

**Міністерство культури, молоді та спорту України**  
**Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової**

**НОВАКОВИЧ Мирослава Олександрівна**



УДК 78:01+78.071.1+781.1+782.1/782.92+783.2

**ГАЛИЦЬКА МУЗИКА**  
**ГАБСБУРЗЬКОЇ ДОБИ (1772–1918)**  
**В КОНТЕКСТІ ЯВИЩА**  
**НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ**

17.00.03 – музичне мистецтво

Автореферат  
дисертації на здобуття наукового ступеня  
доктора мистецтвознавства

Одеса – 2020

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана на кафедрі історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

**Науковий консультант:** доктор мистецтвознавства, професор

**Кияновська Любов Олександрівна,**  
Львівська національна музична академія  
імені М. В. Лисенка,  
завідувачка кафедри історії музики (м. Львів)

**Офіційні опоненти:** доктор мистецтвознавства, професор

**Копиця Маріанна Давидівна,**  
Національна музична академія  
імені П. І. Чайковського, кафедра історії української  
музики та музичної фольклористики (м. Київ)

доктор мистецтвознавства, професор

**Сюта Богдан Омелянович,**  
Київська академія мистецтв, проректор (м. Київ)

доктор мистецтвознавства, професор,

**Медведик Юрій Євгенович,**  
Львівський національний університет  
імені І. Франка,  
завідувач кафедри музикознавства  
та хорового мистецтва (м. Львів)

Захист відбудеться 18 березня 2020 р. о 12.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 41.857.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора наук в Одеській національній музичній академії імені А. В. Нежданової за адресою: 65023, м. Одеса, вул. Новосельського, 63, малий зал.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової за адресою: 65023, м. Одеса, вул. Новосельського, 63, а також на сайті установи.

Автореферат розіслано «15» лютого 2020 року.

Вчений секретар спеціалізованої вченої ради  
канд. мистецтвознавства, професор



А. Д. Черноіваненко

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

**Актуальність теми дослідження.** Пошуки шляхів розвитку музичного мистецтва на національній основі стали однією з найважливіших тенденцій європейської культури ХІХ ст. Музика, як носій духовних цінностей суспільства, у романтичну добу мала значний вплив на формування національної свідомості багатьох європейських народів на шляху до їх національного самовизначення, виконуючи не лише гедоністичну та естетичну функції, а й пізнавальну, суспільно-перетворюючу, виховну та ідеологічну. Це стосується і процесу конструювання національної ідентичності в середовищі українського етнокультурного соціуму Галичини габсбурзької доби. Сучасні українські дискусії про ідентичність пов'язані з суперечливим образом минулого й проблемою «розрізненої української національної пам'яті» (О. Гнатюк). Водночас спроби істориків здійснити ревізію української історії дають імпульс для повторного переосмислення багатьох явищ національної культури.

У дисертації переглядається поширена багатьма істориками, літературознавцями й культурологами думка, що новочасну націю витворили література та ідеологія, хоча усвідомлення певної «однобічності» таких суджень змушує останніх постійно наголошувати на потребі міждисциплінарного підходу до осмислення задекларованої проблеми, шукати й оцінювати дискурси, що поновому визначають культурну та національну тожсамість. Дослідження написано у річищі концептуальної історії української музики, оскільки стрижневим поняттям у ньому став концепт національної ідентичності. Його головним компонентом є усвідомлення спільної культури та історії, що здатне породжувати сильні емоційні зв'язки. У роботі простежуються процеси конструювання і трансформації національної ідентичності в контексті розвитку музичного мистецтва на теренах Галичини ХІХ – початку ХХ ст., а також її вплив на різні сфери національного життя. Особливу увагу приділено не лише дискурсові української ідентичності у східногалицькій культурі того періоду, що виявляє всю її складність і багаторівневність, а передусім музичним текстам, які, незалежно від контекстів, дають можливість зробити висновки, подекуди цілком протилежні до загальноприйнятих. Це стосується як питань «маргінальності» української музики доби романтизму, так і тих постатей, які її репрезентували. Адже увесь парадокс ситуації полягає у тому, що для деяких митців, судячи з їх творів, визначальним був віденський орієнтир, який згодом трансформувався в український як національний.

Дисертація присвячена історії західноукраїнської музики епохи правління на землях історичної руської Галичини династії Габсбургів, що тривала від 1772 до 1918 рр. Саме цей відтинок історичного часу є надзвичайно важливим у розумінні процесів українського націєтворення з огляду на ту роль, яку відіграла Східна Галичина в загальнонаціональній історії, набувши наприкінці ХІХ ст. дещо метафоричного статусу українського П'ємонту. На думку Михайла Грушевського, вона стала тим арсеналом, «де створювались і вдосконалювались

засоби національного культурного та політико-громадського відродження українського народу»<sup>1</sup>.

**Зв'язок дослідження з науковими програмами, планами, темами.**

Дисертація виконана на кафедрі історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, відповідно до плану наукових робіт, і є частиною теми № 3 «Українська музика в контексті світової культури». Тему затверджено Вченою радою Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (протокол № 3 від 9 грудня 2014 р).

**Метою дослідження** є визначення ролі процесу конструювання національної ідентичності українського етнокультурного соціуму в традиціях музичної творчості Східної Галичини габсбурзької доби. Цій меті підпорядковані **основні завдання дисертації**:

- розглянути існуючі наукові підходи до проблеми національної ідентичності та визначити роль культури у процесах її конструювання;
- простежити зв'язок між реформами у сфері греко-католицького церковного богослужіння та процесуальністю конструювання національної ідентичності українців Галичини;
- обґрунтувати значення творчої постаті Д. Бортнянського як «винайденої традиції» галицької музики габсбурзької доби;
- проаналізувати впливи Д. Бортнянського у творчості композиторів Перемиської школи;
- розкрити специфіку конструювання національної ідентичності українського культурного соціуму Східної Галичини крізь призму філософської трихотомії «загального», «особливого» та «одиничного»;
- осмислити прояви «віденськоцентричності» в галицько-українській музиці першої половини та середини ХІХ ст.;
- виявити ознаки *галицької* та *національної* ідентичностей у творчості українських композиторів Східної Галичини габсбурзької доби;
- дослідити роль щорічних шевченківських концертів у формуванні спільного галицько-наддніпрянського музичного канону;
- визначити провідні форми музичного життя українців Галичини другої половини ХІХ – початку ХХ ст.;
- виявити специфіку втілення «національного» в галицькому музичному театрі кінця ХІХ – початку ХХ ст.;
- простежити вплив віденського *fin-de-siecle* на формування генерації галицьких композиторів-професіоналів першої третини ХХ ст.

**Об'єктом дослідження** є процес конструювання української національної ідентичності в музичному мистецтві Східної Галичини габсбурзької доби.

**Предмет дослідження** – композиторська творчість та музично-громадська діяльність представників українського культурного соціуму Східної Галичини ХІХ – початку ХХ ст.

---

<sup>1</sup> Грушевський М. «Український П'ємонт». *Вістник Спілки Визволення України*, 1916. Ч. 127. С. 787–788.

**Хронологічні межі дослідження** визначаються періодом входження Галичини до складу монархії Габсбургів (1772–1918), де нижня межа датується 1772 р., водночас уточнюється, що початки музичного професіоналізму галицьких українців слід вести від 1817 року, що пов'язано з викладанням музики в Перемиському Дяко-вчительському Інституті. Верхня межа, що завершується періодом Першої світової війни, охоплює ранній етап композиторської діяльності С. Людкевича та В. Барвінського, творчість яких знаменує високий рівень професіоналізму й слугує втіленням модерної національно-культурної ідентичності.

**Географічні межі дослідження** охоплюють східну частину Королівства Галичини й Володимирії, коронного краю Австро-Угорської імперії, утвореного на історичних землях Королівства Русі.

**Методологічна основа дослідження.** Складність і багаторівневість об'єкта й предмета дослідження зумовили використання методів, які дозволяють простежити процес конструювання національної ідентичності в галицькій музиці габсбурзької доби в річищі різних дослідницьких оптик:

- *музикознавчої історичної*, завдання якої полягає у дослідженні історичних закономірностей розвитку професійної музичної культури Галичини відповідно до конкретних суспільно-історичних реалій часу;
- *загальнокультурологічної*, що скеровує увагу на визначальну роль культури у процесі конструювання національної ідентичності;
- *постмодерної*, яка передбачає залучення міждисциплінарного дискурсу для дослідження феномену культурної пам'яті як форми передачі культурних смислів;
- *історико-генетичної*, корисної у сенсі виявлення генези музичної традиції українців, зокрема для осмислення концепту Д. Бортнянського як «винайденої традиції» галицької музики;
- *діалектичної*, що, оперуючи категоріями *загального, особливого та одного*, проектується на мультикультурне музичне середовище Габсбурзької монархії, розкриваючи взаємозв'язки між різними проявами ідентичностей (*галицькою, національною*) та їх трансформаціями;
- *герменевтичної*, як інструменту для витлумачення музичних текстів з метою розкриття їх смислу в межах системи цінностей і культурної традиції доби;
- *культурно-історичної*, що дозволяє аналізувати музичні тексти минулого в контексті умов їх постання і запобігає спрощеному та спотвореному їх розгляду крізь призму сучасних оцінок та критеріїв;
- *джерелознавчої*, яка використовується з метою атрибуції та з'ясування інформаційного потенціалу досліджуваних джерел;
- *методу музичної компаративістики*, що виявляє індивідуальні особливості та жанрово-стильові детермінанти творчості окремих представників галицької композиторської школи габсбурзької доби;
- *музикознавчо-текстологічного* методу для здійснення реконструкції рукописних нотних текстів, а також виявлення їх спотворень у процесі переписувань і переробок.

Комплекс застосованих методів дозволяє випрацювати авторську методологію

дослідження відповідно до культурної багатовекторності предметно-об'єктної сфери наукової праці.

**Теоретичною базою** дослідження є праці з філософії, соціології, політології, загальної історії, історії культури, історії літератури та музикознавства. Серед них найбільш важливими є роботи з теорії націй, націоналізму, національної та релігійної ідентичностей П. Альтера, Б. Андерсона, В. Ачкасова, М. Бердяєва, Ф. Броделя, О. Гнатюк, Е. Гобсбаума, М. Гроха, Е. Гелнера, М. Гібернау, Л. Грінфелд, Е. Еріксона, М. Козловця, І. Лисого, К. Майноуг, П. Рікера, М. Рябчука, М. Скринника, Е. Сміта, М. Степико, Ч. Тейлора; дослідження Аляйди та Яна Ассмана, в яких обґрунтовується теорія культурної пам'яті; праці Г. Бабінського, Л. Вулфа, В. Кравченка, Є. Нікіторовича, Ю. Хлебовчека, в яких порушуються питання міжкультурного пограниччя; дослідження П. Берка, Й. Г. Дройзена, Р. Тарускіна, Р. Шпорлюка з проблем історіописання.

Важливим джерелом з висвітлення історії українського націєтворення стали праці Я. Грицака, М. Грушевського, С. Пахолкова, С. Плохія, Н. Полонської-Василенко, І. Шевченка, Н. Яковенко; дослідження історії суспільно-політичних рухів у Галичині у роботах А. В. Вендланд, І. Райківського, О. Середи, І. Чорновола. Історико-музична проблематика розглядалась у порівнянні з історико-літературними концепціями, висвітленими в роботах В. Агеєвої, Г. Блума, Г. Грабовича, О. Михайлова, В. Моренця, М. Павлишина, Д. Перкінса, Ю. Прохаська, Ю. Шевельова. Особливо цінними для розуміння процесів, що відбувалися у галицькій культурі габсбурзької доби, є дослідження культурного середовища Відня і Габсбурзької монархії у працях В. Джонстона, М. Прокоповича, М. Чакі, К. Е. Шорске.

Концептуальною базою для осмислення феномену *національного* в музичному мистецтві стали роботи Т. Адорно, Б. Асаф'єва, Н. Герасимової-Персидської, Н. Горюхіної, М. Грінченка, М. Друскіна, О. Козаренка, Л. Корній, К. Лобанкової, С. Людкевича, І. Ляшенка, А. Ольховського, С. Тишка, Т. Чередниченко, К. Шарова; роботи О. Антоненко, Ю. Келдиша, Л. Кияновської, М. Рицарєвої, С. Скребкова, Н. Тетеріної, М. Фортунато, О. Шуміліної, І. Юдкіна-Ріпуна, в яких досліджується творчість Д. Бортнянського та композиторів його доби. Аналіз церковної музики представників Перемиської школи здійснювався з використанням матеріалів праць Е. Вілсона-Діксона, М. Етінгера, Л. Кирилліної, Т. Коваленко, О. Муравської, А. Тихонової, Є. Чигарьової, в яких розглядалися стильові особливості та поетика класицизму й бідермаєру в західноєвропейській музиці XVIII–XIX ст., а також церковна творчість австрійських композиторів тієї доби. Окрім того, предмет дослідження передбачав звернення до праць з музичної регіоніки П. Бажанського, А. Випих-Гавронської, В. Витвицького, Я. Горака, М. Загайкевич, І. Зінків, Л. Кияновської, Ф. Колесси, Б. Кудрика, Д. Колбіна, З. Лиська, Л. Мазепи, Т. Мазепи, Л. Мельник, С. Людкевича, С. Павлишин, Ф. Стешка, В. Токарчука, Я. Якуб'яка, Ю. Ясіновського, О. Цалай-Якименко.

**Матеріалом дослідження** є музичні твори галицько-українських композиторів XIX – початку XX ст.

**Додатковими джерелами дослідження** слугували галицька періодика другої половини XIX – початку XX ст. та нотні рукописні матеріали, що зберігаються у фондах ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України. Більшість із них впроваджується в науковий обіг уперше.

**Наукова новизна** роботи визначається тим, що вона є першою в українському музикознавстві спробою комплексного системного осмислення концепту української національної ідентичності в музичному мистецтві.

*Вперше:*

- досліджується процес конструювання української національної ідентичності в галицькому культурному конфесійно-музичному середовищі габсбурзької доби;
- запропоновано авторську дефініцію концепту «національної ідентичності» в її проєкції на музичне мистецтво;
- доведено, що «високий» канон галицької культури першої половини XIX ст. сформувався у сфері церковного музичного мистецтва;
- уведено в науковий обіг композиторську спадщину А. Нанке та В. Серсавія, зокрема новознайдені церковні композиції А. Нанке («Ангел вопіяше», «Взиде Бог», «Вознесися на небеса, Боже», «Вошел еси, архирею», «Да ісполнятся» As-dur, «Да ісполнятся» C-dur, «Єлици», «K'tebi iz hrada», «Слава-Єдинородний» D-dur, «Слава-Єдинородний» C-dur, «Творяй ангели», «Тебе поєм», «Хваліте Господа з небес») та В. Серсавія («Явися благодать Божія», «Во всю землю ізиде»);
- обґрунтовано твердження про визначальний вплив Перемиської співацько-композиторської школи на процеси конструювання національної ідентичності українців Галичини першої третини XIX ст.;
- осмислено значення творчої особистості Д. Бортнянського як «винайденої традиції» галицької музики габсбурзької доби;
- простежено динаміку взаємодії «галицької» та «національної» ідентичностей у контексті філософської трихотомії *загального, особливого та одиничного*;

*Поглиблено:*

- розуміння ідеї українськості в національній музичній культурі романтичної доби;
- усвідомлення церемоніально-символічного аспекту святкування річниць народження видатних діячів української культури для пропаганди ідеї національної єдності та формування спільного галицько-наддніпрянського композиторського музичного канону

*Набуло подальшого розвитку:*

- висвітлення історико-культурного контексту творчості українських композиторів Галичини габсбурзької доби;
- тлумачення поняття «культурної пам'яті» – як сукупності музичних текстів, що сприяють усвідомленню етнічною спільнотою власної єдності та своєрідності;
- з'ясування провідних форм національного музичного життя українців Галичини другої половини XIX – початку XX ст.

**Теоретичне значення отриманих результатів** полягає у комплексному дослідженні процесу конструювання і трансформації національної ідентичності в українській музиці ХІХ – початку ХХ ст. в умовах мультикультурного середовища габсбурзької Галичини. Теоретичні узагальнення дисертації закладають методологічні основи та створюють базу для подальшого поглибленого дослідження проблеми національної ідентичності в сучасному українському музикознавстві.

**Практичне значення дисертації** полягає в можливості використання її матеріалів не лише у навчальних курсах з історії української та світової музики, філософії музики, музичної інтерпретації, але й у курсах із загальної історії, історії української літератури, історичної культурології. Зібраний фактичний матеріал дисертації можна використовувати для підготовки посібників та підручників, навчальних програм з історії української, австрійської, чеської та польської культур, а також праць з проблем міжкультурного пограниччя.

Матеріали дослідження впроваджено у навчальний курс «Історія української музичної культури», який викладається автором дисертації на теоретико-композиторському та виконавських факультетах ЛНМА імені М. В. Лисенка.

**Особистий внесок здобувача.** Дисертація є самостійним науковим дослідженням. Усі опубліковані праці автора за темою дисертації написані без спів-авторів. Положення й висновки наукової новизни одержані самостійно. Здобувачем започатковано новий напрямок в музичній науці, який передбачає залучення широкого спектру наукових досліджень різних галузей гуманітарного дискурсу (релігійного, релігійно-конфесійного, соціо-історичного) для системного осмислення стрижневих концептів української музичної культури, насамперед концепту національної ідентичності.

**Апробація результатів дослідження.** Основні ідеї та теоретичні положення дисертації пройшли апробацію на засіданнях кафедри історії музики, музичної медієвістики та україністики ЛНМА імені М. В. Лисенка, а також були викладені у публічних виступах автора на міжнародних та всеукраїнських конгресах, симпозіумах, конференціях в Україні й за кордоном. Серед них найважливіші: «Тарас Шевченко і світова україністика» (Київ, Україна – 21–24.10.2013), «Українська культура у розмаїтті виявів» (Рівне, Україна – 12–13.11.2013), «V Антоновичеві читання» (Львів, Україна – 28.02.2014), «Композитор і священник Михайло Вербицький у контексті його доби» (Львів, Україна – 16.03.2015), «До 200-річчя з дня народження Михайла Вербицького» (Перемишль, Польща – 18.04.2015), «Мистецька культура: історія, теорія, методологія» (Львів, Україна – 27.11.2015), «Степан Дегтярьов та його сучасники: музичний класицизм у Східній Європі» (Київ, Україна – 10.05.2016), «Мистецька культура: історія, теорія, методологія» (Львів, Україна – 25.11.2016), «Синергетична природа культури: наукова рефлексія над взаємодією Ероса та Етоса» (Львів-Коломия, Україна – 02.12.2016), «Українська музична культура: проблеми національної ідентичності» (Луцьк, Україна – 28.03.2017), «Na pograniczach kultur i narodów. Wczoraj – dziś – jutro» (Санок, Польща – 14–16.09.2017), «Гімнографія, сакральна монодія, церковний спів» (Львів, Україна – 30–31.10.2017), «Україна.



Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, Україна – 2–3.11.2017), «Ех umbra in solem» (Львів, Україна – Швейцарія – 2–5.11.2017), «Музикознавчий універсум молодих» (Львів, Україна – 27.02–02.03.2018), «Polska i Ukraina – przestrzenie kulturowe i artystyczne» (Слупськ, Польща – 10–11.05.2018), «Моцартіана: європейський та український аспекти. Оточення Ф. К. Моцарта у Львові (Львів, Україна – 21.07.2018), «Музикознавчий універсум молодих» (Львів, Україна – 28.02.2019), «Х Антоновичеві читання» (Львів, Україна – 01.03.2019), «Літературні імпресії в музиці: Моцарт та майбутнє» (Львів, Україна – 03.08.2019), «ЛюдкевичФест» (Львів, Україна – 05.10.2019).

**Публікації.** Основні положення дисертаційної роботи викладено в монографії «Галицька музика габсбурзької доби: у пошуках української ідентичності» (Львів, 2019, 30,5 др. ар.), 25 наукових публікаціях, з яких 17 статей у наукових фахових виданнях, затверджених МОН України (з них 5 – у виданнях, які включені до міжнародних наукометричних баз); 4 статті у наукових періодичних фахових виданнях інших держав (Польща) та 4 публікації в інших наукових виданнях, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації.

Дисертацію на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства «Канон українського музичного модернізму у творчості Бориса Лятошинського» за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво» захищено 17 квітня 2008 р. у Львівській національній музичній академії імені М. В. Лисенка; її матеріали в тексті докторської дисертації не використовуються (крім окремих джерел, дотичних до теми дослідження). Сформульовані у пропонованому дослідженні положення виносяться на захист уперше.

**Структура дисертації.** Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел (444 позиції, з них 31 іншомовна), додатків. Повний обсяг дисертації 494 сторінки, з них основного тексту 411 сторінок.

## ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У **Вступі** обґрунтовується вибір тематики дослідження, ступінь її наукової розробки, доводиться її актуальність, визначаються мета й основні завдання роботи, окреслюються об'єкт, предмет та методологічні засади дослідження; визначається наукова новизна роботи, її зв'язок з науковими програмами, планами, темами; окреслюються джерелознавча та методологічна база дисертації; наводяться основні відомості щодо апробації результатів дослідження та їх опублікування в спеціалізованих фахових виданнях.

**Розділ 1 «ГАЛИЦЬКЕ КУЛЬТУРНЕ ВІДРОДЖЕННЯ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ»** складається з шести підрозділів, в яких проаналізовано основні підходи до осмислення концепту національної ідентичності та аргументується важливість музичного компонента в процесі конструювання національної ідентичності українців Галичини епохи правління Габсбургів (1772–1918).

У підрозділі 1.1 «**Концепт національної ідентичності в контексті музики та музикознавства**» виявлено, що сучасна історична наукова думка часто нехтує фактом впливу музики на процеси українського націєтворення у ХІХ ст, забуваючи, що серед найвизначніших діячів національного руху були й представники музичного мистецтва. Тому в літературоцентричній українській свідомості криза національної самоідентифікації та маргінальність музики є взаємопов'язаними між собою явищами. Зазначено, що концепт національної ідентичності не отримав достатньої розробки і в сучасному українському музикознавстві. Водночас питання національної ідентичності обговорювались українськими інтелектуалами (П. Куліш, О. Маркович, М. Лисенко, І. Франко) ще у ХІХ ст. і були чітко окреслені С. Людкевичем у статті «Націоналізм у музиці», опублікованій у 1905 році. У другій половині ХХ ст. категорія національного стала пріоритетною у дослідженнях І. Ляшенка, який одним із перших намагався роз'яснити сутність національної ідентичності музики. В останні два десятиліття ці проблеми порушувались у працях Н. Герасимової-Персидської, Л. Корній, І. Лященко, М. Ярکو, Т. Мазепи Т. Булат та інших дослідників.

У підрозділі 1.2 «**Методологія дослідження**» категорія ідентичності розглядається у національному та культурному вимірах. Слідом за Б. Андерсеном, Е. Гелнером, С. Голом, М. Гібернау, Е. Смітом стверджується, що іманентною рисою людського існування є культура, що відіграє домінуючу роль у процесі конструювання національної ідентичності. Лише в межах національної культури створюються зв'язки солідарності серед членів її спільноти і засвоюються її символи, цінності та погляди. Теоретичні узагальнення щодо визначальної ролі культури в процесі конструювання національної ідентичності стали підставою до застосування в роботі *загальнокультурологічного* методу, що вплинув на її концепцію та зміст. Теоретично-методологічний апарат дослідження передбачив також використання *постмодерного* підходу, для якого притаманна нелінійна темпоральність й особливе розуміння взаємодії сучасного з минулим. Це резонує з концепцією культурної пам'яті, обґрунтованою в роботах Яна та Аляйди Ассман. Підтримання національної ідентичності завжди передбачає звернення до символічних образів минулого, позаяк поняття ідентичності є невіддільним від культурної пам'яті як форми передачі та осучаснення культурних смислів.

Концептуальною базою для осмислення теоретичних питань, пов'язаних з проблемами націєтворення, є роботи, що демонструють *модерністський, примордіалістський та переніалістський* підходи до дослідження задекларованої проблематики. Складність і багаторівневість об'єкта дисертації зумовили використання, крім зазначених вище, *історико-генетичного, діалектичного, герменевтичного, культурно-історичного та джерелознавчого* методів, які дозволяють простежити процес конструювання національної ідентичності в галицькій музиці габсбурзької доби в річищі сучасних дослідницьких оптик. Традиційно музикознавча методологія у роботі представлена *музикознавчим історичним, музикознавчо-текстологічним та компаративістським* методами. Використання *музикознавчого історичного* методу зумовлене дослідженням історичних зако-

номірностей розвитку професійної музичної культури Галичини відповідно до конкретних суспільно-історичних реалій часу, пізнанні музичних явищ з метою визначення *загального, особливого та одиничного* в їх розвитку та взаємодії. Метод *музичної компаративістики* дозволив виявити індивідуальні особливості та жанрово-стильові детермінанти творчості окремих представників галицької композиторської школи (М. Вербицький, І. Лаврівський, С. Воробкевич, В. Матюк, О. Нижанківський, Д. Січинський, Ф. Колесса, Г. Топольницький, Й. Кишакевич, Я. Лопатинський, С. Людкевич, В. Барвінський). *Музикознавчо-текстологічний* підхід задіяний для здійснення реконструкції рукописних нотних текстів чеських композиторів (В. Роллечек, А. Нанке, В. Серсавій), а також виявлення спотворень у процесі їх частих переписувань і переробок. Комплекс застосованих методів дозволяє випрацювати авторську методологію дослідження відповідно до культурної багатовекторності предметно-об'єктної сфери наукової праці.

Враховуючи недостатню розробленість концепту національної ідентичності в музичному мистецтві, пропонується її визначення як *явища процесуального характеру, що конструюється шляхом усвідомлення національною спільнотою своєї музичної самості й набувається в результаті пошуку й поступового відбору найхарактерніших самобутніх форм музичної презентації, прийнятих спільнотою для себе і впізнаваних для інших.*

У підрозділі **1.3 «Галичина versus Галіція: від Руського королівства до Габсбурзької провінції»** простежується історія галицьких земель від початків їх перебування у Галицько-Волинській державі, яка стала спадкоємцем Києва і осердям руської ідентичності, входженням у середині XIV ст. до складу Польщі у статусі Руського воєводства, а з 1772 р. – до Австрійської монархії. Констатується певна «штучність» утвореного Габсбургами «Королівства Галичини і Володимирії» внаслідок об'єднання українських земель з етнічними польськими територіями, які ніколи не були частиною Київської Русі, що сприяло посиленню у Східній Галичині польського домінування.

Звертається увага на специфічність Галичини як території українсько-польського пограниччя, межу якого визначали Рим і Візантія. Тому християнство на цих теренах було поділено не лише культурологічно, але й конфесійно. Таке розмежування згодом запровадила й австрійська влада, яка ще наприкінці XVIII ст. для розрізнення русинів та поляків використовувала категорію конфесії. Тому українсько-руська ідентичність галичан на початку XIX ст. конструювалась за релігійною ознакою, де греко-католик автоматично вважався русином, а католик поляком. Адже в умовах диглосії (двомовності), на думку М. Поповича, етнічна самосвідомість є абсурдом, оскільки людина культури, як людина із самосвідомістю, ототожнюватиме себе або з державою, або з християнством як культурою.

У підрозділі **1.4 «Релігійні передумови національного пробудження в Галичині в першій половині XIX ст.»** на підставі аналізу тогочасного релігійно-культурного дискурсу виявлено, що національне пробудження у Східній Галичині мало релігійне джерело натхнення і було пов'язане з реформами, що відбувалися в лоні греко-католицької церкви. Австрійська влада в особі Марії-

Терезії та її сина Йосифа II змінила статус згаданої церкви, надавши їй рівних прав з католицькою, а також ввела закон про обов'язкову духовну освіту для майбутніх греко-католицьких священників. Саме духовна еліта в XIX ст. просувала справу мовного й культурного відродження у Галичині.

Висвітлюється роль мовного питання в процесах конструювання національної ідентичності. Розглядається запропонована Ю. Хлебовчеком схема, за якою перший етап націєтворення у Центральній Європі належить виключно до мовної сфери. Водночас зазначається, що український національний рух у Східній Галичині мав свої відмінності, які полягали в тому, що мовний чинник на початках формування національної ідентичності не був домінуючим. Національна тожсамість галицьких українців конструювалася спершу за релігійною ознакою. Важливим є те, що Габсбурзька імперія відзначалася багатомовністю не лише в переносному, але й у прямому розумінні цього слова, тому уявлення про національну свідомість, як породження винятково мовних факторів, приводили до хибних висновків. В умовах галицького життя початку XIX ст. українська мова не виконувала функції об'єднавчого чинника, оскільки її літературного опрацювання у той час ще не існувало.

У підрозділі **1.5 «Музична складова греко-католицького церковного обряду та її роль в утвердженні релігійної ідентичності українців Галичини»** стверджується, що одним із головних чинників реформування церковного життя, а разом і національної самосвідомості галицьких українців, стала церковна музика. Це питання розглядається крізь призму трихотомії концепту культури Я. Ассмана. Взаємозв'язок теми «звернення до минулого», теми ідентичності і теми культурної спадкоємності аналізується в контексті «культурної пам'яті», що живить традицію і комунікацію. У Східній Галичині питаннями збереження культурної пам'яті займалися саме греко-католицькі священники, які поєднували пастирське покликання з обов'язками письменників, публіцистів, істориків, композиторів, мовознавців, політичних та громадських діячів.

Аналіз галицького культурного дискурсу XIX ст. виявляє важливість проблем церковного співу і діяльності Перемиської єпархії, очолюваної єпископом І. Снігурським. Публікації галицької періодики стосовно впровадження багатоголосого церковного співу, починаючи від 1850-х років, дають можливість простежити умови та обставини, завдяки яким відбувався процес конструювання української національної ідентичності. Реформа церковної музики, що почалася наприкінці 1820 р., пов'язана з поверненням у церковну практику багатоголосого співу, якому передувала доба «простопінія» (самолівковий спів). Перші спроби покращити якість церковного співу пов'язані із заснуванням у Перемишлі у 1817 р. Дяко-вчительського інституту. До церковних відправ у Перемишлі та Львові залучалися також чеські та німецькі композитори, зокрема Венцель Роллечек, якого вважають першим чехом-музикантом, який став українським композитором та диригентом у Галичині.

У підрозділі **1.6 «Перемиська співацько-композиторська школа та її націєтворча діяльність»** зазначено, що успіхи у сфері реформування церковної музики та піднесення духовного життя української громади пов'язані із

заснуванням у 1828 р. у Перемишлі при греко-католицькому кафедральному соборі хору. Реконструюється послідовність подій уведення багатоголосого співу у тогочасну церковну практику, заслуга відновлення якого належить єпископу І. Снігурському, капелану Й. Левицькому, чеським музикантам Алоїзу Нанке та Вікентію Серсавію. Аналізується діяльність новозаснованої музичної школи, директором якої у 1830 р. був призначений А. Нанке.

Роль Перемиської школи не обмежується лише сферою церковної практики та піднесенням музичного життя в першій половині ХІХ ст. у Галичині. Хоровий багатоголосий акапельний спів, що культивувався в її стінах, став чи не найголовнішим чинником пробудження національної свідомості галицьких українців у 1829–1835 рр. Відтак музичні здвиги випереджували на декілька років процеси, що відбувалися в інших сферах культурного життя, зокрема в літературі. Саме хоровий спів дав імпульс до усвідомлення на той час вже спольщеними галицькими українцями власної релігійної ідентичності, що поступово трансформувалася у національну. Це явище осмислюється у публікаціях галицької періодики середини ХІХ – першої половини ХХ ст., зокрема у дописах М. Вербицького, капелана Й. Левицького, священників Й. Левицького (з Болшева) та І. Х. Сінкевича, громадського діяча-русофіла О. Мончаловського (вводяться в науковий обіг вперше), а в ХХ ст. у працях В. Витвицького, Б. Кудрика, З. Лиська, С. Людкевича, Ф. Стешка, В. Щурата.

**Розділ 2 «ДМИТРО БОРТНЯНСЬКИЙ ЯК „ВИНАЙДЕНА ТРАДИЦІЯ” ГАЛИЦЬКОЇ КУЛЬТУРИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ»** складається з чотирьох підрозділів, в яких осмислюється роль творчої постаті Д. Бортнянського в історії галицької культури ХІХ ст. та її вплив на діяльність композиторів Перемиської школи.

У підрозділі **2.1 «Дмитро Бортнянський та його доба в просторі галицької культурної пам'яті»** стверджується, що галицький культурний канон першої половини ХІХ ст. сформувався у сфері музики культового призначення. Перемиські священники-інтелектуали відкинули обмежені рамки тогочасної культової музичної традиції, захоплюючись художньою красою духовної музики Д. Бортнянського. Використання у церковній практиці літургійних творів композитора зніціювало й дискурс, присвячений його творчій постаті, у галицькій періодиці другої половини ХІХ – початку ХХ ст. У публікаціях Й. Левицького (з Болшева), М. Вербицького, А. Вахнянина, В. Щурата, С. Людкевича Д. Бортнянський постає носієм насамперед української ідентичності та музичним реформатором православної та греко-католицької церков. Зазначається, що опір, який чинило вище львівське духовенство виконанню творів Бортнянського у церковному богослужінні, не зміг зупинити процес їх поширення у Галичині. Водночас аналізується «дискурс Бортнянського» в російській культурі ХІХ ст. і несприйняття його музики такими авторитетними діячами, як В. Одоєвський, В. Стасов і П. Чайковський.

Порушується проблема приналежності Д. Бортнянського до галицької культури, оскільки його духовна хорова спадщина стала найвартіснішим репертуаром галицької церковної музики та її недосяжним ідеалом. Ставиться питання

правочинності спадкоємності Бортнянського в традиції галицької музики. Адже композитор не був особисто причетним до галицької культури, тому його зв'язок з нею до певної міри є уявним. Відтак доцільніше вважати Бортнянського «винайденою» традицією галицької музики. Популярність духовних хорових творів композитора у Галичині є результатом підсвідомого пошуку галицькими українцями своєї національної самості спочатку у сфері церковної музики, криза якої посилила несприйняття тих практик, що насаджувалися представниками «чужих» музичних культур. Бортнянський став утіленням галицької культурної та історичної пам'яті, що через духовний хоровий концерт вела у віддалене минуле – до доби партесного співу, історія впровадження якого була пов'язана зі Львовом.

У підрозділі **2.2 «Церковна музика Алоїза Нанке та Вікентія Серсавія – чеських послідовників Дмитра Бортнянського»** аналізуються літургійні твори згаданих композиторів, віднайдені у рукописних фондах ЛНБ ім. В. Стефаніка НАН України і вперше уведені у науковий обіг. Завдяки діяльності А. Нанке, талановитого та всебічно освіченого музиканта, центром української церковної музики у першій половині XIX ст. став Перемишль, а його літургійні композиції склали основу тогочасного церковного репертуару. Відомо, що твори Нанке, написані для потреб греко-католицького богослужіння, позначені впливом музики Бортнянського. У цьому випадку йдеться про явище акультурації, коли творчість представника панівної віденської культури, що в галицьких умовах першої половини XIX ст. виступає у ролі донора, збагачується рисами культури-реципієнта. Переконливим прикладом впливу Бортнянського є звернення Нанке до жанру хорового концерту, оскільки серед збережених рукописів музиканта є декілька хорових творів із виразними ознаками концертності. Церковні композиції А. Нанке позначені впливом віденського класицизму, що відображено в їх мелодії та формі, оскільки в більшості творів композитора переважають двочастинні структури. Однак, на відміну від Бортнянського, внаслідок поєднання канонічного церковно-слов'янського тексту та мелодики в стилістиці віденського класицизму, літургійні композиції А. Нанке викликають суперечливе відчуття і не зовсім вписуються в традицію українських церковних піснеспівів, позаяк тут йдеться про інший інтонаційно-звуковий ідеал.

Ці зауваги стосуються і двох віднайдених причасників В. Серсавія («Явися благодать Божія» та «Во всю землю ізиде»), яким притаманна структурна ясність, простота гармонічної мови, елементи оперно-аріозного стилю тощо. Цілковитим у дусі світського галантного танцю написаний середній розділ піснеспіву «Явися благодать Божія», натомість завершальні каданси першого розділу та репризи, з мелізматичними прикрасами в партії сопрано, викликають алюзії до оперно-аріозного стилю.

У підрозділі **2.3 «Рецепція духовної музики Дмитра Бортнянського в літургійних творах Михайла Вербицького»** церковні композиції М. Вербицького розглядаються у контексті впливу музики Д. Бортнянського. Водночас стверджується, що ключем до розуміння музики Вербицького є літургійні композиції А. Нанке та В. Серсавія, оскільки саме їм першим випала участь

адаптувати високий концертний стиль духовних творів Бортнянського для богослужбових потреб греко-католицької церкви. Вплив Д. Бортнянського на творчість М. Вербицького проявляється по-різному: на інтонаційному рівні, через безпосереднє цитування окремих фрагментів духовних творів Бортнянського, використання певних ритмоформул, у плані формотворення тощо. «Іже херувими» М. Вербицького, з його двох Літургій для мішаного та чоловічого хорів, аналогічні до будови «Херувимських» Бортнянського. Обох композиторів зближує також наявність у їхніх творах засад класичного мислення, незважаючи на те, що Вербицький, як композитор, сформувався вже в епоху романтизму.

Впливом Д. Бортнянського позначений єдиний хоровий концерт Вербицького «Ангел вопіяше», що особливо відчутно в перших тактах першого розділу твору (*Moderato*), сповнених тим споглядально-молитовним настроєм, який характерний для повільних частин концертів Бортнянського. Інтонаційно та ритмічно цей розділ концерту дуже нагадує теми деяких «Херувимських» Бортнянського (№ 2, № 4, № 6). На підставі віднайдених рукописів А. Нанке встановлено, що четвертий розділ («О восстанії Рождества Твого») Великоднього концерту Вербицького є точним повторенням останнього розділу концерту «Ангел вопіяше» А. Нанке.

У підрозділі 2.4 «Літургійна творчість Івана Лаврівського в контексті секуляризації життя Галичини середини ХІХ ст.» аналізуються церковні твори ще одного представника Перемиської композиторської школи, позначені великим впливом тогочасної світської музики та духовними композиціями італійських і німецьких композиторів бідермаєрівської доби. На відміну від Нанке та Вербицького, І. Лаврівський у своїх церковних піснеспівах меншою мірою спирається на Бортнянського, культ духовної музики якого у другій половині ХІХ ст. починає занепадати через низку об'єктивних причин. Упродовж тривалого часу І. Лаврівський жив у Кракові, де йому доводилось слухати церковні твори австрійських та італійських композиторів, тому його літургійні композиції виразніше кореспондують з італійською та французькою оперними школами початку ХІХ ст. У деяких композиціях, зокрема у піснеспіві «Вічна пам'ять», відчутними є впливи Л. Бетховена та Ф. Шуберта. Йдеться про знамениту «траурну ходу» з другої частини Сьомої симфонії Бетховена. Ту саму ритмічну модель у другій частині квартету «Смерть і дівчина» використовує Ф. Шуберт. Натомість у піснеспіві І. Лаврівського «Христос воскрес» Б. Кудрик вбачає інтонаційні запозичення з опери «Зампа» французького композитора та піаніста Ф. Герольда.

**Розділ 3 «ГАЛИЦЬКА МУЗИКА НА ПЕРЕХРЕСТІ ІДЕНТИЧНОСТЕЙ»** складається з шести підрозділів, в яких творчість українських композиторів середини ХІХ ст. аналізується в контексті мультикультурного галицького середовища.

У підрозділі 3.1 **Історія музики крізь призму ідентичності в контексті категорій «загального», «особливого» та «одиночного»** порушується проблема літературоцентричного трактування культури. Ці теорії були подолані наприкінці ХХ ст., а культуру стали визначати, як неоднорідну й амбівалентну

формацію, що складається з багатьох компонентів. У цьому контексті особливо важливими є праці з історії музики, оскільки вони відображають розвиток національної свідомості і творять концепцію спільної ідентичності. Аналізуються два русла в українському музичному історіописанні. В одному з них увага зосереджується на музичній культурі підросійської України, натомість історія галицької музики постає, як самодостатня у дослідженнях музикознавців Західної України.

Аналіз праць з історії української музики виявляє усталені стереотипи у підході до її інтерпретації. Адже впродовж тривалого часу її було прийнято розглядати в контексті російської імперської та постімперської схем. Однак такий підхід є нежиттєздатний, оскільки історія Східної Галичини ніби «випадає» з головного національного нарративу. Тому у процесі написання цих історій дослідники повинні враховувати культурну різноманітність ареалу, який досліджується. Більшою мірою це стосується історії галицької музики, розвиток якої відбувався в присутності «частин систем різних національних культур». Це сформувало образ Галичини як палімпсеста різних ментальностей – з відмінною релігійною, культурною та національною природою й відповідними гібридними пограничними ідентичностями. Тому науковою оптикою для вирішення зазначеної проблеми стала філософська трихотомія *загального, особливого та одиничного*. У такому ракурсі культурна ідентичність галицьких українців, починаючи від кінця XVIII ст. і до середини XIX ст., розглядається під кутом «віденськоцентричності». При цьому зазначається, що термін «віденськоцентризм» є більш обґрунтованим з огляду на безперечний вплив Відня – як культурної та політичної метрополії. Адже «віденськість» – це імперськість, багатокультурність і магістральність, на відміну від «австрійськості» як культурної однорідності й самотності. Віденська ідентичність у Галичині не формувалася поступово, як *ідентичність-процес*, а була накинута згори в результаті певних геополітичних змін у європейській історії та прищеплена за допомогою державних реформ, які поставили в культурній ієрархії здобутки австрійського просвітництва на значно вищій щабель у порівнянні з іншими культурними концептами, зокрема польським.

У підрозділі **3.2 «Віденське» як «загальне» у творчості українських композиторів Галичини середини XIX ст.»** стверджується, що Відень для галицьких українців є містом, що володіє особливою символічною силою. Як інституційний та «культурний вузол», Відень сприяв поширенню упродовж XIX ст. у Галичині певних соціальних структур, що стали засобами організації музичного життя, а це – музичний театр, музичні товариства, музична освіта, виконавські музичні заходи. По-друге, він у XIX та в перші десятиліття XX ст. став осередком доцентрового притягання українських інтелектуальних сил, виконуючи функцію українського духовного та культурного центру поза межами України.

Осмилюється участь австрійських музикантів у музичному житті Галичини першої половини XIX ст. Ф. К. Моцарту належить заслуга у створенні у Львові в 1826 р. Інституту Співу та Товариства св. Цецилії (Cäcilien-Verein), на зразок



тих, які в перші десятиліття XIX ст. започатковувалися у багатьох містах Німеччини й Австрії. Спосіб функціонування Інституту у Львові дає поштовх для роздумів про діяльність музичної школи у Перемишлі в площині інституціональності мислення, коли впроваджені на теренах Галичини австрійські інститути (у цьому випадку освітні норми та правила) створюють сприятливі умови для повноцінного розвитку музичного мистецтва. «Віденськоцентричність» галицьких українців у першій половині XIX ст. розглядається під кутом *загального*. Адже останні, незважаючи на свою чисельність, не мали перелічених вище інструментів національної самоідентифікації та при творенні власної культури послуговувались здобутками панівної державної австро-німецької нації.

У контексті впливу віденської культури аналізується світський музичний доробок М. Вербицького. Ставиться питання стосовно «віденської» ідентичності композитора, що проявилася у багатоскладовості його культурної самосвідомості. Ця проблема розглядається з точки зору жанру, так як стильова парадигма віденського класицизму полягає у створенні класичного оркестрового стилю, що знайшов своє найповніше втілення у взаємодії оперного та симфонічного начал. Якщо інструментальна музика не увійшла до українського романтичного канону, залишившись поза зоною уваги композиторів, то оркестрові увертюри Вербицького написані під безпосереднім впливом тих музичних тенденцій, які панували в культурному житті Відня. Однією з ознак «віденськоцентричності» є наявність у симфоніях Вербицького танцювальної та військової музики. Композитор у своїх творах досить часто використовує інтонації вербункошу, як вплив культури Відня, оскільки цю традицію започаткували ще віденські класики. Безпосереднє відношення до австрійської розважальної музики XIX ст. має використання Вербицьким в оркестрових творах військових маршів. Це є переконливим доказом того, що і «висока», і побутова культура Відня відіграла важливу роль у формуванні його музичного світогляду.

У підрозділі **3.3 «Традиції австрійського бідермаєру в галицькій музичній культурі XIX ст.»** бідермаєр хронологічно пов'язується з періодом 1810–1848 рр. в австро-німецькій культурі. Цим терміном позначають передреволюційну епоху, проміжний шар між «одомашненим» романтизмом і реалізмом, що переосмислює функції мистецтва, відмовляючись від його високих ідеалів і водночас наближаючи його до людей. Тому аналіз музичних текстів тієї доби виглядатиме непереконливо без урахування їх історичного та політичного контекстів. Важлива відмінність бідермаєру від романтизму полягає у ставленні до традиції. На відміну від романтиків, які вважали себе спадкоємцями Л. Бетховена, композитори, що вписувались у традицію бідермаєру (Л. Шпор, А. Лорцінг, О. Ніколаї), намагались наслідувати В. А. Моцарта, позаяк він став уособленням високого класичного канону. Галицькі музикознавці старшої генерації ще в першій половині XX ст. беззастережно ввели поняття *бідермаєр* у контекст галицької культури XIX ст., а для композиторів перемиської доби «українським Моцартом» став Д. Бортнянський.

Бідермаєр не запропонував музично-естетичних декларацій, визначаючись насамперед в аспекті історії інституцій. Найпопулярнішою формою музичних

товариств у Німеччині та Австрії стали співочі гуртки *Liedertafel*, що об'єднували музикантів, поетів та композиторів. У Галичині традиція написання акапельних лідертафельних пісень була прищеплена М. Вербицьким та І. Лаврівським і започаткована ними у Перемишлі. Ці пісні стали популярними завдяки виразній мелодії та гармонії, нескладній формі, що підпорядковувалась поетичним текстам, в яких переважали сентиментальні, любовні та патріотичні настрої. На їх мелодику і характер вплинула також німецька народна пісня. Серед лідертафельних пісень М. Вербицького та І. Лаврівського переважають твори ідилічного та пейзажного характеру. Стилістично близькими до них є пісні С. Воробкевича й В. Матюка. Панування лідертафельної традиції у галицькій культурі середини й другої половини ХІХ ст. негативно відбилося на її подальшому розвитку, сповільнюючи процеси конструювання української національної ідентичності.

У підрозділі **3.4 «Вплив Відня на формування галицького музичного театру середини ХІХ ст.»** висвітлюється роль австро-німецького театру в Галичині як інструмента германізації місцевого населення. Саме австрійці значною мірою сформували у галицьких композиторів і письменників уявлення про те, яким має бути національний театр (якщо не брати до уваги п'єс І. Котляревського), запропонувавши їм нарівні з іншими слов'янськими народами готові культурні моделі, репрезентовані у постановках німецького державного театру. Репертуарна політика українського театру в Перемишлі наприкінці 1840-х років й театру «Руська Бесіда» у Львові у 1860-х роках відображала специфіку українського міського соціокультурного середовища, що лише формувалось і якому був відкритий доступ до німецькомовної культури. Короткотривала діяльність українського театру в Перемишлі у 1848–1850 роках (після чого настала чотирнадцятирічна перерва аж до появи «Руської Бесіди» у Львові) значною мірою завдячувала ентузіазму людей неукраїнського походження, оскільки протекцію йому робили переважно австрійські урядовці та військові.

Театральними взірцями для галицьких композиторів старшої генерації (М. Вербицький, І. Лаврівський) могли слугувати опери та оперети австрійців Венцеля Мюллера (1767–1835) та Адольфа Мюллера (1801–1866). С. Людкевич не дарма назвав Вербицького «плідним оперетистом», оскільки серед його чисельних театральних творів також переважали оперети. Оперета опосередковано впливала на формування самосвідомості галицьких українців завдяки українській мові, використанню національного одягу, елементів народної обрядовості, музично-фольклорних зразків, що були втіленням «пам'яті культури». Водночас слід вказати на амбівалентність тогочасних вистав, в яких інтонації українського фольклору спокійно уживалися з мелодикою, запозиченою від німецьких, італійських і французьких опер та оперет. Дослідники звертають увагу на відсутність глибокого проникнення композиторів у дух народної пісні, оскільки тут не лише у танцях, але і в співаних фрагментах панують танцювальні ритми, зокрема коломийки й шумки, натомість багата відтінками ладівість цих пісень композиторами зовсім не помічена.

У підрозділі **3.5 «Галицьке як «особливе» у творчості українських ком-**

**позиторів Галичини»** під кутом *особливого* (як системи ознак і властивостей певної групи) розглядається ендогенна, внутрішньорегіональна *галицька* ідентичність. Дослідники визначають її як «штучно зроблену», позаяк кожен з народів Східної Галичини мав своє розуміння «галицькості». Водночас ця ідентичність, що передувала національній, стала визначальним засобом для консолідації української ідентичності, оскільки провінція створила політичну основу для її артикулювання.

Концепт *галицької* ідентичності пов'язаний із певними методологічними труднощами, оскільки дотепер не існує конкретного визначення цього поняття. Л. Вулф трактує *галицьку* ідентичність як принципово не національну, невизначену та розмиту, позаяк у ХІХ ст. вона поєднала в собі елементи різних ідентичностей, що зберігаються й упізнаються, створюючи специфічну культурну конфігурацію, певну культурну єдність. Одним із перших намагань артикулювати *галицьку* ідентичність у сфері культури стали видання українського та польського музичного фольклору, зроблені українським істориком Д. Зубрицьким в альманасі «Pielgrzym Lwowski» (1822, 1823), К. Ліпінським у першому томі «Pamiętnik Narodowy» (1827) та В. Залеським «Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego» (1833). Безпосередніми репрезентантами *галицької* ідентичності у музичному мистецтві є М. Вербицький та І. Лаврівський. Розмаїття танцювальних ритмоінтонацій у симфоніях Вербицького, де однаковою мірою артикулюються австрійська (німецька), українська, польська та угорська складові, пояснюється тим, що культури доволі часто розвиваються у складній взаємодії, коли їх члени можуть бути абсолютно байдужими до чіткого й категоричного самовизначення. У такому традиційному середовищі ідеал єдиної домінантної культурної ідентичності не матиме сенсу.

Приклади «нерозбірливості» щодо артикуляції національного первня можна спостерегти в більшості лідертафельних пісень М. Вербицького, І. Лаврівського та їх послідовників, що особливо помітно в хорах із патріотичним змістом. Адже ця ділянка творчості повинна якнайповніше репрезентувати національні особливості музичного мислення композиторів. Натомість патріотичні пісні-гімни Вербицького («Мир русинам», «Нинішня пісня») написані в характері полонезу та мазурки, що не є маркерами української тожсамості. Подібні зауваги можна адресувати і до хорів І. Лаврівського.

У підрозділі **3.6 «Національне як «єдиничне» в музичному мистецтві українців Галичини першої половини та середини ХІХ ст.»** національна ідентичність галицьких українців у запропонованій моделі виконує функцію *єдиничного*, слугуючи втіленням їхньої індивідуальності та своєрідності. Композитори перемиської доби не ставлять за мету послідовно проартикулювати *національне* навіть у межах одного твору, позаяк арсенал національно-окреслених музично-виразових засобів у них ще досить невеликий. Вони оперують не узагальнено-інтонаційною сферою народного мелосу, а конкретно-жанровою (коломийка, козачок, романс), намагаючись відтворити елементи національного колориту, а не продемонструвати внутрішню форму національної культури, якою ще не володіють належним чином.

Одним із головних музичних маркерів української ідентичності стає коломийка, інтенсивність побутування якої в Галичині, Буковині та Закарпатті зумовлена національною специфікою музично-поетичного мислення. Найактивніше серед галицьких композиторів-романтиків коломийку, як пісенно-танцювальний тип, у всіх світських жанрах творчості використовує М. Вербицький. Характерною ознакою стилю композитора є активна модифікація коломийкових ритмів. Окрім коломийки та козачка національним джерелом творчості галицьких композиторів є старогалицька лірична пісня, поширена у двох різновидах: сольному та хоровому.

Згідно тези Е. Гобсбаума, що культуру нації та її менталітет відображають гімни, аналізується гімн «Ще не вмерла Україна» М. Вербицького. Шляхом пошуків музичних відповідників поетичному текстові П. Чубинського М. Вербицький приходять до глибшого розуміння національного, яке вже не мислиться поза традицією. Композитор відкидає чужі маркери національного, інтуїтивно звертаючись до сфери релігійного почування, бо гімни належать до категорії сакрального і в багатьох з них є наявний сильний релігійний елемент. У гімні «Ще не вмерла Україна» композитор використовує модель урочистого церемоніального маршу, який, символізуючи поклоніння Богові та стан високого духовного піднесення, часто зустрічається у його власних церковних творах. Водночас у подальшому розгортанні думки можна спостерегти звороти, характерні для української пісні-романсу. Це дає підставу констатувати, що національне, яким його розуміє Вербицький у гімні «Ще не вмерла Україна», мислиться як синтез церковного з романсовим або ж романсового з церковним і танцювальним у світських жанрах його творчості. Коломийково-козачкові й романсові інтонації у поєднанні з деякими ритмо-інтонаційними лексемами церковної музики стали основною ознакою національної музичної самості у творах галицьких композиторів першої половини XIX століття.

**Розділ 4 «НАЦІОНАЛЬНЕ ЯК ДЕТЕРМІНАНТА ГАЛИЦЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ»** складається з семи підрозділів, в яких національне шляхом трансформації *одиночного й особливого* набуває ознак *загального* й розглядається як визначальна ідентичність галицької музики другої половини XIX – початку XX ст.

У підрозділі 4.1 «Вшанування пам'яті Т. Шевченка у Галичині як важливий чинник конструювання національної ідентичності» осмислюється виняткова важливість творчої особистості Т. Шевченка та її вплив на культурне і національне життя українців Галичини у другій половині XIX – початку XX ст. Вперше головним чинником української ідентичності стає належність до світської культурної традиції, зорієнтованої на тогочасну нову культуру підросійської України. Серед форм вшанування поета у Львові (заходи проводилися у всіх містах Галичини та у Відні) від 1862 року започатковуються шевченківські «вечірки» за участі не лише української, але і польської, і німецької громадськості. Традиція «репрезентативних» шевченківських концертів протривала включно до 1914 року і не переривалась навіть з початком Першої світової війни.

У програмах *Вечорів* був наявний великий відсоток творів західноєвро-

пейської музики, тому що галицькі інтелектуали прагнули внести музичні надбання національної культури у ширший загальноєвропейський контекст, вибудовуючи одну спільну вісь і популяризуючи тоді ще маловідому українську культуру (зокрема й українських виконавців) серед польського та німецького соціуму Галичини. Шевченківські концерти дали поштовх до збагачення та поповнення власного музичного репертуару і створили умови для формування спільного галицько-наддніпрянського національного музичного канону. Декламування поезії Шевченка та виконання музичних творів на його тексти спонукало до спільного їх емоційного переживання та впливало на конструювання колективної української ідентичності, передусім у колах освічених галицьких українців.

У підрозділі **4.2 «Особливості музичного перетворення поезії Т. Шевченка у творчості М. Вербицького та С. Воробкевича»** простежуються особливості сприйняття галичанами творчості Шевченка, а також відмінності музичної інтерпретації його поезії, що пов'язано з різними музичними традиціями підросійської України та Галичини. Прагнучи адекватно передати глибокий зміст Шевченкового «Заповіту», М. Вербицький у кантаті «Заповіт» (написана для чоловічого та мішаного хорів і соло баритона у супроводі оркестру) намагається синтезувати елементи церковного й театрального стилів. Оркестровий вступ до «Заповіту» нагадує початок увертюри «Дон Жуан» В. А. Моцарта, з його особливо різким динамічним контрастом, що символізує два світи – мертвих і живих. Окрім того, топос патетичного, найвірогідніше, своїм джерелом має саме церковну музику, позаяк у хорових партіях кантати виразно проступають впливи Бортнянського. Незважаючи на класичну стрункість і врівноваженість форми, «Заповіт» Вербицького репрезентує старогалицьку епоху з її традиціями та образністю. Водночас характерний для композитора логічно-риторичний тип мислення, що проступає у класичній побудові шляхом співвідношення музичної та поетичної складових, є ознакою насамперед віденського орієнтиру, який у другій половині XIX століття у галицькій музичній культурі поступово демонструє свою вичерпаність.

На відміну від М. Вербицького, хорові твори С. Воробкевича не завжди виявляють належний рівень музичного перетворення поезії Шевченка. Галицько-буковинський композитор не помічає відмінностей між віршами-стилізаціями під народну пісню і творами, в яких порушено духовні та загальнолюдські проблеми. Окрім того, Воробкевич не бачить протиріччя між «своїм» і «чужим» матеріалом, оскільки «свого» (йдеться про національні риси) дуже мало, а невдало переінтонований, але популярний у галицько-буковинському побуті «чужий» музичний матеріал є шаблонним. Музична Шевченкіана Воробкевича цілком підпорядковується естетичним установкам «тривіального» бідермаєру, зважаючи на дилетантський підхід до втілення Шевченкової поезії.

У підрозділі **4.3 «Галицька «музична Шевченкіана» у творах композиторів кінця XIX – початку XX ст. (О. Нижанківський, Д. Січинський, Ф. Колесса, Г. Топольницький, Й. Кишакевич)»** аналізуються особливості музичного перетворення поетичних текстів Т. Шевченка у вокальних та хорових

творах галицьких композиторів кінця XIX – початку XX ст. О. Нижанківський, у творчому доробку якого лише один солоспів «Минули літа молодії» на вірші поета, своє «національне обличчя» виявляє крізь призму романсовості. Композитор-аматор, вихований на здобутках австро-німецької музичної культури, у царині вокальної музики більше тяжіє до Ф. Шуберта й Р. Шумана. Аналогічний підхід до втілення Шевченкового слова демонструє Д. Січинський, чия музична Шевченкіана є достатньо різноманітною (кантата «Лічу в неволі», вокальні та хорові мініатюри). Композитор не перебував під впливом «народницької» музи М. Лисенка і мав власне розуміння національного, яке у нього не тотожне поняттю «народний». У музичній інтерпретації лірики Шевченка Січинський значно випереджує свій час, позаяк у віршах поета його цікавить не національно-історична, визвольна тематика, не поезія, основу якої складає фольклор, а універсальне й загальнолюдське, виражене крізь призму особистісного суб'єктивного сприйняття.

Під іншим кутом зору розглядає творчість Шевченка Ф. Колесса. Як представник третьої генерації галицьких композиторів, він відчув на собі вплив творчої особистості М. Лисенка, прикладом чого можуть бути шість оригінальних його музичних композицій на поетичні тексти Шевченка. Деякі з цих творів, зокрема хорову мініатюру «На музиці», можна вважати стилізацією народної пісні, але далеко не спрощеною, враховуючи насамперед цікаві ладо-гармонічні знахідки автора. До поезії Шевченка з вираженим фольклорним первнем звертається Г. Топольницький. Впливом М. Лисенка позначена його хорова мініатюра «Три шляхи», другу частину якої можна трактувати як стилізацію думового розспіву. Особливе місце у доробку Г. Топольницького посідає кантата «Хустина» («У неділю не гуляла»). Дослідники творчості композитора відзначають виразність і красу її музичної мови, як один із найкращих зразків тонко стилізованого народного жанру.

Ряд великих вокально-інструментальних творів на поетичні тексти Т. Шевченка створив Й. Кишакевич. Незважаючи на недостатню спроможність в осягненні композитором Шевченкового поетичного слова, заслуга Кишакевича полягає в тому, що він (разом з іншими композиторами-сучасниками) репрезентує нову епоху в галицькій музиці. Її відчутною ознакою є пошук інтонаційності, що не спирається на старогалицьку елегію, а тяжіє до українських ліричних, історичних, козацьких маршових пісень та думового речитативу – того музичного мовлення, яке галичанами у другій половині XIX століття було недостатньо засвоєним внаслідок тривалого політично відокремленого існування цього регіону від решти етнічних українських земель.

У підрозділі 4.4 «Провідні форми національного музичного життя Галичини другої половини XIX – початку XX століть» простежується розвиток публічної культури в Галичині як підстави формування нації, акцентується роль у цьому процесі музичних товариств. Так, першочерговим завданням товариства «Львівський Боян» (1890) стало прагнення мобілізувати українську спільноту шляхом залучення до хорового співу задля формування нації навколо нової народноісторичної культури. А намагання дати мистецьку освіту в душі націо-

нальних вартостей спонукало очільників Союзу Співацьких і Музичних Товариств заснувати Вищий музичний Інститут у Львові (1903). Музика відіграла важливу роль не лише у діяльності музичних товариств Галичини, а й студентських українських організацій, зокрема першого офіційного студентського товариства «Січ», що утворилось у 1868 році у Відні.

Вплив на формування національної свідомості українців Галичини у другій половині ХІХ – початку ХХ ст. мала музична журналістика. Дискусію стосовно національної природи музики розпочав І. Франко у статті «Думки профана на музикальні теми» (1905). Її продовжили Ф. Колесса та С. Людкевич на шпальтах часопису «Артистичний вісник» (1905 р.) та газети «Діло» (1908 р.). Одним із найважливіших факторів конструювання української національної ідентичності стали інтенсивні творчі контакти галичан із представниками підросійської України. Йдеться передусім про М. Лисенка, який від 1869 року активно листувався з А. Вахнянином, О. Партицьким та О. Барвінським, а з 1880-х років – з І. Франком, його дружиною (О. Франко), О. Огоновським, О. Нижанківським, Ф. Колессою, І. Пулюєм та багатьма іншими діячами галицького національного руху. У листах, адресованих І. Франкові, О. Нижанківському та Ф. Колесі, Лисенко порушує низку питань щодо розвитку галицького музичного мистецтва на національній основі. У переписці з Франком він вказує на хибність розуміння національного деякими тогочасними композиторами-аматорами. Для тривкості національної ідентичності вагомим був також церемоніально-символічний аспект святкування у Галичині річниць видатних постатей національної культури (Т. Шевченка, М. Шашкевича, І. Франка, М. Лисенка), оскільки це царина, в якій індивідуальна ідентичність найтісніше пов'язана з колективною.

У підрозділі **4.5 «Особливості втілення національного в галицькому музичному театрі кінця ХІХ – початку ХХ століть»** осмислюються роль і функції музичного театру в Галичині. В австрійській культурі другої половини ХІХ ст. опера опинилась поза основним жанровим каноном, що було пов'язано з добою бідермаєру, політичне підґрунтя якого не створило стимулів для серйозної оперної творчості. У тогочасному австрійському театрі панували зінґшпілі та віденська оперета. На тлі національного музично-театрального життя, яке наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. перейшло у фазу занепаду, виділяються поодинокі твори оперного жанру. Йдеться про опери «Купало» А. Вахнянина, «Роксоляна» Д. Січинського, «Еней на мандрівці» Я. Лопатинського. У «Купало» та «Роксоляні» центральною є тема Батьківщини, тому у зверненні Вахнянина та Січинського до сюжету про визволення дівчиною-бранкою з полону невольників можна вбачати спробу меморіалізувати історію, коли зміфологізована подія підноситься «до рівня яскравого пам'ятного образу». Завдяки цим операм композитори стають співучасниками процесу творення нового національного міфу.

Національне в «Купало» А. Вахнянина мислиться насамперед у контексті обрядовості. Однак умовно зображений композитором у першій дії купальський обряд – це стилізація без глибокого перетворення особливостей національного фольклору. Цілком передбачувано, що опера «Купало», окремі сцени з якої виконувалися у концертних програмах 1870–1880-х рр., за стилістикою є близь-

кою до західноєвропейської романтичної опери. «Роксолян» Д. Січинського щодо відповідності оперному жанрові можна вважати першою галицькою оперою, яка репрезентує тип історичної мелодрами. Уведення композитором у пролог філософсько-алегоричних фігур вказує також на наявність в опері рудиментів бідермаєрівського світогляду, з його схильністю до барокової театральності. Національний колорит у танцювальних сценах опери виявляється саме через козачкові ритмо-інтонації. Натомість музичні характеристики головних героїв, Роксоляни та Сулеймана, не мають яскраво виражених національних маркерів.

Аналіз опери «Еней на мандрівці» Я. Лопатинського виявляє невиразність національного первня у більшості сольних номерів та дуетів. Натомість у хороших фрагментах національне проступає яскравіше, оскільки композитор використовує виключно українські легкопізнавані ритмоінтонації коломийки та козачка. Враховуючи обставини написання твору, який у своєму першому варіанті призначався для постановки на сцені віденського *Карлтеатру* у вигляді оперети, можна зробити припущення, що автор «Енея» основну увагу зосередив на розважальній складовій, тому національне у початковій концепції зводилося до функції суто декоративної.

У жанрі віденської оперети успішно працював С. Воробкевич. Так, його «Молода пані з Боснії» (1892) виконувалася не лише українською, але й німецькою мовами, а її сюжет порушує проблему етнічної багатоскладовості Габсбурзької монархії. Популярністю у галицькому середовищі користувались також оперети Воробкевича «Каспар Румпельмайер», «Золотий мопс» та «Пан мандатор». Особливість «Золотого мопса» (1879) полягає у винятково розважальному характері вистави, з легковажним сюжетом, що не могло не відбитися на музичній складовій, для якої характерна тотальна танцювальність, виразно відчутна як у сольних піснях, так і в ансамблях та хорах, написаних у характері польок та вальсів.

У підрозділі **4.6 «Віденський fin-de-siecle та його вплив на формування модерної національно-культурної ідентичності С. Людкевича і В. Барвінського»** досліджується вплив інтелектуального та культурного середовища Відня кінця XIX – початку XX ст. на музичне життя Галичини перших десятиліть XX ст. Констатується, що специфічною ознакою віденського модерну стала криза австрійської імперської ідентичності. Водночас його відмінність від інших європейських модерністських напрямків полягала у «відкритості» та поміркованості, оскільки віденський модернізм не відкидав традиції. Із цих позицій цілком по-новому сприйматимуться твори, написані С. Людкевичем на початку 1900-х років на тексти Шевченка, зокрема хор «Косар». Вибір молодим композитором саме цієї поезії свідчить про зміну естетичної парадигми покоління галицьких інтелектуалів початку XX ст. Адже Шевченковий «Косар» – це «dance macabre», а сама атмосфера вірша – це «атмосфера страху і лихих сновидінь». Показова бравурність хору Людкевича, в якому переважає скерцозна танцювальність, створює ефект драматичної напруги, бо танець, як його розуміє композитор, стає символом антисвіту – страшного й незрозумілого.



Ранній період композиторської діяльності С. Людкевича (1897–1919) репрезентований переважно творами, в яких домінує тема боротьби за національне визволення. Серед них на особливу увагу заслуговує кантата-симфонія «Кавказ». У творі наявні два горизонти – «ближній» і «дальній». «Дальній», як візія минулого, репрезентований темою Кавказьких гір, чия суворая діатоніка з нахилом у дорійський лад, низьким регістром, унісоном чоловічих голосів, повільним темпом, загальним архаїчним колоритом – втілює не просто щось віддалене у часі, а позачасове – вічне, сакральне. Це дає підстави стверджувати, що Людкевичу, як і Шевченкові, також притаманний принцип міфологічного мислення, що проявляється на рівні мови та мовлення. Натомість «ближній горизонт», як образ теперішнього, характеризується темповим прискоренням, концентрацією подієвості – як явищем темпоральності, хроматизацією музичної мови, експресивністю вислову. Під цим оглядом міфологічний наратив «Кавказу» Людкевича можна трактувати у межах модерністичної поетики, де модернізм представлений не лише виражальними музичними засобами, але й на глибинному, концептуальному рівні. Впливом естетики *fin-de-siecle* позначені й інші твори С. Людкевича, що були написані на початку 1900-х років, зокрема «Хор підземних ковалів» та кантата «Останній бій».

Ранню творчість В. Барвінського можна вважати початком нової фази в розвитку галицько-української культури перших десятиліть ХХ ст. У композитора на перший план проступає яскраво виражений естетичний первень, що проявився і в його орієнтації на інструментальні, а не на вокальні жанри. Це дає підстави констатувати, що галицька музична культура початку ХХ ст., уособленням якої є рання творчість В. Барвінського, повертає втрачену попереднім етапом розвитку свою естетичну доміную – як одну з невід’ємних складових національної тожсамості. Аналіз ранніх фортепіанних творів композитора виявляє характерні ознаки сецесії з її тяжінням до синкретичності художнього і конструктивного начал. Яскравими зразками «неоукраїнського стилю» в музичному мистецтві початку ХХ ст. можна вважати фортепіанні цикли В. Барвінського «Пісня. Серенада. Імпровізація» (1911), «Українська сюїта», а також його фортепіанний Секстет (1915), що демонструють цілком новий підхід до трактування народного матеріалу, який набуває особливого емоційного звучання й нової естетичної якості. Йдеться про осмислення власної національної музичної самості в умовах мистецтва модерну.

У **Висновках** узагальнено результати дослідження, що відповідають його проблематиці та загальній структурі.

1. Здійснено огляд існуючих наукових концепцій національної ідентичності. Основну увагу акцентовано на визначальній ролі культури у процесі конструювання національної ідентичності, оскільки набуття тожсамості завжди пов’язане із засвоєнням певної культури, що сприяє створенню зв’язків солідарності, символів, цінностей і поглядів між членами окремої спільноти. Встановлено, що за відсутності власної держави людина культури може ототожнювати себе з релігією як культурою. Саме за таким принципом у першій третині ХІХ ст. визначалася національна ідентичність галицьких українців. Виявлено, що в

результаті йосифинських реформ у Східній Галичині з'явилося явище *конфесійної національності*, що призвело до стадії етноцентричної нації під безпосереднім проводом духовенства.

2. Доведено важливість музичного компоненту у творенні національної культури. Адже внаслідок реформ, проведених очільниками греко-католицької церкви, вдалось підвищити престиж релігійного обряду, в якому велику роль відігравала музична складова. Зазначено, що галицько-український культурний канон першої половини ХІХ ст. сформувався саме у площині музики культового призначення, випереджуючи на декілька років націєтворчі процеси, що відбувалися в інших сферах тогочасної культури. Цей канон був моноцентричним, оскільки його центральною постаттю став композитор Д. Бортнянський, що частково спростовує загальноприйнятту думку про визначальну роль літератури в процесах українського націєтворення. Крім того, цей канон набув усіх ознак «високого», бо його домінуючою нормою стала естетична. Багатоголосий мистецький хоровий спів, що плекався у хорі Перемиського кафедрального греко-католицького собору, не лише сприяв наверненню на той час вже спольщених чи онімечених українців-галичан до лона своєї Церкви, але й став імпульсом для оновленого переживання ними власної конфесійної ідентичності, яка поступово трансформувалася у національну.

3. Особливу увагу приділено постаті Дмитра Бортнянського та його ролі у процесах конструювання української ідентичності в галицькій культурі першої половини ХІХ ст. Виконання у греко-католицьких церквах під час богослужіння духовних хорових концертів і літургійних піснеспівів композитора стало поштовхом до розбудови українцями власного музичного мистецтва. Дискурс про належність Бортнянського до української культури, в якому були задіяні не лише композитори, а й відомі письменники та громадські діячі, у галицькій періодиці тривав до початку ХХ ст. Духовна творчість композитора стала втіленням галицької культурної та історичної пам'яті, що через жанр хорового духовного концерту вела до доби партесного співу, історія впровадження якого безпосередньо пов'язана зі Львовом. Обґрунтовано, що зв'язок Д. Бортнянського з Галичиною був певною мірою уявним, позаяк композитор безпосередньо не є причетним до творення її культури. Тому Бортнянського слід уважати «винайденою» традицією, оскільки популярність його духовних творів є наслідком пошуків галичанами своєї національно-культурної ідентичності, насамперед у сфері церковної музики.

4. Уперше до наукового обігу введено новознайдені літургійні твори Алоїза Нанке та Вікентія Серсавія – чеських композиторів, які репрезентували в Галичині панівну культуру Відня – тогочасної Габсбурзької метрополії. У церковних композиціях, які призначалися для греко-католицького богослужіння, згадані митці намагалися також наслідувати стиль духовних творів Д. Бортнянського, що вказує на процеси акультурації, коли чужі вартості (форми західноєвропейської церковної музики) адаптувалися до культурних потреб тогочасної української церкви. Вплив А. Нанке – композитора, вчителя музики і диригента – на подальшу діяльність новозаснованої Перемиської школи був

доволі значним, позаяк він зумів на належну висоту поставити музичну відправу в Перемиському кафедральному соборі й на прикладі власної творчості показав молодому поколінню своїх українських учнів, в якому напрямку треба рухатися далі.

Встановлено, що літургійні піснеспіви А. Нанке й В. Серсавія є ключем до розуміння музики М. Вербицького. Тому порівняльний аналіз церковних композицій А. Нанке та М. Вербицького дозволив зробити висновки, що хорові твори чеських митців (як і твори Бортнянського) стали для українського композитора тими взірцями, до яких він постійно звертався у процесі написання власних літургійних композицій. Якщо М. Вербицького вважали найбільшим послідовником Д. Бортнянського в Галичині, то у церковних піснеспівах І. Лаврівського ці зв'язки значно послаблюються, натомість відчутними є впливи Ф. Шуберта й композиторів, які репрезентували італійську та французьку оперні школи першої половини ХІХ ст.

5. Аналіз світської музичної спадщини галицьких композиторів першої половини ХІХ ст, що була представлена жанрами оркестрової увертюри, лідертафельної пісні та музики до театральних вистав, дозволив виявити в їхніх творах ознаки множинних ідентичностей. Це дало підстави для дослідження проблеми ідентичності в галицькій музиці крізь призму філософських категорій *загального, особливого та одиничного*. Зазначено, що в цій трихотомії *одиничне* є втіленням неповторної індивідуальності та своєрідності певного явища, його відмінності від інших, натомість *загальне* пов'язує багатоманітність явищ у систему. Щодо *особливого*, то воно виражає взаємозв'язок *одиничного* та *загального*, будучи системою ознак певної групи, яка є складовою більшої системи. Обґрунтовано, що визначальною для галицько-української культури першої половини ХІХ ст. була її віденськоцентричність, яка слугувала втіленням категорії *загального*. Тому слово «віденськість» стало символом імперськості, багатокультурності, на відміну від «австрійськості», як культурної однорідності. Віденський орієнтир не формувався у Галичині поступово, а був прищеплений за допомогою державних реформ, які поставили в культурній ієрархії здобутки австрійського Просвітництва на значно вищій щабель у порівнянні з іншими культурними концептами.

6. Під кутом «віденського», як *загального*, проаналізовано оркестрові твори М. Вербицького, який у своїх симфоніях-увертюрах наслідував стиль оперних увертюр В. А. Моцарта, Дж. Россіні, Г. Доніцетті та К. М. Вебера. Джерелом натхнення для композитора стала танцювальна музика, зокрема ті її різновиди, що були популярними в усіх регіонах тогочасної Габсбурзької монархії. На формування музичного світогляду Вербицького мала вплив «висока» і побутова культура Відня, зокрема військова музика, позаяк аналіз його оркестрових творів засвідчив симпатії автора до військової музичної риторики. Гетерогенність, як визначальна риса культури Австро-Угорщини, знайшла яскраве втілення в увертюрах М. Вербицького, для яких була не типовою інтонаційна гомогенність, бо вони відображали ту етнічно-культурну строкатість, що стала одним із символів віденськості.

Визначено, що проявом віденськоцентричності у музичній культурі Східної Галичини стало засвоєння українськими композиторами культурних установок бідермаєру, що був тісно пов'язаний з традицією домашнього і товариського музикування. Найпопулярнішою в українсько-галицькому середовищі другої половини XIX ст. стала німецька світська пісня для чоловічого хору, написана у традиції Liedertafel. У творчості українських композиторів вона представлена хоровими творами ідилічного та пейзажного характеру, а також патріотичними піснями-гімнами. Популярність лідертафельної музики є наслідком емоційного відгуку, який вона знаходила у місцевої слухацької аудиторії, оскільки містила коди, що відповідали екзистенційному світові галицьких реципієнтів середини XIX ст. та їхнім смакам, до яких слухач легко міг підібрати відповідні ключі.

7. Доведено, що категорія *особливого* в галицькій музиці першої половини XIX ст. репрезентована локальною галицькою ідентичністю, що сприяла формуванню «спільної» музичної культури для всіх народів цього регіону. Сутність поняття галицької ідентичності полягає у розмитості та невизначеності у творах М. Вербицького, І. Лаврівського та їх послідовників тих музичних знаків, що слугували втіленням рис національної тожсамості. Пояснення цьому слід вбачати у складній взаємодії розвитку культур, які не відзначались внутрішньою однорідністю та зовнішньою автономністю. Тому ідеал єдиної культурної ідентичності тут не мав сенсу.

Виявлено, що національна ідентичність галицько-української музики першої половини XIX ст. розглядалася крізь призму категорії *одиночного*, що слугувало втіленням її неповторної індивідуальності та своєрідності. Композитори перемиської доби та їх послідовники оперували конкретно-жанровою, а не узагальнено-інтонаційною, сферою народного мелосу, демонструючи таким чином лише елементи українського музичного колориту, а не внутрішню форму національної культури. Одним із головних маркерів національного у творах галицьких композиторів першої половини XIX ст. була коломийка, інтенсивність побутування якої в Галичині зумовлена національною специфікою музично-поетичного мислення мешканців краю. Джерелом, з якого М. Вербицький, І. Лаврівський та їх послідовники черпали наснагу для творчості, стала також старогалицька елегія, яка за стильовими особливостями і характером була близькою до пісень-романсів, що побутували у підросійській Україні. Коломийково-козачкові й романсові інтонації у поєднанні з деякими ритмо-інтонаційними лексемами церковної музики стали основною ознакою національної музичної самості у творах галицьких композиторів першої половини XIX століття.

8. Зазначено, що композитори другої половини XIX ст. своїм головним завданням вважали свідому розбудову музичного мистецтва на національній основі. Цьому сприяла традиція проведення у Львові та інших містах Галичини щорічних шевченківських концертів, що відбувалися, починаючи від 1862 включно по 1918 роки. Шевченківські вечори засвідчили перехід від «церковно-народного» до культурницького націоналізму, а їхні програми були побудовані таким чином, що поряд із творами західноєвропейської музики виконувалися вокальні, хорові та оркестрові композиції представників підросійської України та Галичини.

Таким свідомим ідеологічним актом галицькі українці не лише публічно демонстрували вагомість власних мистецьких здобутків і високий виконавський професіоналізм, а й намагались популяризувати тоді ще маловідому українську культуру, зокрема й українських виконавців, у середовищі польського та німецького населення Галичини. Шевченківські концерти стимулювали поповнення українського музичного репертуару, створювали умови для формування єдиного національного культурного простору.

Встановлено, що для композиторів кінця XIX ст., зокрема О. Нижанківського і Д. Січинського, взірцем слугували вокальні твори Ф. Шуберта і Р. Шумана, з якими вони, враховуючи наявність спільного культурного простору, були ознайомлені набагато краще, ніж з тогочасними творчими здобутками М. Лисенка. Саме цим можна пояснити відсутність у цих митців зацікавлення творами Шевченка, в яких домінуючою була поетика фольклору. У Шевченкових віршах композиторів приваблювало універсальне й загальнолюдське, виражене крізь призму особистісного суб'єктивного сприйняття. Натомість Лисенкова модель національного виявилася ближчою для третього покоління галицьких композиторів, яке заявило про себе у 1890-х роках. Вибір Ф. Колессою і Г. Топольницьким поетичних текстів Шевченка з яскраво вираженим фольклорним першом свідчить про зміни у їхньому музичному світогляді, що відбулися внаслідок певних культурних контактів із представниками підросійської України. Йдеться про активізацію свідомого народницького напрямку у музичному мистецтві Галичини, початок якому в підросійській Україні поклав М. Лисенко.

9. Значну увагу приділено провідним формам національного музичного життя Галичини другої половини XIX – початку XX ст. Зазначено, що вагому роль у цьому процесі відігравали численні культурні товариства, діяльність яких у Галичині значно активізувалася наприкінці XIX ст. Вони творили спільноту й пробуджували почуття родини, а їхніх учасників об'єднувала любов до рідної землі, мови і культури. Намагання дати мистецьку освіту в «дусі національних цінностей» спонукало очільників новоствореного Союзу Співацьких і Музичних Товариств заснувати у 1903 р. Вищий музичний Інститут у Львові. Одним із найважливіших факторів конструювання української національної ідентичності в музичній культурі Галичини другої половини XIX – початку XX ст. були інтенсивні творчі контакти галичан із представниками підросійської України. Велику роль у налагодженні галицько-наддніпрянських культурних відносин відіграв М. Лисенко, який у своєму спілкуванні з провідними діячами галицького національного руху порушив низку важливих питань щодо розвитку галицького музичного мистецтва на національній основі. Пропагуючи творчі здобутки Лисенка та інших композиторів підросійської України, галицькі митці сповідували ідею національної єдності та культурної однорідності русько-українських земель.

10. Обґрунтовано роль музичного театру в національно-культурному житті Галичини другої половини XIX – початку XX ст., завдяки якому митці змогли «реконструювати» образи нації в їхній конкретній специфічності. Героїчний ідеал в операх «Роксоляна» та «Купало» був втілений А. Вахнянином та

Д. Січинським в образах легендарних напівміфічних українських жінок, чие життя асоціювалось із жертвним почуттям любові до батьківщини. Водночас наявність незначної кількості творів оперного жанру у творчому доробку галицьких композиторів є наслідком культурної політики бідермаєру, що не сприяв створенню театральних творів «великого стилю», надаючи перевагу віденській опереті, що увібрала у себе найхарактерніші особливості розважальної культури Австро-Угорської монархії на межі століть.

11. Виявлено, що криза австрійської імперської ідентичності, як специфічна ознака віденського fin-de-siècle, вплинула на світогляд композиторів, початок діяльності яких припав на перші десятиліття ХХ ст. С. Людкевич і В. Барвінський вийшли за межі усталеного жанрового канону, що обмежувався сферою вокальної та хорової музики, надаючи перевагу камерно-інструментальним, вокально-симфонічним і симфонічним жанрам. Їх розуміння національно-культурної ідентичності передбачало можливість індивідуального вибору в межах стильового розмаїття доби модернізму. Ранні інструментальні, вокальні та симфонічні твори згаданих композиторів свідчать про відсутність у них установок ізоляціонізму, замкненості, самодостатності, ставлячи на перше місце естетичну складову – як одну з невід’ємних ознак національної ідентичності. Під цим оглядом кантата-симфонія «Кавказ» Людкевича є суголосною пошукам Г. Малера, Р. Штрауса та А. Шенберга у сфері співвідношення інструментальної музики та вокалу. Натомість В. Барвінський під впливом естетики модерну переосмислює фольклорний спадок з позицій неукраїнського стилю, який в окремих його ранніх творах резонує з так званою гуцульською сецесією.

Зазначено, що хронологічне обмеження пропонованого дослідження періодом розпаду Австро-Угорської імперії не є ознакою того, що процес конструювання української національної ідентичності у тогочасному музичному мистецтві Галичини наблизився до свого логічного завершення, тому про це ще не можна говорити у доконаній формі. Водночас аналіз ранніх творів галицьких композиторів ХХ ст. свідчить про глибокі зміни в їхньому світогляді на рівні вартостей, що супроводжується виходом за межі етнокультурної тожсамості і набуттям ними ознак модерної національної ідентичності.

## ПУБЛІКАЦІЇ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### Монографія:

1. Новакович М. Галицька музика габсбурзької доби: у пошуках української ідентичності. Львів: Видавець Т. Тетюк, 2019. 376 с. з іл.

### Статті у наукових фахових виданнях, затверджених МОН України:

2. Новакович М. Дмитро Бортнянський як «винайдена традиція» галицької музичної культури ХІХ століття. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Музикознавчий універсум* : зб. ст.. Львів, 2017. Вип. 41. С. 19–31.

3. Новакович М. Літургійна творчість Івана Лаврівського в контексті секуляризації релігійно-культурного життя Галичини середини ХІХ ст. *Українська музика* : науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. Ч. 2 (24). С. 10–19.
4. Новакович М. Національне як «одиничне» в музичній культурі Галичини першої половини ХІХ століття. *Українська музика* : науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. Ч. 3 (25). С. 29–39.
5. Новакович М. Про національне в галицькому музичному театрі кінця ХІХ – початку ХХ століть. *Українська музика* : науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2018. Ч. 3 (29). С. 29–39.
6. Новакович М. Рецепція стилю Д. Бортнянського в церковних композиціях М. Вербицького. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Музикознавчий універсум* : зб. ст. Львів, 2016. Вип. 38-39. С. 5–16.
7. Новакович М. Роль Перемишльської співочої школи у конструюванні національної ідентичності українців Галичини. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Музичні студії: на пошану Митця* : зб. ст. Львів : ТеРус, 2013. С. 82–92.
8. Новакович М. Танцювальність в оркестрових творах М. Вербицького як характерна ознака «віденської ідентичності». *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Музикознавчий універсум* : зб. ст. Львів, 2017. Вип. 40. С. 7–18.
9. Новакович М. Традиції віденського класицизму у творчості композиторів «перемишльської школи». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 117 : Степан Дегтярьов та його сучасники: музичний класицизм у Східній Європі : зб. ст. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2016. С. 195–214.
10. Новакович М. Традиції бідермаєру в галицькій музичній культурі ХІХ століття. *Українське музикознавство* : наук. журн. / упоряд. М. Д. Копиця. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2017. Вип. 43. С. 4–151.
11. Новакович М. Чеські музиканти біля витоків перемишльської композиторської школи. *Українська музика* : науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2016. Ч. 2 (20). С. 5–22.
12. Новакович М. «Шевченківські вечірки» як перші спроби музичної інтерпретації творчості Шевченка в Галичині. *Українська музика* : науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2018. Ч. 4 (30). С. 14–25.
13. Новакович М. Ювілейні роздуми про священика і композитора Михайла Вербицького. *Українська музика* : науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2015. Ч. 1-2 (15-16). С. 13–22.
14. Новакович М. Вплив «віденської» культури на розвиток українського музичного театру в Галичині. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство / за ред. О. С. Смоляка. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2017. № 2 (вип.37). С. 36–44. **(Наукометричне фахове видання)**

15. Новакович М. Особливості музичного втілення поетичного слова Тараса Шевченка у вокально-хоровій творчості Дениса Січинського. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Музикознавчий універсум* : зб. ст. Львів, 2019. Вип. 44. С. 18-29 (**Наукометричне фахове видання**).
16. Новакович М. Топос Відня як місця розгортання смислів у музичній культурі габсбурзької Галичини. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Музикознавчий універсум* : зб. ст. Львів, 2018. Вип. 42–43. С. 100–111. (**Наукометричне фахове видання**).
17. Новакович М. О. Віденський fin-de-siecle та його рецепція у творчості Станіслава Людкевича. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*: зб. наук. праць;. Київ : Ідея-принт, 2018. Вип. XXXXI. С. 108–116. (**Наукометричне фахове видання**).
18. Новакович М. О. Концепт «національної ідентичності» в музиці та музикознавстві. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. Київ: Ідея-принт, 2018. Вип. II (11). С.135–140. (**Наукометричне фахове видання**).

#### **Статті у іноземних наукових періодичних фахових виданнях:**

19. Новакович М. Віденська оперета у галицькому культурному просторі кінця XIX – початку XX століть. *Spheres of culture: Journal of Philological, Historical, Social and Media Communication, Political Science and Cultural Studies*. Lublin, 2018. Volume XVII. P. 422–428.
20. Новакович М. К вопросу о музыкальной культуре Пшемысля первой половины XIX века. *Ars Inter Culturas – Akademia Pomorska w Słupsku* / red. naczelny dr. Jaroslaw Chacinski. Rocznik, 2016. № 5. S. 305–316.
21. Новакович М. Украинско-польские музыкальные контакты в контексте культурной многосоставности Австро-Венгерской монархии. *Ars Inter Culturas – Akademia Pomorska w Słupsku* / red. naczelny dr. Jaroslaw Chacinski. Rocznik, № 7, 2018. S. 89–102.
22. Новакович М. Феномен «галицької ідентичності» в творчості українських композиторів Перемишля першої половини XIX століття. *Na pograniczach: o stosunkach społecznych i kulturowych* / Red. naukowa Robert Lipelt. Sanok : Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa im. Jana Grodka, 2018. S. 111–123.

#### **Статті у збірниках наукових статей:**

23. Новакович М. Проблема музичного втілення поезії Шевченка в минулому та сьогодні. *Українська музика* : науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2014. Ч. 1 (11). С. 34–43.
24. Новакович М. Михайло Вербицький з погляду сучасності. *Перемиські Архiepархіяльні Відомості*. Перемишль, Рік XI. Ч. 16. С. 7–16.
25. Новакович М. Музыка як рушійна сила конструювання національної ідентичності. *Laudatio: Ювілейна збірка наукових статей на пошану професора Юрія Ясіновського* / Упор. У. Граб, О. Козаренко, Н. Сиротинська. Львів: Видавець Тетюк Т. В., 2014. С. 164–179.



26. Новакович М. «Культура, яка пам'ятає...» (до 150-х роковин Остапа Нижанківського). *Українська музика* : науковий часопис ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2013. Ч. 1 (7). С. 62–66.

### АНОТАЦІЯ

**Новакович М. О. Галицька музика габсбурзької доби (1772–1918) в контексті явища національної ідентичності.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Одеса, 2020.

У дисертації досліджується роль музики у процесах конструювання національної ідентичності українського культурного соціуму Східної Галичини габсбурзької доби. Осмислюється визначальна роль культури у процесах українського націєтворення. Доведено, що музична складова церковного богослужіння була одним із головних факторів оновленого переживання галицькими українцями власної конфесійної ідентичності, яка поступово трансформувалася у національну. Особливу увагу приділено постаті Дмитра Бортнянського, духовна хорова музика якого стала втіленням галицької культурної та історичної пам'яті. Водночас обґрунтовується теза про уявність зв'язку Д. Бортнянського з Галичиною, тому композитора слід вважати «винайденою» традицією галицької культури. Встановлено, що галицький культурний канон першої половини ХІХ ст. сформувався саме у сфері музики культового призначення, випереджуючи на декілька років націєтворчі процеси, що відбувалися в інших сферах культури. Уперше до наукового обігу вводяться новознайдени літургійні композиції Алоїза Нанке та Вікентія Серсавія – чеських композиторів, які репрезентували в Галичині панівну культуру Відня і мали вплив на творчість представників Перемиської композиторської школи.

Аналіз світської музичної спадщини галицьких композиторів першої половини ХІХ ст. виявив у їхніх творах ознаки множинних ідентичностей. Це дало підстави для дослідження проблеми ідентичності в галицькій музиці крізь призму філософських категорій *загального, особливого та одиничного*.

Зазначено, що розбудові музичного мистецтва на національній основі сприяла традиція проведення у Львові та інших містах Галичини щорічних шевченківських концертів, які стали підґрунтям для формування єдиного простору національної культури. Значну увагу приділено провідним формам національного музичного життя Галичини другої половини ХІХ – початку ХХ ст. Встановлено, що одним із найважливіших факторів конструювання української ідентичності в музичній культурі Галичини другої половини ХІХ – початку ХХ ст. були творчі контакти галичан із представниками підросійської України. Обґрунтовується теза про важливість ролі М. Лисенка у налагодженні галицько-наддніпрянських культурних відносин.

Виявлено, що криза віденського *fin-de-siecle* вплинула на світогляд композиторів, початок діяльності яких припав на перші десятиліття ХХ ст. С. Людкевич

і В. Барвінський зробили прорив у тогочасній галицькій музичній свідомості, продемонструвавши високий рівень професіоналізму і модерне мислення. Вони активно розширили горизонти галицької музики, руйнуючи її традиційні жанрові канони.

**Ключові слова:** музичне мистецтво, національна ідентичність, церковна музика, культурна пам'ять, загальне, одиничне, особливе, віденськість, галицькість, габсбурзька доба, віденський fin-de-siecle.

## SUMMARY

**Novakovych M. Galician Music of the Habsburg Era (1772-1918) in the context of the phenomenon of national identity.** – Qualified scientific work as manuscript.

Dissertation for a Doctor's degree in Arts by speciality 17.00.03 – Music Art. M. V. Lysenko Lviv National Academy of Music. Odesa, 2019.

The dissertation examines the role of music in the processes of constructing the national identity of the Ukrainian cultural society of Eastern Galicia of the Habsburg era. There is a consideration of a decisive role of culture in the processes of Ukrainian national formation, and it is argued that in the absence of one's own state a person of culture can identify themselves with religion as culture. It has been proved that it was the musical component of church worship that was one of the main factors in raising the prestige of the Greek Catholic Church in the first third of the XIX century. It also gave Galician Ukrainians impetus to renew experience of own confessional identity, which gradually transformed into a national one. Particular attention is paid to the figure of Dmytro Bortnianskyi, whose spiritual creativity embodied Galician cultural and historical memory. At the same time, the thesis about the possibility of D. Bortnianskyi's connection with Galicia is substantiated, so the composer should be considered an 'invented' tradition of Galician culture. At the same time, it is noted that his spiritual works became popular due to the Galician's search for own national and cultural identity, especially in the field of church music.

The importance of the musical component in the creation of national culture and the fact that the Galician cultural canon of the first half of the XIX century was formed precisely in the field of cult music, leading for several years to nation-building processes that took place in other areas of cultural life of that time, were established. For the first time, the newly found liturgical works of Aloysius Nanke and Vincent Sersavia - Czech composers, who represented in Galicia the dominant culture of Vienna and in church compositions intended for Greek Catholic worship, partially followed the style of spiritual works of D. Bortnianskyi. A comparative analysis of the church compositions of D. Bortnianskyi, A. Nanke and M. Verbytskyi made it possible to draw conclusions about the influence of the liturgical music of Bortnianskyi and Nanke on the creativity of the Galician composer. On the other hand, the influences of F. Schubert and representatives of Italian and French opera schools of the first half of the nineteenth century are more noticeable in the church songs of I. Lavrivskyi.

Analysis of the secular musical heritage of Galician composers of the first half of the XIX century found in their works signs of multiple identities. This gave grounds for exploring the problem of identity in Galician music through the prism of philosophical categories of the general, the particular and the singular. It is claimed that the embodiment of the category common to Galician and Ukrainian culture of the first half of the XIX century, was a Viennese identity instilled through state reform. It was determined that the most popular in that time Galician environment was the German secular song for the male choir, written in the tradition of Liedertafel. It is proved that the category of special in Galician music is represented by local Galician identity, which contributed to the formation of a 'common' musical culture for all the peoples of this region. Instead, national identity was viewed through the prism of the category of singular as the embodiment of its unique personality and originality.

It is noted that the tradition of holding annual Shevchenko concerts in Lviv and other cities of Galicia, which became the basis for the formation of a unified space of national culture, contributed to the development of musical art on a national basis. Considerable attention was paid to the leading forms of national musical life in Galicia in the second half of the XIX – early XX centuries. One of the most important factors in constructing Ukrainian identity in the musical culture of Galicia in the second half of the XIX – early XX centuries was creative contacts between Galicia and representatives of sub-Russian Ukraine. The thesis about the importance of M. Lysenko's role in establishing the Galician and Dnieper cultural relations is substantiated. It is noted that the composer, in communication with the leading figures of the Galician national movement, raised a number of important questions concerning the development of Galician musical art on a national basis. It is noted that the achievements in the field of opera, the top manifestation of which were the operas of A. Vakhnyanyn and D. Sichynskyi, in which the composers tried to memorialize history, and also became complicit in the creation of a new national myth of Ukraine, in the second half of the XIX century are important for the Galician culture.

It is revealed that the crisis of Austrian imperial identity, as a specific feature of the Viennese fin-de-siècle, influenced the outlook of the composers, who began their activity in the first decades of the XX century, the composers of the Vienna and Prague School - S. Liudkevych and V. Barvinskyi made a huge breakthrough in the Galician musical consciousness of that time, demonstrating a high level of professionalism and modern thinking. They actively expanded the horizons of Galician music, destroying its traditional genre canons. Thanks to V. Barvinskyi, Ukrainian music in the uncharacteristic genres for it began to form a positive 'image' of its own culture for 'other' cultures. Therefore, the Ukrainian identity of Ludkevych and Barvinskyi is above all a modern identity, for which the sense of freedom and individuality of the artist are particularly important.

**Keywords:** musical art, national identity, church music, cultural memory, cultural canon, trichotomy of the general, particular and singular, Habsburg era, Viennese fin-de-siècle.







Підписано до друку 14.02.2020.  
Формат 60x84/16. Ум. друк. арк. 2,1.  
Наклад 120 прим. Зам. № 122.

---

Видавець і виготовлювач – ФОП Тетюк Т. В.  
Свідоцтво серія ЛВ № 80 від 11.09.2013 р.  
м. Львів, пр. Червоної Калини, 115  
тел.: (097) 178-8488