального, інтимного первення в його вокальній та хоровій музиці. Традиційність виразових засобів компенсується мелодичною яскравістю, щирістю почувань, витонченістю нюансів. Дуже влучно про роль Матюка в галицькій культурі сказав С.Людкевич: “... хоч як високо колись в будучині піднесеться рівень і престиж нашої галицької музики, то в історії її початків, між першими стовпами її підйому – Вербицьким і Лаврівським – мусить знайтись місце для таких “змарнованих талантів” та “тихих працівників”, як автор “Крилець”, “Веснівки” та “Капраля Тимка” – Віктор Матюк”<sup>4</sup>.

Ще одну грань романтичного художнього світогляду, опертого на національну традицію, репрезентує Остап Нижанківський (1862 – 1919), який, по суті, замикає плеяду видатних композиторів-аматорів дев’ятнадцятого сторіччя і логічно підводить композиторський процес до переходу на вищу стадію – стадію професійного переосмислення фольклору, гнучкого синтезу з провідними художніми європейськими течіями початку сторіччя. Нижанківський володів надзвичайно яскравим музичним талантом, на жаль, не мав можливості його вповні розвинути. Тому найпоспідовніше він зреалізувався у традиційних для галицької музики жанрах – духовних і світських хорах, солоспівах, вокальних ансамблях, обробках народних пісень, не лише українських, а й інших слов’янських народів, які він збирав у окремі, вибудовані за принципом контрастного зіставлення, “В’язанки”. Чутливо сприймаючи новітні західноєвропейські художні віяння, насамперед романтичні і післяромантичні, Нижанківський пробував звертатись і до такого не вельми поширеного в українському середовищі Галичини інструменту, як фортепіано, написавши для нього декілька мініатюр та більшу фантазію “Вітрогони”.

В його вокальній та хоровій творчості переважають сильні драматичні почуття, різкі і яскраві контрасти, інтенсивна гра барв та витончена світлотінь. Тому йому була такою близькою поезія Шевченка, до якої він створив справжні

<sup>4</sup> Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії. – Київ, Музична Україна, 1974. – С. 206.

вокальні “перли” – солоспіви “Вітер в гаю нагинає” та, особливо, “Минули літа молодії”. Другим поетом, винятково співзвучним внутрішньому світові мистця, був Юрій Федькович, “буковинський соловей”, що надихнув його на створення хорової сцени “Гуляли”, з характерним різким зіставленням картини безтурботного свята та душевного страждання головного героя, а окрім того, ліричного монологу “З крушків”. Стилiстика вокально-хорових опусів Остапа Нижанківського дозволяє стверджувати наявність досить яскравої “лисенківської” лінії в західноукраїнській культурі. Романтичні тенденції в контексті його індивідуального стилю теж відігравали важливу роль.

Найбільш трагічною постаттю західноукраїнської культури на переломі ХІХ – ХХ ст. став Денис Січинський (1865 – 1909). Творчість Січинського охоплює різноманітні жанри – оперу “Роксоляна”, хори, кантати, солоспіви, фортепіанні мініатюри, хоч і не всюди він виявився рівноцінним художньо. Найсильнішою сторінкою мистецької спадщини Січинського залишилися солоспіви, в котрих він виявився справжнім майстром драматичного монологу, створив неповторний індивідуальний почерк, позначений глибоким внутрішнім неспокоєм, експресивністю. Провідні почуття солоспівів композитора – туга, смуток, відчай, їх він передає з особливою силою і переконливістю. Такими є його сольні пісні “Пісне моя”, “Даремне, пісне” (на сл. І.Франка), “Кілько дум ту переснилось” (сл. Уляни Кравченко), “Із сліз моїх” (сл. Г.Гайне). Саме ставлення Січинського до процесу композиторської творчості рішуче відрізняється від позицій його попередників і сучасників – представників перемишльської школи, а також Нижанківського, Вахнянина та ін. Для нього це був часто спонтанний процес, що відбувався під впливом раптового натхнення, спалаху почуттів. Звідси випливає і особлива, типово романтична автобіографічність образної сфери, зосередженість на особистих переживаннях, навіть якщо він піднімає теми загальнозначимі. Можна стверджувати, що композитор свідомо культивує в творах тему конфлікту мистця з середовищем, наголошує на своїй самотності – романтичний статус побічно стверджує його “духовну виключність”. З романтичного світогляду і певних рис природи Січинського випливає і його особлива “естетика банального”. Відтак і використання засобів музичної виразності позначене особистим ставленням автора до художнього образу. Найважливішими Січинському видаються експресивні властивості мелодики, гранична емоційна насиченість гармонічних прийомів, а навіть фактурного розташування.

Отже, можна зробити висновок, що романтичний ґрунт творчості Січинського зумовлений передусім його індивідуальною поставою, світоглядом, натурою, і тому істотно відрізняється від романтичної орієнтації інших галицьких мистців, незважаючи на спільність деяких рис – близькості до фольклору, галицької побутової музики, переважанням жанрів солоспіву та хорів, звернення до літургічних жанрів тощо. Проте, крім чисто особистого підґрунтя, особливостей

характеру, сама приналежність Січинського до “fin de siècle”, до періоду, коли такі загострені суб'єктивні настрої і особистісні рефлексії все частіше проникають у поезію і літературу, а навіть у малярство, теж відіграла свою певну роль.

Особливе місце в цьому ряду займає творчість Йосипа Кишакевича (1872 – 1953). За хронологією він мав би начебто репрезентувати вже наступне покоління, однак за природою своєю творчості він тяжіє більше до попередньої традиції. Його творча спадщина, що здебільшого зосереджується у вокально-хоровому жанрі, попри традиційність музично-виразових засобів, підкупає достатньо високою майстерністю і професійністю, приваблює мелодичним багатством, органічністю перевтілення національних інтонаційних джерел, добрим володінням формою, вишуканістю фактури, відчуттям хорового звукопису. Будучи безпосереднім спадкоємцем художньої манери перемишльської школи та інших видатних композиторів Галичини XIX ст. (передусім В. Матюка та С. Воробкевича), він своєю творчістю довів життєздатність і тяглість тих естетичних засад, котрі були сформовані у XIX ст. та не втратили актуальності і в пізніший час.

Чільне місце займає у творчій спадщині композитора музика духовно-релігійного змісту вже тому, що Кишакевич присвятив усе своє життя служінню Богові. Досконале знання релігійних обрядів, глибоке розуміння ролі музики у них дозволили отцю Кишакевичу створювати музику для церкви, що найкраще відповідала канонічним вимогам, піднесена за духом, стримана і велична за своїми настроями і образами.

Наприкінці розділу простежується також динаміка розвитку міжнародних контактів в галицькому музичному середовищі, передусім українсько-польські взаємини, в яких відзначається більш організований, цілеспрямований характер, завдяки чому ці контакти заторкують ширшу сферу музично-громадської діяльності; цей етап можна окреслити як культурологічний, впродовж якого взаємодія двох національних культур не обмежувалась вже лише частковими, окремими подіями, а зачіпала різні напрямки мистецького розвитку: освіту, концертне життя, театральні постановки, організацію ювілейних вечорів, музикознавство, що дозволяло їм не лише вивчати музичний доробок одне одного, але і в окремих випадках впливати на формування естетичних смаків, на національні мистецькі процеси.

*У третьому розділі – “Постромантичні тенденції і напрямки в творчості галицьких композиторів першої третини XX сторіччя” – розглядається своєрідність трансформації в галицькій композиторській школі таких актуальних для усєї європейської культури на переломі XIX – XX сторіччя та у першій третині нашого віку стилів, тенденцій і напрямків, як імпресіонізм і символізм, сецесія (модерн) та еkleктика, впливи урбанізму, застосування додекафонної техніки як елемента виразової системи експресіонізму. Вони приходять на зміну попередньо домінуючому романтичному світовідчуттю.*

Особливістю втілення цих стилів саме у галицькій культурі була їх соціальна “незаангажованість”, суто індивідуальна творча обумовленість вибору, в той час, як на Східній Україні, котра належала після 1917 року вже до Радянського Союзу, вільне, незаідеологізоване сприйняття нових духовних тенденцій практично стало неможливим і було знівельоване т.зв.соціалістичним реалізмом.

Визначаючи загальні естетико-стильові засади музичної творчості цього періоду, встановлюється радикальне новаторство естетичних орієнтирів, котре в цей період захопило всі сфери духовного життя, істотно змінило і напрямок розвитку музичної культури. Докладніше розглядається напрямок сецесії, котра дала саме в галицькій культурі вельми цікаві і неординарні зразки. Увага зосереджується на “сецесії” (модерні, “югендстїлі”, “стїле фльореале” – цей напрямок отримав в різних країнах розмаїте термінологічне визначення)<sup>5</sup>, оскільки принципи та окремі ознаки цього стильового напрямку доволі часто будуть прикладатись як до загальних характеристик музичної творчості Галичини означеного періоду, так і до творчості окремих композиторів. Вище вже згадувалась її істотна роль в архітектурі та образотворчому мистецтві краю. Сама вона породжена феноменом “fin de siècle” з його багатозначним і химерним сприйняттям всієї попередньої цивілізації і культури. Як зауважує Д.Сараб'янов, “fin de siècle” ототожнювали з декадансом, упадком, духовним розкладом, з втратою моральних критеріїв, безвольним смиренням і розгубленістю освіченої частини суспільства – особливо аристократичного середовища – перед лицем соціальних негараздів, назриваючих катастроф і суперечностей, котрі гвалтовно посилювались”<sup>6</sup>. Та для модерну найважливішим було знайти “точку опори” в цьому розшарпаному світі, і в пошуках гармонії мистці звертаються до минулих епох, трактуючи їх проте цілком індивідуально, наголошуючи в них елементи підсвідомого, інтуїтивно пережитого і сприйнятого. Звідси особлива семантика сновидінь, химерних з'яв, швидкоплинних алюзій, котра виступає на перший план змісту в модерні.

Разом з тим постійно підкреслюване почуття “несправжності”, примарності всього, що оточує, породжує стан пересиченості, дистанціювання від всіх попередніх ідеалів, котрі декларуються вже не як істинна духовна цінність, а як свого роду “орнамент цивілізації”. Елемент декоративності, зовнішньої парадної прикрашеності превалує в сецесії, досягаючи іноді межі художньо виправданого, переходячи в певних проявах у сферу банального, міщанського смаку. Внутрішня суперечливість сецесії, двозначність її естетичних устремлінь опосередковано

<sup>5</sup> Термін “сецесія” або “сецесіон” в першу чергу прийнявся щодо віденського модерну, а оскільки галицька культура, як культура провінції, в той час знаходилась більше під впливом австрійської метрополії, то відносно до неї доцільно вживати саме цей термін.

<sup>6</sup> Сараб'янов Д.В. Стиль модерн. – М.: Искусство, 1989. – С. 9 (перекл. авт.).

відобразила стан непевності, розгубленості перед “сутінками цивілізації” (за О.Шпенглером), дух епохи “великих сутінків людської безпеки” (за Г.Уелсом). Впливаючи з певних засад романтичного світовідчуття, сецесія своєю зневірою у гуманістичних ідеалах в значній мірі підготувала появу і розквіт експресіоністичної естетики в Австрії з її зануренням у гріховність людської істоти, піднесенням “привидів підсвідомості”.

Інтенсивність трансформації її засад може вважатись першою істотною ознакою художнього світогляду галицьких мистців означеного періоду. Разом з тим можна відзначити численні інші стилістичні напрямки, що сформувались на рубежі сторіч і розвинулись особливо плідно в європейському мистецтві після Першої світової війни. Трансформація цих радикальних напрямків може розглядатись умовно як друга прикмета художнього мислення в музичному мистецтві Галичини. Риси урбанізму, експресіонізму, конструктивізму, фовізму та численних інших напрямків та тенденцій в опосередкованій формі знаходять своє відображення у творчості галицьких композиторів. Дещо несподівано видається третя ознака, яку відзначаємо у творчості галицьких композиторів цього часу і яка начебто входить у суперечність із зазначеним вище розмаїттям стильових орієнтацій, – це дефініція деяких тенденцій творчості композиторів перелому сторіч – аж до тридцятих років ХХ сторіччя, як постромантичних, і, таким чином, встановлення третьої, заключної фази романтизму у галицькій культурі.

Звертаючись до персоналії композиторів, зазначаємо напрочуд рівномірне заповнення певних “образно-змістовних ніш”, відносно до тієї системи естетичних понять і цінностей, про які йшлося вище. Серед видатніших авторів галицької школи того періоду маємо двох переконаних пізніх романтиків – Станіслава Людкевича і Адама Солтиса, композиторів символістично-постромантичного плану з певними ознаками сецесії – Василя Барвінського, Нестора Нижанківського, експресіоністів, що постулюють прихильність до нововіденської школи, – Коффлера і Маєрського, мистця неокласичної і неофольклористичної орієнтації – Миколу Колесу.

Велика увага приділяється творчості Василя Барвінського (1888 – 1963), як однієї з найпоказовіших постатей музичної культури того часу. В становленні стилю Барвінського слід відзначити два найважливіші естетичні джерела – вплив західноєвропейських композиторських шкіл і розмаїті естетичні тенденції тогочасної галицької художньої культури, які передбачали радикальне оновлення категорії національного. Разом з тим він може вважатись одним з найбільш романтичних за духом мистців. Проте романтичні підвалини трактуються Барвінським вельми індивідуально і в кожному випадку набувають нових відтінків. Насамперед істотних змін зазнає гармонічна палітра його творів, в якій дуже помітні впливи імпресіонізму у трактуванні функційності акордів. Натомість, в руслі іншої естетичної тенденції свого часу, неофольклоризму, він шукає нових способів інтерпретації народнопісенних тем, їх осмислення в модерному стильовому

контексті – Барвінський тяжіє до “полістилістичної” багатозначності фольклорного тематизму в контексті різних минулих стилів, в чому відчувається вплив сецесії та символізму. У своїх духовних змаганнях він дуже рельєфно відображає ті пошуки, які були притаманні всьому галицькому мистецтву того періоду. Така широка палітра стильових вражень, власних рефлексій з приводу пануючої в той час художньої моди зумовлюють плідність і своєрідність власної творчої манери Барвінського. В роботі встановлюються на прикладі фортепіанних творів – циклу “Любов”, “Сюїти на українські теми”, прелюдій, дитячих творів та інших – певні стильові константи, за якими доволі природно розпізнаються його твори, що свідчить про наявність власного “мистецького обличчя”.

Також на перетині романтичної традиції і модерних тенденцій формується творчість Нестора Нижанківського (1895 – 1940). Його творча палітра відзначається особливо рельєфною картинністю. Коло тем і образів у нього не таке широке, як, наприклад, у Людкевича, Барвінського, примат лірико-психологічного первення проявляється практично у всіх творах композитора, зумовлює вибір жанрів і літературних джерел у вокально-хорових опусах. Як зразок його індивідуального стилю аналізується один з краших творів Нижанківського – фортепіанна мала сюїта “Листи до Неї”. Його стильовою домінантою може вважатись сецесійна орієнтація.

Зовсім інший тип мистця репрезентує Станіслав Людкевич (1879 – 1979), безперечно, одна з найпомітніших постатей українського музичного мистецтва першої половини двадцятого сторіччя. В його спадщині органічно перехрестились різні етично-філософські та художньо-естетичні тенденції його часу. Позиція мистця-просвітителя трактувалась ним достатньо широко, у органічній єдності національного і європейського, а навіть вище – універсального, вселюдського. В дослідженні творчої спадщини Людкевича велика увага приділяється не лише його композиторському доробку, але й теоретичним працям, в яких опосередковано відображається світогляд автора.

У стильовій еволюції композитора, порівняно з світовим художнім процесом, виділяються три основні етапи. Перший – ранній, це етап достатньо адекватного співвідношення музично-виразової системи Людкевича з художніми пошуками провідних композиторських шкіл Європи. В цьому контексті аналізується симфонія-кантата “Кавказ” на вірші Т.Шевченка, а також побіжно наводяться великі фортепіанні композиції.

На другому етапі – в міжвоєнне двадцятиріччя – співвідношення “європейський контекст – Людкевич” набуває рис певного і доволі свідомого протистояння. Композитор наче вимикається з-під впливу найновіших тенденцій, продовжує плекати трансформовані пізньоромантичні ідеали. Еволюція його відбувається не за зміною стильових орієнтирів, векторно “вперед”, а немовби “вшир” – значно розширюється коло тих романтичних сфер і знаків, до яких він

звертається. Як типовий зразок розглядається симфонічна поема “Мойсей” за І.Франком.

Третій, повосенний період у Людкевича найбільш дискусійний для оцінки. З одного боку, мусимо пам’ятати про умови творчості, тоталітарний ідеологічний тиск і відсутність художньої інформації ззовні. Більшість мистців вимушена в тих умовах згортати творчий експеримент. Людкевич і на цьому тлі залишається самим собою.

У взаємодії стилевих тенденцій, котра позначена певними специфічними особливостями в контексті тогочасної європейської музичної культури, творчість Людкевича представляє собою достатньо своєрідне явище, вельми характерне для галицьких духовних традицій.

Під подібним кутом зору – в прагненні перевтілити патріотичні національні і вселюдські мотиви крізь призму романтичного мислення, лише вибірково і доволі суб’єктивно враховуючи досягнення композиторської техніки двадцятого сторіччя – можна розглянути і творчість Адама Солтиса (1890 – 1968), представника польської культури Галичини. Діяльність його, як і більшості представників того покоління, була доволі різносторонньою, зокрема поза композиторською творчістю, він отримав вчений ступінь доктора музикології, в Берлінському університеті захистивши дисертацію, був прекрасним диригентом. У 1930-1939 рр. був художнім директором Польського Музичного Товариства і директором консерваторії Польського Музичного Товариства, а від 1939 р. і до кінця життя працював у Львівській державній консерваторії ім. М.В.Лисенка, де досягнув значних успіхів як педагог, що провадив клас композиції, інструментовки, контрапункту у різні періоди. Як мистець, Солтис проявив себе як представник пізньоромантичного напрямку (масштабність, філософська космогонія ідей “лістіанства” і “вагнеріанства” відповідала тодішньому художньому світогляду музикантів-просвітителів провідних європейських, а особливо слов’янських культур), прагнучи водночас переосмислити в цьому контексті чисто національні польські традиції. Хоча його жанрова палітра достатньо багата, найповніше він реалізував себе в симфонічному та концертному жанрі. Серед його творів приваблюють увагу дві симфонії (1927 та 1947 рік), симфонічна поема “Слов’яни” (1949), Елегія для оркестру (коло 1939), “Гуральська сюїта” (1940), симфонічна фантазія на тему “Варшав’янки” (1957), симфонічна балада “Дудзязж” (“Дудар”) (1957 – 58) та інші масштабні композиції. Зразком для аналізу його індивідуального стилю обраний один з найкращих оркестрових творів – Симфонія № 2.

Серед найбільш радикально мислячих композиторів Галичини того періоду гадується Юзеф (Ісаак) Коффлер (1896 – 1944), єврейський мистець, що творив у польському середовищі. Коффлер послідовно застосовував засади дванадцятитонової техніки у своїй музиці, більше того – він неодноразово декларував захоплення цим радикальним експериментом в композиторській

техніці. Таким чином, його начебто можна було б вважати представником додекафонного принципу композиції в галицькій культурі – і в тому наголошувати його невідповідність до провідних тенденцій розвитку культури краю, в цілому не вельми схильної до такого радикалізму. Але, хоча він постійно наголошував на своїй духовній близькості до ідеалів нововіденської школи, його власні твори надто сильно відрізняються від опусів Шенберга і Берга, не кажучи вже про вишуканий конструктивізм Веберна. Вплив традицій галицької музики теж позначився на його трактуванні засад нововіденської школи. Найвагоміші творчі здобутки Коффлера – це камерна інструментальна (передусім фортепіанна) та оркестрова музика. Та він трактує її в значно ширшому плані, намагаючись збагатити ознаками балетності.

Серед найбільш показових для його індивідуального стилю творів і водночас достатньо контрастних за драматургією концепцією і природою жанру обираються для аналізу фортепіанна *Musique quasi una sonata* op. 8 та струнне Тріо op. 10.

В західноукраїнському культурному середовищі того часу розглядається і творчий доробок наймолодшого за віком представника даного періоду – Миколи Колесси (нар. 1903), наголошується, що він належав вже в тридцяті роки до найбільш новаторськи мислячих мистців, які проклали шлях до конструктивного і вельми нетрадиційного трактування фольклору в професійній музиці. Його творчість стала наче своєрідним центральним пунктом тріади галицьких композиторів, котрі протягом двадцятого сторіччя відкрили нові шляхи у синтезі народнопісенних засад з сучасною системою музично-виразових засобів: Барвінський – Колесса – Скорик.

Колесса виділився в українській музиці як досить виразний модерніст, що прагнув відійти від традиційних романтично-пісенних засад творчості, натомість своєрідний терпкий аромат гуцульського фольклору “вписати” у контекст сучасних художніх пошуків, подібно, як це робив Бела Барток в Угорщині, Кароль Шимановський у Польщі, Карл Орф у Німеччині та інші видатні мистці у всіх країнах світу. Ця тенденція помічається особливо в його хорових та вокальних творах. Тож для докладнішого розгляду обирається його хоровий цикл “Лемківське весілля”. Риси новаторства виразових засобів вельми яскраво проступають і в фортепіанній творчості, в тому числі і в проаналізованих у дисертації творах: циклі “Дрібнички”, Сонатині, прелюдях тощо.

Якщо розглянути еволюцію музичної культури Галичини під кутом зору взаємозв’язку польської і української шкіл, то можемо згаданий етап потрактувати, як найбільш дієвий, що припадає на кінець дев’ятнадцятого – першу третину двадцятого сторіччя (до 1939, а точніше – навіть до 1944 р.). Враховуючи рівень і інтенсивність музичного життя і творчості обидвох основних національних громад краю, їх співпраця і взаємодія характеризується вже не лише проведенням спільних

концертних акцій, взаємодопомогою на ниві музичної освіти чи організацією вистав, але й певним паралелізмом музично-стильових процесів. Всі зазначені прикмети, що породжені були у галицькій музичній культурі як польської, так і української громади історичними обставинами та загальною “стильовою ситуацією” в Європі, втілились і в діяльності окремих найбільш яскравих її представників.

Підсумовуючи панораму музичного життя першої третини ХХ ст., акцентується, що творчість Василя Барвінського, Станіслава Людкевича, Йозефа Коффлера, Миколи Колесси, Мечислава і Адама Солтисів, Нестора Нижанківського та інших визначних композиторів, які найповніше проявили себе саме в означений час, дозволяє окреслити його як один з кульмінаційних пунктів в художній історії нашого краю.

*В четвертому розділі дисертації “Музична культура Західної України від 1939 року до наших днів”* виділяємо декілька параграфів, оскільки йдеться про окремі, достатньо іманентні етапи культурно-мистецького розвитку, пов’язані із радикальними змінами історичної ситуації, появою нових духовних і естетичних орієнтирів, надто стрімким і глибинним оновленням арсеналу композиторської техніки та багатьма іншими факторами.

Період від 1939 до 1990-х років може вважатись одним з найбільш складних і суперечливих в історії української музики. Взагалі об’єднання таких несхожих між собою етапів вельми умовне, оскільки протягом цих шістдесяти років декілька разів кардинально змінювались суспільні установки культури, національні пріоритети, сам триб життя. На Західній Україні він приніс численні втрати і складні випробування, хоча й ознаменувався разом з тим немалими досягненнями як у сфері композиторської творчості, так і у розвитку музичного життя в різних галузях: музичному театрі, інструментальному виконавстві, музикознавстві, фольклористиці, професійній освіті тощо.

У даному розділі відбудеться певне звуження територіальних рамок об’єкту дослідження – в центрі уваги буде саме львівська композиторська школа. Таке обмеження тематики видається доволі закономірним з декількох причин. По-перше, на кшталт всереджавного спрямування до зосередження кращих сил (інтелектуальних, спортивних, творчих і т.п.) у столичних, або ж значніших центрах за ієрархією – у Москві більше, ніж у Києві, у Києві більше, ніж у Львові, – відповідно, і у Львові зосереджувались значніші творчі і наукові осередки більше, ніж у всіх інших центрах Галичини. По-друге, це призвело до значного обмеження творчого життя в інших містах, де скільки-будь вагомі культурні акції належали до рідкості, а доводилось спиратись здебільшого лише на власні сили. І хоча часто провінційні мистці бували доволі обдарованими і своєрідними, їх доробок – з тієї ж причини – отримував замалий суспільний резонанс поза межами свого міста чи містечка, щоби істотно впливати на художній процес. Можна стверджувати

активізацію самого музичного життя, появу цікавих колективів, проведення фестивалів у провінції в останнє десятиріччя, але на композиторську творчість авторів “з глибинки” це вплинуло досить опосередковано.

В загальному можна було б визначити декілька основних періодів, котрі відрізняються за можливостями, орієнтирами, смаками і потребами, а відтак, по-різному віддзеркалюються у доробку провідних представників галицької композиторської школи та зумовлюють їх звершення. Враховуючи динаміку історичних змін, логічно було б визначити п'ять найважливіших часових етапів у культурному житті Галичини радянського періоду, що вирізняються певними особливими прикметами, зв'язком з традиціями, пошуком нових шляхів тощо. Окрему сторінку складатиме творчість львівських мистців останніх років, що формується вже в умовах незалежної держави.

Перший з них - 1939 - 1941 - найбільш тісно пов'язаний з попередніми естетико-стильовими установками двадцятих-тридцятих років, що, як відомо, сформувались на тлі значних успіхів композиторської школи та виконавства. Музична творчість (зокрема тут можна згадати опуси С.Людкевича, В.Барвінського, М.Колесси, Р.Сімовича, Є.Козака та ін.) розвивається в значній мірі “по інерції”, хоча вже і вимушена рахуватись з реаліями “заангажованого мистецтва”.

Другий – період фашистської окупації 1941 – 1944, в цілому дуже бідний на творчі звершення, в той час майже не виникає нових творів навіть у доробку найвідоміших майстрів Людкевича, Барвінського, Солтиса, Колесси, а деякі мистці, як, приміром, Йозеф Коффлер, були знищені фізично. Проте в музичному житті відбувались окремі варті уваги події.

Третій – припадає на повоєнне десятиріччя (1945 – 1956) і його завершення приблизно співпадає з початком “хрушовської відлиги”. Цей період найважче піддається зваженій музикознавчій оцінці, оскільки, незважаючи на зовні численні здобутки, позірну інтенсивність композиторського процесу, велику кількість опер, симфоній, кантат та менших за масштабами опусів, котрі виходили з-під пера відомих музикантів, їх якість далеко не завжди відповідає тогочасним вимогам світового мистецтва, а навіть втрачає ті “завойовані висоти”, на котрі так блискуче піднялось українське галицьке музичне мистецтво впродовж двадцятих – тридцятих років.

Певний творчий “реванш” береться у четвертий період (кінець п'ятдесятих – початок сімдесятих років), коли українська музика на деякий час виходить з-під жорсткого диктату, торує новий шлях до поєднання національних традицій та свіжих віянь західних композиторських шкіл. Дехто з молодих музикантів, що саме тоді закінчують композиторський факультет Львівської консерваторії та починають самостійний шлях у мистецтві, вдумливо переосмислюють традиції вчителів і залишаються відданими їм (зокрема, учні С.Людкевича – Г.Цицалюк та Б.Фільц, учень Р.Сімовича В.Флис), інша ж частина молодих композиторів (серед них

насамперед М.Скорик, а також Г.Ляшенко) захоплюється технікою авангарду, вивчає доробок зарубіжних мистців і трансформує їх у своєму індивідуальному стилі. Разом з тим у Львові, як і в багатьох республіках тодішнього Радянського Союзу, поширюється така незвична для західного світогляду і напрочуд плідна та естетично повноцінна, на протигагу до соціалістичного реалізму, художня тенденція, як “нова фольклорна хвиля”.

Останні півтора десятиліття радянської влади (1975 - 1991), що складають умовний п'ятий період розвитку музичної культури за радянської влади, позначені досить суперечливими процесами, помітними часто навіть у творчості одного і того ж автора. З одного боку, зовнішня установка на “ідейну” заангажованість, численні конкурси до партійних дат змушують багатьох композиторів віддавати данину суспільним потребам, з іншого ж – обмежена можливість пізнавати не лише власну спадщину, але й знайомитись з кращими зразками зарубіжної музики дозволяла композиторам молодшого покоління, сформованим вже у стінах Львівської консерваторії у сімдесяті - вісімдесяті роки (Володимир Івасюк, Ольга Криволап, Віктор Камінський, Юрій Ланюк, Людмила Дума, Ганна Гаврилець, Віктор Тиможинський та багатьом іншим) шукати власну естетичну позицію, попри офіційні рекомендації, вибираючи з доволі широкої палітри художніх орієнтирів.

Врешті, останнє десятиліття, що припадає на час розпаду Радянського Союзу й існування незалежної України, теж внесло певні істотні зміни в діяльність львівської і ширше – галицької композиторської школи. Можливість широко виконуватись не лише на Україні, але й за кордоном, цілком вільний доступ до будь-яких джерел інформації, а отже, “свобода творчості” в повному розумінні цього слова породили своєрідний “композиторський бум” в нашому краї, зумовили виняткову розмаїтість образів, тем, жанрів, форм творчості, гнучкість, “релятивність” композиторського процесу, його небанальність в цілому. Не завжди ця релятивність приводить виключно до позитивних результатів, але не можна не відзначити значного поступу творчості, свіжого струмину духовності. Активно працює молодше покоління мистців, випускників консерваторії. Серед них яскравішим обдаруванням відрізняються Богдана Фроляк, Іван Небесний, Леся Горова.

У цьому контексті подаються стислі творчі портрети провідних мистців молодшого покоління – Віктора Камінського, Ольги Криволап, Юрія Ланюка, Олександра Козаренка та деяких інших, зокрема Богдани Фроляк та Івана Небесного, визначається коло діяльності провідних виконавських колективів, умови функціонування музичної культури в сучасному галицькому середовищі, її контакти з провідними європейськими центрами.

Даючи стильове узагальнення процесам сучасного музичного буття, береться до уваги складність оцінки творчого процесу, котрий ще знаходиться в

стадії становлення і внутрішньо динамічний та інтенсивний. Як один з основних естетичних орієнтирів висувається постмодернізм у всій його багатогранності і внутрішній скomплікованості. Простежуються прояви постмодерного мислення у творчості згаданих композиторів.

1. Переведення відомих семантичних знаків різних, умисне протиставлених “у просторі і часі” стилів – барокового ляменто, джазової імпровізації, ліричної мелодії широкого дихання а Іа Рахманінов, коломийкового звороту – в більш стиснену площину, зіткнення їх в одному творі, що може надавати йому характеру притчі, особливо ємкого і ораторськи-точного авторського слова або калейдоскопу вражень, близького до кінематографічних фантазій сюр- чи неореалізму. Це торкається і Партити № 6, і Третього фортепіанного концерту, і Другої скрипкової сонати Скорика, “Concerto ruteno”, „Sinfonia estravagansa“ Козаренка, Концерту для чотирьох солістів, органу, клавесину і камерного оркестру Камінського, п’єси “ТанГОпак” Ланюка і деяких інших творів дев’яностих років.

2. Поява творів, що виразно вписуються в “третій напрям”, особливо помітна у прагненні адаптуватись у джазовій стихії, викликати алюзії до провідного символу поп-культури шістдесятих – пісень “Бітлз” тощо (щодо того виникають виразні паралелі з деякими напрямками нової української літератури – творчістю “Бу-ба-бу”, Оксани Забужко, котрі користуються цілком побутовою лексикою і начебто звертаються до буденних проблем, за якими проте намагаються побачити складніші алєгорії).

3. Неоромантичні тенденції формують важливу сферу семантичних знаків, здебільшого програмно розшифрованих самими композиторами, позначену і у виборі жанрових стереотипів, і в мелодичних зворотах, і в гармонічних вишукано-експресивних послідовностях, і в насиченості тембральної палітри.

Окреме місце відводиться докладному аналізу творчості Мирослава Скорика (нар. 1938), як визнаного метра – вихованця і представника галицької композиторської школи від шістдесятих років до сучасності. Звертається увага на процес творчої еволюції Скорика, який так природно включає в себе раптові переходи до нових позицій, а разом з тим кожен наступний етап самооновлення вбирає в себе найістотніші ознаки попереднього, утворюючи складні естетико-стильові нашарування, в яких, однак, завжди проступає неповторне “ego” композитора.

Особливо плідною, багатогранною, відповідною до його естетичних переконань, виявилась для Скорика тенденція “нової фольклорної хвилі”. Вона породила численні варіанти синтезу народнопісенної, здебільшого гуцульської, основи з інтонаційними “прикметами” сьогодення, з елементами попередніх стилів, таких, як бароко чи романтизм. Специфічна багатовимірність, універсальне

об'єднання різних часових параметрів цієї тенденції, можливості незвичних естетико-стильових “мікстів” дозволяли постійно експериментувати, продовжити ту лінію, яка зазначилась достатньо яскраво в кращих опусах “на порозі зрілості”, знаходити незвичні грані народнопісенного джерела, не втрачаючи при тім зв'язку з “диханням часу”.

На наступних етапах розвитку, в творах, котрі репрезентують зовсім відмінні від “нової фольклорної хвилі” стильові орієнтації, ґрунтуються на засадах неокласичних, неоромантичних чи будь-яких інших, а найчастіше – взагалі у вільному поєднанні різнопланових стильових джерел, у їх незвичних переплетеннях - все-таки ряд прийомів, типових інтонаційних зворотів, ритмоформул, які відкрystalізувались у творчості Скорика другої половини шістдесятих років, сприймаються, як вираз його “творчої totoжності”, індивідуальні стильові ознаки.

Вісімдесяті роки приносять черговий і, як завжди, достатньо несподіваний поворот у творчому кредо Скорика. До цього часу його музика відзначалась досить відверто декларованою “антиромантичністю”, якщо розуміти під романтичним світобаченням тяжіння до суб'єктивності художнього вислову. Отож, для Скорика попередніх років, періоду “нової фольклорної хвилі” чи часу підкресленого інтересу до класичної спадщини в найширшому розумінні цього поняття – особистісні зв'язання, “щоденниковість”, сповідальність були не надто притаманні, його більше захоплювали інші сфери образів. Неоромантизм творчості Скорика вісімдесятих років проявляється найбільше в концертних жанрах

Актуальний період творчості композитора протікає в полістилістичному руслі, це талановите й індивідуальне перевтілення засад постмодерну. Його здатність до трансформації у різні стильові епохи, “приміряння” різноманітних “масок” з особливою виразністю проступає в опусах останніх років.

Як найбільш яскраві зразки індивідуального стилю Скорика детальніше розглядаються “Карпатський концерт” для оркестру та Концерт для віолончелі з оркестром.

У *Загальних висновках* констатуються основні позиції стильової еволюції галицької музичної культури впродовж двох сторіч і стверджується:

- періодизація основних стильових етапів розвитку галицької музичної культури тісно пов'язана з соціально-історичними умовами, які склались на території краю, з тими найважливішими подіями політичного і економічного життя, які інспірували її еволюцію;

- галицька музична культура вельми чутливо реагувала на провідні стильові віяння, сформовані в провідних європейських центрах, багатогранно трансформувала засади романтизму, постромантичних тенденцій, важливих стильових напрямків першої половини ХХ ст.: сецесії, символізму, імпресіонізму, неофольклоризму, експресіонізму та інших;

- трансформація провідних стилів і напрямків відбувалась в творчості

галицьких композиторів достатньо індивідуально, з урахуванням традицій і духовних пріоритетів, зумовлених всім комплексом соціально-історичних передумов розвитку краю;

- важливе значення для формування кожної з національних композиторських шкіл Галичини – насамперед української та польської – мав інтенсивний зв'язок з багатонаціональним культурним середовищем краю, з його розташуванням “на перехресті Європи”;

- міжнаціональні контакти в музичній культурі Галичини еволюціонували протягом XIX – першої третини XX ст. від поверховного етнографічного запозичення характерних жанрів або фольклорних елементів музичної мови, знайомства з культурою сусідніх націй – до тіснішої співпраці в освітніх і концертних закладах, паралелізму естетико-художніх орієнтирів в творчості провідних композиторів;

- своєрідність прояву регіональних особливостей у контексті окремих національних культур не порушувала єдності цих культур як духовної цілісності, котра відображає ментальність нації, закономірності її історичного розвитку, своєрідність традицій і обрядів. Західноукраїнська музична спадщина органічно входить як вагома питома частка в загальноукраїнське мистецтво;

- розгалуженою інфраструктурою відзначалось музичне життя Галичини, причому, якщо в XIX ст. особливого значення набували аматорські осередки і товариства, то поступово вони підготували ґрунт для становлення професійних навчальних і концертних закладів, які особливо інтенсивно розвинулись в першій третині XX ст.;

- у другій половині XX ст. самостійне значення галицької композиторської школи може розглядатись лише умовно, вона розвивається в найтіснішому взаємозв'язку з східноукраїнськими регіонами, в стислому контексті мистецьких процесів, спільних для всієї держави;

- панування мононаціональної української культури в краї в другій половині XX ст. знімає в цілому проблему міжнаціональних зв'язків всередині регіональної культури, як явища, безпосередньо притаманного мистецькому життю Галичини.

Всі ці положення свідчать передусім про те, що живий процес художньої творчості навіть при наявності доволі яскраво визначених стилєвих орієнтирів, естетичних установок і означених шкіл завжди виявляється ширшим, багатограннішим, мінливішим, аніж будь-які встановлені схеми і класифікації. Проте саме в діалектичній єдності стабільного і мобільного, здатного до логічного осмислення і узагальнення та пізнаваного лише інтуїтивно – і полягає глибинна сутність постійного діалогу мистецтва з життям, його історичної еволюції протягом сторіч.

Основні положення дисертації викладені в наступних публікаціях:

1. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХ ст.: Монографія. – Тернопіль: Астон, 2000. – 339 с. (21,9 обл. вид. арк.).
2. Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи: Монографія. – Львів: Сполом, 1998. – 216 с.
3. Кияновська Л. Творчість отця Йосипа Кишакевича: Монографія. – Львів: Поклик сумління, 1997. – 96 с.
4. Кияновська Л. Українська музична культура: Навчальний посібник. – 2-ге вид., доп. – Тернопіль: Астон, 2000. – 184 с.
5. Кияновська Л. До питання про сприйняття програмного твору // Українське музикознавство. Республіканський міжвідомчий науково-методичний збірник. Вип. 22. – К.:Музична Україна, 1987. – С. 15 – 23.
6. Кияновська Л. Пісні схвилюваного серця (музичні сторінки листів, щоденника, спогадів Ольги Кобилянської) // *Жовтень*, № 4, 1988. – С. 97 – 98.
7. Кияновська Л. Музичні жанри в прозі Ольги Кобилянської. // Українське літературознавство. Республіканський міжвідомчий науковий збірник. Вип. 51. - Львів: Вид-во при держуніверситеті, 1988. – С. 97 – 102.
8. Кияновська Л. Духовна культура не знає провінцій // *Музика*, № 1, 1990. – С. 2 – 5.
9. Кияновська Л. Пошуки і втрати // *Музика*, № 1, 1991. – С. 18 – 19.
10. Кияновська Л. З-за піднятої завіси (музика української діаспори) // *Музика*, № 4, 1991. – С. 2-5.
11. Кияновська Л. Перша ластівка, яка зробила весну. // *Музика*, № 2, 1992. – С. 8-10
12. Кияновська Л. Симфонічні поеми Станіслава Людкевича в контексті пізньоромантичної західноєвропейської культури. // Наукові записки НТШ, Т.ССХХУІ, Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – С. 110 – 118.
13. Кияновська Л. Мрії про майбутнє // *Музика*, № 2, 1993. – С. 6 – 8.
14. Кияновська Л. Оновлення принципів програмності в музиці ХХ ст. // Українська музика. Традиції і сучасність. – Львів: Вищий музичний інститут ім. Лисенка, 1993. – С. 37 – 57.
15. Кияновська Л. Наша пісня в світі // Євшан-зілля. Вісник культури. Ч. 7. – Львів, 1993. – С. 12 – 13.
16. Кияновська Л. Фортепіано звучало мов оркестр // Євшан-зілля. Вісник культури. Ч. 7. – Львів, 1993. – С. 13 – 14.
17. Кияновська Л. Не згасай, зоре Маркіяна. // Ямгорів. Літературно-краєзнавчий і мистецький альманах. Ч. 7 – 8. – Городенка, 1994 – 1995. – С. 165

– 168.

18. Кияновська Л. Мандрівні есе // *Музика*, № 3, 1995. – С. 6 – 10.
19. Кияновська Л. Зупинись, мить... // *Музика*, № 6, 1995. – С. 12 – 14.
20. Кияновська Л. Львівські прем'єри (про кантату-симфонію В.Камінського “Україна. Хресна дорога”) // *Музика*, № 6, 1993. – С. 4 – 5. (Під псевдонімом Марія Колесник).
21. Кияновська Л. Монологи про мистецтво і життя (бесіда з М.Колессою) // *Музика*, № 1, 1994. – С. 8 – 10.
22. Кияновська Л. Михайло Вербицький // *Календар пам'ятних дат. – Львів*, 1995. – С. 28.
23. Кияновська Л. Пробудження “сплячої красуні” // *Музика*, № 3, 1996 – С. 5. (Під псевдонімом Любов Колесник).
24. Кияновська Л. Наш гість - маестро Соневицький // *Музика*, № 3, 1996. – С. 4.
25. Кияновська Л. Сучасний львівський неоромантизм... (афористичні міркування про дух сучасної галицької музики) // *Арт-Лайн*, № 4 – 5, 1997. – 12 - 14.
26. Кияновська Л. Релігійна творчість Михайла Вербицького // “Musica Galicijana“, Т. 1 – Жешув (Польща), 1997 – С. 103 – 111.
27. Кияновська Л. Дух мистецького карнавалу (про історію львівських фестивалів музичного мистецтва “Віртуози”) // *Театральна бесіда*, № 2, 1997. – С. 18 – 21.
28. Кияновська Л.О. Стиль Василя Барвінського в контексті естетичних тенденцій західноукраїнської культури першої третини ХХ ст. // *Культурологические проблемы музыкальной украинистики*. Вып. 2, Ч. 1. – Одесса: Астропринт, 1997. – С.17 – 27.
29. Кияновська Л.О. Музичні барви львівської осені // *Арт-Лайн*, № 1, 1997. – С.14.
30. Кияновська Л. Примусити лити сльози... (про виконавську манеру камерного оркестру ЛДВМІ ім. Лисенка) // *Арт-Лайн*, № 3, 1997. – С. 20 – 22.
31. Кияновська Л. П'ятий кут чи друга висота // *Музика*, № 2, 1997. – С.12 – 14.
32. Кияновська Л. Історія музики: філософія чи арифметика? // *Музика*, № 5, 1997. – С. 7.
33. Кияновська Л. Творчість Василя Барвінського і художні стилі ХХ ст. // *Василь Барвінський і українська музична культура. – Тернопіль*, 1998. – С.15 – 18
34. Кияновська Л. Вплив австро-німецької культури на формування стилю Станіслава Людкевича // *Українсько-німецькі зв'язки минулого і сьогодення. – Київ*, 1998. – С. 67 – 77.

35. Кияновська Л. Галицькі священики-композитори XIX століття та їхня роль в українській і світовій культурі // *Київська церква*, № 2 – 3, 1999. – С. 40 – 43.
36. Кияновська Л. Стиль сецесії в українській музиці першої третини XX сторіччя // “*Musica Galicijana*”, Т. 3. – Жешув (Польща), 1999. – С. 225 – 237.
37. Кияновська Л. Польсько-українські зв’язки в галицькій музичній культурі // “*Musica Galicijana*”, Т. 2. – Івано-Франківськ, 1999. – С. 62 – 69.
38. Кияновська Л. Пам’яті митрополита Андрея Шептицького (про ораторію В. Камінського “Іду. Накликую. Взиваю”) // *Київська церква*, № 6, 1999. – С. 133 – 134.
39. Кияновська Л. Музичні силуети сецесійного Львова // *Арт-Лайн*, № 4, 1998. – С. 14.
40. Кияновська Л. Музичні сторінки діяльності українського товариства “Січ” у Відні // Українсько-австрійські культурні взаємини другої половини XIX – початку XX ст. – Київ-Чернівці, 1999. – С. 182 – 194.
41. Кияновська Л. Творчість Йосипа Кишакевича і галицька музична культура першої половини XX ст. // Повернення культурного надбання України: проблеми, завдання, перспективи. Вип. 13. – К.: ІМФЕ ім. М.Т.Рильського НАН України, 1999. – С. 29 – 34.
42. Кияновська Л. Деякі аспекти стильового аналізу регіональних музичних культур (на прикладі Галичини) // *Syntagmaton*. – Львів: Сполом, 2000. – С. 95 – 108.
43. Кияновська Л. Шопен і Барвінський // Фридерик Шопен. Науковий вісник Національної музичної академії ім. П.І.Чайковського. Вип. 9. – Львів: Сполом, 2000. – С. 107 – 116.
44. Кияновська Л. О. Михайло Вербицький як український романтик / Український альманах 2000. – Варшава: Об’єднання українців у Польщі, 2000. – С. 286 – 291.
45. Кияновська Л. Діяльність німецьких, австрійських та чеських музикантів в Галичині у XIX ст. // “*Musica Galicijana*”, Т. 5. – Жешув (Польща), 2000. – С. 119 – 128.
46. Кияновська Л. Галицька співогра та її жанрові ознаки // Чотири століття опери. Оперні школи XIX-XX ст. Науковий вісник Національної музичної академії ім. П.І.Чайковського. Вип. 13. – Київ, 2000. – С. 92 – 100.
47. Kyuanovska L. Das Schaffen von Mychajlo Werbytskyj und seine Beziehungen zur österreichischen Kultur // *Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft* Nr. 29, Dezember 1995. – S. 43 – 53.
48. Kijanowska-Kamińska L. Związki polsko-ukraińskie w działalności kompozytorów szkoły przemyskiej XIX wieku // *Muzyka polska w okresie zaborów*. – Warszawa, Instytut sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1997. – S. 169 – 176.

49. Kijanowska-Kamińska L. Ukraińska szkoła wokalna we Lwowie w pierwszej połowie XX wieku // Problemy pedagogiki wokalnej. Zeszyt naukowy Nr 70. – Wrocław: Akademia muzyczna im. Karola Lipińskiego, 1997. – S. 119 – 128.

50. Kyyanovska L. Rezeption von Mozart in der Ukraine // Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz. – Heft 1. – Chemnitz: Gudrun Schröder Verlag, 1997. – S. 57 – 68.

51. Kijanowska L. Rozwój pieśni solowej w muzyce polskiej i ukraińskiej w 90-ach latach XIX – 30-ach latach XX st. – szkice analizy porównawczej // Wokalistyka i pedagogika wokalna. Zeszyt naukowy Nr 74. – Wrocław: Akademia muzyczna im. Karola Lipińskiego, 1999. – S. 103 – 111.

52. Kyyanovska L. Soziale Faktoren der Oper in Lemberg // Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa – Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz. – Heft 4. – Chemnitz, 1999. – S. 15 – 26.

53. Kyyanovska L., Melnyk L., Anatol Wachnianyn. Komponist, Sänger, Wissenschaftler, Botschafter, Kulturträger, Schriftsteller, Chordirigent, Journalist – das Phänomen einer vielseitigen Persönlichkeit // Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz. Heft 5. – Chemnitz: Gudrun Schröder Verlag, 1999. – S. 34 – 49.

54. Kyyanovska L. Barvins'kyj // MGG (Musik in der Geschichte und Gegenwart). Zweite, neubearbeitete Ausgabe herausgegeben von Ludwig Finscher. Personenteil. Band 2. – Baerenreiter – Verlag Kassel u.a. / J. B. Metzler-Verlag Stuttgart u.a., 1999. – S. 420 – 421.

55. Kijanowska L. Metoda nauczania śpiewu Aleksandra Myszugi // Wokalistyka i pedagogika wokalna. Zeszyt naukowy Nr 77. – Wrocław: Akademia muzyczna im. Karola Lipińskiego, 2000. – S. 87 – 101.

**Кияновська Л.О.** Стильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст. Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.01 – теорія та історія культури. – Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. – Київ, 2000.

Дисертацію присвячено стильовій еволюції галицької музичної культури XIX – XX сторіччя. Визначається ряд етапів еволюції, зумовлених історико-соціальними параметрами. Розглядаються українська, польська, австрійська композиторські школи в їх становленні і розвитку, в міжнаціональних зв'язках і контактах.

Виявляється роль галицької регіональної школи у кожній національній культурі загалом, простежується своєрідність втілення романтизму, напрямків першої третини ХХ ст. – сецесії, символізму, експресіонізму та інших. Аналізуються як індивідуальні композиторські стилі найяскравіших представників галицької культури, так і розмаїті аматорські та професійні форми музичного життя, діяльність музично-просвітницьких осередків та навчальних закладів.

Значна увага приділяється сучасному етапові розвитку музичної культури в Західній Україні, вводиться стильова атрибуція останніх творчих здобутків львівських композиторів.

**Ключові слова:** національна культура, Галичина, музика, стиль, романтизм, сецесія, еволюція, міжнаціональні зв'язки.

**Княновская Л.А.** Стилевая эволюция галицкой музыкальной культуры XIX – XX ст. Рукопись.

Диссертация на соискание научной степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.01. – теория и история культуры. – Национальная музыкальная академия Украины им. П.И.Чайковского. – Киев, 2000.

Диссертация посвящена стилиевой эволюции галицкой музыкальной культуры XIX – XX столетия. В ней определяются важнейшие этапы становления и развития композиторского творчества в регионе, а также различные аспекты музыкальной жизни и их обусловленность историко-социальными особенностями, которые возникли в связи с пребыванием края в разных социальных системах и государствах – Австро-Венгерской империи Габсбургов, Польше, Советском Союзе, независимой Украине. В тесной взаимосвязи с художественно-стилевыми процессами в литературе, поэзии, театральном искусстве, живописи, архитектуре рассматриваются украинская, польская, частично также австрийская композиторские школы в их становлении и развитии. Особое внимание уделяется интернациональным связям и контактам между различными школами, так как именно в постоянном взаимодействии с соседними народами, их художественными достижениями и традициями, рельефнее очерчиваются неповторимые своеобразные черты каждой отдельной национальной культуры. Кроме наиболее многочисленных народов, проживающих на территории Галиции на протяжении двух столетий – автохтонного населения украинцев, а также поляков, австрийцев, немаловажную роль в духовной жизни края сыграли чешские, еврейские, румынские, армянские, венгерские музыканты, активно выступающие в концертах и на театральной сцене, работающие учителями музыки у частных лиц и в государственных учебных заведениях.

Данные этапы классифицируются на основе преобладания того или иного стиливого ориентира в музыкальном творчестве. Таким образом, начальный этап становления романтизма в разных национальных школах располагается на довольно значительном временном отрезке – от первых десятилетий до 60-х – 70-х годов XIX ст. Он характеризуется неравномерностью интенсивности развития австрийской, польской и украинской школ, что обусловлено конкретными историческими обстоятельствами. Господствующая тогда австрийская культурная среда способствовала утверждению в Галиции распространенных в Европе форм художественного бытия – театральных, концертных, а также любительского домашнего музицирования. Ее репрезентантами выступили младший сын В.А.Моцарта Франц Ксавер Моцарт, Йозеф Башны, Йоганнес Рукгабер. В польской культуре период становления романтизма отмечен расцветом творчества и концертной деятельности Кароля Липинского в первых десятилетиях XIX века, в украинской школе он проявился намного позже, в 50-х – 60-х годах и связан с основанием “перемышльской школы” и творчеством ее представителей – Михаила Вербицкого и Ивана Лавривского.

Второй этап концентрируется в последней трети прошлого столетия и примечателен стремлением к перерождению любительских форм музицирования в профессиональные, расширением сферы музыкально-просветительской деятельности, освоением новых форм и жанров. Наряду с дальнейшим развитием церковной музыки большее распространение получают светские жанры. Намного активнее развивается украинская музыкальная культура, в украинской среде основываются многочисленные хоровые общества и организации. Рассматривается творчество известных композиторов Кароля Микули, Анатолия Вахнянина, Виктора Матюка, Остапа Ныжанкивского, Дениса Сичинского, Иосифа Кишакевича.

Одним из самых значительных в истории галицкой музыкальной культуры периодов по праву считается первая треть XX столетия, когда окончательно кристаллизуется профессиональная композиторская школа. Ведущие музыканты из польской и украинской среды – Мечислав и Адам Солтысы, Василь Барвинский, Станислав Людкевич, Нестор Ныжанкивский, Юзеф Коффлер, Микола Колесса – получили образование в ведущих европейских культурных центрах: Вене, Берлине, Праге, Париже. Для их творчества характерна трансформация важнейших стилистических направлений, господствующих в западноевропейском искусстве, которые переосмысливаются в контексте национальных традиций, нередко на основе фольклорного тематизма.

В последней главе рассматривается творчество галицких и более конкретно – львовских композиторов в годы советской власти (1939 – 1991) и в последнее десятилетие, после достижения Украиной независимости. Значительное внимание уделяется современному этапу развития музыкальной культуры в Западной

Украине, вводится стилевая атрибуция новейших творческих достижений львовских композиторов. В качестве конкретного примера индивидуального стиля в контексте современной эпохи избрано творчество Мирослава Скорика.

Выявляется роль галицкой региональной школы в каждой из национальных культур (украинской, польской и австрийской), прослеживается своеобразие воплощения стиля романтизма, художественных направлений первой трети XX века – сецессиона (модерна), символизма, экспрессионизма, импрессионизма и других. Анализируются как индивидуальные композиторские стили самых ярких представителей галицкой культуры, так и разнообразные формы музыкальной жизни, деятельность любительских музыкально-просветительских объединений и профессиональных учебных и концертных заведений, театров и т.д.

**Ключевые слова:** национальная культура, Галиция, музыка, стиль, романтизм, сецессион, эволюция, интернациональные связи.

**L. A. Kyyanovska.** Style Evolution of Galician Musical Culture of 19<sup>th</sup> – 20<sup>th</sup> Century. – Manuscript.

Dissertation is devoted to style evolution of Galician musical culture of 19<sup>th</sup> – 20<sup>th</sup> century. The study describes a number of periods of evolution caused by historic social circumstances. Ukrainian, Polish, Austrian composers schools are investigated in their development and international contacts.

The role of the regional schools in national culture in general is defined and peculiarities of romanticism, the trends of the beginning of the 20<sup>th</sup> century – secession, symbolism, expressionism and others are studied. Individual composer styles of outstanding representatives of Galician culture are analyzed as well as various amateur and professional forms of musical life, activity of musical enlightening centres and educational establishments.

Great attention is paid to the modern period of musical culture development in Western Ukraine and style attribution of the latest creative achievements of Lviv composers is introduced.

**Keywords:** national culture, Galicia, music, style, romanticism, evolution, secession, international contacts.

---

Підписано до друку 22.09.2000 р. Формат 60х90/16. Папір офсетний.  
Гарнітура Times. Ум. друк. арк. 2,1. Обл.- вид. арк. 2,25.  
Наклад 120. Зам.125

---

м. Львів, вул. Чайковського, 7  
Львівська організація Національної Спілки композиторів України  
тел. 72-58-47

451007

АВ 46.947

0

МИСТ

1988