

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
ІМЕНІ М. В. ЛИСЕНКА

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

Бернацька-Гловаля Емілія Іванівна

УДК 784.3(=161.2)(477.83-25)“18/195”

**Соціоісторичні та естетичні характеристики польської камерно-вокальної
творчості Львова (XIX - перша третина XX ст.)**

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Е.І.Бернацька-Гловаля

Науковий керівник:

Кияновська Л.О.

доктор мистецтвознавства, професор

Львів – 2018

АНОТАЦІЯ

Бернацька-Гловаля Емілія Іванівна Соціоісторичні та естетичні характеристики польської камерно-вокальної творчості Львова (XIX - перша третина XX ст.) – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Львівська національна музична академія імені М.В.Лисенка Міністерства культури України, Львів, 2018.

Провідним проблемним напрямом дослідження, що відображено в його темі, обрано специфіку функціонування камерно-вокального жанру в польському музичному середовищі Галичини протягом тривалого понад столітнього періоду XIX – першої третини XX ст. (до 1939 р.). Обрана проблематика потребує залучення ширшого соціоісторичного контексту, в рамках якого виявляється можливим виявити особливі прикмети національної музичної культури як в загальному, так і в окремих жанрах. В цьому ключі дослідження пісенності як найбільш суспільно заангажованої сфери культурної екзистенції кожного національного середовища становить одну з постійних і завжди актуальних проблем сучасного музикознавства, на кожному наступному етапі історичного розвитку виявляючи нові грані смислів. Такий підхід дозволяє простежити феномен особливої взаємодії слова і музики у вокальному жанрі, котрий ґрунтується не на умовному, узагальненому прочитанні тексту інтонаційними засобами, передачі головного образу, настрою, а на глибинних зв'язках між мовною, поетичною інтонацією і символікою поетичного змісту.

Пісенність для повного розуміння свого особливого місця в культурному континуумі певного місця й епохи повинна розглядатись не просто як конкретний музично-поетичний жанр, що отримав своє перевтілення в музиці, а як одне з найбільш багаторівневих і об'ємних понять в музичному мистецтві XIX – XX ст. Камерно-вокальна сфера завдяки поєднанню вербально окресленого тексту й емоційно-асоціативній узагальненій природі музичного

виразу відображає найрізноманітніші рівні самопізнання людини: від філософського осмислення місця homo sapiens у Всесвіті до злободенного «щоденника епохи». Розкриття ролі солоспівів польських композиторів Львова у дисертації здійснюється не просто крізь призму пісенного жанру в регіональному просторі Галичини і в її центрі Львові, а простежується як відповідність пісенного «образу світу» до тих історичних, політичних, соціоекономічних та передусім культурно-мистецьких процесів, котрі становили підґрунтя, що на ньому формувався регіональний різновид одного з найпопулярніших і найдемократичніших музичних жанрів. Цей комплексний підхід та з'ясування взаємодії «соціум – пісенні артефакти» став центральною гіпотезою роботи, і дозволяє виявити ще одну ознаку специфічності регіонального музичного мистецтва в контексті світового художнього процесу.

Мета роботи – виявлення закономірностей розвитку та еволюції естетичних засад польської пісні в художній культурі Львова ХІХ - першої третини ХХ століття крізь призму соціоісторичних процесів.

До предметного кола дослідження увійшли жанрові, стильові, соціоісторичні, семантичні, художньо-виразові характеристики камерних вокальних творів польських композиторів Львова кількох історично-стильових періодів – романтичного, постромантичного та модерного, позначеного множинністю естетико-стильових напрямів.

У дослідженні зосереджуємо увагу на тих аспектах камерно-вокальної творчості польських композиторів Львова, які виявляють її багатоманітні джерела як питомого, місцевого походження, так і перейняті та адаптовані з інших мистецьких осередків. Адже в культурі галицького краю природно поєднувались елементи багатьох етнічних традицій тих народів, які його населяли – загалом біля двадцяти, з них українська, польська, єврейська, вірменська, австрійська громади були найчисленнішими. Тож польська пісня формувалась в тісному зв'язку з іншими національно-фольклорними елементами, трансформувала провідні загальноєвропейські тенденції, а водночас зберігала і плекала власну музичну ідентичність.

У першому Розділі розглядаються основні напрями науково-теоретичних досліджень регіональної проблематики музичної культури *in genere* та особливо – компендіум праць, присвячених польській романтичній, постромантичній пісні та камерно-вокальній творчості в добу множинних естетико-стильових тенденцій в першій третині ХХ ст. Звертається увага на багатонаціональну, а відтак багатомовну та полікультурну панораму камерно-вокальної творчості, особливо у першій половині ХІХ ст., стверджується їх взаємодія та взаємопроникнення у різних національних середовищах, в тому числі – і польському. Особлива увага звертається на українсько-польські контакти у пісенній сфері. Історико-культурологічний підхід дозволяє періодизувати процес камерно-вокальної творчості в регіоні та узагальнити основні соціокультурні пріоритети трьох основних періодів. Вказано, що для першого «салонно-аристократичного» періоду пісня становила передусім жанр, прийнятий і бажаний у «освіченому дозвіллі», в домашньому музикуванні проявляла вона найбільше свою комунікативну функцію; для другого періоду інституції і товариства, які плекали хорові і сольні пісні, за відсутності інших професійних інституцій, призначалися для підтримання і розвитку національної культури, відігравали роль духовно-національного тезаурусу, в першій третині ХХ ст. камерно-вокальна творчість провідних польських композиторів набуває значення «творчої лабораторії», в якій, поруч з камерно-інструментальними жанрами, апробуються нові системи композиторського письма, переймаються інноваційні прийоми. Крім того, ця «артистична пісня» формує аудиторію інтелектуальної еліти, яка прагне долучитись до художніх експериментів західноєвропейських культурних центрів.

У другому Розділі здійснюється огляд тематики і образності камерно-вокальної творчості українських, польських, австрійських композиторів Львова першої половини ХІХ ст., що виникла головно в рамках ранньоромантичної естетики та Бідермаєру, та свідчить про кілька провідних засад, що відрізняють цю регіональну культуру від інших європейських регіонів. Першою з них визначаємо глибоку закоріненість традиції у світогляді галицьких митців, що

відображається в сталості духовної тематики у світській пісні, а також адаптації фольклорних джерел карпатського регіону. Друга засада, котра доповнює попередню, полягає у їх намаганні досягнути всю тематичну розмаїтість, яка збагачує європейське мистецтво доби раннього романтизму. Процеси індивідуалізації композиторського стилю (оригінальність художнього виразу як одна з найвищих чеснот музичної творчості, виявлення «авторських знаків» у системі виразових засобів, програмність, що вказує на смаки, особисті почуття і події в життя митця), характерні для багатьох провідних європейських мистецьких шкіл, радикальне оновлення засад музичної мови, не змогли остаточно подолати впливи тих питомих традицій, які сформувались в Галичині, проте інспірували індивідуальне переосмислення типових романтичних образно-тематичних сфер у камерно-вокальній музиці.

Особлива увага приділяється камерно-вокальному жанру в спадщині видатного скрипаля Кароля Ліпінського, наголошується, що вона була важливим етапом розвитку польської пісні. Ліпінський в своїх піснях передбачив ряд художніх інновацій, які в майбутньому розвинуться в творчості Шопена і Монюшка. Мабуть саме тому, що Ліпінський був скрипалем-віртуозом і водночас камерним виконавцем в інструментальних ансамблях, а не співаком чи диригентом хору, він не був вихований на утертих шаблонах, які склались у сфері вокально-хорової музики, а цілком вільно komponував, опираючись лише на інтонацію поетичного тексту і свої власні інспірації, які йому підказувало літературне першоджерело і творча фантазія. Крім того він переносив свої здобутки з царини інструментальної композиції, що служило новому трактуванню фортепіано не як супроводу, а як рівноправного партнера вокальної партії у створенні художнього образу. В доповнення до високопрофесійної вокальної творчості К. Ліпінського дається огляд пісенної творчості композиторів-аматорів зазначеної доби, Марцеля Мадейського та Теодозії Папари.

Третій Розділ присвячується розгляду камерно-вокальної творчості польських авторів Львова другої половини XIX ст. і відзначається рядом

прикметних здобутків, пов'язаних передусім з інтенсивним розвитком музичного життя, розширенням кола меломанів і як наслідок – демократизацією композиторської творчості, передусім власне камерно-вокальної сфери. Адже більшість митців були безпосередньо пов'язані з аматорськими музичними (передусім хоровими) колективами або з навчальними закладами, діяли в руслі професіоналізації музичної культури. Ці два взаємодоповнюючі напрями культурної еволюції – з одного боку, виняткове піднесення любительського музикування, що охоплювало найширші кола галичан, з іншого ж, цілеспрямоване заснування і систематизація спеціальних музичних закладів з консерваторією Галицького музичного товариства на чолі – обумовили специфіку більшості солоспівів, в яких поєднувались різноспрямовані вектори. В зв'язку з цим помічаємо звернення більшості авторів до класичних поетичних текстів різних національних шкіл (німецької, французької, шотландської, але найбільше – польської й української), прагнення переосмислити досягнення романтичної пісні, орієнтуючись на такі вершини, як солоспіви Шумана, Брамса, Ліста. Проте переважаючі смаки і потреби, а головне, виконавські можливості аматорів, що становили основну масу споживачів камерно-вокальної продукції, як і дидактичні потреби музично-навчальних осередків, в значній мірі стримували експериментаторські устремління львівських композиторів, змушували їх рахуватись з реальною ситуацією музичного життя краю. Та в цих умовах найбільш талановиті та освічені митці зуміли створити не лише вельми об'ємний і різноманітний за тематикою і жанрами репертуар на потребу конкретної аудиторії, але й деякі справді цінні художні артефакти, що пережили свій час і залишились до наших днів як духовний образ галицького регіону другої половини XIX – початку XX ст. Крім того, вони підготували благодатний ґрунт для піднесення професійної музичної культури наступних десятиріч. Саме в цьому ключі висвітлюється камерно-вокальна творчість Кароля Мікулі, Генрика Ярецького, Яна Галля та Станіслава Невядомського.

В останньому четвертому Розділі проведено огляд львівської музичної культури першої третини ХХ ст. та аналітичні студії камерно-вокальних творів Мечислава і Адама Солтисів. Вони дозволяють стверджувати винятково інтенсивну поляризацію пісенного жанру у Львові в естетичному сенсі і, відповідно, поляризацію її ролі в культурній інфраструктурі.

Цей період створив найбільш сприятливий ґрунт для розвитку зразків камерно-вокального мистецтва більш модерних і складних, розрахованих на високопрофесійне виконання і відповідно приготованих слухачів – інтелектуальну еліту, т. зв. «вибрану публіку», яка цікавилась виключно найновішими досягненнями художнього світу таких великих європейських центрів, як Париж, Берлін, Відень, Прага, переймала дещо і з-за океану.

На другому полюсі знаходилась популярна музика, її центральною позицією були написані в доволі легкому дусі, дотепні пісеньки. Вони теж охоче користувались надбаннями західноєвропейської культури, але вибирали з неї не експерименти над звуком, гармонією і фактурою, а звабливі чуттєві популярні жанри – танго, фокстрот, шиммі, джазові елементи тощо.

Зміна «музичного клімату» в місті Лева позначилась на переосмисленні сутності камерно-вокальної творчості, як у виконавському, так і в композиторському плані. Тож загалом усі ці передумови відіграли помітну роль у функціонуванні в суспільстві та суттєвому оновленні жанру солоспіву. Не втрачаючи зв'язку з традиційними естетичними пріоритетами – з фольклорною першоосновою як знаком національної ідентичності, з демократичністю музичного виразу, призначенням як для професійної, так і для аматорської аудиторії, з адаптацією характерних зворотів побутових жанрів, поширених в галицькому ареалі – композиторська пісня водночас присвоює і розвиває нові форми і жанрові моделі, інноваційні прийоми композиторського письма.

У Висновках на основі об'єктивних соціокультурних та соціоісторичних передумов, що склались у Львові в першій половині ХІХ ст. – в першій третині ХХ ст., на камерно-вокальну творчість польських митців, відзначено шість головних засад. Перша з них – це широке коло авторів, від професійних

композиторів, провідних діячів культурно-музичного життя міста до аматорів, учасників музичних товариств, що часто представляли аристократичні кола чи кола освіченої інтелігенції. Це, в свою чергу, обумовило другу засаду – адаптацію виразових елементів популярної музики, що була наслідком спрямованості на широку демократичну аудиторію. Ця ж мета дозволяє виокремити третю засаду – широкий тематичний, жанровий, виконавський спектр пісенної продукції. Прагнення львів'ян знаходиться на рівні, відповідному до столичного міста, відобразилось у винятковій популярності театру, що пояснює четверту засаду – вплив театральності на пісенний жанр, і зумовлює використання в солоспівах драматично-декламаційних ефектів. Тим же прагненням не поступатись віденцям і пражанам можна витлумачити п'яту засаду – прагнення до якомога повнішої та розмаїтої репрезентації мистецької моди свого часу, спочатку, в першій половині XIX ст. - актуальної на той час ранньоромантичної стилістики та бідермаєру, потім романтичних і постромантичних кодів музичної стилістики, в XX ст. – впливів множинних естетико-стильових тенденцій імпресіонізму, символізму, неокласицизму, неофольклоризму та ін. Врешті остання засада – взаємопроникнення різних культурних кодів тих національних верств, які були провідними і найчисленнішими в багатонаціональній етнічній структурі Галичини: руської (української), польської, австро-німецької, була інспірована самою географічною позицією міста і краю на перехресті європейських шляхів.

Говорячи про «культурні коди», які адаптувались в піснях та солоспівах львівських авторів іншої національності, маємо на увазі передусім фольклорні джерела, які символізували як для самих представників даної нації, так і «назовні», для інших народів найбільш характерні музично-ментальні архетипи. Другим важливим джерелом була побутова культура, що зберігала знаки традиції в кожному національному середовищі і мала свої істотні особливості. Третім «розпізнавальним кодом» була музично-релігійна спадщина представників різних народів і конфесій. В цьому інтенсивному художньо-інтонаційному взаємообміні формувалась специфічна регіональна

музична лексика, що, в свою чергу, інспірувала пісенну сферу кожного з національних середовищ Львова і Галичини.

У результаті вивчення значного компендіуму джерел цілісно розглядається пісенна творчість польських львівських композиторів XIX – першої третини XX ст., введено в науковий обіг невідомі раніше камерно-вокальні твори польських львівських композиторів XIX – першої третини XX ст. проведено теоретичний аналіз найяскравіших зразків польської пісенної творчості галицького регіону.

Набуло подальшого розвитку висвітлення історико-культурного контексту пісенної творчості композиторів і виконавців Львова, здійснено окреслення естетичних пріоритетів львівської камерно-інструментальної творчості у рамках панування романтичного художнього світогляду та інноваційних естетико-стильових тенденцій першої третини XX ст.; обґрунтовано процеси формування польської пісні Львова в конкретних історичних і культурних умовах. Такий підхід до проблеми дозволить виділити, незважаючи на багатоманітність індивідуальних підходів до жанру сольної пісні кожного з митців, певні спільні тенденції та пояснити їх з позиції соціокультурного середовища галицької столиці, а також історичних обставин її розвитку.

Доповнено аналітичний компендіум польської пісні львівських композиторів XIX – першої третини XX ст. тематичні і жанрові сфери, пов'язані з регіональною галицькою культурою.

Матеріал дисертації має концептуальне значення для подальшого усвідомлення ролі камерно-вокальної творчості в культурі названого періоду. Робота розширює існуючу джерельну базу для подальших досліджень у цій царині і пропонує власну концепцію розвитку польської пісні у Львові. Запропонована періодизація розвитку камерно-вокального жанру в регіональному просторі дає можливість дослідити важливу складову музичного життя XIX – початку XX століть у багатоманітності її завдань та досягнень.

Ключові слова: камерно-вокальний жанр, пісенність, солоспів, романтизм, постромантизм, множинність стильових тенденцій, регіональні культурні коди, взаємодія різнонаціональних елементів, багатокультурність, львівське музичне життя, професійна і аматорська творчість.

ЗМІСТ

ВСТУП	13
РОЗДІЛ I. Соціоісторичні передумови становлення польського солоспіву у Львові	22
1.1. Культурологічно-мистецтвознавчий дискурс розвитку солоспіву в польській музичній культурі Львова	22
1.2. Суспільно-історичні етапи розвитку міста та їх вплив на функціонування камерно-вокального жанру в творчості польських композиторів Львова	33
1.3. Взаємодія багатоетнічних (передусім польських і українських) елементів в пісенній культурі міста	43
РОЗДІЛ II. Польська пісня у Львові в передромантичну та романтичну добу: стильові тенденції сентименталізму, раннього романтизму та Бідермаєру	52
2.1. Головні імпульси формування пісенної культури Львова першої половини XIX ст.	52
2.2. Камерно-вокальний доробок Кароля Ліпінського – вершина ранньоромантичного стилю у львівській вокальній культурі	66
2.3. Риси сентименталізму та Бідермаєру у пісенній спадщині львівських композиторів-аматорів першої половини XIX ст.	80
РОЗДІЛ III. Львівська польська пісня у період «кульмінації аматорства» (друга половина XIX – початок XX ст.)	93
3.1. Загальні засади функціонування пісенного жанру у львівському середовищі даного періоду	93
3.2. Романтичні орієнтири камерно-вокальної творчості Кароля Мікулі	101
3.3. Пісні Генрика Ярецького, Яна Галля і Станіслава Невядомського та їх образно-змістовні домінанти	114

РОЗДІЛ IV. Польський солоспів львівських композиторів першої третини ХХ ст.: від популярної пісні до вокального монологу	148
4.1. Тенденції польської камерно-вокальної творчості в добу суспільно-історичних перемін	148
4.2. Солоспіви Мечислава Солтиса та Адама Солтиса в контексті професіоналізації польської пісні	164
Висновки	184
Список використаної літератури	190
Додатки	203

ВСТУП

Актуальність теми. Пізнання культурної історії кожного історичного регіону в усіх її багатогранних взаємозв'язках, численних духовних контактах як із Сходом, так і з Заходом, виявлення як позитивних, так і негативних наслідків цих взаємозв'язків, усталення розмаїтих витоків тих чи інших явищ мистецького життя, особливо ж в регіонах, що формувались як багатонаціональні та багатокультурні, набуває останнім чином все більш вагомого та об'ємного висвітлення в наукових працях. Такі дослідження витворюють об'єктивний погляд на співвіднесення «питомого – напливового», «породженого власною національною традицією – запозиченого» в оцінці кожної національної культури, яка входила в багатоманітну панораму даного регіону. До уваги береться не лише композиторська школа, як вершина мистецьких досягнень, а починаючи з ХІХ ст. – як креативний прояв духовної національної самоідентифікації, але й багато інших форм музичного життя, які зробили можливим становлення і піднесення творчості видатних представників мистецтва нації – композиторів. До таких форм належить організація концертів, театр, домашнє музикування, освіта, діяльність товариств тощо.

Відтак вивчення специфіки того чи іншого жанру в певному національному середовищі, географічному ареалі та хронологічному обсязі потребує залучення ширшого соціоісторичного контексту, в рамках якого виявляється можливим виявити особливі прикмети національної музичної культури як в загальному, так і в окремих жанрах. В цьому ключі дослідження пісенності як найбільш суспільно заангажованої сфери культурної екзистенції кожного національного середовища становить одну з постійних і завжди актуальних проблем сучасного музикознавства, на кожному наступному етапі історичного розвитку виявляючи нові грані смислів. Такий підхід дозволяє простежити феномен особливої взаємодії слова і музики у вокальному жанрі, котрий ґрунтується не на умовному, узагальненому прочитанні тексту

інтонаційними засобами, передачі головного образу, настрою, а на глибинних зв'язках між мовною, поетичною інтонацією і символікою поетичного змісту.

Пісенність для повного розуміння свого особливого місця в культурному континуумі певного місця й епохи повинна розглядатись не просто як конкретний музично-поетичний жанр, що отримав своє перевтілення в музиці, а як одне з найбільш багаторівневих і об'ємних понять в музичному мистецтві XIX – XX ст. Камерно-вокальна сфера завдяки поєднанню вербально окресленого тексту й емоційно-асоціативній узагальненій природі музичного виразу відображає найрізноманітніші рівні самопізнання людини: від філософського осмислення місця *homo sapiens* у Всесвіті до злободенного «щоденника епохи». Розкриття ролі пісенної спадщини польських композиторів Львова в дисертації здійснюється не просто крізь призму пісенного жанру в регіональному просторі Галичини і в її центрі Львові, а простежується як відповідність пісенного «образу світу» до тих історичних, політичних, соціоекономічних та передусім культурно-мистецьких процесів, котрі становили підґрунтя, що на ньому формувався регіональний різновид одного з найпопулярніших і найдемократичніших музичних жанрів. Цей комплексний підхід та з'ясування взаємодії «соціум – пісенні артефакти» став центральною гіпотезою роботи, і дозволяє виявити ще одну ознаку специфічності регіонального музичного мистецтва в контексті світового художнього процесу.

Доведення запропонованої гіпотези потребувало окресленої структури наукової роботи, використання джерел, орієнтованих на багатоманітність іманентних і міжмистецьких літературно-музичних паралелей і аналогій. Вони покликані встановити співвіднесення мистецьких відкриттів галицької польської пісенної спадщини із світовим культурним процесом, бо утворення фахової музичної школи і взаємодія з розвитком стилів у західній культурі завжди протікала у галицькому мистецтві доволі інтенсивно і багатогранно.

І якщо довгий час розгляд об'єктивних соціоісторичних передумов функціонування того чи іншого жанру, згідно з ідеологічними постулатами соцреалізму, взагалі майже не прикладався до будь-якого виду мистецтва, ні,

тим більше, не враховував таких суттєвих імпульсів до мистецького поступу, як релігійний, дворянсько-аристократичний чи національно-характерний чинник (за винятком революційних пісень чи пісень «про важку долю простих людей»), то тепер перед нашою гуманітарною наукою стоять важливі завдання. Відколи мистецтвознавство, культурологія, музикознавство прагнуть до об'єктивного висвітлення мистецьких процесів у художньому житті як України в цілому, так і її окремих регіонів, виникає потреба, представити у ширшій культурно-історичній панорамі та уточнити не лише загальні параметри розвитку мистецтва, але й окремих його сегментів, в тому числі й пісні.

В тому плані галицька пісня в її багатоманітних національних версіях видається вельми показовою, оскільки в ній природно поєднувались елементи багатьох етнічних традицій тих народів, які населяли край і його столицю – загалом біля двадцяти, з них українська, польська, єврейська, вірменська, австрійська громади були найчисленнішими. Тож польська пісня формувалась в тісному зв'язку з іншими національно-фольклорними елементами, трансформувала провідні загальноєвропейські тенденції, а водночас зберігала і плекала власну музичну ідентичність.

Зв'язок з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано в межах планових наукових тем Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка як складової перспективного тематичного плану науково-дослідницької діяльності вказаного навчального закладу, і вона є частиною комплексної теми № 7 «Музична культура Галичини ХІХ – першої половини ХХ ст.». Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої Ради Львівської національної музичної академії ім. М.Лисенка. Протокол засідання № 10 від 14 грудня 2016 року.

Мета дослідження – полягає у виявленні закономірностей розвитку та еволюції естетичних засад польської пісні в художній культурі Львова ХІХ - першої третини ХХ століття крізь призму соціоісторичних процесів.

Відтак завданнями дослідження стали:

- опрацювання наявної наукової літератури, присвяченої розвитку польської пісні у Львові впродовж понад столітнього періоду;
- класифікація пісенної творчості польських львівських композиторів на різних історичних етапах;
- виявлення стильових, тематичних та музично-виразових пріоритетів згаданої творчості у зв'язку з соціокультурними запитами середовища;
- здійснення детального аналізу характерних зразків пісенної творчості польських композиторів;
- окреслення міжнаціональних зв'язків та впливів інших національно-культурних традицій, насамперед української, на пісенну творчість польських львівських композиторів.

Об'єкт дослідження – галицька камерно-вокальна культура в соціоісторичному аспекті.

Предмет дослідження – солоспіви польських композиторів Львова ХІХ – першої третини ХХ ст.

Матеріалом дослідження служать вибрані пісні провідних польських композиторів, пов'язаних зі Львовом протягом ХІХ – першої третини ХХ ст.: Кароля Ліпінського, Кароля Мікулі, Генрика Ярецького, Яна Галля, Станіслава Невядомського, Мечислава Солтиса, Адама Солтиса, а також композиторів-аматорів середини ХІХ ст., Марцеля Мадейського та Теодозії Папари. Редукція обраного матеріалу дослідження пов'язана з необхідністю зосередитись лише на найбільш типових для регіональної культури зразках у об'ємному середовищі професійних митців та аматорів, які сягали до пісенного жанру.

Хронологічні межі дослідження визначені історико-культурним аспектом обраної теми і охоплюють період ХІХ – першої третини ХХ століть.

Методологічну основу дослідження становить:

- культурологічний підхід, зумовлений актуальністю комплексного дослідження культури як середовища буття людини.
- соціологічний метод у його фундаментальному трактуванні, тобто у спрямуванні на встановлення та аналіз соціальних тенденцій,

закономірностей розвитку музичного життя певного історичного періоду та ролі у ньому пісенного жанру;

- історичний – при аналізі особливостей розвитку польської пісні Галичини в тривалому еволюційному процесі, традицій виконавства та формування засад композиторської творчості ряду
- ретроспективний і структурно-системний у ході аналізу джерел;
- історико-компаративний принцип у відстеженні динаміки становлення регіональної традиції компонування польської пісні, а також у визначенні її ролі в культурно-мистецькому середовищі;
- метод структурно-герменевтичного аналізу конкретних музичних творів;
- метод аналізу структури художнього тексту.

Окремої праці на цю тему поки що не існує, проте ряд досліджень, дотичних за тематикою, склали **теоретичну базу** дисертації.

Це передусім студії з музичної регіоніки, головно українських та польських історичних територій (І. Антонюк, Ю. Булка, М. Бурбан, А. Випих-Гавронська (Wuruch-Gawgońska), Й. Волинський, Я. Горак, Я. Ісаєвич, А. Карпак, Л. Кияновська, Б. Кудрик, Н. Кобрин, Д. Колбін, Н. Косаняк, О. Лисюк, З. Лисько, Л. Мазепа, Т. Мазепа, Л. Мельник, О. Осадця, С. Павлишин, М. Пекарський (Piekarski), О. Попович, Р. Римар, Т. Росул, Є. Скарбовський (Skarbowski), В. Токарчук, А. Хибінський, Ю. Ясіновський).

Другу групу складають праці, присвячені становленню професійної музичної творчості композиторів Галичини, передусім у польському та українському середовищах (Г. Блажкевич, Т. Булат, Ю. Булка, Я. Горак, У. Граб, М. Жишкович, М. Загайкевич, Н. Кашкадамова, Л. Кияновська, С. Людкевич, З. Лисько, Л. Мазепа, Т. Мазепа, Т. Молчанова, Е. Нідецька (Nidecka), С. Павлишин, О. Паламарчук, А. Рудницький, М. Солтис (Sołtys), Т. Старух, Р. Стельмашук, А. Терещенко та ін.); біографічні джерела, присвячені життєтворчості композиторів, виконавців, що творили і виконували зразки камерно-вокальної творчості (Л. Т. Блашчик (Błaszczuk), Д. Колбін, А. Новак-Романовіч (Nowak-Romanowicz), М. Пекарський, Ю. Поврузьняк (Powroźniak), Ю. Рейсс (Reiss), В. Токарчук).

Третя група – праці, присвячені польській пісні в історико-культурному контексті (В. Венгжин-Клісовська (Węgrzyn-Klisowska), З. Гельман (Helman), Е. Нідецька, І. Понятовська (Poniatowska), В. Позняк (Poźniak) Т. Пшибильський (Przybylski), М. Солтис, Й. Субель (Subel), М. Томашевський (Tomaszewski), Е. Щепанська-Лянге (Szczepańska-Lange); П. Яскулка (Jaskółka).

Наукову новизну дослідження визначає комплексне осмислення польської пісенної спадщини Львова протягом понад сторічного періоду становлення і розвитку.

Відтак у дисертації вперше:

- цілісно розглядається пісенна творчість польських львівських композиторів ХІХ – першої третини ХХ ст.;
- введено в науковий обіг невідомі раніше камерно-вокальні твори польських львівських композиторів ХІХ – першої третини ХХ ст.;
- проведено теоретичний аналіз найяскравіших зразків польської пісенної творчості галицького регіону.

Набуло подальшого розвитку:

- висвітлення історико-культурного контексту пісенної творчості композиторів і виконавців Львова;
- окреслення естетичних пріоритетів львівської камерно-інструментальної творчості у рамках панування романтичного художнього світогляду та інноваційних естетико-стильових тенденцій першої третини ХХ ст.;
- процеси формування польської пісні Львова в конкретних історичних і культурних умовах. Такий підхід до проблеми дозволить виділити, незважаючи на багатоманітність індивідуальних підходів до жанру сольної пісні кожного з митців, певні спільні тенденції та пояснити їх з позиції соціокультурного середовища галицької столиці, а також історичних обставин її розвитку.

Доповнено:

- аналітичний компендіум польської пісні львівських композиторів ХІХ – першої третини ХХ ст.

- тематичні і жанрові сфери, пов'язані з регіональною галицькою культурою.

Теоретичне значення отриманих результатів. Матеріал дисертації має концептуальне значення для подальшого усвідомлення ролі камерно-вокальної творчості в культурі названого періоду. Робота розширює існуючу джерельну базу для подальших досліджень у цій царині і пропонує власну концепцію розвитку польської пісні у Львові. Запропонована періодизація розвитку камерно-вокального жанру в регіональному просторі дає можливість дослідити важливу складову музичного життя XIX – початку XX століть у багатоманітності її завдань та досягнень.

Матеріал дисертації, її основні положення і висновки можуть бути використані в подальших дослідженнях питань теорії й історії світової культури. Отримані результати можна використовувати у процесі викладання низки навчальних дисциплін, зокрема культурології, історії музики, історії вокального мистецтва, а також у підготовці монографій, підручників, навчальних посібників, навчально-методичних програм, тематика яких дотична до теми дисертації.

Дисертаційними матеріалами можна послуговуватися в наукових розробках із питань музичної регіоніки, історії музики, вокального мистецтва та ін. Результати дослідження важливі для застосування у процесі студій музичної соціології, анімації культури, творчості польських і українських композиторів та виконавців Галичини. Матеріали дослідження стануть у нагоді при подальших студіях музичного життя не лише окремого регіону, а й української та польської культури загалом.

Практичне значення дослідження полягає в можливості його використання в навчальних курсах вищої школи: «Музична культурологія», «Історія світової культури», «Історія музики», спецкурсів «Історія галицької культури», «Історія польської музики», «Музична соціологія», «Музична антропологія»; у розробці відповідних розділів посібників з історії польської, української культури, доповненні змісту освіти фахівців із культурології, історії музики, соціології, антропології у ВНЗ; у виробленні стратегії діяльності

філармоній та інших концертних осередків, у підготовці навчальних програм музичних ВНЗ.

Апробація результатів дисертації

Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Окремі положення дослідження були апробовані у виступах на міжнародних конференціях: V Міжнародна наукова конференція «Stanisław Moniuszko in memoria» (Музична академія ім. І. Я. Падеревського в Познані, 16.02. 2017), Міжнародна наукова конференція «Interpretacje dzieła muzycznego. Teoria i praktyka» (Музична академія ім. Ф. Нововейського в Бидгощі 23. 11. 2017), Міжнародна наукова конференція «Музикознавчий універсум молодих» 02.03. 2017 (ЛНМА ім. М. Лисенка), конференціях у ЛНМА ім. М.Лисенка (2013, 2016, 2017, 2018 рр.), у семінарах кафедри сольного співу Краківської музичної академії (Польща).

Публікації. Основні ідеї дисертації викладені у 5 одноосібних публікаціях, з них 1 в закордонному виданні.

1. Бернацька-Гловаля Е. І. Польська пісня у Львові (соціоісторичний та культурологічний аспект). *Музикознавчі студії: на пошану Митця. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В.Лисенка.* Львів, 2013. Вип. 9. С. с. 151-166.

2. Бернацька-Гловаля Е. І. Мистецьке середовище Львова 20-30-х років ХХ століття та його вплив на камерно-вокальну творчість львівських композиторів (мультикультурний аспект). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В.Лисенка Музикознавчий Універсум.* Львів, 2016. Вип. 38-39. С. 241-254.

3. Бернацька-Гловаля Е. І. Польська аматорська пісня ХІХ ст. у львівському культурно-мистецькому континуумі. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В.Лисенка Музикознавчий Універсум.* Львів, 2017. Вип. 40. С. 119-133.

4. Бернацька-Гловаля Е. І. Культурно-мистецький контекст розвитку сольної пісні Львова першої половини ХІХ ст. *Щоквартальник «Українська музика»* Львів, 2017. Число 3 (25). С. 40-48.

5. Emilia Bernacka-Głowala Religious Motives in the Polish Songs of Lviv Composers of the Nineteenth – Early Twentieth Centuries. *Lwowsko-Rzeszowskie zeszyty naukowe „Eros w moralności i kulturze. Sacrum i profanum w kulturze”*. Lwów – Rzeszów, 2017, № 4, s. 135 – 145.

Структура дисертації. Дисертація складається зі вступу, чотрьох розділів, висновків, списку використаних джерел. Обсяг праці – 189 стор. (без списку літератури). Список використаних джерел – 208 найменувань.

РОЗДІЛ I. Соціоісторичні передумови становлення польського солоспіву у Львові

1.1. Культурологічно-мистецтвознавчий дискурс розвитку солоспіву в польській музичній культурі Львова.

Розвиток такого демократичного і надто чутливого до суспільно-історичних змін жанру як пісня, особливо в певному національному та регіональному середовищі, природно викликає найрізноманітніші дослідницькі підходи. Адже цей синтетичний жанр вміщує в своїх історичних етапах та видозмінах об'ємний конгломерат науково-гуманітарної проблематики, що дозволяє розглядати її в історичному, культурологічному, націєтворчому, музикознавчому, літературознавчому, етномузикологічному, психологічному, соціологічному, антропологічному та інших аспектах.

Особливо різноманітні ракурси вивчення природи пісенного жанру постають в дослідженні тих регіонів, які в тривалому історичному процесі формувались як багатоетнічні, багатоконфесійні та багатокультурні. Як стверджують В. Шульгіна і А. Кравченко «Вивчення культури краю в контексті регіональних та національних культуротворчих процесів – важлива ланка в науковому осмисленні життя регіонів з погляду філософського та культурологічного обґрунтування новацій, зумовлених творчою діяльністю людини, що спонукає до пошуку антропологічних засад онтології культури та реконструкції історичних моделей культуротворчого поступу на національному та регіональному рівнях» [100, 3]. Пісня в цьому контексті може розглядатись як один з показових елементів «історичних моделей культуротворчого поступу».

В цьому плані вельми вдячним матеріалом для дослідження є польська пісня Східної Галичини, зокрема її столиці – Львова, оскільки цей унікальний в етнокультурному відношенні регіон увібрав духовно-культурні надбання багатьох народів – українського, польського, австрійського, єврейського, вірменського та інших. Варто подати огляд кількісного та національного складу мешканців Галичини у період, який розглядається в дисертації:

«Українці проживали здебільшого у Східній Галичині, де з 3,1 млн населення вони становили 71%. Другою за чисельністю національністю тут були поляки, яких 1849 р. налічувалося 635 тис. осіб, тобто 20,4% населення. Проте поляків вирізняла передусім не чисельність, а політичний і соціальний вплив. Майже весь прошарок магнатів і шляхти складався з них. Важливою етнічною групою в населенні Галичини були євреї. Відразу після того, як Галичину було приєднано до імперії, євреї становили 3,1% населення всієї провінції, зокрема 8,7% населення її східної частини. За австрійського правління кількість євреїв продовжувала зростати: з 144 тис. у 1776 р. до 328 тис. у 1849 р. Три чверті з них жили у Східній Галичині. Кілька міст – Броди, Белз, Бучач, Рогатин, Перемишляни, Делятин і Сокаль – були майже цілковито єврейськими. У інших містах євреї становили близько третини жителів, працюючи здебільшого у торгівлі та в промисловості. Близько двох третин німців жили у селах Східної Галичини, в смузі, що тяглася від Жовкви на півночі до Дрогобича і Стрия на півдні. У першій половині 1780-х рр. 13 тис. німців, переважно з Пфальца й інших південно-західних німецьких земель, прийняли запрошення Габсбургів й оселилися в Галичині. За ними у першій половині XIX ст. сюди емігрувало ще 2 тис. німців із Судетів, тобто австрійської Богемії. Галицькі німці займалися сільським господарством, майже не контактуючи з українцями» [93].

Тож природно, що сам край і його найбільший духовний та мистецький центр Львів яскраво виділяється серед своєрідних за культурними традиціями і багатих на мистецькі здобутки регіонів України перш за все завдяки взаємодії різних, часто доволі контрастних національно-духовних засад. Це твердження слухне передусім для фольклору у всіх його проявах – інтеграції звичаєвих елементів, образотворчому й прикладному мистецтві, літературному сегменті переказів, легенд, казок, але чи не найбільше – у музичній народній творчості, пісенній спадщині Галичини. Зрозуміло, що й у професійній культурі розмаїтим чином перехрещувались впливи як найбільших кількісно національних громад, так і тих, які складали менш численний прошарок населення.

Крім того, знаходячись на перехресті між Сходом і Заходом, Галичина подібно, як Буковина та Закарпаття, акумулювала в мистецькому житті найрізноманітніші художні віяння та перейняла розмаїті форми побутування музики з Західної Європи. Відтак кожен народ, представники якого творили в тут свої громади, збагачував регіональну культурно-мистецьку, музичну панораму ще й своїм неповторним колоритом. Але в цьому випадку буде вірним і зворотне твердження: кожна національна культура, що плекалась тут, отримувала своєрідний відбиток у провідних жанрах музичної культури, від «сусідів», зазнавала впливів, які в більшій чи меншій мірі збагачували, змінювали її первинну природу. Такі взаємовпливи обумовлювали певні стильові і жанрові пріоритети, завдяки чому в кожній з провідних національних громад – українській, польській, єврейській, австрійській, почасти і в деяких інших – викристалізовувались оригінальні регіональні версії питомих ментальних кодів художнього світогляду.

Процес становлення культурних традицій кожної з національних громад, як і способів та форм їх взаємодії, був неоднорідним. Адже історія галицької культури формувалась впродовж віків під впливом багатьох зовнішніх і внутрішніх чинників. Її розвиток відбувався нерівномірно, за періодами піднесення наступали соціальні кризи, які не могли не відбитись на культурному житті, однак, навіть у кризові періоди мистецьке життя не завмирало, а існувало в тих формах, які були відповідні до духу часу. Порізнному складалась і взаємодія різних національних культур на території краю.

З одного боку, вони активно взаємодіяли в різних царинах і взаємно проникали у мистецьких та просвітницьких формах діяльності, що, в свою чергу, були зумовлені економічною співпрацею. З іншого боку, кожна з націй зберігала неповторність духовних традицій, плекала власні звичаї. Українська і польська верстви протягом багатьох віків складали найбільшу частину мешканців Львова, свої культурно-духовні осередки мали й представники інших національних громад – єврейської, австрійської, чеської, вірменської, румунської, угорської.

Культурна спадщина польської та української верстви відтак стала є основоположною у формуванні регіональної неповторності львівського мистецького доробку: плекаючи питомі риси національної традиції, кожна з громад водночас не могла не взаємодіяти з представниками інших народів, не відчувати їх впливу, особливо ж у такій поширеній та демократичній царині культурного життя, як музичне мистецтво. Одним з найважливіших репрезентантів національного мистецького доробку кожної з найчисленніших верств Львова, притому в кожному з історико-стильових періодів була пісня. Відповідно, що і взаємовпливи в пісенній творчості були найбільш виразними і свідчили про постійний інтерес до мистецьких надбань одне одного.

Соціоісторичні процеси особливо яскраво відображаються у музичних жанрах, що найбільш безпосередньо резонують на актуальні події. Передусім це торкається пісні, котра з повним правом може називатись «щоденником епохи», «дзеркалом національного життя» чи окреслюватись іншими категоріями, що вказують на її унікальну здатність перевтілювати в музично-поетичній формі події «тут і тепер». Розглядаючи розвиток польської пісні як невід'ємної частини багатонаціональної галицької культури в дальшій перспективі, доводиться враховувати ті соціальні та історичні передумови, які сформували своєрідність цього культурно-мистецького феномену краю. Адже пісенна творчість, а ширше діяльність, рух, пов'язаний з її виконанням та поширенням в культурному житті, завжди має найтісніший зв'язок із тими витоками, духовними потребами, національними та політичними обставинами, які зумовили більш чи менш інтенсивне поширення пісенного репертуару, його інтеграції в концертне життя, освітні, просвітницькі функції, спрямованість на національну ідентифікацію тощо.

Для розвитку як професійного музичного мистецтва, так і утворення та укорінення музичного фольклору і побуту в краї необхідно також врахувати своєрідний вплив різних національних, а відтак релігійних, соціальних традицій та уявлень, які більш чи менш опосередковано відобразились в оригінальності музичної мови пісенної культури Галичини. Слід взяти до уваги проникнення

напливових елементів різних культур, не лише тих народів, які перебували в краї, а й тих, які завдяки особливому географічному положенню активно мігрували в цьому регіоні. Від них переймалися жанрові, мелодичні, ритмічні, ладо-гармонічні, фактурні та інші елементи, що залишили свій помітний слід у цілісній системі музично-виразових засобів регіональної творчості.

У внутрішній структурі музичного життя міста і краю побутування і виникнення пісенної культури було продиктоване особливими умовами, котрі мали безпосередній вплив на творчість львівських композиторів, оскільки вони були пов'язані з багатьма музичними інституціями і товариствами, а часто були й ініціаторами їх заснування. В багатьох випадках львівська пісенна творчість виникала внаслідок потреб конкретного виконавського апарату, і в результаті призвела до розвитку певних музичних жанрів. Потреби ці, в свою чергу, з'явилися внаслідок виникнення сітки музичних і співацьких товариств, що додатково стимулювало цілий ряд позитивних для подальшого розвитку явищ. Суспільна структура Львова інспірувала розвиток пісенної творчості, як і зміну камерно-вокальної тематики, оновлення стильових пріоритетів у цьому жанрі впродовж тривалого періоду часу: від кінця XVIII ст. – до 1939 р.

Тому розглядаючи польську пісню як феномен галицької регіональної культури, слід враховувати декілька факторів, що сприяють їх істотному значенню в історико-культурному контексті краю. Першим фактором є, безумовно, їх популярність в духовному житті Галичини, репрезентація у важливих національно-патріотичних та духовно-освітніх масових акціях; виконання місцевими співаками та колективами у гастрольних поїздках, а відтак – визнання їх мистецької вартості поза межами краю, за кордоном, що сприяло зростанню авторитету галицьких митців.

Другим фактором визначаємо різноманітність соціальних функцій виконавців та колективів, що пропагували пісню (церковні хори, салони, об'єднання за інтересами, освітні заклади різного типу тощо), котра свідчить про плекання багатоманітних традицій, складених історично; особливості середовища функціонування, тобто підтримка державою, окремими

інституціями, благодійними організаціями, а також проведення паралельних форм діяльності – видавничих, педагогічно-виховних, співпраця з театрами, вищими навчальними закладами тощо.

Проте всі вищеназвані процеси далеко не завжди враховуються в об'ємному на сьогодні гуманітарно-дослідницькому дискурсі пісенної творості, як української, так і польської, хоча тематичне коло такого роду досліджень вельми широке. Можемо виокремити значний пласт історичних, культурологічних, фольклористичних та музикознавчих праць, що піднімають питання, дотичні до проблематики польської пісні у Львові. Відтак насамперед варто зосередитись на тих головних векторах, які характеризують коло інтересів сучасних музикознавців і культурологів у парадигмах: «музична регіоніка – музична культура Львова і галицького регіону – співвідношення польської музики та музичних традицій інших національних громад міста, передусім української» та «польська пісня ХІХ-першої третини ХХ ст. в загальнонаціональному вимірі – польська пісня окресленого періоду у Львові».

Початкові етапи збирання інформації про музичне життя Львова та її критичне осмислення пов'язується з розвитком преси та появою численних часописів культурологічного спрямування. Л. Мельник вказує, що перша газета на території сучасної України – «Gazette de Léopol» – вийшла у Львові 1776 року французькою мовою [61, 139]. Далі авторка докладно оглядає музикалії львівської преси впродовж півтора сторіччя історичного розвитку, в тому числі й першої половини ХІХ ст., які найчисленніше з'являлись у німецькомовній пресі і приходить до висновку, що «публікації про музику в «Mnemosyne» (найважливіше німецькомовне джерело в галузі культури у 1824 - 1840 р. – Е. Б.-Г.) можна розділити на чотири основних групи. Дві перших – найбільш об'ємні і численні – стосуються музичного театру і концертного життя міста. Тут можна виділити своєрідну «інформативно-рекламну» частину, т.зв. «інсерати»..., притаманні журналістському стилю епохи: анонси, оголошення, повідомлення (в тому числі й коментовані), репертуарні плани; та аналітично-інформативну: описи подій, репортажі, театральні огляди. Натомість розгорнені

рецензії на концерти та музично-театральні події зазвичай друкували в рубриці «Aus dem Gebiete der Tonkunst» [61, 165].

Перші дві зазначені групи торкаються стислої інформації та критично-аналітичних оглядів найбільш значних музичних подій, що відбувались тільки і виключно в нашому місті, тобто вони мають і суто «рекламну» мету – залучити якомога численнішу публіку на анонсовані події, а через критичний огляд тих подій, які вже минули, заохотити слухачів і глядачів відвідувати наступні аналогічні акції. Ще одне спостереження, пов'язане з обраною темою дисертації: якщо оперні вистави анонсувались і потім аналізувались доволі докладно, концертні програми теж описувались по мірі можливості (і популярності артистів, які виступали), то основні форми поширення пісні – салони, свята, релігійно-обрядові артефакти – не вважались у тогочасній пресі явищем мистецького порядку, а швидше належали до «звукового тла» щоденного життя, тим-то і не викликали критичних чи пресових відгуків, а відтак створювали враження, що пісенної сфери у місті наче й не існувало.

Цікавими видаються наступні дві групи, виділені Л. Мельник у інформативному полі перших музичних публікацій у місті: «Третя група публікацій також має хронікальний характер, це своєрідний «музичний календар» Європи: біографічні довідки про відомих музикантів, некрологи, новини з усіх куточків континенту, замітки про гастролі вітчизняних або добре відомих у Львові виконавців. Вони з'являлися під більш загальними рубриками «Zeitung fürs gesellige Leben» (Газета для товариського життя (нім.)), «Theaternachrichten» (новини театру (нім.) - здебільшого з точною вказівкою міста), «Wissenschaftliche und Kunstmeldungen» (новини науки і мистецтва (нім.)). Четвертий підрозділ складають статті, присвячені загальним питанням історії музики, виконавству, історії, фольклору. Слід відзначити, що в порівнянні із польськомовним додатком «Rozmaitości» газета подавала інформації з культурного і, вужче, музичного життя міста значно оперативніше і повніше, відтак досі служить більш достовірним і вичерпним джерелом для істориків, котрі досліджують даний період» [61, 65]. Отже, вже на початкових

етапах львівська преса давала достатньо фактичного і критичного матеріалу з царини музичної культури, на основі якого згодом можна було робити аргументовані наукові узагальнення.

Перші спроби синтетичного огляду музичної культури Львова були здійснені в період становлення як української, так і польської музично-критичної думки, на зламі XIX – XX ст. Здебільшого вони торкалися або історичної перспективи культурно-мистецьких подій (наприклад, праці Францішка Яворського в польській культурології, Івана Крип'якевича в українській історичній науці), були присвячені найважливішим сферам національного духовно-мистецького життя, таким як становлення професійної композиторської творчості, церковна музика, музична освіта, театр або музичні товариства, із особливою увагою до львівських осередків (Адольф Хибінський і його школа, Олександр Полінський, Ян Дроздовський, Юзеф Райс – в польському середовищі, Борис Грінченко, Борис Кудрик, Станіслав Людкевич, Василь Барвінський – в українському середовищі) або висвітлювали сегменти музичної культури в Галичині (праці Станіслава Шнюр-Пепловського про польський музично-драматичний театр чи Зиновія Лиська про піонерів української музики в Галичині).

В радянський період специфіка регіонального розвитку музичної культури, тим більш такого «непокірливого» краю як західноукраїнські землі та їх центр Львів, всіляко нівелювалась, її намагались маргіналізувати і не акцентувати як великі здобутки тутешніх національних громад, так і оминати зв'язки із зарубіжними осередками музичної освіти та виконавства. Однак і всупереч несприятливим ідеологічним обставинам з'являються такі фундаментальні праці, як праця М. Загайкевич «Музичне життя Західної України другої половини XIX ст.» [27], де, хоч і ескізно, але береться до уваги багатоетнічна і багатокультурна основа музичного життя Львова. В тому ж руслі витримані праці Стефанії Павлишин, присвячені знаковим особистостям українського музичного середовища – Денису Січинському[75], Станіславу Людкевичу [74] та Василю Барвінському[73].

Польське музикознавство навіть в період соціалістичної експансії не було настільки контрольованим ідеологічними органами, тому детальніше аналізувались музичні процеси минулого, в тому числі й пов'язані з польською культурою Львова, її окремими інституціями та особистостями, дотичними до музичного життя міста (праці Й. Поврузьняка, А. Новак-Романовіч та ін.)

В останні десятиліття в музично-історичній науці спостерігається тенденція до повної реконструкції образу музичної культури, не лише зосередженої на геніях і їх спадщині, але й спрямованої на артефакти локального значення. Невипадково запотребованою в гуманітарному науковому обігу стала краєзнавча тематика, в тому числі й музикознавчого спрямування, яка концентрує зусилля вчених на «музичному житті регіону...», «хоровому русі краю...», «музичних інституціях міста...» тощо. За роки Незалежності в Україні з'явилося чимало досліджень подібної тематики: О. Лисюк [47], П. Шиманського [98], В. Мітлицької [64], Т.І.Росул [81], А.І.Литвиненко [48], І. Бермес [5], Л. Кияновської [34], Л. Мороз [67], Р. Римар [80] та багато інших.

Здебільшого на маргінесі залишається аматорська композиторська творчість, яка, якщо і згадується, то тільки як принагідне доповнення діяльності диригента, педагога чи організатора музичного життя. Винятком служать окремі праці львівських дослідників, зокрема дисертація Остапа Майчика [58] та Зеновії Жмуркевич [26], в яких представлена та проаналізована спадщина композиторів-практиків (тобто хорових диригентів за основним фахом, які писали твори для керованих ними колективів) західних регіонів України, чи твори для домашнього музикування львівської інтелігенції на зламі XIX-XX ст.

Отже, на основі поданих фактів можна зробити висновок, що музична регіоніка в українському музикознавстві стала доволі інтенсивно розвиватися саме в добу Незалежності, і саме цей дослідницький масив став основою представленої дисертації. В загальних характеристиках музичного життя і розвитку музичних інституцій Львова, в яких плекалась польська пісня, найбільшою мірою використано наукові праці Л. Мазепи [51-54, 148], де розглядається польське і українське середовище, Л. Кияновської, що досліджує

еволюцію галицької музичної культури в її поліетнічній багатоманітності. Важливим джерелом для поданої роботи стала дисертація Еви Нідецької «Творчість польських композиторів Львова в контексті українсько-польських музичних зв'язків (1792-1939)» [70], а також дисертація Мирослави Жишкович, присвячена львівській вокальній школі другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття [25]. Поширеність і пріоритети пісенного репертуару у Львові дають змогу простежити дисертація Ірини Антонюк «Нотні колекції бібліотеки ЛНМА ім. М. В. Лисенка у світлі історико-культурного процесу краю» [1] та праці Ольги Осадці [72]. З публікацій останніх років до уваги беруться статті Тереси Мазепи та її фундаментальна монографія «Соціокультурний феномен європейських музичних товариств ХІХ – початку ХХ століть на прикладі Галицького Музичного Товариства» [56]. Інтерес представляють статті із серії „Musica Galiciana” польською і українською мовою, присвячені різним аспектам музичної культури краю. Праці, спрямовані на висвітлення музично-театрального сегменту культури краю, вийшли з-під пера Алли Терещенко [89], Анни Випих-Гавронської [204] та Єжи Готта [122].

Для з'ясування специфіки польської пісні львівських авторів у загальноєвропейському процесі та місця цієї регіональної творчості в польській національній культурі загалом дисертантка спиралась головно на праці польських дослідників. В поле уваги потрапили передусім розвідки узагальнюючого характеру, присвячені природі вокального жанру в національній спадщині. Так специфіку польської пісні на початкових етапах його становлення, головно до Листопадового повстання, докладно розглядає Яніна Цибульська та Єжи Габрись [119]. Порівняти львівську і варшавську камерно-вокальну творчість другої половини ХІХ ст. дозволяє дослідження Аліції Матрацької-Косьцельни [147]. Окремо слід звернути увагу на фундаментальні дослідження Мечислава Томашевського, передусім на його монографію «Студії романтичної пісні: від визнання до заклик» [195], «Інтегральна інтерпретація музичного твору. Спостереження» [188], «Музика в діалозі зі словом» [192], «Про польську музику в інтертекстуальній

перспективі» [193] та статті «Образ і доля польської пісні 1795-1918» [194] та об'ємний том статей, виданий за його редакцією «Польська пісня. Дослідження. Особливості і спорідненість. Інспірації й відлуння» [165].

Важливе місце в польській гуманістиці посідають розвідки, присвячені інтерпретації європейської та національної поезії (зокрема Адама Міцкевича) в музиці. Серед праць цієї тематики виділяємо різносторонню тематично збірку статей «Поети та їх музичний резонанс. Від Петрарки до Тетмаєра» [168] та «Міцкевич і музика. Слова, звуки, контексти» [151]. Деякі дослідження зосереджені на певній тематиці, зокрема простежуються релігійні мотиви в польській пісні, які аналізує Є. Габрись в праці «Сольна релігійна пісня в творчості польських композиторів ХІХ століття» [118].

Стильові зрізи польської музичної культури, в тому числі й в пісенній сфері, в період, який нас цікавить, розглядаються в працях Ірени Понятовської та Ельжбети Щепанської-Лянге, присвячених добі романтизму в Польщі [170, 186]. Важливу інформацію про пісенну творчість ранньоромантичної доби дають монографічні дослідження Ігоря Белзи, чия праця про Марію Шимановську була перекладена з російської [106] і Мечислава Томашевського [191]. Польську пісню після доби Станіслава Монюшка розглядає Влодзімеж Позьняк [173]. Неокласицизм та пісні з кола Кароля Шимановського опиняються в центрі наукових зацікавлень Зофії Гельман [124, 166] та Тереси Хилінської [115]. Цьому ж періодові, але більше сфокусованому на спадщині Мечислава Карловича, присвячена монографія Елістера Вайтмана [202]. Серед новіших праць польських музикознавців, в яких пісня опиняється в центрі наукової уваги, особливу цінність для нашого дослідження представляє праця Павла Яскулки «Національний аспект польської музики в 1795-1918 роках» [129], де основним аналітичним матеріалом виступає сольна пісня.

Весь об'ємний компендіум літератури з предмету дослідження дозволяє зробити два важливі висновки. Перший – музикознавчі та культурознавчі розвідки з регіональної галицької культури, як і праці, присвячені різним аспектам пісенного жанру, займають поважне місце в доробку сучасних

польських та українських вчених, отримують найрозмаїтші висвітлення із залученням літературознавчих, соціологічних, історичних та інших методів.

Другий – пісенна творчість львівських польських композиторів займає в цих дослідженнях дуже незначне місце, а деякі автори (особливо ті, які традиційно відносять до «другого ряду») взагалі не згадуються і не беруться до уваги у розкритті музично-історичних процесів, в яких, як відомо, постають не лише геніальні шедеври найвизначніших композиторів, але й для них твориться відповідний «інтонаційний ґрунт», що виникає на основі побутової «егалітарної» (за висловом М. Томашевського) музичної продукції. Проте і така виявляється необхідною для реконструкції музичної культури регіону чи міста.

Е. Нідецька взагалі пише, що «...творчість польських композиторів Львова має значні відмінності. Відсутність історичної континуальності – про що свідчить прогалина в творчості близько половини та в третій декаді XIX ст. – а також невелика, в цілому, кількість композиторів, котрі творили на протязі неповних півтора століть, спричинили до того, що не прийнято назви «львівська школа» [70, 153]. Дослідниця має певну рацію в критичному висновку, що львівська школа – за винятком Кароля Ліпінського в першій половині XIX ст. і Мечислава Солтиса, а потім Адама Солтиса та Юзефа Коффлера в першій третині XX ст. – не дала видатних польських композиторів масштабу Станіслава Монюшка, Кароля Шимановського чи Мечислава Карловича. Але і прийняти її позицію теж не можна: польська пісня у Львові мала свої цікаві й неординарні досягнення, свою історико-естетичну тяглисть, принаймні в жанрі пісні, що і буде виявлено в подальших розділах дисертації.

1.2. Суспільно-історичні етапи розвитку міста та їх вплив на становлення і розвиток пісенного жанру в творчості польських композиторів Львова.

Львів як культурна столиця регіону, і зокрема, як великий музичний осередок, завдяки перехрещенню різних культур став особливим містом в європейському просторі не лише в період, коли внаслідок розділу Польщі край

перейшов під австрійську корону, але й набагато раніше, ще з доби пізнього Середньовіччя. З історичних джерел відомо, що ще з давніх часів Львів був заселений представниками багатьох народів.

Так, у XIV столітті тут утворилось одне з трьох основних вірменських поселень у Європі (два інші – у Венеції й Амстердамі) [29, 21]. Другою за чисельністю національною меншиною у Львові були німецькі колоністи, котрі оселились у місті в XIII столітті. Літописні згадки про осілість німців у Галичині датовані 1259 роком [18, 46]. Поляки були хронологічно третьою національністю, яка заселила Львів від половини XIV століття. Становлячи поступово найбільшу частину населення міста та користуючись всіма можливими привілеями, поляки упродовж наступних століть і аж до 1939 року «займали домінуючу позицію у всіх сферах суспільно-політичного (поза першими десятками років австрійського панування), адміністративного, культурного, мистецького та інших форм життя Львова» [55, 56-57].

Окрім вищезгаданих національностей у місті проживали євреї, австрійці, німці, чехи, румуни, угорці, італійці та представники багатьох інших народів, котрі в силу історичних обставин і географічного розташування постійно приїжджали в Галичину в пошуках можливостей збагачення і сприятливого клімату для ведення своїх справ. Попри полагодження власних інтересів і плекання власної самобутності, вони здійснювали свій немалий внесок у політику, господарство та культуру регіону. І як зазначає Л.Кияновська, «той, хто прагне неупереджено відтворити картину суспільно-культурного життя, повинен обов'язково враховувати і наслідки їх впливів» [33, 119].

Особливо непрості соціоекономічні обставини склались для корінного населення Львова – українців (чи, як їх частіше окреслювали в ту добу, русинів), які вже до кінця XVIII ст. перебували у складному соціальному становищі і практично втратили свою національну ідентичність, не маючи власних культурно-освітніх інституцій. Як слушно вказує О. Барвінський, «Становище українського народу в Галичині до злуки її з Габсбургською монархією було вельми сумне. Груба темрява і безпросвітність налягли на наш

край. Колишні руські вельможі і шляхта переходили на латинський обряд, спольщилися і відчужилися українського народу та скріпили не тільки матеріально, але і інтелектуально освічену верству польську» [4, 37], тобто, автохтони русини-українці опинились в становищі поневоленої нації.

Отже, в політичному, соціальному плані інтереси представників різних національних громад могли не співпадати, протистояти, проте мистецької сфери ці конфлікти торкались менше, причому ця тенденція зберігалась протягом багатьох сторіч. Цим пояснюємо стійкі тенденції взаємозбагачення естетичного світогляду та системи музичної виразовості кожної з громад. Тим більше, що сам розпорядок міського життя передбачав причини такого взаємопроникнення: «У місті відбувалися різні урочисті події: «внутрішні», пов'язані з подіями в місті (вибори бургомістрів, райців – членів міської ради), релігійні (публічно відзначали римо-католицькі урочистості) і «зовнішні», пов'язані з в'їздом до міста єпископів, старост, воєвод, королівських посланців, гетьманів, військових чинів, чужоземних послів, магнатів, князів, спадкоємців престолу і навіть королів. Їх супроводжував великий почет з музикантами, що знайомили львів'ян із західним репертуаром» [103].

Велику роль у поширенні «первинного» пісенного репертуару відіграли міські цехи, не лише сам цех музикантів, який, звісно, існував і у Львові, але й інші цехи, які попри своє основне заняття, все одно музикували при кожній відповідній нагоді, а при тім також охоче співали: «В містах специфічним характером відрізнялись цехові господи, де майстри дискутували при співі або співали менш-більш пристойні пісеньки, (розрядка моя – Е. Б.-Г.), зустрічаючись на цехових або родинних урочистостях. Кожний цех мав свій олтар чи каплицю, де збирались на богослужіннях, шлюбах, хрестинах, похоронах – а кожна така урочистість мала свій музичний супровід. Якщо йдеться про цехи, то відомо, що вони з'явилися на хвилі колонізації за німецьким правом, в добі розквіту міст, яка почалась в XIII столітті. Тоді утворилось і відкрystalізувалось нове середовище – міщанське. Та як у будні дні, так і в свята в містах завжди було чути, як звучить музика» [125, 124].

Новий етап в культурному житті міста настає за австрійського панування в Галичині. Після першого, а особливо після третього розподілу Польщі в 1795 р. і з встановленням австрійського панування в Галичині культурне життя краю зазнає суттєвих змін. Польський дослідник Фридерик Папоу вказує дві головні причини, з яких весь життєвий уклад міста і краю, а навіть зовнішній вигляд Львова наприкінці XVIII – на початку XIX ст. кардинально відрізняється від попередніх епох: «Львів стає столицею значної провінції (столицею «королівства Галіції і Лодомерії – прим. Е. Б.-Г.) і перестає бути фортецею» [159, 78]. Ці переміни вплинули на розвиток культури і мистецтва в Галичині. Масово починають приїжджати до краю службовці, промисловці, торговці, діячі культури, в тому числі велика кількість музикантів, акторів, художників.

Про те, яку велику роль в утвердженні своєї влади австрійський уряд відводив мистецтву, культурі, освіті, науці, свідчить ряд фактів з історії краю. Адже «германізація» відбувалась на теренах Галичини не лише через впровадження законів і адміністрування австрійськими чиновниками, а й через утвердження системи культурних цінностей. Імперське ставлення до культури і освіти відобразилось в самій архітектурі і заснуванні ряду інституцій.

1772 – відкриття першої приватної друкарні А.Піллера, де друкувались і ноти.

1776 - Початок видання «Gazett d'Leopol».

1776 - Засновано перший постійно діючий міський театр.

1777 - Початок ліквідації міських укріплень.

1780 - Церковна реформа Йосипа II.

1783 - Заснування Духовної греко-католицької семінарії у Львові.

1784 - Реорганізація Єзуїтської академії на університет. Створення бібліотеки.

1784-85 - Засновано першу академічну гімназію.

Завдяки цим крокам в устрої міста і його інфраструктурі істотно оновлюється зовнішній вигляд міста: саме на період кінця XVIII – першої половини XIX ст. припадає спорудження багатьох знакових будинків і парків, що визначили обличчя Львова: будинку парламенту (сьогодні університету), міського театру, парку перед парламентом – т. зв. саду Гехта, поступове

розширення меж міста і включення численних раніше заміських зон. Варто тут додати, що Львів був четвертим за величиною містом у тогочасній австрійській імперії [142], тож його розвитку габсбурзький двір надавав немало значення.

Але разом з тим такі поступки населенню Галичини з боку австрійського двору робились зовсім свідомо: різного плану заходи культурно-просвітницького характеру (передусім з боку поляків, оскільки українська громада на той час зосереджувалась більше в селах, а інтелігенція обмежувалась духовенством) як видавалось Відню, не становили реальної політичної загрози для Габсбурзької монархії, і, таким чином, не викликали переслідування з боку влади. Зрештою, кожна громада Галичини творила власні шляхи національної ідентичності, спираючись на давні традиції (знову нагадуємо про вплив філософії Й. Г. Гердера!), тому й мистецтво, а в першу чергу, театр і музика відігравали в цьому процесі першорядну роль. «На формування ідентичностей населення східних провінцій Австрійської імперії кінця XVIII – початку XIX ст. однобічний вплив мала історична доля кожного конкретного овиду/околу – чергування чи зміну культурних традицій/індустрій, що домінували на західноукраїнських землях» [66, 9].

Тим то активне культурно-мистецьке життя як у Львові, так і в менших містечках галицького краю, не тільки не переслідувалось чи обмежувалось, але навіть багато в чому підтримувалось австрійською владою, а публічні мистецькі заходи, як і широко розгалужений світський побут – аристократичні культурні салони, бали, редути, ярмарки тощо – навіть розглядались Габсбурзьким двором, як одна з найбільш прийнятних, «лагідних», а водночас дієвих форм германізації галицького населення. Вони привнесли в побут краю ознаки своєрідного нереволюційного, ненаціоналістичного, «нешкідливого», фольклористичного бідермаєрівського передромантизму.

При тім слід наголосити, що відносини пануючої австрійської влади з місцевими національними громадами, передусім з поляками та русинами, теж укладались непросто. Та у відстоюванні власних інтересів перед габсбурзькою монархією і полякам, і, особливо, українцям-русинам, вдавалось відвойовувати

немало позицій, завдяки утвердженню яких в майбутньому проростатимуть зерна національних самостійницьких рухів, державницької спрямованості, незмірно збагачуватиметься наука, освіта і мистецтво кожного з народів. Важливим імпульсом до пошуку національної ідентичності стали ідеї Просвітництва, зокрема філософія та естетика Й. Г. Гердера, дуже популярні також в галицьких освічених колах. Формується й еліта, завдяки якій вдається досягнути позитивних результатів. Якщо в польському середовищі це були насамперед патріотично настроєні аристократи, то в українському – духовенство. Поява цієї найбільш освіченої верстви тогочасного галицького українського населення стала можливою завдяки певним крокам Габсбургів.

Якраз в цих колах найінтенсивніше плекалась пісня: варто тут лише згадати, що і Ф.К.Моцарт, і Ю. Башні, і К. Ліпінський постійно обертались в польсько-австрійському аристократичному середовищі, воно й виступало «замовником» їх камерно-вокальних опусів. А першими авторами українських солоспівів в Галичині були священники М. Вербицький та І. Лаврівський.

Звісно, що в добу романтизму львівське музичне мистецтво, яке у всіх своїх національних верствах дуже чутливо сприйняло нову естетику і природно адаптувало її до регіональних традицій, не могло оминати глибоко закоріненої в культурній свідомості релігійності, проте надало сакральним образам і символам дещо іншого смислового відтінку, відповідного до духу часу. Проте, хоча релігійна символіка займала значне місце не лише в суто канонічних опусах (які і надалі доволі численно з'являлись у доробку місцевих композиторів), але й в світських творах – від опер і ораторій, попри симфонічні і хорові артефакти до інструментальних та вокальних мініатюр. В світській творчості під впливом романтичного світогляду сакральна тематика трактувалась широко, набуваючи найрозмаїтших форм та способів втілення.

Тож однією з найголовніших особливостей, що мали вплив на становлення і розвиток камерно-вокального жанру в творчості польських композиторів Львова, вважаємо виняткову поширеність релігії в галицькому суспільстві навіть у час, коли Європа переживає етап послідовної секуляризації.

Після з'ясування загальних засад становлення і розвитку польської пісні у Львові варто представити основні історичні етапи, якими пройшов цей винятково важливий жанр у своєму розвитку, а також зазначити деякі художньо-стильові характеристики, пов'язані зі специфікою функціонування польської камерно-вокальної творчості в різні хронологічні періоди.

Передумови першого з них окреслюємо приблизно від кінця XVIII ст. (від першого поділу Польщі в 1772 р.) до падіння імперії Наполеона і Віденського конгресу, пам'ятаючи, що Галичина на той час вже була частиною Австрійської імперії. Сам же перший період розвитку романтичної галицької культури окреслюємо, услід за періодизацією польської національної ідеології *in genere*, здійсненою Павлом Яскулкою. Він виокремлює другий і третій етап формування національної ідентичності в часових рамках від доби після панування Наполеона, тобто від 1815 р. і до 1848 р., до «весни народів» [129, 58]. Умовно його можна окреслити як «салонно-аристократичний», маючи на увазі перш за все найбільш дієві і плідні осередки камерно-вокальної музики. Особливо роки після Віденського конгресу 1814 року та падіння Наполеона були позначені в місті розквітом суспільно-культурної діяльності на різних рівнях – головню, звісно в аристократичному середовищі, але й можна говорити про паростки демократичного музикування, в тому числі й поширення пісні.

В цей же період починаються перші, ще доволі скромні, спроби інтеграції різних культурних традицій, в першу чергу саме в пісні. Не завжди культурно-мистецькі інтереси різних національних громад безпосередньо перетинались між собою, оскільки кожна плекала власні традиції, але в той чи інший спосіб вони все ж взаємодоповнювались. Дуже важливу роль у цих процесах відіграв романтичний світогляд, що тоді власне народжувався. І хоча в повному сенсі про романтичні тенденції можна буде говорити дещо пізніше, головню в 30 – 70-х роках XIX ст., тобто ближче до середини століття, все ж посилення інтересу до фольклору, містичного, екзотичного світу відчувається і в творчості галицьких літераторів, художників та музикантів всіх національностей. Разом з тим в усіх видах мистецтва багато уваги приділяється лірично-

сентиментальним образом, що оспівують тихі радості сімейного вогнища, домашнього затишку та маленьких людських радостей. І для однієї, і для другої тематичної лінії пісня була ідеальним, вимріяним жанром, що доносив романтичні естетичні ідеали (чи його більш скромну демократичну версію – ідеали Бідермаєра) в різні верстви львівських меломанів.

Таким чином музичне мистецтво, головню якраз завдяки пісні, в цей період значно демократизується, поступово різні його форми стають доступними не лише еліті суспільства, але й доволі широким колам слухачів. Це обумовлюється не лише зростаючою популярністю театру, але й вищезазначеними екзистенційними змінами у щоденному житті Львова: в міський побут впроваджуються відкриті акції – ярмаркові свята, контрактів бали тощо. Важливим фактором демократизації стануть недовзі товариства любителів музики, хорові товариства, що створять можливість не лише відвідувати концерти і вистави, але й отримувати музичну освіту. Найвідоміші композитори і музиканти тогочасного Львова різних національностей провадили активну і різнопланову музично-просвітницьку діяльність: виступали з концертами, викладали приватно та у відповідних інституціях, засновували товариства, співпрацювали з театрами, брали участь в організації свят. Багата практика дозволяла відгукуватись на музичні потреби галицького суспільства, передусім в пісенно-хорових та камерно-інструментальних жанрах, призначених для фортепіано, гітари, цитри, скрипки.

Другий період охоплює другу половину XIX ст. – до початку Першої світової війни і позначений рядом істотних культурно-просвітницьких інновацій в музичному житті і пісенній творчості місцевих композиторів.

Найважливішим досягненням цього періоду був розквіт музичних товариств, які в свою чергу стали поштовхом до заснування ряду професійних інституцій, як освітнього, так і концертного плану. Усі музичні товариства – в першу чергу найчисленніші польські, українські та єврейські – репрезентували досягнення власної культури, що зробило Львів винятковим з точки зору музичного життя містом на теренах Габсбурзької імперії. В цьому полі так само

диференціюється жанр пісні. Якщо в першому періоді найбільшою популярністю тішились обробки фольклору (як, наприклад, «Пісні польські і руські галицького люду» Вацлава Залеського – Кароля Ліпінського) або романтично-сентиментальні романси, елегії, думки, призначені для «освіченого дозвілля», то інакше сприймаються функції пісні кілька десятиліть згодом.

В цей час пісенний жанр стає одним з важливих чинників у національно-суспільних процесах, відроджував історичну пам'ять. Водночас завдяки вельми широкій і багатогранній тематичній палітрі, як і значному розширенню жанрових різновидів камерно-вокальної музики – від простої куплетної пісеньки до розгорнутого монологу з рисами театральності – пісня отримує винятковий суспільний резонанс в різних суспільних і національних верствах. Як зауважив М. Томашевський, маючи на увазі пісні С. Монюшка, проте це зауваження так само торкається і львівських тогочасних авторів: «Пісні Монюшка подолали чітку межу, яка розділяє артистичну пісню, котру називають «високою», від буденної пісні; межу, яка розділяє елітарне мистецтво від того, яке радіє з того, що осягає ширший (простір – Е. Б.), не втрачаючи атрибутів артистичності. В результаті багато пісень Монюшка повернулось до того місця, з якого вийшли. «Їх мелодії – як це колись окреслив Стефан Кісілевський – увійшли в кров суспільства, стали складовою частиною клімату, атмосфери, стилю польського життя» [193, 80-81].

Наприкінці XIX ст. і в перших десятиріччях XX ст. в повсякденну практику львівського музичного життя увійшов звичай організовувати концерти вокально-хорової музики, в яких звучали пісні авторів різних національностей, як і зразки їх пісенного фольклору. Представляючи пісенні артефакти різного національного походження, створювались можливості взаємного пізнання різних культур для широкого львівського загалу.

Традиція домашнього музикування досягнула найвищого розвитку в другій половині XIX ст. Її важливим наслідком була інтенсифікація творчості для широкого кола аматорів. Найбільш доступним жанром для цієї групи був солоспів та хорова пісня, тому ці жанри так активно розвивались.

Отже загалом спостерігаємо розшарованість пісенного репертуару львівських композиторів, яка посилюється до кінця ХІХ – на початок ХХ ст. М. Томашевський окреслює вокальну творчість польських композиторів того періоду як постромантичну, відзначаючи в ній два протилежні полюси: «Роздвоєна генерація: одні продовжують романтизм, який розуміють вельми патетично, «на великий дзвін»... Інші намагаються з нього визволитись. Тільки тепер, так насправді, артистична пісня входить на концертну естраду, стає естетичним предметом *par excellence*, мистецтвом для мистецтва» [194, 14]. До цієї генерації дослідник зараховує також львівських композиторів, учнів Мікулі, Мечислава Солтиса і Станіслава Невядомського.

Третій період розвитку львівської польської пісні – міжвоєнне двадцятиліття. В цей період формуються соціокультурні обставини, за яких пісенна творчість польських львівських композиторів набуває нових рис, стає значно більш інноваційною та ускладнюється. Львівське музичне середовище було відкрите для усіх нових тенденцій, що виникали у музиці ХХ ст. Про це свідчить велика кількість концертів сучасної музики, в тому числі львівських композиторів, і загальне зацікавлення новими напрямками, помітне на шпальтах періодики. Відкриття філармонії, поява місцевої радіостанції, значно активніший, ніж перед тим, виїзд молодих музикантів на навчання за кордон, піднесення львівської вокальної (в тому числі і камерної) школи сприяли суттєвому оновленню музично-виразової системи камерно-вокальної музики, розширювали тематичне коло, сферу образності, відповідну до провідних центрів європейської музичної культури. Більшість з авторів камерно-вокальних опусів – як польських, так і українських – отримали професійну музичну освіту за кордоном.

В цьому колі слід виокремити солоспіви Генрика Ярецького, Мечислава Солтиса та Адама Солтиса як найяскравіших професійних композиторів польського середовища у Львові. Їх камерно-вокальний доробок репрезентує вже здебільшого т. зв. артистичну пісню, значно складнішу за музичною мовою, що відображає впливи модерних естетичних напрямів – імпресіонізму,

символізму, експресіонізму. Однак особливо істотним для польської пісні львівських композиторів тієї доби виявляється неофольклоризм та постромантизм. Як кількісно, так і за суспільним резонансом, вокальна спадщина цих композиторів поступається їх камерно-інструментальному, симфонічному та музично-театральному доробку.

Відповідно змінюється і адресат таких пісень – вони скеровані передусім до представників нової інтелігенції, яка в університетському Львові формувалась досить численно. Для неї все частіше організуються концерти, наприклад, присвячені одному композиторові. Зрозуміло, що такий репертуар, як і обставини його презентації – наукова доповідь, фаховий коментар – не міг розраховувати на масову аудиторію, тож відвідування таких концертів свідчило про приналежність до львівської інтелектуальної еліти. Всі ці суспільно-культурні події, музично-мистецьке тло сприяло активному становленню і розвитку композиторської школи у Львові і всій Галичині і складало підвалини розвитку багатьох жанрів камерно-вокальної музики місцевих авторів.

1.3. Взаємодія багатоетнічних елементів в пісенній культурі міста.

В руслі дослідження творчих контактів музикантів різної національності в пісенній площині, відповідно до обраної теми дисертації, видається вельми важливим розглянути українську тематику в творчості польських композиторів Львова на прикладі пісенного жанру. Ця проблематика постає тим більш вартою уваги, оскільки більшість наявних досліджень, присвячених пісенному жанру як українських, так і польських композиторів, концентрувались на окремих авторах, у відриві від цілісного культурного контексту і сформованих протягом століть традицій. Проте, «...розвиток цих 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. По-різному взаємодіяли і провідні національні культури – в окремі десятиріччя вони майже не дотикались, в інші ж виявляли дивовижні співпадіння естетичних устремлінь і паралелізм

мистецьких здобутків, репрезентували тісну співпрацю діячів культури, котрі належали до різних національностей» [34, 15].

Польський дослідник В. Ордон (Ordon) так окреслює роль Шопена і Монюшка в становленні національної музики: «вони створили польську музику, в якій, як в душі нашої широкої вітчизни, поєднались і чутлива руська думка, і краков'як, і гулящий мазур, і напівдика литовська пісня» [169, 24]. Якщо можна посперечатись щодо образної характеристики жанрів, то панорама пісенної культури, яка надихала багатьох композиторів, є цілком слушною.

Зворотній процес – зацікавлення українських композиторів польською пісенною сферою чи народнопісенними джерелами у записах польських авторів – найяскравіше проявляється у творчості Михайла Вербицького, що використовує у своїх ранніх співограх цитати зі збірки «Польські і руські пісні галицького люду» (*Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego*) Вацлава Залеського – Кароля Ліпінського 15 разів [48, 43]. Ряд його зріліших солоспівів – таких, як «Оддайте ми спокій душі» чи «Послухай» – виявляють впливи австро-німецької пісенної стилістики, передусім Ф. Шуберта.

Інтерес до пісенного та танцювального українського і польського фольклору спостерігаємо і в творчості представників інших національностей в Галичині. Яскравим прикладом може служити творчість Франца Ксавера Моцарта. Його фортепіанні варіації ре мінор написані на тему української жартівливої пісні «У сусіда хата біла», є в його доробку і «Думка на руську тему». Натомість фінали обох його скрипкових сонат, написаних у Львові, – ор. 7 та ор.15 – засновані на характерних ритмоформулах польських танців, причому в Другій сонаті ор. 15 автор сам вміщує ремарку *Polonaise*, а в повільних частинах можна почути і мотиви української пісенності [34, 38].

Загалом в місті Лева були створені вельми сприятливі умови для синтезу різнонаціональних джерел в пісні. Спрямованість на ширшу демократичну аудиторію обумовила вельми широкий пласт інтонаційних джерел, які трансформувались у пісенних жанрах. Це і звороти та ритми популярних танців, передусім вальсу, і лірико-сентиментальні інтонації, такі привабливі і

бажані в колі домашнього музикування. До komponування популярних пісень долучались у Львові в першій половині XIX ст., представники всіх провідних національних громад – української - представників «перемишльської школи», австрійської, польської, чеської.

З іншого боку, саме на початку XIX ст. під впливом романтичної естетики формується інтерес до національних традицій та до фольклору. Важливим імпульсом до пошуку національної ідентичності стали ідеї Просвітництва, зокрема філософія та естетика видатного німецького просвітника і літератора Йоганна Готфріда Гердера, дуже популярні також в галицьких освічених колах. Галичина з її багатонаціональним складом становила ідеальний об'єкт для виявлення інтересу до фольклорної спадщини сусідніх народів та взаємодії різних національних традицій в руслі музичного фольклору. А найбільш відповідним жанром для виявлення такої взаємодії природно ставала пісня. Хоча Л.Кияновська називає цей період «емпіричним» у міжнаціональних музичних стосунках [34, 76], однак в своїх демократичних формах сольні вокальні твори виявляли тонке чуття фольклорних кодів іншої національної традиції. Наведемо дане К. Суською-Загурською визначення форм роботи романтичних композиторів з фольклорними джерелами: «Якщо говорити про первні народної пісні, які помічаємо в художніх солоспівах, то слід врахувати щонайменше п'ять ситуацій, в яких композитор: 1. сягає до адаптованого тексту чи такого, який імітує фольклорний текст – такий тип найчастіше зустрічається у вокальній ліриці романтизму; 2. сягає до анонімного народного тексту (вміщуючи в пісні цілий текст або його фрагмент); 3. використовує народний текст, як і оригінальну мелодичну лінію чи навіть мелодичну лінію з акомпанементом; 4. трактує народну мелодію або автентичний текст як символічну асоціацію до сфери фольклору і вводить в твір лише коротку, але впізнавану для слухача цитату; 5. вибирає виразні танцювальні звороти як музичну канву, завдяки чому отримує ефект фольклорної стилізації (йдеться про алюзію чи лейтмотив цілого твору)» [185, 38].

Діалектичні взаємозв'язки у міжнаціональних впливах в музичних артефактах влучно окреслює І. Понятовська: «У сфері музики вимога національності й історичності породила дві ідеї – спочатку ідентифікації того, що фольклорне з тим, що національне, і – дещо пізніше – звернення в тематиці опер до великих історичних подій (під кінець [XIX ст. – Е. Б.-Г.] також в програмних жанрах, таких як концертна увертюра, симфонічна поема, симфонія з програмою), а також боротьба за польську мову в опері. Стилзація народних танців, ритмів, мелодій відбувалась в різних музичних жанрах, як інструментальних, так і вокальних. Проте в епоху великих ідейних цінностей, якою був період бездержавності, національно «заангажована» музика була передусім програмно пов'язана зі словом» [169, 23].

Інтенсивність салонно-світського та театрального життя, демократизація музичного побуту, звернення до фольклорних джерел різних народів, знайшло відображення в піснях львівських авторів першої половини XIX ст. Професійна підготовка, як і рівень оригінальності їх пісенної продукції був вельми неоднорідним. Великий попит на неї породжував таку ж об'ємну пропозицію, і в масі цих солоспівів можна виділити як вартісні твори, написані високопрофесійними талановитими митцями, так і скромні спроби аматорів, епігонів великих майстрів, що призначали пісні для «внутрішнього вжитку».

Прикладом таких багатонаціональних та багатомовних процесів у жанрі пісні можуть служити солоспіви та ансамблі на німецькі тексти Ф. К. Моцарта «З французької за Руссо» (*Aus dem Französischen des J. J. Rousseau*), «Зітхання» (*Seufzer*), «Захоплення» (*Die Entzückung*), «До неї» (*An Sie*), «На струмочку» (*An die Bäche*), «Поцілунок» (*Le Baiser*) та деякі інші, що репрезентують ранньоромантичну стилістику, а також солоспіви Й. Рукгабера «Краков'як» (*Krakowiak*), «Угорська мелодія» (*Melodies hongroises*), «Ave Maria» тощо.

Так само розмаїтими були і поетичні тексти, до яких звертались автори: їх амплітуда розгортається від духовних канонічних молитов (як, наприклад, згадана «Ave Maria» Й. Рукгабера), попри кращі зразки західноєвропейської поезії (нп. Ж.Ж. Руссо, Й. В. Гете, Ф. Шиллера, Дж. Байрона та ін.) – до

любителських віршів забутих на сьогодні німецьких, польських, французьких поетів. Тому тогочасна львівська пісня була і багатомовною, відповідно до багатомовності самого галицького середовища, хоча, наприклад, М. Вербицький у своїх співограх користувався українськими перекладами (так, співогра «Верховинці», написана за п'єсою польського драматурга Юзефа Коженювського «Karpassy górale» виставлялась у перекладі Миколи Устияновича, сольні пісні з цієї співогри виконувались українською). Нерідко композитори самі писали і вірші до своїх пісень, як, наприклад, Ф. К. Моцарт до пісні «Тут він постав перед майстром» (Hier seht ihn dargestellt den Meister) чи знаний солоспів М. Вербицького «Оддайте ми спокій душі».

Проте навіть на тлі численних міжнаціональних культурно-мистецьких зв'язків у Львові особливо активними і розмаїтими були українсько-польські взаємодії у всіх художніх сферах, а надто ж – у музиці та поезії. Недаремно Адам Міцкевич в своїх лекціях, присвячених духу слов'янства, які він читав у еміграції в Парижі, виступаючи в Коледж де Франс (College de France), говорив про два найважливіші джерела національної польської літератури: «литовську школу» і «українську школу»: «В кожному творі обох шкіл можна виокремити ці дві сторони: зовнішню, ту, що на виду, і так звану фантастичну, тобто духовну. Українська школа відходить від вичерпаних шляхів давньої польської поезії; це видатна народна література» [150, 380-381].

Істотним імпульсом для органічного входження різних національних елементів в польську культуру служила і ментальна спільність деяких емоційно-етичних засад. Марія Яніон стверджує, що «стигмат страждання, неволі є для етосу слов'янства засадничим і в значній мірі буде його образ. На підставі творів мистецтва романтичної доби можна створити портрет приниженого, несправедливо ображеного, поневоленого слов'янина. Направду слов'ян відрізняв певний істотний недолік: через свою лагідність вони дозволяли себе легко перемагати і поневолювати» [128, 24].

Невипадково саме в ці роки виникає так звана «українська школа», до якої належали Северин Гоцинський (Goszczyński), Богдан Залеський (Zaleski),

що приятелював з Шопеном, Антон Мальчевський (Malczewski). Як вказує дослідниця їх творчості, Марія Яніон, «їх творчість становить ще одну версію романтизму... це твори... які оспівують українські фольклорні мотиви, а також історичні традиції народного бунту» [127, 167].

Щодо «генетики» польської пісні, особливо у наведений період, варто навести спостереження неодноразово цитованого вже М.Томашевського, який серед найважливіших ознак польської пісні виділяє «відкритість на побратимські зв'язки: у відчутті поляка XIX ст. землі Литви, Білорусі і України творили з землями польської корони історично здетерміновану цілість. Їх фольклор функціонував... на рівних правах. Ліпінський аранжував для голосу з фортепіано „Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego”, Шопен і Монюшко поєднували польські мелодії з текстами литовського, українського, білоруського походження» [194, 20]. Тому вартує детальніше представити головні досягнення втілення українських фольклорних джерел в польській пісні львівських авторів у їх хронологічній послідовності.

Попри вказані вище спорадичні приклади використання багатонаціональних елементів у пісенному жанрі львівських композиторів, слід визнати, що першим значним митцем, котрий послідовно і багатоманітно звернувся до української пісні у своїй творчості, був Кароль Ліпінський (1795 - 1862). Збірка Вацлава з Олеська „Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego”, видана в 1834 році, до якої він зробив опрацювання музичного матеріалу і уклав акомпанемент, містить зразки українського пісенного фольклору різних жанрів. Серед них заслуговує на увагу обробка пісні, якою відкривається збірка – весільна пісня «Коровайове тісто». Окрім того, в збірці вміщені гаївки: «Помагай Біг Зельман», «А чому ти не танцюєш»; коломийки - «Ой ти горо камінная», «Долів, долів, качурику», «Посіялам руту круту». Великою популярністю в українських колах користувалась пісня «Дайже Боже добрий час», яка належала навіть певний період до пісень-національних гімнів, виконувалась під час урочистих зібрань та свят українців. Проте основну частину складають сумовиті ліричні пісні, що користувались винятковою

популярністю в різних національних колах краю. Часто виконувались в рамках домашнього музикування пісні «На горі хатина», «Ходжу-нуджу понад берег», «Поїхав милий», «Зчорнів я, змарнів я», «Тяжко знести тої розлуки» та ін. [199].

Крім композиторів, що мали ґрунтовну освіту та професійно займались музикою, пісні на українську тематику творили і численні польські музиканти-аматори. В той самий час доволі активно творив Алоїз Ліпінський – однофамілець (а не родич, як довго вважали дослідники) видатного скрипаля. Серед них Ева Нідецька вказує на Алоїза Ліпінського, про якого практично не збереглося відомостей. Проте його «Збірка малоруських мелодій», видана у Львові орієнтовно в середині ХІХ ст., свого часу користувалась популярністю завдяки жанровій розмаїтості та демократичності виразу. В ній були вміщені думки і коломийки: «Думка», «Шумка», «Козак і Коломийки», «Як звав так звав, аби що дав», «Говори до гори, а гора горою», «Ось мені ні сюди ні туди», «Не роди ся красним, а роди ся щасним», «Всьо бери, мене лиши», «Най буди як бувало», «До милованя нема силованя», «Люба згуба» [70, 79].

Про нього згадує і О. Грабовська: «Інформації про згаданий у «Газеті Львівській» цикл «Пісні люду руського» (Алоїза Ліпінського – Е. Б.-Г.) обмаль, не зустрічаємо згадок про нього й у біографічних даних про творчість композитора у різних виданнях. Цикл є вдячним матеріалом для розвитку емоційної сфери молодих виконавців, для набуття й втілення ними широких можливостей творчо-інтерпретації таторських навиків, він яскраво розкрився барвистими українськими картинками-піснями, поліобразністю (віртуозні та ліричні п'єси з багатим змістовно-образним наповненням). Використовуючи в основі фортепіанного циклу український народний мелос, композитор розширив жанровий діапазон, створивши різнохарактерні п'єси від легких обробок народних пісень до віртуозних п'єс концертного характеру. Мініатюри зручні для виконання, хоч перед піаністом постають різноспрямовані технічні завдання, цикл приваблює багатством звукових фарб та безсумнівною стилістичною витонченістю» [20, 173]. Хоча дослідниця описує фортепіанну версію «Пісень...», але без сумніву, їх наспівували в домашньому музикуванні.

Після емпіричного досвіду переосмислення української тематики та фольклорних джерел у польській пісні першої половини ХІХ ст. настає етап індивідуального трактування елементів української пісенності. Прикладом можуть служити пісні Яна Галля та Станіслава Невядомського на українські теми. Як багатолітній керівник аматорського хору «Ехо» Галль писав хорові пісні (біля 400), в тому числі різноманітні обробки народних пісень. Великий резонанс викликав його збірник «150 пісень і пісеньок» для чоловічого і мішаного хору, виданий у Львові 1903 року, до якого входять і понад п'ятдесят обробок українських пісень [84, 77]. Обробки деяких пісень відзначаються тонким відчуттям української пісенної мелодики, як «Ой закувала сива зазуленька», «Моя мила премилена», «Там у полі долина», «Там у полі криниченька», «Зелена рута», «Гора гора», і для мішаного хору у супроводі фортепіано – «Ой на горі та жінці жнуть».

Відповідними до духу нової епохи є вокальні твори української тематики, написані наприкінці ХІХ – в першій третині ХХ ст., авторства А. Солтиса та В. Фріманна. Шість пісень останнього на сл.Т.Шевченка (1917), і однієї на сл.Кушнеревської (1918) - «Зазуля», «Ой люлю, люлю», «Дівчина», «Черевички», «Думи мої», «Спогад» (Т.Шевченко) і «Жаль» (Кушнеревська) відображають захоплення композитора стильовими тенденціями свого часу: символізмом, неофольклоризмом, хоч не відмовляється він і від романтичних інтерпретацій української поезії.

Наведені приклади дозволяють зробити висновок про тривалий інтерес польських композиторів до української тематики, особливо до пісенного скарбу народу, який інспірував появу художньо вартісних солоспівів та хорових пісень. Тому в цій групі найбільше проявляється багатокультурна традиція краю, переплетення різних мотивів, які творились не лише завдяки загальній культурній атмосфері, але й завдяки особистим контактам українських і польських, а також єврейських, австрійських, вірменських музикантів.

Висновки до I розділу

У XII–XVII століттях у Львові створилася повноцінна музична інфраструктура, відповідна загальноєвропейським стандартам та водночас до духовно-культурних засад галицького краю. Багатонаціональність та багатоконфесійність, географічна позиція, переходи від однієї імперії до іншої, розвиток ремесел спричинили своєрідність музичного життя краю, визначили суспільно-культурні функції. Музичне життя Львова і Галичини ґрунтувалося на давніх традиціях, укладених впродовж століть на питомій звичаєво-обрядовій основі, вбирало ритмоінтонаційні та жанрові моделі регіонального фольклору. Та численні мандрівники, в тому й музиканти, які сюди прибували, приносили зовні актуальні тогочасні артефакти. Австрійський період взагалі сформував особливу культурно-мистецьку атмосферу міста, позначену багатоманітністю зовнішніх впливів, та збереженням питомих духовних традицій, які саме у вокальній музиці як найбільш чутливому індикаторі суспільних настроїв та естетичних ідеалів знаходили своє завершене втілення.

Відтак видається можливим узагальнити основні соціокультурні пріоритети трьох основних періодів польської пісні у Львові в часових рамках XIX – першої третини XX ст. Для першого «салонно-аристократичного» періоду пісня становила передусім жанр, прийнятий і бажаний у «освіченому дозвіллі», в домашньому музикуванні проявляла вона найбільше свою комунікативну функцію. Для другого періоду інституції і товариства, які плекали хорові і сольні пісні, за відсутності інших професійних інституцій, призначалися для підтримання і розвитку національної культури, відігравали роль духовно-національного тезаурусу. В третьому періоді - міжвоєнному двадцятиріччі камерно-вокальна творчість провідних польських композиторів набуває значення «творчої лабораторії», в якій, поруч з камерно-інструментальними жанрами, апробуються нові системи композиторського письма, переймаються інноваційні прийоми. Крім того, ця «артистична пісня» формує аудиторію інтелектуальної еліти, яка прагне долучитись до художніх експериментів західноєвропейських культурних центрів.

РОЗДІЛ II. Польська пісня у Львові в передромантичну та романтичну добу: стильові тенденції сентименталізму, раннього романтизму та Бідермаєру

2.1. Головні імпульси формування пісенної культури Львова першої половини XIX ст.

Жанр сольної пісні в композиторській творчості – сольне вокальне виконавство – вокальна педагогіка – активне входження сольної пісні в різні форми музичного життя відбувається в галицькому краї і його центрі Львові, починаючи з першої половини XIX ст. Тільки від цього періоду маємо вагомі підстави стверджувати, що камерно-вокальна творчість функціонує у львівському культурному просторі як повноцінний сегмент. Для підтвердження поданої гіпотези слід вказати на найважливіші передумови поширення сольної пісні у музичному житті галицької столиці. Слід врахувати, що в XIX ст. Львів був осередком з уже сформованими музичними позиціями. Його музичні традиції виникли значно раніше, ще на зламі Середньовіччя та Ренесансу, і розвивались та зміцнювались протягом століть. Інтенсивність музичних осередків, на початках згрупованих довкола храмів різних віросповідань та в міському побуті, де музичний супровід мав окреслені громадські функції (сигнали, супровід офіційних подій тощо) згодом призвела до тих змін в музичному житті і творчості, які відповідали вимогам нового часу і були сумірними з провідними європейськими центрами.

Найбільш помітною заслугою організаторів львівської музичної культури було виникнення численних музичних інституцій та влаштування численних концертних виступів, як місцевих виконавців, так і знаних гастролерів, провідних митців свого часу. Ці ініціативи, в свою чергу, спричинились до багатого на події музичного життя міста. Паралельно з розвитком музичних інституцій та товариств, особливо в XIX ст., серед заможних міщан та інтелігенції склалась традиція домашнього музикування. Вона викликала потребу відповідного репертуару, в якому чільне місце посідала пісня – як сольна, так і хорова. Тому велика частина композиторської творчості була

пристосована до рівня цих соціальних груп. Здебільшого, створювались фортепіанні композиції та твори для голосу (голосів). Вони виконувались на популярних в просвітницьку добу товариських зібраннях, в аристократичних салонах і за стилем переважно належали до напрямку сентименталізму.

В цьому контексті слід пояснити певну гадану суперечність. На перший погляд може видатись, що камерно-вокальний жанр не займає в ієрархії художніх цінностей львівської музичної культури цього періоду провідного місця і загалом істотно програє у порівнянні з оперою, симфонічною та камерно-інструментальною музикою. Про це свідчать і численні концертні програми, які наводяться у рецензіях в тогочасних газетах і часописах. Наведемо один характерний приклад концерту, що відбувся в квітні 1838 року, Програма включала «... Grand pot-pourri для 4 фортепіано у виконанні графині Емілії Баворовської, уродженої Левицької, графині Меланії Левицької, пані фон Ковнацької, уродженої графині Холоневської та Альфреда фон Ханович. Арію з опери Дж. Меєрбера «Роберт Диявол» заспівала Жозефіна фон Бознанська, дует з опери «Монтеккі і Капулетті» В. Белліні був представлений Геленою фон Туркул, уродженою графинею фон Політило, і Аделлю Шіллер фон Шілленфельд» [60, 64]. Можна навести десятки подібних програм, де виконавцями виступають переважно аристократичні аматори а провідне місце займає опера, ефектні «пописові» фортепіанні номери, камерно-інструментальні ансамблі. Проте солоспіви, а тим більше – популярні пісні місцевих авторів з'являються в таких програмах доволі рідко.

Пройде лише кілька десятиліть – і вже в 70-х – 80-х рр. XIX ст. Львів займе одне з почесних місць у ієрархії пісенної творчості у різних національних громадах. То чим пояснити меншу запотребованість цього жанру у львівській музичній культурі першої половини XIX ст.? І чи справді пісні майже не звучали у львівському середовищі того часу? Припускаємо, що такий висновок був би дещо поверховим і поспішним, зваживши всі суспільно-історичні обставини тогочасного культурно-мистецького життя міста.

Такі пісні, які писали в ті роки як професійні музиканти, так і любителі, мали специфічну аудиторію та обставини виконання, які відрізняються від наступних періодів еволюції регіональної культури. Вони призначались або для невеликого грона слухачів, що нерідко водночас виступали і виконавцями, для домашнього вжитку, товариських зустрічей тощо, або супроводжували велелюдні свята, призначались для масового виконання, тому і в одному, і в другому випадку повинні були бути демократичні і не надто складні за музичною мовою. Така музична «продукція» не обговорювалась в пресі, а її виконання не мало чим привабити вибагливих мистецьких критиків. Як елемент повсякденного життя, така популярна пісня служила ужитковим цілям, відтак була елементом буденного звукового середовища, яке, хоч і не отримувало поважної фахової оцінки, відображало смаки і потреби найширших суспільних кіл. Тому, хоча можемо докладно представити, які опери і балети виставлялись на львівській сцені, які симфонії виконувались в «академіях» і публічних концертах, інформація про виконання пісень є обмеженою і стислою, хіба що принагідною згадкою в зв'язку з публічними подіями чи – згодом – в літературних чи поетичних джерелах, в яких вірно відтворюються звичаї і мода певного історичного періоду. Так, популярну пісню «Гост до Русі» (Дай, дівчино, нам шампана) М. Вербицького описав у своєму вірші Іван Франко: «Он там знов у однім нумері / Співають, затуливши двері, / Виводять гучно: «Козак пана» / І «Дай, дівчино, нам шампана!» [94].

Але в часописах чи газетах про такі виконання в будь-якому національному середовищі – українському, польському чи австрійському – інформація здебільшого не подавалась. Через те і може видатись, що пісня знаходилась на маргінесі культурних інтересів галичан. Ще одним доказом на користь меншої популярності пісні у творчості провідних тогочасних композиторів Львова служить їх відносно невелика кількість у порівнянні з іншими жанрами. Так, в творчості Ф. К. Моцарта основними є фортепіанні і камерно-інструментальні опуси, у К. Ліпінського – скрипкові, у М. Вербицького – хорові, релігійні і світські, а також музика до театру, у

Й. Рукгабера, подібно як і у Ф.К.Моцарта, переважає фортепіанна і камерно-інструментальна творчість. Пісні займають у їх спадщині швидше маргінальне місце, хоча не варто відмовляти їм у художній вартості і відповідності до естетичних потреб. Їх пісні охоплювали тематичний обсяг романтичного мистецтва та Бідермаєру і відображали художні ідеали свого часу.

Сягаючи до передумов формування камерно-вокальної культури в рамках регіональної традиції, варто визначити які суспільні події та інституції місцевого значення найбільше інспірували розвиток пісні, зокрема польських авторів. Таких потужних імпульсів виділяємо загалом чотири.

Першим – і історично, і за значенням – імпульсом до створення пісень місцевих авторів вважаємо дуже глибокі і різноманітні релігійні традиції. Польська музична культура від початків містила вельми об'ємний релігійний сегмент, католицька мистецька спадщина становить одну із основоположних сфер духовної історії нації. В контексті заявленої теми цікаво й те, що значні музично-релігійні артефакти творились в Галичині та регіонах, близько розташованих до цього краю. Особливої уваги заслуговує цілий ряд творців духовної музики XVI –XVIII ст. Серед них першим вартує згадки Миколай Гомулка (1535-1609), що останні роки свого життя провів у Язлівці поблизу Бучача. Саме від нього можна вести родовід професійних релігійних пісень, оскільки в його спадщині основне місце посідають «Мелодії на псалтир польський» («Melodiae na psalterz polski przez Mikolaja Gomolke uczynione»), написані в 1580 р. Ця збірка містить 150 чотириголосних пісень, текстами для яких послужили поезії з «Псалтиря Давида» («Psalterz Dawidów», 1578), переклади біблійних текстів Яна Кохановського [160, 161].

У Львові діяли видатні представники Ренесансу. «Найяскравішим представником польської музики XVI ст. був львів'янин Мартин Леополіта (1540-1589). У його творчості синтезувалися здобутки нідерландської поліфонічної школи, італійської та французької музики. На початку 60-х рр. він працював у королівській капелі рорантистів у Кракові. Писав меси і мотети, в яких утвердив новітню композиторську техніку Західної Європи» [103].

Ще одним «прикладом... ренесансного мистця - композитора і, водночас, поета, котрий творив у Львові в другій половині XVI ст. може слугувати Ян Брант Познаньчик (Jan Brant Poznańczyk) (1551-1601). Відомо, що ренесансний світогляд передбачав поєднання «латинських», зорієнтованих на античні ідеали, творів, а разом з тим писання рідною мовою, на основі національних традицій. Так, і творчість Познаньчика... охоплювала латинські вірші, польські поеми і знову ж таки латинські проповіді, однак, він є автором пісень з латинськими і польськими текстами, званими *Pieśni różne pospolite o różnych pobożnych potrzebach* (Різні посполиті пісні на різні побожні потреби)» [34, 25].

В добу Просвітництва, в 1787 –1792 роках, були написані «Побожні пісні» (*Pieśni Nabożne*) Францішка Карпінського (Franciszek Karpiński), польського поета, що навчався у єзуїтському колегіумі у Львові. Збірка містила 29 пісень і була пов'язана з підготовкою поета до перекладів псаломів [180, 49].

Отже, вже ці характерні приклади з різних історичних епох свідчать про те, що провідні польські поети і композитори, пов'язані з цим регіоном, плекали, окрім суто канонічних католицьких жанрів, також релігійні пісні, спрямовані на естетичні потреби «посполитих».

Другим важливим імпульсом до активнішого розповсюдження камерно-вокальних творів був культурний побут аристократії та шляхти. Аристократичні салони давали найбільш очевидні імпульси до поширення камерно-вокального музикування, в тому числі і до поширення пісенної «продукції» в побуті галичан. До кінця XVIII століття світська інструментальна і вокальна музика у Львові плекалася у домах аристократів та багатих буржуа.

Традиція домашніх концертів, неодмінним елементом яких було виконання популярних пісень, завезених з таких міст як Відень, Париж чи Неаполь, або «доморощених» була розповсюджена у Львові. Камерні концерти відбувались у домах Шимановичів (Szymanowicz), графа Бароні (Baroni), Адама Войцеха Цибульського (Adam Wojciech Cybulski), який належав до «[...] знавців і визначних прихильників музики [...], у якого [...] відбувалися постійні

і популярні музичні вечори» прекрасних скрипалів, графів Леопольда і Юзефа Стаженських (Leopold i Józef Starzeńscy) та ін. [56, 105].

Ці родини сприяли поширенню музичної творчості, в тому числі й камерно-вокальної. Передусім вони запрошували видатних музикантів у свої дома і оплачували їх як учителів музики і співу своїх дітей і дружин. На манер традицій віденських, паризьких, берлінських, празьких та інших столичних міст, організовувались музичні вечори, в яких разом музикували господарі і запрошені фахівці, серед них можемо згадати, окрім вказаних, Я. Медеріч-Галлюса, Ігнаца Шуппанціга, Й. Ельснера, Йозефа Кесслера, Яна Рукгабера.

Для того, щоби такі зустрічі проходили успішно, потрібен був нотний матеріал, тож в маєтках виникали приватні нотні бібліотеки, в яких бцла представлена і модна сольна вокальна музика. Ірина Антонюк вказує, що «для домашнього виконання улюблених оперних уривків у спрощеному варіанті серед мешканців Львова поширювалися періодичні видання Театральних журналів: Theater-Journal (у бібліотеці зберігаються 78 журналів), Souvenir theatral. Collection periodique (670 журналів), Philomele (по-над 400), Aurora (понад 600), Der Troubadour (480). Це журнали віденських видавців А. Діабеллі, С. Штайнера і компанії. На обкладинках є ремарка від видавців: «Dieses Journal wird alle neuen interef santen Gesangstücke, welche auf den hiesigen und aus värtigen Theatern aufgeführt werden enthalten (Цей журнал включатиме всі нові цікаві вокальні твори з місцевих та далеких театральних постановок)» [1, 25].

Важливим чинником, що вплинув на поширення вокальної музики, став театр, де ставились музичні вистави різних жанрів, від великих опер до водевілів, а фрагменти з них виконувались як самостійні артефакти і тішились великою популярністю. «На початку ХІХ сторіччя вистави у Львові відбувались не тільки в старому мурованому театрі, але ще й у палаці Вроновських на Цитаделі, в Єзуїтському парку (зараз парк ім. І. Франка), у подвір'ї сучасного Першого українського театру для дітей та юнацтва, в парку «Залізні води», на Святоюрських ярмарках біля собору, в Греко-католицькій семінарії» [79, 178].

Крім діяльності музично-драматичного театру та його численних оперних вистав, на межі XVIII – XIX ст. у Львові виникає цілий ряд осередків, які займаються влаштуванням концертів, активізують музичне життя міста. Один з них вартує згадати окремо. В 1796 р. Юзеф Ельснер засновує т. зв. «музичну академію»¹, яка мала характер музично-філармонічного товариства, організовуючи час від часу прилюдні концерти з залученням солістів-інструменталістів та вокалістів (наприклад, скрипаля графа М.Вієльгорського (Wielgorski) та співачки княгині З. Яблоновської (Jabłonowska) [57, 64].

Про те, що Ельснер сприяв встановленню міжнаціональних контактів в жанрі сольної пісні у Львові наводить Ева Нідецька: «У львівський період Ельснер пише й пісні, котрі, як і більшість творів того часу, не збереглись. Він долучився до введення жанру дум на ґрунт польської вокальної музики, оскільки в 1803-1805 рр., як перший польський композитор, пов'язаний зі Львовом, пише думи. Щоправда, вони були створені вже після виїзду зі Львова, але існує велика ймовірність того, що саме у львівський період виник їх задум. Тоді були написані в т.ч. «Дума Людгарди» (Duma Ludgardy) на сл. Ф. Карпінського (Karpiński), «Дума про Стефана Потоцького» (Duma o Stefanie Potockim) на сл. Й. У. Немцевіча (Niemcewicz), «Дума однієї литовки» (Duma jednej Litewki) (анонімний текст). Пісні цього періоду належать, здебільшого, до сентиментально-любовної течії, надзвичайно популярної серед поляків й українців в добу просвітництва» [70, 59-60]. Цей приклад симптоматичний, оскільки дозволяє зробити висновок про прагнення польських композиторів переосмислити жанрові моделі української пісенної традиції на ранніх етапах культурної взаємодії. Пісні цього періоду належать, здебільшого, до сентиментально-любовної течії, популярної в добу Просвітництва.

Пісенну творчість розпочав з дум й інший польський композитор – Кароль Курпінський (Karol Kurpiński). Щоправда, у Львові він перебував недовго (1808-1810), і з цього огляду його не можна зарахувати до львівських

¹ Академіями в мистецькому обігу того часу називали публічні концерти, здебільшого присвячені якійсь події, творчості композитора чи виступу виконавця. Саме такого типу академії і влаштував Ельснер у Львові.

композиторів, але варто згадати, що у випадку його творчості зустріч із музичною культурою даного регіону зумовило зацікавлення цим жанром.

Частина пісень Ельснера і Курпінського опирається на танцювальні ритми полонезу («Бажання на самоті» /*Życzenia w samotności*/ сл. Й. У. Немцевіч, 1803), мазурки («*Mazurek*», сл. Ф. Карпінського, 1805), краков'яку.

Третім чинником, який інспірував написання і виконання пісень були публічні розважальні акції. Карнавальні бали були важливою громадською розвагою у Львові з кінця XVIII ст. Дослідники пояснюють їх популярність впливом віденської, «манії до танців», хоча ще перед приєднанням Галичини до імперії Габсбургів Львів був знаний з танцювальних забав. Львівські бали кінця XVIII ст. відбувалися головню в зимову карнавальну пору «контрактів», тобто з'їздів навколишньої шляхти, під час яких укладалися торговельні умови, робилися необхідні закупи, вирували різноманітні карнавальні розваги. В 1795 р. поруч з будівлею колишнього францисканського костелу, де на той час знаходився міський театр, у стилі неокласицизму добудовано великі «редутові зали», що проіснували до обстрілу Львова в листопаді 1848 р. В них влаштовувалися костюмовані бали – «редути» [101, 111-114].

Особливо пишно відбувались карнавальні свята, які приваблювали до міста багатьох музикантів з цілої Європи. В цей час до Львова з'їжджались аристократи, купці, промисловці, землевласники. «Власне прийшла контрактова пора, час з'їзду цілого галицького земства, для інтересів і забав. Карнавал в цьому році (1797 р. – прим. авт. Е.Б.) був тим гучнішим, що пів-Варшави перебувало в мурах Львова. Численні багаті родини з-за кордону шукали в нашому місті безпечного притулку. Більшість гуляла до втрати свідомості, намагаючись у чарці... шукати забуття після недавніх поразок і принижень (мається на увазі другий і третій поділ Польщі – прим. авт.). Потоцькі, белзькі воєводи, пані Гумецька і Косаковська, Мерові, Баворовські, Тарновські, Забільські, Дульські і Ольшевські гостинно відкривали свої дома, а серед молоді на львівській бруківці тон задавали: пан писар Ржевуський та Міхал Віельгорський, представники французьких манер, скептицизму і доброго

тону. Серед веселого галасу ніхто не згадував про поважніші справи, що мали б на меті загальну користь; всі забули про минуле і зовсім не дбали про майбутнє, тільки бавились як за саських часів)» [177, 4-5].

З плином часу бали і карнавали, які сприяли активному функціонуванню «розважальної», танцювальної пісні, перестали бути у Львові і в Галичині лише атрибутом чистої розваги і все частіше сприймаються різними національними громадами як привід і як форма висловлення своїх патріотичних почуттів, стають місцем демонстрації політичних переконань, відтак логічно припустити, що в них виконувалась і національна музика, в тому числі й пісні. При тому, розвиток і зміна соціального статусу балів відбувається доволі поступово і не припиняється протягом майже сторіччя – практично до Першої світової війни. Особливістю наступного етапу їх розвитку видається певна національна і соціальна диференціація. Відповідним чином еволюціонує і музика, яка їх супроводжує, змінюється і збагачується репертуар.

«Бали залишалися важливим елементом міського товариського та культурного життя Львова впродовж XIX ст. і на початку XX ст. Казімеж Шлеєн жваво згадував у своїх споминах бали, що відбувалися в останні роки австрійського правління в міському та офіцерському казино, на Стрільниці, в театрі Скарбка, в «Академічній читальні», та в сотнях приватних помешкань: «бо ж карнавал був головним періодом, а балі і забави – місцем шлюбного ярмарку» [82, 14-15]. Виконуючи важливі соціальні і товариські функції, львівські бали стали в добу національного романтизму та процесу формування національних ідентичностей яскравим чинником суспільно-політичного життя, а карнавальні пристрасті тісно переплелися з національними почуваннями.

Інші дослідники вбачають в організації розважальних заходів успішний спосіб поширення традицій західної культури, її адаптації на місцевому ґрунті, що вплинуло на поширення новітніх західноєвропейських художніх стилів та моди на різні форми мистецького життя, серед яких однією з найважливіших була мода на вокальне та інструментальне салонне музикування.

На прикладі лише одного сегменту міського життя – балів – показано, яку важливу роль в побуті Львова та інших міст Галичини займали акції, в яких неодмінно співали найширші кола учасників, часто спонтанно формуючи власний репертуар. Період австрійського панування привів до посилення інтеграції різних суспільних верств, значної демократизації масових культурно-мистецьких та розважальних акцій, внаслідок чого не лише утворився очевидний імпульс до творення місцевих пісень, призначених для вказаних цілей – супроводу публічних святкових заходів, виконання в салонах тощо, але й утворився ґрунт для професіоналізації камерно-вокальної музики в краї.

Разом з тим позірний добробут Галичини не означав добробуту реального, не свідчили про привілейоване становище спосеред інших регіонів, що входили до складу Австрійської (від 1867 – Австро-Угорської) імперії. Навпаки, репутація краю у метрополії Відні, та у інших регіонах була більш, ніж сумнівною: «Галичина належала до тих східноєвропейських країн, єдиною, хоча й сумнівною перевагою яких був їх великий розмір. Галичина була найбільшою, а водночас найбільш бідною частиною Австро-Угорської імперії. Офіційну назву Галичини *Królewstwo Galicji i Lodomerii* переінакшували в *Królewstwo Golicji i Głodomerii* (Королівство Голоти і Голодомору)... «Галицькі злидні» були не єдиним негативним стереотипом. Знані були «галицькі вибори» – вони слугували синонімом політичної корупції і насильства. «Галицька мораль» означала відсутність будь-якої моралі, а «галицький граф» у Відні був синонімом самозванця» [21, 9].

Але й принизлива для мешканців Галичини потреба доводити культурно-духовну значимість і наявність об'єктивних переваг інтелектуального духовного розвитку, позбуватись комплексу меншевартісності, який виникав через зверхнє ставлення прибулих до Львова віденських чиновників слугувала в свою чергу імпульсом для розвитку економіки, освіти, культури. Те, що львів'яни намагались якнайшвидше дізнатись і присвоїти собі всі новації, що з'являлись в світі, змагались у прагненні «заманити» до себе найпрестижніших митців і організувати найбучніші святкування, репрезентувати найбільші

досягнення у будь-якій царині, – можна пояснити не лише з давньої звички великого торгового краю і міста пильно стежити за всім, що може мати значну вартість, але й з бажання довести усьому світові, що вони – не Bärenland (ведмежа країна), як згідливо називали їх віденці. В професіоналізації музичного життя, яка настає в 30-х – 50-х роках ХІХ ст. вбачаємо також вияв і цієї «регіональної гідності», що теж повинно було відбитись на трактуванні музичних жанрів у композиторській творчості, в тому числі й у пісні.

Врешті четвертим, чи не найважливішим імпульсом до розвитку камерно-вокальної творчості польських композиторів Львова послужило заснування ряду аматорських музичних товариств. Першим з них стало засноване Ф. К. Моцартом Товариство Святої Цецилії та – що прикметно! – Інститут співу при ньому (1826), а згодом, як вказує Т. Мазепа, відбулась «офіційна реєстрація Галицького Музичного Товариства 1838 року: у Відні був затверджений “Статут Музичного Товариства у Львові, дозволеного найвищим рішенням Його Величності дня 14 серпня 1838 року № 21119/1537 та декретом Високої Придворної Канцелярії від 25 серпня 1838 року”. Цього ж року була підготована програма Львівського Музичного Товариства (Programm des Lemberger Musik-Vereines)» [56, 117]. З утворенням Товариства розпочався новий період у розвитку професійного мистецтва Галичини.

У § 22 першого «Статуту» Товариства зазначено: «Якщо з часом дозволять фінансові прибутки товариства, то воно найме вчителів музики, які будуть безкоштовно проводити навчання на гри на інструментах, *співу* (розрядка моя – Е. Б.-Г.) та гармонії». Крім того, для підготовки майбутніх фахівців Галицьке музичне товариство відкрило публічну музичну школу 1839 року [56, 118]. Школа почала працювати в травні 1839 р., а в 1840/41 н. р. мала «школу скрипки», «школу співу» і «школу духових інструментів», з 1842 р. «школу віолончелі» і «школу контрабаса» [56, 127].

Часопис «Mnemosyne» у 1839 р. інформував про діяльність музичної школи ГМТ: «Галицьке Музичне Товариство далі крокує швидко і енергійно похвальним шляхом здійснення своїх намірів. З метою поширення науки співу

створено вже новий курс для його 16 вихованців – хлопців та дівчат... Для цього, подібно до того, як образотворчому мистецтву служить споглядання, так в музиці необхідно слухати добрі взірці. Звідси випливає висновок, що Товариство для adeptів мистецтва, особливо у сфері співу, повинно час від часу показувати найкращі взірці. Немає сумніву, що почесними членами Товариства є деякі чудові співаки та співачки, які нададуть допомогу, покажуть свою майстерність, адже їх приклад буде кращим від найкращої школи» [56, 127].

Доволі швидко організатори зорієнтувались, що викладання співу повинно стати одним із пріоритетних напрямів розвитку Товариства, оскільки рівень вокальної майстерності залишав бажати кращого (і це ще одне підтвердження поданої гіпотези, що вокальна творчість місцевих композиторів, у порівнянні з інструментальною музикою не була провідною в інтересах львівських меломанів). Про це свідчить «Рецензія на концерт ГМТ у березні 1840 року. Пісні для чотирьох чоловічих голосів, виконані після симфонії, не були надто переконливими (примітка: у цій сфері Товариству належить підняти рівень підготовки учнів школи співу. – Т. М.), оскільки взагалі діяльність Товариства більше спрямована на інструментальну музику, а не на спів» [56, 126].

Про те, що ці закиди спонукали керівництво Товариства до рішучих кроків, дізнаємось з інформації в одному з номерів “Gazety Lwowskiej” за 1841 рік: «1 жовтня тутешнє музичнє Товариство відкриє другий курс для чоловічих голосів, а саме – для тенора, баритона і баса» [56, 129].

Незважаючи на всі старання, пісні в публічних концертах, організованих ГМТ, з’являлись не надто часто, про що свідчить зведений «репертуар камерно-вокальних творів в концертах Галицького Музичного Товариства за час артистичної дирекції Й. Рукгабера та Ю. Башни (період 1838–1842 років): романс «Флейта» для сопрано, флейти і фортепіано А. Б. Фірстенау, «Пісня мандрівника» Г. Проха для сопрано, фортепіано і басет-горна, «Пісня до Емми» Нетцера, баллада «Донечка золотаря» Льюе (Löwe), пісня «Аделаїда» Л. ван Бетховена, пісня «Вітчизна німецького моряка» Е. Г. Райссігера, пісня

«Вмираючий воїн» Й. Альбертіні, «Серенада» – дует для сопрано і тенора Дж. Россіні, «Пісня нормана» Ф. Шуберта» [56, 433].

Про те, як відповідально поставились організатори та керівництво до вокальної складової діяльності товариства, свідчить інформація, наведена у цитованій праці Т. Мазепи: «Дирекція й виділ (правління) «Товариства поширення музики в Галичині» 1 травня 1854 року відкрило «школи» (відділи, класи) співу, скрипки та віолончелі новоутвореної Консерваторії [56, 134]. Як повідомляла преса «Навчати будуть добре відомі в цій професії педагоги [...]. Школа кожного предмета поділена на три класи, до яких будуть скеровуватись учні чи учениці згідно з їхніми музичними знаннями. Години науки співу для дівчат відокремлені від годин науки для чоловіків [...]. Дирекція товариства не буде жаліти сил і праці, щоби цей заклад підняти на рівень досконалості відомих нам закладів цього роду в інших провінціях монархії. Вже у вересні цього ж року відбулися перші «пописи» учнів Консерваторії» [56, 134].

Музичні товариства стимулювали видання і поширення нот сольних вокальних творів: «З 1832 р. К. Вільд став головним постачальником новинок бібліотеки Національного закладу ім. Оссолінських і бібліотеки ГМТ, а згодом і консерваторії при ньому. Особливо завдячував розширенням свого репертуару хор та солісти-співаки ГМТ. З книгарні К.Вільда до бібліотеки ГМТ надійшли, зокрема, ноти: Й. Кесслер. Моя квітка *Mój kwiatek: na śpiew z tow. fortepiano/ sł. M. Antoniewicza*; М. Мадейський. *Pieśni Bohdana Zaleskiego z tow. fortepiano: 1. Nigdyż? 2. Tryolety. 3. Zakochana. 4. Co ja widział*; Л. Пуге (L. Puget). *La poste de vilage: Choix d`Airs et de Romances*» [1, 67].

В цих історико-культурологічних етюдах побуту і дозвілля мешканців Львова приваблюють увагу три спостереження: по-перше, масовість, демократичність цих заходів, яка передбачала участь в них якнайширших кіл населення, по-друге, важливість духовно-національної тематики, яка мала давнє історичне коріння, по-третє, можна висунути логічне припущення, що пісні, які співались в таких масових акціях і традиційних релігійних обрядах,

дуже швидко поширювались і викликали свого роду «ланцюгову реакцію», тобто потребу творити ще інші зразки такого ж популярного жанру.

Звісно, представлена картина передумов формування польської пісні у Львові є далеко неповною. За межами огляду залишилась пісні, які перейшли у камерно-вокальну царину з театральної сцени, як і т. зв. «популярна пісня», музично-пісенний супровід балів і карнавалів, оскільки отримати більш достовірну інформацію про ужиткову музику виявилось доволі складно з перспективи півтора сторіччя.

Варто систематизувати основні тематичні групи, найбільш поширені в львівському солоспіві першої половини ХІХ ст.:

- 1) сентиментально-лірична течія, «куртуазна» любовна лірика (вищезгадані солоспіви Ф. К. Моцарта та Й. Рукгабера) або оспівування тихих радощів і смутків життя маленької людини («Закохана» (Zakochana) «Ніколи?» (Nigdyż?) «Спогад», (Spomnienie) М. Мадейського, «Хто щастя не знає» (Kto szczęścia nie zna) Т. Папари, «Щасливий супруг» М. Вербицького);
- 2) лірико-філософська рефлексія, нерідко пов'язана з паралелями до образів природи («До Неману» (Do Niemna) Кароля Ліпінського, «Послухай» М. Вербицького);
- 3) героїко-патріотична лінія («Гост до Русі», «Ще не вмерла Україна» М. Вербицького, «Три строфи» (Trzy strofy), М. Мадейського, «З димом пожеж» (Z dymem pożarów) Ю. Нікоровича);
- 4) найбільш численна жанрово-побутова, танцювальна, жартівлива сфера («Капелюшок» (Das Hüttchen), «Ти, жахливий» (Du Schrecklicher) Ф. К. Моцарта, «Ганс і Грета» (Hans und Grete) Й. Рукгабера, «Нащо мене зачіпаєш», «Кася» М. Вербицького);
- 5) фольклорна, звичаєва. В піснях зустрічаються не лише питомі пісенні чи танцювальні елементи певної національної громади, а запозичені з музичної традиції іншого народу, іноді пов'язані з карпатськими

- фольклорними прототипами («Застольна пісня» (Trinklied) Ф. К. Моцарта, «Угорська мелодія», «Краков'як» Й. Рукгабера);
- 6) духовна тематика («Бог у грозу» (Gott in Gewitter) Ф. К. Моцарта, «Ave Maria» Й. Рукгабера, «Ave Maria» Ю. Нікоровича, «Сонет» К. Ліпінського).
- 7) Перенесена з театральних вистав, початково пов'язана з драматичною фабулою, але згодом утверджена в музичному побуті як самодостатній художній артефакт («Гей, браття-опришки» та «Верховино, світку ти наш» М. Вербицького).

2.2. Камерно-вокальний доробок Кароля Ліпінського – вершина ранньоромантичного стилю у львівській вокальній культурі.

Першим у ряду польських романтиків, пов'язаних зі Львовом, в творчості яких вишукано взаємодіють суто особистісні і духовні мотиви, варто назвати Кароля Ліпінського (Karol Lipiński, 1790–1861) (біографічні дані композитора подаються за: [172, 32]), що отримав світову славу передусім як скрипаль, автор 5 скрипкових концертів (в т. ч. «Військового»), варіацій, фантазій, рондо та ін. Кароль Ліпінський формується як мистець в перших десятиліттях ХІХ ст., орієнтуючись передусім на польські національні фольклорні та професійні джерела, а водночас і на провідні західноєвропейські романтичні школи (передусім італійського та німецького зразка, близько до романтичних ідеалів Паганіні, Россіні, Белліні, Вебера, Шуберта, а також польської школи ХУІІІ сторіччя), проте подекуди, особливо в повільних частинах його концертів, можна почути і відголос українських пісень, думок, що цілком природно в багатонаціональному середовищі. Ліпінський вважається найзначнішим перед Шопеном польським композитором, що закладав підвалини національного стилю в інструментальній музиці, у великих циклічних та одночастинних опусах – концертах, фантазіях, віртуозних скрипкових п'єсах, а також піснях.

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. Адже відомо, що він походив з околиць Любліна, де в тих роках проходила межа між польськими та українськими етнічними територіями. Невдовзі після народження Кароля родина Ліпінських переїжджає на Львівщину, у маєток графів Майончковських (Majaczkowski), село Пеняки близ Бродів.

Оскільки для українського читача це постать недостатньо відома, зазначимо кілька суттєвих фактів його біографії, що мали вплив на його пісенну творчість. Перший штрих – львівське середовище, де Ліпінський провів молоді роки, виростаючи в багатій і розмаїтій мистецькій атмосфері, в якій переплітались музичні ідіоми різних народів, найбільше польські та українські, а також репертуар з усієї Європи. Хоча він і не отримав систематичної музичної освіти (як і більшість музикантів його покоління!), а основи своєї професії здобував у батька, все ж ранній інтенсивний слуховий досвід відіграв суттєву роль у його становленні. Друга передумова – рання виконавська практика: з юності він став учасником оркестру графа Стаженського (Starzeński), яким керував батько, котрого Кароль іноді заміщав у виконанні обов'язків капельмейстера. Завдяки цьому рано опанував композиторське ремесло (до цього періоду, перед 1810 р., належать три симфонії). Ще один ранній життєвий досвід, який згодом мав вирішальне значення для стилю його солоспівів: зв'язок з театром. «В 1809 р. Ян Непомуцен Каміньський (Jan Nepomucen Kamiński) запросив його на посаду концертмейстера львівського театру. Через два роки Ліпінський став капельмейстером цього оркестру. У Львові перебував періодично майже до кінця життя, навіть гастролюючи в інших великих європейських центрах та працюючи згодом у Дрездені, завжди повертався до рідного міста, давав тут концерти» [172, 17-20, 28, 34].

Останнім елементом життєтворчості у ранній львівський період, який слід врахувати в аналізі пісенного доробку, була різноспрямованість творчої діяльності: «Перші концерти, в яких виступав як соліст, влаштовував разом із піаністом Гірманом (Hoermann) в 1812-1813 рр. в Гехтовському саду. Пізніше Ліпінський організував вже постійні абонементні концерти камерної музики в

столиці Галичини, запрошуюючи іноді для цього видатних західноєвропейських музикантів, таких як французький скрипаль Жак Фереоль Мазас (Jacques Féréol Mazas) чи відомий австрійський виконавець, друг Бетовена і Шуберта, Ігнац Шупанціг (Ignaz Schuppanzig)» [32, 57].

У трактуванні Ліпінським камерно-вокального жанру суттєвими стали: з дитинства засвоєні музично-фольклорні ідіоми; різностильовий музичний компендіум Львова, в якому відбувалось становлення митця; його практичне (інструментальне, як скрипаля і віолончеліста в оркестрі) освоєння розмаїтого музичного репертуару; раннє опанування засад композиції; організація музичних акцій за участю провідних митців з різних культурних центрів.

Одним з найважливіших камерно-вокальних здобутків Ліпінського стало опрацювання пісень із збірки «Пісні польські і руські галицького люду» (Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego, 1833) Вацлава Залеського². Залеський, згодом губернатор Галичини, поетично мотивує зацікавлення збиранням і записом пісень: «Народжений в селі, перебувши перші роки життя у віддаленому затишші, я полюбив ці пісні, які так приємно колисали мої дитячі роки, і залишились в давній пам'яті як перші спонуки розбудженого почуття. Ця прив'язаність, всмоктана з молоком, втягнута з повітрям, утрималась і надалі. Коли прийшлося з покликання рушити до міста і там залишитись, я затужив за селом, за тим родинним двором, за тими липами, під якими, будучи хлопцем, так вільно грався. Приходили на пам'ять і гаї, і луки, і ті розлогі лани, і той ставок, близько двору: все це було предметом смутку, навіть і ті болота, над якими з криком пролітали чайки. Наступала сумовита задума, яку могли потішити лише тамті, почуті в дитинстві, пісні» [207].

Особливої цінності пісням, записаним Вацлавом Залеським і вміщеним в збірку, надало опрацювання та фортепіанний супровід Кароля Ліпінського 160 пісень (83 польських та 76 українських «руських»)³. В манері опрацювання самих пісенних мелодій, доборі фортепіанного акомпанементу вельми вдало

² Перед поданою збіркою пісні в опрацюванні Кароля Ліпінського були вміщені в збірці «Національний пілігрим» (Pamiętnik narodowy, 1827), а десять років після того Кароль Ліпінський приклався до опрацювання пісень із збірки «Українки з нотою Тимка Падури» (Ukrainki z nutą Tymka Padury, 1844)

³ Вацлав Залеський записав майже півтори тисячі пісень, але в більшості зафіксував тільки текстову їх частину.

використана гармонія та фактура, типова для супроводу романтичної вокальної музики, та врахований рівень підготовки адресатів збірки – аматорів, не пристосованих до опанування віртуозними типами супроводу. Та хоча роль збірок обробок народних пісень, до яких долучився видатний скрипаль і композитор, в історії слов'янської музики значна, вони не будуть розглядатись, оскільки потребували б окремого дослідження в контексті розвитку жанру.

Відтак до розгляду обрано три солоспіви митця, що виявляють як характерні риси стилю Ліпінського, так і вельми талановито перевтілюють засади львівської пісенної традиції. Це «Спів до Німана» (*Śpiew do Niemna*) та «Спів Гальбана» (*Śpiew Halbana*) на слова Адама Міцкевича (*Mickiewicz*), а також «Сонет» (*Sonet*) на слова Едмунда Станіслава Бояновського (*Edmund Bojanowski*). Вони використовують – і за формою, і у системі виразових засобів – вже доволі розвинуті романтичні прийоми, притаманні і ранньоромантичній, і зрілій стилістиці провідного естетично-стильового напрямку XIX ст.

Насамперед варто з'ясувати «точки перетину» романтичного світогляду та ставлення до взаємодії музики і слова Міцкевича та Ліпінського, оскільки до слів Міцкевича написано два з трьох розглянутих солоспівів. Сам Міцкевич був дуже музикальним, про що свідчать численні документальні підтвердження і дослідження його життя і творчості [151]. Цим пояснюється і виняткова популярність поезій Міцкевича у вокальній та хоровій музиці, а навіть інспірації, які вірші польського національного пророка (*wieszczka*) викликають в інструментальній творчості (як у фортепіанних баладах Ф. Шопена). Щодо пісень Ліпінського на тексти Міцкевича, то варто звернути увагу на істотні передумови, які свідчать про близькість естетичних поглядів митців.

У трактуванні народної пісні Міцкевич мислить подібно до Залеського і Ліпінського. На підтвердження цієї думки порівняймо вступ до «Пісень польських і руських...» і спогад з дитинства поета: «Я чув всі ці пісні і вивчив їх ще дитиною, в Новогрудку, в батьківському домі. Наша служниця знала їх усі і співала з дівчатами, які приходили прясти. Я можу ще й нині кожному наспівати» [189, 242-243].

Ліпінський тонко відчув у своїх солоспівах особливу музикальність поетичного тексту, яка розкривається у віршах Міцкевича як наслідок особливого ставлення до зв'язку музики і поезії. Поет не визнавав музики, яка буквально ілюструє зміст поезії, а вимагав від неї тих засобів художнього виразу, яких не має навіть поетичне слово. Музика – це не вторинний супровід ліричної поезії, а її істотна частина, її душа, життя і світло» [146, 141]. Варто додати, що Міцкевич знав особисто Ліпінського [107, 78; 121, 24-33], і поза сумнівом, не міг не захоплюватись його великим талантом і віртуозністю.

З текстів Міцкевича Ліпінський обирає контрастні як за особистими інспіраціями, так і за змістом, по-різному трактує їх «музичну душу і світло». Якщо в «Співі до Німана», на вірш з циклу «Одеські сонети» (або «Еротичні сонети»), написаного під час заслання поета в Росію у 1824-25 рр., увага композитора концентрується на особистих почуттях ліричного героя то у «Співі Гальбана» викликає алюзії до образу старого «вайделота»⁴ із знаменитої поеми «Конрад Валленрод», наголошуючи епічність викладу і імітуючи характерний перебір струн давнього інструменту.

Віршований текст «Співу до Німана» (Додаток 1.1.) є спогадом кохання з юності поета, що асоціюється з рідною для А. Міцкевича рікою, до якої автор звертається «Мій рідний Німане!», «Мій Німане!», – як спливли його води, так і радощі юнацьких днів, і образ коханої Лаури, що милувалася у ясних водах із власної вроди; але минуло все, лише не минає сльоза, яку колись ронив у води Німану закоханий юнак. Риторичні питання про вічність спливаючої води і швидкоплинність і щастя, і горя, викликають алюзію до всього багатства європейської поетичної спадщини, від ренесансної до романтичної.

Солоспів К. Ліпінського, виданий друком в 1827 р. [184, 26] – розлогий романтичний сонет урочистого характеру з епізодами лірики і романтичної душевної драми, викладений у складній тричастинній формі АСА із динамізованою репрізою і наскрізністю розвитку побудов.

⁴ Вайделот – гусяр, бард, ворожбит в дохристиянській Литві. Слово походить від пруського слова *waidleimai* – настроюємо гусли, чаклуємо, ворожимо.

Фортепіанний вступ (6 т.) у D-dur та характері «помірковано, поважно» вводить у загальний настрій твору. Перший елемент основної теми солоспіву – вольовий, закличний, складається із нисхідної ч. 4 (т. 6), висхідної в. 6 і поступеневого заповнення на тонічній функції, із використанням гострого пунктиру, за чим слідує фраза із напруженим тональним розвитком (відхилення до II, IV, VI ступенів – тт. 8-12). Проте, це не показ романтичних почуттів, а лише віддалений спогад про них, як про води Німана, що давно сплили, оскільки й інструментальний вступ, і перша частина вокальної партії звучать на найтихішій динаміці *pp*. Перша частина солоспіву викладена у простій двочастинній формі АВ. Тут послідовно зіставляються дві теми, що в образному плані доповнюють одна одну. Спочатку це звернення до рідної з дитячих літ ріки Немана (А, т. 7) на фоні просвітленого звучання акордів в основній тональності. Після програшу, де здійснюється модуляція в h-moll, акцентується неаполітанський тризвук, є відхилення тощо, звучить спогад про те, як неспокійне серце шукало у водах охолоди (В), а сердечний неспокій втілюється насамперед гармонічною виразовістю із хроматичними ходами (відхилення в e-moll, модуляція в A-dur).

Дві контрастні образні сфери солоспіву зіставляються у фортепіанній інтерлюдії між першою і другою частинами складної форми. Перша сфера ілюструє образ Немана, води якого ніби відблискують на сонці (світле звучання фортепіанних «переливів» в A-dur), друга, що з'являється раптово, внаслідок переосмислення I=V, пов'язана із драматизмом душевних спогадів та виражається напруженими звучаннями альтерованих ступенів у «повзучих» октавних унісонів в d-moll, що відомий своєю драматичною семантикою.

У такому настрої в d-moll розпочинається друга частина (т. 31), де поет згадує кохану у молодості Лауру, яка милувалася коло річки своєю вродою. Її відбиток у сріблястих хвилях Немана він поливав слізьми, – на цих рядках композитор створює лірико-драматичну кульмінацію твору, що знаходиться у точці «золотого поділу», і в якій відбувається найбільш активний гармонічний розвиток з d-moll із відхиленням в B-dur: $V_6/IV - II_6$ неаполітанський = $IV_6 - II -$

$V_6 - V_5^6 - I = VI - IV - II_6 - K_4^6 - DD_3^{4-5} - V_7 - V_9 - I$. Ефект страждання за минулим коханням створюється і розвиненою мелодичною лінією, насиченою альтерованими звуками на основі поєднання двох інтонаційних фігур: 1) малосекундові нисхідні ходи, відомі як музично-риторична фігура з семантикою плачу, зітхання; 2) висхідні і низхідні квартові ходи, які поєднують тему другої частини із основною темою, але якщо у першій частині квартові заклики були символом величі Немана, то у другій вони набувають схвильованого звучання, пов'язані зі спогадом про втрачене кохання.

Реприза починається раптовим тональним співставленням – просвітлено і велично звучить тема Немана в інструментальній партії в D-dur (т. 43). Після теми у першому реченні вокальної партії (т. 48), знову на *pp* як спогад, розпочинається динамічна реприза. Зміни торкаються насамперед тонально-гармонічних засобів – відхилення у бемольну сферу до II, низького VII, однойменного I, мінорного IV, низького VI, низкою нисхідних секундових ходів, що переносить сердечні хвилювання, так виразно і експресивно виражені в середній частині пісні, на риторичне запитання ліричного героя А. Міцкевича: «Коли є моя Лаура, де друзі є?». Солоспів закінчується на емоційно насиченій, підкресленій риторичним вигуком, кульмінації: «Все пройшло! Та чомусь не проходять мої сльози». Цей поетично-риторичний вигук знаходить відповідне образно-сміслову втілення в музиці: підтримується раптовим гармонічним зворотом на високій динаміці *ff* – енгармонічною модуляцією з B-dur в D-dur через прирівняння $V_2/IV = DDVII_5^{6-3}$, що переходить в кадансування в основній тональності. Заспокоєння пристрастей відбувається лише в коді, де ще раз просвітлено звучить тема Немана. Це завершення не випадкове, композитор чутливо вловлює один з символів поетичного тексту: М. Томашевський слушно вказує, що для Міцкевича ріка є «символом незворотної течії часу» [190, 107].

Цікаво порівняти аналізовану пісню із значно популярнішим солоспівом С. Монюшка до того ж тексту, написаним в 1857 р., на 30 років пізніше за Ліпінського. Обидва твори виявляють виразну подібність як у трактуванні багатства виразових відтінків для втілення драматичної експресії поетичного

тексту, так і у гнучкості, плинності розвитку музичної думки, чутливого ставлення до поетичного слова.

П. Яскулка здійснює вельми детальний аналіз пісні Монюшка і завершує його наступним висновком: «Музика пісні «До Неману» становить приклад досконалого розуміння настрою вірша і його відтворення. Монюшко свідомий його двоїстості, двополярності, втіленої в ньому радості і смутку водночас. Поруч з тим він не цурається «акватичної» (тобто водної – Е. Б.-Г.) ілюстративності, проте достосовує її до виразу вірша і застосовує тільки там, де це можливе і потрібне. Завдяки фінальній кульмінації і контрастному перебігу Монюшко відчув і посилив романтичний характер сонету» [129, 251].

Зроблений дослідником висновок цілком відповідає не лише солоспівові Монюшка, але й може бути віднесений до пісні Ліпінського. Отже, сонет «До Немана» дозволяє стверджувати, що Ліпінський виступає одним із засновників польської камерно-вокальної творчості.

Наступний камерно-вокальний опус «Спів Гальбана» написаний до тексту фрагменту епічної поеми з пруської та литовської історії «Конрад Валленрод», яку сприйняли вельми неоднозначно, закидаючи поетові виправдання зради і підступності, навіть в ім'я шляхетної мети: звільнення Вітчизни від загарбників. Гальбан відіграє в поемі особливу роль: з одного боку, він в нагадує Валленроду про трагедію Литви, захопленої німецькими хрестоносцями, з іншого виступає як узагальнений символ могутності пісенно-поетичного слова, яке здатне зберегти історичну пам'ять народу, має певні риси автобіографічності, натякаючи на національну місію поета, самого Міцкевича.

В тексті пісні, обраного Ліпінським (Додаток 1.2), Гальбан співає про чарівну дівчину-литвинку, яку порівнює з мальовничою литовсько-білоруською річкою Вілією – правою притокою Неману, що плине у Ковенській поміж тюльпанів і нарцисів. Ріка шукає коханого Немана і зникає у ньому, так само литвинка покохала чужинця (Валленрода) і гине у пустельничій вежі. У кожній строфі поет-романтик порівнює Вілію-ріку (перші два рядки) і дівчину (третьою-четвертий рядки). Сам текст наділений рисами, які М. Томашевський назвав

конститутивними властивостями текстів ліричної пісні Lied. Послугуючись його термінологією можна помітити в тексті «Пісні Гальбана» такі риси як інтенціональність образу світу, одномоментність, суб'єктивізм, метафоричність, романтичність [129, 203].

К. Ліпінський обирає лише першу строфу фрагменту співу Гальбана, де поетично описується Вілія як родинний потік, що має «золотисте дно і блакитне обличчя», в якій чиста серцем литвинка набирає воду. Весь подальший героїко-трагічний перебіг співу старого вайделота, з якого стає зрозумілим, чому він звертається до образу ріки, композитор пропускає.

Цей текст експонує виключно пасторально-ліричну лінію, з типовим для романтичної поезії зіставленням краси природи і краси молодої литвинки. Найбільш очевидним для музичного втілення було би використання «акватичної» (за П. Яскулкою) фактури фортепіано, що відповідало б символу ріки, і ліричної мелодики, уособлення піднесених почуттів юної дівчини. Проте композитор обирає іншу концепцію музичного прочитання тексту, не стільки ілюструючи зміст першого чотиривірша (в поемі Міцкевича ця пісня Гальбана містить шість строф), скільки представляючи епічну постать старого співця.

Тому вже у фортепіанному вступі з'являється суворий унісон в низькому регістрі, що немовби нагадує давні часи славної історії Литви, а потім композитор вводить імітацію перебору струн, можливо, народного литовського інструменту канклес. Враження вільної імпровізаційності пісні благородного барда підсилюється виразовістю гармонічних послідовностей. Темний колорит головної тональності c-moll ходами спочатку навколо «гострого» підвищеного VII ступеня, потім до мінорного III, що через хроматичний хід переходить у відхилення до субдомінанти, що у басовій лінії супроводжується нисхідним ходом від I до IV ступеня – цей хід є фрігійським зворотом в основному c-moll. Після акцентованої нони (VI ступінь мінору) в домінантовому нонакорді і перерваного звороту розпочинається перша частина вокального твору. Отже, з перших звуків створюється настрій, що не так відповідає позірно пасторальному змісту поетичного чотиривірша, скільки викликає алюзії до

загального образно-емоційного колориту міцкевичової поеми. Обраний поетичний фрагмент подається у простій двочастинній формі АВ за зразком пісень із заспівом і приспівом, де перша частина пов'язана із річкою Вілією (два перших рядки), друга – із прекрасною литвинкою. Композитор не використовує повний поетичний текст про трагічне кохання і сумну долю дівчини-литвинки, а створює музично-поетичну мініатюру, лірико-пейзажну замальовку, де милується чарівною природою литовських краєвидів і жіночою красою мешканок цього краю, звабливих литвинок.

Попри вказане вище, емоційно-настрійний зв'язок із поезією все ж лишається – К. Ліпінський відтворює сум дівчини на початку і наприкінці музичної композиції в інструментальних епізодах. У вступі (7 т.) це втілюється такими засобами як тональний колорит *c-moll*, Важливо зауважити, що протягом твору здійснюється достатньо вагомий, як для простої двочастинної форми, тональний розвиток. Перша частина (тт. 8–15) модулює з *c-moll* в *g-moll*, друга (тт. 16–28) витримана в *Es-dur* з невеликим відхиленням у початковий *c-moll*. Таким чином, композитор «відводить» слухача від сумних дум до замилювання лірико-пейзажною поетичною картинкою.

Вокальна мелодія у першій частині є типово романсовою, розвивається за основними гармонічними функціями із зупинкою на DD^4_3 . У першому реченні другої частини, де розпочинається мова про чарівну литвинку, з'являються елементи танцювальності, у другому реченні, де оповідається про чисте серце і вроду, знову переважає експресивна мелодична лінія широкого дихання, що набуває особливого розвитку при повторенні другого речення, де в кульмінації використано висхідний октавний стрибок мелодії із поступовим нисхідним заповненням на фоні відхилення до IV_6 перед заключною каденцією солоспіву.

Лише в інструментальній каденції фортепіанної партії, що побудована на основі декількох ланок нисхідної секвенції, знову з'являється сповнений суму *c-moll* із фригійським зворотом і підвищеним IV (DD) в нисхідному прикінцевому ході. Доволі незвично, що «Спів Гальбана» завершується не в тій тональності, в якій почався, а модулює в паралельний мажор *Es-dur*. Такий

своєрідний тональний план солоспіву, як і доволі розбудована вокальна мелодія і багата колористична фортепіанна партія дозволяє припустити, що композитор початково мав намір озвучити всі шість куплетів поезії чи принаймні кілька з них, але з якоїсь причини створив (чи до нас дійшов) тільки перший фрагмент.

Останній з розглянутих вокальних артефактів Ліпінського, «Сонет» на слова Едмунда Бояновського (Додаток 1.3) – явище виняткове в польській пісенній літературі першої половини ХІХ ст. з кількох оглядів. Солоспів привертає увагу особою і творчістю самого поета, вельми незвичної постаті в історії польської культури і релігії, а також може вважатись одним з перших камерно-вокальних артефактів у польській музиці, що тяжіє до розгорнутого наскрізно-поемного викладу. Він логічно завершує цикл оригінальних камерно-вокальних творів Ліпінського раннього періоду, пов'язаних зі Львовом. Поезія також витримана в італійському стилі та викликає паралелі із ренесансними творами А. Данте і Ф. Петрарки, де оспівується висока любов до жінки.

Незвичною і цікавою особистістю є і сам поет – Едмунд Станіслав Бояновський. «Едмунд Бояновський, ініціатор специфічної концепції релігійно-морального відродження польського села, мав розмаїті зацікавлення – від літературної і перекладацької творчості до видавничої діяльності, добродійної культурно-суспільної та релігійної. Їх практичним відображенням став постійний розвиток і поглиблення різноманітних методів суспільно-релігійної і культуротворчої діяльності» [203, 435]. Його великі заслуги перед народом лежать передусім у суспільно-релігійній площині, як засновника згромадження сестер-служебниць та осередків опіки над убогими по селах, за що він був визнаний католицькою церквою блаженним. Проте і літературна (поетична й перекладацька) і видавнича діяльність теж була вельми плідною і успішною. Дослідники вказують, що велику цінність в історії польської літератури мають його талановиті переклади з чотирьох мов – англійської, німецької, італійської і сербської, зокрема переклад «Манфреда» лорда Байрона, переклади поезії Данте і Петрарки, а також переклади сонетів чеського поета-слов'янофіла Яна Колара, звідки й походить текст, обраний Ліпінським [113, 157]. Сам

Бояновський відводив музиці значне місце у вихованні і духовному розвитку особистості, про що свідчить зокрема його «Щоденник» [112, 649].

Композитор обрав вірш, в якому вишукано поєднані образи «земного» і «небесного» кохання, з одного боку – недосяжного ідеалу прекрасної дами, як у Петрарки, з іншого ж – прочитується романтичний чуттєвий образ, в дечому близький до поезії Міцкевича, зокрема до образу Лаури з вірша «До Неману». Ця опозиція виразно підкреслюється протягом усієї фабули поетичного тексту.

Ліпінський чутливо слідує за поетичною формою і передає як загальний емоційний стрій, так і експресивні та асоціативні деталі віршованого тексту. Тож загалом можна розглядати «Сонет» як один з перших зразків вокального монологу поемного типу в польській камерно-вокальній спадщині XIX ст.

Твір К. Ліпінського являє собою масштабну наскрізну форму, що вірно наслідує поетичний сонет і складається з трьох нерепризних частин АВС із наскрізним розвитком, де кожна із них має власний характер, тематичний матеріал, тональний виклад. У безрепризній формі здійснюється композиційна модуляція (за системою В. Бобровського [11]) із простої тричастинної форми у складну: перші дві частини є періодами, третя частина – простою двочастинною формою, між якими (а також на початку і в кінці) звучать фортепіанні епізоди.

Загальну форму солоспіву можна окреслити формулою А+В+СС. Вона ідеально співпадає з формою поетичного сонету і підтверджує попереднє спостереження про виняткову чутливість Ліпінського до поетичного слова.

У першій частині експонується головний образ, який замальовується спокійним звучанням. Після фортепіанного вступу з тонічним органом пунктом у помірному темпі в А-dur розвивається вокальна тема (т. 5). Виразна мелодична лінія розвивається з невеликого діапазону, альтерованими півтонами оспівує III щабель ладу на фоні мірного тріольного супроводу. Наприкінці першої частини здійснюється модуляція в просвітлений С-dur в динаміці *pp* на словах, сповнених трепетного захоплення та любові (тт. 11–12): «Душа божа узята в легку постать тіла». У фортепіанному епізоді здійснюється перехід до другої частини у f-moll, яка звучить емоційніше, рухливіше. Мелодика другої

частини (від т. 21) є типово-романсовою, що ілюструє слова про те, що можна «вмерти з любові» (тт. 21–22), про «корону із зірок», що ніби з'являється над її чолом (тт. 31–36). Особливої розспівності мелодія набуває тоді, коли текст виражає злет угору (тт. 23–24). У другій частині з'являється плинний тріольний фортепіанний супровід, який створює з вокальною мелодією поліритмію, у гармонічній мові акцентується II неаполітанський та ін.

Наступний фортепіанний епізод знову переводить у нову частину С, яка має нові настрій і тональність – Des-dur (від т. 44), що у музиці романтиків набула семантичного значення «любовної». Це кульмінація сонету про ту, що ніби «послана від Бога». Розвиток у цій частині набуває аріозного розмаху – у мелодиці, що рухається із широкими висхідними стрибками (на сексту, септиму), з'являються тріолі, які надають звучанню схвильованого настрою, та розспівані пасажі. У подальшому, в другій простій частині третьої складної частини С₁, акцентуються смисли «божественна» та «ангел», що підводить до заключної кульмінації наприкінці всього твору (тт. 73–76) з аріозним розспівом, вже в As-dur: «...перед твоїм обличчям схилився».

Солоспіви К. Ліпінського представляють зразок ранньоромантичного стилю у музичній культурі Львова. Проте аналіз «Сонету» на слова Е. Бояновського дає підстави виокремити риси зрілого романтизму митця. В сонетах на тексти А. Міцкевича виражені особистісні внутрішні переживання через звернення до величних польсько-литовських символів – природного та історичного, у творі на слова С. Е. Бояновського через релігійну алюзію показана любов до «божественної», «неземної» жінки. Отож К. Ліпінський створив триптих музичних романтичних любовних сонетів, з яких для першого і третього притаманний наскрізний розвиток, при цьому останній набув масштабів аріозо і став кульмінаційним твором у цьому своєрідному музичному циклі. Солоспіви Кароля Ліпінського виявляють його великий композиторський дар не лише у царині віртуозної скрипкової музики, але й здатність тонко відчувати барву поетичного слова і передавати його відповідними музичними засобами. Камерно-вокальний жанр, начебто

другорядний у спадщині видатного скрипаля, був важливим етапом розвитку польської пісні. Ліпінський був на 20 років старшим за Шопена і на 29 років – від Монюшка, проте в своїх піснях передбачив ряд художніх інновацій, які в майбутньому розвинулись в творчості згаданих композиторів. Мабуть тому, що Ліпінський був скрипалем-віртуозом і водночас камерним виконавцем в інструментальних ансамблях, він не був вихований на утертих шаблонах у сфері вокально-хорової музики, а komponував, опираючись на інтонацію поетичного тексту, власні інспірації літературного першоджерела і творчої фантазії. Особливо у фортепіанній партії він переносив свої здобутки з царини інструментальної композиції, що послужило новому трактуванню фортепіано як рівноправного партнера вокальної партії у створенні художнього образу.

Підсумовуючи інновації Ліпінського в жанрі пісні:

- 1) В «Співі до Неману» репрезентує одну з перших винятково вдалих інтерпретацій поезії Адама Міцкевича в польській музиці, не лише інтонаційно ілюструючи значення окремих слів тексту, але тонко відчуваючи його асоціативно-експресивні підтексти, до того ж враховуючи саму фонетичну природу, музикальність поезії класика польської літератури, відкриваючи традицію музичних інтерпретацій поезії Міцкевича;
- 2) В «Сонеті» до слів Е. Бояновського композитор одним із перших у польській вокальній музиці застосовує тип наскрізного розвитку, поєднує і синтезує в єдину органічну цілість різні типи мелодики: типово пісенний, оперну кантилену та драматично-речитативний, творить одну з перших версій вокального монологу у національній культурі, що інтенсивно розвинеться в другій половині XIX – на початку XX ст.;
- 3) Ускладнює і диференціює фортепіанну фактуру в оригінальних солоспівах – на відміну від обробок народних пісень, в яких уникає складніших прийомів, пам'ятаючи про призначення для домашнього музикування і рівень підготовки любителів.

Фортепіанна партія в піснях Ліпінського набуває значення істотного чинника створення цілісної музично-поетичної форми.

- 4) Вдало використовує національно-фольклорні ідіоми, інтонаційні моделі міської популярної музики, поєднує їх з досягненнями європейської романтичної композиторської техніки.

2.3. Риси сентименталізму та Бідермаєру у пісенній спадщині львівських композиторів-аматорів першої половини XIX ст.

Першими відомими творцями аматорських солоспівів у Львові нерідко були учасники «Товариства друзів музики» або здібніші представники аристократичного суспільства чи освіченої інтелігенції, що приватно навчались у відомих музикантів. В цьому контексті вартує згадки, наприклад, учениця Ф.К.Моцарта Юлія Бароні фон Кавалькабо (Julia Baroni von Cavalcabo), меценатка Теодозія Папара (Teodozja Papara), землевласник і банківський службовець Юзеф Нікорович (Józef Nikorowicz), що вивчав музику у Рудольфа Шварца (Rudolf Schwarz) та Мартіна Ноттебома (Martin Nottebom) у Відні, або львівський юрист, учасник згаданого «Товариства», учень Й.Рукгабера Марселі Мадейський (Marceli Madejski). Їх вокальний доробок, скромний за художніми мірками, відобразив естетичні пріоритети та смаки того часу і середовища, сьогодні становлять швидше історичну вартість, аніж варті повернення в актуальний концертний обіг. Проте деякі з пісень непрофесійних митців не тільки залишились в репертуарі, але й зберегли художню харизму, сприймаються як символ національного духу. Найяскравіший приклад – пісня «З димом пожеж» (Z dymem pożarów) Юзефа Нікоровича.

Заглиблюючись в історію музичної культури, дослідники переважно віддають перевагу суто професійним здобуткам, розглядають спадщину видатних майстрів, звертаючи значно менше уваги на ширший контекст, на ту музичну продукцію, яка складала своєрідне інтонаційне поле, ґрунт, на якому проростали шедеври універсального значення. Але в культурно-історичному процесі суттєву роль відіграло не лише професійне мистецтво, але й

аматорський рух, особливо в ХІХ ст., коли формувались національні школи. Товариства, об'єднання, гуртки, салони, доми інтелігенції, в яких виконувалась хорова, сольна вокальна, камерно-інструментальна і оркестрова музика, і які об'єднували людей різних суспільних верств, професій і національностей, поширювались у багатьох країнах Європи, існували не лише у великих центрах, але й у менших осередках. Вони акумулювали питомі ознаки культурної традиції «малої Батьківщини» – регіону, міста чи навіть малого містечка.

Очевидно, площина, в якій більше концентрувались пісенні інтереси львів'ян, була не естрадно-концертною, а домашньою. В першій половині ХІХ ст. все більшу популярність завойовували збірники народних пісень, зібрані у співаниках, котрі також культивувались в домашньому музикуванні, як згадана вище збірка Залеського-Ліпінського. Напряму популярної музики для домашнього музикування репрезентували також львівські композитори Алоїз Ліпінський, Ян Непомуцен Новаковський (Nowakowski) і чех Йозеф Башни (Baschny). Здебільшого вони писали мазурки, полонези чи думки, шумки, коломийки – як у випадку А.Ліпінського. Авторами величезної кількості творів цього напряму були й аматори. Тому з'являється ряд видань анонімних творів, інспірованих – як і в творах професійних композиторів – вітчизняним, польським та українським фольклором. Як бачимо, традиція домашнього музикування перетиналась із фольклорним напрямом, оскільки фольклор став найрозповсюдженішим матеріалом для опрацювань різного типу. Твори такого походження, хоч і не представляють в контексті творчості львівських композиторів великої мистецької вартості, становили важливий елемент, котрий впливав на формування традицій домашнього музикування.

Аматорські пісні писались здебільшого за популярними жанровими кліше, прийнятими у всій Європі (вальси, баркароли, марші), а з питомих регіональних фольклорних жанрів в них найчастіше зустрічались ритми та звороти коломийок, мазурок, думок, причому різні фольклорні жанри використовувались у піснях, незалежно від національності їх творців.

Окрім товариських зустрічей для слухання музики та аматорського виконання, в таких об'єднаннях нерідко з'являлись і свої доморощені композитори. Не претендуючи на позицію «духовних месій» (ця позиція в ХІХ ст. безумовно належала найвидатнішим митцям-романтикам, що підносились над загалом як національні пророки – такими були, наприклад, Г. Берліоз у Франції, Р. Шуман, Ф. Мендельсон-Бартольдї, Р. Вагнер в Німеччині, Б. Сметана в Чехії чи Ф. Шопен у Польщі), такі музиканти-любители писали твори для себе і вузького кола однодумців, відображали в них свої щоденні радості і жалі, художні смаки і уподобання, свої ідеали і мрії. Хоч для наступних поколінь аматорська музична продукція здебільшого вже не становила естетичної цінності, а відтак швидко забувалась, залишаючись лише в родинних архівах чи фондах інституцій як історичний документ, проте саме ця творчість складала основу «інтонаційного словника епохи» (за Б. Асаф'євим), з якого охоче черпали матеріал геніальні митці. Зрештою, кращі зразки любительської творчості залишились в актуальній музичній практиці як «народні пісні», «пісні літературного походження» чи «міський фольклор». Імена їх авторів нерідко забулись, а твори з успіхом звучать до сьогодні.

Натомість творчість польських композиторів-аматорів Галичини не ставала об'єктом наукового аналізу, хоча аматорський рух був дуже активним. Тому звернемось до характеристики пісенної спадщини двох типових представників львівських меломанів-любителів ХІХ ст., які залишили після себе творчий доробок, – Марцеля Мадейського та Теодозії Папари.

Перш, ніж перейти до розгляду їх солоспівів, варто звернути увагу на деякі засади галицької культурної традиції, що сприяли аматорській музичній творчості й інспірували появу вокальних та інструментальних мініатюр, написаних любителями. Передусім наголосимо поетизацію побутової музики, особливо тонке естетичне чуття буденності, салонних, товариських жанрів.

Цю ознаку можна в цілому віднести б до постулатів романтичної естетики, оскільки постійно наголошується роль вальсу, маршовості, різного типу побутово-салонної формульності в творчості практично всіх визначніших

композиторів-романтиків – від Шопена та Мендельсона до Брамса і Брукнера. Проте у галицькій музичній культурі вона набула дещо інших смислових обертонів і утрималась значно довше і послідовніше – аж до сьогодення. Тут важливо, у порівнянні з іншими романтиками, пам'ятати, по-перше, про більшу інтенсивність подібних формул у регіональній школі, її застосування як у всіх жанрах (духовному, оперному, камерному і т.д.), так і в численних індивідуальних стилях (важко знайти приклад композитора, що цілком би зігнував побутовий пласт), і, по-друге, про виняткову роль т.зв. популярної пісні у Львові і Галичині в цілому. Починаючи від старогалицької елегії, попри стрілецькі пісні українців, польські популярні солоспіви, єврейські наспіви, батярські пісні міжвоєнного десятиріччя, аж до останніх років, популярна пісня тут відігравала достатньо важливу роль в художньому обличчі краю.

«Подібно до того, як про музикальність народів свідчить багатство їх фольклору, так і свідоцтвом музикальності міст є обсяг репертуару популярних пісеньок, які співають і в домах, і на вулицях... Репертуар пісень, пов'язаних зі Львовом, імponує не тільки кількісно, але й якісно, оскільки з нього можна укладати все нові дійства, які викликають зацікавленість дуже різної публіки. Отож музикальність цього міста, оцінена «знизу», виглядає дуже позитивно» [130]. Навіть в час загальної професіоналізації музичної культури Львова, надалі була поширена аматорська творчість.

Якщо пригадати, що протягом віків у Львові плекалось інтенсивне товариське життя у всіх верствах населення, то поява таких популярних пісень та інструментальних мініатюр була неминучою. Багате купецтво, промисловці, урядники, ремісники, духовенство і нечисленна, але авторитетна інтелігенція (лікарі, вчителі, юристи), а вже насамперед аристократія – всі вважали за необхідне показатись на редутних балах, прогуляках містом і послухати концерти в Єзуїтському городі. Нагадаю лише, що ще на початку XIX ст. в них брав участь не хто інший, як Кароль Ліпінський, чия творчість аналізувалась вище, а сто двадцять років пізніше, в парку ім. Б.Хмельницького диригував симфонічним оркестром геніальний диригент сучасності Стефан Турчак.

Крім того, популярна музика дуже часто містила соціально-політичний підтекст, відтак була важливою формою виразу вільнодумства, в чому була типовим продуктом нового суспільства – тут можна навести порівняння і до паризьких *chanson*, і до німецьких *Liedertafel*. Заради справедливості слід зазначити, що така послідовна прихильність до популярної музики у ширших колах мала і негативні сторони, зокрема обумовлювала певний консерватизм смаків, повільне і на початках неприємне сприйняття будь-яких художніх інновацій, з чим в ХХ ст. активно боролись професійні композитори обох національних шкіл: з одного боку, С. Людкевич, В. Барвінський, М. Колесса, з іншого – Ю. Коффлер (Koffler), З. Лісса (Lissa) та ін.

Всі вказані культурно-історичні обставини, зв'язок з метрополією та наявність об'ємного кола освічених меломанів різних соціальних верств – від аристократів до заможних купців, від професорів університету до юристів – спричинились до активного поширення аматорської творчості, головню в жанрах сольної і хорової пісні та інструментальної (найчастіше фортепіанної) мініатюри, у львівському культурному континуумі. Закономірно також, що найприроднішим художньо-стильовим пріоритетом для композиторів-аматорів ХІХ ст. був Бідермаєр. Ця стильова тенденція, як зазначає Фрідріх Зенгле, породжена післянаполеонівською епохою і консервативною атмосферою Меттерніхівської доби, та діалектично протистоїть романтизмові, і водночас нерозривно пов'язана з ним настільки, що дослідник розглядає її як своєрідну «пізню фазу західноєвропейського романтизму» [178, 726].

З. Жмуркевич вказує, що «галицький музичний бідермаєр – це мистецький стильовий напрям, що виник як адаптація європейського бідермаєра на місцевому ґрунті з певним урахуванням східноукраїнських традицій. Перший етап його розвитку охоплює приблизно 20-і – початок 60-их років ХІХ ст. і характеризується запозиченням австрійського бідермаєра та появою перших взірців. Другий етап припадає на середину 60-х років ХІХ – початок ХХ ст. та відзначається його широкою популярністю. До бідермаєра вписується творчість галицьких композиторів ХІХ ст., насамперед, пісня

(сольна та малі хорові форми Liedertafel), співогра (Singspiel), інструментальна мініатюра; їх створювали і виконували переважно аматори» [26, 7]. Отож як художньо-мистецький напрямок, характерний для міщанського середовища – спочатку віденського, а потім і всіх інших більших центрів Габсбургської метрополії, передусім слов'янських, бідермаєр швидко поширився і в Галичині. Для аматорів він був дуже зручним, оскільки дозволяв в межах «провінційної ідентичності» ідеалізувати свій скромний світ, сповнений тихих радощів, елегантності, скромної краси «маленької людини».

Саме в такому руслі творили і львівські композитори-аматори ХІХ ст., зокрема типовий представник цього середовища Марцель Мадейський (Marceli Madejski, 1822 – 1886). Доробок Мадейського слід розглядати в контексті львівського Бідермаєра, тобто в тому руслі, яке видається найбільш доцільним, проте не наголошується та характеристика, на яку спеціально звертаємо увагу в поданій розвідці: на специфіку аматорської творчості.

Його життєпис видається типовим для більшості тогочасних галицьких музикантів-аматорів. Родом з Ланьцута, він приїхав до Львова на навчання, закінчив юридичний факультет Львівського університету і зробив блискучу правничу та політичну кар'єру: був послом до галицького Крайового Сейму та членом австрійського державного Трибуналу у Відні. Але це не завадило йому серйозно займатись музикою, отримати добру освіту у Йоганнеса Рукгабера⁵, виступати з публічними концертами як піаніст, та стати одним із ініціаторів заснування Галицького Музичного Товариства і консерваторії при ньому. Мадейський був членом правління ГМТ в перші роки діяльності (1853-54).

Творча спадщина композитора-аматора, в основному, складається з солоспівів на вірші сучасних йому польських поетів галицького регіону та фортепіанних мініатюр, де помітний безпосередній вплив Ф. Шопена, а також салонних віртуозних п'єс. Очевидно, як пісні, так і фортепіанні твори Мадейського користувались певною популярністю в львівському музичному

⁵ Йоганнес Рукгабер (власиво Жан де Монтальбо, 1799 - 1976) – австрійський композитор, піаніст і педагог, засновник і перший голова «Товариства друзів музики» (1838) та Галицького музичного товариства (1851), перший директор консерваторії при ГМТ (1853-56).

світі, оскільки вони видавались знаними видавництвами Кароля Вільда (Karol Wild), «Губринович і Шмідт» (Hubrynowicz i Schmidt), Г. В. Калленбаха (H. W. Kallenbach) і Зейфарта та Чайковського (Seyfarth i Czajkowski) [72].

Критичні рецензії та статті про його творчість – як вокальну, так і фортепіанну, з ретельним описом пісень та фортепіанних мініатюр – були ще за життя опубліковані в найбільш авторитетному часописі «Музичний рух» (Ruch Muzyczny) у Варшаві [138]. Це свідчить про визнання композиторських спроб М.Мадейського не лише у вузькому колі приятелів, але й в ширшому ареалі польської музичної культури. Небагато львівських любителів-меломанів, що принагідно писали музику, удостоїлись такого інтересу з боку провідних місцевих видавництв, а тим більше з боку найважливішого друкованого музичного органу тогочасного польського суспільства.

Щодо пісенної творчості, то важливо з'ясувати стилістику поетичних текстів, до яких звертається М. Мадейський. На першому місці знаходиться Богдан Залеський (Bohdan Zaleski), представник т. зв. «української школи» в польській поезії, до віршів якого зверталися найвидатніші польські композитори: Ф. Шопен, С. Монюшко, В. Желенський. Варто процитувати вірш «Квінта в моїх гуслах» (Kwinta w mej gęśli) «БОГ – світ – Слов'янство – Польща – Україна. В п'ять напрямків моїх гусел п'ятикратні звуки!» [206, 294], щоби зрозуміти пафос його національно-естетичного світогляду.

Інші автори – Кароль Шайноха (Karol Szajnocha), Миколай Болос Антоневич (Mikołaj Bołoz Antoniewicz), Корнель Уейський (Kornel Ujejski), Ян Захаріясевіч (Jan Zacharjasiewicz), Генрик Яблонський (Henryk Jabłoński) та відомий краківський поет Едмунд Василевський (Edmund Wasilewski) – теж були добре знані в літературному світі Львова ХІХ ст. не лише як літератори, але й як аніматори культурного життя, нерідко зв'язані і з музичним світом (передусім приятель директора ГМТ К. Мікулі К. Уейський)

Тематика пісень ідеально вписується в коло етичних та естетичних цінностей бідермаєра: любовні переживання, елегії, рефлексія природи, оспівування образів минулого, спостерігається перевага ліричних рефлексивних

мотивів. Відповідна до тематичних пріоритетів обрана і жанрова палітра пісень: ноктюрн («Спогад» *Spomnienie* на сл. Б. Залеського), серенада («Туга» *Tęsknota*, на сл. Г. Яблонського), «Думка» на сл. Г. Яблонського, елегія («Мої забуті скрипалі» *Zapomniane skrzypki moje* на сл. Е. Василевського), мазурка («Ой, падає листок, падає» *Oj pada listek, pada* до слів Я. Захаріяевича) та ін.

Л. Кияновська вказує на три основні джерела пісенної манери Мадейського: 1. вокальний стиль С. Монюшка, особливо його «Домашніх співаників» (*Śpiewniki domowe*); 2. вплив салонної галицької вокальної традиції; 3. вплив ранньоромантичної стилістики, передусім Ф. Шуберта. Їх вплив на солоспіви Мадейського дослідниця спостерігає в трактуванні форми – від простої куплетної до розвинутої, наближеної до балади, у використанні характерних зворотів польських пісень і танців, у виборі текстів [133, 223-226].

Проте варто би зазначити ще одну важливу інспірацію солоспівів Мадейського: його власне, іноді, на нашу думку, доволі спонтанне трактування поетичного тексту, який він інтонаційно наповнював згідно зі своїм внутрішнім чуттям. Не забуваймо, що він не був професійним композитором, а його основний рід занять – юриспруденція і політика – був тісно пов'язаний зі словом, точніше – з ораторським мистецтвом, вмінням через інтонацію голосу, риторику побудови фрази досягнути потрібного ефекту. Саме ці імпульси нерідко помічаємо в піснях Мадейського, хоча не завжди йому вдається до кінця переконливо і логічно втілити їх у музичній тканині.

На це звертає увагу і рецензент «Руху музичного»: «Шоста пісня збірки дає нам прегарний вірш К. Шайнохи «Моряк». В цьому тексті помічаємо іронію і гумор... і тому нам видається, що п. Мадейський зрозумів його надто поважно. Проте вважаємо цей солоспів одним з найвдаліших. Композитор підкреслює тут окремі деталі, дбає про характеристику (очевидно йдеться про докладне переінтонування поетичного слова – Е. Б.-Г.) і старанно декламує (підкреслення моє - Е. Б.-Г.)» [138].

Хоча рецензент варшавського музичного часопису доволі критично ставиться до професіоналізму Мадейського у фортепіанній партії та у

гармонічній палітрі пісень, йому можна заперечити, що рівень володіння арсеналом виразових засобів – як на любителя з юридичною освітою! – в цих піснях цілком достойний. Він сам успішно виступав на львівській сцені, про що залишились згадки в тогочасній пресі [57, 48]. Безперечно, власна практика і здобута у Рукгабера школа істотно вплинули на стилістику фортепіанного акомпанементу, в якому не бракує доволі ефектних віртуозних зворотів.

В львівському колі аматорів-меломанів не бракувало і жінок. У рецензіях преси не раз зустрічаються згадки про виступи аристократичних співачок чи піаністок на публічних концертах та в музичних салонах [60, 220-229]. Однією з таких аматорок була Теодозія Папара (Teodozja Papara, 1797-1873), представниця дрібної галицької шляхти. Майя Трохімчик (Maja Trochimczyk), авторка дослідження про польських жінок-композиторок [196, 47], подає короткі відомості про Теодозію Папару, передусім про її фортепіанну творчість – 40 салонних танців, фантазій, мініатюр тощо.

У фондах відділу мистецтва ЛННБ АНУ ім. В. Стефаника⁶ зберігається кілька папок з творами Папари, серед них не тільки фортепіанні мініатюри, але й пісні, яким варто присвятити більше уваги в контексті любительської творчості польських авторів XIX ст. Авторка була не тільки музиканткою, але й поетесою, письменницею, цікавилась науковими новинками, особливо в царині психології, писала історію свого роду, есеї та ін. Тому обидві представлені пісні написані до її власних слів і, що вельми типово для жіночої творчості того періоду, мають посвяту близькій родині.

Перший солоспів, обраний для аналізу, «Арія в характері полонезу» (Air Polonaise), присвячена племінницям композиторки Альбертині і Рузі Лончинським (Albertyna і Różia Łączyńskie). Назва і посвята написані двома мовами – польською і французькою⁷, примітка вказує: «солоспів написаний і укладений у супроводі фортепіано (Śpiew napisany i ułożony z towarzyszeniem fortepiana)». Текст дещо претензійний і становить роздуми про минущість щастя

⁶ Твори Теодозії Папари. Львівська Національна Наукова Бібліотека Академії Наук України ім. В. Стефаника, відділ мистецтв, інвентарні номери 27404-27408 (музика).

⁷ Тексти і літературні твори Папари, як і програми її музичних п'єс та тексти пісень, написані кількома мовами: крім рідної їй польської, зустрічаються тексти німецькою, англійською та французькою мовами.

в коханні: «Хто щастя не знає, тільки в коханні, той упивається швидкоплинною насолодою. Дивись у небо, бачиш там світло? Хай промінь згасне, а миттю побачиш, чи на світі в коханні є постійне щастя. Хто щастя не знає...» (Kto szczęścia nie zna, tylko w miłości, ten się chwilową upaja rozkoszą, Patrz tam w niebo, widzisz światło? Niech u nieba promień zeszła, a wnet ujrzysz, czy w miłości stałe szczęście jest na świecie. Kto szczęścia nie zna...).

Ця пісенька – бо хоч вона і названа авторкою «Арією-полонезом», насправді являє собою типовий зразок пісні для домашнього музикування: поетична структура, в якій повторюється перша строфа, передбачає відповідну ж тричастинну репризну форму. Мелодія розгортається відповідно до риторичних зворотів тексту, перше і друге речення побудовані за респонсорним принципом питання-відповіді, знак запитання в тексті підкреслений висхідним рухом мелодії на закінченні фрази. Пружний ритм підкреслює наративний характер тексту, регулярність метричних акцентів притаманна не лише вокальній мелодії, але й фортепіанному акомпанементові, доволі ясному і традиційному в гармонічних тоніко-домінантових послідовностях.

Друга пісня записана теж з польською назвою (Mazur na fortepian ułożony i z wierszem do śpiewu napisany przez Teodozję Paparę / Мазур, укладений для фортепіано і з віршем для співу, написаний Теодозією Папарою) та поширеним, у порівнянні з польським титулом, французьким поясненням жанрової структури – Mazure avec couplets Polonaise, тобто «мазурка з куплетами полонезу». Цей солоспів, очевидно, становить свого роду доповнення до попередньої пісні, оскільки адресований племінникам композиторки, Станіславу й Ізидору Лончинським (Stanisław i Izidor Łączyńscy).

Текст, скерований до хлопців, більш вільний і не такий моралізаторський, як попередній, спрямований на те, щоби остерегти дівчат перед нещасливим коханням. Тут радше навпаки, міститься заохочення «погуляти собі»: «Гей, молоді до мазура, подаєш братню долоню, Гей, дівчата, заспівайте, потанцюйте, й далі гуляйте. Тепер спокій, всюди згода, всі взаємно кохаються, Тепер, коли триває мир, Хай собі погуляють» (Hej, młodzieży do mazura Dłonie

bratnie podasz, Hej dziewczęta, zaśpiewajcie, Potańczyjcie, dalej hulasz. Teraz spokój, wszędzie zgoda, Wszyscy wzajem się kochają, Teraz kiedy trwa pogoda, Niechże sobie pochulają. Teraz pokój, teraz zgoda, wszyscy się kochają (2 razy), Niechże pochulają (2 razy).

У порівнянні з попередньою піснею змінюється і провідний настрій, і спосіб переінтонування поетичного слова, що вочевидь пов'язане з адресатами солоспіву - чоловіками. Передусім тут виразніше виступає типово «чоловічий» пружний пульсуючий ритм. Сама мелодія теж має гостріший ритмічний малюнок, містить типові для польської народної музики синкопи і пунктирні фігури. Фортепіанний акомпанемент – бравурний і доволі ефектний. Форма, як і в попередній пісні, тричастинна репризна, проте середина більш контрастна, делікатніша, немовби представляє «жіноче начало» і, таким чином, обумовлює більш рельєфний художній образ всієї пісні.

Представлені в цьому підрозділі солоспиви львівських польських композиторів-аматорів ХІХ ст. відображають типові для сфери домашнього музикування. тематичні і жанрові моделі. За своєю бідермаєрівською стилістикою ці невибагливі, але сповнені вишуканості пісні передають характерну для галицької столиці атмосферу затишку, любові до розваг і насолоди, елегантність і комфорт, які історично склались впродовж віків. Популярна пісенна традиція виявилась важливою для «музичного силуету» Львова ще й в ХХ ст., попри формування потужної професійної, як української, так і польської композиторської школи.

Очевидно, що ці два приклади далеко не вичерпують усього розмаїття польської аматорської пісні у Львові, хоча і належать до найбільш прикметних у цьому сегменті камерно-вокальної культури. Особливістю тогочасного культурно-музичного життя була активна участь у ньому аристократів та вищих державних чинів. Відповідно, вони і ставали часто авторами романсів та солоспівів. Одними з найбільш плідних в цьому жанрі були Казімеж Любомірські (Kazimierz Lubomirski, 1813–1871) та Вацлав Жевуський (Wacław Seweryn Rzewuski, 1784-1831), друг і меценат Тимка Падури.

Висновки до другого розділу

Наступні історичні періоди розвитку музичного мистецтва у Львові надовго залишають в минулому скромні досягнення вокальної творчості попередників. Тяжіння до професіоналізації, заснування консерваторії Галицького музичного товариства, діяльність випускників провідних європейських консерваторій як в українському, так і в польському культурному середовищі змушує музичних діячів – професіоналів наступної генерації дещо зверхньо оцінювати пісенну продукцію Бідермаєру та раннього романтизму і відносити її до цілком застарілого пережитку минулої епохи.

Наведений огляд тематики і образності камерно-вокальної творчості українських, польських, австрійських композиторів Львова першої половини ХІХ ст., що виникла головно в рамках ранньоромантичної естетики та Бідермаєру, свідчить про кілька провідних засад, що відрізняють цю регіональну культуру від інших європейських регіонів. Першою з них визначаємо глибоку закоріненість традиції у світогляді галицьких митців, що відображається в сталості духовної тематики у світській пісні, а також адаптації фольклорних джерел карпатського регіону. Друга засада, котра доповнює попередню, полягає у їх намаганні досягнути всю тематичну розмаїтість, яка збагачує європейське мистецтво доби раннього романтизму. Процеси індивідуалізації композиторського стилю (оригінальність художнього виразу як одна з найвищих чеснот музичної творчості, виявлення «авторських знаків» у системі виразових засобів, програмність, що вказує на смаки, а навіть особисті почуття і події в житті митця), характерні для багатьох провідних європейських мистецьких шкіл, радикальне оновлення засад музичної мови, не змогли остаточно подолати впливи тих традицій, які сформувались в краї, проте інспірували індивідуальне переосмислення типових романтичних образно-тематичних сфер у камерно-вокальній музиці.

Система музично-виразових засобів, яку застосовують львівські композитори у своїх солоспівах, теж підтверджує спостереження про взаємодію регіональних традицій та інновацій, які приходили з інших

західноєвропейських мистецьких центрів. Незважаючи на демократичне коло адресатів, музична мова цих творів доволі диференційована і охоплює широкий спектр, починаючи від найпростіших тоніко-домінантових зворотів, арпеджійованої фактури по звуках основних тризвуків, регулярної метро ритмічної пульсації та квадратного фразування в неширокому діапазоні (надто поширених у аматорських піснях) – до відносно складнішого виразового арсеналу, що враховує деякі романтичні інновації в гармонії, як альтеровані акорди, модуляції у далекі тональності, розвинуту, просторово об'ємну, піаністично складнішу фактуру, багатшу і гнучкішу мелодичну лінію, що вимагає вокальної підготовки та поєднує риси кантилени і декламаційності. Це ж торкається і формальної побудови, що охоплює амплітуду від простої куплетної форми – до розбудованого монологу з рисами наскрізного розвитку. Таким чином, попри позірну «другорядність» жанру пісні у львівській культурі у вказаний період, вона сформувалась як повноцінне мистецьке явище.

**РОЗДІЛ III. Львівська польська пісня у період «кульмінації аматорства»
(друга половина XIX – початок XX ст.)**

***3.1. Загальні засади функціонування пісенного жанру у львівському
середовищі даного періоду***

Друга половина XIX ст. визначається Л. Кияновською як «кульмінація аматорства». Це визначення може видатись дещо дискусійним, оскільки якраз цей період відзначений заснуванням і початком регулярної діяльності консерваторії Галицького музичного товариства. Потребу професіоналізації всіх музичних сфер усвідомлюють практично всі провідні діячі, не лише професори консерваторії, але й освічені представники всіх верств. Проте шлях до професіоналізації пролягав, парадоксальним чином, через удосконалення аматорських форм музичної діяльності, через поступове розширення завдань, які ставили перед собою як культурно-освітні та спеціалізовані музичні товариства, так і навчальні заклади – університети, гімназії, школи. Тому слушним видається наступне спостереження щодо особливостей музичного процесу, починаючи від «весни народів» 1848 р. і до початку XX ст: «У музиці згаданого періоду розвиток – насамперед кількісно! - ...є достатньо інтенсивним, приносить певні естетичні відкриття. Щоправда, ці відкриття вписуються у ту прикладну сферу музикування, котра успадковується почасти від першої половини XIX ст., залишається вельми важливою у просвітницькій діяльності. Разом з тим з'являються і нові акценти у етичному спрямуванні романтизму – найперше вони помітні у самоствердженні своїх національних ідеалів як в польському, так і в українському середовищі... Поступово виступає, як пануючий, особливий тип «музиканта-культурного діяча, аніматора суспільно-духовного життя» [32, 118-119].

Окрім професіоналізації музичного мистецтва, дуже важливим завданням в цей час стає поширення національних ідей в культурі та мистецтві. В Галичині цей процес заторкує передусім українську і польську верству. Цьому сприяють і позитивні зміни в політичній Габсбурзької імперії, передусім

національно-культурна автономія, яку цісар Франц-Йозеф I надав усім провінціям. Цим вповні скористались як українці, так і поляки Галичини, що знайшло вираз у заснуванні численних національних культурно-просвітницьких та освітніх товариств. Ці товариства інтенсивно плекали національну традицію, і природно, одну з найважливіших її складових – пісню, яка зберігала і ментальний код нації, і відтворювала питомі архетипи, і в художній формі представляла славні сторінки історії і звичаїв. Тому справді, в той період одним з головних завдань було не тільки створення спеціалізованих професійних музичних осередків, але й виховання якомога ширшої верстви, відродження національної ідентичності.

Т. Мазепа спеціально виділяє у головних функціях музичних товариств як центральних осередків музичної культури краю (як зрештою й більшості країн Європи) «функцію національної ідентифікації та об'єднання. Переломним моментом у цьому процесі доцільно вважати «весну народів» 1848 року. Починаючи з цієї історичної події музичні товариства набувають помітнішого національно-патріотичного спрямування. Можна припустити, ґрунтуючись на документальному фундаменті, що ця функція поступово поглинає, підпорядковує собі всі інші» [56, 38].

Через активізацію і розповсюдження аматорського музикування, вже не лише в обмежених рамках аристократичної культури, в релігійних обрядах чи масових акціях, а в послідовній музично-просвітницькій діяльності творився той різноманітний і тривкий фундамент демократичної музичної культури, на якому невдовзі, вже в першій третині ХХ ст., зростатиме високопрофесійна композиторська школа – українська і польська.

Якщо представити в хронологічному порядку найважливіші події культурно-музичного життя означеного періоду, то загальна картина виглядатиме наступним чином:

1851 – відновлення діяльності музичного товариства, перерваної в 1848 р., під назвою «Товариство поширення музичного мистецтва в Галичині» (Verein für Beförderung der Musikunst in Galizien).

1853 – офіційне затвердження консерваторії Галицького музичного товариства.

01.05. 1854 – початок регулярних занять в консерваторії.

1861 – на базі гуртка львівської інтелігенції «Молода муза» Юліан Лаврівський заснував перше громадсько-культурне освітнє товариство «Руська бесіда». Заснування німецького Товариства Чоловічого Співу «Гармонія» (Mänergesangs Musikverein “Harmonium”)

10.04.1864 – у Львові розпочав роботу перший професійний український театр «Руської бесіди».

1867 - закон про загальні права громадян Австрійській імперії, який гарантував рівноправність незалежно від їхнього етнічного походження та віросповідання. Формально закон визнав рівними усі нації держави. Кожна з них мала беззастережне право на збереження й плекання власної національності і мови.

1868 – заснування українського товариства «Просвіта» у Львові.

1870 – заснування русько-українського хорового товариства «Теорбан» та співочого Товариства «Лютня» (Towarzystwo Śpiewackie “Lutnia”).

1887 - заснування Польського Співочого Товариства «Ехо» (Polskie Śpiewackie Towarzystwo “Echo”).

1890 – заснування українсько-руського хорового товариства «Боян» («Львівський Боян»).

Пісні різних жанрів, національних шкіл та виконавських складів займали провідне місце в репертуарі музичних товариств. Наведемо кілька прикладів, які свідчать про інтереси львівської публіки у камерно-вокальній сфері.

В 1897 році часопис «Артистичні відомості» інформував: «У липні «Ехо» планувало виступи у галицьких курортних місцевостях (Новий Сонч, Криниця, Щаниця, Риманів, Закопане) з наступними програмами: «До пісні» Дембінського, «Полонез» Коморовського, «Полонез» П. Машинського, «Могила Вікінга» С. Невядомського, «Народні пісні» в опрацюванні З. Носковського, «патріотичні пісні» в опрацюванні Я. Галля, М. Солтиса та Орловського. Партію фортепіано виконував Лішневський, солістом був баритон Ю. Шиманський [56, 220].

В тому ж році улюблене місцевими меломанами товариство «Лютня» під керівництвом С. Цетвіньського підготувала 14 листопада в Народному домі концерт з творів С. Монюшка. Виконано баладу для мішаного хору, солістів (К. Черни, Шуліславський та Грабінський) та оркестру «Пані Твардовська» і «Баладу про Флоріана Сірого» (Ballada o Florianie Szarym) для хору та баса (Олександр Нижанківський) з опери «Рокічанка» (Rokiczanka). Акторка Хулявська заспівала дві пісні: Чи знаєш цей край? (Znasz li ten kraj?) і «Польова рожечка» (Polna różyczka), а Островська – «Полонез». Оркестр 30-го піхотного полку акомпанував хорам і заграв концертну увертюру «Казка», Сцену і Романс з опери «Галька» в обробці А. В'єтана і Ремінісценції з опери «Страшний двір» (Straszny dwór) в обробці Г. Бюлова» [56, 221].

Розглядаючи діяльність ГМТ загалом та його консерваторії зокрема в популяризації пісенного жанру у Львові, слід спеціально наголосити, що паралельно з загальноприйнятою традицією аматорського komponування і виконання пісень в найрізноманітніших обставинах – на концертній естраді, в дидактичному процесі, в домашньому побуті, в суспільних урочистостях тощо, в останніх десятиріччях ХІХ – на початку ХХ ст. відбувається якісний злам в підготовці співаків, зумовлений надзвичайно плідною й успішною викладацькою практикою професора Валерія Висоцького (1835-1907). Хоча сам Валерій Висоцький, учень видатного італійського педагога Франческо Ламперті, був спочатку вельми успішним оперним співаком, що виступав на багатьох сценах світу як бас-кантанте, а з 1868 року розпочав викладацьку кар'єру у Львові. В 1868-1875 роках утримував приватну школу, натомість з 1875 року і майже до смерті в 1907 році був професором співу консерваторії Галицького музичного товариства, де виховав коло 200 співаків різних національностей, ряд з них здобули світове визнання. Це польські артисти (Яніна Королевич-Вайдова, Адам Дідур, Ядвіга Дембіцка, Чеслав Заремба), українські (Соломія Крушельницька, Олександр Мишуга, Модест Менцінський, Микола Левицький), єврейські (Юзеф Манн, Ружа Цудек), німецькі (Регіна Сасс, Наталія Швайніц) та ін. [205, 820-821].

Незважаючи на те, що головним напрямом підготовки у класі професора Валерія Висоцького був оперний спів, він не мислив повноцінного вокального виховання без опанування належного рівня камерного співу. Всі його вихованці однаково успішно виступали як на оперних сценах, так і на концертних естрадах, сягаючи не лише до популярних пісень, але й до найскладніших зразків камерно-вокальної творчості, в тому числі й сучасної. Все це не могло не позначитись на камерно-вокальній творчості тогочасних львівських композиторів, які, з одного боку завдяки таким виступам молодих музикантів мали можливість познайомитись з найдосконалішими зразками цього жанру, з іншого ж – могли претендувати на прекрасну інтерпретацію власної «продукції» силами кращих співаків – вихованців професора Висоцького.

Наводимо один з коротких анонсів, який свідчить про доволі показну презентацію співацьких сил консерваторії ГМТ: «Концерт. Львів уже віддавна має в мистецькому світі славу міста, що експортує видатні артистичні таланти. Згадаємо лише таких співачок як Коханьська (Kochańska), Лола Бет (Lola Beeth), Арклова (Arkłowa), Абендрот (Abendrothówna), Геллер (Heller), співаків Бандровські (Bandrowski), Альма (Alma), Флоріяньські (Florjański), зрештою Шляфенберг (Schlafenberg)» [61, 229].

Пісенний репертуар – не лише такий поважний академічний, який представляв професор Висоцький у своєму класі, але й більш популярний, часто це були твори місцевих авторів, призначені для аматорів – членів товариства. Пісні збиралися і видавалися самим ГМТ, завдяки чому можна відтворити коло смаків і уподобань найактивніших львівських меломанів.

I. Антонюк подає видання репертуарних збірок: «перший репертуарний збірник Album Towarzystwa muzycznego we Lwowie za rok 1862 містить всього 4 твори: К. Ліпінський. Mazur Ges-dur: Na fortepian. Dzieło posmiertne, przez syna Autora, W-go D-ra Gustawa Lipińskiego do Album Galic. Towarz. Muz. Łaskawie udzielone (Твір посмертний, ласкаво наданий до Альбому ГМТ сином автора, д-ром Густавом Ліпінським); Ст. Монюшко. Ballada o Florjanie Szarym z opery «Rokiczana» (Для баса соло і хору в супроводі фортепіано); М. Мадейський.

Krakowiak/ Sł. Ed. Wasilewskiego: Na jeden głos ifortepian; K. Мікулі. Pieśni ludu polskiego ze zbioru O. Kolberga (GMT №1689)» [1, 134].

Крім GMT і деяких інших, найчисленніших за кількістю учасників і прихильників музичних товариств, як вказує Т. Мазепа, «найбільше різних світських прийомів з музичними виступами організовували національні культурні, просвітницькі та наукові товариства: польські: Літературно-Художнє Коло (Koło artystyczno-literackie), «Скеля» (Skała), «Товариське коло купців та купецької молоді» (Koło towarzyskie kupców i młodzieży handlowej), «Зірка» (Gwiazda), товариство «Сокіл» (Sokół), українські «Руська бесіда», «Академічний кружок», німецькі «Розвага» (Frohsinn) і «Товариськість» (Geselligkeit), чеська «Бесіда чеська» (Beseda czeska), єврейське Казино (Kasyno izraelickie). Влаштували концерти, лекції, виступи аматорських театрів, ювілеї відомих особистостей. Цей «товариський рух» об'єднував різні сфери багатоетнічної львівської громади» [56, 170].

Поширення відповідної нотної літератури відбувалось в цей період доволі організовано. Як вказує І. Антонюк, «У 1879-1939 рр. у Львові діє «Польська книгарня Бернарда Полонєцького», яка мала розгалужену мережу магазинів: «Магазин нот Б.Полонєцького», «З випозичальні музичних новинок Б. Полонєцького». Основним, що вирізняє продукцію цього книгаря серед інших, є його велика увага до сучасних течій у польському мистецтві – модернізму, авангардизму, символізму. Серед видань Б. Полонєцького зустрічаємо твори визначних представників «Молодої Польщі»: С. Невядомського – «Słonko»: Pieśni do słów Adama Asnyka, К. Шимановського – «I ja tam byłem» na sł. A. Mickiewicza, В.Валлека-Валєвського – «Kierdele»: Na chór męski i alt solo z cyklu «Mój świat», твори на тексти Я. Каспровича, Т. Бой-Желенського [1, 73].

Представлений огляд найважливіших подій музичного життя у співвіднесенні зі державницькими змінами дозволяє пояснити динаміку еволюції пісенного жанру в краї. Серед питань, які природно постають у зв'язку зі змінами статусу пісні в культурі Галичини, варто виокремити три основні. По-перше, чому саме пісня вибивається чи не на перше місце в ієрархії

пріоритетів музичного життя, по-друге, які чинники вплинули на те, що настільки суттєво розширюється її тематичний діапазон і стильові характеристики, по-третє, чому більшість з цієї продукції залишається в межах регіональної культури і за кількома яскравими винятками не отримує не лише загальноєвропейського, але й нерідко загальнонаціонального визнання. Хоча в цьому контексті варто звернути увагу на один цікавий феномен: кілька пісень з цієї вельми об'ємної спадщини залишилися в історії, іноді навіть сприймаються як народні (серед польських пісень, наприклад, колядка Яна Галля «Мізерна, тиха» чи пісня того ж композитора «Дівча з личком як малина»).

Львівська вокальна творчість сягнула найвищої фази, починаючи з 1890-х рр. і до періоду міжвоєнного двадцятиліття. Як пише Зофія Оттавова-Рогальська, «тоді у Львові були відомими й виконувались пісні (солоспіви й хорові твори) таких композиторів, як Владислав Вшелячинський (Wszelaczyński, піаніст і педагог), Францішек Нойгаузер (Neuhauser, піаніст і педагог, професор Львівського консерваторії), Владислав Жепко, Людвік д'Арма Дітц, а на початку ХХ ст. – Станіслав Бурса, Альфред Стадлер, М.Сігно, Северин Берсон, Едмунд Вальтер, о. Мечислав Жуковський, Едвард Лоренц» [157, 139].

Діяли в цьому середовищі і митці, котрі найбільш активно концентрувались на вокальній творчості. В цьому ряду передусім вартують згадки Ян Галь (Gall) і Станіслав Невядомський (Niewiadomski), в спадщині яких знаходимо найрозмаїтші перевтілення пісенного жанру, і які чи не найяскравіше відображають суспільно-естетичні запотребування і смаки часу.

Звертає на себе увагу значна кількість композиторів-аматорів цього періоду, які орієнтувались здебільшого на німецько-австрійську пісенно-ліричну традицію, а також на вокальний стиль Станіслава Монюшка, особливо ж його «Домашніх співаників» (*Śpiewników domowych*)⁸. Відповідно і мелодика цих пісень здебільшого спирається на популярні звороти т. зв. «егалітарної» пісні (за визначенням М. Томашевського), тобто міської, поширеної в

⁸ Один із названих композиторів – Людвік д'Арма Дітц – був учнем Монюшка і послідовним популяризатором його пісенної творчості в Галичині.

міщанському середовищі, як також на численних характерних ритмоформулах популярних польських танців (краков'яка, мазурки, полонеза) й інших поширених в побуті жанрів – ноктюрну, маршу, думки, баркароли тощо. Певний еkleктизм жанрово-інтонаційних джерел, до яких звертаються місцеві композитори, в цьому випадку не виступає принциповим недоліком популярної пісенної продукції, а швидше відображає естетичні смаки і потреби аудиторії, до якої вона звертається. Це пісні, сповнені радості життя, за тематикою ліричні, чутливі, задумливі, жартівливі, пасторальні, побутові, тобто такі, які відображають все багатство переживань «маленької людини». Їх з приємністю можна було наспівувати на щодень, звідси й походить необхідність такої демократичної стилістики виразу.

Особливістю львівської камерно-вокальної культури того часу залишалась, як і в попередньому періоді, багатомовність текстів, до яких звертались композитори: так, в польській художній пісні маємо численні звернення до німецьких, французьких (оригінальних і перекладених), рідше італійських поетичних рядків. Знаходимо і використання української поезії як основи пісень або обробки народних українських пісень.

Тому справедливо буде стверджувати, що саме в цій групі найбільше проявляється багатокультурна традиція краю, переплетення різних мотивів, які творились не лише завдяки загальній культурній атмосфері, але й завдяки особистим контактам українських і польських, а також єврейських, австрійських, вірменських музикантів. Тут варто ще раз згадати Яна Галля та його знаменитий шлягер «Дівча з личком як малина» (*Dziewcze z buzią jak malina*) на слова Генріха Гайне, що може служити своєрідним символом цієї полікультурної демократичної пісенної спадщини.

З іншого боку, Кароль Мікулі (*Mikuli*) – учень Шопена, директор Галицького музичного товариства та консерваторії при ньому, центральна постать львівського музичного життя другої половини XIX ст. в своїй пісенній творчості звертається здебільшого до текстів німецьких і французьких поетів, хоча парадоксальним чином присвячує їх представникам львівської

аристократії та інтелігенції. Свого часу вони були знані далеко за межами Львова, адже видавались пісні Мікулі найбільш престижними європейськими видавництвами – «Шість пісень» (Sechs Lieder) op. 16, присвячені пані Марцеллі Ледерер, як також «Шість пісень» op. 17, присвячені пані Кароліні Оганович, вийшли друком у віденському видавництві С. А. Spinna, ще один цикл – «Сім пісень» (Sieben Lieder) op. 27, присвячений пані Корнелії Гельмер, уродженій Зимі, був опублікований лейпцігським видавництвом Fr. Kistner.

Отже, період другої половини XIX – початку XX ст. обумовили ряд істотних змін і в самій пісенній творчості, і в її позиції в ієрархії художніх цінностей: з одного боку, національно-патріотичний напрямок, завдяки якому утверджується національна ідентичність польської та української громади, а з іншого – все активніше відбувається професіоналізація музичного життя Львова і композиторської школи зокрема. Усі суспільно-історичні процеси яскраво проявились у львівській пісенній культурі цього періоду.

3.2. Романтичні орієнтири камерно-вокальної творчості Кароля Мікулі.

В руслі розвитку пісенного жанру другої половини XIX ст. неможливо поминути кількісно не надто великий, але художньо вартісний доробок однієї з центральних постатей львівського музичного життя Кароля Мікулі (Mikuli, 1821-1897). Як вказує Л. Кияновська, «Кароль Мікулі 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 галицькому духовному житті. Саме така відповідність його художнього обдарування і мистецької натури духові часу і інспірувала вагомість місця Мікулі в історії галицької культури» [32, 141].

За своїм мішаним національним походженням митець нерідко ідентифікується в кількох національно-культурних площинах: вірменській, румунській, польській. Мікулі походив з вірменської родини Аксанянів, вихований в румунському середовищі, отримав освіту в Парижі – в

консерваторії у Франсуа Анрі Ребера (Rebaerd) в класі гармонії та контрапункту (композиції), а з фортепіано – у Фридерика Шопена, в останні роки був асистентом геніального митця і зафіксував письмово його цінні вказівки щодо фортепіанного виконавства. В історії європейської і передусім польської музики він залишився в першу чергу як один з найвірніших послідовників свого геніального вчителя, відтак найбільші його досягнення лежать в площині редакції його фортепіанних творів і першого об'ємного видання у лейпцизькому видавництві Кістнера, у збереженні і трансляції засад його фортепіанної педагогіки, створення репрезентативної піаністичної школи «шопенівського кшталту», в яку приїжджали навчатись з усієї Європи. У своїх фортепіанних опусах – найчисленніших у спадщині композитора – Мікулі доволі вірно йде стопами Шопена, переймаючи від нього не лише основні жанрові пріоритети, але й в значній мірі орієнтуючись на його систему виразності [53, 47]. Навіть у його найвідоміших «Румунських танцях» для фортепіано відчувається вплив стилю Шопена.

Натомість цілком інакше трактує митець камерно-вокальний жанр, в якому орієнтується на цілком інші жанрово-стильові моделі. Доля його хорових та сольних пісень, а також аранжувань народних пісень для хору чи голосу з аккомпанементом та музикою для театру була вельми складною. Після декількох виступів його пісні та хори зникали з репертуару співаків і до цього часу практично не виконуються. Їх ігнорують численні дослідники польської музики і лише досить побіжно згадуються його вокальні мініатюри в деяких роботах румунських музикознавців, в тому числі - в одному з монографічних досліджень, присвячених Мікулі, Мірчі Бежінару (Mircea Bejinaru) [105]. З українських дослідників до постаті Мікулі звертались Лешек Мазепа [52,53, 54], Любов Кияновська [132], до його фортепіанного доробку як композитора і піаніста - Тереса Старух [10, 85], Наталя Кашкадамова [31], Галина Блажкевич [10]. Але й в зазначених працях, фрагменти, присвячені пісням, займають мінімальне місце, поступаючись іншим жанрам та видам музично-просвітницької діяльності: концертної, педагогічної, видавничої.

Чи це означає, що пісні Кароля Мікулі справді другорядні за своєю художньою вартістю і не представляють жодного інтересу для сучасних виконавців і музикознавців, залишаючись лише суто історичним фактом? Детальніший розгляд пісень Мікулі переконує щодо їх високого професійного рівня, індивідуальності композиторського стилю, багатой фантазії, емоційної виразності та глибокої відповідності до духу часу. У порівнянні з численними пісенними зразками львівських композиторів того часу вони вирізняються значно вищим художнім рівнем і цілком можуть зайняти належне місце в концертних програмах сьогодення.

В архівах та бібліотеках Львова були знайдені три збірки сольних пісень Кароля Мікулі до оригінальних текстів німецьких поетів, з п'яти, перелічених у повному каталозі його творів, написаних ймовірно у 70-х-80-х роках ХІХ століття, тобто якраз в час найактивнішої праці видатного піаніста й педагога у Львові. Бежинару в повному переліку творів Мікулі, крім зазначених, згадує останній опус цьому жанрі - збірку пісень оп. 29 «Сім пісень для голосу з супроводом фортепіано» (Sieben Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte), а також «Альбом романсів» (Album de romance) паризького періоду (1852) до французьких текстів, що включає п'ять частин. «Львівські» збірки були видані найбільш престижними європейськими видавництвами: «Шість пісень» (Sechs Lieder) оп. 16, присвячені пані Марселі Ледерер (Marcella Lederer), а також «Шість пісень» (Sechs Lieder), оп. 17, присвячені пані Кароліні Оганович (Caroline Ohanowich), були надруковані віденським видавництвом К.А.Шпінна (C.A.Spinna), останній «Сім пісень» (Sieben Lieder), оп.27, офіруваний пані Корнелії Гельмер (Cornelle Hellmer) уродженій Зімі, вийшов у лейпцігському видавництві Фр. Кістнера, в тому ж, де й повне зібрання творів Ф.Шопена під редакцією К. Мікулі. У всіх трьох збірках автор подає однаковий підзаголовок: «Пісні для голосу з супроводом фортепіано» (Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte), і ймовірно, призначались для домашнього вжитку та дидактичної практики.

Названі три збірки були передані в бібліотеку консерваторії Галицького музичного товариства, очевидно, самим автором як Головою ГМТ і директором консерваторії ще за його керівництва, а згодом внаслідок об'єднання вищих музичних навчальних закладів Львова, в тому числі й названої консерваторії, опинились в бібліотеці Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка.

Хоча в радянський період комуністичною цензурою вилучалось багато нот і книг з «дорадянського» часу (як політично й ідеологічно невідповідних, див. про це дисертацію І. Антонюк [1]), все ж ці ноти щасливо збереглись до сьогодні. На виданні пісень ор. 27 є запис про те, що збірка походить зі спадщини Владислава Вшелячинського, одного з учнів Мікулі, що за прикладом свого вчителя заснував музичне товариство в Тернополі [52].

Оскільки загалом було проаналізовано 19 пісень К. Мікулі, варто зробити їх загальний огляд з позиції провідних естетико-стильових характеристик та засобів музичної виразності, а відтак детальніше зупинитись на кількох найцікавіших прикладах із збірки ор. 17 і ор. 27.

Коли попередньо вказувалось, що Мікулі в піснях не наслідує стилю Шопена, то так само слушно буде ствердити, що й з тогочасними польськими композиторами «покоління Монюшка» він має не так багато спільного у трактуванні камерно-вокального жанру, хоча за віком Мікулі і Монюшко були практично ровесниками (Монюшко був усього на два роки старший за Мікулі). Відтак обое належали, за визначенням М. Томашевського, до «кульмінаційної фази пісенного романтизму..., яка була поділена подіями «весни народів» (1846-48) на дві частини. В першій провідний голос, сповнений рефлексії, належить Шопену, в другій, заспокійливій – Монюшкові. Його шість «Домашніх співаників» створюють потужний репертуар, який повинен утвердити почуття національної ідентичності» [194, 14].

Незважаючи на те, що Мікулі був і учнем Шопена, і ровесником Монюшка, він шукав власного художнього виразу у вокальній музиці, йдучи своєю, неподібною ні до кого з польських авторів дорогою. Ні яскравих національних мелодичних зворотів чи ритмоформул польських танців, ні

поетичних текстів, спрямованих на утвердження ідентичності, композитор не застосовує. Навіть модель бідермасрівської пісні, все ще дуже актуальна у львівському музичному житті, хоч і відображається в деяких – зрештою слабших! – його піснях, але не займає в них провідного місця. Зважаючи на його суспільну позицію як керівника консерваторії і очільника найважливішої музичної інституції в місті, коли саме Мікулі добився викладання основних предметів у консерваторії польською мовою [53], а також на польські «вектори» його фортепіанної творчості, подібний виняток, практичне ігнорування значних досягнень польських композиторів у пісенній царині може видатись навіть дещо дивним. Тим більше, що підозрювати його у «незнанні» цього доробку теж не доводиться: той же автор, Лешек Мазепа вказує на те, що в концертах Галицького музичного товариства часто виконувалась транскрипція Мікулі фортепіанної прелюдії Шопена № 13 *Fis-dur* для солістів, струнних, фортепіано й органу з поетичним текстом Корнелія Уейського [54].

Але у своїх власних піснях він діяв навпаки, як в тематиці, так і у системі виразу, намагався присвоїти й адаптувати ті значно складніші інтонаційно-виразові концепти, якими приваблюють вокальні монологи і сцени зрілого романтизму, передусім його німецька версія в творчості Ф. Мендельсона-Бартольдї, Р. Шумана, Й. Брамса.

На спорідненість з німецькою культурою наштовхує не лише сама німецька мова текстів, до яких він звертається, але й вибір поетичних першоджерел, які надихають його в камерно-вокальному жанрі. Це доволі широка палітра німецької поезії, різного рівня й стильової приналежності, достатньо контрастна і за тематикою. Лише ранній «Альбом романсів» написаний на французькі тексти і в збірці ор. 17 міститься пісня «Метаморфоза» до німецького перекладу вірша шотландського поета Роберта Бернса. Викликає певне здивування така виняткова прихильність до німецької традиції саме в жанрі пісні – адже у фортепіанних творах він значно менше її преферував, а навіть уникав. Як вказують Л. Кияновська і Л. Мельник у статті, присвяченій рецепції творчості Шумана у Львові, «Мікулі був настільки сильно

фіксований на Шопені, що не хотів глибше вивчати інших романтичних композиторів, зокрема Брамса та Вагнера. Не тому, що він недооцінював цих композиторів, навпаки, він дуже боявся, що їх музика настільки його вразить і настільки йому сподобається, що дещо зменшить його повагу до Шопена. А це він вважав би зрадою Шопена» [140, 417]. Але ті преференції, яких Мікулі так старанно уникав у фортепіанній творчості, виявилось дуже привабливими у його вокальній сфері. Це теж видається не до кінця зрозумілим, оскільки після надання національно-культурної автономії 1867 р. австрійсько-німецька мистецька домінанта у Львові стрімко втрачає свої позиції.

Розглянемо вибір композитором численних зразків німецькомовної поезії, акцентуючи як художню спрямованість та стилістичну приналежність самих віршів, так і засоби музичної виразності, якими Мікулі їх інтерпретує.

Звісно, він не міг оминати у своїй вокальній ліриці Йоганна Вольфганга фон Гете та Гайнріха Гейне. До слів найвидатнішого класика німецької поезії він створив дві пісні: «Нічна пісня мандрівника», оп. 27 (*Wanderer's Nachtlied*)⁹ та «Невгасима любов» оп. 17 (*Rastlose Liebe*). Обидва ці поетичні тексти знайшли своє втілення також у пісенній спадщині Франца Шуберта. З поезії Гейне Мікулі вибрав теж доволі знані вірші: «Сосна» (*Der Fichtenbaum*) оп. 16 та «Хотів би я в слово єдине» (*Ich wollt' meine Schmerzen ergössen sich*) оп. 27. І один і другий текст з «Книги пісень» отримав десятки музичних перевтілень – Ф. Мендельсон і Р. Шуман, П. Чайковський і М. Мусоргський¹⁰. Вже сам вибір найвідоміших текстів XIX ст., що постійно опинялись в центрі уваги композиторів, свідчить про те, які прототипи визначив собі Мікулі.

Проте поруч із найвідомішими, він обирає і тексти романтичних поетів, свого часу популярних, але згодом призабутих. Найчастіше (п'ять разів) він звертається до віршів Августа Гофмана фон Фаллерслебена (*Hoffmann von*

⁹ У Гете є два вірші з такою назвою. Значно популярнішим є не той, до якого звернувся Мікулі, а пізніший, з початковою строфою: «На всіх гірських вершинах Ти бачиш тінь нічну».

¹⁰ Мусоргський написав до оригінального тексту «Хотів би я в слово єдине» хорову мініатюру.

Fallersleben, 1798-1874)¹¹. Серед його численних поезій Мікулі обирає рефлексійну мрійливу лірику: в оп. 17 це тексти «Не хочу зображати радість» (Zur Freude will sich nicht gestalten), «Квітка сховалась від мене» (Eine Blum' ist mir entsprungen), «Почуваюсь поважно і святково» (Mir ist so ernst und feyerlich), в оп. 27 – «Фіалка» (Das Veilchen), «Ти моя весна» (Du bist mein Frühling).

Крім того зустрічаємо в піснях Мікулі поезії німецьких романтиків другого ряду Емануеля Гайбеля (Geibel) в пісні «Водяна лілія» (Die Wasserrose, оп. 17), Йозефа Айхендорфа (Eichendorf) – «Місячна ніч» (Mondnacht оп. 16), Людвіга Уланда (Uhland) – «О, ялинко» (O Tannenbaum оп. 16). Частина пісень написана на тексти невідомих сьогодні в Україні австрійських авторів, зокрема до віршів Йозефа Зедлітца (Zedlitz) - «Прощання» (Abschied оп. 16), «Туга» (Sehnsucht), «Баркарола» (Barcarole, оп. 27), Оскара Редвіца (Redwitz) «Це мусить бути щось чудове» (Es mus was wunderbares sein, оп. 27), Фрідріха фон Маттісона (Mathisson) «Хоровод ельфів» (Elfenreigen, оп. 16).

Як можна зорієнтуватись з текстів, композитора приваблюють дві полярно протилежні сфери почувань, обидві вельми поширені в романтичній пісенній ліриці: з одного боку, це природа і єдність романтичного героя з її досконалою красою, з іншого ж – особиста лірика, нещасливе кохання, сповнене тривоги, піднесень і розчарувань. Переважає перша лінія, очевидно, найближча натурі митця. Складається враження, що в піснях він втілював свій особистий стосунок до світу, переживання і відчуття, найбільше почувався собою, тому «зашифровував» їх у інтерпретації німецьких текстів.

Вище зазначалось, що прототипом для Мікулі в піснях служили зразки австрійської і німецької романтичної камерно-вокальної лірики, передусім Шуберта, Шумана, Мендельсона. Але водночас він уникає поширеного в їх вокальних мініатюрах прийому «узагальнення через жанр», тобто використання жанрових формул для втілення певних асоціацій до поетичного тексту чи створення «звукових ілюстрацій». Надто рідко Мікулі вдається до улюблених

¹¹ Поет відомий передусім тим, що написав патріотичну «Пісню німців», третя строфа з якої включена в національний гімн, а також своїми дитячими піснями, які до сьогодні залишаються найпопулярнішими в Німеччині, але виконуються і в Україні, зокрема «Ку-ку, ку-ку, чути в ліску».

багатьма композиторами маршових, вальсових чи інших танцювальних (в тому числі й польських, як мазурка чи полонез) зворотів, котрі допомагають ясніше уявити собі пісенну фабулу. Лише вельми нечисленні зразки його камерно-вокальної творчості мають той чи інший музично-жанровий відповідник до конкретного змісту вірша. До таких прикладів можемо віднести танцювальну чіткість ритмоформули пісні «О, ялинко» чи урочистий величний хорал у солоспіві «Нічна пісня мандрівника». Іноді, ще рідше, композитор змушений «підкоритись» музично-жанровій вказівці самої поезії («Баркарола»).

Натомість значно ближчими йому видаються просторово-колористичні ефекти, які він відтворює услід за поетичним першоджерелом. В цьому прагненні йому винятково стає в нагоді його досконала майстерність піаніста – адже більшість таких ефектів досягається саме у фортепіанному супроводі. Взагалі партія фортепіано в його солоспівах – це не просто супровід, здебільшого вона виступає рівноправно в діалозі з голосом. Вокальна мелодика нерідко збагачується в цих піснях елементами рецитації та декламаційності, природної з огляду на характер поетичних текстів та ті моделі німецької романтичної пісні, на які орієнтувався композитор. Згаданий румунський музикознавець Мірча Бежінару також підкреслює схильність композитора у царині вокальної музики до трансформації моделі німецької романтичної пісні, передусім Шуберта, Мендельсона, Шумана і Брамса [105, 99].

Насправді форма пісні-монологу, в якій можна відзначити також певні сценічно-театральні ефекти, в якій кожне слово отримує своє образно-інтонаційне втілення, кристалізується в європейській романтичній пісні, починаючи від Франца Шуберта, і розвивається індивідуально в творчості вищеназваних композиторів. Паралельно ця ж тенденція до театралізації та поглиблення психоемоційних характеристик, виражених в поезії, проявиться в творчості слов'янських композиторів, у П. Чайковського, М. Мусоргського та М. Лисенка. Кульмінації ця тенденція отримає на зламі XIX - XX сторіччя, в епоху *Fin de siècle*, коли розпочинається новий етап композиторської роботи з фольклором, вільний від етнографізму і буквральності втілення

ритмоінтонаційних моделей народної пісні. В тому смислі пісні Кароля Мікулі винахідливо переосмислюють здобутки зрілого романтизму і почасти випереджують інновації кінця ХІХ ст. Хоча в його піснях зовсім непомітні ознаки будь-яких фольклорних прототипів (нагадаємо: виразно окреслених чи то у фортепіанних обробках «Румунських танців», чи в трансформації польських танцювальних зворотів у творах *a la Chopin*), однак, він цікаво і своєрідно вписується в загальний напрямок зрілого і пізнього романтизму, без прив'язки до будь-якої національної школи. Можна навіть припустити, що пісні трактуються ним як свого роду «особистий щоденник» митця, де він передає свої власні почуття і рефлексії, не стільки орієнтуючись на сформовані вже засади того чи іншого канону, скільки на внутрішні імпульси. Тому й добирає відповідні його особистісним прагненням і розмірковуванням тексти, розкриваючи не лише поетичну фабулу, але й в багатьох випадках суто музичними алюзіями виявляючи прихований підтекст словесного змісту.

Саме тому як з формальної позиції, так і у виборі засобів виразності пісні Мікулі демонструють доволі вільну і незалежну від попередньої традиції манеру письма. Автор намагається – особливо у піснях ор. 27 – подолати обмеженість куплетної та тричастинної репризної форми, які найчастіше зустрічаються в пісенному жанрі і практично домінують у творчості львівських композиторів (за винятком кількох солоспівів Кароля Ліпінського). Здебільшого пісні Мікулі можна трактувати як драматичний чи рефлексивний вокальний монолог, в якому, як вказувалось вище, природно поєднуються риси типової пісенної мелодики з оперною кантиленою, декламаційною виразністю речитативних фрагментів. В деяких із зазначених творів помічаємо дуже цікаву мотивну роботу, коли весь вокальний монолог проростає з початкового ритмоінтонаційного зерна.

Розглянемо дві пісні Мікулі, які видаються найбільш типовими прикладами індивідуальних стильових засад його пісенної творчості, які були теоретично викладені вище. Обираємо пісні на слова класика німецької поезії Йоганна Вольфганга Гете – «Нічна пісня мандрівника» та «Невгасима любов»,

передусім через досконалий поетичний прообраз, у поєднанні з яким тим яскравіше проступають новації львівського митця.

Вірш «Невгасима любов» (Додаток 1.4) належить до гетевської лірики періоду «Бурі і натиску». До сьогодні залишається таємницею, хто є адресаткою: Шарлотта фон Штайн, жінка, з якою поета довгі роки поєднувало платонічне кохання, і якій він протягом кількох десятиліть писав чудові листи, в яких оспівував їх «спорідненість душ» і не раз прикрашав свої тексти геніальними віршами? Чи герцогиня Ваймарська Анна Амалія, у якої Шарлотта фон Штайн була придворною дамою? Сам поет зашифрував ім'я своєї коханої поетичним псевдонімом «Ліда» і ніколи не розкрив її таємниці [183].

В тексті пісні (передусім в оригінальній версії, до якої писав Мікулі, але й в українському перекладі, в якому точно збережений ритмічна пульсація гетевського шедевр) можна відчитати інспірацію до певного типу музичного розвитку. Це і стрімкий безперервний розвиток типу *perpetuum mobile*, і риторичні вигуки та запитання, і т. зв. крещендуюча драматургія, коли експресія зростає до кінця тексту.

Композитор підхоплює у музичній інтерпретації основну художню властивість поетичної нарації: безперервну пульсацію, стрімкий рух, спрямований до завершення вірша за принципом крещендуючої драматургії. Мікулі передає цю пульсацію у метроритмічній формулі на 6/8 фортепіанного супроводу. Також в партії фортепіано, головно гармонічними та фактурними засобами, відтворюється ще один важливий підтекст поезії – палітра різноманітних емоційних відтінків, яка супроводжує стан закоханості. Це і внутрішній неспокій і сумніви, що передаються еліптичними гармонічними послідовностями, і нетерплячість, підкреслена октавними висхідними і нисхідними ходами в басу, і любовна знемога, котра передається пульсацією на зменшених септакордах. Після ствердження марності втечі від любові – «Все марно!» (*Alles vergebens!*), що втілюється в музиці стрімко спадаючою мелодичною лінією і повторюється ще раз октавним нисхідним стрибком у вокальній партії – настає «момент істини»: немовби розкривається завіса і

об'ємна арпеджійована фактура акомпанементу оплітає вокальну лінію, що стверджує головний імператив цього монологу: сенс найвищого почуття, даного людині, якою є «Вінець життя, щастя в неспокої, це ти, любове!».

Вокальна партія тут ґрунтується на патетичній ораторській манері, наближеній до мелодекламації. Всі риторичні прийоми, зазначені в поезії, численні вигуки, запитання, поспішне, майже гарячкове повторення слів, передається мелодикою і ще підсилює емоційне враження, передбачене поетом.

Так само структурою вірша обумовлена і форма солоспіву Мікулі. Весь безперервний розвиток практично не має цезур (там, де вони з'являються у вокальній партії, рух підхоплює фортепіано), початковий мотив становить основне зерно подальшого розгортання, гнучко видозмінюється, набуває нових смислових відтінків. Загалом тут можна виділити три епізоди АВС, де епізод А ґрунтується на аналогії почуттів до сил природи (Супроти снігу, дощу, вітру, в тумані прірви / *Dem Schnee, dem Regen, Dem Wind entgegen, Im Dampf der Klüfte, Durch Nebeldüfte*), епізод В – на протиставленні полярних відчуттів страждання і радості), останній епізод С – на утвердженні сили кохання. Ці епізоди діалектично і контрастують між собою, і являють собою нероздільну цілість, таким чином утворюючи наскрізну контрастно-складову форму.

Вельми переконливо і художньо перевтілюється вишукана і багатозначна символіка гетевської поезії в «Нічній пісні мандрівника» (Додаток 1.5). Вірш Гете був присвячений вищезгаданій Шарлотті фон Штайн, і тут вже не виникало жодних сумнівів. В їх кореспонденції знаходиться лист з віршем і пояснюючим підписом «На схилі Еттерсбергу, дня 12. лютого 76 р.» (*Am Hang des Ettersberg, d. 12. Feb. 76*) [197, 554]. Цей вірш прикметний тим, що в ньому дивовижним чином переплітаються філософські мотиви сенсу життя (спокій і наснага – як вищі цінності супроти втіх і мук, ймовірно любовних) і пристрасна молитва. Цей же мотив Гете розвине чотири роки потому, в 1780 р., коли напише другу «Нічну пісню мандрівника»: «На всіх гірських вершинах Ти бачиш тінь нічну», з подібним благанням про спокій і відпочинок.

Щодо пісні Мікулі на цей текст, то дослідниця вважає, що в ній «використаний вельми характерний прийом, нерідкий у гетевських романсах Шуберта, - у супроводі переважає строга хоральна основа, котра дає яскраве відчуття архаїчної віддаленості в часі, «квазімодальність», тобто перемінність ладових акцентів унісонних послідовностей в старовинному розмірі 3/2 забарвлюється в деяких важливіших моментах (згідно з текстом – «Солодкий спокою, прилинь / Süßes Friede, steig herab) гострішими альтерованими послідовностями, типовими для романтичної гармонії» [132, 150].

В українському перекладі поезії збережений основний принцип полярних опозицій ключових образів «земного – небесного», «випробувань – втіхи»: Поетичний переклад Петра Тимочка вірно вловлює загальний настрій і зміст, але передає не всі змістовні нюанси оригіналу, які переінтонує композитор. Тому в аналізі будемо спиратись на оригінальний текст.

Для втілення основного молитовного настрою композитор використовує узагальнену хоральність у фортепіанній фактурі, ще й наголошує авторською ремаркою *Andante religioso*, таким чином відтворюючи духовну основу поезії – звернення до Володаря небес і Творця. Причому з багатьох можливих версій жанру обирає типово романтичну версію хоралу, дещо подібну до «Поетичних і релігійних гармоній» Ф. Ліста. У тональності з шістьма бемолями *Ges-moll* композитор підкреслює ланцюжки відхилень акордових послідовностей, вишукані хроматичні підйоми і спади.

Прикметно те, що так, як це було прийнято за канонами барокової духовної музики (зокрема в творах Г. Шютца чи Й. С. Баха), композитор другої половини XIX ст. дуже докладно дотримується засад риторики, притаманних цьому стилю. Так, в першому реченні кожен двотакт завершується на витриманій цілій ноті – це оригінальне застосування барокової риторичної фігури поета, початково гомофонної вставки в поліфонічному русі, для того, щоби зосередитись на винятково важливому фрагменті тексту. У пісні Мікулі цей риторичний елемент підкреслює звернення до Творця і його діянь щодо ліричного героя, послідовно завмираючи на словах «bist» (Ти є), «stillst»

(заспокоюєш), «ist» (він є), «füllst» (наповняєш). На словах «Schmerz und Lust¹²» (біль і пристрасть) на тлі хроматичної акордової послідовності в акомпанементі у вокальній партії застосовується стрибок вгору і вниз, спочатку на велику сексту вгору потім вниз на септиму – т. зв. «жорсткий стрибок», saltus duriusculus, котрий в бароковій музиці виражав спалах почуттів, страждання і знемогу. До кульмінаційних слів поезії Гете «Süßer Friede» (солодкий спокою) композитор дозволяє собі дописати продовження, якого немає в літературному першоджерелі: «steig herab», тобто «прилинь, зійди додолу» й ілюструє ці слова нисхідним мелодичним ходом в системі риторичних фігур відомим як catabasis, що в бароковій музиці виражав різні почуття і стани – знемогу, заспокоєння, але також і смуток ілюстрував «напрямок руху» - сходження додолу.

Однак і ці риторичні прийоми трактуються в солоспівах Мікулі зовсім не прямолінійно, а відкривають деякі приховані символи і значення, які композитор прагне представити в своїй інтерпретації гетевського шедевру. Чи ж цей таємничий мандрівник – не кожен з нас у своїй життєвій мандрівці? Чи завмирання кожного двотакту в першому періоді – не становить питання про сенс цієї мандрівки? А блукаючі хроматично забарвлені акорди супроводу можна потрактувати і як блукання поміж ідеальною і реальною візією, поміж земними чуттями і небесним спокоєм.

Розглянуті зразки пісенної спадщини Кароля Мікулі свідчать про те, що композитор не лише досконало знав провідні художньо-стильові тенденції свого часу в різних жанрових площинах, але й сам знаходився в пошуку інновацій свого індивідуального стилю, які доволі яскраво проявились саме у камерно-вокальній творчості. Хоча вона завжди трактувалась як другорядна порівняно з його досягненнями у сфері фортепіанної творчості та педагогіки, проведені аналітичні студії переконують, що за своєю художньою вартістю ці солоспіви цілком вписуються в романтичну естетику і вартують повернення в актуальний концертний репертуар.

¹² Слово «Lust» має в німецькій мові три значення: радість, насолода – прагнення, потяг до чогось – фатальна пристрасть. Можна припустити, що Гете мав тут на увазі саме третє тлумачення.

3.3. Пісні Генрика Ярецького, Яна Галля, Станіслава Невядомського та їх образно-змістовні домінанти.

Серед польських композиторів другої половини XIX ст. – початку XX ст. найбільшу пісенну спадщину залишили Ян Галль (1856-1912) і Станіслав Невядомський (1859-1936). Обидва митці активно проявили себе в багатьох сферах професійної діяльності, відтак їх пісенний доробок обумовлювався не лише суто естетичними і художніми чинниками, але й не в меншій мірі культурно-суспільними потребами середовища. Цим пояснюється зокрема і більша демократичність, використання доволі традиційних засобів у порівнянні з інноваціями системи музичного виразу пізнього романтизму. Поруч з ними на особливу увагу заслуговує Генрик Ярецький (1846-1918), який, хоч і не залишив об'ємної пісенної спадщини, проте його 17 пісень вирізняються художньою вартістю і оригінальністю стилю, тому вартують окремої згадки.

Огляд пісенної творчості польських композиторів Львова варто почати з найстаршого за віком Генрика Ярецького. Він походив з родини музикантів, його батько, Юзеф Ярецький теж був композитором і органістом, першим учителем сина. Відомо, що він навчався в Музичному Інституті у Варшаві, був улюбленим учнем Станіслава Монюшка, а паралельно, починаючи з 12-річного віку, співав у хорі Великого театру у Варшаві, а згодом грав на контрабасі в оркестрі. До Львова приїхав у 1872 р. і залишився тут до кінця життя. У столиці Галичини розкрилась його багатоманітна творча особистість: як плідного композитора, автора численних опер (серед них історичні опери «Міндове», «Ядвіга», «Барбара Радзівілувна», «Повернення батька»), симфонічних і камерних творів; видатного диригента (протягом 28 років – аж до закриття оперної антрепризи – був диригентом опери в театрі Скарбка, під батудою котрого виконувалась більшість опер польських і зарубіжних композиторів, потім короткий час працював у новозаснованій Львівській філармонії); педагога та культурно-громадського діяча [198, 428-431].

Вокальна спадщина Г. Ярецького, як зазначалось, нечисленна, проте в контексті «кульмінації аматорства» у львівській культурі того періоду, коли він творив, вирізняється більшою оригінальністю і сміливістю композиторського пошуку. Хоча митець і надає перевагу ліричній тематиці, що знайшло відображення у розвинутій мелодичній кантилені, проте супроводжує її типово романтичною гармонією, збагаченою альтерованими акордами та колористичними ефектами, а фактура фортепіанного супроводу свідчить про переважаючу оркестральність мислення митця. Зацікавлення фольклором відобразились у використанні ритмів польських танців і народних мотивів, як в «Народних піснях» для голосу з фортепіано. Особливе місце в його спадщині займають пісні на релігійні сюжети: коляда «Ангел говорив пастухам» (Anioł pasterzom mówił) та молитва «Богородице Діво» (Zdrowaś Marya).

Проаналізуємо два його солоспіви: «Сумна звістка» (Smutna wieść) та «Сердечна доля» (Serdeczna dola) на фольклорні тексти. Хоча в них і помітні впливи польського пісенного і танцювального фольклору, проте багатолітня практика оперного композитора і диригента надто помітна в стилістиці і засадах розвитку цих камерно-вокальних мініатюр, які по праву можна трактувати як театральну сценку (*Сумна звістка*) чи аріозо (*Сердечна доля*).

Пісня «Сумна звістка» представляє типовий для фольклорних балад сюжет: діалог крука зі старенькою матір'ю, якій він приніс страшну звістку про смерть її сина на полі бою (Додаток 1.6). Син в останні миті життя попросив птаха – вісника смерті – знайти його матір і передати його прощальні слова. Ярецький обирає для його втілення куплетно-варіантну форму А-А-А₁, але в межах одного куплету розгортає кілька сюжетно-драматичних рівнів, яскраво, театралізовано представляючи і кожного героя – крука, сина-воїна і матір.

Перший восьмитактовий період експонує епічний зачин пісні-балади, у важкій ході і розміреному русі мелодичної лінії на тлі імітації дзвонових ударів (погрібальних дзвонів!) відчувається жанровий модус траурного маршу. Цьому узагальненню через жанр сприяють всі засоби виразності, зокрема похмура тьмяна тональність e-moll, метр 4/4 і неквапливий темп Moderato.

Наступний період припадає на слова «Мати моя!» і розгортається як заклик, як пристрасне благання птаха, звернене до матері воїна. Відповідно змінюється характер мелодики – з оповідного він трансформується у патетично-ораторський, закличний завдяки використанню ораторських зворотів мелодичної лінії – дворазове повторення фрази-звертання з синкопованою ритмічною фігурою, експресивні вигуки-ходи на висхідну сексту, триваліше затримання на нестійкому ступені в завершенні речень. Змінюється і гармонічний план та фактурний супровід, в гармонії з'являються відхилення, еліптичні послідовності, зменшений септакорд, фактура фортепіанної партії просторово розмикається, розкладеними арпеджіо охоплює понад дві октави.

Тривожне питання матері «О пташино, яку новину несеш?» контрастує за характером з попередніми епізодами, воно утримане в стилі народної ліричної пісні, супроводжується остинатним «тремтінням» акордів, в басовому голосі знову з'являються октавні траурні дзвони, немовби сповіщаючи, з якою новиною прилетів птах. В рамках одного куплету з трьох періодів композитор створює насичену діалогічну сцену, в якій кожен з персонажів отримує свою виразну партію, а фортепіанний акомпанемент до того ж представляє барвисті “звукові декорації”, на тлі яких розгортається експресивна зміна настроїв.

Наступні куплети точно повторюють матеріал першого, лише завершення вносить деякі зміни, питальну інтонацію останнього такту заміняючи стислою драматичною кодою спочатку у вокальній партії, а потім у фортепіанній.

В стилістичній манері цієї пісні виразно помітний вплив вчителя Ярецького, Станіслава Монюшка, передусім у стилізованій театральності розгортання драматичного баладного сюжету (тут виникає паралель до знаменитої балади Монюшка «Чати»).

Наступна пісня, обрана для аналізу, «Сердечна доля» теж містить типово фольклорну алюзію, коли від імені пташки промовляє людина (Додаток 1.7). Проте з тематичних фабул, які у народних піснях змальовують різні колізії людських долі і почувань, Ярецький обирає одну з найбільш типових для романтичної естетики: прагнення ліричного героя до пошуку ідеальної землі,

яка нездоланно манить його і так ніколи й не відкриється йому, натомість в дійсності приведе до вичерпання життєвих сил і загибелі. Ця вокальна мініатюра викладена композитором у формі розширеного періоду з трьох речень, причому з неповторюваним тематизмом. В кожному з речень мелодія змінюється, достосовуючись до характеру поетичного виразу. Незмінною залишається лише фактура фортепіанного супроводу, єдина ритмічна пульсація витримується від початку до кінця.

На відміну від попередньої балади, де дуже докладно передається зміна настроїв і почуттів кожного з героїв поетичної фабули, тут композитор більше підкреслює образ звабливої «землі обітованої», яку надаремно шукає мале пташеня, відтак вдається до комплексу виразових засобів, притаманних пасторальним музичним сценам романтичної доби – світлої тональності Fis-dur, доволі рівномірного мелодичного розгортання у вузькому діапазоні менше октави, переважаючій тихій гучності *p* і *pp*, лише на словах «конає» додає гучності *f*. Незвичним прийомом в цій пісні стає своєрідна стилізація полонезного поступу, але не з характерним для старовинного польського танцю метром $\frac{3}{4}$, а з редукцією метру на $\frac{2}{4}$. Можна припустити, що таким чином композитор втілює образ недосяжності, химерної примари мрій, що ведуть до неминучої загибелі.

Мелодика пісні включає в себе кілька характерних зворотів із типовою для певного типу образності семантикою: перший восьмитакт – зачин будується на поступальному рухові з притаманною пунктирною фігурою на сильній долі непарних тактів і чвертки + двох вісімок – в парних. Перший чотиритакт експонує зворот тоніки – домінанти, натомість другий, в якому говориться про чудову оазу, через прирівняння домінанти до тризвуку III високого щабля модулює в далеку тональність Fis-dur – A-dur.

Наступний період в мелодиці спирається на центральний звук *cis*, який або повторюється як ритмізована речитація, або оспівується як основа колоподібного руху. Можна розшифрувати сенс такого мелодичного розгортання як ілюстрацію примарних видінь, які весь час манять – і зникають,

як нереальна ілюзія. Заключний восьмитактовий період являє собою кульмінаційний епізод, мелодія весь час стримить до найвищого тону солоспіву сіс другої октави, так само незмінно утримується тонічна опора основної тональності, ілюструючи в цьому випадку останні передсмертні поривання і марення пташини.

Проаналізовані пісні Генрика Ярецького виразно демонструють як його впевнене володіння арсеналом професійної романтичної пісні, так і близькість до стилю Станіслава Монюшка, зокрема його «Домашніх співаників», що становили основу пісенного репертуару численних аматорських товариств того часу, в тому числі і львівських.

Багато спільного з пісенною спадщиною Ярецького виявляють і пісні іншого, вельми популярного свого часу у Львові композитора і культурного діяча Яна Галля [120]. Ян Галль, митець із полонізованої чеської родини з прикордонного міста Цешина, не одразу знайшов своє музичне покликання. Спочатку він трактував заняття музикою як хобі, навчаючись на медичному факультеті Ягеллонського університету в Кракові та паралельно займаючись в школі музичного товариства «Муза». Проте невдовзі вирішує повністю присвятитись музиці і здобути професійну освіту. Відтак Галль навчався у Франца Кренна (Krenn) у Віденській консерваторії, у Йозефа Райнбергера (Rheinberger) в Мюнхенській консерваторії, в 1882 р. керує хором в Ляйпцигу, відвідує Франца Ліста у Ваймарі, а роком пізніше займається в класі співу славетного Франческо Ламперті (Lamperti) в Мілані. В 1884-88 рр. стає віце-директором Галицького Музичного Товариства у Львові, займається хоровими виступами і пише рецензії у «Львівській газеті». В 1888-96 рр. працював у Німеччині, потім у Кракові як професор консерваторії Краківського музичного товариства, ще рік – у Вроцлаві, а з 1896 р. до смерті знову мешкав у Львові, де керував хором «Ехо-Матір», виїжджав на гастролі до скандинавських країн і до Франції [110, 74-75]. Його авторитет в хорі був настільки значним, що хоч в останні роки життя він тяжко хворів, колектив відмовився змінити керівника, а після його смерті влаштовував концерти його пам'яті.

Загальний огляд життєвого і творчого шляху композитора – диригента – педагога дає змогу окреслити психологічний портрет й інспірації творчості.

Для Галля був притаманний постійний інтерес до пізнання, відкриття нових суспільно-культурних обривів, з чим пов'язані його часті переїзди й артистичні мандрівки. Будучи митцем, відкритим до нових вражень, він і в своїй диригентській діяльності у Львові як керівник хору «Ехо» активно співпрацював з іншими колективами, в тому числі й українськими, і в творчості переосмислив ці багатонаціональні джерела. Він не лише керував польським хором, але й долучився до формування першого професійного українського музичного навчального закладу, заснованого в 1903 р.: «...Серед викладачів [Вищого Музичного – Е. Б.-Г.] Інституту бачимо також Яна Галля, заслуженого польського композитора і диригента, багаторічного керівника хору «Ехо» [164]. З Людкевичем Галль підтримував приятні стосунки, як і з Анатолем Вахнянином, засновником і першим директором Інституту [102, 225-230].

Зрозуміло, що оскільки культурно-просвітницька, диригентська діяльність була основною для Галля, то і в своїй творчості він передусім виходив із потреб того співочого колективу, тих виконавців-аматорів, з якими працював. Доречним видається навести спостереження О. Майчика, який окреслює такий тип композитора як «давидіанський»: «Соціопсихологічні розважання, що виникли на основі аналізу композиторської творчості українських диригентів-практиків, з урахуванням ширшої історичної перспективи цього феномену, дозволяють докладніше визначити психологічний тип «давидіанського» митця-композитора, як такого, що черпає своє натхнення в практичній професійній діяльності, підпорядковує задуми і концепції можливостям і потребам виконавців, з якими працює, чутливо орієнтується в запитах ширших верств суспільства і головне своє завдання вбачає в тому, щоби до цих «найширших верств» промовити зрозумілою їм мовою» [58, 27].

Але у випадку пісень Галля і деяких інших тогочасних композиторів-практиків демократичність музичного вислову сприймалась і оцінювалась як негативне явище. Галлю закидали недостатню оригінальність, а то і просто

банальність мелодії, невиразність індивідуальних рис стилю, що обумовлює певну монотонність звучання і примітивність музичного змісту [141, 217]. Але, парадоксальним чином, ці закиди найбільше торкаються його найпопулярніших пісень, деякі з них, як наприклад, колядка «Мізерна, тиха» чи «Дівча з личком як малина» співаються до сьогодні в найрозмаїтших версіях. Натомість не беруться до уваги ті з його творів, в яких композитор репрезентував весь свій професійний потенціал і оригінальний талант. Ці солоспіви за композиторською технікою і використаними інноваційними виразовими засобами – гармонії, характеру мелодичної лінії, фортепіанної фактури – цілком сумірні з пісенною творчістю Й. Брамса, Г. Вольфа чи М. Регера. Кілька таких пісень аналізується у поданому підрозділі.

Яскрава, сповнена щирого і безпосереднього чуття, його музика приваблює національною характерністю, а водночас опорою на кращі досягнення світової вокально-хорової літератури. Я. Галль відзначився розмаїтими творчими інтересами, він був автором опери «Баркарола», кантат і деяких фортепіанних мініатюр, і головне – 90 сольних пісень і понад 400 хорових пісень. Польська ж пісня зазнала особливого розвитку завдяки хормейстерській діяльності і композиторській творчості Я. Галля, яка відбулася у Львові, де на той час перетнулися міська австрійська, польська, українська, єврейська, вірменська традиції, і що ілюструється хоча б знаменитим шлягером «Дівча з личком як малина» на слова Генріха Гайне, що називаємо своєрідним символом цієї полікультурної демократичної пісенної спадщини.

Значна частина спадщини Я. Галля написана під впливом німецько-австрійської пісенно-ліричної традиції, серед таких солоспівів – романтичні «Прекрасна рибачка» («Piękna rybaczka») і «Дівча з устами як малина» («Mädchen mit dem roten Mündchen» (мовою оригіналу), найвідоміша польська версія - «Dziewcze z buzią jak malina») op.1 № 3 на вірші Генріха Гайне зі знаменитої збірки «Книга пісень», створеної у 1816–1826 рр., куди увійшли цикли «Страждання юності», «Ліричне інтермецо», «Знову на батьківщині» і «Північне море», відомої в українській культурі у перекладах.

До наслідування західноєвропейських камерно-вокальних традицій, передусім німецько-австрійських, а головне – їх трансформації у польському середовищі, – належать також проаналізовані нижче солоспіви оп. 9. Це № 1 «У літні сонячні дні» (In des Sommers schönen Tagen), в польському перекладі «W letnie dni słoneczne») на вірші Германа Стегемана (Stegemann) і № 2 «Солдат» («Der Soldat», в польському перекладі «Żołnierz») на слова Йозефа Карла фон Айхендорфа (Einchendorff). Музичний текст останнього твору є ідентичним до тексту з віршем польського поета Мар'яна Гавалевича (Gawalewicz) для військової пісні під назвою «Приховане кохання» («Skryta miłość»). Ці солоспіви доповнюються твором № 3 на слова славетного шотландського поета-романтика Роберта Бернса (Burns) «Червона троянда» («Ein Röslein roth», в польському перекладі «Czerwona róża»). Цей ряд можна продовжити й низкою інших творів, наприклад, французька традиція постала у «Любовній пісні» («Chanson d'amour», в польському перекладі «Piosnka miłosna») оп. 14 № 1 на текст Віктора Гюґо (Hugo) та ін.

Безумовно, у спадщині Я. Галля яскраво трансформувалася і польська міська традиція, що йде від «Домашніх співаників» (Śpiewników domowych) Станіслава Монюшка і основана на популярних національних мелодико-інтонаційних і ритмічних формулах, передовсім танцювальних – краков'яка, полонеза, мазурки, а також маршових, ноктюрнових та інших жанрових засадах. Це зустрічаємо у краков'яках оп. 30 № 2 «Мої чорні очка» («Czarne oczki moje», в німецькому варіанті – «Meine schwarzen Äuglein»), «Зима» («Zima») за поезією Станіслава Томкевича (Tomkiewicz), в елегії «Туга» («Tęsknota») оп. 20 № 3 на вірш Марії Конопницької (Konopnicka), присвяченій Олександрові Мишузі, та багатьох інших солоспівах.

Вірш Г. Гайне «Прекрасна рибачка» написаний у 1823–1824 рр. і входить до циклу «Знову на батьківщині» («Повернення додому») з відомої «Книги пісень», на поезії якої писали твори австрійські та німецькі композитори, зокрема Ф. Шуберт, Р. Шуман, Й. Брамс, Р. Штраус, та багато інших митців різних народів і культур (також і М. Лисенко) (Додаток 1.8).

Поетичний текст оповідає про дівчину-рибачку на батьківщині, яку кличе поет – прийти, дати свою руку, пригорнутися до серця, але rybачка йде в море, а серце поета хвилюється як те море – і штормить, і має припливи і відпливи, «...і багато перлин лежить в його глибинах».

Солоспів Я. Галля виданий 1888 року у Варшаві. Поетичний текст інспірував композитора не так до ілюстративного втілення окремих яскравих ефектів, як до розкриття особистих почуттів ліричного героя, відтак мислиться основою ліричної вокальної мініатюри.

При загальній простоті і прозорості фортепіанної фактури гармонічна мова солоспіву є достатньо витонченою і романтично-колоритною, в ній тонко проявляються поодинокі, але яскраві альтераційні зміни. Вже у фортепіанному вступі співставляються акорди тоніки з нижньою і верхньою медіантами, а також звучить лейтакорд солоспіву – домінанта з підвищеною квінтою.

На фоні рівномірного акордового супроводу в *As-dur* виникає мелодична лінія, що розвивається окремими фразами, які асоціюються із хвилями моря. Початкова висхідна ямбічна квартова інтонація в наступних фразах змінюється на секстову і октавну, яка осягає кульмінацію в цьому реченні (відхилення до III ступеня) і «заокруглюється» наприкінці речення до домінанти (кадансування у тональності домінанти *Es-dur*: DDзм.VII₇ – K₄⁶ – V₉ – I=V – V₇), а наприкінці всього періоду – до тоніки основної тональності з попереднім відхиленням через домінанту з підвищеною квінтою до субдомінанти.

Структура твору є простою двочастинною репризного типу із включенням, складається із двох періодів повторної і неповторної будови aa_1+ba_1 , натомість за змістом твір переростає межі простих форм – яскраво-контрастне включення «b» між початковим періодом і останнім реченням раптово звучить у далекій тональності *E-dur*, при цьому з'являються повільніший темп *Roso più lento*, контрастна мелодика і фактура, що ілюструє світлі, проникливі слова:

Поклади на моє серце голівку

І не дивися так тривожно вдаль.

Найбільш яскравим є тонально-гармонічне вираження у включенні «b», що має колористичне забарвлення, подекуди нагадуючи імпресіоністичний звукопис та наближається до виразовості ліричної оперної сцени. Перша фраза звучить в E-dur і має такий розвиток: I – зм.VII₇ / (II) – V⁴₃ – V₉₋₁₁ – мал.VII₇ / (II) – V₉ – I. Друга фраза, в якій знаходиться кульмінація солоспіву, знову ж таки раптово, модулює в основну тональність As-dur, і є по відношенні до першої наступною ланкою висхідної (на зм. 4) транспонууючої секвенції з видозміненим розвитком. На домінантовому органному пункті відбувається такий розвиток: I – ввідний VII / II – DD₂⁺¹ / V – DD₂⁺¹ / V – DD₂⁺¹ / V – V⁺⁵ ...

У репризному другому реченні другої частини основна тема повертає слухачів до початкового елегійно-мрійливого настрою твору, виразно ілюструючи слова: «...серце моє – то море...»

До цього ж циклу Г. Гайне «Знову на батьківщині» (1823–1824 рр.) входить вірш «Дівча з личком як малина», в якому описані мрії поета про чарівну світлооку дівчину, до якої у похмурий зимовий вечір звернені всі його думки, весь пристрасний сум, і чию ніжну білу ручку мріє притискати до себе (Додаток 1.9). Солоспів Я. Галля ор. 1 № 3 – чутлива, експресивна, а водночас не позбавлена жартівливості і юнацької піднесеності мініатюра. Невеликий за обсягом текст інтерпретований композитором в одночастинній формі, що подана у вигляді періоду повторної будови з розширеним другим реченням і фортепіанною післямовою.

Вокальна мелодія має широку амплітуду, вільно розвивається на фоні «прозорого» супроводу. У мелодичній лінії секстові, квартові та октавні ходи плавно заповнюються поступенним рухом. У гармонічному розвитку в потактовій пульсації в F-dur звучать переважно акорди діатоніки – I – VI – II..., подекуди із відхиленнями у споріднені тональності: в першому реченні у g-moll, у другому при підході до кульмінації відхилення в тональність II ступеня стає зерном висхідної секвенції (g-moll, a-moll), але розвиток відразу заспокоюється і завершується кадансуванням в основній тональності. Як лірична післямова звучить тема солоспіву у завершенні в партії фортепіано,

чим вельми ефектно доповнює і експресивно завершує пануючий елегійний образ.

Отож, Я. Галль звернувся до надзвичайно популярної свого часу романтичної поезії і створив солоспів, що став мініатюрою-шедевром камерно-вокального жанру, «родзинкою» польської пісні останньої третини ХІХ – початку ХХ століть. Його популярність була і залишилась настільки значною, що навіть на надгробному пам'ятнику Галля у Львові висічена перша фраза з цієї пісні. Її виконували всі знамениті польські співаки-тенори ХХ ст.

Різними за характером і жанрово-стильовим вирішенням є солоспіви ор. 9. Настроєвою замальовкою, близькою до сонета, є № 1 «У літні сонячні дні» на вірші Германа Стегемана з польським перекладом. Для музичного висловлювання твору, викладеного у простій тричастинній формі, характерні «м'які» синкоповані ритмічні фігури, вишукана мелодика, «млосні» затримання у вокальній лінії та партії фортепіано, романтична «шопенівська» домінанта (D⁶), хроматичні ввідні тони у затриманнях і прохідних акордах.

У першій частині літературний текст оповідає про троянди, які розквітали кожної весни, і які для коханої рвав поет. Широкого подиху мелодія розвивається на фоні гармонічної послідовності в А-dur, що розпочинається вступом на D₇₋₉₋₇⁶⁻⁵ із мелодичним фрагментом з тріоллю, який злегка імітує пташиний спів навесні. Тема м'яко звучить у різних фактурних варіантах, і немовби зсередини «підсвічується» синкопованими акордами, розкладеними фігураціями, у супроводі з'являються короткі мелодичні фрази, повторення вокальної лінії, елементи підголосків. У другому реченні є коротке відхилення в тональність верхньої медіанти cis-moll, а потім – у a-moll.

Друга частина (тт. 10–18) має елегійний характер, герой сумує за долею зів'ялих квітів, в їх алегоріях виражена алюзія до проминулої молодості:

Але сьогодні келихи квітів змарнив гострий сонця жар,

Висохло листя, зникла краса, ніби снів швидкоплинних чар.

Такий настрій створюється головним чином завдяки тональному колориту a-moll, а також C-dur, знову a-moll і в завершенні e-moll, які звучать похмуро-

елегійно у порівнянні зі світлим A-dur у крайніх частинах. Загостреності звучанню додають хроматичні ввідні тони у партії фортепіано (тт. 13–15).

У репризі, що розпочинається із мрійливо-щемливої альтерованої домінанти (D_7^{+5}) повертається основний образний стрій, що веде до кульмінаційного завершення: «...свіжим квітом свіжа весна прийде знов».

При цьому мелодична лінію стрімко рухається вгору по звуках субдомінанти до найвищого звуку «a²», гармонізована IV – DD_7 , і м'яко заокруглюється на фоні $K_4^6 - V_7 - I$, знову ж таки, із хроматичним ходом у шарах фортепіанної фактури.

Завершується солоспів просвітленими висхідними фігураційними ходами на основі тоніки з «пташиною» тріоллю і альтерованою домінантою (D^{+5}), що повертають слухача до весняного настрою.

№ 2 з оп. 9 «Солдат» (*Żołnierz* німецький оригінал *der Soldat*) на слова Йозефа Карла фон Айхендорфа (1788–1857), використаний у польському перекладі, відноситься до жанру військової пісні. Німецький поет-романтик, народжений у польському замку Любовіц поблизу Ратибора, є одним із найвизначніших ліриків романтизму, чия творчість стала джерелом музичних інтерпретацій Р. Шумана, Ф. Мендельсона-Бартольдї, Г. Вольфа, Р. Штрауса та інших митців, де втілено образи природи, її красу, релігійні почуття та ін.

Пісня «Солдат» являє собою не стільки типово «міліарну» картину, скільки є оптимістичною оповіддю про військові мандри і кохання, викладена у тричастинній формі. Більш розвиненим розділом є середній, він об'ємніший і виразніший за крайні частини. Перша частина і реприза мають жанрові ознаки маршу, що за характером музичного висловлювання дещо нагадує «Солдатський марш» з «Альбому для юнацтва» Р. Шумана, «Марш дерев'яних солдатиків» з «Дитячого альбому» П. Чайковського та ін. Художня привабливість маршу Я. Галля визначається ефектною мелодією із акцентованим підвищеним V ступенем (квінтовым тоном тоніки), який неодноразово зустрічатиметься протягом твору. Тема розвивається тонально від E-dur до H-dur у першому періоді (3–10 тт.) на фоні нескладного фортепіанного супроводу. На початку і в завершенні першої частини в інструментальній партії

повторенням короткого форшлагу «ais» – «h» імітується стукіт кінських копит. Між тим герой жартівливо співає про свого коника:

Коник малий, коник сивий
 В мене розумом вдався,
 Кожної ночі несе мене через ниви,
 Гоп, гоп, гоп, гоп, галопом до замку.

У другій частині G-dur (тт. 13–31) – лірична оповідь про дівчину мелодією, що розпочинається з широких стрибків, рухається секвентними фразами вгору, ніби хоче «дотягнутися» до ліричної мрії солдата. Особливістю гармонічного розвитку є завершення обох речень відхиленням в паралельний e-moll, який у другому реченні стає однойменною тонікою до основної тональності E-dur, яка встановиться у репризі.

У третій частині, коли герой пригадає про службу, залишить кохану і до замку скаже «Бувай здоровим!», повертається початковий бадьорий, веселий характер. Основна тема з підвищеним квантовим тоном тоніки надається до нового розвитку, він приводить до кульмінації із висхідним стрибком мелодії до першого ступеня на дециму на фоні IV – DDзм.VII₇, який врівноважується наступним хвилеподібним рухом на фоні кадансування. У фортепіанній каденції звучать фрагменти основної теми із акцентованою підвищеною квінтою і окремі заключні акорди.

Варто звернути увагу, що музика пісні «Солдат» використовується і для військової пісні «Приховане кохання» (Ukryta miłość) на слова польського драматурга, поета, новеліста і публіциста, львів'янина Мар'яна Гавалевича (1852–1910). Цей поетичний варіант розпочинається типовим для міліарних пісень образом – згадкою коханої дівчини і вірного коня:

Коник мій і моя дівчина –
 То мені з Неба дари два.

У пісні йдеться про «таємниці солодкої ночі», які «не знає білий день», про «таємне», «заборонене» кохання до дівчини, куди приніс солдата кінь, і звідки понесе «у світ», «далеко у світ».

Зовсім іншим за жанрово-стильовим вирішенням є солоспів ор. 9 № 3 «Червона троянда», відомий у німецькомовному і польськомовному варіантах, на слова шотландського поета-романтика Роберта Бернса (1759-1796). Поет, завдяки чийй творчості шотландська мова і культура здобула самоідентифікацію, автор безлічі балад, збірок поезій, творів «Старі добрі часи», «Шотландці» (згодом цей вірш став неофіційним гімном Шотландії), продовжувач традицій Р. Фергюсона у показі краси і багатогранності мови рідної землі, яка була витіснена офіційною англійською, фольклорист, який редагував знамените видання Дж. Джонсона «Шотландський музичний музей». Поет став поціновуваним у всій Європі (в т. ч. в Україні Т. Шевченком як «народній поет», також І. Франком, Лесею Українкою, П. Грабовським та ін.) [92, 154-155; 83], творчість Р. Бернса набула популярності й стала джерелом багатьох музичних творів, передусім у камерно-вокальному жанрі.

Вірш «Червона, червона троянда» була записана Р. Бернсом в одному із сіл, увійшла до збірки «Шотландські пісні, виданої у 1794 р. і стала одним із найпопулярніших його творів. Інша назва – «Моя любов», адже саме так розпочинається пісня в оригіналі:

O my love's like a red, red rose...

що в українському перекладі звучить так:

О моя любов, як червона, червона троянда...

Палкою любов'ю пройнятий і весь вірш: любов – це троянди, це мелодія, і герой любитиме кохану доти, доки не висохнуть моря, поки сонце не розтопить лід, і доки існуватиме життя, й повернеться до дівчини з-за тридев'ять земель. Музично-поетичний твір є близьким до жанру сонету, в якому оспівується вічне кохання і жіноча краса. Мелодія поволі розспівується у тональності, що набула семантики кохання – Des-dur. Вокальна лінія, що відштовхується від легких форшлагів, здіймається вгору і поступово опускається, як кружляння пелюстків троянди, з якою порівнює дівчину поет:

Моя дівчина – то квіт троянди

У ясні травневі дні...

Особливий шарм створює широке використання альтерованих і хроматичних засобів у мелодиці та гармонії, що то горизонтально викладається «арфовими переливами» акордів, то організується у нескладну вертикаль.

Солоспів викладений у простій тричастинній формі АВА₁, що має три квадратні періоди. Варто звернути увагу на виняткову роль гармонічної колористики для створення образу.

У першій частині музичний матеріал у двох реченнях розвиваються секвентно у Des-dur і f-moll, де тоніка переосмислюється на субмедіанту і приводить в As-dur, що стає домінантою до основної тональності, яка повертається на початку другої частини. Але саме в середині, де розповідається, яка «прекрасна моя квітка» і як герой любить кохану, відбуваються найбільші модуляційні зміни, що є не стільки джерелом емоційного напруження, скільки дають можливість насолодитися динамікою тонального колориту від найбільш бемольних до найбільш дієзних тональностей, що вводяться раптово, як світлотінь, способом енгармонічної заміни звуків. Все це надає музиці імпресіоністичного шарму: $V_7^{6-5} / II - V_7^{6-5} - I$ (Des=Cis) – $V / II - DD_3^{4+1} - K_4^6 - V_7$ – у першому реченні другої частини, $IV - I - IV - I - IV_6 - \text{зм. VII}_7 / IV - I_4^6 - IV_6 - II_3^4 - V$ – у другому реченні, після чого повернення в Des-dur здійснюється через мелодичну енгармонічну модуляцію, переосмислення одного звуку «fis» на «ges» у вокальній лінії і її дублюванні у партії фортепіано. Це яскравий приклад зрілого романтичного гармонічного мислення, а подібним відомим прикладом мелодичної енгармонічної модуляції є перехід до репризи, від As-dur до E-dur у Прелюдії E-dur Ф. Шопена.

У репризі солоспіву Я. Галля перше речення завершується перерваним зворотом, а розвиток у другому прямує до кульмінації всього твору, що стрімкою висхідною мелодикою із «млосними» затриманнями на фоні колоритної гри натуральної і гармонічної субдомінант ілюструє слова, що є квінтесенцією всього твору:

До тебе пройду тисячу миль,
І нічого не розлучить нас.

Французька традиція віддзеркалена у «Любовній пісні» (Pieśń miłosna) оп. 14 № 1 на текст романіста і поета Віктора Гюго (1802–1885), відомого поетичними збірками «Осінні листя», «Пісні сутінок», «Промені і тіні», «Внутрішні голоси» та іншими ліричними творами.

Музичний твір Я. Галля – вишукана любовна пісня, сонет на честь коханої. За жанровими ознаками він близьким до баркароли (хоча поетичний текст не пов'язаний із баркарольною тематикою). На фоні повторюваного супроводу у шестидольному (6/8) метроритмічному оформленні звучить плавна мелодія, що мрійливо оповідає про блиск моря квітів на зеленій траві, про опадаючий жасминовий цвіт, яким герой вистеле стежку для ніжок коханої.

Солоспів розвивається у двочастинній формі AA₁, де перша і друга частини відрізняються лише завершенням – повторенням останнього чотиритакту вокальної партії наприкінці твору та фортепіанною каденцією.

Кожна із частин має по два етапи розвитку у межах двох періодів, кожен з яких складається з трьох речень – по два чотиритакти і підсумовуючий восьмитакт. У двох перших реченнях обох періодів (2–5 тт. і 6–9 тт.) мелодичний рух оснований на оспівуванні то низхідних, то висхідних секст: у першому реченні в тональності F-dur, у другому в a-moll, широкі ходи заокруглюються поступеним рухом з витонченими мелізмами і тріолями.

Фортепіанний програш переводить до третього речення, що розпочинається в a-moll. На фоні тонічного органного пункту і повторення автентичного звороту плавно розвивається мелодичний зворот із тріоллю, а «зрушення» гармонічного розвитку активним нисхідним ходом баса «А» – «Gis» – «Fis» – «G» – «Fis» – «G» (I – I₂ – DDVII₅⁶ – V₃⁴/VI – V₉/VI – DDVII₅⁶ – V₃⁴/VI – V₉/VI) супроводжує вступ вокальної партії у третьому реченні:

Де на мхів зелене плато
Падав жасминовий цвіт...

Ці слова з двох фраз на початку третього речення приводять до кульмінації першої частини – мелодико-гармонічний розвиток, що повертається в основну тональність F-dur, «злітає» до найвищої вершини «g²»:

Для твоїх маленьких, маленьких ніжок...

Після цього, плавно кружляючи, затримуючись на взятих стрибком допоміжних звуках, в т. ч. з альтерацією, опускається донизу:

Стежку ним вистелю..

Цей мелодичний рух гармонізується модуляцією з a-moll в F-dur з послідовністю двох перерваних зворотів, що надають звучанню ще більшого емоційного напруження, яке переходить у заключне кадансування: зм. VII₇ – VI₆ = I₆ – V₇⁷⁻⁶ / VI – IV – II₇ – K₄⁶ – DD₅⁶ – K₄⁶ – V₇ – I.

Кульмінаційне третє речення повторюється наприкінці другої частини твору із висхідним завершенням, де на ritenuto з форшлагу злітають останні звуки розв'язаного через секстовий тон V₇, ще раз по-романтичному піднесено декларуючи ідею солоспіву – кохання:

Ах! Для серця твого

Я гніздо... влаштую.

«Арфові» перебори гармонічних фігурацій на основі тонічного органного пункту та глісандовані акордові повторення плагальних зворотів у високому регістрі, які ніби розчиняються у млосній далі, завершують солоспів.

Серед творів, в яких трансформовано польську традицію, є краков'як «Мої чорні очка» (Czarne oczki moje, німецька версія Meine schwarze Äuglein), який став надзвичайно популярним як у польському, так і в німецькому варіантах. Твір увійшов до опусу № 30, який склали шість пісень у двох зошитах, присвячених Марії Левицькій-Маєровій (Maria Lewicka-Mayerowa), з-поміж них також вальс, полька, болеро.

Життерадісна, рухлива пісня викладена в G-dur у простій тричастинній формі. У двох тактах бравурного фортепіанного вступу (на f і p) відразу привертають увагу синкопи, що вводять у танцювальну стихію. Грайливою, також основою на синкопах, є вокальна мелодія:

Чорні очки мої, що робити з вами... (?)

Тема у першій частині розвивається окремими фразами, що складають то чотиритактові, то шести тактові побудови. У першому реченні (дві фрази по 4 такти) тема звучить почергово в G-dur і h-moll, у другому, що розпочинається в G-dur, є невелике відхилення, яке завершується перерваним зворотом, чим підкреслює увагу до цього кульмінаційного моменту розвитку: $V_7 / VI - IV$, при цьому останній чотиритакт, що починається з перерваного звороту повторюється двічі.

У другій частині (від т. 21), що розпочинається вигуками «Гей! Гей!» і звучить у тональності субдомінанти C-dur із відхиленням в e-moll, продовжується розвиток образу грайливої дівчини, що милується своїми чорними очима. Тема другої частини є новою, але містить у собі окремі елементи тематизму першої частини, насамперед це стосується синкопованого завершення фраз. Кульмінацію цієї частини створює повторення фрази, в якій мелодія спочатку стрімко рухається вгору до найвищої вершини « g^2 », а згодом заокруглюється, перериваючись паузою і зупиняючись на синкопі:

Очки мої чорні, я за вас боюся.

У репризі повністю повторюється розвиток з першої частини, лише із незначними мелодичними фігураційними змінами, зумовленими текстовими (літературними) потребами. Завершується солоспів кількарізним повторенням жартівливих фраз про кохання.

Польська національна традиція, яскравим виразником якої є танцювальний жанр краков'як, трансформована і в солоспіві за поезією Станіслава Томкевича (Stanisław Tomkiewicz) «Зима» (Zima).

Солоспів викладений в Des-dur у куплетно-варіаційній формі з тонально-гармонічними видозмінами у другій частині третього (останнього) куплета.

Риси краков'яка проявляються вже у фортепіанному вступі, в якому на домінантовому органному пункті звучить послідовність діатонічних акордів, наприкінці із альтерованою домінантою (V^{+5} – один із «улюблених» акордів композитора). Це передбачає появу вокальної теми солоспіву, що у першому

реченні (тт. 5–8) також розвивається на органному пункті (тонічному) і, а друге розпочинається із домінанти з підвищеною квінтою, тепер до субдомінанти (затакт до 9-го т.). Кожен із куплетів має просту двочастинну форму АВ, що відповідає традиційному «заспів – приспів».

Поетичний текст передає радісні почуття, ніби запрошує до танцю:

Зима в коло, міцна зима, але для людини
 Хоч сніг падає й мороз тримає,
 Ще великої біди нема,
 Бо її весна чекає...

Окрім жанрового, вагомим засобом виразовості у творі є тонально-гармонічний. У другому реченні першого періоду куплету (т. 12) здійснюється модуляція в As-dur ($I_6 = IV_6$), але основна тональність повертається наприкінці першої частини. Натомість у другій частині (тт. 15–22), що відіграє роль приспіву, здійснюється розвиток по тональностях насиченої бемольної сфери (des-moll, as-moll) із залученням виразових засобів однойменного мажоро-мінору, і цей похмурий колорит підкреслюється ходами «глибоких» басів: $IV^{\Gamma} - V_7 / td III = VI - V_7 / \text{неап. II} - K_4^6 - DDVII_7^{-3} - V_7 \dots$

При цьому у поетичному тексті жартівливо примовляється:

Нема біди, що за біда для дітей цієї землі?
 Скоро зима не дасть ради, бо як сонце світить...

Тональні зміни у приспіві третього куплету стосуються «прояснення» колориту – замість бемольних мінорних тональностей звучить основна, мажорна. Це зумовлено лірично-релігійним змістом вірша: автор у пошуку досконалості звертається до небес, до ласки Божої, щоб дочекатися весни, коли можна буде вигукнути «нехай діється воля свята!» і «брязнути в коси». Цей заключний епізод стає кульмінаційним у всьому солоспіві.

Серед творів, в яких представлена місцева пісенна традиція, – солоспів «Туга» (Tęsknota), присвячений українському співаку світової слави, родом з Галичини, Олександрові Мишузі, на вірш польської письменниці, поетки, новелістки Марії Конопницької (Василовської) (1842–1910). Мисткиня, високо

поціновувана Генриком Сенкевичем, Іваном Франком, Лесею Українкою, від 1902 року проживала у Галичині, де з нагоди 25-річчя творчої діяльності отримала в подарунок від польської нації маєток поблизу містечка Кросно (тепер Підкарпатське воєводство Республіки Польщі), і похована у Львові. Широко відомими стали поема «Пан Бальцер у Бразилії», поетичні збірки «Лінії та звуки», «Образки» та багато ін. [104, 576-581; 40, 1107].

Ця камерно-вокальна елегія має надзвичайно широку розспівну мелодичну лінію, викладена у мінорі з підвищеним IV ступенем, що чергується з діатонічним (це акцентується вже в перших звуках фортепіанного вступу), що зближує її із українською ліричною пісенністю, часто сповненою туги через тяжку народну долю. Щемливості звучанню також надають синкопи, затримання та їх поєднання в мелодиці.

Твір викладений у простій тричастинній формі АВА. Вокальна лінія, що порівнює засмучену людину з пташкою зі складеними крилами, розвивається секвентно (g-moll, c-moll), уникаючи зупинки на ладових устоях. Каденції обох речень (тт. 9–12 і 17–20) колористично розширені завдяки акордам DDVII₆⁻³.

У другій частині (період від 21-го т. з двох речень 8+11 тт.) в поетичному тексті автор прагне знайти таке місце, його не знайде туга:

Там би ціле літо випасав коні
І веселі пісні співав на вигоні. Гей!

У цій частині відбувається більш активний тонально-гармонічний розвиток з модуляцією у тональність мажорного III ступеня (B-dur), відхиленням у тональність мінорного II ступеня (c-moll). Заключний вигук «Гей!» є кульмінацією солоспіву, він береться висхідним октавним стрибком і тягнеться протягом трьох тактів на фоні перерваного звороту і хроматичних допоміжних акордів. Цей епізод немовби символічно втілює в звуках безмір природи, де може відчувати себе щасливою вільна людина – типowo романтична колізія, знана ще з пісень Ф. Шуберта.

Але повертається реальність з її душевною тугою, і в репризі (від т. 40) повторюється початковий матеріал. Кульмінація пісенного сюжету наступає

наприкінці другого речення і створюється констатацією «смутку душі» у символічних поетичних рядках:

Ходив за плугом, ходив за бороною,
А всюди поніс засмучену душу.

Цей настрій підтримується виразовістю альтерованої DD і ще одним висхідним октавним «злетом» у фортепіанній каденції.

Таким чином, у численному і багатогранному пісенному доробку Я. Галля яскраво перевтілені різні національні традиції. Насамперед, композитор звертається до польської народно-жанрової палітри, обираючи для своїх солоспівів жанри краков'яка («Мої чорні очка» та «Зима» за поезією Станіслава Томкевича), а також полонеза, мазурки та ін. Риси української розспівної пісенності притаманні солоспіву, присвяченому славетному Олександрові Мишущі, «Туга» на вірш Марії Конопницької.

Почасти композитор використовує жанр маршу, передовсім для військової пісні, як, наприклад, «Солдат» на слова Йозефа Карла фон Айхендорфа та «Приховане кохання» на вірш Мар'яна Гавалевича (з ідентичним музичним текстом).

Вагомим здобутком автора є інтерпретація текстів різних європейських культур: німецько-австрійської – лірична пісня з фрагментами імпресіоністичного колориту «Прекрасна рибачка», елегія «Дівчина з червоними устами» на вірші Генріха Гайне, замальовка-сонет «У літні сонячні дні» на вірші Германа Стегемана, шотландської – «Червона троянда» на слова Роберта Бернса, французької – сонет «Любовна пісня» на текст Віктора Гюго. Такий широкий історико-стильовий діапазон джерел та їх майстерне перевтілення склали вагомий пласт польської сольної пісні у Львові означуваного періоду.

В історії польської пісні залишилась і спадщина іншого митця того часу – Станіслава Невядомського (Niewiadomski) (1859–1936), уродженця Галичини (с. Сопошів, тепер Жовківського району), композитора, диригента, педагога і музичного критика. Випускник консерваторії Галицького музичного товариства

класів Кароля Мікулі та Францішека Сломковського, С. Невядомський після навчання композиції у Консерваторії Товариства друзів музики у Відні під керівництвом Франца Кренна, у Ляйпцізькій королівській консерваторії, а також методі хорового співу у Франческо Ламперті в Італії, до переїзду у Варшаву у 1919 році (де, з-поміж іншого, став співзасновником Інституту Фридерика Шопена), пов'язав творче життя зі Львовом. Працював художнім керівником і постановником опер і оперет у театрі Скарбка, професором консерваторії Галицького музичного товариства, диригентом хорового товариства «Лютня-мати» (*Lutnia-Macierz*), викладачем співочої школи при ньому, керівником опери у Міському театрі та ін. У творчій спадщині композитора, що у творчості втілює романтичні ідеали, – симфонії *a-moll* і *B-dur*, концертні увертюри, кантата для баса, чоловічого хору та оркестру «Акт віри», присвячена Листопадовому повстанню, струнний квартет, а також пів тисячі творів для фортепіано (полонези, мазурки, варіації та ін.), голосу з фортепіано та чоловічого хору (гімн польської молоді на власні слова) та інші твори [153]. Був одним із популярних лекторів, що виголошували вступні доповіді на публічних концертах, диригентом, педагогом, музично-громадським діячем, при тому, як стверджує Л. Мельник, митець є «нестором» львівської музичної журналістики і «майже ціле життя залишався передовсім журналістом та музичним критиком» [62].

Серед вокальних творів Невядомського Малгожата Косінська згадує наступні: «Три пісеньки» (*Trzy piosnki*) op. 1, сл. Емануеля Гейбля (*Gejbel*) (1873); «Зречення престолу» (*Abdykacja*) op. 4, сл. Адама Асника (*Asnyk*) (1888); «Між нами нічого не було» (*Między nami nic nie było*) op. 4, сл. Адама Асника (1888); «З книг Генези» (*Z ksiąg Genezy*) op. 4, сл. Адама Асника; «Дві пісні» (*Dwie pieśni*) op. 6, сл. Марія Конопницька (*Konopnicka*); «З весняних подихів» (*Z wiosennych tchnień*), сл. Мар'ян Гавалевич (*Gawalewicz*) (ок. 1893); вокальний цикл «Яськова доля» (*Jaśkowa dola*), сл. Марія Конопницька (1894-98); «Свати» (*Swaty*) op. 14, сл. Марія Конопницька (1895); Менует op. 17, сл. Франсуа Купе (*Corpée*); «Весняна пісня» (*Chanson de printemps*) op. 17, сл. А.

в'Артуа (d'Artois); Болеро, оп. 17, сл. Альфред де Мюссе (de Musset); «Курганчик Марилі» (Kurhanek Maryli), сл. Адам Міцкевич, 1897-1907; «На білому подвір'ячку» (W białym dworku) оп. 37, сл. Казімеж Лясковскі (Laskowski, 1903); Айстри (Astry) оп. 40, сл. Адама Асника; «Паж і Поліксена» (Paż i Poliksena), сл. Станіслава Виспянського (Wyspiański); «Сонечко» (Słonko) оп. 49, сл. Адама Асника; «Маки» (Maki) оп. 50, сл. Корнеля Макушинського (Makuszyński, ок. 1916-18); «Рота» (Rota), сл. Марія Конопницька¹³; «Гімн на згоду» (Hymn do zgody), сл. Jan Kochanowski [139].

Як бачимо, Невядомський у виборі поетичних текстів чинить як справжній музикознавець з надзвичайно широкою ерудицією, оскільки як тематика, так і національні та історичні джерела вражають своєю різноманітністю. Зрештою, таку саму тенденцію – щоправда з дещо іншою мотивацією, швидше як диригент-практик – виявляє в своїй творчості і Ян Галль. Хоча кілька пісень Невядомського мають виразно патріотичну спрямованість, все ж в більшості композитор віддає перевагу в них лірико-психологічним домінантам. Такий постромантичний напрямок, близький його художньому світогляду, виразно помітний і в індивідуальній стилістиці митця, у обраних ним засобах музичної виразності.

На цю романтичну – постромантичну художню візію світу у піснях Невядомського звертає увагу і М. Пекарські, зазначаючи: «Станіслав Невядомський komponував передусім вокальні твори, головню сольні пісні, що стало підставою його найбільшої популярності, а також хоріві твори. Багато з них стилістично споріднені з піснями Станіслава Монюшка. Найпопулярнішою і виконуваною до сьогодні піснею Невядомського є «Маки» (Гей дівчино, гей небого) до слів Корнеля Макушинського. Відомі також пісні, створені на слова Марії Конопницької, серед них заслуговує на увагу цикл «Яськова доля», що містить, між іншим, «Колискову» - дуже експресивну у вокальній авртії пісню, з застосуванням у фортепіанному акомпанементі мотиву, що нагадує рух

¹³ До того ж тексту Конопницької написав знамениту пісню Фелікс Нововейскі, що згодом стала одним із патріотичних гімнів Польщі.

колиски, через те він викликає аналогію до подібних фактурних зворотів у Фридерика Шопена *Berceuse Des-dur op. 57*» [163].

Окрім оригінальних камерно-вокальних творів Невядомський створив ряд доволі вдалих обробок народних пісень – як польських, так і українських. Серед них на особливу увагу заслуговують обробки польських коляд (*Kolendy polskie: układ na głos solowy z fortepianem*) та збірка українських пісень, про яку знаходимо наступну: інформацію «у «Газеті Львівській» за 14 січня 1892 року, у літературно-артистичних нотатках є повідомлення про вихід збірки Святослава Невядомського «Пісні люду руського» у Львові, видавництва Губріновича і Шмідта: «У опрацюванні Невядомського пісні люду руського світять, як діаманти в оправі правдивого майстра. Перш за все захоплення викликає глибока інтуїція у розумінні шумок і думок. Хто чув мелодію таких думок «Ох я невдячний», «Козак коня напував», «У сусіда хата біла» – хто чув той звук як у повні груди парубків і дівчат множиться гучне відлуння по широкому українському степу – знає, що звук той виникає з вимог музичних і фортепіанних, як того іноді вимагає поезія. Вражає те, що взяв (С. Невядомський) на себе – треба бути не тільки професійним музикантом, але й поетом, щоб передати це у всій повноті» [20, 172].

Розглянемо вибрані солоспіви митця, які різнобічно ілюструють стилістику польської сольної пісні у першій третині ХХ століття. У ліричному солоспіві «Два слова» (*Dwa słowa*) на вірш А. Міцкевича *op. 24 № 5* втілено тему кохання, натомість в інших аналізованих творах показано військову тематику, що також тісно переплітається з любовною – у солоспівах «Місячна ніч» (*Miesięczna noc*) на слова Марії Конопницької (*Konopnicka*), *op. 20a*, «Маки» (*Małki*) на слова Корнеля Макушинського (*Makuszyński*) *op. 50 № 2*, а також обробках народних (військових) пісень *op. 44.III* з циклу «Пісні з різних країв» (*Piosnki z różnych stron*): «Улани» (*Ułani*), «Добра звістка» (*Dobra wieść*), «Стоїть явір зелений» (*Stoi jawor zielony*), «Сумна моя доля» (*Smutna jest dola ma*), «Дощик накрапає» (*Deszczyk rosi*).

Солоспів «Два слова» виник до відомого сонету А. Міцкевича, написаного в Одесі (Додаток 1.10). Хоча одеський період творчості Міцкевича вже розглядався в зв'язку з солоспівом К. Ліпінського «До Неману», наводимо ще кілька спостережень над природою його ліричної поезії, що більше стосується саме інтерпретації Нєвядомського: «Своєрідний цикл «одеських ліричних віршів», написаний під враженням перебування у місті біля моря, передає чуттєво-емоційні стани ліричного героя (дружбу, ідеальне кохання, закоханість, еротичну формулу любові)» [46, 198]. В автобіографічно-любівних віршах і особистісно-еротичних «одеських» сонетах художньо виражені почуття поета до Марилі Верещаківни, Йоанни Залеської, Кароліни Собанської, які переживає романтичний герой – вигнанець і мандрівник [68, 490–491]. Як вказують дослідники, «Одеса стала не тільки містом спогадів про минуле, містом знайомств, закоханості, любові і зради, а й, що важливо, місцем духовного змужніння поета» [46, 198] та, з огляду на констатацію «Співав я про любов у друзів юних колі...» (*Nuciłem o miłostkach w rówieśników tłumie...*), пропонують «розглядати переважну більшість «одеських» ліричних творів, зокрема й сонети, як цикл пісень про дружбу, закоханість і любов» [46, 198].

Серед перекладів віршів поета вирізняється збірка Миколи Бажана «Міцкевич в Одесі: 1825 рік» [2]. Вірш описує стан закоханості, щастя бути поруч з коханою на землі і на небі, коли в її очах тисячу разів відбиваються слова «я кохаю тебе» (в перекладі М. Бажана – «мій коханий»): Як з тобою вдвох лишаюсь Ні про щоя не питаю, В очі, в губки задивляюсь, Може, ті думки вчитаю, Що таяться в очах любки, Може, ті слова впіймаю, Що не змовили ще губки. Чи потреба є тлумачить Що волію чути й бачить? Річ не дивна і не нова, Люба дівчино, два слова: «Мій коханий, Мій коханий!»

С. Нєвядомський дещо змінює поетичний текст в останній частині солоспіву, де мова йде про «два слова» – «кохаю тебе» (точний переклад):

Й іншої музики в небі
Я не хочу від сходу вранішньої зорі
Чути до заходу сонця...

Ще раз додається слово «не хочу», натомість ключовий вираз «кохаю тебе» переноситься на завершення твору, що, відтак, вибудовується у струнку двочастинну форму розвиваючого типу AA₁ із тенденцією до наскрізності розвитку у кожній із частин.

Музична мова солоспіву є надзвичайно чутливою до поетичного слова, відображає мінливі нюанси настрою героя. Основним засобом створення образу є ладотональний контраст виразового колориту однойменного мажоро-мінору. На гранях форми (вступ, програвш між частинами, кода) звучить основна тема у партії фортепіано, яка переінтоновується з ладовими змінами.

У вступі тема викладається в d-moll – солоспів розпочинається в однойменному мінорі, що надає особливої сумної проникливості вокальній лінії на початку першої частини, яка ілюструє слова:

Коли сам-на-сам з тобою сиджу,
Не маю часу ні про що питати,
Дивлюся в очі, слідкую за устами...

Тема, відповідно до переважаючого елегійного настрою поетичного змісту, рухається у нисхідному напрямку, причому сумовитий, темний колорит створюється ще й завдяки фрігійському тетрахорду та вельми барвистому ходу з підвищеним і діатонічним IV, діатонічним і пониженим III ступенями. Натомість після першої і другої частин тема у партії фортепіано звучить уже в основній тональності D-dur, що створює яскравий ефект прояснення, щасливого здійснення мрій про кохану. Кожна частина солоспіву має свій насичений розвиток, що завершується просвітленим, чуттєвим і сповненим блаженної любові доповненням на словах «кохаю тебе».

У першій частині після мінорного початку «прояснення» відбувається наприкінці першого речення (т. 7), де нарешті з'являється основна тональність. Тонально-гармонічний розвиток є достатньо насиченим: у другому реченні здійснюються відхилення у h-moll (тт. 11–12), G-dur (т. 17–18), у третьому, де знаходиться лірико-драматична кульмінація першої частини «що хочу чути і побачити» – у початковий d-moll (тт. 21–25), де на найвищій точці мелодичного

розвитку утримується VI_3^5 цієї тональності. До згаданого мажорного завершення частини, що виражає «просвітлення почуттів», приводять слова:

...Річ не складна і не нова,

Моя люба, ті два слова...

При цьому речитативного типу мелодія супроводжується гармонічними фігураціями з висхідним хроматизованим ходом баса вгору від g до cis^1 , на якому будується насичена гармонічна послідовність дванадцятиступеневій тональності, що розпочинається в d -moll, модулює в e -moll (II по однойменному мажору) і, нарешті, приходить до доміанти D -dur: $II_6 - DD_{зм}.VII_7^{-3} - V - DD_{зм}.VII_7^{-3} / SII_4^6 - V_7 / tdIII - зм.VII_7 - V_5^6$.

Два слова «кохаю тебе» (від т. 30) звучать виразно і ніжно в мелодії з висхідними секстовими ходами і їх поступовим заповненням, яку відтіняє акордовий фортепіанний супровід зі зміною барв мажорних і мінорних тризвуків і «шопенівської доміанти»: $I - VI - IV - V_7^{6-5-6} - V_9 - V_7 - I$.

Друга частина «Іншого не хочу...» (Темпо I) у перших двох реченнях є ідентичною першій. У подальшому (від т. 38) звучить лірико-драматична кульмінація другої частини – це тиха кульмінація, гармонізована акордами субдомінантової групи в d -moll, де композитор вводить ще раз вираз «не хочу» на висхідному октавному стрибку мелодії та послідовності $DD_3^{4-5} - V$.

Речитативний хід на словах «...Достатньо мені тієї однієї пісні з варіаціями без кінця...» гармонізується двома ланками висхідної секвенції з насиченим гармонічним розвитком і підкресленими хроматизованими ходами висхідними баса, що створює ефект особливого напруження. У тональному плані постійно чергуються акорди з бемольної і дієзної сфер однойменних d -moll і D -dur: перша ланка $DD_{зм}.VII_7^{-3} / SII_4^6 - V_7 / tdIII - V_5^6 - V_5^{6+5}$, друга ланка $DD_{зм}.VII_7^{-3} / TDIII_4^6 - V_7 / SIV - V_5^6 / SII - V_5^{6+5} / SII$.

Солоспів завершується у крещендууючій драматургії, на найвищій точці, пристрасним звучанням тих самих двох слів, що створюють назву солоспіву: «кохаю тебе» в D -dur із супроводом $I - VI - IV - V$, широкого регістрового розмаху, з арпеджіато, , і фортепіанним викладом початкової теми у мажорі.

Близьким до народно-жанрових джерел є солоспів «Місячна ніч», написаний на вірші згаданої вище польської поетки Марії Конопницької. Провідною темою творчості поетки була патріотична, пов'язана з польськими національно-визвольними змаганнями, з долею польських емігрантів та ін., головним джерелом – фольклорне. Це проявилось і в поетичному тексті аналізованого солоспіву, де лірична тематична сфера показана крізь призму національної тематики.

Солоспів має жанровий підзаголовок «Краков'як» і входить до циклу дев'яти пісень (під № 7) С. Невядомського на слова М. Конопницької під назвою «Яськова доля» («Jaśkowa dola»), виданого у Львові у 1930 році, куди також увійшли «Колисанка», «На ягоди», «Дзвони» та ін.

Твір у тональності D-dur розпочинається фортепіанним вступом (6 тактів), де подається варіант ритмоінтонаційної формули польського танцю краков'яка: після глісандованого акорду тоніки і висхідного руху з підвищенням IV ступенем (перший такт) синкопою акцентуються стрибки по звуках тонічного тризвуку (другий такт). В подальшому ця фраза переходить у вокальну партію, де складає її тематичну основу.

Вокальна партія текст оспівує думки польського легеня, котрому сниться військове життя, його кінь, який чує сурму вдалині і як кряче чорне вороння, що летить від бору. Він прощається з громадою і батьком, лише біля хреста на роздоріжжі плаче, лементує дівчина, що за три тижні йде просити сусідів на весілля... Але юнакові сниться військове життя.

Рефреном усього вірша (кожен п'ятий рядок) є фраза «Місячна ж бо ніч!..», що у солоспіві звучить на гранях форми, повторюючись щоразу двічі. Пісня має тричастинну форму AA_1A^1 , де перші дві частини повторюються двічі: 6 т. (вступ) + 8 т. + 4 т. (перша частина) + 16 т. + 4 т. (друга частина) + 4 т. + 1 т. (програвш) + 8 т. + 4 т. + 10 т. (третя частина) + 3 т. (фортепіанне завершення), а остання вносить виразніший контраст настрою.

Формотворчим і головним виразовим засобом є тональний: перша частина звучить в D-dur з модуляцією в A-dur, друга частина, де розвиваються

елементи початкової теми – у *fis-moll* із модуляцією наприкінці в *A-dur* і поверненням в основну тональність на фразі «місячна ж бо ніч!..», реприза – знову в *D-dur* з відхиленням в *A-dur*. Але повторення теми в репризі звучить з новим модуляційним розвитком: у кульмінаційній зоні, що переноситься на завершення твору, переінтоновується фраза «місячна ж бо ніч!..» з відхиленнями у *F-dur*, *h-moll*, *e-moll*, а на заключних словах

А щось я тому винен,

Що мені сниться воєнка?..

звучить гармонічна послідовність з перерваним зворотом в *D-dur*, відхиленням і еліпсисом: $V_7 - VI - DD_{зм}.VII_7 - K_4^6 - V_7 - I - VII_7 / II - V_7 - I_6 - V_3^4 /$ (II неапол.) – $II_7 - V_7 - I$. Солоспів завершується на кульмінаційному підйомі, акцентуючи на прагненні молодика до воєнного життя, що, власне, і підкреслюється жанровим колоритом краков'яка.

Пісня «Маки» на слова Корнеля Макушинського написана близько 1916-1918 років, також відносимо до військових. «Маками» у творі названо кінне військо уланів, яких такими побачила дівчина – вони здалека майоріли як червоні маки. Сюжетна лінія солоспіву подається через діалог з дівчиною, викладений у трьох куплетах, кожен з яких має двочастинну форму. У «настановах», що викладаються у першому періоді кожного куплету (як заспів) дівчину просять сховатися, бо йде якесь військо, стерегтися офіцера, що «попереду на карому коню їде», бо він загине, а дівчина залишиться вдовою. У відповідях дівчини в другому періоді кожного куплету, що відіграє роль приспіву у куплетній формі, чуємо про «маки», які побачила у війську уланів, про те, що не буде боронитися, як прийде до вподоби кавалерові, та що «заслонить» його серцем, «Бог його заховає». Оскільки основою поетичного твору є діалог, то й композитор намагається створити своєрідну «театральну сценку», тому різним є характер музики у першому і другому періодах, що проспівуються різними учасниками, немовби в ансамблі оперної сцени.

Жанрова основа у першому періоді *D-dur* – це характерні звороти одного з найпопулярніших польських танців, краков'яка, який проте подається з

елементами маршовості, для якого притаманні легкість у підскоках, ефектні синкопи тощо, тому пісня в цій частині є веселою, жартівливою, а синкопований ритм і закличні ямбічні висхідні стрибки наприкінці (14–16 тт.) яскраво передають військові заклики. Мелодія у другому періоді A-dur – D-dur, яку проспівує дівчина, відповідаючи коханому і журачись його наступною долею, має кантиленну основу, з неї зникає пунктирний ритм і лише двічі з'являються синкопи, натомість, наскільки це можливо у повільному темпі, проявляється розспівність. Фортепіанні програші, де повторюються висхідні ямбічні стрибки-заклики, передають піднесено-веселий характер твору і здійснюють «настроювання» на наступний куплет.

Різні варіанти обробки народної пісні зустрічаємо у циклі «Пісні з різних країв» (Pieśni z różnych krajów). Так, «Улани» з підзаголовком «1915 з легіонів» (1915 z Legionów) – бадьора військова пісня часів Першої світової війни на вірші Фелікса Гвіжджа (Gwiżdż), написані поетом 1914 року. Твір викладений в куплетній формі, в тональності G-dur. Його основу складає танцювальна синкопована ритмоформула у жвавому темпі. У пісні мова йде про уланів четвертого ескадрону, що стукали у віконечко дівчині, аби напоїти коней:

Прибули улани під віконце...

О Боже, а що то за вояки?

Не бійся, відчиняй...

У третьому куплеті також розповідається про ті далекі міста, де мали б побувати улани: серце Польщі Варшава, а також столиця Литви, що пов'язана з історією, з Польсько-Литовським князівством - «наше старе Вільно». Композитор використовує лише фрагмент вірша, натомість у довшій версії вказується, що з Вільна прокладена готова пряма дорога до Львова, а також згадуються інші міста, де планують побувати улани: «до серця – до Русі, Києва», а також до німецьких Берліна, Гамбурга та ін. Наприкінці висловлюється сподівання на незалежність Польщі [158, 110].

Інструментальний супровід справді відіграє в цій пісні підпорядковану роль і є дуже простим фактурно, гармонічно, ритмічно. Тривалий час (перші дві

фрази першого і другого куплетів) витримується тонічний тризвук у незмінному синкопованому ритмі та діатоніці, лише у завершенні періоду з'являється альтерація у вигляді DD_6^{-3} . Більш розвиненим є тонально-гармонічний рух у третьому куплеті: він розпочинається у паралельному e-moll, є відхилення в a-moll. Пісня «Улани» набула надзвичайної популярності і є відомою як народна мелодія на слова Ф. Гвіжджа.

«Добра звістка» (Dobra wieść)¹⁴ – військова пісня про кохання чарівної Басі та любого Стася. Басю заспокоюють і передають звістку, що коханий мужньо воює, бо він обіцяв вернутись з перемогою дівчині, і нагороджений за доблесть почесним хрестом.

Солоспів поєднує куплетну і тричастинну форму AA_1A^1 , тобто основна тема піддається в наступних куплетах деяким виразовим видозмінам, які відповідають розвитку поетичного сюжету – драматургійний тип, притаманний для пісенного репертуару зазначеної доби. Граціозна тема в A-dur дублюється у вокальній партії та у низькому регістрі фортепіанної на фоні рівномірних повторень акордів. Вона має ознаки танцювальності – риси мазурки, що зближує її з польськими фольклорними витоками. В першій частині (4 т. + 4 т. після 2х т. вступу) експонується образ Басі та розпочинається сюжет, вона викладена у періоді в A-dur. У другій частині (знову 8-тактовий період) з'являється деякий тонально-гармонічний розвиток, що приводить до модуляції у домінантові тональність. Реприза в основній тональності відрізняється від першої частини розвитком у другому реченні і його підкресленим повторенням:

...бо як присягнув своїй коханій,
то бився як лев.

Фольклорні витоки сформували й основу пісні «Стоїть явір зелений» (Stoi jawor zielony)¹⁵ Вона має три куплети, варіаційність яких при точному повторенні мелодії забезпечують фактурні і гармонічні зміни у супроводі.

¹⁴ В інформаційних джерелах згадується також про обробку цієї популярної пісні композитором Я. Галлем.

¹⁵ Пісню з такою ж назвою знаходимо у збірці «З польської землі: 15 народних пісень для чоловічого хору а cappella» Яна Галля, виданої у Кракові у 1963 році з передмовою Станіслава Ляховича (Lachowicz). Див.: [http://www.bibliotekapiosenki.pl/publikacje/Gall Jan Karol Z polskiej ziemi 15 piesni ludowych na chor meski a cappella](http://www.bibliotekapiosenki.pl/publikacje/Gall%20Jan%20Karol%20Z%20polskiej%20ziemi%2015%20piesni%20ludowych%20na%20chor%20meski%20a%20cappella)

Розспівана, лірична тема оповідає про хворого хлопця, що лежить під материним явором. У простоті будови та розвитку, що фактурно ускладнюється з кожним наступним куплетом, композитор підкреслив невибагливу привабливість і виразність польської лірико-елегійної народної пісні.

«Сумна моя доля» (Smutny los mój) є військовою піснею 1914-1915 рр. Побудована в куплетно-варіаційній формі, стала популярною в музичному обігу в різних варіантах. У перших чотирьох куплетах розповідається про «сумну» долю дівчини, бо її мама не зрозуміла, чого їй потрібно. У відповідях мами в кожному куплеті доньці пропонуються то черевички нові, що стоять готові, то капелюшок, платтячко нове. Нарешті мама говорить:

Кавалер (улан) молодий стоїть біля води,
Йди собі його візьми.

Після цього, в останньому куплеті дівчина співає, що має «щасливу» долю, бо її мама зрозуміла, що, чи точніше хто, принесе їй справжнє щастя.

Мелодія цієї пісні в As-dur має типову для польського фольклору танцювальну основу, викладена у «неквадратній структурі» 3 т. + 4 т. + 4 т. (повторення) та повністю виростає із дуже простої, повторюваної тоніко-домінантової гармонічної схеми. Проте, мелодія є граціозною, вишуканою, оснований на синкопах, а також «вишуканому» розв'язанні септими D₇ на відстані рухом через верхній I ступінь у III. Танцювальність підкреслюється також метро-ритмічною організацією у розмірі 6/8, стрибками на кварту, квінту, септиму, а також «танцювальною» фактурою інструментального супроводу, що змінюється в останньому куплеті на більш розспівану пасажну.

«Дощик накрапає» (Deszczyk krąpie) – обробка жартівливої військової народної пісні про Яся, якого дівчина просила кохати весь вік сердечно і незрадливо. Ясь пообіцяв і зарікся головою, і ледь доїхавши до перехрестя, таки зламав голову, а коник – ноги. Цікаво, що пісня згадується у журналі «Приятель народу» (Przyjaciel Ludu) за 1836 рік як народна, знайдена К. Войціцьким у кувявським краю на берегах мальовничої Вісли, що, втім, не відрізняється звичаями від сусідів [174].

Для обробки відомої народної пісні композитор використовує виклад у простій тричастинній формі AA₁A¹, де у середній частині здійснюється мелодичний і тонально-гармонічний розвиток – модуляція з E-dur в H-dur. Жвава і легка за характером, обробка має особливість в імітації дощук, зі згадки про який розпочинається пісня. Лише у другій частині з'являється розспівність – у нижньому пласті фактури з'являється терція втора до вокальної мелодії.

Таким чином, у творчості С. Невядомського прикметно проявилися дві жанрово-тематичні лінії польської пісні кінця XIX – першої третини XX століть: лірична і військово-патріотична. Наприклад, солоспів «Два слова» на вірш А. Міцкевича є яскравим взірцем сонету, пісні «Місячна ніч» на текст М. Конопницької і «Маки» на слова К. Макушинського показали синтез ліричної і військової пісні в авторській творчості. Натомість у циклі «Пісні з різних країв» зібрано обробки народних пісень на військову тематику, де провідною лишається тема кохання. Варто зазначити, що для проаналізованої польської військової пісні не притаманний ані трагізм, ані навіть гострий драматизм – вона покликана морально допомагати солдатам у складних воєнних випробуваннях, тому її музичне вирішення є, як правило, у легкому, часто танцювальному характері (наприклад, «Місячна ніч» – краков'як, «Маки» – краков'як з елементами маршовості і ліричної пісні та ін.).

Висновки до третього розділу

Період другої половини XIX ст. відзначається у камерно-вокальній творчості польських авторів Львова рядом прикметних здобутків, пов'язаних передусім з інтенсивним розвитком музичного життя, розширенням кола меломанів і як наслідок – демократизацією композиторської творчості, передусім власне камерно-вокальної сфери. Адже більшість митців, зокрема й ті, чия творчість розглядалась у даному розділі, були безпосередньо пов'язані з аматорськими музичними (передусім хоровими) колективами або з навчальними закладами, діяли в руслі професіоналізації музичної культури. Ці

два взаємодоповнюючі напрями культурної еволюції – з одного боку, виняткове піднесення любительського музикування, що охоплювало найширші кола галичан, з іншого ж, цілеспрямоване заснування і систематизація спеціальних музичних закладів з консерваторією Галицького музичного товариства на чолі – обумовили специфіку більшості солоспівів, в яких поєднувались різноспрямовані вектори. А зв'язку з цим помічаємо звернення більшості авторів до класичних поетичних текстів різних національних шкіл (німецької, французької, шотландської, але найбільше – польської й української), прагнення переосмислити досягнення романтичної пісні, орієнтуючись на такі вершини, як солоспіви Шумана, Брамса, Ліста. Проте переважаючі смаки і потреби, а головне, виконавські можливості аматорів, що становили основну масу споживачів камерно-вокальної продукції, як і дидактичні потреби музично-навчальних осередків, в значній мірі стримували експериментаторські устремління львівських композиторів, змушували їх рахуватись з реальною ситуацією музичного життя краю. Та в цих умовах найбільш талановиті та освічені митці зуміли створити не лише вельми об'ємний і різноманітний за тематикою і жанрами репертуар на потребу конкретної аудиторії, але й деякі справді цінні художні артефакти, що пережили свій час і залишились до наших днів як духовний образ галицького регіону другої половини XIX – початку XX ст. Крім того, вони підготували благодатний ґрунт для піднесення професійної музичної культури наступних десятиріч.

РОЗДІЛ IV. Польський солоспів львівських композиторів першої третини XX ст.: від популярної пісні до вокального монологу

4.1. Тенденції польської камерно-вокальної творчості в добу суспільно-історичних перемін.

Завершення експресивного, таємничого і декоративного *Fine de siècle* в мистецтві і перехід у епоху «великих сутінків людської безпеки», тобто до початку XX ст. ознаменувався справжнім вибухом не лише наукових відкриттів, але й появою такої кількості нових естетичних концепцій, стильових напрямів, художніх експериментів, безмежним розширенням тематичного поля мистецтва, якої не знало людство за всі віки своєї цивілізації. Кожна країна, кожен більший, та й менший культурний центр намагались заявити про себе якоюсь неймовірною інновацією, яка мала вразити і перевернути всі дотихчасові уявлення про сутність мистецтва та його межі. Але поруч з тим «скринька Пандори», яка відкрила всі мислимі й немислимі шлюзи мистецького в тому числі музичного експерименту, дозволила митцям відчутти смак абсолютної творчої свободи, не обмеженої жодними іншими прагненнями і міркуваннями, окрім власних уявлень і винахідливості, створило величезну прірву поміж нечисленними адептами модерної художньої самореалізації – і найширшою демократичною аудиторією, для якої писали свої творіння видатні поети, композитори, художники – духовні провідники минулого. На початок 20-х років XX ст. внаслідок нових шляхів розвитку мистецтва заіснувала ситуація, яку з великою тривогою описав видатний іспанський філософ Хосе Ортега д'Ігассет: «Новому мистецтву маси будуть завжди протистояти. Воно непопулярне за суттю, більше того, воно антипопулярне. Будь-який його витвір автоматично справляє досить цікавий соціологічний вплив на публіку. Він ділить її на дві групи: одну, дуже маленьку, складає невелика кількість прихильників; іншу, велику – ворожа більшість... Отже, витвір мистецтва виступає як соціальний агент, утворюючи дві антагоністичні групи з безформної маси юрби, розмежовуючи масу на дві різні касти» [71, 239].

Львів як місто, що завжди прагнуло присвоїти всі новинки, які виникали в європейських столицях, так само швидко і чутливо відгукнувся на описані процеси. Поділ на «дві різні касти» відбувся тут вельми швидко і активно, оскільки сама традиція музичного життя в місті цьому винятково сприяла. Вище згадувались ті основні імпульси, які привели до активного розвитку пісні (як зрештою і всіх інших жанрів) у місцевому композиторському цеху: замкнуте музикуюче середовище аристократичних салонів, церковний ритуал, музичний театр і масові суспільні дійства: бали, карнавали, міські свята. Якщо продовжити лінію розвитку і уявити собі, що аристократичні салони поступово перероджувались у зібрання інтелектуальних однодумців, церковний ритуал, як найбільш канонічна, а відтак консервативна форма плекання мистецтв утримував систему усталених цінностей, а масові дійства чутливо реагували не так на експериментальні інновації академічних осередків мистецького життя, як на швидкоплинну моду, яка орієнтувалась на не надто вибагливі смаки і потреби широкої публіки, то ситуація, змальована Ортегою д'Ігассетом, набуде цілком конкретних регіональних вимірів. Для цього були і об'єктивні передумови, які варто стисло окреслити.

Окрім збереження попередніх завоювань культури, відбувається й багато нового: відкриття філармонії, поява місцевої радіостанції, значно активніший, ніж перед тим, виїзд молодих музикантів на навчання за кордон, піднесення львівської вокальної (в тому числі і камерної) школи сприяли суттєвому оновленню музично-виразової системи камерно-вокальної музики, розширювали тематичне коло, сферу образності, відповідну до провідних центрів європейської музичної культури. Окреслюючи різнопланові вектори львівської камерно-вокальної творчості одного з найбільш плідних періодів її розвитку – міжвоєнного двадцятиріччя – в усьому багатстві її національних, стильових, тематичних, жанрових складових, у новаторстві музичного виразу, важливо не просто констатувати всі художні відкриття та інновації. Не менш істотною видається встановлення тих причин, які зробили можливим такий значний еволюційний прорив, здавалось би, найбільш консервативного жанру,

поширеного передусім в аматорських колах. В 20-х – 30-х рр. ХХ ст. сольна і хорова пісня у доробку львівських мистців стає творчою лабораторією, демонструє найширший спектр новаторських здобутків композиторської техніки. Для того, щоби зрозуміти, що стало імпульсом до зміни художнього статусу камерно-вокального жанру, слід з'ясувати кілька передумов.

Перше. Яким був духовно-мистецький контекст і що інспірувало композиторів – професіоналів та аматорів – до такого інтенсивного розвою пісенного жанру?

Друге. Як співвідносились художні пріоритети різних національних громад столиці Галичини в перші десятиліття ХХ ст. і як вони виявлялись у сольній вокальній сфері?

Третє. Наскільки пісенний жанр – один з найдемократичніших та поруч з тим і найтісніше пов'язаних з традиціями – продовжував втілювати естетичні ідеали минулого, а наскільки сприйняв і адаптував інноваційні художньо-стильові процеси, що відбувались у великих європейських центрах?

Оскільки пісенній творчості галицьких композиторів – як українських, так і польських – присвячено чимало ґрунтовних наукових розвідок, то подібне узагальнення видається, з одного боку, достатньо підкріпленим наявним аналітичним матеріалом і науковим обґрунтуванням, з іншого ж – в контексті запропонованої теми необхідне для усвідомлення істотної ролі пісенного жанру, створеного в 20-х роках ХХ ст. у Львові, в подальшому культурно-еволюційному процесі обох народів.

Львівська музична культура ХХ ст. в своєму процесі розвитку, по-перше, послідовно прямувала до утвердження професіоналізму у всіх сферах, по-друге, ознаменувалась помітним піднесенням українського мистецького життя та активізацією музичних осередків інших національних громад (передусім єврейської), по-третє, значно інтенсивніше інтегрувалась в загальний європейський духовний простір. Ці тези підтверджуються наступними фактами послідовної професіоналізації всіх музичних інституцій, які можна представити в певній хронологічній послідовності.

1900 – урочисте відкриття оперою В. Желенського «Янек» нової будівлі оперного театру

1902 – заснування Львівської філармонії, перший її сезон вписаний в історію міста рядом концертів видатних європейських музикантів. Відкриття музичної школи Анни Нементовської (згодом Консерваторії ім. К. Шимановського).

1903 – заснування на основі численних хорів «Боян» «Союзу співацьких і музичних товариств» і Вищого музичного інституту (від 1912 р. ім. М. Лисенка)

1906 – урочисте відкриття будівлі Галицького музичного товариства та консерваторії при ньому.

1908 – початок діяльності концертного бюро Максиміліана Тюрка.

1912 – заснування Закладу музикології Львівського університету.

1913 – відкриття першої філії Вищого музичного інституту в Стрию.

1916 – урочисте відкриття власної будівлі Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка [63, 57].

Якщо до цього додати, що у Львові в 10-х – 20-х роках ХХ ст. на 250 тис. мешканців діяло коло 70 музичних шкіл, а кількість студентів консерваторії при Галицькому (в 20-х роках Польському) музичному товаристві постійно зростала і осягла свого максимуму саме в ці роки [57, 38], то всі наведені факти безсумнівно свідчать про послідовну професіоналізацію музичного життя, як в усіх напрямках та формах, так і в різних національних громадах. Заради справедливості слід додати, що аматорські музичні товариства і хори теж нікуди не зникають і ще до 1939 року продовжують плідно працювати, проте і вони поступово долають обмеженість репертуару, консервативність смаків, передусім завдяки співпраці та спільним творчим акціям з професійними інституціями і колективами.

Якщо ж продовжити хронологію змін музичного життя в 20-х – 30-х роках ХХ ст., то в цей період – попри складні фінансові умови та економічну кризу 30-х років – простежується подальший поступ до професіоналізації, про що свідчать наступні події:

1920 – початок 1930-х рр. – відкриття філій Вищого музичного Інституту ім. М. Лисенка в більшості міст Галичини (у Дрогобичі, Коломиї, Тернополі, Яворові, Станіславові, всього 14 філій)

1921 - організація постійного симфонічного оркестру «Польської Спілки Музикантів»;

1922-23 – відкриття оперної студії при консерваторії Польського Музичного Товариства;

1930 – початок роботи Львівської радіостанції, в програмах якої музичний сегмент був дуже значним;

1931 – перетворення Інституту Анни Нементовської у Львівську музичну консерваторію ім. К.Шимановського;

1934 – заснування Союзу Українських Професійних Музик;

1937 – заснування першого українського професійного «Студіо-Хору» під орудою Миколи Колесси [57, 12].

Це лише вибрані факти із загального процесу професійних перетворень музичного життя міста, проте і вони яскраво свідчать про те, наскільки послідовно прагнули львівські музиканти до досягнення вищого рівня розвитку мистецтва. Львівське музичне середовище було відкрите для усіх нових тенденцій, що виникали у музиці ХХ ст. Про це свідчить велика кількість концертів сучасної музики, в тому числі львівських композиторів, і загальне зацікавлення новими напрямками, помітне на шпальтах періодики. Власне весь цей багатоаспектний процес і окреслюємо емким терміном «мистецький континуум», тобто культурно-мистецький простір, в якому відбуваються постійні зміни і безперервний інтенсивний розвиток основоположних форм і видів музичної творчості та виконавства.

Крім того, саме в міжвоєнному двадцятиріччі відбувається доволі істотна зміна поколінь, які присвячувались поміж іншим вокальній творчості. У передвоєнний та воєнний період відійшли такі знані композитори, автори численних пісень, ще пов'язані з романтичними та постромантичними ідеалами, як Ян Галль, Генрик Ярецький в польському музичному середовищі, а

в українському – Віктор Матюк, Денис Січинський, Остап Нижанківський. Натомість саме в цей період на авансцену культурного життя міста і краю виступає нова генерація, що плекає вже більш сучасні естетичні ідеали. Хоча вона й не пориває остаточно з традицією, але прагне переосмислити її в новому соціокультурному просторі.

Для досягнення нового якісного рівня творчості, в тому числі й камерно-вокальної її сфери, окрім вищезгаданих передумов, фундаментальне значення мав і той фактор, що майже всі провідні музиканти отримали блискучу фахову освіту за кордоном. Мечислав Солтис вчився в Парижі у Каміля Сен-Санса, Станіслав Людкевич – у Гвідо Адлера та Германа Греденера у Відні, у Греденера ж навчався згодом і перший галицький експресіоніст, що послідовно плекав додекафонну техніку у своїх творах, Юзеф Коффлер; Адам Солтис – в Берліні у Ріхарда Вольфа і Леопольда Канна, Василь Барвінський, Зиновій Лисько, Нестор Нижанківський, Микола Колесса, Стефанія Лукіянович-Туркевич, Роман Сімович та численні інші львівські музиканти – в Празькій консерваторії з композиції у Вітезслава Новака, з фортепіано – переважно, у Вілема Курца та Якоба Гольфельда, та у Празькому Карловому університеті у Зденека Неєдлого [87].

В цьому переліку вказані лише найтриваліше пов'язані з львівською культурою особи, що з повним правом вважаються її основними репрезентантами в названу добу. Проте ряд талановитих митців – композиторів, диригентів, співаків, культурно-громадських діячів – провели тут певний відрізок свого творчого шляху і, хоча їх не можна розглядати як представників галицької чи, стисліше, львівської культури, деяких з них варто згадати задля повноти картини мистецького життя краю, передусім композиторів, чия пісенна творчість стала важливим досягненням польської камерно-вокальної культури.

Важливою постаттю музичного життя Львова передвоєнної доби став один з представників знаного угруповання модерних композиторів «Молодої Польщі», Людомир Ружицький (Różycki), який перебував тут з 1907 до 1912 р. і проявив себе як оперний диригент, композитор, педагог, музичний критик,

культурно-громадський діяч. Хоча основний творчий здобуток його львівського періоду – це опери (серед них «Болеслав Сміливий» *Bolesław Śmiały*) та симфонічні поеми, камерно-інструментальні цикли, проте на увагу заслуговують і Три пісні ор. 19 та Три пісні на слова Ципріяна Норвіда (Norwid) ор. 23, в яких знайшли відображення модерністські, передусім неокласичні уподобання Ружицького [131].

В міжвоєнне двадцятиріччя, в 1921-29 р. у Львові працював Вітольд Фріман, пісні якого на слова Т. Шевченка вже згадувались попередньо у зв'язку з міжнаціональними впливами у львівській вокальній творчості. Він приїхав до Львова на запрошення А. Хибінського, викладав фортепіано в консерваторії Польського музичного товариства, дописував рецензії у львівські і варшавські часописи. Тут він розкрився як композитор, передусім автор чудових ліричних солоспівів, тут постали його знамениті три пісні до слів Казімежа Пшерви-Тетмаєра (Przezwra-Tetmajer), в тому числі «Чудові очі» (*Cudne oczy*) [166].

Згадані митці – вихованці німецьких консерваторій – звісно, відіграли важливу роль у поширенні інноваційних естетичних тенденцій у регіоні. Проте і деякі з попередньо сформованих традицій музичного життя теж відіграли позитивну роль у поширенні інтересу до художніх інновацій західноєвропейського культурного простору. Так, у Львові і надалі вельми активно плекалась традиція виконання недавно написаних творів світового репертуару, часто провідними зарубіжними виконавцями та диригентами. Паралельно до того, нові твори своїх національних композиторів також одразу знаходили місце в програмах концертів місцевих колективів та виконавців. Про це свідчить, наприклад, програма першого концерту симфонічного оркестру «Польської Спілки Музикантів», який відбувся 29 травня 1921 р. В залі Міського театру під орудою тодішнього Голови ГМТ Мечислава Солтиса звучали рапсодія «В глибині моря» Гжегожа Фітельберга, симфонія № 3 К. Сен-Санса і фантазія для фортепіано з оркестром Вітольда Фрімана [167, 3]. Бачимо, що два з трьох творів поданої програми були не лише цілком новими, але й пропагували національну музику.

Музичні товариства, передусім ГМТ, продовжує і традицію монографічних концертів. Про це свідчить, наприклад, концерт 28 лютого 1909 р. в римокатолицькій архикатедрі пам'яті трагічно загиблого композитора Мечислава Карловича (Mieczysław Karłowicz), за участю співачки Я. Королевич-Вайдової та оркестру ГМТ разом з членами оркестру Міського театру. До програми увійшли: симфонічна поема ор. 9 «Хвилі, що повертаються» (Powracające fale), симфонічний триптих «Одвічні пісні» (Odwieczne pieśni), солоспіви: «Еротичне» (Z erotyków), «Звідки перші зорі» (Skąd pierwsze gwiazdy), «На снігу» (Na śniegu), і «Сумна моя душа» (Smutną jest dusza moja) [56, 317].

Поруч із тим, камерно-вокальні твори виконувались і у концертах, що генерально мали інше спрямування. Наводимо один зі зразків програми одного з «квартетних вечорів» (14 лютого 1913 року): В. А. Моцарт. Струнний квартет А-dur (М. Вольфсталь, Ф. Якль, Й. Долежал, А. Слядек), Ф. Ліст «Гондольєра», «Кипариси вілли д'Есте», Дж. Россіні – Ф. Ліст «Serenata e l'orgia» для фортепіано (М. Задора), пісні Е. Гріга, М. Солтиса, С. Невядомського (З. Цесельська (Z. Ciesielska)), Фортепіанний квінтет С. Франка у виконанні учасників концерту [56, 194].

З іншого боку, у програмах найвідоміших українських митців та навіть в концертах елевів Вищого музичного інституту теж ніколи не бракувало модерних зарубіжних та національних творів. Варто згадати, що однією з послідовних пропагандисток модерної камерно-вокальної музики в 30-х роках була Одарка Бандрівська, племінниця і учениця Соломії Крушельницької, а її постійним акомпаніатором виступала відомий в майбутньому музикознавець, учениця Адольфа Хибінського, Зофія Лісса.

Запрошення на гастролі таких провідних композиторів, знаних своїми новаторськими пошуками і прихильністю до новітніх художньо-естетичних тенденцій як Моріс Равель, Кароль Шимановський, Сергій Прокоф'єв чи Бела Барток ще яскравіше підкреслюють типовий для львівської публіки інтерес до сучасних мистецьких звершень і прагнення завжди бути в курсі всіх останніх художніх подій. Лешек і Тереса Мазепи в монографії «Шлях до музичної

академії» подають вельми об'ємний список солістів, що прикрасили львівську сцену у міжвоєнне двадцятиріччя. Вартує навести його повністю, оскільки він опосередковано пояснює походження тих чи інших модерних впливів у пісенній творчості місцевих польських авторів:

«В концертах, організованих Польським Музичним Товариством (в 20-х – 30-х роках ХХ ст. – Е. Б.-Г.), виступили з виконанням сольних програм піаністи: Артур Рубінштайн, Северин Айзенбергер, Лев Сирота, Генрик Мельцер, Гелена Оттавова, Артур Гермелін, Хуан де Манен, Вітольд Фріман, Збігнєв Дзевецький, Любка Колесса, Леопольд Годовський, Марія Солтисова, Егон Петрі, Робер Марсель Касадезюс, Стефан Аскеназе, Мечислав Горшовський, Єжи Лялевич, Северин Барбаг, Леопольд Мюнцер, Клод Арро, Лев Оборін, Сергій Прокоф'єв, Юзеф Турчинський, Микола Орлов, Г.Гінзберг, Маурици Розенталь, Тадеуш Маєрський, Альфред Корто, Роза Еткін-Мошковська; органісти Мечислав Солтис, М.Новаковський; скрипалі: Вацлав Коханський, Павел Коханський, Ян Кубелік, Анрі Марто, Ваша Пжігода, Йозеф Сігеті, Броніслав Губерман, Юзеф Цетнер, Ірена Дубіска, Ф.Ейль, Ежен Ізаї, Маурици Вольфсталь, Броніслав Гімпель, Генрик Чаплінський; віолончелісти Алойз Слядек, Дезидерій Данчовський, Емануїл Фойєрман, Майнард, А.Шмар, Гаспар Кассадо, Р.Лянес; вокалісти: Здзіслава Дрекслер-Паславська, Станіслава Корвін-Шимановська, Ада Сарі, Станіслав Дигат, Сельма Курц, Аугуст Діанні, Княгинін, Марцелі Совільський, Олександр Нижанковський, Умберто Урбано, Станіслава Аргасінська-Хойновська, Гелена Збоїнська-Рушковська, Аделя Комте-Вільгоцка, Лео Слезак, Яніна Королевич-Вайдова, Г.Фоерстель, М.Базілідес, А.Топітц, Й.Мановарда, П.Маріон, Францішка Плятувна, Ю.Бекерувна, Гелена Грєен-Сказова, Е.Плоньські, Ірена Цивіньська-Бояновська, Е. Гоффманова, Т.Шимонович, М.Мартіні, М.Кисилевська, Роман Прокопович, Л.Монтесанто, Тотті даль Монте та багато-багато інших» [57, 54].

Отож вже цей об'ємний список гастролерів-співаків переконує в тому, що львівська публіка постійно «тримала руку на пульсі» вокальної творчості

різних епох. Камерно-вокальна музика в програмах місцевих музикантів теж була представлена гідно. Так, музичні критики завжди схвально оцінювали виступи відомої галицької співачки Одарки (Дарії) Бандрівської, що часто виступала у виконанні програм сучасної музики з піаністкою Зоф'єю Ліссою. Протягом 1930-1939 рр. активними концертуючими у Львові співаками були Орест Руснак, Іванна Шмериківська-Приймова та Марія Сабат-Свірська, яких здебільшого супроводжував відомий композитор і піаніст Нестор Нижанківський. У 1932 році відбувся концерт Соломії Крушельницької – теж у супроводі Н. Нижанківського. Серед польських співаків варто згадати Адама Дідура, Яніну Королевич-Вайдову, Аду Сарі та інших.

В цей період музичні товариства, що протягом більше ніж сторіччя становили головний осередок музичної культури міста й краю у всіх вимірах – від культурно-просвітницького, концертного, освітнього – до наукового, критичного, репрезентативного тощо – продовжують свою діяльність, проте поступово змінюють пріоритети. Ця зміна відбилась і на поширенні камерно-вокальної музики, і на оновленні пісенного репертуару.

Наприклад, великою популярністю починають тішитись концерти монографічного (присвячені одному композиторові), моножанрового (доволі часто якраз зосереджені на солоспівах) чи історико-стильового (представляючи певну епоху або національну культуру) плану. Для таких концертів, які в своєму задумі містили спрямування не лише на художньо-емоційне задоволення, але й на їх мистецький інтелектуальний розвиток, передбачено було вступну лекцію, яка би впровадила слухачів, генерально далеких від історії музики, в атмосферу того чи іншого сегменту музичної творчості¹⁶. Якщо концерт присвячувався творчості одного композитора, то лектор знайомив аудиторію з його творчим шляхом та конкретно з історією створення і задумом виконуваних творів. Якщо в програмі експонувався певний жанр, то так само в попередньому слові музикознавця розкривався соціокультурний

¹⁶ Такий тип концертів до сьогодні є вельми поширеним в Польщі, особливо у вищих навчальних закладах університетського типу, що мають музичні або музично-мистецькі факультети (виділи). Здебільшого в них об'єднується три елементи: невелика художня виставка у фойє, лекція, присвячена проблемам музики чи мистецтва та тематичний концерт.

контекст виникнення і функціонування цього жанру в різні історичні періоди та в різних національних культурах.

В польському середовищі початку ХХ ст., а особливо 20-х – 30-х років найактивнішими в організації такого роду науково-музичних вечорів були «Музичне коло» (Koło Muzyczne), Казино та «Літературно-артистичне коло» (Koło Literacko-Artystyczne). Поруч з вечорами, присвяченими геніям минулого нп. Р. Вагнеру, Ф. Шопену, С. Монюшку, обходами державних і релігійних свят, до яких нерідко писалась музика місцевими авторами, великим зацікавленням публіки користувались вечори пісні львівських композиторів. З вступним словом – лекціями на тему концертів виступали відомі музикознавці, професори консерваторії Польського музичного товариства, музичні критики. Серед них найчастіше зустрічаємо прізвища Леона Грудера (Gruder), Станіслава Невядомського, Адольфа Хибінського, Юзефа Фрайгайтера (Freiheimer), Северина Барбага (Barbag), Юзефа Коффлера, Стефанії Лобачевської (Łobaczewska) та багатьох інших [70, 136].

Як підкреслює Е. Нідецька, «В концертах такого типу переважали речиталі, камерна музика, вечори пісень і дуетів (розрядка моя – Е. Б.-Г.). Вони створювали можливості для активної участі в музичному житті і менш відомих львівських виконавців. Серед колективів, що виконували камерну музику в період міжвоєнного двадцятиліття, до найбільш активних належав вже згадуваний квартет Польського Товариства Музичного. Окрім традиційних для камерної музики творів, його репертуар складали й сучасні композиції, в тому числі, найновіші твори Юзефа Коффлера. Концерти камерної музики організовувало і Концертне бюро Максиміліана Тюрка (Türk). В них брали участь польські і зарубіжні музиканти» [70, 22].

Проте не лише поважна академічна культура – інструментальна і вокальна – становила об'єкт особливої зацікавленості меломанів міста. В руслі дослідження пісенної спадщини львівських композиторів міжвоєнного двадцятиріччя не варто забувати, що крім солоспівів, що демонструють яскраво інноваційні підходи до трактування жанру, розвивалися й інші напрями. Тут

були написані популярні естрадні пісні, що користувались великою любов'ю не лише львів'ян, але й поширювалися далеко за межами міста і краю. Прикладами можуть служити: пісенька «Тільки у Львові» (Tylko we Lwowie) єврейсько-польського поета-пісняра зі Львова Емануеля Шлехтера (Emanuel Schlechter), з музикою Генрика Варса (Henryk Wars), «Прийде ще час» Богдана Веселовського чи «Гуцулка Ксеня» Ярослава Барнича.

В цьому контексті неможливо поминути такий феномен, як львівська «батярська» культура, що доволі суттєво долучилась до створення регіональних популярних пісеньок. З 1933 до 1939 року «батяри» отримали найкращу можливість прославитись на всю Польщу, а часом ще й за кордон – власну передачу львівського радіо «Весела львівська хвиля» (Wesoła lwowska fala), а її головні «герої» Тонько (Генрик Фогельфангер / Henryk Fogelfanger) та Щепцьо (Казімеж Вайда / Kazimierz Wajda) стали без перебільшення замалим не легендарними особистостями[126].

Зрештою, згадані актори були лише виконавцями, а справжнім «батьком» цієї передачі та автором сотень скетчів, сценок, пісеньок, діалогів, які з таким успіхом виконували Щепцьо і Тонько, був Віктор Будзинський. Парадоксально, найзнаменитішу свою пісню, що стала після війни справжнім музичним символом передвоєнного Львова, «Тільки у Львові» (Tylko we Lwowie) авторства двох єврейських митців, композитора Генрика Варса (Варшавського, Wars) до тексту Емануеля Шлехтера (Szlechter), дует записав у фільмі «Волоцюги» (Włóczęgi) якраз напередодні Другої світової війни, навесні 1939 р.

І експериментальна академічна вокальна музика, і популярні естрадні пісні мали один спільний майданчик – Львівське радіо. «Вокальна музика була однією із найважливіших пунктів діяльності львівської студії. Її репрезентували оперні співаки Францішка Платувна-Роттерова (Platywna-Rotterowa), і меншою мірою – з приводу частих зарубіжних виступів – Гелена Мокшицька (Mokrzycka) та Гелена Ліповська (Lipowska) (в т.ч., вона виконувала опери Пуччіні у фортепіанному супроводі Гальського). Легку вокальну музику представляли Ольга Лада (Jada), Льове Шорт (Short), Яніна Равіч-Ясінська

(Rawicz-Jasicka), Анда Кічманн (Kitschmann) (перша жінка-диригент, закінчила Віденську музичну академію; композитор) та Ірена Довнат-Запольська (Downat-Zapolska), котра незабаром перейшла у Варшавську оперетту. Легкі пісеньки виконував також Чеслав Гальський (Halski, часто власні, написав їх близько 200) в дуеті із Збігнєвим Ліпчинським (Lipczyński) та в акомпанементі двох фортепіано: Ірени Ліпчиньської й Тадеуша Серединського (Seredyński)» [123, 59].

Той же автор згадує, що на тлі виконання новинок світової музики різного художнього спрямування та стилю, «помітним було й зацікавлення творчістю львівських композиторів, найчастіше в концертах солоспівів. До популярного репертуару належали пісні Невядомського («Маркіза»), Галля («Повертайся»), Фріманна («Пісня золотої рибки», «Дівчина»). Однією із виконавиць цих творів була Леокадія Коцерувна (Kocerówna), котрій акомпонувала піаністка Ядвіга Прушиньська (Pruszyńska)» [123, 59].

Таким чином, помічаємо у Львові вельми розмаїті і сприятливі предиспозиції для розвитку різних форм, жанрових різновидів і стильових «відтінків» камерно-вокальної творчості. Розшарованість умов виконання і потреб публіки в музичному мистецтві загалом та особливо – в найбільш гнучкому і чутливому художньому «організмі», яким є пісня, солоспів, вокальний монолог – природно привела і до дуже розмаїтих, часто полярно протилежних камерно-вокальних форм у спадщині львівських композиторів. Не зупиняючись спеціально на аналізі т. зв. популярної пісенної творчості (для цього необхідне окреме дослідження), лише ескізно зазначимо, що і в тій «легшій» сфері львівська музично-поетична продукція виявилась на достатньо високому рівні. Якщо автори і скеровували свої творчі зусилля на найширший загал, то здебільшого вони усвідомлювали і відповідальність за належну якість тих «шлягерів», які презентувались аудиторії¹⁷.

¹⁷ Про що свідчить виняткова популярність „Веселої львівської хвилі» у всій Польщі. Деякі її передачі збирали до 6 мільйонів слухачів!

Ці спостереження стосуються як польської, так і української композиторської школи Львова означеного періоду. Хоча могло б видаватись, що українська музична культура 20-х – 30-х років після поразки у національно-визвольних змаганнях мала б суттєво загальмувати свій розвиток як культура бездержавної нації, проте насправді помічаємо цілком протилежну тенденцію: інтенсивну професіоналізацію музичного життя, освіти та самої манери композиторського письма, спрямованість до інновацій.

Обидві композиторські школи Львова – і польська, і українська – уникають надто радикальних експериментів і художньо-стильових напрямів, які на них ґрунтуються. Наведемо цитату з листа Василя Барвінського з Праги, датованого 1913 р. В спостереженнях молодого музиканта помітно, що він уважно стежить за подіями музичного життя Праги і про розрекламовані концерти складає власну думку, не піддаючись загальним настроям: «...в суботу Kolberga «Der glaserne Berg», в неділю концерт чеської філармонії, понеділок – німецька «Kammermusik», вівторок чеська «Kamerní hudba», середа – Casals і Rambaus, четвер: німецький симфонічний концерт і т.д. В німецькій Kammermusik¹⁸ виконано Schönberga: «Pierrot lunaire» (Місячний П'єро), м'єлодрама. Публіка поділила ся на два табори – був скандал небувалий, одні свистали etc., другі дусили ся зі сьміху, треті били браво etc. Schönberg є той музичний анархіст. Steuermann¹⁹ учився у него в Берліні композиції і грав му фортепяновий парт. Я утішив ся дуже, що міг з ним говорити. Взяв собі підпис Schönberga, котрому мене Steuermann представив...» [35, 198]. В цьому фрагменті Барвінський рецензує камерно-вокальний твір, що в історії музики ХХ ст. вважається наріжним каменем нового художнього світогляду.

Тож не випадково з усіх нових естетико-стильових напрямів, які мали найбільший вплив на камерно-вокальну творчість львівських композиторів 20-х – 30-х років ХХ ст., відзначаємо імпресіонізм, символізм, сецесію,

¹⁸ Мається на увазі зал камерної музики в Празі.

¹⁹ Едуард Штоерман (1892-1964), австрійсько-американський піаніст єврейського походження, учень Вілема Курца у Львові, та Феручо Бузоні в Берліні з композиції у Арнольда Шенберга, був першим виконавцем більшості його фортепіанних творів та партії фортепіано у вокальному циклі «Місячний П'єро» - про виступ з цим твором і згадує Барвінський. Зі Штоерманом він був добре знайомий, вони обоє навчалися у Курца.

неокласицизм (особливо в його необароковій іпостасі) і ряд інших неонапрямків, передусім неофольклоризм та неоромантизм. Разом з тим практично уникається експресіонізм, особливо в його нововіденському варіанті, урбанізм, фонізм та інші, подібні радикально інноваційні напрями. В міжвоєнному періоді лише Юзеф Коффлер та Тадеуш Маєрський виявляють прихильність до відкриттів Арнольда Шенберга та будуть позиціонувати себе як переконані експресіоністи. В прагненні відкинути все «старомодне» вони і деякі тогочасні музикознавці, бували аж надто категоричними. Варто навести спостереження Еви Нідецької: «З того огляду розвиток аматорського руху мав негативні наслідки. Їх проявом була потреба репертуару сумнівної художньої якості. Ця тенденція зустріла рішучий спротив професійних кіл. Невибагливі смаки широкої публіки були гостро засуджені, особливо в тридцятих роках, львівською музичною пресою. Зофія Лісса на сторінках «Львівських музичних та літературних відомостей» (*Lwowskich Wiadomości Muzycznych i Literackich*), визначає музичний кіч. На цю тему багато виступав на сторінках преси і Юзеф Коффлер, стверджуючи, що слухання музики не є ані приємною, ані легкою справою і пов'язане з інтелектуальним зусиллям» [70, 81].

Але така радикальна позиція в львівському музичному середовищі була швидше винятком, аніж загальною тенденцією. Надто глибоко закоренились в свідомості як митців, так і ширшого кола меломанів переконання в тому, що музика власне мусить бути привабливою, вражати чуттєво і приносити велику насолоду, а не лише ставати об'єктом філософсько-інтелектуальних розважань.

Власна позиція провідних львівських композиторів щодо естетичних та стильових пріоритетів у камерно-вокальній сфері пояснювалась і кількома іншими соціально-історичними причинами. Перша з них та, що пісня надалі залишається важливим національно-патріотичним чинником як для польської, так і для української громади Галичини [38, 87-94]. Тому відмовлятися від фольклорної основи чи демократичності виразу вони не мали наміру. Другою причиною обережного ставлення львівських композиторів до радикального новаторства, принаймні у камерно-вокальній сфері була традиція популярної

пісні, що сягала до початку XIX ст., до такого знакового збірника, як «Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego» В. Залеського – К. Ліпінського, і знайшла своє продовження у мелодійних і доступних для виконання піснях М. Вербицького, Я. Галля, В. Матюка, С. Невядомського та багатьох інших митців.

Разом з тим, не варто сприймати пісенний доробок львівських митців даного періоду, як суто традиційне, а навіть консервативне явище. Зовсім навпаки: провідні львівські композитори намагались подолати етнографічні обмеження, помітні в піснях їх попередників, таким чином, піднести характерну фольклорну систему виразу до рівня універсальної, зрозумілої не лише для представників свого національного середовища, але цікавої для значно ширшого кола публіки. Фольклорні витoki в їх піснях набувають зовсім іншого трактування, органічно поєднуючись з сучасними прийомами композиторського письма. Провідні митці 20-х – 30-х рр. знаходили можливість експериментувати, збагачувати гармонічну, фактурну, мелодичну основу своїх пісень, не пориваючи з традицією. В цьому контексті згадаємо слова Зигмунта Носковського: «помиляється той, хто вважає, що досить вжити в музичному творі народну мелодію, щоби створити національну музику» [155, 940]. Тієї ж думки притримується Станіслав Людкевич: «Переймання чужих форм... є конечною умовою розвою всіх народів, особливо ж опізнених у розвою, воно не тільки не занапашувало народних елементів, але доводило до скорішого їх культурного сформування» [50, 37]. І далі конкретизує цю думку, гостро висміюючи захисників «абсолютної окремішності українського мистецтва»: «...національні подвижники вже здавна кричать на всі застави, що мають по вуха італійсько-німецької гармонії і контрапункту, шкідливих нашому народові, що має свою власну гармонію і контрапункт. Вони то якраз є причиною застою в музиці. Проч з ними!» [50, 51].

Ці настанови втілюються в камерно-вокальних жанрах, їх загальну тенденцію можна окреслити як шлях від суто демократичної функції пісні – до багатоманітності її образно-сміслових іпостасей. В цьому руслі виникають такі солоспіви Адама Солтиса як «Прихід» (Przyjście) до слів Л. Стаффа, «На дворі

ніч» (Na dworze noc), «Земля обітована» (Ziemia obiecana), «Маки» (Maki), «Травнева ніч» (Noc majowa), «Ранковий пташок співає» (Poranny ptaszek śpiewa) на вірші Рабіндраната Тагора та інші, в українській композиторській школі солоспіви В. Барвінського «Ой поля, ви, поля» до слів О. Кониського, «Ой сумна, сумна темна ніченька» на народні слова «У мене був коханий рідний край» на вірші Г. Гайне, «Як любовно невимовна (Колискова)» на слова Г. Чупринки, «Ой люлі, люлі» до слів Т. Шевченка, «Сонет (Благословенна будь)» та «Ноктюрн» на слова І. Франка і врешті, один з шедеврів української вокальної музики, тріо для сопрано, фортепіано і скрипки «Пісня пісень» на слова В. Маслова-Стокіз; С. Людкевича «До соловейка» та «Морська баркарола» (сл. П. Грабовського), «За байраком байрак» (сл. Т. Шевченка), «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» та «Коваль» (сл. І. Франка), «Піду, втечу» (сл. О. Олеся), «Про ніженьки» (сл. народні), «Сирітка» (на власні слова) та ін.

Нові соціокультурні обставини всього європейського простору, а в тому – теж і Львова, що завжди чутливо реагував на зміни духовного клімату, обумовили професійно вищий рівень розвитку пісенної творчості польських та українських львівських композиторів: в цей період вона стає більш інноваційною та ускладнюється у музичному виразі, у втіленні нових філософсько-художніх ідей, опануванні новими стилістичними прийомами. Адже, як згадувалось, львівське музичне середовище було відкрите для усіх нових тенденцій, що виникали у музиці ХХ ст. Про це свідчить велика кількість концертів сучасної музики, в тому числі львівських композиторів, і загальне зацікавлення новими напрямками, що відобразилась в самих подіях музичного життя, та знайшла свій розмаїтий відгук в українській та польській пресі.

4.2. Солоспіви Мечислава Солтиса та Адама Солтиса в контексті професіоналізації польської пісні.

В цьому підрозділі розглядаються обрані солоспіви Мечислава Солтиса (1863-1929) та Адама Солтиса (1890-1968), як найяскравіших професійних композиторів польського середовища першої третини ХХ ст. у Львові.

Передусім в історії галицької музичної культури слід заакцентувати доробок видатного польського музично-громадського діяча, директора консерваторії Галицького музичного товариства, композитора і диригента Мечислава Солтиса (Sołtys, 1863–1929) [181]. Його творча спадщина, як і вся напрочуд інтенсивна діяльність для культури міста і краю заслуговує значно детальнішої наукової розвідки, в контексті ж обраної теми виокремимо кілька найсуттєвіших моментів життєтворчості митця, котрі безпосередньо вплинули на формування його індивідуального камерно-вокального стилю. Першим з них є безсумнівний вплив його вчителя у Консерваторії Галицького музичного товариства, Кароля Мікулі, що викладав йому фортепіано, контрапункт і музичні форми (тобто, практично, засади композиції). Завдяки цьому він не лише набув практики фортепіанного виконавства в різних сферах – сольній і ансамблевій – але й отримав ґрунтовний фундамент в опануванні романтичного композиторського письма. Важливим штрихом в його композиторських пріоритетах стало навчання на філософському факультеті Львівського університету, завдяки чому сформувалось якнайширше коло його художніх інтересів і схильність до філософсько-рефлексивної тематики солоспівів. Другою підвалиною його мистецького становлення виявилась професійна освіта у віденській консерваторії Товариства друзів музики у Франца Кренна і Роберта Гіршфельда і в Парижі у Ежена Жіґу та Камілла Сен-Санса. Барвистість звукових ілюстрацій, притаманна творчості останнього із названих вчителів М. Солтиса, не раз проявлятиметься і в його власних оперних і симфонічних партитурах, у фортепіанній фактурі супроводу його солоспівів.

Третім стимулом, що обумовив природу його камерно-вокальної творчості, стала різностороння і активна культурно-громадська та професійна діяльність М. Солтиса – і як довголітнього керівника Галицького (від 1919 р. Польського) музичного товариства, тобто центральної постаті всього музичного життя міста, організатора багатьох знакових подій всеєвропейського значення, і як диригента, а нерідко і першовиконавця багатьох симфонічних, камерних, кантатно-ораторійних творів (крім роботи з оркестром і хором ГМТ-ПМТ, він

ще багато років провадив аматорський хор «Ехо»), і як педагога – викладача фортепіано, органу, гармонії, музичної форми, диригентури в консерваторії, і як активного музичного критика, що рецензував у численних газетах і часописах практично всі значні музично-мистецькі події у Львові. Об'ємною була і його композиторська творчість – п'ять опер, коло десяти ораторій і кантат, дві симфонії і дві симфонічні поеми, численні фортепіанні, хорові, камерно-інструментальні композиції. На цьому імпонуючому тлі вокальна творчість чисельно може видаватись скромнішою, проте її художня вартість є беззаперечною, а відтак вартує повернення в активний концертний обіг [182].

Звернемося до аналізу вибраних камерно-вокальних творів М.Солтиса. Це збірка солоспівів ор.14, видані у Львові близько 1898 року, та згодом перевидані у Варшаві. Активна культуротворча діяльність митця вплинула на присвяти кожного з номерів, присвячених знаменитим оперним співакам, з якими співпрацював композитор: № 1 – «О мій ангеле» (*O mój aniele*) на слова Ю. І. Крашевського (*Kraszewski*), німецький текст Р. Штайнграбера, присвячений славетній польській оперній діві Марцеліні Зембріх-Коханьській (*Sembrych-Kochańska*), № 2 – «Ти скромна дівчино» (*Ty skromne dziewczę*) на слова Т. Слоневського (*Słoniewski*), німецький текст А. Лібел-Моннінген, з присвятою Владиславові Флоріанському (*Floriański*), № 3 – «Маджьолята» («*Maggiolata*») на вірші Ю. Нікоровича (*Nikorowicz*), німецький текст Р. Штайнграбера, присвячений Яніні Королевич-Вайдовій (*Korolewicz-Waydowa*). Збірка містить солоспів «Повість з пограниччя» («*Opowieść kresowa*²⁰»), споріднений тематично з однойменною оперою композитора.

Солоспів № 1 «О мій ангеле» – велично-душевне звернення до ангела, що став «моєї душі любим приятелем», з котрим у парі ліричний герой прагне перейти «через світ і життя, розкоші і болі», «через бурі літа і вихори осені»...

Особа, якій присвячено солоспів, – одна з найвідоміших польських співачок першої половини ХХ ст., колоратурне сопрано Марцеліна Зембріх-

²⁰ В українській мові це слово точно не перекладається, польському слову «креси» відповідає найбільше «пограниччя», територія, що знаходиться поблизу кордонів з іншими країнами.

Коханська (1858–1935), народжена у Галичині поблизу Теробовлі. Вона була випускницею Львівської і Віденської консерваторії, і зробила всесвітню кар'єру, працювала в оперних театрах Європи та США (в т.ч. «Ковент-Гарден» (Лондон), 1898–1909, «Метрополітен-Опера» (Нью-Йорк) та ін.) [77].

З українським середовищем тісно пов'язане ім'я автора польського поетичного тексту – відомого письменника та вченого Юзефа-Ігнація Крашевського (1812–1887), що створив понад 600 романів. [3, 307].

Для втілення поетичної ідеї Крашевського у солоспіві композитор створює складну тричастинну музично-поетичну композицію АСА, де перша і третя частини викладені у простій двочастинній формі АВ.

У крайніх частинах експонується трепетне звернення автора до образу солоспіву – ангела. Вони витримані у велично-душевному настрої в *Des-dur*, який вже створює фортепіанний вступ з акордів *agreggiato*, що тягнуться по цілому такту: I–II₇–V–I, де наприкінці тоніка звучить у мелодичному положенні терції «f», ніби готуючи цей акцентований в наступному такті звук у соліста.

Широкого розмаху, кантиленна вокальна лінія розпочинається з альтерованого оспівування V ступеня та висхідного великосекстового стрибка, містить загострений підвищений IV ступінь, низку мелодичних затримань та окремі тріолі (у другій фразі). Мелодія виконується схвильовано у супроводі окремих акордів, що також пом'якшені затриманнями. Ця простота створює враження душевної чистоти і величі водночас. При проведенні теми у другому реченні першого періоду, яке є скороченим у порівнянні з першим (тт. 13–16) розвиток злегка динамізується – з'являється модуляційний рух (відхилення в *es-moll*, *b-moll*), акорди викладаються мелодизованою гармонічною фігурацією.

У другій частині простої форми (період В від т. 17) готується кульмінація першої частини всього твору. Поява декламаційно-риторичних прийомів, поступове прискорення темпу, «розходження» вокальної лінії (постійне поступове підвищення) та лінії басу (поступеневий рух донизу) у протилежних напрямках, зростання динаміки приводять до кульмінації, де з'являються низхідні октавні ходи від вершини, акордова фактура та синкопований ритм у

супроводі, відхилення у es-moll і b-moll із завершенням перерваним зворотом (тт. 21–22), на словах: «Разом, моєї душі любий друже...»

Середня частина (тт. 27–38) вносить лише музичний контраст, натомість поетична лінія продовжується в тому ж образно-смісловому ключі, що й раніше: вказується, що і в момент «закінчення світу» ангел зі мною:

Ти зі мною завжди, я завжди при тобі
і на землі, і в небі, і у гробі.

Тема викладається в As-dur і раптово звучить на sempre pp, а згодом розвивається доволі плинно в середньому регістрі, уникаючи яскраво виражених кульмінацій. У фортепіанному програвші (тт. 39-44) тоніка As-dur переосмислюється на домінанту, що готує вступ репризи.

Динамічна реприза забезпечується фактурними змінами у фортепіанній партії (з розвитку у другій частині сюди перейшли окремі гармонічні фігурації та мелодизація акордів) та змінами у поетичному тексті. Вірш завершується фразою: «Разом, та разом, разом, ах разом, моєї душі любий друже».

Це ключове слово співається схвильовано, із постійним підйомом мелодії, із акцентами на першому складі, натомість заспокоєння приходить в останньому такті вокальної партії – його приносить подовжений ферматою просвітлений терцієвий тон тоніки. У завершенні, як легкий спомин, звучать арпеджійовані акорди зі вступу, зупиняючись на тій самій тонічній терції.

Солоспів № 2 «Ти скромна дівчино» присвячений солісту Львівської опери Владиславу Флоріанському (Флоріану Коману), котрий прийшов у театр на зміну славетному Олександрові Мишюзі. За два сезони в середині 1880-х рр. «він захоплює львівську публіку красою звуку у вагнерівському репертуарі, виступаючи у ролях Тангойзера та Лоенґріна з однойменних опер» [76, 94].

Значно менший за масштабом, солоспів має зовсім інший характер, пов'язаний з головним образом музично-поетичного тексту – «скромною дівчиною», в якої очі – як «зірки дві», яку автор просить «не критися», бо «бій з коханням є даремним». Він включає в себе три куплети, що створюють куплетно-варіаційну форму композиції AA₁A₂ з фортепіанним вступом і

програшами, де варіаційність створюється мелодико-гармонічними, тональними і фактурними засобами.

Твір розпочинається фортепіанним вступом, де у двох голосах в різних регістрах проникливо звучать мелодичні перегуки, в яких можна почути жіночий і чоловічий голоси. Благальної проникливості цим мелодіям надають ходи на зменшені інтервали та оспівування зменшених структур – DDзм.VII₇⁻³ у нисхідному русі (тт. 1–3) з акцентуванням зм.3 (т. 3), DDзм.VII₆ і зм.5 в басовій лінії (т. 3), зупинка на загостреному VII ступені (т. 7). Вокальна мелодія кантиленна, у темі розспівуються низхідні квартові, секстові ходи, які врівноважуються висхідним рухом по звуках основних акордів тональності.

Структура куплетів квадратна: перший і другий куплети мають по 16 тактів (4+4+4+4), у третьому структура видозмінюється (міститься розширення) у зв'язку з кульмінацією. Мелодико-гармонічні засоби у кожному з куплетів створюють нові тональні барви: у першому куплеті здійснюється відхилення в As-dur (т. 16), в другому – в Des-dur (т. 37). Третій куплет насичений особливо активним розвитком, що спрямовується до кульмінаційного завершення твору. Застосовується гармонічна фігурація (арпеджіо), ускладнюється фактура (октавні подвоєння тощо), рухові вгору в низькому регістрі протиставляється нисхідний рух у високому, акцентується окремі витримані звуки (наприклад, на слові «стидливість» у тт. 46–47), посилюється динаміка разом із пришвидшенням темпу. Та головне – постійний гармонічний розвиток I – VI₆ – II неап. – V₅⁶/III – V/IV – V/(III) – V₃⁴/VI... при чому в басу здійснюються вагомі висхідні хроматичні ходи цілими тривалостями.

У цьому місці розвиток приходиться до декламаційного вигуку (тт. 53–58), який стрімко «зривається» вгору по звуках акордів: «Більш не крийся, о так! Даремний бій з коханням». Вигук супроводжується ритмічною фігурацією акордами (від «о так!»): V₃⁴/VI – V₅⁶/VII_{низьк.} – DDзм.VII₅⁶⁻³.

У завершенні відбувається раптове ладотональне просвітлення: останній DDзм.VII₅⁶⁻³ розв'язується в K₄⁶, але не основної тональності f-moll, а однойменного мажору, що після повторюваних «вісімками» акордів

витримується протягом двох тактів (тт. 59–60). На цьому фоні знову вгору стрімко летить вокальна мелодія по звуках тоніки F-dur на динаміці fff, що врівноважується елементами початкової теми у вокальній і фортепіанній партії в останніх тактах (тт. 61–63) на затихаючому звучанні. Завершення містить підсумок всього поетичного тексту: «Бо наших сердець не розлучить ніщо».

Солоспів № 3 «Маджьолята», присвячений Яніні Королевич-Вайдовій (1875–1955), солістці Львівської опери. Вихованиця Олександра Мишуги та Валерія Висоцького, Я. Королевич-Вайдова стала солісткою театрів Львова і Варшави, однією із перших виконавиць польських народних пісень на великій сцені. Цікаво, що у 1897 р. співачка взяла участь у Шевченківському концерті разом із С. Крушельницькою, О. Мишугою, хором «Боян», де виконала «Нащо мені чорні брови» М. Лисенка та дуєт «Росли укупочці» з О. Мишугою [28].

Автор польського тексту Юзеф Нікорович (1827/1824–1890) був львівським композитором вірменського походження, що навчався у Львові та Відні, автором фортепіанних творів і пісень, в тому числі «З димом пожеж» («Z dymem pożarów»), що невдовзі після свого написання в 1846 р. стала виконувати роль народного гімну [154].

Солоспів звучить чуттєво, ніжно, м'яко (*affetuoso*): автор устами закоханого, що серед ночі співає сумну пісню про кохання та з надією у серці звертається до дівчини на ім'я Лілі, чиї уста сподівається цілувати вночі.

Форма твору проста тричастинна АВА, де основна тема має неквадратну структуру – період 5+5, що надає невеликому за розмірами солоспіву більшої динамічності розгортання. Простота виразових засобів – чарівної у своїй невимушеності мелодії із легкими затриманнями, прозорої акордової фактури з фрагментами арпеджіо, – компенсується достатньо активним, як для простої форми, тонально-гармонічним розвитком. У першому реченні першої частини тоніка F-dur з'являється лише в окремих моментах, не акцентовано, а вже у другому реченні (тт. 7–11) є відхилення у тональність другого ступеня спорідненості G-dur, що є II^5_3 у дванадцятиступеневій системі, але замість розв'язання відбувається переінтонування: з'являється $DD_9 - V^6_7$ (F-dur, тт. 17–

18), що також через еліпсис переходить у d-moll – тональність, в якій витримана друга частина солоспіву. Тема В (d-moll, тт. 19–27) має схвильований характер, що створюється постійним висхідним рухом мелодії із за тактовими закличними мотивами (амфібрахій), акордовою ритмічною фігурацією у партії фортепіано з відсутньою сильною долею (ніби відсутньою опорою), поєднанням стрімкого прискорення та посилення звучності від *pp* до *ff*. Цей розвиток отримує завершення на кульмінації солоспіву (т. 23–25), гармонізованою $DDVII^4_3$ (d-moll) = DD^4_3 (F-dur), що розв’язується у витриманий на два такти K^6_4 (F-dur), який переходить у послідовність із тими ж легкими затриманнями: $II^7/V - V_{9-7} - V_7^{6-5}$. Наведена послідовність не отримує розв’язання, а безпосередньо переходить у репризу, причому її перше слово «Лілі» звучить як завершення попередньої частини.

Третя частина A_1 є динамізованою репризою, яка у другому реченні приводить до нової, завершальної кульмінації на словах: «А надія, а надія в моїм серці росте, росте!» Ця кульмінація створюється стрибком мелодії ч4 вгору і ч8 донизу на фоні альтерованої нижньої медіанти після перерваної каденції у гармонічному розвитку (тт. 33–37): $IV - DD_6 - K^6_4 - V_2 - I_6 -$ низьк. $VI^6_4 - K^6_4 - V_7 - I$.

Таким чином, звучання солоспіву, характерною ознакою якого були «пряні» затримання, насичується імпресіоністичним співставленням акордів мажоро-мінорної системи.

Окрім солоспівів ор. 14 цікаво розглянути інший камерно-вокальний опус М. Солтиса – солоспів «Повість з пограниччя». Своєрідним прототипом цього солоспіву стала однойменна опера – одна з п’яти опер, що вийшли з-під пера М. Солтиса. Однією з найцікавіших та свого часу найпопулярніших була опера, що ставилась з назвою «Марія, українська повість» або з назвою власне в тій версії, яка використана і для солоспіву: «Повість з пограниччя». Вона написана у 1908 році та поставлена на сцені Львівського міського театру роком пізніше.

Літературним першоджерелом стала поема «Марія» польського поета-романтика, основоположника «української школи» в польській літературі

Антонія Мальчевського (1793–1826). Сюжет для твору поет, ймовірно, міг почерпнути із українських легенд, почутих ним у дитинстві, коли він навчався у Вищій Волинській гімназії або проживав у батьківському маєтку на Волині у 1820-х рр. ще перед від'їздом до Львова і Варшави [116, 276–279]. Поема «Марія» була видана 1825 р. і стала одним із найпопулярніших творів польського романтизму. Її сюжетом стала трагічна історія кохання української дівчини Марії та польського аристократа, нащадка славного роду Потоцьких, а як тло любовної фабули змальовувалося життя на українських теренах [162]:

Ей! Ти на швидкому коні, де ти мчиш, козаче?..

Чи... ти хочеш жити у свободі

І з українським вітром пуститися в змагання?

У пісні М. Солтиса поетичний текст описує водяну місцевість, де заради забави була втоплена гарна панна, де «згас блиск земної вроди», і смерть тепер чатує на кожного. «Хай лицар із тремтячим серцем не прагне так до води...»

У меланхолійному фортепіанному вступі *Lento* замальовується картина прадавньої природи, «сивої давнини», коли відбувалися події з оповіді-легенди. Ніби у далечині, тихо (*ppp*) ллється повільна мелодія у натуральному *d-moll*, ніби непідвладна часові. Її супроводжують витримані інтервали зі звуків гармонічних функцій. Переливи шістнадцятими ніби зображають тихий плескіт води... Акорди $DD^6_5 - V_2$ та подальший мелодизований розвиток готують вступ вокальної партії на фоні коротких акордів супроводу, які в подальшому то мелодизуються, то «розкладаються» на арпеджіо.

Епічна оповідь розпочинається речитативом, що поступово переходить у розвинену мелодію, натомість кожна нова фраза знову йде від речитативу. Твір викладається у простій двочастинній формі розвиваючого типу AA_1 , де кожна частина є періодом з трьох речень 3+4+7 тактів із доповненням 2 такти (*Agitato*) +2 такти (*Grave*) після фортепіанного програшу. Структурна неквадратність тематизму підкреслює враження давнини подій. Кульмінація першої частини акцентує текст «чарівну панну утопили у ставі», що підкреслюється хроматичними ходами у басовій лінії фортепіанної партії на фоні кадансування

та підкреслення альтерованих акордів на посиленій динаміці (ff) з перерваним зворотом: $\text{II}_3^4 - \text{K}_4^6 - \text{DDzm.VII}_7 - \text{V}_2 - \text{I}_6 - \text{DDzm.VII}_7 - \text{V} - \text{VI}$.

Фортепіанний програш між першою і другою частинами звучить після слів з доповнення: «А хто раз людей покине, Ніколи вже до них не вернеться». Він змальовує страшну картину заклятого ставу (*Molto agitato*, швидке постійне повторення зм.VII₇/IV та інших альтерованих акордів), де композитор вдається до доволі типового романтичного змалювання бурі. У легенді символізується уявна буря в душі, що повинна не допускати до води нікого. У другій частині фортепіанна партія більш розвинена, мелодична лінія є варіантом початкової теми. Після доповнення (*Agitato* та *Grave*) звучить фортепіанна каденція, де ніби в даліні чути відгомін бурі (із програшу в середині солоспіву).

Таким чином, М. Солтис створює різні за жанром і формою твори в залежності від музично-поетичного образу. Солоспів № 1 «О мій ангеле» з циклу ор. 14 із велично-душевним зверненням до ангела-приятеля витриманий у жанрі романтичного сонету, № 2 «Ти скромна дівчино» є стилізує народний романс з елементами декламаційності, № 3 «Маджьолята» є ліричною замальовкою у романтичній стилістиці з елементами імпресіонізму. Солоспів «Провінційна оповідь» відносимо до ліро-епічного жанру балади фантастичного характеру з драматичним сюжетом, де яскраво застосовується музично-театральна зображальність. Композитор втілює жіночі образи та почуття кохання у солоспівах ор. 14 та легенду-оповідь про утоплену пахолками князя Щенсного Потоцького красуню – в останньому творі різними стилістичними засобами, традиційними для європейської музичної культури кінця XIX – початку XX ст., із впливом власної театральної музики, позначеним синтезом кантиленного, речитативного і декламаційного типів мелодики, засобами музичної зображальності. М. Солтис став одним із найяскравіших польських львівських композиторів – романтиків і постромантиків.

Розвиток камерно-вокального жанру у львівській польській композиторській школі продовжує молодша генерація, до якої передусім відносимо сина Мечислава, Адама Солтиса (Sołtys, 1890–1968) [181]. У

порівнянні з батьком, А. Солтис ускладнює «артистичну пісню», творить вокальний монолог, за музичною мовою наближений до новітніх стильових напрямків початку ХХ ст. Поруч з елементами символізму, імпресіонізму, експресіонізму помічаємо в піснях риси постромантизму і неофольклоризму.

А. Солтис – один із найвизначніших львівських польських митців ХХ століття – композитор, диригент і педагог, у 1929 р. після смерті батька очолив консерваторію Польського музичного товариства, згодом був професором композиції у Львівській державній консерваторії імені М.В.Лисенка. З його класу вийшли такі видатні композитори як М. Скорик, А. Нікодемівич, Г. Ляшенко та ін. Як композитор відомий симфонічною (дві симфонії, увертюри «Слов'яни», «Святкова»), камерною, фортепіанною музикою. Як диригент – світовою прем'єрою симфонії «Пісня ночі» К. Шимановського, «Симфонії псалмів» І. Стравинського, «Царя Едипа» А. Онеггера та ін. [182].

Власне багатоманітність і різноплановість художніх устремлінь Солтиса, його дивовижна здатність об'єднувати в цілісному мистецькому організмі, в єдиному творі, здавалось би, віддалені і несумісні поняття, і засвідчила оригінальність його індивідуальної манери, «обличчя вираз небанальний». Незважаючи на постійно декларовану вірність традиціям та ідеалам мистецтва, сформованим в попередню епоху, та небажання сприйняти найновіші віяння в сфері ладотональності, гармонії, фактурі та інших елементів виразової системи, він залишився дуже яскравою особистістю. При тім з усіма своїми рішучими виступами на захист традиційного мистецтва він не боявся видатись «старомодним». Новаторство композитора лежало зовсім в іншій площині, – не у штучній зміні сутності самих вищезгаданих елементів, а у їх незвичному і змістовно новому поєднанні.

Із камерно-вокального доробку найбільш значимими є солоспіви, створені під впливом новітніх естетичних тенденцій, які молодий митець спостерігав під час навчання у Львові і в Берліні, написані на тексти відомих поетів: «Провесінь» («Przedwiośnie») на слова німецького експресіоніста Г. фон Гофманстала (Hoffmannsthal), «Співає пташка рання» («Poranny ptaszek

śpiewa») на вірш індійського поета Р. Тагора (R. Tagore), «Прихід» («Przyjście») зі словами знаного польського поета Л. Стаффа (L. Staff).

Сенс солоспіву «Провесінь» (1912) визначається поезією одного із найвизначніших європейських символістів – австрійського митця Г. фон Гофманстала. Модерністський текст про перелітного птаха ніби зумовлює наскрізність музичної композиції в її помірному, але невпинному розвитку, де вирізняються фортепіанний вступ (1–2 т.), перша частина (два речення 3–18 тт.), серединний розвиток (21–28 тт., 29–32 тт., 33–47 тт.), а також структури, що мають ознаки тональної репризи (Un rosa meno mosso, 48–57 тт.) і репризи-коди (Tempo I, 58–74 тт.).

Головними виразовими засобами у солоспіві стали тонально-гармонічні нюанси, що дозволяють досягнути бажаного образного ефекту: барвиста гармонія, модуляційний розвиток і, навіть, політональність у майже витриманій фактурі визначають розвиток вокальної мелодії, що рухається поміж звуками гармонічних фігурацій.

Достатньо непередбачуваним є обрання основної тональності E-dur, колоритом якої композитор замальовує «довгі алеї», «холодний переліт» птаха ще напередодні настання весни. Проте, вже в першому реченні першої частини використовуються типово-імпресіоністичні звороти і гармонії усієї мажоро-мінорної системи: VII₇/II – sIV₆ – V₇/ (II низьк.) – V₉ – I. На цьому фоні вокальна мелодія легко переходить з діатонічних звуків E-dur в альтеровані звуки акордів понижених ступенів, що створює враження звучання C-dur.

У подальшому розвитку мелодія розвивається за звуками нонакордів (початок другого речення першої частини), рухається то поступенево, то широкими стрибками – на октаву, сексту, то звуками акордів (середня частина). У фортепіанній партії постійно «доспівається» завершення вокальної партії, як, наприклад, із двох речень на початку середньої частини перше викладене як вокально-інструментальне (21–28 тт.), друге – інструментальне (29–32 тт.).

Найвагоміший тонально-гармонічний розвиток відбувається у точці «золотого поділу» солоспіву, де на тихій звучності (subito p, sotto voce) на

словах «у довгих і порожніх алеях» мелодія і фортепіанний супровід в характері *misterioso* обігрують гармонії мажоро-мінору: VI низьк. = I – II₆ неаполітанський, що є тризвуками C-dur, Des-dur. На останній накладається мелодія спочатку зі звуків цього тризвука, в наступному такті продовжується звуком «des», у супроводі акорду Cis-dur. Це політональне нашарування з енгармонізмом des-cis є одним із найкolorитніших фрагментів солоспіву.

Типово імпресіоністичною є й кульмінація твору, яка переноситься у репризу-коду (58–74 тт.). Тут яскравими гармонічними співставленнями звучать акорди мажоро-мінору: II – II₂^Г – SII – II₂^Г – I і т.д., що завершується патетичним проведенням теми в акордовому викладі у фортепіанній партії на фоні витриманої тоніки у партії вокальній.

У солоспіві «Співає рання пташка» (1925) віддано данину культурі індуїзму, представленій віршем нобелівського лауреата, індійського брахмана, літературного діяча, композитора і художника Рабіндраната Тагора, тисячі пісень якого стали бенгальськими народними. Так, в одному із інших віршів Р. Тагор також говорить про маленьку ранню пташку, навчаючи знаходити радість у простих речах, що оточують людину повсякчас [43, 68]: «Поки безсонної ночі мене терзає біль, як я чекаю твого постукування, щоб ти принесла мені просту і безстрашну вість про життя і про світло дня, о моя рання ранкова пташко!»

Як малярська творчість Р. Тагора зазнала значного впливу імпресіонізму, так і солоспів А. Солтиса є яскравим прикладом втілення модерних мистецьких віянь, що були започатковані в XIX ст, але залишались популярними і в XX столітті – імпресіонізму та символізму.

Рання пташка співає.

Звідки знає про ранок...

Такими словами розпочинається солоспів А. Солтиса, що вільно розвивається поза чіткими рамками форми з рисами репризи-коди, виявляючи мозаїчність композиції з декількох розділів-частин. Виразна мелодія-арабеска, яка «виростає» із секундових ходів (лейтінтонації твору), тонко влітається у витончене мереживо фактури альтерованих звучань, що уникають тональних

центрів («Des» – «b»), натомість виявляють деяке тяжіння в «es», і від позатактового виміру поступово упорядковуються ритмічно.

Як поступово роз'яснюється, наповнюється світлом небо, так в музичне звучання через енгармонічну заміну переходить від «темнішого» бемольного колориту у «світліший» дізний (від т. 12). Тут композитор зовсім відмовляється від ключових знаків, використовуючи 12-ступеневу хроматичну тональність. При цьому тональні опори то з'являються, як умовний центр «Fis» (тт. 17–27) при підході і під час першої кульмінації, що відбувається на словах «до Твого серця». Подальше тимчасове повернення у бемольну сферу знову зумовлене звукописом: «Світ собі не вірив, коли казав: Сонце в дорозі, вже ночі, ночі нема...» Проте, зовсім швидко звучання знову «роз'яснюється», що приводить до кульмінації у точці «золотого поділу»: «Сонце вже в дорозі, вже ночі, ночі нема, о сплюху, встань!» При цьому мелодія стрімко рухається стрибками вгору до «as²», а в фортепіанній партії на фоні витриманих акордів, звуки яких «розкидані» на всю ширину регістрів, акцентується умовний центр «Des» і постійно повторюються секундові ходи – різноманітно розвивається початкова тематична інтонація, що стала лейтінтонацією твору.

Наступний етап кульмінації розпочинається *subito mp, una corda*, в якому поет звертається: «Відкрий скроні, чекаючи першого благословення світла, І співай, співай з пташкою ранньою в радісній вірі!». Тут поєднуються декілька фактурно-регістрово-мелодичних пластів: висхідна вокальна мелодія, ланцюг низхідних паралельних мажорних тризвуків із протилежним рухом басового тону, секундові лейтінтонації у нижньому регістрі. Поступово звучання набуває нового розвитку, що приводить до органного пункту «des».

Як ремінісцентна арка, *sotto voce* звучить початкова тема «рання пташка співає» наприкінці солоспіву, в репрізі-кодї (тт. 64–76), де вже немає арабескової фактури, натомість м'яко звучать акордові співставлення на фоні органного пункту «a», що нашаровує м'які гармонії на одній педалі. В останніх трьох тактах бас переходить у квінту «ges» – «des» на тихій звучності з мікродинамікою *mp – pp*. На її фоні ніжно звучить фраза «і співає», що

рухається від висхідної секунди на зменшену квінту вгору і чисту кварту вниз. Ці виразові засоби створюють враження повного спокою ранішнього красвиду, філософським замилування співом пташки, що «співає і співає».

Дуже цікаво вирішена також «Колискова» Адама Солтиса. Це вишукана мініатюра, де характеристичні заколисуючі формули фортепіанного акомпанементу сполучаються з постромантичними гармонічними «прянощами», тональні опори постійно долаються хроматизованими альтерованими співзвуччями. Таким чином, фольклорна жанрова основа трактується – згідно з естетичними пріоритетами свого часу – у значно ширшому образно-смысловому полі завдяки застосуванню сучасних виразових ефектів. На початку твору помітні романтичні фактурно-гармонічні риси, проте вони доволі швидко переосмислюються в більш модерному ключі. Лише в калейдоскопі змінних «кадрів» можна помітити окремі «уламки» романтично-пасторального, наближеного до фольклорного першоджерела виразу, що однак сприймаються лише як далека алюзія. В модерному ключі трактована і мелодія солоспіву, в якій типово пісенні звороти ускладнюються, збагачуються мовно-декламаційними фігурами. Загальний виразовий комплекс наближається до нефольклорної стилістики, наближеної до Кароля Шимановського.

Зовсім інший характер романтичної закоханості має солоспів «Прихід» (1927). Автор поетичного тексту Леопольд Стафф (1878–1957) – старший сучасник А. Солтиса, уродженець Львова чеського походження, що став одним із провідних польських поетів першої половини ХХ століття і нобелівським лауреатом з літератури. Творчість митця, спочатку пов'язана з символізмом «Молодої Польщі», згодом почала заперечувати її песимістичне декадентство і під впливом теорій кратизму В. Вітвицького і надлюдини Ф. Ніцше висунула на перший план мотив постійно шукаючого сенс життя і внутрішню гармонію прочанина («День душі» та ін.) [95]. Щодо інтимної лірики поета, до якої належить поезія «Прихід», то дослідники відмічають особливості концепту кохання у тому, що «його кохана приходить, аби заспокоїти, втішити, надихнути, нагадати про втрачене щастя, воскресити змушену, поховану під

зів'ялим листям віру. Кохана Стаффа не має обличчя, не має імені, але від кожної поезії про неї віє чи то спокоєм, чи то безмежним смутком, тугою» [22].

У поетичному тексті вірша «Прихід» змальована картина очікування коханої людини, до зустрічі якої автор готується як до свята: встеляє поріг липовими квітами і листям, стіл з білим полотном заставляє яблуками і вином, як на свято. На зустріч, яка все ж не відбудеться, закоханий береже поцілунки та обійми: «Після днів розлуки, після днів у безумстві, На дні вітання, яких не буде...»

Музичний розвиток стисло слідує за поетичним текстом (хоч композитор і уникає прямої ілюстративності), що має п'ять дворядкових віршів, і створює наскрізну композицію, де залежно від настрою постійно змінюються характер мелодики, тонально-гармонічна насиченість, фактури, регістри, темпове і динамічне вираження тощо. Твір розпочинається звучанням мелодії в E-dur, що має вальсові риси: герой ніби кружляє у передчутті приходу коханої (тт. 1–8). Фортепіанний супровід містить акордову підтримку вокальної партії та «прозорі» гармонічні фігурації в басу. Світле, проникливе звучання відразу настраює на приємні сподівання в очікуванні зустрічі:

В липові квіти, в липове листя

Поріг прикрасив на твій прихід.

Від останньої долі першого речення (т. 8), що гармонізована підкреслено-альтераційно (V^4_3 / III низьк.) і переводить до наступного речення (від т. 9), спочатку в партії фортепіано, а потім у вокальній партії, проходить насичений розвиток, що все активніше виявляє риси пізньоромантичної стилістики: мелодичний і гармонічний пласти фортепіанної партії неодноразово належать різним функціям (напр., DDзм. VII⁴₃⁻³ як фон до VII – II ступенів у мелодичному русі; III низьк. ступінь в басу на фоні D₇ та ін.), альтеровані акорди (напр., I₉⁻³); яскраві відхилення (напр., у тональність II неаполітанського, що чергується із альтерованими акордами основної тональності), еліпсиси та ін.

Розвиток інтонаційної фабули, відповідно до наростання емоційного пульсу поезії, поступово насичується складними гармоніями і фактурними

нашаруваннями у супроводі мелодії, що піднімається до «g²»—«gis²», поки герой описує приготування до приходу коханої (Un poco meno mosso, Allargando). Кульмінаційними стають рядки:

Уст поцілунки і плечей обійми

Ховаю для тебе на день наш близький.

Після днів розлуки, після днів у безумстві.

Тут звучання (Con fuoco) стає концентровано-експресивним, характерним для пізньоромантичного музичного висловлювання: вокальна мелодія і фортепіанний супровід знову, як і в першому реченні, мають риси вальсовості – герой ніби уявляє себе у танці з коханою, при чому тепер звучить у найбільш «світлій» тональності Cis-dur. А останній рядок, де мова йде про безумство від розлуки з коханою, раптово звучить у бемольній сфері, що поступово приходить до похмурого, відомого трагічно-драматичною семантикою es-moll, у завершенні K⁶₄ переходить у септакорд мінорної d.

Як післямова (Meno mosso, Adagio-mesto), як перехід в сумну реальність, звучить останній розділ, що має значення коди. «Вальсовий» елемент мелодії розвивається, блукаючи звуками хроматичної тональності, співаючи той самий рядок «після днів розлуки, після днів у безумстві» вже зовсім безнадійно, у супроводі мелодизованих ходів у фортепіанній партії, що розпочинається дисонантними ходами на м. секунду – збільшену квінту вгору і завершується наступним спадом на октаву. В останньому реченні, що тематично є першим реченням всього солоспіву і звучить як просвітлена ремінісценція, встановлюється устій «е», який з'являється то з мажорною терцією, то мінорною, ніби символізуючи надію і її зникнення:

Після днів розлуки, після днів у безумстві

На дні вітання, яких не буде...

І нарешті розчиняється на звуках устою «е» без терцієвого звуку.

Таким чином, для камерно-вокальної творчості А. Солтиса характерне модерне музичного мислення, зокрема риси імпресіонізму у солоспівах «Провесінь» і «Співає рання пташка», пізнього романтизму з окремими

модерними засобами у творі «Прихід». Головними чинниками виражальності є наскрізність («Провесінь» і «Прихід») або мозаїчність («Співає рання пташка») форми, активний тонально-гармонічний розвиток, альтераційність і навіть в окремих епізодах хроматична тональність («Співає рання пташка» і «Прихід»). Камерно-вокальні мініатюри композитора створені із тонким відчуттям сенсу, настрою і сюжетної лінії поетичного тексту.

Адам Солтис талановито здійснював і обробки народних пісень, як польських, так і українських. Так в обробці української пісні «Ой гиля, гиля, білі гуси» дуже успішно поєднує елементи різних стилістичних течій: використовує колористичні ефекти гармонії, оперує співзвуччями із заміщеними тонами (найчастіше використовує кварту замість квінти в тризвуках), але також використовує типово романтичні гармонічні звороти, притаманні українській ліричній пісні, з характерним зіставленням мажору й паралельного мінору. Натомість композитор використовує інші виразові прийоми в обробках двох польських народних пісень для досить незвичного ансамблю, жіночого терцету²¹. Серед них привертає особливу увагу другий твір, Краков'як. Ясна, прозора фактура підкреслює вишуканість гармонічних барв, що поступово змінюються в наступних куплетах – з досить простого, заснованого на зіставленні Т-D в першому куплеті до колористичного «тонування» мажору-мінору в наступних.

Солоспіви Адама Солтиса демонструють розмаїтість як тематичних сфер, так і винахідливо підібраних для найпереконливішого втілення образного задуму засобів музичної виразності. Вони цілком природно вписуються в тогочасну багатоманітну і строкату палітру різних естетико-стильових тенденцій – від неокласицизму до модернізму – і демонструють професійність композиторського письма й індивідуальність авторського почерку.

²¹ Незвичний склад, для якого призначались ці обробки, написані на початку 60-х років, пояснювався конкретним адресатом вокальних ансамблів – тріо сестер Байко.

Висновки до четвертого розділу

Вищевикладений огляд львівської музичної культури першої третини ХХ ст., як і аналітичні студії камерно-вокальних творів Мечислава і Адама Солтисів дозволяють стверджувати винятково інтенсивну поляризацію пісенного жанру у Львові в естетичному сенсі і, відповідно, поляризацію її ролі в культурній інфраструктурі.

Цей період створив найбільш сприятливий ґрунт для розвитку зразків камерно-вокального мистецтва більш модерних і складних, розрахованих на високопрофесійне виконання і відповідно приготованих слухачів – інтелектуальну еліту, т. зв. «вибрану публіку», яка цікавилась виключно найновішими досягненнями художнього світу таких великих європейських центрів, як Париж, Берлін, Відень, Прага, переймала дещо і з-за океану.

На другому полюсі знаходилась популярна музика, її центральною позицією були написані в доволі легкому дусі, дотепні пісеньки. Вони теж охоче користувались надбаннями західноєвропейської культури, але вибирали з неї не експерименти над звуком, гармонією і фактурою, а звабливі чуттєві популярні жанри – танго, фокстрот, шиммі, джазові елементи тощо.

Зміна «музичного клімату» в місті Лева позначилась на переосмисленні сутності камерно-вокальної творчості, як у виконавському, так і в композиторському плані. Тож загалом усі ці передумови відіграли помітну роль у функціонуванні в суспільстві та суттєвому оновленні жанру солоспіву. Не втрачаючи зв'язку з традиційними естетичними пріоритетами – з фольклорною першоосновою як знаком національної ідентичності, з демократичністю музичного виразу, призначенням як для професійної, так і для аматорської аудиторії, з адаптацією характерних зворотів побутових жанрів, поширених в галицькому ареалі – композиторська пісня водночас присвоює і розвиває нові форми і жанрові моделі, інноваційні прийоми композиторського письма.

Стисло окреслимо провідні знаки нового композиторського мислення в академічній та популярній музиці львівських польських композиторів.

До новацій в академічній камерно-вокальній сфері належать:

- подолання обмеженості традиційної куплетної форми, синтез з такими музично-драматичними жанрами як монолог, монодрама, камерна сцена, обрядове дійство тощо;
- розширення тематичного спектру (звернення до біблійних, східних, філософських, сучасних урбаністичних тем);
- ускладнення вокальної партії за рахунок впровадження елементів декламації, розмовної мови, експресивних ораторських прийомів;
- переосмислення функцій фортепіанної партії у солоспівах, яка не раз виступає не як супровід співу, а як самостійний надто важливий елемент створення цілісного художнього образу, в якому нерідко концентруються найбільш яскраві інноваційні прийоми ладо гармонічного виразу, просторово-фактурні ефекти, що створюють своєрідні «звукові декорації» у розкритті поетичних текстів і підтекстів.

До елементів популярної пісні львівських композиторів відносимо:

- театралізацію в стилі кабаре, часте звернення до злободенних локальних текстів, використання галицької говірки і топонімів
- поєднання танцювальних ритмів сучасних популярних танців (танго, фокстрот, шиммі та ін.) з ритмізованою мовною інтонацією
- вплетення елементів місцевого (найчастіше карпатського) фольклору, коломийкових зворотів, гуцульського ладу тощо
- продовження місцевої традиції ліричної салонної пісні у поєднанні з сучаснішими знаками популярної музики.

Висновки

В загальному заявлена тема та поставлені в роботі проблеми відповідають тим основоположним напрямам дослідження музичної культури, які хвилюють гуманітарну науку впродовж останніх десятиліть: як знайти рівновагу між «демократичним» і «елітарним», не втративши при тому відчуття міри і доброго смаку та не скотившись до примітиву; як зберегти національну самобутність, не переступивши порогу етнографічної буквальності, котра не несе в собі універсальних загальнолюдських цінностей; що саме з традицій варто розвивати в сьогоденні, а що краще залишити «музейним експонатом», що свідчить про дух і звичаї минулого, але не відповідає більше потребам сьогодення.

Запропонований синтетичний підхід до аналізу польської пісні у Львові протягом більш ніж сторічного періоду, що об'єднує соціоісторичний, культурологічний та суто музикознавчий підходи, видається доволі перспективним у дослідженні інших артефактів як в аспекті виявлення їх регіональної специфіки, так і вміщеному в певному жанровому колі. Дослідженням охоплено XIX і першу половину XX ст. – до початку Другої світової війни. Посилення розвитку музичного життя і творчості припало на останню чверть XIX ст. і тривало до 1939 р., тому значна частина роботи сконцентрована саме на цьому хронологічному відрізку. Територіальний аспект охопив центр Галичини – Львів, хоча пісенна творчість активно плекалась і в інших культурних осередках краю, як більших (Тернопіль, Станіславів, Дрогобич), так і менших (Коломия, Бережани, Стрий). Пріоритетом дослідження став комплексний розгляд пісенної творчості львівських польських композиторів в контексті глибоких музичних традицій Львова, беручи до уваги його багатоетнічний суспільний склад.

Проведене дослідження мислилось з перспективою про можливість застосування подібного підходу до інших поліетнічних середовищ великих європейських міст, як також визначатиметься роль пісень, написаних польськими львівськими композиторами в загальній історичній панорамі

польської культури. Верифікується слушність концептуальних гіпотез поданої праці, на основі аналітичних етюдів підтверджується припущення щодо характеру і рівня зв'язків пісенного доробку польських композиторів з суспільним середовищем Львова, його обумовленості рядом суттєвих соціокультурних процесів, що послідовно відбувались на різних історичних етапах.

Отже, проектуючи об'єктивні соціокультурні та соціоісторичні передумови, що склались у Львові в першій половині XIX ст. – в першій третині XX ст., на камерно-вокальну творчість, відзначимо шість головних засад. Першою з них вважаємо широке коло авторів – від професійних композиторів, провідних діячів культурно-музичного життя міста до аматорів, учасників музичних товариств, що часто представляли аристократичні кола чи кола освіченої інтелігенції. Це, в свою чергу, обумовило другу засаду – адаптацію виразових елементів популярної музики (за Г.Бесселером *Umgangsmusik*, тобто музики, призначеної для товариського спілкування [109, 21-23]), що була наслідком спрямованості на широку демократичну аудиторію. Ця ж мета дозволяє виокремити третю засаду – широкий тематичний, жанровий, виконавський спектр пісенної продукції та пояснює, наприклад, виняткову популярність вокальних ансамблів – форми камерно-вокального музикування, що невдовзі цілком втратить свою роль у музичному житті.

Прагнення львів'ян знаходиться на рівні, відповідному до столичного міста, відобразилось у винятковій популярності театру, що пояснює четверту засаду – значний вплив оперного театру, ширше театральності на пісенний жанр, і зумовлює використання в солоспівах специфічних драматично-декламаційних ефектів. Тим же прагненням не поступатись віденцям і пражанам можна витлумачити п'яту засаду – прагнення до якомога повнішої та різноманітної репрезентації мистецької моди свого часу, спочатку, в першій половині XIX ст. - актуальної на той час ранньоромантичної стилістики та бідермаєру, потім романтичних і постромантичних кодів музичної стилістики, в XX ст. – впливів множинних естетико-стильових тенденцій імпресіонізму,

символізму, неокласицизму, неофольклоризму та ін. Врешті остання засада – взаємопроникнення різних культурних кодів тих національних верств, які були провідними і найчисленнішими в багатонаціональній етнічній структурі Галичини: руської (української), польської, австро-німецької, в меншій мірі чеської та угорської, єврейської - була інспірована самою географічною позицією міста і краю на перехресті європейських шляхів.

Говорячи про «культурні коди», які адаптувались в піснях та солоспівах львівських авторів іншої національності, маємо на увазі передусім фольклорні джерела, які символізували як для самих представників даної нації, так і «назовні», для інших народів найбільш характерні музично-ментальні архетипи. Другим важливим джерелом була побутова культура, що теж зберігала знаки традиції в кожному національному середовищі і мала свої істотні особливості. Врешті третім «розпізнавальним кодом» була музично-релігійна спадщина, що теж приваблювала представників різних народів і конфесій. В цьому інтенсивному художньо-інтонаційному взаємообміні формувалась специфічна регіональна музична лексика, що, в свою чергу, інспірувала пісенну сферу кожного з національних середовищ Львова.

Можна визнати слушність спостереження дослідниці, яка стверджує, що «у контексті Галичини можна говорити також про регіональну ідентичність як про один із елементів конструювання специфічного соціокультурного простору» [88, 46]. Це торкається також музичного життя та його пріоритетів. Галицькі митці надавали перевагу демократичній привабливості та елегантності художнього виразу, активно використовували у своїй творчості ритмоінтонації популярних українських, польських, австрійських фольклорних жанрів та зворотів популярної музики, трансформуючи їх у великих формах, в тому числі й в релігійних творах та опусах з символами і алюзіями до духовної тематики.

Починаючи з середини XIX ст. всі музичні товариства – польські, українські та єврейські – репрезентували досягнення власної культури, що зробило Львів винятковим з точки зору музичного життя містом на теренах краю. Наприкінці XIX ст. і в першій половині XX ст. в повсякденну практику

увійшло організувати концерти народних пісень, хорових або сольних. Представляючи пісні згаданих національностей, тим самим створювались можливості пізнання різних культур для широкого львівського загалу.

Необхідність представлення проблематики суспільно-культурного і музичного середовища Львова продиктована особливими умовами, котрі мали безпосередній вплив на творчість львівських композиторів, оскільки вони були пов'язані з багатьма музичними інституціями і товариствами, а часто були й ініціаторами їх заснування. В багатьох випадках львівська творчість виникала внаслідок потреб конкретного виконавського апарату, і в результаті призвела до розвитку певних музичних жанрів. Потреби ці, в свою чергу, з'явилися внаслідок виникнення сітки музичних і співацьких товариств, що додатково стимулювало цілий ряд позитивних для подальшого розвитку явищ. Саме суспільна структура Львова інспірувала бурхливий розвиток пісенної творчості, як і зміну тематики, стильових пріоритетів у цьому жанрі впродовж тривалого періоду часу: від початку XIX ст. – до 1939 р.

Всі ці суспільно-культурні події, інтенсивне музично-мистецьке тло суттєво сприяло активному становленню і розвитку композиторської школи у Львові і всій Галичині і складало підвалини розвитку багатьох жанрів камерно-вокальної музики місцевих авторів. В аналітичних студіях необхідно було послідовно враховувати історичне тло та зміну суспільних векторів, які мали суттєвий вплив на становлення і розвиток пісенного жанру в творчості польських композиторів Львова.

Проводячи періодизацію розвитку камерно-вокального жанру в творчості польських композиторів Львова, відзначаються специфічні риси кожного з періодів. В перший період – до весни народів 1848 р. – саме музичне життя Галичини набувало поступово нових форм, відповідно до естетики романтизму. Більшість із вищезгаданих композиторів органічно поєднувала творчість і виконавство, педагогічну, організаторську діяльність – така заангажована позиція була притаманна і музикантам попередніх поколінь, оскільки ера вільних мистців, що могли без перешкод віддатись лише композиції, ще не

наступила. Проте варто зауважити різницю між роллю музикантів у церкві, придворних салонах та театральних осередках у XVIII ст. та іншим значенням творця-музиканта з утвердженням романтичного світогляду. Насамперед звернемо увагу на розширення кола учасників і слухачів, поступову демократизацію, що почалась із оперного театру, але з часом захопила і інші форми музичного життя. Організація розмаїтих товариств, гуртків прихильників мистецтва, виникнення артистичних, богемних, товариських мистецьких угруповань, побудованих на особистих контактах – все це свідчить про ознаки нового розуміння пісенності. Тому в огляді важливіших персоналій враховуються риси їх композиторського стилю, і функції їх суспільно-культурної праці з позиції нової системи суспільно-духовних цінностей.

Пам'ятаємо про суттєвий внесок у вокальне мистецтво центральних постатей в музичному житті Львова XIX ст. – знаменитого скрипаля і композитора Кароля Ліпінського, видатного піаніста Кароля Мікулі, диригента, піаніста, педагога Генрика Ярецького, критика і композитора Станіслава Невядомського, хорового диригента Яна Галля, відомих композиторів та культурно-громадських діячів, батька і сина, Мечислава та Адама Солтисів. Але й окремі «цеглинки» вокального музикування та творчості, які вкладали в загальну будівлю регіонального мистецтва музиканти меншого масштабу, а то і просто любителі, займали своє, хоч і скромніше місце у формуванні музичного світогляду суспільства, складали живильний ґрунт для подальшого піднесення рівня професійної музики регіону загалом і її камерно-вокальної сфери зокрема.

Тому такими важливими у розкритті теми виявились начебто побічні сфери: представлення міського побуту, звичаїв тогочасних мешканців міста різних соціальних верств; висвітлення деяких ракурсів вокального домашнього виконавства; короткий огляд музично-театрального життя. Всі ці «побічні гілки» наукового пошуку виявляються надзвичайно важливими для розуміння головної мети поданого дослідження, яка, хоч і залишається не окресленою у відповідному розділі дисертації, представлена немов би «за кадром», проте

мислиться як фундамент авторського підходу – представлення цілісного образу вокальної творчості в контексті історико-регіональної специфіки.

З іншого боку, дослідження становлення і розвитку вокального мистецтва в регіоні у всіх його головних вимірах: творчості місцевих авторів, поширення певного репертуару в різних соціальних верствах, роль сольного вокального виконавства в інфраструктурі суспільно-культурного життя у його публічних і товариських формах, у гастрольній діяльності та шкільництві, дозволяє простежити і деякі важливі загальні закономірності історичної долі культури Галичини, специфіку її мультинаціональних контактів у присвоєнні фундаментальних засад пануючих тоді художніх стилів.

Спрямовуючи ці висновки на конкретний предмет дослідження, зазначимо, що власне мультинаціональне середовище композиторів сформувало ряд важливих загальних принципів, котрі вкорінились і надалі зберігались як питомі для нього: по-перше, уважливе ставлення до різних композиторських та виконавських шкіл та стильових засад, постійне їх порівняння і засвоєння кращих здобутків, по-друге, дуже вимогливий, прискіпливий підхід до фахового рівня, по-третє, починаючи з перших десятиліть ХХ ст. природний потяг до всього нового у сфері вокальної творчості, застосування новітніх стилістичних віянь у ній.

Вивчення специфіки польських пісенних артефактів в регіоні впродовж більше ніж 100 років у всіх аспектах: продуктивному (творчість), репродуктивному (виконавство), перцептивному (сприйняття і поширення в соціумі) допомагає збагнути і повніше реконструювати цілісний образ музичної атмосфери краю в певний історичний період. Цей напрямок дослідження займається важливою часткою нашої спадщини не лише у значенні матеріальної цінності і свідoctва культурно-історичного процесу в нашому краї. Вокальна творчість різних національних середовищ засвідчує роль музичної культури Львова як вагової частки загальноєвропейських духовних здобутків і її сумірності у збереженні мистецьких скарбів з найбільшими культурними центрами Європи.

Список використаної літератури:

1. Антонюк І. М. Нотні колекції бібліотеки ЛНМА ім. М. В. Лисенка у світлі історико-культурного процесу краю : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / ЛНМА ім. М.Лисенка. Львів, 2008. 180 с.
2. Бажан М. Міцкевич в Одесі: 1825 рік. Warszawa : Iskry, 1962. 73 s.
3. Баранник М. В., Голобуцький П. В. Крашевський (Kraszewski) Юзеф-Ігнаци. *Енциклопедія історії України* : у 10 т. / редкол. : В. А. Смолій (голова) та ін. ; Інститут історії України НАН України. Київ : Наук. думка, 2009. Т. 5 : Кон – Кю. С. 307.
4. Барвінський О. Спомини з мого життя /упоряд. А. Шацька, О. Федорук; ред. Л. Винар, І. Гирич. Київ : Смолоскип, 2004. 528 с.
5. Бермес І. Хорове життя Дрогобиччини першої половини ХХ ст. в контексті духовного розвитку Галичини : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2006. 20 с.
6. Бернацька-Гловаля Е. І. Культурно-мистецький контекст розвитку сольної пісні Львова першої половини ХІХ ст. *Українська музика* : науковий часопис. 2017. Ч. 3 (25). С. 40-48.
7. Бернацька-Гловаля Е. І. Мистецьке середовище Львова 20-30-х років ХХ століття та його вплив на камерно-вокальну творчість львівських композиторів (мультикультурний аспект). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В.Лисенка. Музикознавчий Універсум*. Львів, 2016. Вип. 38-39. С. 241-254.
8. Бернацька-Гловаля Е. І. Польська аматорська пісня ХІХ ст. у львівському культурно-мистецькому континуумі. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В.Лисенка. Музикознавчий Універсум*. Львів, 2017. Вип. 40. С. 119-133.
9. Бернацька-Гловаля Е. І. Польська пісня у Львові (соціоісторичний та культурологічний аспект). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В.Лисенка*. Львів, 2013. Вип. 9: Музикознавчі студії на пошану Митця. С. 151-166.
10. Блажкевич Г. Й., Старух Т. М. Правда і міфи про львівських піаністів основоположників фортепіанної школи. Львів : Сполом, 2002. 226 с.
11. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. Москва : Музыка, 1978. 331 с.
12. Булка Ю. Музичні передачі польського радіо 30-х років у Львові. *Телевізійна й радіожурналістика*. Львів, 2000. С. 166-183.
13. Бурбан. М. Хорове виконавство Львівщини. Хори. Диригенти : посібник-довідник / Дрогобич ; Львів : Вимір, 1999. 368 с.
14. Волинський Й. Музична культура Галичини 60-х рр. ХІХ ст. *Живі сторінки української музики*. Київ : Наукова думка, 1965. С. 55-120.
15. Горак Я. Анатоль Вахнянин і становлення музичного професіоналізму в Галичині (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.). Дис. канд. мистецтвознав. 17.00.03 / ІМФЕ ім. М.Рильського НАН України. Київ, 2003. 244 с.

16. Гете Й. В. Невгасима любов : вибрані поезії / пер. з нім. П. Тимочка. Київ : Академія, 1997. 478 с.
17. Гоголь М. Собрание сочинений : в 6 т. / под ред. С.И. Машинского и др. Москва : Гослитиздат, 1959. Т. 6 : Избранные статьи и письма. 563 с.
18. Гошко Т. З історії магдебурзького права у Львові (XIII-XVIIст.). Львів. Історичні нариси. Львів, 1996. С. 45-60.
19. Граб У. Діяльність кафедри музикології Львівського університету (1912-1939 рр.) у контексті європейської академічної освіти : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / ЛНМА ім. М.Лисенка. Львів, 2006. 26 с.
20. Грабовська О. Маловідомі твори львівських композиторів в контексті музичної культури Львова XIX століття. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Львів: ЛНМА ім. М. Лисенка, 2013. Вип. 29. С. 166-174.
21. Грицак Я. Франко у Відні. *Подорож до Європи. Галичина, Буковина і Відень на центральноєвропейській культурній шахівниці* / ред. О. Гаврилів, Т. Гаврилів. Львів : ВНТЛ-Класика, 2005. С. 9-29.
22. Гузевата Н. Концепти ідіостилю Леопольда Стаффа (на матеріалі ранніх збірок «Sny o potędze» та «Dzień duszy»). *Київські полоністичні студії*. 2013. Т. XXII. С. 461-464.
23. Енциклопедія життя і творчості Лесі Українки. URL: <http://www.l-ukrainka.name/uk/Transl/Mickiewich.html> (дата звернення: 15.11.2017).
24. Жарких М. Леся Українка і Польща. *Енциклопедія життя і творчості Лесі Українки*. URL: <http://www.l-ukrainka.name/uk/Studies/Polska.html> (дата звернення: 13.10.2017).
25. Жишкович М. Львівська вокальна школа другої половини XIX – першої половини XX століття : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / ЛНМА ім. М.Лисенка. Львів, 2006. 246 с.
26. Жмуркевич З. Галицький музичний бідермаєр (на матеріалі фортепіанних творів з нотних колекцій Львова XIX ст.): дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / ЛНМА ім. М.Лисенка. Львів, 2007. 249 с.
27. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. Київ: в-во Академії наук Української РСР, 1960. 190 с.
28. Зубеляк М. Королевич-Вайдова Яніна. *Енциклопедія сучасної України*. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=6011 (дата звернення: 15.11.2017).
29. Ісаєвич Я. Як виникло місто під назвою Львів. *Львів. Історичні нариси*. Львів, 1996. С. 14-23.
30. Карп'як А. Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова (XIX-XX ст.) : автореф. дис. канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. К., 2002. 21 с.
31. Кашкадамова Н. Фортепіанне мистецтво у Львові. Статті. Рецензії. Матеріали. Тернопіль: СМП Астон, 2001. 400 с.
32. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX-XX ст.: навч. посіб. Чернівці : Книга – XXI, 2007. 424 с.

33. Кияновська Л. Діяльність німецьких, австрійських та чеських музикантів в Галичині у ХІХ ст. *Musica Galiciana*. Rzeszów: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, 2000. Т. 6. С. 119-129.
34. Кияновська Л. О. Сильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. / Л. О. Кияновська. – Тернопіль : Астон, 2000. – 340 с.
35. Кияновська Л. Листи Василя Барвінського з Праги до родичів у Львові. *Вісник Львівського університету. Серія мист-во*. Львів, 2008. Вип. 8. С. 162-224.
36. Кияновська Л. Син сторіччя – Микола Колесса. Монографія. Львів : вид-во НТШ, 2003. 378 с.
37. Кияновська Л. О. Церковний спів галицької композиторської школи. *Каллофонія: науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії*. Львів: вид-во Львівської Богословської академії, 2002. Ч. 1 : (До 70-ліття Олександри Цалай-Якименко). С. 140-150.
38. Кобрин Н. Суспільні функції музики (на прикладі музичної культури Галичини 20-30-х років ХХ ст.). *Київське музикознавство: зб. ст. / упоряд. О.М. Жарков*. Київ, 2000. Вип. 3. С. 87-94.
39. Колбін Д. Сторінки з життя та діяльності Франца Ксавера Моцарта в Галичині. *Вольфганг Амадей Моцарт: погляд з ХХІ сторіччя. Наукові збірки Львівської державної музичної академії ім.М.В.Лисенка*. Львів : Сполом, 2006. Вип. 13. С.113–122.
40. Конопніцька (Копорніцка) Марія. Енциклопедія українознавства : Словникова частина : в 11 т./ Наукове товариство імені Шевченка ; гол. ред. проф., д-р Володимир Кубійович. Париж ; Нью-Йорк : Молоде життя ; Львів ; Київ : Глобус, 1955-2003. Т. 3. С. 1107.
41. Косаняк Н. Музичний театр в інфраструктурі культурно-мистецького життя Львова кінця ХVІІІ – першої третини ХХ ст. (на матеріалі тогочасної місцевої преси). дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / ЛНМА ім. М.Лисенка. Львів, 2016. 248 с.
42. Крашевський Ю. Спогади з Полісся, Волині й Литви / пер. з пол., прим. В. В. Шабаровського. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2012. 244 с.
43. Кришна Крипалани. Рабиндранат Тагор / пер. с англ. Л. Н. Асанова. Москва : Молодая гвардия, 1989. Серія : *Жизнь замечательных людей*. Вып. 4 (637). 77 с.
44. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. Львів, 1995. 127 с. Серія: Історія української музики. Дослідження. Вип. 1.
45. Леся Українка. Зібрання творів : у 12 т. Київ : Наукова думка, 1975. Т. 2 : Поеми та поетичні переклади. 368 с.
46. Лисенко-Єржиківська Н. Адам Міцкевич і Леся Українка: кримські відлуння у їхній поезії. *Київські полоністичні студії* : зб. наук. пр. / КНУ ім. Тараса Шевченка. Київ : видав.-поліграф. центр «Київський університет», 2012. Т. 19. С. 192-200.
47. Лисюк О. О. Театрально-музичне життя Києва кінця ХVІІІ - першої половини ХІХ ст. : Дис... канд. мистецтво знав. : 17.00.01 / Київський держ. ун-т культури і мистецтв. Київ, 1998. 238л.

48. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. Львів, Нью-Йорк, 1994. 143 с.
49. Литвиненко А. Музична культура Полтавщини ХІХ – початку ХХ століття в аспектах регіонального джерелознавства : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Київ, 2006. 20 с.
50. Людкевич С. Націоналізм в музиці. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. /* упоряд. З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 1999. Т. 1. С. 35-52.
51. Мазепа Л. Загальний огляд музичної культури Східної Галичини до 1939 р. *Мазепа Л. Сторінки музичного минулого Львова (з неопублікованого).* Львів : СПОЛОМ, 2001.
52. Мазепа Л. Учні Мікулі. *Мазепа Л. Сторінки музичного минулого Львова (з неопублікованого).* Львів : СПОЛОМ, 2001. С. 74-100.
53. Мазепа Л. Кароль Мікулі – професор і директор Консерваторії Галицького музичного товариства у Львові. *Мазепа Л. Сторінки музичного минулого Львова (з неопублікованого).* Львів : СПОЛОМ, 2001. С. 47-74.
54. Мазепа Л. Кароль Мікулі – артистичний директор Галицького музичного товариства у Львові. *Мазепа Л. Сторінки музичного минулого Львова (з неопублікованого).* Львів: СПОЛОМ, 2001. С. 39-44.
55. Мазепа Т. Історичні передумови виникнення театру у Львові. *Musica Galiciana. / pod red. L. Mazepy. Rzeszów: wyd-wo wyższej szkoły pedagogicznej, 2000. Т. 5. С. 53-83.*
56. Мазепа Т. Л. Соціокультурний феномен європейських музичних товариств ХІХ – початку ХХ століття на прикладі Галицького Музичного Товариства. Львів: Растр-7, 2017. 474 с.
57. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові : у 2 т. Львів : СПОЛОМ, 2003. Т. 1. 288 с.
58. Майчик О. І. Композиторська творчість західноукраїнських хорових диригентів-практиків другої половини ХХ ст. : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2010. 207 с.
59. Меламед В. Евреи во Львове (ХІІІ – первая половина ХХ века): события, общество, люди / В. Меламед. – Львов: ТЕКОП, 1994. – 263 с.
60. Мельник Л. Концертне життя Львова 1824-1840 рр. у дзеркалі часопису „Mnemosyne“. *Musica Galiciana / pod red. L. Mazepy. Rzeszów, 1999. Т.3. S. 59-74.*
61. Мельник Л. Музична журналістика: теорія, історія, стратегії : на прикладах із щоденної преси Львова від початків до сьогодення : монографія. Львів : ЗУКЦ, 2013. 383 с.
62. Мельник Л. «Суб'єктивіст» і «гіпермодерніст»: рецепція концертів Густава Малера 1903 року у Львові. *Часопис НМАУ [науковий журнал]. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2011. № 4 (13). С. 25–37. URL: http://knmau.com.ua/chasopys/13_NBUV/docs/04_Melnyk.pdf*
63. Мельник Л., Бурко С. Львівська філармонія: до і після століття : наук.-попул. вид. Львів, 2006. 74 с.

64. Мітлицька В. Музичне життя Катеринославщини середини ХІХ - початку ХХ століть : дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / ІМФЕ ім. М.Т.Рильського НАН України. К., 2000. 179 с.
65. Молчанова Т. З історії ансамблевого музикування: монографія. Львів : Сполом, 2005. 160 с.
66. Монолатій І. «Свої»/«чужі» ідентичності (Галицько-львівські сюжети еволюції ідентитів). *Незалежний культурологічний часопис «І»*. 2009. № 58. С. 9
67. Мороз Л. Диригентсько-хорове мистецтво Галичини другої половини ХІХ – першої третини ХХ ст. : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / Прикарпатський ун-т ім. Василя Стефаника. Київ, 2003. 19 с.
68. Нахлік Є. Доля – Los – Судьба: Шевченко і польські та російські романтики Львів : ТЗОВ «Простір-М», 2003. 568 с.
69. Ницше Ф. Несвоевременные размышления: «Рихард Вагнер в Байрейте». *Избранные произведения* : в 3-х т. Москва : REFL-boos, 1994. Т. 2 : «Странник и его тень». С. 80-142.
70. Нідецька Ева. Творчість польських композиторів Львова в контексті українсько-польських музичних зв'язків (1792-1939) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2000. 190 с.
71. Ортега-і-Гасет Хосе. Дегуманізація мистецтва. *Вибрані твори*. Київ : Основи, 1994. С. 238-272.
72. Осадця Ольга. Українська нотовидавнича справа у Галичині, Буковині, на Закарпатті та на еміграції ХІХ- першої половини ХХ століть : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / ЛНМА ім. М. Лисенка. Львів, 2005. 161 с.
73. Павлишин С. Василь Барвінський. Київ : Музична Україна, 1990. 87 с.
74. Павлишин С. Станіслав Людкевич. Київ : Музична Україна, 1974. 64 с.
75. Павлишин С. Денис Січинський. Київ : Музична Україна, 1987. 48 с.
76. Паламарчук О. З історії Львівського оперного театру. *Вісник Львівського університету*. Серія мистецтвознавство. 2003. Вип. 3. С. 92–101.
77. Пилипчук Р. Я. Коханська-Сембріх Марцеліна. *Енциклопедія сучасної України*. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=430 (дата звернення: 15.11.2017).
78. Польський співець Волинського краю / Рівненська обласна універсальна наукова бібліотека. URL: <http://libr.rv.ua/ua/virt/87/> (дата звернення: 15.11.2017).
79. Проскураков В. І. Архітектура українського театру. Монографія. Вид. 2: виправл. і доп. Львів : вид-во Львівської політехніки; вид-во «Срібне слово», 2004. 584 с.
80. Римар Р.С. Хорове мистецтво Хмельниччини в контексті історичного процесу (друга половина ХІХ – початок ХХІ ст.) : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Львів, 2008. 20 с.
81. Росул Т.І. Музичне життя Закарпаття 20-30-х років ХХ століття : автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського. Київ, 2003. 20 с.

- 82.Середа О. Руські бали. *Незалежний культурологічний часопис "Г"*. 2004. № 36. С. 14-15.
- 83.Симоненко І. П. Поезія Роберта Бернса 1773–1789 рр. Київ : вид-во АН УРСР, 1959. 228 с.
- 84.Сорокер Я. Українська пісенність у музиці класиків: спроба дослідження: навч. посібн. для студ. вищих навч. закладів / пер. з рос., упоряд. і вступ. ст. В. Грабовського. Вінниця : Нова книга, 2012. 184 с.
- 85.Старух Т. М. Музична культура Львова і розвиток фортепіанного виконавства та педагогіки в кінці ХІХ поч. ХХ ст. (1870-1939 рр.). Львів : Сполом, 1992. 75 с.
- 86.Стельмашук Р. С. Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20-х – 30-х рр. ХХ ст.: естетичні та стильові ознаки в контексті епохи : автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського. Київ, 2006. 20 с.
- 87.Сторінки історії Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Львів: Сполом, 2009. 352 с.
- 88.Студницька М. Дискурс національної ідентичності в церковному мистецтві Галичини другої половини ХІХ – першої третини ХХ ст. Наукові записки НУ «Острозька академія». Серія Культурологія. - 2017. - Вип. 18. - С. 44-47.
- 89.Терещенко А. Львівський державний академічний театр опери та балету імені Івана Франка. Піввіковий творчий шлях. Київ : Музична Україна, 1989. 208 с.
- 90.Токарчук В. Йоганн Рукгабер – перший музичний директор Галицького Музичного Товариства. *Musica Galiciana*. Івано-Франківськ, 1999. Т. 2. С. 86 – 90.
- 91.Токарчук Володимир. Австрійський театр у Львові кінця ХVІІІ – середини ХІХ століття. *Молоде музикознавство. Наукові збірки ЛДМА ім. М.Лисенка*. Львів: Сполом, 2002. Вип. 7. С. 174 – 181.
- 92.Українська літературна енциклопедія: в 5 т. / редкол. : І. О. Дзевєрін (відповід. ред.) та ін. Київ : Голов. ред. УРЕ ім. М. П. Бажана, 1988. Т. 1: А–Г. 536 с.
- 93.Українські землі у складі Австрійської імперії (кінець ХVІІІ ст. – 1848 р.) URL: <http://history.org.ua/LiberUA/978-966-521-572-1/91.pdf> (дата звернення: 28.05.2018).
- 94.Франко Іван. Марійка : поема. URL: <http://www.i-franko.name/uk/Poems/Marijka.html> (дата звернення: 28.05.2018).
- 95.Циховська Е. Творчість Леопольда Стаффа як простір інтертексту: монографія. Донецьк : Ландон-ХХІ, 2011. 345 с.
- 96.Шах С. Львів – місто моєї молодості : в 2 т. Мюнхен: Християнський голос, 1955-1956. Т. 1 (Ч. 1-2) : Спомин, присвячений Тіням забутих Львов'ян. 270 с.; Т. 2 (Ч. 3): Цісарсько-Королівська Академічна Гімназія. 362 с.

97. Шишка О. Наше місто – Львів. Посібник з курсу «Львовознавство». Львів: Центр Європи, 2002. Частина I. 191 с.
98. Шиманський П. Й. Музичне життя Волині 20 - 30-х років ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 1999. 166 с.
99. Шнюр-Пепловскі С. Контракти та ярмарки Львова *Незалежний культурологічний часопис «І»*, 2003, № 29. С. 27 – 33.
100. Шульгіна В., Кравченко А. Теоретико-методологічні аспекти культурологічної регіоніки. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Львів: ЛНУ ім. І. Франка. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 3-11.
101. Яворскі Ф. Львів старий і вчорашній. *Незалежний культурологічний часопис «І»*. 2003. № 29. С. 111-114.
102. Якуб'як Я. Станіслав Людкевич і Ян Галль. *Musica Galiciana / pod red. Leszka Mazery*. Rzeszow: wyd-wo Wyzszej szkoły Pedagogicznej, 2000. Т.5. С. 225-230.
103. Ясіновський Ю. П. Музика. *Історія української культури*. Київ : Наукова думка, 2001. Т. 2 : Українська культура ХІІІ – першої половини ХVІІ століть. С. URL: <http://izbornyk.org.ua/istkult2/ikult246.htm> (дата звернення: 24.08.2017).
104. Baculewski J. Konopnicka z Wasilowskich Maria Stanisława. *Polski Słownik Biograficzny*. Wrocław, Warszawa, Kraków, 1967. Т. 13/4. Zesz. 59. S. 576-581.
105. Bejinariu M. Carol Miculi. Viața și activitatea. Cluj, Casa cărții de știință, 1998. 189 с.
106. Bełza I. Maria Szymanowska / przekł. autoryz. [z ros.] Jadwiga Ilnicka. Kraków, 1987. 196 s.
107. Bełza I. Mickiewicz a muzyka. *Portrety romantyków*. Warszawa, 1974. S. 143-164.
108. Bernacka-Głowala E. Religious Motives in the Polish Songs of Lviv Composers of the Nineteenth – Early Twentieth Centuries. *Lwowsko-Rzeszowskie zeszyty naukowe «Eros w moralności i kulturze. Sacrum i profanum w kulturze»*. Lwów, Rzeszów. 2017. № 4. S. 135-145.
109. Bessler H. Umgangsmusik und Darbietungsmusik im 16. Jahrhundert. *Archiv für Musikwissenschaft*. 1959. № 16. S.21-43.
110. Błaszczak L. T. Dyrygenci polscy i obcy w Polsce działający w ХІХ – ХХ wieku. Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1964. 354 s.
111. Bohdan R. (K. Estreicher), z cyklu Raptularzyk podróżny. *Ruch Muzyczny*. 1857. Cz. VIII. № 25. S. 198.
112. Bojanowski E. Dziennik / oprac. Leonard Smółka. Т. I–IV. Wrocław : Zgromadzenie Sióstr Służebniczek MP, 2009. Т. 2 : 1856-1860. 816 s.
113. Chociej S. Twórczość literacka i działalność wydawnicza Edmunda Bojanowskiego. *Nasza Przyszłość*. 1967. Т. 26. S. 151-169.
114. Chybiński A. Do historii muzyki we Lwowie w ХVІ wieku. *Кwartalnik muzyczny*. № 2, 1929. S. 169-192.
115. Chylińska T. Karol Szymanowski i jego epoka. W 3 t. Kraków, 2008.

116. Dernałowicz M. Malczewski (Malczewski) Antoni (1793-1826). *Polski Słownik Biograficzny*. Wrocław, 1974. T. 19/2. Zesz. 81. S. 276-279.
117. Encyklopedia Krakowa. Warszawa, Kraków : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000. 1135 s.
118. Gabryś J., Religijna pieśń solowa w twórczości kompozytorów polskich XIX wieku. Warszawa, 1998. 230 s.
119. Gabryś J., Cybulska J. Z dziejów polskiej pieśni solowej / Towarzystwo im. Fryderyka Chopina. Kraków : PWM, 1960. 397 s.
120. Gall, Jan Karol (Johann). *Oesterreichisches Musiklexikon Online*. URL : <http://www.musiklexikon.ac.at/ml>
121. German F. Karol Lipiński i Adam Mickiewicz. *Karol Lipiński: życie, działalność, epoka*. Wrocław, 1990. S. 24-33.
122. Got J. Das Österreichische Theater in Lemberg im 18 und 19 Jahrhundert: Aus dem Theaterleben der Vielvolkermonarchie. Wien, 1997. Bd. 1. 490 s. Bd. 2. S. 491-875.
123. Halski Cz. Polskie Radio Lwów. Łomianki : Wydawnictwo LTW, 2012. 146 s.
124. Helman Zofia, Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku, Kraków : PWM, 1985. 251 s.
125. Jabłońska A. Świecka kultura muzyczna w średniowiecznej Polsce. *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Historica* 67/2000. S. 107-128.
126. Jakubowska U. Mit lwowskiego batiara / Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. Warszawa : Wydawnictwo IBL, 1998. 351 s.
127. Janion M. Literatura polska. Okres 1795-1831. *Wielka Encyklopedia Powszechna*. Warszawa : PWN, 1967. T. 9. S. 167.
128. Janion M., Niesamowita słowiańszczyzna. Wyd. 3. Warszawa : Wyd-wo Literackie, 2016. 360 s.
129. Jaskółka P. Narodowy aspekt muzyki polskiej w latach 1795-1918, Kraków, 2014. 306 s.
130. Kaczyński Tadeusz. Lwów w muzyce polskiej. URL: <http://www.cracovia-leopolis.pl/index.php?pokaz=art&id=1447> (дата звернення: 15.11.2017).
131. Kamiński M. Ludomir Różycki. Opowieść o życiu i twórczości. Bydgoszcz : 1987. 335 s.
132. Kijanowska L. Pieśni solowe Karola Mikulego. Zeszyt naukowy. № 78: *Wokalistyka i pedagogika wokalna* / Akademia muzyczna im. Karola Lipińskiego. Wrocław, 2001. S. 75-83.
133. Kijanowska-Kamińska L. Twórczość Marcelego Madejskiego w kontekście lwowskiego Biedermeiera. *Wokalistyka w Polsce i na świecie*. T. 8. Wrocław: PSPŚ, 2013. S. 223-236
134. Kołbin D. Cechy romantyczne w twórczości Karola Lipińskiego. *Karol Lipiński. Życie, działalność, epoka* / AM im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu. T. IV. Wrocław 2007, S.180-214

135. Kołbin D. Karol Lipiński a austro-niemiecka kultura muzyczna. *Karol Lipiński. Życie, działalność, epoka.* / AM im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu. T. 3. Wrocław, PSPŚ, 2003. S. 45-72.
136. Kołbin D. Lipińskiana we Lwowie. *Karol Lipiński, Życie, działalność, epoka.* / Akademia muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu. Tom II. Wrocław 1993, S.157-182
137. Kołbin D. Syn Mozarta we Lwowie. *Ruch muzyczny.* Warszawa, 1991, 22 września.
138. Kompozycje Marceliego Madejskiego. *Ruch Muzyczny* / pod red. Józefa Sikorskiego ze współdziałaniem artystów i miłośników muzyki. Warszawa, 1858. №43. S. 339-42; №45. S. 355-357. URL: <http://ebuw.uw.edu.pl/dlibra/doccontent?id=1259>
139. Kosińska M. Stanisław Niewiadomski. URL: <https://culture.pl/pl/tworca/stanislaw-niewiadomski>
140. Kyyanovska L., Melnyk L. Schumann-Rezeption in Lemberg. Vorsowjetische, sowjetische und nichtsowjetische Tendenzen. Robert Schumann: Persönlichkeit, Werk und Wirkung : Bericht über die Konferenz Leipzig 2010 / hrsg. von H. Loos. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag, 2011. S. 415-424.
141. Lachowicz S. Gall Jan. *Encyklopedia muzyczna PWM.* Kraków, 1987. T. 3. S. 216–218.
142. Lemberg. URL: [//http://de.wikipedia.org/wiki/Lemberg](http://de.wikipedia.org/wiki/Lemberg) (дата звернення: 15.11.2017).
143. Lubowiecka M. Wykonawstwo kameralne w Galicyjskim Towarzystwie Muzycznym w drugiej połowie XIX w. za dykcji artystycznej Rudolfa Schwarza *Musica Galiciana* / pod red. Leszka Mazepy. Rzeszów, 2000. T.5. S.119-127.
144. Lwów: miasto, społeczeństwo, kultura / Pod red. H. Zalińskiego, K. Karolczaka. Kraków: Wydawnictwo Naukowe WSP, 1998. Tom II. 581 s.
145. Lwów: miasto, społeczeństwo, kultura / Pod red. K. Karolczaka. Kraków: Wydawnictwo Naukowe AP, 2002. T. IV. 428 s.
146. Matracka-Kościelny A. Mickiewicz, muzyczność poezji i pieśń polska. *Muzyka i Liryka.* 1994. T. 4. S. 141-154.
147. Matracka-Kościelny A. Twórczość pieśniarska warszawskiego środowiska kompozytorskiego w drugiej połowie XIX. *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku* : [materiały z sesji naukowej zorganizowanej przez Warszawskie Towarzystwo Muzyczne, 10-12 XI 1976 r.] / pod red. A. Spóz. Warszawa, 1980. S. 202-216.
148. Mazepa L. Życie muzyczne Lwowa od końca XVIII st. do utworzenia Towarzystwa św. Cecylii w 1826 r. – Część 1. Okres działalności J. Elsnera i K. Lipińskiego. *Musica Galiciana* / pod red. Leszka Mazepy. Rzeszów, 2000. T.5. S. 97-118.
149. Mazepa T. Lwowskie towarzystwa muzyczne. *Musica Galiciana* / pod red. Leszka Mazepy. Rzeszów, 2005. T. 9. S. 43–65.

150. Mickiewicz A., Literatura słowiańska. Kurs drugi, wykład XXX. *Mickiewicz Adam. Dzieła.* Warszawa : Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik 1997, T. 9. S. 380-381.
151. Mickiewicz i muzyka : słowa – dźwięki – konteksty. *Musica practica – musica theoretica 2* / Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego, red. T. Brodniewicz, M. Jabłoński, J. Stęszewski. Poznań : wyd-wo, 2000. 104 s.
152. (m[ielinski] s[tanislaw].) Teatr, literatura i sztuka. Koncert. *Kurier Lwowski.* 1890. 11 paźd.
153. Niewiadomski Stanisław. *Encyklopedia Muzyczna PWM.* URL: [https://pl.wikisource.org/wiki/Encyklopedia_Muzyczna_PWM/Niewiadomski Stanis%C5%82aw](https://pl.wikisource.org/wiki/Encyklopedia_Muzyczna_PWM/Niewiadomski_Stanis%C5%82aw)
154. Nikorowicz Józef. *Encyklopedia Muzyczna PWM.* URL: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Nikorowicz-Jozef;3947754.html>
155. Noskowski Zygmunt. Znaczenie «Halki» w rozwoju muzyki polskiej. *Tygodnik Ilustrowany.* 1900. №42 (1. XII). S. 940.
156. Nowak-Romanowicz A. Józef Elsner. Monografia. Dodatek nutowy. Kraków : PWM, 1957. T. VI. *Studia i materiały do dziejów muzyki polskiej.* 326 s.
157. Ottawowa-Rogalska Z. Lwy z pod ratusza słuchają muzyki. Wspomnienia o Helenie Ottawowej. Wrocław : Ossolineum, 1987. 156 s.
158. Panek W. Gaude Mater Polonia. Warszawa : «Nasza Księgarnia», 1990. 156 s.
159. Papée F. Historia miasta Lwowa w zarysie. Wyd. 2, popraw. i uzupełn. Lwów; Warszawa : Książnica Polska. Tow. Nauczycieli Szkół Średn. i Wyższych. Akc. Sp. Kartogr. i Wydawnicza, 1924. 286 s.
160. Perz M. Mikołaj Gomółka: monografia. Kraków : Polskie Wydaw. Muzyczne, 1981. 366 s.
161. Perz M. Melodie na Psalterz polski Mikołaja Gomółki: interpretacje i komentarze. Kraków : Polskie Wydaw. Muzyczne, 1988. 236 s.
162. Piekarski M. Fryderyk Chopin (1810-1849) i jego lwowscy kontynuatorzy. *Dziennik Polski.* 2010. 19 lip. URL: <http://www.dziennikpolski24.pl/artykul/2800950,fryderyk-chopin-18101849-i-jego-lwowscy-kontynuatorzy,2,id,t,sa.html>
163. Piekarski M. Stanisław Niewiadomski. *Kurier Galicyjski.* 2010. № 11 (111). 15 – 28 czerw.
164. Piekarski M. Środowisko muzyczne Lwowa w latach 1772-1914. Cz. 2 *Kurier Galicyjski.* 2013. №14 (186). 15 sierp.
165. Pieśń polska – rekonesans : odrębności i pokrewieństwa, inspiracje i echa : studia / pod red. M. Tomaszewskiego. Kraków : Akademia Muzyczna, 2002. 392 s.
166. Pieśni Karola Szymanowskiego i jemu współczesnych / red. Zofia Helman, *Musica Iagellonica,* Kraków 2000.
167. Plohn A. I. Koncert symfoniczny Polskiego Związku Muzyków. *Chwila.* 1921. № 854 (5.06). S. 3.

168. Poeci i ich muzyczny rezonans : od Petrarcki do Tetmajera; studia / red. M. Tomaszewski. Kraków : Akademia Muzyczna, 1994. 176 s. Zeszyty naukowe Zespołu Historii i Teorii pieśni. T. 4: Muzyka i liryka .
169. Poniatowska Irena. O narodowości w muzyce polskiej w XIX wieku. *Niepodległość i Pamięć*. 2005. № 21. S. 21-25.
170. Poniatowska I. Romantyzm. Cz. 2A, Twórczość muzyczna 1850-1900. Warszawa : Sutkowski ed., 2011. 424 s.
171. Popowicz O. Pieśń solowa w twórczości kompozytorów ukraińskich Galicji Wschodniej XIX i XX wieku do 1939 roku. *Musica Galiciana* / pod red. Leszka Mazepy. Rzeszów, 1997. T. 1. S. 125-142.
172. Powróźniak J. Karol Lipiński. Kraków: PWM, 1970. 232 s.
173. Poźniak W. Pieśń solowa po Moniuszce. *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*: w 2 t. Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1966. T. 2 : Od Oświecenia do Młodej Polski / red. Stefania Łobaczewska, Tadeusz Strumiłło, Zygmunt Szwejkowski. S. 362-372.
174. Przyjaciół Ludu. Leszno, 1836. № 25 (24.12).
URL: <http://dlibra.umcs.lublin.pl/dlibra/plain-content?id=10867>
175. Reiss J. W. Ślązak Józef Elsner nauczyciel Chopina. Katowice: Wydawnictwa Instytutu Śląskiego, 1936. 58 s.
176. Röskau-Rydel I. Kultur an der Peripherie des Habsburgs Reiches. Die Geschichte des Bildungswesens un der kulturellen Einrichtung in Lemberg von 1772 bis 1848. Wiesbaden : Harrassowitz, 1993. 421 c.
177. Schnür-Peplowski S. Bogusławski we Lwowie (Ustęp z dziejów sceny polskiej). 1785-1799. Lwów: Jakubowski&Zadurowicz, 1895. 28 s.
178. Sengle F. Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848. Stuttgart: J. B. Metzler, 1971. Bd. 1: Allgemeine Voraussetzungen. Richtungen. Darstellungsmittel. XX, 726 s.
179. Skarbowski J. Literatura - muzyka : zbliżenia i dialogi. Warszawa : Czytelnik, 1981. 310 s.
180. Sobol R. Franciszek Karpiński. Wyd. 2. Warszawa: Państw. Wydaw. Naukowe, 1987. 170 s. (Małe Portrety Literackie).
181. Sołtys M.E. Tylko we Lwowie. Dzieje życia i działalności Mieczysława i Adama Sołtysów, Wrocław-Warszawa-Kraków : Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 2008. 222 s.
182. Sołtys M.E. Twórczość Mieczysława i Adama Sołtysów w kontekście muzyki polskiej i europejskiej, Lublin : Polihymnia, 2012. 212 s.
183. Solms W. Das Bild der Geliebten in Goethes Versen an Lida. *Solm W., Spiedel H., Nedelmann C., Ghibellino E. Ein Jahrzehnt Anna Amalia und Goethe Forschung (2003-2013)*. Tagungsergebnisse 2013. S. 87-128.
184. Subel J. Źródła do twórczości Karola Lipińskiego. Wrocław, 2018. 188 s.
185. Suska-Zagórska K. Asymilacja ludowych pierwowzorów w polskiej pieśni artystycznej – zarys problematyki. *Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie*. Edukacja Muzyczna. 2017. № 12. S. 27-39.

186. Szczepańska-Lange E. Romantyzm. Cz. 2 B.: życie muzyczne w Warszawie 1850-1900. epub. Historia muzyki polskiej; t. 5.
187. Szczepańska-Malinowska E. Friemann Witold. Elżbieta *Dziębowska*. *Encyklopedia muzyczna PWM. T. 3: efg część biograficzna*. Kraków: PWM, 1987, s. 164-165.
188. Tomaszewski M. Interpretacja integralna dzieła muzycznego. *Rekonesans*. Kraków : Akademia Muzyczna, 2000. 157 s.
189. Tomaszewski M. Mickiewicz Adam. *Encyklopedia Muzyczna PWM / pod red. E. Dziębowskiej*. Kraków, 2002. T. 6. S. 242-243.
190. Tomaszewski M. Mickiewicz u źródeł liryki wokalne Stanisława Moniuszki. *Dzieło muzyczne między inspiracją a refleksją / red. J. Krassowski i in.* Gdańsk, 1998. – S. 86 – 127.
191. Tomaszewski M. Muzyka Chopina na nowo odczytana : studia i interpretacje, Kraków 1996. 175 s.
192. Tomaszewski M. Muzyka w dialogu ze słowem : próby, szkice, interpretacje. Kraków : Akademia Muzyczna, 2003. 189 s.
193. Tomaszewski M. O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej : Studia i szkice. Kraków : Akademia Muzyczna, 2005. 158 s.
194. Tomaszewski M. Oblicze i losy pieśni polskiej 1795-1918. Muzyka polska w okresie zaborów : materiały z XXV ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej / pod red. K. Bilicy. Warszawa, Instytut Sztuki PAN, 1997. S. 3 – 38.
195. Tomaszewski M. Studia nad pieśnią romantyczną : od wyznania do wołania. Kraków : AM, 1997. 249 s.
196. Trochimczyk M. From Mrs. Szymanowska to Mr. Poldowski: Careers of Polish Women Composers. A Romantic Century in Polish Music: Studies / edited by Maja Trochimczyk. Los Angeles, Sunland : Moonrise Press, 2009. P. 1-46.
197. Trunz Erich, in: Goethes Werke (Hamburger Ausgabe) Band 1, 16. Auflage 1996, Seite 554 f.
198. Wąsowska E. Jarecki Henryk. *Encyklopedia muzyczna PWM / pod red. E. Dziębowskiej*. Kraków: PWM, 1993.T. 4. S. 428-431.
199. Wightman A. Karłowicz : Młoda Polska i muzyczny fin de siècle / [przekł. z ang. Ewa Gabryś]. Kraków : PWM, 1996. 167 s.
200. Wycisło ks. J. Błogosławiony Edmund Bojanowski – „serdecznie dobry człowiek”. *Folia Historica Cracoviensia*. 2009/2010. Vol. 15/16. S. 431-442.
201. Wypych-Gawrońska A. Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872-1918. Kraków: Universitas, 1999. 407 s.
202. Wysocki Walery. *Słownik biograficzny teatru polskiego : w 2 t.* Warszawa : PWN, 1973-1994. T. 1 : 1765-1965. Warszawa : PWN, 1973. – S. 820-821.
203. Węgrzyn-Klisowska W. «Pieśni ludu galicyjskiego» Wacława z Oleska z muzyką Karola Lipińskiego: zawartość, repertuar, konkordancje. *Musica Galiciana / pod red. Leszka Mazepy*. Rzeszów, 1997. T. I. S.73 – 79.

204. Wielokulturowe środowisko historyczne Lwowa w XIX i XX w. / pod red. J. Maternickiego, L. Zaszkiłniaka. Rzeszów, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2004. T. II. 412 s.
205. Wielokulturowe środowisko historyczne Lwowa w XIX i XX w. / pod red. J. Maternickiego, L. Zaszkiłniaka. Rzeszów, wyd-wo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2005. T. III. 424 s.
206. Zaleski J. B. Wybór poezyj / Wst. B. Stelmaszczyk-Swientek; com. C. Gajkowska. Wyd. 3. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1985. 392 s.
207. Zaleski Wacław, Pieśni polskich i ruskich ludu galicyjskiego. Do śpiewu i na fortepiano ułożył Karol Lipinski [online], dostęp: <https://archive.org/details/pienipolskieiru00lipigoog>. Stan z dnia 15.XI.2015.
208. Złota księga historiografii lwowskiej XIX i XX wieku / Pod red. J. Maternickiego; przy współpracy L. Zaszkiłniaka. Rzeszów, 2007. 616 s.

Додатки

(оригінальні тексти деяких пісень, які аналізуються в дисертації)

Додаток 1.1.**Adam Mickiewicz DO NIEMNA**

Niemnie, domowa rzeko moja! gdzie są wody,
Które niegdyś czerpałem w niemowlęce dłonie,
Na których potem w dzikie pływałem ustronie,
Sercu niespokojnemu szukając ochłody?

Tu Laura, patrząc z chlubą na cień swej urody,
Lubiła włos zaplatać i zakwiecać skronie,
Tu obraz jej malowny w srebrnej fali łonie
Łzami nieraz mąciłem, zapaleniec młody.

Niemnie, domowa rzeko, gdzież są tamte źródła.
A z nimi tyle szczęścia, nadziei tak wiele?
Kędy jest miłe latek dziecinnych wesele?

Gdzie miłsze burzliwego wieku niepokoje?
Kędy jest Laura moja? gdzie są przyjaciele?...

Wszystko przeszło, a czemuż nie przejdą łzy moje!

(A. Mickiewicz, Dzieła, t. 1, Warszawa 1993, s. 218).

Додаток 1.2.

Adam Mickiewicz ŚPIEW HALBANA

Wilija naszych strumieni rodzica,

Dno ma złociste i niebieskie lica;

Piękna Litwinka, co jej czerpa wody,

Czystsze ma serce, śliczniejsze jagody.

(A. Mickiewicz, Konrad Wallenrod. Powieść historyczna z dziejów litewskich i pruskich, Wrocław 1988. s. 27).

Додаток 1.3.

Edmund Bojanowski SONET

Nie jest to ani ziemskim, ani niebem pała,

Cóż z jej twarzy tak pięknie, tak jasno wykwita,

Lecz jest to świętość jakaś we wdzięki spowita,

Dusza Boska ujęta w ziemską postać ciała,

Raz umiera z miłości, Snów jak gdyby chciała wzlecieć w górę,

Uczuciem za uczucie chwyta,

Zasepi się, i nagle w taki blask zaświta,

Jak gdyby nad jej czołem z gwiazd korona drżała,

Zdaje mi się że chyba zesłana od Boga,

Że Bóg swą wszechobecność ziemiance uronił,

Gdy w mojej wyobraźni zawsze tkwi tak błoga!

O! Powiedz słowo, ubóstwiana, droga,

Czyż jest cieniem? Bym próżno za Tobą nie gonił.

Czyś Aniołem? Bym przed Twem obliczem się skłonił.

*(Цит. за: Бабиниць Н. Камерно-вокальні твори сучасних композиторів
Галичини для концертмейстерських класів: навчальний посібник. – Л.: Сполом,
2010. – с. 14 – 17)*

Додаток 1.4.

Johann Wolfgang Goethe RASTLOSE LIEBE.

Dem Schnee, dem Regen,

Dem Wind entgegen,

Im Dampf der Klüfte,

Durch Nebeldüfte,

Immer zu! Immer zu!

Ohne Rast und Ruh!

Lieber durch Leiden

Wollt' ich mich schlagen,

Als so viel Freuden

Des Lebens ertragen.

Alle das Neigen

Von Herzen zu Herzen,

Ach, wie so eigen

Schaffet es Schmerzen!

Wie soll ich flieh'n?

Wälderwärts zieh'n?

Alles vergebens!

Krone des Lebens,

Glück ohne Ruh,

Liebe, bist du!

(Доступ в Интернет: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/gedichte-ausgabe-letzter-hand-7129/55>)

Додаток 1.5.

Johann Wolfgang Goethe WANDERERS NACHTLIED

Der du von dem Himmel bist,

Alles Leid und Schmerzen stillest,

Den, der doppelt elend ist,

Doppelt mit Erquickung füllest;

Ach, ich bin des Treibens müde!

Was soll all der Schmerz und Lust?

Süßer Friede, Komm, ach komm in meine Brust!

(*Goethes Werke (Hamburger Ausgabe) Band 1, 16. Auflage 1996, Seite 554*)

Додаток 1.6.

SMUTNA WIEŚĆ

Ciemnym borem nad wieczorem leciał czarny kruk,

I do chatki starej matki puk w okienki, puk.

Matko moja, matko moja, wyjdź że co masz tchu,

Bo górami i lasami pędzę zdala tu.

O, ptaszyno! Czy z nowiną? Jakaż niesiesz wieść?

Acz wesele lub łez wiele musisz do mnie nieść.

Hej ptaszyno, hej ptaszyno, od rodzinnych stron!

Leć do chatki biednej matki, donieś jej mój zgon.

Wołaj: kona syn twój, kona, lecz zwyciężył wprzód.

Na wawrzynie zwycięstw ginie i swój wślawił ród.

Matka słucha, a po chwili pada martwy trup.

Ponad synem słowik kwili, matce kracze kruk.

(Цит. за: Бабинець Н. Камерно-вокальні твори сучасних композиторів Галичини для концертмейстерських класів: навчальний посібник. – Л.: Сполон, 2010. – с.)

Додаток 1.7.

SERDECZNA DOLA

Leciało błędne ptasze,

Zmęczone, biedne, wędrownie,

Słyszało, że się zielenią

Gdzieś tam oazy czarowne.

Migają błyski zwodnicze,

Pierzchają widma łudzące,

Upadło ptaszę w pustyni

Na suchy piasek marzące.

Upadło ptaszę i kona

W słonecznym ognia pragnieniu,

Śmiertelną nuci piosenkę

O srebrnej rosie i cieniu.

((Цит. за: Бабинець Н. Камерно-вокальні твори сучасних композиторів Галичини для концертмейстерських класів: навчальний посібник. – Л.: Сполон, 2010).))

Додаток 1.8.

Heinrich Heine PIĘKNA RYBACZKA*(tłumaczenie polskie Adam Mieleszko-Maliszkiewicz)*

Piękna rybaczko, za fali biegiem

Szybciej twą łódką do lądu płyn!

Daj obie rączki, usiądź nad brzegiem,

Żagiel na długą pogodę zwiń.

Niech cię nie trwoży obcy przychodzień;

Na moim sercu twą główkę złoż.

Wszak się nie lękasz życie tve co dzień

Zwierzać otchłani szalonych burz!

I w moim sercu, jak na tym morzu,

Zaleją wichry, uderza prąd;

Mego serca -w uczuć przestworzu

Niejedną perłę ukrywa głęb.

*(Доступ в Інтернеті:**http://wiersze.wikia.com/wiki/Pi%C4%99kna_rybaczko,_za_fali_biegiem..)*

Додаток 1.9.

Heinrich Heine DZIEWCZĘ Z BUZIĄ JAK MALINA*(tłumaczenie polskie Marian Gawalewicz).*

Dziewczę z buzią jak malina

Twoje oczy gwiazdy dwie

Ty dziewczeczko, luba, mała

Opętałaś myśli me!

Ach, długi wieczór dziś zimowy

Radbym z tobą razem być

Z tobą gwarzyć, z tobą marzyć

W cichym kątku z tobą śnić!

Chciałbym złożyć na twem łonie

Rozmarzoną moją skroń

W pocałunkach oblać łzami

Chciałbym twoją drobną dłoń!

(Доступ в Інтернеті:

[https://staremelodie.pl/piosenka/3609/Dziewcze_z_buzia_jak_malina\)](https://staremelodie.pl/piosenka/3609/Dziewcze_z_buzia_jak_malina)

Додаток 1.10

Adam Mickiewicz DWA SŁOWA

Gdy sam na sam z tobą siedzę,

Nie mam czasu o nic pytać:

Patrzę w oczy, ustek śledzę,

Chciałbym wszystkie myśli czytać

Wprzód, nim w oczętach zaświecą;

Chciałbym wszystkie słówka chwytać

Wprzód, nim od ustek odlecą.

I nie potrzeba tłumaczyć,

Co chcę słyszeć, co zobaczyć:

Rzecz nietrudna i nienowa,

Moja luba! te dwa słowa:

»Kocham ciebie! kocham ciebie!«

Innego nie chcę widoku,

Kiedy z tobą będę w niebie;

Tylko niech te dwa wyrazy,

Napisane w twojem oku,

Odbite po tysiąc razy,

Widzę wszędzie wkoło siebie.

I innej muzyki w niebie

Nie chcę od wschodu jutrzeńki

Słyszeć do zachodu słońca:

»Kocham ciebie! kocham ciebie!«

Dość mi tej jednej piosenki,

Z waryacjami bez końca.

(Poezye Adama Mickiewicza. T. 1. Kraków, Księgarnia G. Gebethnera, 1899, s. 217)