

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

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ОЛІЙНИК Стефанія Федорівна

УДК 78.02(477.83-25):7.071.1-056.45(438+430+439)

ДИСЕРТАЦІЯ

**РЕГІОНАЛЬНА РЕЦЕПЦІЯ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ Ф. ШОПЕНА, Р. ВАГНЕРА І
Ф. ЛІСТА В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ЛЬВОВА)**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

**Подається на здобуття наукового ступеня кандидата
мистецтвознавства**

Науковий керівник:

доктор мистецтвознавства, професор

Кияновська Любов Олександрівна

Львів – 2018

АНОТАЦІЯ

Олійник С. Ф. Регіональна рецепція музичної творчості (на прикладі творчості Ф. Шопена, Р. Вагнера і Ф. Ліста в музичній культурі Львова). – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

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

Дисертаційне дослідження присвячене розгляду актуальних питань та тематики вивчення музичної культури регіонів і територіально-адміністративних одиниць України, а також утвердженню нового напрямку регіональних студій – суспільної рецепції композиторської творчості.

Сформульована теоретична модель дослідження регіональної рецепції музичної творчості, згідно якої, по-перше – визначаються чинники, які зумовлюють унікальність досліджуваного регіону: історико-політичні (історичний розвиток регіону, входження його в структури держав, контакти з сусідами), національно-ментальні (національний склад населення, співіснування на території різних етнічних груп), мистецько-культурні (мистецькі традиції краю, інтенсивність його музичного життя тощо); по-друге – з огляду на особливості та історико-культурні традиції досліджуваного регіону, розглядаються форми поширення та популяризації суспільством творчості особливо популярних на локальних теренах митців.

Визначено такі напрямки суспільної рецепції композиторської творчості: діяльність композитора чи близьких осіб із його оточення на теренах регіону; виконання творів композитора в регіональних концертних програмах, використання їх у педагогічному репертуарі; місцеві виконавські традиції музичної спадщини композитора; наукові дослідження присвячені композиторові та його творчості; ознаки суспільного вшанування композитора – організація ювілейних акцій,

музеїв, виставок, колекцій, надання його імені різним інституціям тощо; вплив творчості композитора на місцеву культуру, в т. ч. композиторську і виконавську школу, інші мистецькі форми – поезію, літературу, живопис. Кінцевим продуктом розгортання усіх цих напрямків буде сформована інфраструктура композиторської творчості в межах певної регіональної культури. Можна простежити, по-перше встановлення-розгортання-адаптування інфраструктури композиторської творчості в межах певної регіональної культури; по-друге, її видозміну в залежності від історико-культурної ситуації краю; по-третє, порівняння з іншими регіональними музичними культурами.

Обраним об'єктом суспільної рецепції може бути спадщина митця вихідця з локальної спільноти чи постать світової культури, яка за життя не була пов'язана із досліджуваним регіоном. Формулюємо гіпотезу про те, що творча спадщина найбільш відомих митців світу в кожному регіоні має особливості суспільної рецепції й творення власних традицій, обумовлених усією духовною спадщиною та культурною інфраструктурою того чи іншого регіону.

Запропонована модель дослідження регіональної рецепції музичної творчості демонструється на прикладі вивчення й аналізу функціонування творчості яскравих представників епохи Романтизму – Ф. Шопена, Р. Вагнера та Ф. Ліста в музичній культурі Львова.

Розглядаються регіональна специфіка Львова та особливості його музичної культури у XIX – початку XX століття, тобто в період засвоєння локальною музичною культурою естетики романтичної доби, і таким чином – поширення та популяризації творчості Ф. Шопена, Р. Вагнера та Ф. Ліста, як знакових постатей музичної культури цього стилю. Аналізуються вияви суспільної рецепції щодо творчості обраних композиторів, етапи встановлення та адаптування їхньої інфраструктури в музичне життя міста, а також її видозміни в залежності від історико-

політичної та мистецько-культурної ситуації краю від середини ХІХ століття до сьогодення.

Суспільна рецепція творчості згаданих композиторів впродовж майже двох століть мала різноманітні вияви: виконання творів в салонному середовищі, на концертних естрадах, в педагогічному репертуарі та на сцені театрів; публікація статей, рецензій, монографій, перекладів праць, популярних місячних видань та брошур, присвячених постатям та творчості композиторів; переклади опер та лібрето; видання нот та перекладів творів для різних складів; зібрання музейних колекцій; рецепція у інших видах мистецтва (живопис, скульптура) та у поетичній творчості; проведення конкурсів, фестивалів та ювілейних акцій (до 100-ліття, 200-ліття з дня народження); суспільні вшанування (присвоєння ім'я композиторів міським вулицям, мистецьким установам) тощо. Зібрання, опрацювання та висвітлення цих фактів дозволяє, по-перше, простежити як змінювалося сприйняття композиторської творчості впродовж різних історичних етапів, по-друге, виявити впродовж якого періоду і завдяки яким чинникам творчість композитора мала найбільшу популярність в регіональній музичній культурі; по-третє, сформулювати основні засади регіональної рецепції композиторської творчості, яка виявляє своєрідні пріоритети і підходи, у порівнянні з іншими культурними осередками. Таким чином, можемо прийти до висновку, що не існує єдиної універсальної моделі сприйняття творчості навіть найбільших світових митців, а їх спадщина отримує те чи інше естетичне та історико-символічне тлумачення в контексті усієї культурної історії регіону.

Ключові слова: інфраструктура композиторської творчості, музична культура, музична творчість, регіоналістика, рецепція, Ф.Шопен, Р.Вагнер, Ф.Ліст.

SUMMARY

Oliinyk S. F. Regional Perception of Musical Oeuvre (on the Examples of the Works of F. Chopin, R. Wagner and F. Liszt in Musical Culture of Lviv). – Research paper on the rights of the manuscript.

PhD thesis for obtaining the degree of the Candidate of Arts in the specialty 17.00.03 – Music Art. – Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Ministry of Culture of Ukraine. – Lviv, 2018.

This research paper deals with topical problems of the study of local musical culture of different regions of Ukraine. The research also proves the importance of a new approach to regional studies, namely the perception of the musical oeuvre by the society.

Theoretical model of the study of regional perception of musical oeuvre has been formed, due to which different factors – historical, political (historical development of the region as a part of different states, neighbourhood, etc.), national (nation differentiation of the population, co-existence of different ethnic groups), artistic and cultural (cultural traditions of the region, its music lifestyle etc.), determining uniqueness of the region under study, are revealed. Considering historical and cultural peculiarities and traditions of the region under study, the forms of expansion and popularization of the musical oeuvre of particularly popular with the local audience composers are also within the scope of investigation.

The following characteristics of perception of the musical oeuvre by the local audience are defined: regional activity of a composer or people closely connected with the composer; the composer's pieces of music being included into regional concerts and educational repertoires; local traditions and the composer's heritage; scientific researches into the composer's life and activity; public honouring celebrations – organization of anniversary ceremonies, exhibitions, museums, giving the name of the composer to public institutions, etc.; the impact of the composer's work on the local culture, including music

(both writing and playing), other art forms such as poetry, literature, painting. The final product of all these activities is the infrastructure of composer's work in the frames of regional culture. In this paper the development and implementation of the infrastructure of composer's work into musical life of the region is observed; its variables caused by historical and political situation in the region are followed; the comparison analysis with other music cultures is carried out.

The object of current study is the perception of the heritage of a composer originated from this region, or a world famous composer who was not connected with this region during his lifetime. Thus we put forward a hypothesis that musical heritage of the most outstanding composers is influenced by specific cultural features and traditions, infrastructural peculiarities of the region, and by its perception by the local audience.

In current research, the model of regional perception of the musical oeuvre is displayed on the analysis of the heritage of such brilliant representatives of the epoch of the Romanticism as F. Chopin, R. Wagner and F. Liszt in musical culture of Lviv.

Regional peculiarities of Lviv and its musical culture of the 19th – early 20th century, that is in the period when local musical culture was adopting the aesthetics of the Romanticism, are under the study as well. F. Chopin, R. Wagner and F. Liszt were influential representatives of this epoch. The research paper deals with the manifestations of public perception of the musical oeuvre of the selected composers, stages of their infrastructure development and implementation into musical life of the city, variables of such infrastructure in respect of historical, political, cultural and artistic situation in the region starting with the mid-19th century and up till nowadays.

Public perception of the musical oeuvre of the composers under study varied significantly during the period of almost two centuries. Their music was played in saloons, at concert and theatre stages; it was included into educational repertoires; either it was the subjects of articles, reviews, monographs,

translations, popular monthly magazines and pamphlets describing the life and work of the composers; it was also the subject of translations of operas and librettos; publication of music and its adaptation to different instruments; museum exhibits and collections; perception in other arts (painting, sculpture) and poetry. Moreover, contests, festivals and honour ceremonies were organized to commemorate their names (celebrating 100 and 200 anniversaries) and public honouring carried out (naming streets, cultural institutions etc. in the composer's honour). Thus, having collected, processed and analyzed the above and many more facts, we managed: firstly, to follow the variables in perception of the composer's work during different historic periods; secondly, to reveal the period when the music of a certain composer was top popular in musical culture of the region and the factors stipulating this; thirdly, to formulate the basic principles of regional perception of the musical oeuvre and define the priorities and approaches to the study, as compared with other regions. To sum up all the above, we conclude the following: there is no universal model of perception of music, even if these are masterpieces of worldly recognized composers; their heritage is interpreted aesthetically and symbolically within the context of the cultural history of the region.

Keywords: an infrastructure of a composer's work, musical culture, musical oeuvre, regionalism, perception, Frederic Chopin, Franz Liszt, Richard Wagner.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Олійник С. Рецепція творчості Ріхарда Вагнера в музичній культурі Львова. *Музикознавчі студії : наук. зб. ЛНМА ім. М.В.Лисенка*. Львів, 2015. Вип. 35. С. 102-112.
2. Олійник С. Творчість Ліста в музичних традиціях Львова. *Українська музика : науковий часопис*. Львів, 2016. Ч. 4 (22). С. 60-70.
3. Олійник С. Регіональні дослідження рецепції композиторської творчості: джерелознавчий та науково-теоретичний аспекти. *Українське музикознавство : наук.-метод. збірник*. Київ, 2016. Вип. 42. С.177-190.
4. Олійник С. Національно-культурні чинники формування львівської музичної шопеніани. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. ст.* Рівне : РДГУ, 2016. Вип. 22. С. 146-153.
5. Олійник С. Регіональні параметри рецепції творчості композиторів-романтиків (на прикладі Ф.Шопена, Ф.Ліста та Р.Вагнера в музичній культурі Львова). *Наукові збірки ЛНМА ім. М.В.Лисенка. Музикознавчий універсум: зб. ст.* Львів, 2017. Вип. 40. С.228-240.

Статті у зарубіжних виданнях

6. Olijnyk S. Komparatystyczna analiza recepcji twórczości Chopina i Liszta w kulturze muzycznej Lwowa od końca XIX wieku do okresu współczesnego. *Muzyka i kultura w perspektywie pedagogicznej / Pod red. Joanny Jemielnik*. Kraków : Aureus, 2016. S. 165-177.

Статті у збірниках наукових статей

7. Олійник С. У ювілейний рік Ріхарда Вагнера. *Українська музика* : науковий часопис. Львів, 2013. Ч. 4 (10). С. 141-144.

Опубліковані праці, які додатково відображають наукові результати дисертації

8. Олійник С. Рецепція творчості Р.Вагнера в музичній культурі Львова. *Музикознавчі студії* : тези Всеукр. наук.-практ. конф. (Львів, 25-26 лют. 2015 р.). Львів: Видавець Тетюк Т. В., 2015. С. 95-96.
9. Олійник С. Регіональні параметри рецепції творчості композиторів-романтиків (на прикладі Ф.Шопена, Ф.Ліста та Р.Вагнера в музичній культурі Львова). *Музикознавчі студії – 2016* : тези Міжнар. наук. конф. (Львів, 24-26 лют. 2016 р.). Львів: Видавець Т. Тетюк, 2016. С. 123-124.
10. Олійник С. Музикознавство в системі регіоналістики та краєзнавчих досліджень. *Мистецька культура : історія, теорія, методологія*: тези Міжнар. наук. конф. (Львів, 25 лист. 2016 р.) / відп. за випуск: О. Осадця, В. Пасічник. – Львів: Растр-7, 2016. С. 51-52.
11. Олійник С. Музикознавчі та літературні джерела львівської шопеніани. *Музикознавчий універсум молодих* : тези Міжнар. наук. конф. (Львів, 1-2 берез. 2017 р.). Львів: Видавець Т.Тетюк, 2017. С. 115-117.

Статті у співавторстві

12. Kyuanovska L. Petruk S. Wagner-Rezeption in der Musikkultur Lembergs (Polen/Ukraine). *Richard Wagner. Persönlichkeit, Werk und Wirkung* / Hrsg. Helmut Loos. Red. Katrin Stöck. Markkleeberg: Richard-Wagner-Verband Leipzig, Helmut Loos und Sax-Verlag Beucha, 2013. S. 427-437.

ЗМІСТ

ВСТУП	11
РОЗДІЛ 1. Історіографічні та науково-теоретичні аспекти досліджень регіонального сприйняття та популяризації композиторської творчості	21
1.1. Дослідження музичної культури в системі регіональних та краєзнавчих досліджень.....	21
1.2. Теоретико-методологічні принципи регіональної рецепції композиторської творчості.....	34
Висновки до першого розділу.....	45
РОЗДІЛ 2. Регіональна специфіка Львова та його музичної культури XIX – початку XX століття	47
2.1. Суспільно-історичні та соціокультурні передумови розвитку романтичного мистецтва Львова.....	47
2.2. Засади музичної інфраструктури багатонаціонального Львова.....	62
Висновки до другого розділу.....	78
РОЗДІЛ 3. Трансформації сприйняття творчості композиторів-романтиків у Львові	80
3.1. Львівська шопеніана XIX – початку XXI століття.....	80
3.2. Рецепція творчості Р. Вагнера в музичній культурі Львова.....	116
3.3. Творчість Ф.Ліста в музичних пріоритетах Львова.....	142
Висновки до третього розділу	155
ВИСНОВКИ	160
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	166
ДОДАТОК А	185
ДОДАТОК Б	194

ВСТУП

У контексті відродження національних традицій одними з пріоритетних напрямів сучасної гуманітарної науки є культурологічно-краєзнавчі дослідження окремих регіонів та адміністративно-територіальних одиниць, які об'єднують різні вектори наукових студій, в їх числі – вивчення регіональної музичної спадщини. Вони загострюють увагу до особливостей аматорського музикування та етапів професіоналізації музичної освіти, історії певних музичних інституцій, місцевих композиторських та виконавських шкіл, діяльності і творчості окремих видатних постатей регіону тощо. До сьогодні акумульовано значний масив культурологічної та музикознавчої літератури, яка комплексно висвітлює факти і явища музичної культури різних регіонів та міст України (М. Загайкевич, Л. Кияновська, П. Шиманський, О. Стебельська, Т. Росул, І. Глібовицький, Т. Бурдейна-Публіка, М. Антошко, О. Васюта, Г. Локощенко, В. Бондарчук, А. Литвиненко, М. Ржевська, С. Щітова, Т. Медведнікова, І. Рябцева, М. Долгіх, Т. Мартинюк, О. Ущапівська, О. Якимчук та ін.). Попри те, малодослідженими залишаються деякі теоретичні й методичні питання музичної культури адміністративних регіонів України, наприклад, чинники, які зумовлюють унікальність того чи іншого регіону та істотно впливають на музичну культуру краю (історико-політичні, національно-ментальні, мистецько-культурні), а також явища суспільної рецепції музичної творчості певних популярних композиторів в контексті культурних традицій регіону. Таким чином, актуальними питаннями у сучасному музикознавстві є визначення та уніфікація методів дослідження регіональної культури, виокремлення та аналіз явища суспільної рецепції композиторської творчості.

Кожен регіон характеризується та вирізняється винятковою популярністю творчості тих чи інших митців, чи навпаки – відносним

дистанціюванням суспільного загалу від творчості деяких персоналій. Особливе зацікавлення творчістю того чи іншого митця сприяє не тільки успіху, популярності, активному функціонуванню його спадщини в регіональному музичному мистецтві, але й здатне справляти неабиякий вплив на творчі пошуки місцевих авторів, а відтак суттєво впливати на мистецькі традиції певного краю. Результатом такої популярності є створення регіональної інфраструктури, яка охоплює різні сфери побутування композиторської творчості: педагогіку, виконавство, історіографію, архівні та музейні збірки тощо. Активне функціонування в музичному просторі певних регіонів отримує не тільки спадщина місцевих авторів, а й знакових постатей музичного мистецтва тієї чи іншої епохи. Формулюємо гіпотезу про те, що творча спадщина найбільш відомих митців світу в кожному регіоні має особливості суспільної рецепції й творення власних традицій, обумовлених усією духовною спадщиною та культурною інфраструктурою того чи іншого регіону.

Музичне мистецтво Галичини XIX – початку XX століття є продуктивним періодом для дослідження сформульованої гіпотези. В цей час у регіоні, та особливо в його адміністративному та культурному центрі – місті Львові, були сформовані численні професійні та аматорські музичні інституції, постали виконавські та композиторські школи. Неабиякий вплив на митців краю мала творчість найвизначніших композиторів-романтиків, яка стала одним із важливих імпульсів до власних мистецьких пошуків. Серед знакових постатей музичної культури романтичної доби, для дослідження гіпотези про специфіку регіональної рецепції музичної творчості в різних національних середовищах та суспільних верствах, обрані три композитори – Фридерик Шопен, Ріхард Вагнер і Ференц Ліст. Вибір саме цих композиторів як об'єкту дослідження етапів та проявів суспільної рецепції в залежності від історико-політичної та мистецько-культурної ситуації краю обумовлена кількома міркуваннями: по-перше, їх беззаперечною універсальною вартістю в усіх європейських національних

та регіональних центрах, що дозволяє яскравіше виявити особливості саме галицьких пріоритетів і форм у їх сприйнятті і поширенні; по-друге, їх винятковою вагомістю у культурному житті Львова; по-третє, функціонування музики вказаних композиторів у соціокультурному середовищі Львова простежується безперервно впродовж понад півтора століття, еволюціонуючи відповідно до історико-політичних, соціально-національних, культурно-мистецьких змін.

Рецепція творчості Фридерика Шопена була особливо плідною з огляду на популяризацію його творчості учнем композитора – Каролем Мікулі, багатолітнім директором Галицького музичного товариства, який був одною із найвпливовіших музичних постатей у місті; а також, завдяки активному пропагуванню польською громадою Львова, особливо впродовж першої третини ХХ ст. – в період бездержавності та встановлення Польської Республіки. Відмінності в оцінках та ставленні до творчості композитора різними національними громадами простежуються, зокрема, на прикладі виконуваного репертуару українськими та польськими музикантами та відгуків рецензентів на сторінках місцевої преси.

Рецепція творчості Ріхарда Вагнера у музичній культурі Львова є цікавою з огляду на домінантні культурні впливи Австро-Угорської імперії та столиці метрополії – Відня. Львів'яни, активно слідкуючи за музичними новинками, дізнавалися про постать та творчість Р.Вагнера зі сторінок місцевої преси, а перші постановки музичних драм відбулися у Львові ще за життя композитора. Високий професійний рівень музичного театру та вокальної освіти у Львові, рівно ж – інтерес до творчості Ріхарда Вагнера як виразника німецьких національних ідеалів у період становлення національних ідентичностей української та польської громади, дав поштовх до постановок на початку ХХ століття на львівській сцені майже усіх його опер – виняткового явища в музичному житті Східної Європи.

Якщо Ф. Шопен і Р. Вагнер самі ніколи не були у Львові, то

причиною популярності Ф. Ліста стали його концерти 1847 року, зрештою як і в інших містах України. У Львові, однак, склалися дещо особливі обставини функціонування творчості угорського романтика: одним із найпалкіших популяризаторів його музики став учень композитора, піаніст Людвік Марек. Вже наприкінці XIX – у XX столітті значну увагу до його фортепіанної творчості виявляють виконавці різних національних спільнот, часто виконуються симфонічні поеми (особливо після заснування Львівської філармонії, починаючи від першого сезону 1902-1903 рр.), публікуються у Львові популярні книжки про життя та симфонічну спадщину композитора тощо.

Отже, **актуальність дослідження** зумовлена необхідністю комплексного висвітлення етапів сприйняття та виконавського, наукового, критичного трактування творчості Фридерика Шопена, Ріхарда Вагнера і Ференца Ліста у музичній культурі Львова, зважаючи на формування власних традицій та пріоритетів, які склалися від середини XIX ст., своєрідність виявів суспільної рецепції в різних національних спільнотах та зміну суспільно-історичних векторів рецепції в радянську добу та період Незалежності України після 1991 р.

Зв'язок з науковими програмами, планами, темами. Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Львівської національної музичної академії ім. М.В.Лисенка (протокол № 3 від 9 грудня 2014 року). Дисертацію виконано в межах наукової тематики згідно планів науково-дослідницької роботи кафедри історії музики, відповідає темі №4 «Методологічні аспекти українського історичного музикознавства: сучасний стан, генеза, перспективи» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності вказаного навчального закладу на 2014–2019 рр.

Мета дослідження – сформулювати теоретичну модель дослідження регіональної рецепції музичної творчості, на прикладі вивчення й аналізу

функціонування творчості Ф. Шопена, Р. Вагнера та Ф. Ліста в музичній культурі Львова.

Для досягнення вказаної мети у дисертації поставлено **завдання**:

- проаналізувати зміст, тематику й методичні особливості музикознавчих праць, які досліджують музичну культуру окремих регіонів України;
- визначити фактори, що впливають на специфіку музичної культури окремих регіонів;
- обґрунтувати використання категорій “рецепція” щодо композиторської творчості та “інфраструктура композиторської творчості”;
- визначити і охарактеризувати види й форми рецепції композиторської творчості в музичній культурі регіону на прикладі Львова;
- окреслити особливості музичної культури Львова в добу Романтизму;
- визначити і систематизувати причини, напрямки, етапи й форми сприйняття, розповсюдження й трансформації творчості Ф. Шопена, Р. Вагнера й Ф. Ліста у Львові;
- розглянути зміст найбільших ювілейних святкувань з нагоди роковин Ф. Шопена, Р. Вагнера і Ф. Ліста у Львові;
- дослідити традиції виконавських шкіл музики Ф. Шопена, Р. Вагнера й Ф. Ліста в аспекті полінаціональної музичної культури Львова;
- проаналізувати літературні тексти й регіональну наукову музичну історіографію творчості Ф. Шопена, Р. Вагнера й Ф. Ліста.

Об’єктом дослідження є музична культура Львова XIX – початку XXI століття.

Предметом дослідження є рецепція творчості Ф. Шопена, Р. Вагнера і Ф. Ліста у Львові.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період поширення та популяризації творчості Ф. Шопена, Р. Вагнера та Ф. Ліста в музичній культурі Львова від середини ХІХ століття – до сьогодення.

Методологічною основою дослідження є інтегративно-системний підхід, який ґрунтується на поєднанні загальнонаукових (аналіз, системно-функціональний аналіз, синтез) та спеціальних методів, властивих для історичного музикознавства. Відтак, у дисертації використані такі методи дослідження:

- *історіографічний* – метод дослідження генези і поступального розвитку наукових та науково-популярних студій творчості на теренах Львова й Галичини;
- *історико-хронологічний* – з метою простеження формування й еволюції рецепції творчості Ф. Шопена, Р. Вагнера й Ф. Ліста у Галичині впродовж двох століть;
- *структурно-аналітичний* – для визначення особливостей і форм рецепції творчості Ф. Шопена, Р. Вагнера і Ф. Ліста в музичній культурі Львова на кожному з етапів розвитку впродовж ХІХ століття – до сучасності;
- *констатуючий, редукований принцип компаративного зіставлення* – для порівняння історичних етапів суспільної рецепції композиторської творчості у різних регіонах;
- *ретроспективний* – для реконструкції форм культивування музики Ф. Шопена, Р. Вагнера і Ф. Ліста та інфраструктури їх творчості у Львові впродовж двох минулих століть;
- *комплексний* – для узагальнення чинників та аспектів досліджуваного явища.

Теоретичну базу дослідження склали праці:

- загальноісторичні дослідження, зокрема в аспекті розвитку Галичини та Львова (І. Кип'якевич, П.Магочій, С. Макарчук, О. Аркуша, К. Кондратюк, М. Мудрий, О. Сухий);

– теоретичні роботи з регіоналістики й історичного краєзнавства (Я. Верменич, І. Студенніков, В. Голубко, С. Качараба, А. Середяк, А. Литвиненко, М. Островська, Ю.Москвічова, Е. Майбурова);

– дослідження, в яких використовується й розглядається категорія рецепції в різних наукових напрямках (Г. Косарева, Р. Гром'як, І. Папуша, Л. Підкамінна, О. Хамедова, О. Попадинець, Т. Мотренко, В. Тельвак, П. Федосєєв, Я. Олексів);

– музикознавчі студії в аспекті краєзнавчого вивчення музичних культур різних регіонів та міст України (П. Шиманський, М. Загайкевич, Ю. Булка, Л. Кияновська, Н. Кобрин, Т. Росул, І. Бевська, І. Глібовицький, Г. Бурдуланюк, Т. Бурдейна-Публіка, О. Васюта, В. Бондарчук, А. Литвиненко, М. Ржевська, Т. Мартинюк, Г. Локощенко, В. Мітлицька, С.Щітова, І. Рябцева, М. Долгіх, Л. Романюк, О. Стебельська, М. Антошко, Т. Медведнікова, О. Ущапівська, О. Якимчук, О. Кавунник, І. Ян);

– дослідження музичної культури Галичини та Львова (С. Людкевич, В. Витвицький, З. Лисько, М. Загайкевич, Ю. Булка, Л. Кияновська, Ю. Ясіновський, О. Миронова, Л. Мороз, Л. Романюк, Г. Блажкевич, Т. Старух, І. Бермес, У. Граб, Л. Мельник, Л. Мазепа, Т. Мазепа, Н. Кобрин, Я. Горак, Н. Кашкадамова, О. Дітчук, А. Савка, А. Терещенко, E. Nidecka, F. Rajczkowski, A. Wypych-Gawrońska);

– музична історіографія, як висвітлює побутування творчості Ф. Шопена у Львові (І. Антонюк, Г. Блажкевич, Т. Старух, Л. Мазепа, В. Витвицький, Н. Кашкадамова, Л. Кияновська, О. Николин, С. Павлишин, Р. Суховейко, Я. Якуб'як, S. Barbag, J. Huneker, H. Strenger, V. Wójcik-Keuprulian, W. Wszelaczyński, O. Żukowski);

– музична історіографія, як висвітлює побутування творчості Р. Вагнера у Львові (Л. Кияновська, О. Паламарчук, Б. Котюк, А. Рудницький, A. Wandrowski, M. Dienstl, L. Gruder, Z. Jachimecki, J. Dankowska);

– музична історіографія, як висвітлює побутування творчості Ф. Ліста у Львові (В. Витвицький, С. Дністрянська, Д. Колбін, Л. Кияновська, Р. Савицький, Н. Швець-Савицька, А. Кот, F. Brendel, L. Jaworski, L. Pininski).

У процесі дослідження було використано рукописні та друквані тексти за період зі середини ХІХ ст. з бібліотечних та приватних фондів, а також публікації тогочасної преси про Ф. Шопена, Р. Вагнера, Ф. Ліста (В. Барвінського, В. Витвицького, М. Волошина, Б. Кудрика, В. Левицького, А. Рудницького, Р. Савицького, М. Островерхи, С. Дністрянської, Л. Грудера, та ін., а також часопис «Szopen» (Шопен), який виходив в 1932 році у Львові).

Наукова новизна дослідження полягає в концептуальному обґрунтуванні, визначенні напрямів вияву та моделюванні форм суспільної рецепції творчості всесвітньовідомих композиторів у регіоні як теоретичної категорії регіональних історико-музикознавчих досліджень. Відтак у дисертації вперше:

- виокремлено та проаналізовано фактори, які впливають на мистецьку унікальність регіону та на сприйняття соціумом композиторської творчості;
- розроблена модель аналізу рецепції суспільством музичної творчості митця, визначені її форми та методи дослідження в історичній перспективі, що в сукупності складає інфраструктуру композиторської творчості в даному регіоні;
- запропонована гіпотеза про створення традицій та суспільну рецепцію творчості знакових світових композиторів в різних регіональних культурах;
- комплексно проаналізована рецепція творчості популярних на теренах Галичини та в музичній культурі Львова від середини ХІХ століття до сьогодення композиторів-романтиків – Ф. Шопена,

Р. Вагнера та Ф. Ліста, встановлено вплив і роль їх творчості в контексті культурних традицій регіону.

Узагальнено та систематизовано:

- факти культивування творчості названих композиторів у Львові в історичному розвитку.
- джерела, напрямки і способи формування інфраструктури їх творчості у Львові;
- історіографія їх творчості.

Науково-практичне значення дослідження. Матеріали дослідження можуть бути використані при дослідженні регіональної музичної культури чи рецепції композиторської творчості у регіональному контексті (як модель), в тому числі – для створення краєзнавчих мистецьких музейних колекцій. Також основні положення, висновки та фактичний матеріал можуть бути використані для здійснення наукових досліджень рецепції музичної творчості певних композиторів в тих чи інших регіональних музичних культурах, написання наукових чи методичних праць, навчальних посібників з мистецтвознавства, історичного краєзнавства та культурології, в курсах історії західноєвропейської та української музики, історії фортепіанного мистецтва у навчальних музичних закладах різного рівня акредитації.

Особистий внесок здобувача полягає в тому, що у дисертації вперше розроблено модель дослідження регіональної рецепції композиторської творчості. Дисертація є самостійною науковою працею. Наукові публікації за темою дисертації є одноосібними, одна публікація – в іноземному виданні у співавторстві з науковим керівником.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Основні положення праці було викладено у доповідях на семи наукових конференціях: Всеукраїнська науково-практична конференція молодих науковців «Музикознавчі студії»

(Львів, 25-26 лютого 2015 р.); Міжнародна наукова конференція молодих музикознавців «Музикознавчі студії – 2016» (Львів, 24-26 лютого 2016 р.); XII Міжнародна молодіжна науково-практична конференція «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях» (Київ, 23-25 березня 2016 р.); XIII Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки» (Одеса, 20-22 квітня 2016 р.); XII Міжнародна науково-практична конференція «Культурний вектор розвитку України початку XXI століття: реалії і перспективи» (Рівне, 10-11 листопада 2016 р.); Міжнародна наукова конференція «Мистецька культура: історія, теорія, методологія» (Львів, 25 листопада 2016 р.); Міжнародна наукова конференція «Музикознавчий універсум молодих» (Львів, 1-2 березня 2017 р.).

Публікації. Основні результати дисертаційного дослідження викладено у 11 одноосібних публікаціях та 1 публікації у співавторстві, із них 6 у фахових виданнях, визначених переліком ДАК МОН України, в тому числі – 1 стаття в іноземному виданні.

Структура дисертації. Робота складається із вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел, додатків. Загальний обсяг основного тексту – 165 сторінок, список використаних джерел охоплює 214 позицій, у тому числі російською, польською та німецькою мовами. Загальний обсяг дисертації – 195 сторінок.

РОЗДІЛ 1.

ІСТОРИОГРАФІЧНІ ТА НАУКОВО-ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕНЬ РЕГІОНАЛЬНОГО СПРИЙНЯТТЯ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ

Особливою сферою зацікавлень в сучасному українському музикознавстві є комплексні дослідження присвячені розвитку і стану музичної культури різних регіонів України, а також менших адміністративно-територіальних одиниць, таких як область, місто тощо. Значна кількість праць з вивчення регіональної музичної культури, більшість яких написані за останні два десятиліття, мають спільне коло розглянутих у них питань. Аналізуючи їх та підсумовуючи спільні вектори студій регіональної музичної культури, по-перше, пропонуємо встановити першочергові напрямки дослідження чинників (історико-політичних, національно-ментальних, мистецько-культурних), які роблять той чи інший регіон (чи адміністративно-територіальну одиницю) унікальним полем для дослідження. По-друге, окреслюємо новий, не розглянутий раніше напрям дослідження – рецепцію композиторської творчості суспільством того чи іншого регіону та зміну суспільного сприйняття й оцінок в залежності від історико-політичного та культурного життя краю.

1.1. Дослідження музичної культури в системі регіональних та краєзнавчих досліджень

В контексті осмислення національної культури важливими є здобутки краєзнавчих досліджень, адже знання про «малу батьківщину» (певний регіон або місто), як складову держави, формує розуміння загального і часткового в історичному процесі. Цілісні студії того чи іншого регіону об'єднують комплекс природничих та соціогуманітарних

наук. Вони дозволяють різнобічно оцінити його своєрідність, основні історико-географічні типи спеціалізації, розміщення господарства, характер розселення людності, трудові традиції і навички, особливості середовища і пристосування до нього, а також, місцеві культурні традиції, збереження культурно-історичної спадщини тощо [32, с. 6-7]. У сфері культурологічно-краєзнавчих історичних досліджень досі не розробленими залишаються науковий апарат і методи дослідження регіональної музичної культури, яка є певною унікальною складовою національної музичної спадщини.

Саме поняття *регіональних досліджень* є тотожним в українській історіографії термінові *регіоналістики* [144, с. 70] – наукового напрямку, який вивчає характеристики та особливості історично сформованих регіонів¹. Історична регіоналістика в Україні належить до тих наукових напрямків, які на даний час активно розвиваються. Цей процес паралельно активізувався та відбувається у пострадянських країнах (в т.ч. Росії, Білорусії), які на нинішньому етапі переосмислюють регіональну унікальність (в т.ч. і культурну), на противагу взаємозв'язку «центр – провінція», закладеному в радянську добу.

Певний час в українській історичній регіоналістиці було опосередковане розуміння предметного поля: переважно провадилися студії в царині економічних та географічних наук. Однак, згодом був окреслений головний чинник, а саме – міждисциплінарний підхід², «націлений на вивчення закономірностей процесу регіоналізації країни з урахуванням природно-географічних, історичних, етнокультурних, економічних, соціально-демографічних чинників» [144, с. 70]. Отже,

¹ Регіоналістика історична — міждисциплінарний науковий напрям, який вивчає процеси життєдіяльності людських спільнот і комунікативних зв'язків у територіальній площині, у межах регіонів, що історично склалися; аналізує взаємодію географічних, економічних, демографічних, екологічних, соціокультурних та ін. процесів у регіональному вимірі. // Верменич Я. Регіоналістика історична [Електронний ресурс] / Я. Верменич. – Режим доступу: http://www.history.org.ua/?termin=Rehionalistyka_istorychna

² За І.Студенніковим, «під міждисциплінарним підходом насамперед розуміємо синтез результатів науково-дослідної діяльності представників різних дисциплін в процесі комплексного вивчення конкретного об'єкта і пов'язаного з ним кола проблем» [144, с. 75].

культурний аспект розглядається як невід’ємний в системному і комплексному регіональному дослідженні. Більше того, одна з провідних українських вчених-регіоналістів Ярослава Верменич зазначає, що на перший план в регіональній специфіці «[...] виходить її розгляд в історико-культурологічному аспекті» [20, с. 6]. Як провадить далі автор, «метою [регіоналістики – С.О.] є дослідження всіх аспектів людської життєдіяльності в хронологічному (просторовому) вимірі, в межах певного регіону» [19, с. 12].

Головною проблемою історичної регіоналістики в Україні на нинішньому етапі, на думку Я. Верменич, є відсутність достатнього засобу координації зусиль фахівців з різних галузей знань, які уможливають ґрунтовне та різностороннє регіональне дослідження. Особливо, на нашу думку, відсутність такого діалогу і взаємозв’язку відчувається у сферах історії, культурології та мистецтвознавства.

Якими є об’єкти вивчення історичної регіоналістики? Хибною буде думка, що історична регіоналістика досліджує лише специфіку регіонів у просторовому вимірі. До її об’єктно-предметної сфери буде також входити проблема територіальних зв’язків, колонізаційних процесів, міграції та історія міських та сільських поселень. Керуючись термінологічним інструментарієм історичної регіоналістики, визначимо основні поняття, які вживаються щодо територіальних одиниць. Ними ж ми будемо оперувати при виокремленні досліджуваного об’єкту в музичних регіональних студіях.

Отже, *регіон* (за Я. Верменич) – це «історично сформований ареал, більш менш однорідний за економіко-географічними умовами, суспільно-політичними уподобаннями населення, національно-культурною аурую. Як правило регіон характеризується специфічною самосвідомістю, спільними територіальними інтересами, домінуванням певних мовних і релігійних орієнтацій громадян. [...] На ґрунті регіональної ідентичності часто виникає тип свідомості, якому притаманний своєрідний

«регіональний патріотизм». Критерії районування складаються, як правило, на основі історичного досвіду кількох поколінь» [20, с. 8]. До сфери регіональних студій відносяться також дослідження дрібніших адміністративно-територіальних одиниць – області, району, міста, села³. Як наголошує Я. Верменич, – «в системі понять історичної регіоналістики пріоритет традиційно віддається поняттю «місто» (виділення Я.Верменич – С.О.). Історія міст і сіл – головний об'єкт регіональних та локальних досліджень уже більш як півтора століття. [...] Підвищена увага до міст в історичній регіоналістиці пояснюється насамперед їхньою функцією збереження історичного минулого, своєрідної аури, властивої певному регіону, культурної і національної ідентичності» [20, с. 16].

Отже, дослідження всіх аспектів людської життєдіяльності, в тому числі мистецько-культурного, в межах обраного регіону чи територіально-адміністративної одиниці (області, району, міста, села) є завданням *історичної регіоналістики* як міждисциплінарного наукового напрямку.

Подібне завдання має на меті й інший науковий напрям, а саме історичне краєзнавство. Потрібно з'ясувати в чому полягає суттєва різниця між цими науковими дисциплінами.

Історичне краєзнавство на певній території (регіону, області, району, міста, села) досліджує: археологічні пам'ятки далеких епох; історію окремих територій (країв, міст і сіл, губерній тощо); історію поселень, міграцій, динаміку народонаселення; історію діяльності людини; ментальність, звичаї, соціонормативну культуру; соціальну історію і історію суспільних рухів; історію науки і культури, у тому числі в інституційному і особистісному вимірах; історію містобудування й архітектури, народного мистецтва; історію церкви; історію краєзнавчого руху; пов'язані з краєзнавством проблеми туризму тощо [32, с. 12-13]. Історичне краєзнавство вважається підпорядкованою складовою та

³ Закон України Про місцеве самоврядування в Україні. Стаття 1. http://kodeksy.com.ua/pro_mistseve_samovryaduvannya_v_ukraini.htm

різновидом історичної регіоналістики. Адже основне завдання краєзнавства – насамперед, накопичення фактів та виявлення їх регіональної особливості та місця у загальному перебігу історичних подій. Історичне краєзнавство залучає широке коло ентузіастів, таким чином руйнуючи бар'єри між професійною наукою та аматорами [21, с. 33]. Роль краєзнавства у вихованні та освіті населення підкреслював наприкінці ХІХ століття ще Іван Франко, вказуючи на важливості розуміння минулого та сьогодення власного народу й активної свідомої участі у краєзнавчому русі [21, с. 31]. Натомість, діяльність фахівця-регіоналіста в галузі історичної регіоналістики включає не лише дослідження та визначення специфіки досліджуваного регіону, а розгляд процесів формування та змін регіональних утворень в часовому вимірі, охоплення усіх можливих регіональних процесів (міграційних, колонізаційних, соціальних тощо), задля визначення особливостей регіону, окреслення специфіки способу життя та ментальності людей, їхніх цінностей, та прогнозування подальшого розвитку регіону [21, с. 35].

Деякі українські вчені вживають ще термін *регіоніка*. Володимир Личковах дає визначення регіоніці як «комплексу учень про регіональні виміри людського буття» [76, с. 51], однак не згадує інші наукові напрями, як регіоналістика, краєзнавство, та не пояснює різницю між ними. Алла Литвиненко вказує на те, що регіоніка, регіоналістика, регіонознавство, регіонологія, регіоналіка – це лексично подібні терміни, які позначають наукове вивчення багатогранної суспільної діяльності в межах регіону, а в сучасній українській науці немає однозначного тлумачення термінів, і в т.ч. змістовно подібного поняття – краєзнавства [73, с. 7]. Однак надалі автор користується терміном регіоналістика [73; 74; 75].

Важливою та нерозглянутою проблемою у сфері регіональних студій у вітчизняній науці є специфіка співвідношення зі світовою науковою термінологією. Дослідження соціального, економічного, культурного розвитку в межах окресленої території (району, міста чи іншої

території) в англomовних словниках вказуються як сфера *локальних* історичних досліджень⁴, натомість до сфери регіоналізму (регіоналістики)⁵ відноситься практика регіональних, а не централізованих, систем управління, а також економічна, політична, культурна регіональна специфіка.

Розпочинаючи дослідження регіональної музичної культури (до якої відносимо не лише дослідження власне регіону, але й музичної культури менших адміністративно-територіальних одиниць – області, району, міста, села), потрібно передовсім визначити, які чинники⁶ впливають на унікальність в історичному, соціальному та культурному контекстах. Саме ці фактори будуть мати вплив на музичну культуру краю, зокрема, на складний процес оцінювання громадськістю композиторської творчості. Серед найважливіших таких чинників наведемо історико-політичні, національно-ментальні та мистецько-культурні:

– *Історико-політичні* чинники сприйняття композиторської творчості включають географічне розташування, історичні події та адміністративно-політичний статус досліджуваного регіону, його входження у структури тих чи інших держав із їхніми власними традиціями та цінностями, в т.ч. і культурними, доміантними впливами та контактами зі сусідами, структурою суспільних верств та їх цінностей, соціально-економічними факторами;

– *Національно-ментальні* чинники сприйняття та інтерпретації творчості тісно пов'язані з історико-політичними. На становлення культурних цінностей регіону неодмінно має вплив етнічний склад його мешканців та його зміни, адже кожна національна громада

⁴ Local history // English Oxford Living Dictionaries [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://en.oxforddictionaries.com/definition/local_history

⁵ Regionalism // English Oxford Living Dictionaries [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/regionalism>

⁶ У статті «Регіональна культура як структуроутворюючий елемент національної культури» автор М.Островська виокремлює «систему регіонотворчих факторів», до якої відносить географічну, історико-культурну, демографічну, етнокультурну, соціально-психологічну, ціннісно-орієнтовану, політико-економічну складові [123, с. 125-126].

характеризується не тільки власними традиціями, а й, часто, особливою інтерпретацією певного мистецького явища. Таким чином, спосіб бачення і трактування творчості композитора в кожній національній спільноті може мати власні характерні ознаки. Найяскравіше їх можна простежити, як зауважує Н. Кашкадамова, «на рівні мелодійного інтонування: ведення фрази, туше, агогіки, – але коріняться глибше – на рівні ментальності» [46, с. 215]. Тому «всяка штука («мистецтво» (галицький діалект) – С. О.), відтак і музика, мусіла бути зі своїх починів і весь час творчого розвитку *національна* (виділення С. Людкевича – С.О.), т. є. залежна і відповідаюча племінним прикметам тої народної сфери, з якої вийшла, а яка витворилась серед певних географічно-історичних чи інших яких умов», – писав С. Людкевич у 1905 р. [80, с. 35];

– *Мистецько-культурні* традиції формуються під впливом різних чинників, сукупність яких ми можемо назвати «музичним життям» краю: зокрема, функціонування місцевих музичних (композиторських, виконавських, музикознавчих) шкіл, діяльність на теренах регіону музичних освітніх інституцій та окремих персоналій, концертне та фестивалне життя, видання музикознавчої літератури та нот, формування музичних музейних колекцій тощо. Саме мистецько-культурні фактори займають осібне місце в системі чинників впливу сприйняття, трактування та способів інтерпретації творчості композитора в певному регіоні. Відтак, «розглядаючи минуле численних форм музичного життя, музикування, музичної культури, музичного шкільництва тощо – належить розглядати його саме крізь призму цих своєрідних умов та умовностей, оскільки вони впливали на весь хід історії, на самобутність мистецького життя, а часом на унікальну, неповторну атмосферу», – так Л. і Т. Мазепи у своєму дослідженні охарактеризували принципи дослідження мистецько-культурних традицій регіону [85, с. 18].

Отже, з'ясування історико-політичних, національно-ментальних та мистецько-культурних факторів є першочерговим для дослідження

регіональної музичної культури. Визначальними вони стануть і при розгляді традицій, трактування та вподобання творчості того чи іншого композитора в регіональній музичній культурі.

В Україні традиція виділення музичної культури певних регіонів походить починаючи зі середини XIX століття, передовсім, у галузі фольклористики та етнографії. Серед видань, що репрезентують музичний фольклор певної окресленої території (а не цілої національної спільноти або ж певного жанру музичного фольклору) можна назвати праці Оскара Кольберга («Покуття», «Волинь», «Поділля» та ін.), Якова Головацького («Народні пісні Галицької та Угорської Русі»), Володимира Шухевича («Гуцульщина»), Івана Колесси («Галицько-руські пісні з мелодіями», зібрані у с. Ходовичах), Філарета Колесси («Народні пісні з південного Підкарпаття», «Народні пісні з галицької Лемківщини» та ін.), Станіслава Людкевича та Йосипа Роздольського («Галицько-руські народні мелодії») тощо [36, с. 29].

У сфері історичного музикознавства та культурології до сьогодні акумульовано достатньо значний масив літератури, яка комплексно висвітлює специфіку музичної культури різних регіонів України – Галичини (М. Загайкевич [39], Л. Кияновська [53]), Волині (П. Шиманський [158]), Тернопільщини (І. Бевська [10], О. Стебельська [142]), Закарпаття (Т. Росул [130]), Буковини (І. Глібовицький [30]), Прикарпаття (Г. Бурдуланюк [17]), Вінниччини (Т. Бурдейна-Публіка [16], М. Антошко [4]), Чернігівщини (О. Васюта [18]), Сумщини (Г. Локощенко [78]), Черкащини (В. Бондарчук [14]), Полтавщини (А. Литвиненко [74, 75]), Наддніпрянської України (М. Ржевська [128]), Єлисаветградщини (М. Долгіх [38]), Дніпропетровщини (Катеринославщини) (В. Мітлицька [101], І. Рябцева [134], С. Щітова [161], Т. Медведнікова [94]), Північного Приазов'я (Запоріжжя) (Т. Мартинюк [92]), Донбасу (О. Ущапівська [150]), Луганщини (О. Якимчук [162]) та ін.; окремих міст України – наприклад,

Дрогобича (І. Бермес [11]), Стрия (О. Миронова [100]), Івано-Франківська (Л. Романюк [129]), Ніжина (О.Кавунник [43]), Харкова (І. Ян [165]) тощо.

У працях, присвячених дослідженню регіональної музичної культури України, можна виокремити певні загальні тенденції – тематику та напрямки регіональних студій⁷, до яких вдаються більшість дослідників:

– більшість авторів обирають чітко окреслений період, зазвичай в межах кінця ХІХ – початку ХХ століття, обґрунтовуючи це або історичним етапом входження досліджуваного регіону до території певної держави (наприклад, Буковини до складу Австро-Угорської імперії (у праці І.Глібовицького [30]), Волині у 20-30-их рр. – до складу Польщі (праця П. Шиманського [158]), Закарпаття у 20-30-их рр. – до Чехословаччини (дослідження Т.Росул [130])), або ж зосереджуючи увагу на становлення професіоналізації музичної культури краю (на прикладі Вінниччини [16], Черкащини [14], Дніпропетровщини [134] тощо). Проаналізовані нами праці з дослідження регіональної музичної культури зрідка охоплюють сучасний етап, за винятком – дослідження музичної культури Донбасу (О. Ушапівської [150], рік видання – 2013), Дніпропетровщини (С. Щітової [161], 2006 р., Т. Медведнікової [94], 2009 р.), Вінниччини (Т. Бурдейна-Публіка [16], 2009 р.);

– для з'ясування регіональної унікальності – дослідники у першому розділі коротко окреслюють увесь історичний шлях регіону та встановлюють особливості національно-етнічного складу населення, наголошуючи на важливості впливу цих чинників на музичне життя краю. Так, наприклад, від княжих часів до досліджуваного періоду аналізується історичний та культурний розвиток Волині [158], Закарпаття [130], Вінниччини [16], Черкащини [14], Чернігівщини [18] від періоду заселення земель Луганщини [162] або ж заснування міста Дніпро [161] та ін. Детально розглядається полінаціональний склад населення та його

⁷ Методологію сучасних досліджень регіональної культури України підсумовує стаття Ю.Москвічової [103].

культурно-мистецькі традиції у Галичині (Л. Кияновська) [53], Буковині (І. Глібовицький) [30], Вінниччині (М. Антошко) [4], Кропивницькому (Єлисаветградщині) (М. Долгіх) [38], Донбасі (О. Ущапівська) [150], Північному Приазов'ї (Т. Мартинюк) [92];

– розглядаються тенденції музичної культури краю у векторі розвитку від аматорського музикування до професіоналізації усіх сфер музичного життя. Передовсім, висвітлюються центри аматорського (салонного, маєткового, поміщицького) музикування (наприклад, Буковини [30], Поділля [16], Черкащини [14], Єлисаветградщини [38], Наддніпрянської України [128] та ін.), склад музикантів та їх репертуар; виконавство та навчання музики при церквах та парафіяльних школах; численні мистецькі та музичні товариства, що об'єднували аматорів (хорового, музично-драматичного спрямування). Особливу увагу дослідників привертає хоровий рух (що розгорнувся при церквах та у якості численних товариств, що виконували світський репертуар власних національних та світових композиторів; а після встановлення Радянської влади хоровий рух підтримувався не лише при культурних, але й робітничих осередках, як засіб гуртування та поширення комуністичної ідеології), який характеризує музичне життя усіх регіонів України впродовж середини ХІХ – ХХ століття⁸. Етапи професіоналізації регіонів музичного життя, аналізуються на прикладах діяльності перших осередків професійної музичної освіти (музичних товариств та їх філій, музичних шкіл, училищ тощо), встановлення та розвитку виконавських шкіл (фортепіанної, скрипкової, вокальної, духової тощо)⁹, концертних установ;

⁸ Дослідження діяльності різноманітних товариств освітнього та мистецького спрямування, які дбали про музичний розвиток своїх учасників, а також найбільших локальних осередків хорового руху займає значну частину більшості праць з вивчення регіональної музичної культури [53, 58, 158, 130, 30, 17, 16, 78, 150, 38, 101, 161, 18, 94, 134, 74, 75, 92 та ін.]. Окремі праці музикознавців повністю присвячені хоровому виконавству певних регіонів чи територіальних одиниць, зокрема, Ірини Бермес «Хорове життя Дрогобиччини першої половини ХХ століття в контексті духовного розвитку Галичини» [11], Лесі Мороз «Диригентсько-хорове мистецтво Галичини другої половини ХІХ століття – першої третини ХХ століття» [102].

⁹ Зокрема, варто виділити працю Тетяни Медведнікової «Дніпропетровська піаністична школа. Генезис та еволюція» [94], яка розглядає становлення та етапи розвитку регіональної піаністичної школи, крізь

– розглядається концертне та фестивальне життя краю та заснування концертних інституцій (театру, філармонії)¹⁰. У більшості праць відзначаються гастролі відомих митців, виконавців, театральних труп, колективів [128, 74, 18, 4, 158, 130, 30, 16, 53, 38, 150, 101, 161, 162 та ін.];

– джерелами, що відображають музичну культуру краю для науковців стають статті та рецензії на сторінках місцевої періодики [58, 38, 128, 18, 162], детальне опрацювання та введення у науковий обіг яких, стає важливим здобутком дослідження регіональної музичної культури;

– в окремих працях аналізуються особливості музичного фольклору досліджуваного краю та праці основних дослідників народної музичної творчості в даному регіоні [39, 130, 30, 161, 75, 4];

– розглядається становлення та етапи розвитку різних виконавських шкіл та діяльність знакових педагогів, як питома національних (наприклад, традиції кобзарства на теренах Наддніпрянської України [128], Черкащини [14] та ін.), так і традиційних – фортепіанної, скрипкової, вокальної тощо;

– відзначаються найвагоміші постаті в музичній культурі краю – з одного боку – організатори музичного життя краю, педагоги, виконавці, в тому числі, представники різних національних громад (наприклад, С. Воробкевич, А. Гржималі, Є. Мандичевський, С. Воробкевич у Буковині [30, 31]); з другого – композитори. Окреслюються етапи та особливості регіональної композиторської школи (на прикладі творчості волинських композиторів М.Тележинського і А.Річинського [158], кількох генерацій наймолодших в Україні композиторських шкіл – Донбасу [150], Дніпропетровщини [161] тощо), а також більш широкий стильовий

призму домінантних культурно-національні впливів (російських та українських) та головних виконавців й педагогів, які були фактично носіями та продовжувачами цих традицій.

¹⁰ Наприклад, Тетяна Бурдейна-Публіка у праці «Становлення і розвиток професійних форм музичного життя Вінниччини як складової культури Подільського краю» [16] пропонує поділ музичного життя Вінниччини на два етапи – дофілармонічний і філармонічний, критерієм якого є заснування Вінницької обласної філармонії у 1937 році як першої регіональної професійної музичної інституції.

контекст регіональної музичної культури в рамках національних та світових здобутків. Варто виокремити праці Л. Кияновської «Галицька музична культура XIX-XX століття» [53] та М. Ржевської «Музика Наддніпрянської України першої третини XX ст. у взаємодії та перетвореннях соціокультурних дискурсів» [128], які аналізують макрорегіональні утворення України, які входили до складу різних імперій/держав, і розглядають кілька поколінь композиторської школи та зміну стильового вектору їх творчості в руслі історико-політичних та суспільно-культурних змін.

Таким чином, можемо підсумувати, що велика кількість праць з вивчення музичної культури регіонів України об'єднані такими векторами досліджень: історико-політичний розвиток регіону та національно-етнічний склад його населення; шлях від аматорського музикування по професіоналізації усіх сфер музичного життя; діяльність освітньо-мистецьких товариств; встановлення основних музичних освітніх та концертних осередків; встановлення та етапи розвитку виконавських та композиторських шкіл; найбільш значні постаті розвитку музичного мистецтва краю (педагоги, організатори музичного життя, композитори).

Зосереджуючись на досліджуваному нами регіоні – Галичині, з адміністративним та культурним центром – містом Львів, можна навести приклади праць з вивчення регіональної музичної культури у кількох напрямках¹¹ (від загального до конкретного):

1) дослідження, які висвітлюють музичну культуру Галичини, як одного з унікальних культурно-мистецьких регіонів України: М. Загайкевич («Музичне життя Західної України другої половини XIX ст.») [39], Ю. Булка («Музична культура Західної України») [15], Л. Кияновська «Галицька музична культура XIX – XX ст.») [53], Н. Кобрин «Музична культура в національному русі галицьких українців (1891 –

¹¹ Поданий перелік праць не претендує на вичерпність, наведено кілька прикладів у певній сфері регіональних досліджень. Напрямки дослідження можна також деталізувати, в залежності від предмету регіональних студій.

1939)» [58], праці С. Людкевича, В. Барвінського та ін.; а також, зосереджуючись, до прикладу, на певному виконавському аспекті: Л. Мороз («Диригентсько-хорове мистецтво Галичини другої половини ХІХ – першої третини ХХ століття») [102], З. Лабанців-Попко («Сто піаністів Галичини») [69] тощо;

2) праці, які висвітлюють музичне життя міст Галичини – Львова, Івано-Франківська, Стрия, Дрогобича тощо, серед них: В. Витвицький («Український музичний Львів») [25], Ю. Ясіновський («Музика давнього Львова») [167], О. Миронова («Музичне життя в полікультурному середовищі м. Стрия та регіону Стрийщини (друга половина ХІХ століття – 1939 р.)») [100], Л. Романюк («Музичне життя Станіслава другої половини ХІХ – першої третини ХХ століття») [129]; дослідження локальних виконавських шкіл: Т. Старух («Музичне мистецтво Львова: Становлення фортепіанного виконавства і педагогіки у другій половині 19 – першій третині 20 ст.») [141], І. Бермес («Хорове життя Дрогобиччини першої половини ХХ ст. в контексті духовного розвитку Галичини») [11]; висвітлення концертного життя міста у місцевій пресі: Мельник Л. («Концертне життя Львова 1824-1840 рр. у дзеркалі часопису «Mnemosyne»») [95] та ін.;

3) праці, що зосереджуються на ролі певних музичних (навчальних та концертних) інституцій в мистецькому житті регіону чи міста: Л. і Т. Мазепа («Шлях до музичної академії у Львові» у 2-ох томах) [85; 86], Т. Мазепа («Австрійський театр у Львові (1789–1872): історія, музичний репертуар, оперне виконавство, культурний контекст») [87], Н. Кобрин, Л. Назар, С. Шевчук («Джерела спеціальної професійної музичної освіти у Львові в першій половині ХІХ століття (До історії ЛССМШ ім. С. Крушельницької)») [59], У. Граб («Музикологія як університетська дисципліна: львівська музична школа Адольфа Хибінського (1912-1941)») [34] та ін.;

4) дослідження, які розкривають діяльність певних персоналій на локальних теренах (композиторів, виконавців, мистецьких організаторів): зокрема, З. Лиська («Піонери музичного мистецтва в Галичині») [72], Я. Горака («Анатоль Вахнянин і становлення музичного професіоналізму в Галичині (друга половина XIX – початок XX ст.)») [33], Г. Блажкевич, Т. Старух («Правда і міфи про львівських піаністів – основоположників фортепіанної школи») [13], Н. Кашкадамової, О. Дітчук («Виконавський стиль піаністки Галі Левицької у контексті музичного життя Львова другої чверті XX ст.») [52] тощо.

Отже, вагомі напрацювання музикознавчих досліджень представляють музичну культуру Львова у різних ракурсах. Однак, дослідники, насамперед, розглядають об'єкти – освітні та концертні осередки краю, найвизначніших постатей в музичному житті, музикознавчі джерела тощо, однак майже зосереджують свою увагу на суб'єкті сприйняття – суспільстві. Адже публіка та її смаки, мінливість вподобань є найважливішим фактором сприйняття (рецепції) чи не сприйняття композиторської творчості, популяризації чи навпаки – дистанціювання, в т.ч., в межах регіональної музичної культури.

1.2. Теоретико-методичні принципи регіональної рецепції композиторської творчості

В контексті багатовекторних регіональних студій однією з найцікавіших та досі не окреслених наукових проблем є питання поширення і сприйняття композиторської творчості в регіоні, з огляду на його особливості та історико-культурні традиції. Адже, ознаками кожного окремого історико-культурного регіону є, в тому числі, своєрідні власні суспільні уподобання у сфері музичного мистецтва, зокрема, перевага виконання музики тих чи інших композиторів, зацікавлення чи не зацікавлення реципієнтів певною композиторською спадщиною.

Досліджуючи традиції сприйняття та осмислення творчості композитора в певному регіоні чи адміністративно-територіальній одиниці, ми звертаємося до поняття «рецепція», на позначення різноманітних форм та виявів інтересу місцевих мешканців до композиторської творчості. Зважаючи на складність та багатозначність використання терміну «рецепція», варто детальніше пояснити етимологію, галузі застосування та зміст цього терміну.

Рецепція (*receptio, reserire*) з латинської мови перекладається як «вбирати в себе». Серед низки слов'янських мов це слово має такі варіанти: польською – «odbiór»; українською – «сприймання, сприйняття», російською – «восприятие». У різних мовах слово набуває відмінних смислових акцентів: у польській мові наголошується активність суб'єкта («брати»), в українській та російській мовах підкреслюється пасивність суб'єкта («приймати»), що зосереджує увагу на чуттєвому плані комунікації людини з довкіллям (сприйняття впливів, взаємодія з-за допомогою органів чуття тощо), але не наголошує на результативності процесу (бути носієм сприймання, яке склалося як «чуттєвий образ») [77, с. 77]. Зрештою, у різних мовах паралельно вживався та утвердився запозичений латинізм «рецепція», який порівняно з термінами у різних національних варіантах, позбавлений асоціацій чи додаткових смислових навантажень [77, с. 77].

Термін «рецепція» має широке застосування у сучасному науковому дискурсі. Можна виокремити такі сфери застосування цього терміну в галузях науки¹², як:

– право та юриспруденція – наприклад, у дослідженні Петра Федосеева «Інститут поруки за римським правом та його рецепція у цивільному праві України» [151], де термін рецепція має значення сприйняття і «характер реалізації» [151, с. 5], на прикладі обраного

¹² Нами обрано по одному прикладу з праць на здобуття кандидатського чи докторського ступеня українських науковців із різних галузей (переважно гуманітарних дисциплін), де застосовується термін рецепція. Однак, це не поодинокі випадки, а прикладів застосування є достатньо вагома кількість.

автором дисертації тематики римського права та його реалізації в цивільному законодавстві нашої держави;

– історія – у праці «Рецепція творчої спадщини Михайла Грушевського в історичній думці кінця XIX – 30-х років XX століття» [147] Віталія Тельвака на здобуття наукового ступеня доктора історичних наук, розглядається спадщина історика, громадського та політичного діяча М. Грушевського та її сприйняття й тлумачення реципієнтами у кінці XIX – 30-х роках XX століття. Автор зазначає, що «реконструювавши дискусії, викликані запропонованими вченим ідеями, ми не тільки повніше усвідомимо його (М. Грушевського – С.О.) вплив на тогочасну історичну науку, а й зрозуміємо як, зазнаючи критики, змінювалася творчість самого М.Грушевського» [147, с. 3];

– філософія – до прикладу праця доктора філософських наук Тимофія Мотренка «Рецепція гегелівських ідей у світоглядно-релігійній парадигмі російської філософії XIX – початку XX століть» [104], в якій автор розглядає «вплив філософії Гегеля і наслідки її історичної інтерпретації» [104, с. 5], тобто рецепція ототожнюється зі сприйняттям та модифікацією, у даному дослідженні – філософської концепції Гегеля в рамках полінаціонального суспільства імперії на певному історично-часовому відтинку;

– українська мова – наприклад, у дисертаційному дослідженні Людмили Підкамінної «Епітет Т. Г. Шевченка: генеза, структура і сучасна мовна рецепція» [126], де дослідниця вказує на асиметрію «між кодами автора і кодами реципієнта» [126, с. 11], характеризує естетичну рецепцію як процес засвоєння та реалізації завдяки мовній компетенції читача, особливостям його знань та культурних передумов;

– українська література – на прикладі творчості українського письменника і перекладача Бориса Антоненка-Давидовича у дослідженні Ольги Хамедової «Б. Антоненко-Давидович: доля, творчість, критична рецепція» [153], авторка виокремлює двох реципієнтів літературної

творчості – читача і критика, адже «мистецький твір насамперед реалізується у процесі сприймання» [153, с. 5]. Однак, як провадить далі автор: «під *реципієнтом* (виділення О. Хамедової – С.О.) маємо на увазі насамперед критика, оскільки його рецепція зафіксована документально» [153, с. 5]. Отже, рецепція визначається як спосіб сприйняття та осягнення/опрацювання/осмислення творчості не просто читачем, а критиком, який фіксує свої напрацювання;

– порівняльне літературознавство – де, наприклад, в праці Оксани Попадинець «Історичний роман Вальтера Скотта та Михайла Старицького: рецепція, типологія» [127] розглядається рецепція творчості письменника Вальтера Скотта у творчості іншого романіста – українця Михайла Старицького, тобто рецепція сприймається як ознайомлення і вплив літературного тексту на творчість іншого письменника;

– музичне мистецтво – у праці Ярослава Олексіва «Рецепція жанрів сюїти і партити в українській баянній музиці другої половини ХХ ст.» [111], здобувач наголошує на сприйнятті та «відродженні та переосмисленні барокових інструментальних жанрів» [111, с. 3], тобто рецепції як відновлення музичних жанрів минулого, однак в інших історичних умовах.

Окрім згаданої теми останнього дисертаційного дослідження, яке становить для нас найбільший інтерес через спільну наукову спеціалізацію, наведемо приклади окремих статей музикознавчого спрямування, де також використовується цей термін. Наприклад, у статті Богдана Сюти «Особливості рецепції академічної музики в умовах глобалізації» [146], де автор обґрунтовує тезу, що академічна музика та її сприйняття (рецепція) суспільством «безпосередньо залежить від динаміки розвитку соціально-економічних чинників» [146, с. 22], тобто невід’ємних умов існування реципієнта. Ще одна стаття, де вживається термін рецепція, дещо іншого спрямування – «Рецепція мінімалізму у творчому доробку Олександра Щетинського» [68], де автор О. Кушнірук розглядає

засвоєння мистецького напрямку XX століття та його втілення у композиторській творчості, «фокусує на інтерпретації засад мінімалізму в ділянці камерно-інструментальної музики» [68, с. 204] сучасного композитора Олександра Щетинського.

Підсумовуючи проаналізовані сфери застосування терміну, варто зауважити, що у різних наукових дисциплінах та працях, створених українськими дослідниками, термін рецепція фактично містить дві дії: 1) сприйняття/засвоєння певного явища; 2) інтерпретація явища та її характерні вияви, зважаючи на досвід, середовище, історичні умови реципієнта.

Отже, вживаючи термін «рецепція» у музикознавстві, найближчим за характером застосування цього поняття у гуманітарних дисциплінах є літературознавство, де наголошується, що взаємозв'язок між текстом і читачем не завершується після прочитання твору, а продовжується у зацікавленні творчістю автора, написання статей критиками, вплив на творчість інших авторів тощо¹³. У праці «Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс» [77] автори виділяють два рівні змісту поняття «літературна рецепція». Перший рівень – це «безпосередня, первинна літературна рецепція» [77, с. 80], у якій суб'єктом є читач-реципієнт та сприйняття тексту відбувається на чуттєво-емоційному рівні. До першого рівня літературної рецепції дослідники зараховують читання текстів, що супроводжується усними чи письмовими відгуками про них, а також переклади [77, с. 80]. Другий рівень визначається як вторинна, опосередкована літературна рецепція, на якому приймаються до уваги логічно-раціоналістичні операції суб'єкта-реципієнта, і сюди зараховуються «історико-літературні праці, навчально-дидактичну літературу, – все те, що є виявом інтерпретації художніх текстів відомих, забутих, а потім знову популярних літераторів» [77, с. 80]. Говорячи про

¹³ Див. праці – Косарева Г. Давньосвіт Валерія Шевчука: художня рецепція старовинних літературних пам'яток [61]; Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс / Редактори: Р.Т.Гром'як, І.В.Папуша [77].

види та способи рецепції, автори наголошують, що підтвердженням її виявів є документи-свідчення про рецептивні процеси, а головним індикатором «може бути популярність серед читацького загалу окремих письменників (чи груп письменників), літературних жанрів тощо» [77, с. 79-80].

Таким чином, коли ми досліджуємо композиторську творчість як певне комплексне явище, то застосування в цьому значенні терміну «рецепція» не позначає лише факт слухового сприйняття твору чи творів композитора (як і в літературній рецепції, де йшлося про перший рівень чуттєво-емоційного сприйняття), це також і певні заходи та дії, які здійснюють реципієнти як духовний відгук щодо творчої спадщини певного композитора і які зафіксовані документально або в свідченнях, й таким чином впливають на популяризацію композиторської творчості у суспільстві.

Варто детальніше розглянути такий комплекс заходів або ж напрямки (вияви) рецепції композиторської творчості суспільством регіону. Доктор мистецтвознавства Любов Кияновська у статті «Рецепція творчості Фридерика Шопена та Роберта Шумана у Львові» наводить «форми побутування творчості митця» [54, с. 3], які ми використовуємо як робочу основу для подальшого застосування категорії «рецепція»:

1. Особиста присутність композитора і форми його діяльності (концерти, спільні виступи з місцевими музикантами, викладання, зустрічі з представниками еліти, участь у відповідних акціях тощо).

2. Діяльність осіб, які безпосередньо спілкувалися з митцем або навчались у нього.

3. Більш-менш сталі місцеві традиції інтерпретації його творів, які можна окреслити як регіональну специфіку сприйняття та представлення.

4. Популярність творів композитора в регіональних концертних програмах і в педагогічному репертуарі.

5. Наукові дослідження і публікації, присвячені творчості митця та інтерпретації, побутуванню його музики. Особливе місце посідають праці, присвячені регіональній рецепції творчості.

6. Вплив індивідуального стилю певного автора на регіональну композиторську школу.

7. Знаки суспільного визнання композитора у цьому регіоні: надання його імені культурним інституціям, організація ювілейних акцій, заснування меморіальних музеїв (проведення виставок), раритетні бібліотечні колекції тощо [54, с. 3].

Усі ці факти засвоєння, осмислення, опрацювання суспільством творчості композитора, які зафіксовані документально або ж засвідчуються певними артефактами, окреслюємо терміном *рецепція композиторської творчості*.

Вияви суспільної рецепції композиторської творчості можна розглядати в певних умовах – часових рамках (окреслений історичний етап), певних територіальних межах (держава, область, регіон, місто, село тощо), в певному суспільному, соціальному (народ, національна, етнічна, соціальна, професійна група) чи культурному (мистецька школа, інституція, що об'єднує коло послідовників) вимірах. Повертаючись до дослідження регіональної музичної культури, варто зауважити, що дослідження рецепції композиторської творчості є неможливим без попереднього з'ясування усього комплексу історико-політичних, національно-ментальних, мистецько-культурних чинників, які характеризують обраний регіон чи адміністративно-територіальну одиницю.

Варто наголосити, що обраним об'єктом суспільної рецепції може бути спадщина митця вихідця з локальної спільноти чи постать світової культури, яка за життя не була пов'язана із досліджуваним регіоном. Припускаємо, що найбільш знакові композитори тої чи іншої епохи отримують у регіональній музичній культурі власні традиції та вияви

суспільної рецепції, зважаючи на факти поширення та зростання інтересу до їх творчості, а згодом – витворення регіональної інтерпретації та напрямків рецепції, обумовлені духовно-культурною інфраструктурою даного регіону.

Вияви суспільної рецепції композиторської творчості завжди мають певну хронологічну точку відліку. Активізація зацікавленості громадськості творчістю певного митця на теренах регіону, зазвичай, відбувається через безпосередню діяльність самого композитора чи близької особи з його оточення – учня, послідовника тощо. Як правило, можна прослідкувати від яких фактів – концертної, педагогічної чи наукової діяльності композитора чи особи-медіатора, вперше був викликаний інтерес місцевих мешканців до творчості митця. Порівнюючи з концепцією літературної рецепції, на першому етапі рецепція художнього твору зосереджена на одному суб'єкті та його сприйнятті (в даному випадку – сприйнятті літературного тексту та його одноосібного опрацювання). Щодо композиторської творчості, початковий етап її популяризації також здійснюється певною особою (композитором, його учнем чи близькою особою), діяльність якої стає каталізатором для розповсюдження музичної творчості та її рецепції ширшими суспільними колами.

Зацікавленість громадськості до композиторської творчості провокує мистецькі кола до наступних виявів – напрямків рецепції: збільшується частота виконання і популярність творів композитора в місцевих концертних програмах, їх використання у педагогічному репертуарі. Під впливом суспільного зацікавлення творчістю митця, частого звучання в концертних програмах, поступово формуються місцеві виконавські традиції музичної спадщини композитора, які можна окреслити як регіональну специфіку інтерпретації та сприйняття.

Інтерес місцевих мешканців до музики та постаті композитора стимулює появу перших наукових досліджень та публіцистичних праць,

присвячених митцеві та його творчості. Різноманітною може бути їх тематика, ґрунтовність та різновиди (короткі біографічні оповіді, публікації у пресі, наукові статті щодо проблематики стилю, окремих творів, як правило, вже згодом – об’ємні монографії), відтак – і об’єктивність, яка ніколи не буває абсолютною, й також може залежати від суспільних настроїв.

До виявів рецепції композиторської творчості суспільством регіону можна зарахувати і вияви суспільного вшанування композитора – організація ювілейних акцій, музеїв, виставок, раритетних колекцій, надання його імені різним інституціям, створення та трансляція радіо-, теле- передач, фільмів тощо.

Варто зауважити, що особливо популярні в мистецьких та суспільних колах регіону митці, чинять вплив на різні сфери регіональної музичної культури – в тому числі, композиторську і виконавську школу, педагогіку. Їх рецепція може виходити за рамки суто музичної культури, а виявлятися у інших мистецьких формах – у літературних та поетичних творах присвячених композиторові, образотворчому мистецтві – живописі, скульптурі тощо.

Комплекс усіх напрямків рецепції і сфер функціонування та популяризації творчості митця у регіоні можна окреслити терміном *інфраструктура творчості композитора*. У вертикальному розрізі розвинена інфраструктура композиторської творчості охоплює декілька різнорівневих елементів:

- місцева школа виконавства та інтерпретації його музичних творів;
- науково-дослідницька концепція осмислення стилю митця;
- формування архівних рукописних фондів автора, бібліотечних збірок видань його мистецьких творів, колекцій документальних матеріалів, присвячених композиторові;
- утворення соціокультурних інституцій – музеїв і кімнат, виготовлення пам’ятних знаків на пошану видатної особи тощо;

- проведення масових акцій – конкурсів, фестивалів та ін.;
- просвітницькі програми на радіо і телебаченні, які репрезентують та популяризують творчість певного композитора;
- сучасна сувенірна продукція, пов'язана з постаттю чи творчістю композитора;
- рецепція у творчості інших митців краю (композиторів, поетів, письменників, художників), як потреба духовної відповіді на певне мистецьке явище чи переживання.

На цій основі, значною мірою, визначається загальносуспільна думка щодо композитора та його творчості, окреслюється своєрідний творчий образ митця у свідомості суспільства регіону. Відтак, слухачі винагороджують композитора всезагальним визнанням, або навпаки, забуттям – власне суспільство є чи не головнішим рушієм функціонування інфраструктури композитора.

Утворення такої інфраструктури відбувається поступово і проходить низку важливих етапів, частково співпадаючи із знаменитою тріадою і-м-т (*initio – motus – terminus*). Однак, важливо зазначити, цей процес формування інфраструктури творчості композитора не має остаточного завершення: закінчення одного етапу, однієї форми співпереживання творчості митця знаменує початок іншого, нового пункту бачення і переосмислення його спадщини.

На першому етапі відбувається знайомство суспільства з композитором через перші виконання його творів. Це може бути здійснено самим композитором або за посередництвом іншої особи-медіатора (дослідника, виконавця, учня тощо чи близької композиторові людини).

Другий етап – глибше ознайомлення з творчістю композитора, перші спроби узагальнити і критично проаналізувати його стиль. Варто зазначити, що цей процес традиційно починається у професійних музичних колах, завдяки зусиллям музикантів-виконавців, видавців, педагогів, дослідників, які прагнуть представити об'єктивний і якомога повніший

образ особистості митця та його творчого доробку. При цьому ширший загал меломанів формує власні точки зору та оцінки, які поступово доповнюються, збагачуються, розширюються завдяки цілеспрямованій діяльності фахових музикантів.

Третій етап – вершина розвитку процесу – проникнення та адаптування музичної творчості певного автора до регіональної культурної традиції, як її невід’ємного складового елементу, характеризується утворенням своєрідної власної інфраструктури побутування його творів у регіональному середовищі.

Відтак, взаємодія та комунікативні процеси між суспільством і творчістю композитора, за посередництвом музикантів, розгортаються в різних напрямках. З одного боку, саме професійні музичні сили сприяють розповсюдженню музики композитора в широких суспільних верстах регіону, які, в свою чергу, приймають або відкидають його творчість. З іншого боку, чим цікавіший композитор для суспільного загалу, тим більший стимул до збагачення виконавства, написання наукових праць, досліджень і статей, здійснення нотних видань його творів і т. ін.

Отже, дослідження регіональної музичної культури є актуальним напрямком сучасних музикознавчих студій. Певний регіон чи територіальна одиниця є унікальним завдяки комплексу історико-політичних, національно-ментальних та мистецько-культурних факторів. Саме вони є головними чинниками у формуванні музичного життя краю, мистецьких уподобань суспільства, зокрема, надання переваги творчості тих чи інших композиторів, як і локальних, так і світових. Вияви суспільної рецепції композиторської творчості та адаптування інфраструктури творчості митця/-ів до регіональної культурної традиції є невід’ємною частиною музичної культури регіону.

Висновки до першого розділу

Дослідження музичної культури регіону, областей, міст, сіл є перспективним напрямком в сучасному українському музикознавстві. Він вписується у загальні тенденції розвитку гуманітарних дисциплін, в тому числі, таких як історична регіоналістика та краєзнавство. На жаль, дослідження «малої батьківщини» у різних галузях відбувається відокремлено, поки що не вдалося налагодити співпрацю між науковцями (наприклад, істориків, археологів, краєзнавців, мистецтвознавців, культурологів, музикознавців), щоб отримати повну картину культурного життя регіону чи адміністративно-територіальної одиниці.

Стосовно музикознавства, важливим є той факт, що дослідження різних аспектів регіональної музичної культури мають достатньо великі напрацювання (дисертаційних досліджень, монографій, окремих статей тощо), які дозволяють витворити уявлення, по-перше – про розвиток музичної культури регіону чи адміністративно-територіальної одиниці; по-друге – здійснити порівняльний аналіз розвитку сусідніх регіонів чи адміністративно-територіальних одиниць, по-третє – простежити загальнонаціональні чи загальнодержавні тенденції, пов'язані з певними явищами розвитку музичної культури. Останній компаративний аналіз є найбільш складним, адже тривалий період бездержавності нації та входження українських земель до складу різних держав, зумовив різний історичний, соціально-культурний розвиток регіонів, у зв'язку з чим, їхнє осібне дослідження має важливе значення в сучасному науковому дискурсі.

Розпочинаючи розгляд музичної культури регіону чи адміністративно-територіальної одиниці, досліднику, насамперед, варто врахувати історико-політичні, національно-ментальні та мистецько-культурні чинники, які зумовлюють особливості досліджуваного краю.

Один із запропонованих напрямків регіональних студій – вивчення явища рецепції композиторської творчості суспільством певного регіону. Адже розповсюдження, популярність чи непопулярність творчості конкретного композитора на певних локальних теренах можна пояснити з огляду на сформовані історичні, мистецькі, культурні регіональні традиції. Комплекс напрямків суспільної рецепції утворює інфраструктуру творчості композитора, яка зазвичай розвивається, доповнюється та видозмінюється в часі, залежно від змін в історико-культурній та мистецькій ситуації краю.

Дослідження рецепції творчості композитора в тому чи іншому регіоні буде цікавим і в порівняльному аспекті. Адже трактування творчості митця не може бути ідентичним на різних теренах, зважаючи на різні історичні, соціокультурні та мистецькі традиції. Особливо цікавою сферою дослідження буде порівняння регіональної рецепції творчості світових, найбільш відомих митців, ареал поширення творчості та популярність яких є найбільшим, таким чином важливо прослідкувати: по-перше – фактори поширення та популяризації творчості митця (завдяки присутності композитора чи його послідовників, сфери їх діяльності), по-друге – унікальні вияви рецепції та регіональні традиції композиторської творчості, також в порівнянні з музичною культурою інших регіонів, по-третє – вплив на локальну музичну культуру, вірогідно, місцеву композиторську школу тощо.

РОЗДІЛ 2. РЕГІОНАЛЬНА СПЕЦИФІКА ЛЬВОВА ТА ЙОГО МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Львів як адміністративно-територіальний і культурний центр одного з найбільших регіонів України – Галичини, майже у всі століття виконував функцію головного регіонального або ж столичного міста. Складні історико-політичні процеси впродовж цілого періоду розвитку від заснування міста до сучасності, зумовили напластування різних традицій та культур, динамічно змінювалися його територіальні межі, кількість, статус і склад мешканців, що в різні періоди мало визначний вплив на формування регіональних мистецьких пріоритетів. Львів володів розвиненою інфраструктурою мистецьких та музичних інституцій, які, особливо впродовж останніх століть, змінювалися залежно від політичних подій. З'ясування найважливіших історико-політичних, національно-ментальних та мистецько культурних регіональних чинників необхідні для розуміння формування мистецьких пріоритетів мешканців міста. Однак, проаналізовані будуть лише ті події, які будуть мати безпосереднє відношення чи вплив на суспільну рецепцію обраних композиторів-романтиків в музичній культурі Львова.

2.1. Суспільно-історичні та соціокультурні передумови розвитку романтичного мистецтва Львова

Протягом минулих віків був перехрестям різних національних культур (української, польської, німецької, вірменської, російської, угорської, румунської, єврейської тощо). «Справді, цей край мав дуже бурхливу історію, розвивався під впливом багатьох соціально-політичних факторів, і, що вельми важливо, суміщав різнонаціональні тенденції, протягом сторіч переходив під владу різних князівств і монархій, у зв'язку

з чим там утворилося кілька національних пластів, кожен з яких сформував власну достатньо яскраву культуру» [53, с. 8].

Місто ще з княжих часів було одним із найбільших торгівельних центрів Східної Європи. Розташований на перехресті торгівельних шляхів, Львів приваблював велику кількість купців-іноземців. Так, в «Описі міста Львова» 1603-1605 рр., який створив місцевий аптекар і громадський діяч Іоанн Альнпех, подається такий опис: «Можна побачити натовп купців усіх народів, які напливають до цього міста майже з цілої Європи та Азії, найбільше греків, турків, вірмен, татарів, волохів, угорців, німців та італійців. Тут розбещений натовп [...] євреїв [...] – майже їх «земля обітована»» [40, с. 65]. Знайшовши сприятливий клімат для ведення своїх справ, представники багатьох етносів з часом осідають у Львові поруч з автохтонною руською громадою. «Джерела XIV ст. однозначно засвідчують багатоетнічність Львова: крім місцевих русинів (українців), тут жили й мали окремі громади німці, вірмени, євреї. [...] кількість поляків швидко зростала, особливо протягом XV ст., вже на початку XVI вони становили більшість населення середмістя» [41, с. 78]. Місцеве населення займалось торгівлею, ремеслами, що згодом зорганізувались у розгалужену мережу цехів, в тому числі і мистецьких.

Автохтонна руська (українська) громада внаслідок захоплення Галицько-Волинського князівства та Львова Казимиром III та ін., була витіснена іноземцями з владних посад, і, будучи спочатку найчисельнішою у місті, осіла переважно за його мурами. Слушно окреслює тогочасну проблему української народу в своїх спогадах О. Барвінський: «Положення українського народу в Галичині до злуки її з Габсбурзькою монархією було вельми сумне. Груба темрява і безпросвітність налягли були на наш край. Колишні руські вельможі і шляхта з переходом на латинський обряд спольщилися і відчужилися українському народови та скріпили не тільки матеріально, але й інтелектуально освічену верству польську» [9, с. 62].

Панівне становище у XIV-XV ст. займали німецькі колоністи, які поступово протягом наступних століть асимілювалися з польськими переселенцями. Так, наприклад, у документах XVI-XVIII ст. фігурує термін «католицька нація», який застосовувався до німецької і польської громад, які сповідували католицизм. Варто зазначити, що термін відображає не стільки етнічну структуру населення, скільки поступовий перехід владних позицій в управлінні містом від німецьких до польських представників [41, с. 123].

Потужною у Львові була вірменська громада. Вірменські купці у XV – першій половині XVII ст., завдяки знанням мов, були монополістами у торгівлі східними товарами з далеких країн. У XVII ст. Львів став резиденцією вірменського архієпископа, юрисдикція якого поширювалась на усю Габсбурзьку імперію. Однак чисельність вірменської громади поступово зменшувалася, і до XIX ст. духовенство й нечисленна паства (бл. 3 тис. осіб) були цілковито полонізовані [82, с. 341].

Однією з найбільших громад Львова була єврейська, яка сформувалась ще у XIII ст. Зростання їхнього впливу пов'язують із тим, що євреї позичали гроші королям, а потім користувалися їхнім покровительством. Від кінця XV ст. єврейське населення Львова поступово зростає, у зв'язку зі збільшенням кількості переселенців із країн Західної Європи. Маючи великий підприємницький досвід, вони почали конкурувати з львівськими купцями, що призвело до виникнення християнсько-іудейських релігійних конфліктів. Місцева влада була змушена (зокрема, під впливом місцевих магнатів і королівського двору) зафіксувати за місцевими євреями частину ринку західними та східними товарами. Вже австрійська влада, згідно з едиктом віротерпимості, надала євреям релігійне рівноправ'я, однак були скасовані їхні правові привілеї: як і всі мешканці вони мали платити податки, служити в армії й користуватися німецькою мовою у сфері світської культури.

У Львові проживали також невеликий відсоток австрійців, чехів, румунів, угорців, італійців та інших етнічних громад.

Можна виокремити ряд основних здобутків музичної культури міста доавстрійського періоду, які в перспективі отримали фундаментальне значення у музичному світогляді: активні міжнародні контакти та переймання загальноєвропейських мистецьких стилів; багатоконфесійність, що спричинила плекання власних національних традицій та осередків культурного життя; у зв'язку з поживавленим торгово-купецьким побутом – розвинена міська музика з важливими осередками розвитку музичного мистецтва, як братства, школи, цехи, магістрат, міські храми, церкви.

Напередодні приєднання до Австрійської монархії, Львів пережив доволі затяжний кризовий період. З середини XVII ст. відбувся стрімкий спад торгівлі та поступове зубожіння міста, спричинене, зокрема, внутрішніми і зовнішньополітичними проблемами. Передусім, місто стало ареною розгортання кількох воєнних кампаній. Перша з них – визвольна боротьба українського народу під проводом Богдана Хмельницького, який у своїй успішній військовій тактиці визволив майже усю Галичину. Облога Львова військами Б. Хмельницького відбувалася двічі – у 1648 та 1655 роках, жодного разу гетьман не дозволяв руйнувати місто, обмежившись сплатою контрибуції заможними міщанами. Значних руйнувань місту завдала війна Речі Посполитої з Османською імперією, впродовж якої турки три рази нападали на Львів (1672, 1675 і 1695 рр.), а також війна зі Швецією – війська Карла XII захопили місто у 1704 р. Величезні контрибуції, на які міщанам доводилося брати позики, часткові руйнування середмістя і доріг, якими проходив торговельний шлях, спалахи епідемій, пожеж, голоду, призвели до скорочення міського населення майже вдвічі та економічного занепаду давнього багатого торговельного центру [41, с. 213-223]. Торгівля та цехове виробництво поступово відновилося тільки зі 40-их рр. XVIII ст., однак не змогло

досягнути попереднього рівня. Як зазначають дослідники, що «багата історична пам'ять про славетні музичні звершення минулого [...] потребувала не лише свого збереження, але й гідного подовження» [88, с. 93], є важливою передумовою відродження та активного розвитку мистецького життя в наступні роки Австрійського панування.

У XVIII ст. Річ Посполита занепадала у зв'язку з тривалими виснажливими воєнними кампаніями, занепадом міст, консервуванням панщинно-кріпосного ладу і, фактично, розпорошенням влади в руках численних самостійних магнатів. Ці особливості політичної системи Речі Посполитої робили її вразливою для експансії з боку сусідів – Прусії на заході, Австрії на півдні та Росії на сході, устрій яких характеризувався потужною централізованою системою управління. Врешті, існування держави завершилося трьома поділами і зникненням Речі Посполитої з політичної карти світу. Перший поділ Речі Посполитої 1772 року, внаслідок якого галицькі землі були приєднані до Австрійської монархії, позначив новий етап в історії краю. «З осередка одного з воєводств (Руського) колишньої Речі Посполитої він на той час перетворився в адміністративно-політичний центр великої етнічно мішаної провінції – коронного краю «Королівство Галичина і Володимирія» у складі Габсбурзької монархії» [42, с. 8]. Це була одна з найбільших земель Австрійської (з 1867 р. – Австро-Угорської) імперії з найвищою щільністю заселення. Однак, разом з тим, Галичина і Володимирія¹⁴ була найгірше економічно розвинутою провінцією, що давало привід мешканцям метрополії насміхатися: офіційну назву «*Królestwo Galicji i Lodomerii*» переінакшували в «*Królestwo Golicji i Głodomerii*» (Королівство Голоти і Голоду).

Після приєднання Галичини до Австрійської імперії та утвердження Львова у якості столиці провінції, став очевидним занепад новоприєданого регіону, а відтак – необхідність реформування усіх сфер

¹⁴ Або Лодомирія – латинізована назва Волині.

життя. Вдалі політичні реформи найталановитіших імператорів Австрії – Марії Терезії (пр. 1740-1780) та її сина Йосифа (пр. 1780-1790) забезпечили єдність строкатого конгломерату територій та народів в межах імперії. «Розвиненою була правова система, армія (в якій мав служити кожен чоловік), школи, що надавали універсальну обов’язкову освіту на початковому рівні. Всі ці інституції поширювали серед мешканців імперії почуття імперсько-габсбурзького патріотизму» [82, с. 336]. Зважаючи на роль централізованої системи управління в Австрії, у регіоні було необхідно створити всю функціональну вертикаль адміністративних та військових структур, які б контролювалися зі столиці. Для цього до Львова починають масово направлятися австрійські чиновники, військові, промисловці, торгівці, і разом з тим – діячі культури. У своєму прагненні зміцнити централізм, а відтак – німецький вплив, влада заохочувала німецьких колоністів переїжджати до Галичини, чим скористалися близько 13 тис. німців переважно з південно-західних німецьких земель. Таким чином змінюється соціально-демографічний склад місцевого населення. Очевидно, панівну соціальну верству Львова займають уродженці метрополії, і, відтак, австрійсько-німецька культура стає домінантною. Поневолені етнічні громади (в т.ч. поляки, євреї, українці), не втрачаючи свої національної ідентичності, попадають під вплив австро-німецької культури, переймаючи кращі її здобутки.

Вже у перші роки панування Габсбурзької монархії Львів зазнає істотних змін. По-перше, невпинно зростає кількість мешканців міста (див. таблицю [42, с. 28]):

Рік	Кількість мешканців
1773	22545
1795	38749
1808	44655
1835	54678

1848	82184
1869	93450

Наведені дані засвідчують, що міське населення впродовж століття примножилося у понад чотири рази. Етнічний склад¹⁵ Львова (за даними 1840 р.) розподілявся наступним чином:

- римо-католики (які асоціювалися з поляками та іншими іноземцями) – 48.8 % (бл. 35 тис. населення Львова);
- євреї – 40.5 % (бл. 28 тис.);
- греко-католики (які асоціювалися з українцями) – 7.1 % (бл. 5 тис.)
- інші конфесії – 3.6 % [42, с. 29].

У зв'язку з суттєвим збільшенням міського населення, нагальною стала проблема розширення територіальних меж міста. Завдяки втіленим австрійською владою проектам перебудови міста, впродовж кінця XVIII – середини XIX століття Львів поступово позбувся середньовічних ознак, перетворюючись на місто Нового часу. Місто було поділено на ділянки, запроваджено нумерацію будинків, втілено заходи щодо покращення санітарного стану, освітлення вулиць в нічний час тощо. Від 1777 р. відбувається ліквідація міських укріплень та фортечних валів, на місці яких облаштовують пішохідно-прогулянкові зони за взірцем віденських променадів. По периметру усього середмістя поза давньою лінією фортифікацій інтенсивно освоюються нові території. Формуються нові центральні вулиці (як альтернатива до середньовічного Ринку), на яких постають будівлі з типовою австрійською імператорською архітектурою.

Новий архітектурний стиль зі столиці метрополії з'являється на львівських вулицях під впливом австрійських будівничих. Можна стверджувати, що в архітектурі повною мірою відобразилась зміна суспільно-політичних реалій. Першочерговою постала потреба в

¹⁵ У переписах того часу вказували тільки віросповідання і мову, без графи «національність» [91, с. 446].

будівництві світських будівель, а бажанням замовників стало, щоб вони проектувались за віденським зразком. Тим часом, сакральне будівництво стає другорядним. Дослідники зауважують, що «з кінця XVIII ст. Львів надовго потрапив в орбіту віденських архітектурних впливів, а спорудження Будинку інвалідів стало важливим моментом в утвердженні критерію «das kleine Wien» (малого Відня), який для місцевої архітектури буде мірою високої оцінки до завершення Першої Світової війни» [42, с. 97]. Нова забудова характеризується поєднанням класицизму (в т.ч. заново декоровані старі будівлі), ампіру, бідермаєру, романтизму тощо.

Тодішній головний міський архітектор Йоган Зальцман¹⁶ впроваджує стиль бідермаєр, будівлі якого вирізняються скульптурним декоруванням фасадів (наприклад, будинок «Пори року» на вул. Вірменській, 23) [42, с. 96]. Згодом, внаслідок згортання ліберальних реформ Йосифа II, поглиблення абсолютизму, в т.ч. як відгомону наполеонівської монархії, в моду повертаються тенденції австрійської імператорської (ампирської) архітектури. В цей період споруджується нова ратуша (попередня обвалилась 1826 р.) і центральна площа, яку замостили бруківкою та прикрасили чотирма фонтанами на кожному куті площі; впродовж 1820-40-рр. будується театр Скарбка¹⁷. У львівській архітектурі простежуються неокласичні впливи провідного віденського архітектора Петера Нобіле¹⁸, який для Львова особисто розробляє проект перебудови старого костелу кармеліток в будинок інституту графа Ю. М. Оссолінського¹⁹. В неокласичному «нобелівському» стилі були збудовані палац Губернаторів (вул. Винниченка, 16) та синагога на Старому Ринку (зруйнована під час II

¹⁶ Йоган Зальцман (Salzmann, 1807-1869) – австрійський архітектор. Народився у Відні, там отримав освіту в Політехнічній школі та Академії мистецтв. Впродовж 1832-1852 рр. працював у Львові. Будівництво найбільшого на той час в Європі театру Скарбка принесло йому визнання і багато замовлень. У своїх проектах втілював риси пізнього класицизму з елементами бідермаєру.

¹⁷ Нині Національний академічний український драматичний театр імені Марії Заньковецької, вул. Лесі Українки, 1.

¹⁸ Петер Нобіле (Nobile, 1774-1854) – провідний архітектор Габсбурзького двору, італієць за походженням. У 1819 р. очолив відділ архітектури Віденської академії. Для Відня збудував Храм Тесея, Бургтор (кріпосні ворота) та ін.

¹⁹ Тепер у цій будівлі знаходиться Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника, вул. Стефаника, 2.

Світової війни). Іншим великим віденським архітектором Теофілом ван Гансеном²⁰ у Львові було споруджено Будинок інвалідів²¹, який мотивами фортечних споруд нагадує ним же спроектований Віденський арсенал.

Окрім новомодних будівель засновуються популярні сади та паркові зони, які стали справжньою окрасою міста. Це, так-звані, Губернаторські вали (сквер між вул. Винниченка і Підвальною), Кайзервальд²², Цетнерівка, Погулянка та ін., виконані у європейському романтичному стилі. Унікальним зразком синтезу паркової архітектури та меморіальної скульптури є, заснований у той час в околиці Личаківського передмістя, міський цвинтар.

Зміну функціонального призначення переживає і скульптура. Основним завданням скульпторів стало оздоблення фасадів будинків та міського простору, а також виконання на замовлення надмогильних пам'ятників. Найвагоміші зразки львівської скульптури Габсбурзької доби пов'язані з діяльністю династій з Австрії – Вітверів та Шимзерів.

Гартман Вітвер (Witwer, 1774-1825), випускник Віденської академії, працює у Львові з 1800 р. У своїй творчості відштовхується від класичних античних канонів та міфологічної тематики. Разом з тим, багато робіт з його школи стали для Львова новаторськими і в подальшому взірцевими для місцевих замовників. Найвідомішими його роботами залишаються чотири скульптури на площі Ринок (Нептуна, Амфітрити, Діани і Адоніса). Сюжети з давньогрецької міфології прикрашають декор і численних львівських кам'яниць авторства Г. Вітвера: по вул. Шевській 10-12 (прямокутні панно над вікнами з героями античної міфології – Зевсом, Герою, Аполоном, Афродітою, Діаною, Адонісом та ін.), вул. Вірменській,

²⁰ Теофіл Едвард Фрайгерр ван Гансен (Hansen, 1813-1891) – австрійський архітектор. Тяжіє до неокласичного та неоренесансного стилів. Прославився своїми проектами у Відні та Афінах, серед яких Віденський арсенал, Концертна зала Musikverein у Відні, Національна обсерваторія та Національна бібліотека в Греції, Афінські університет та академія.

²¹ Нині Львівський державний університет безпеки життєдіяльності, вул. Клепарівська, 35.

²² З нім. «Kaiserwald» – цісарський ліс. Цісар Австрійської імперії Франц Йозеф I, під час візитів до Львова, двічі відвідував лісисту місцину. Через те, що вона йому дуже сподобалась, парк отримав свою назву. Нині колишня територія Кайзервальда поділена між ландшафтним парком «Знесіння» та музеєм народної архітектури і побуту «Шевченківський гай».

21 (рослинний орнамент поєднується з рогами достатку та фігурами Міневри (богиня мудрості) і Марса (бог війни)), пр. Свободи 1-3 (барельєфи за сюжетами з давньогрецької міфології та «Енеїди»), вул. Винниченка, 8, вул. Пекарській, 13 та ін. [42, с. 101]. Також скульптор утвердив для Львова новий тип надмогильного пам'ятника – скорботний образ жінки-плакальниці, схиленої над урною. Збереглося чимало його робіт на першій чверті XIX століття на Личаківському кладовищі та у Латинському кафедральному соборі.

Якщо Г. Вітвер популяризував у Львові стилістику класицистичної доби – античні герої з довершеністю образів, вивіреністю пропорцій, стримано-скорботні образи плакальниць, які налаштовують на роздуми про вічне, то з династією Шимзерів пов'язують відхід від раціонального класицизму до романтичних емоційно-сентиментальних образів. Антон Шимзер (Schimser, 1790-1838) та його брат Йоганн (1793-1856), також випускники Віденської академії, працювали у Львові у другій чверті XIX ст. Вони зарекомендували себе у сфері меморіальної скульптури. А. Шимзер пропонує багатофігурні, часто динамічні алегоричні композиції (12 надгробків його роботи збереглося на Личаківському кладовищі), тоді як Йоганн «емоційно підсилює жалобну тему, переводить її з ідеально-абстрактної класицистичної сфери у психологічно-напружену» [42, с. 102]. До таких, до прикладу, належать дитячий пам'ятник та могилі Й. Шнайдера та п'ятифігурна композиція сім'ї померлого на могилі М. Бауера та ін. Майстерня Шимзерів пропонувала оригінальний декор і в оздобленні житлової забудови: зокрема, барельєфи орлів, що тримають у дзьобах рослинну гірлянду на фасадах будинку по вул. Бібліотечна, 1, вул. Січових Стрільців, 2, орнаментальні фризи на вул. князя Романа, 24, вул. Краківській, 11, вул. Зеленій, 24 та ін. [42, с. 103].

Брати Шимзери поховані на Личаківському кладовищі. Львів'яни вшанували скульпторів, назвавши на їх честь сусідню з кладовищем вулицю.

Майстерня братів Шимзерів виховала одного з найталановитіших львівських скульпторів ХІХ ст. Пауля Ойтеле (Eutele, 1804-1889), німця за походженням. Особливе культивування емоційного начала, як критерію романтичної естетики, позначилось на його творах у сфері меморіальної скульптури (на Личаківському цвинтарі виконав бл. 40 надгробків, збереглося – 18).

Варто розглянути й інші реформи австрійської влади, які позначились швидше на суспільно-громадському житті, однак мали безпосередній вплив на мистецько-культурну сферу.

Реформування релігії та освіти, які втілюючи просвітницький заклик «свободи, рівності та братерства», стали ґрунтом для розгортання національних рухів нової доби. Важливим поступом в утвердженні певного рівноправ'я народів Австрійської імперії став едикт віротерпимості 1781 р., який декларував відсутність обмежень і дискримінації різних конфесій. Статус латинської, грецької та вірменської католицьких церков, які, за висловом Йосифа ІІ, були «трьома дочками однієї матері (drei Tochter einer Mutter)» було урівняно [82, с. 342]. Фактично, це означало, що римо-католицька церква частково втратила своє абсолютно привілейоване становище часів Речі Посполитої, натомість уніатська чи греко-католицька²³ навпаки позбулася утисків, що, очевидно, відобразилося на житті галицьких русинів.

У сфері освіти найпрогресивнішими були такі реформи: обов'язковою стала початкова освіта (від 1781 – частково відмінена у 1812 р.) та було засновано три типи шкіл: 1) звичайні (діяли у Львові для підготовки вчителів); 2) окружні школи у великих містах (де навчання велося переважно німецькою мовою); 3) початкові школи в містечках і селах (в яких навчання велося місцевою мовою, в т.ч. українською).

Тут варто згадати про мовне питання, адже для шкіл де вчилися українці, потрібні були підручники, написані рідною для них мовою.

²³ Офіційна назва з 1774 р.

Перший такий посібник був опублікований літургійною церковнослов'янською з домішками місцевої народної мови (зокрема, такі підручники видавалися в Перемишлі під патронатом греко-католицької консисторії). Але така потреба зачепила і серйозніше питання – мовної самоідентифікації русинів. Цьому сприяли, як не дивно, і самі австрійські чиновники, які після прибуття до Галичини у своїх звітах чітко визначили відмінність русинів (Ruthenen) і росіян (Russen), із власними традиціями, мовою та релігією. Таким чином, «до 1848 р. основним завданням місцевої інтелігенції був пошук цієї ідентичності та потреба її висловлення через національну мову» [82, с. 342]. Віяння романтизму ще більше підсилили зацікавлення народною культурою та мовою. Палкі дискусії на тему: чи годиться народна мова для публікацій, чи потрібно запроваджувати книжну церковнослов'янську мову чи прийняти чужу, престижнішу (російську, польську), використовувати латиницю чи кирилицю – спричинили подальший сплеск філологічних студій, утвердження граматики української мови (І. Могильницький, І. Лаврівський, Й. Левицький) та застосування її в літературно-поетичній творчості («Руська трійця»: М. Шашкевич, І. Вагилевич, Я. Головацький).

Для навчання майбутніх греко-католицьких священиків у 1775 р. при церкві св. Варвари у Відні була відкрита семінарія, яка отримала назву Барбареум. Вона стала важливим осередком формування української галицької інтелігенції, адже семінарія у ХІХ столітті була єдиним освітнім осередком з українською мовою викладання. Також семінаристи могли ознайомитися з культурним та інтелектуальним життям імперської столиці. Після закриття Барбареуму і перенесення в 1783 р. семінарії до Львова (а також у ній були об'єднані дієцезіальні семінарії при єпископатах – Перемиському (від 1770), Львівському (від 1779) тощо), у Відні продовжував функціонувати аж до 1893 р. конвікт-гуртожиток для греко-католицьких спудеїв, які навчалися у столиці.

У 1784 р. у Львові був урочисто відкритий університет (який був створений, фактично, на базі Університету при єзуїтській колегії у Львові, що діяв зі середини XVII ст.), який мав богословський, правничий, медичний і філософський факультети, з основною німецькою мовою навчання. При ньому деякий час (впродовж 1787-1809 рр.) функціонував т. зв. Руський інститут (*Studium Ruthenum*), в якому навчання велося українською мовою.

Освітній поступ не оминув усі етнічні громади Львова, зокрема, функціонували польські, німецькі, єврейські школи; особливо потужну розгалужену освітню сітку мала римо-католицька церква. Патріотично налаштована польська шляхта також не була осторонь освітнього руху, скориставшись можливістю заснувати свій потужний науковий осередок – бібліотеку (1817) і при ній інститут (1827) Оссолінських. Поширеною серед єврейського населення була просвітницька течія «Гаскала», яка проголошувала поєднання засад юдаїзму з досягненнями європейської культури. Прибічниками цього руху у Львові було відкрито кілька єврейських світських шкіл з німецькою мовою викладання, з'явилась єврейська періодика тощо [42, с. 45].

Із встановленням австрійської влади у Львові розвивається і книгодрукування. Місцеві друкарні зазвичай поділялися за мовою друку, так існували українська друкарня Ставропігійського інституту, німецькомовні друкарні Антона Піллера, Віхмана, Карла Вільда, які в т.ч. випускали нотну продукцію, польські та єврейські друкарні. «Кількість книжок, виданих у Львові в 1772-1800 рр. була в декілька разів вищою, ніж кількість книжок, що вийшли впродовж двох попередніх століть» [42, с. 76]. В останній чверті XVIII ст. з'являється періодична преса. Перша львівська газета мала назву «*Gazette de Leopold*» (1776) і друкувалася французькою мовою, очевидно, орієнтована на приїжджих німецьких урядовців. Згодом, з'явилися німецька та польська періодика; виникнення україномовної преси припадає лише на 1848-1849 рр.

Отже, співіснування багатьох етнічних громад (української, польської, німецької, вірменської, єврейської та ін.) було характерною ознакою культури Львова, фактично, в усі періоди його існування. Таке полікультурне розмаїття, можливість засвоювати кращі здобутки інших національних громад, завжди було притаманним для мистецького простору Львова. Виняток становить хіба що початки заснування міста, коли його заселяли русини, хоча і тоді міжнаціональні та культурні зв'язки були доволі інтенсивними. Зокрема, дослідники припускають, що дружина князя Лева Даниловича і дочка угорського короля – Констанція, інспірувала поширення у Львові ранніх форм багатоголосся паризької школи Нотр-Дам, до якого княгиня (як і її сестра Кінга) мали велику прихильність [167, с. 83].

Кожна етнічна громада міста давнього Львова, маючи певні економічні інтереси, здійснювала свій внесок в господарство, культуру і мистецтво краю. Це не могло не відобразитися на мистецтві, яке розвиваючись в умовах міського фортифікаційного простору²⁴, витворило певні особливості:

- по-перше – кожна етнічна громада розвивала власні культурні надбання і дбала про збереження власної традиції. Зокрема, у сакральному мистецтві (архітектурі, скульптурі, живописі, і в т. ч. музиці), де національна ознака виражалась швидше через конфесійну приналежність;
- по-друге – жодна етнічна культура не могла оминати впливу сусідів, що також отримало свої мистецькі прояви.

Окреслені вище явища продовжували функціонувати і після 1772 р. в умовах панування Австрійської монархії. Просвітницькі реформи Габсбургів у сфері релігії та освіти, з одного боку, забезпечили рівність усіх народів австрійської імперії і дали поштовх для осмислення та

²⁴ До 1772 р. територія Львова обмежувалась середмістям, відокремленим системою середньовічних укріплень.

усвідомлення своєї національної приналежності. Здавалось, невинні міркування над мовною, культурною, релігійною унікальністю, призвели до серйозних політичних наслідків. Ці тенденції особливо активізуються з поширенням романтичної естетики та ідей Й. Гердера, які стали доволі популярними в галицьких освічених колах. З іншого боку, в усіх сферах життя домінантною стає австрійська культура. Насаджені Австрійською імперією адміністративний устрій, суспільні реформи, естетичні тенденції, мистецько-культурні течії, аж до моди, не трактувались як грубе втілення «волі переможця», а лояльно сприймалися усіма поневоленими громадами. Тому такі ненасильницькі, прийнятні і, зрештою, потрібні реформи швидко утвердилися у всьому конгломераті народів Галичини і Львова, зокрема. Відтак, вони стали ґрунтом для мистецько-культурної ситуації наступних десятиліть:

- усіма громадами радо сприймалися мистецькі віяння зі столиці метрополії – від власне романтичної естетики, формату мистецьких інституцій, святкувань, заходів до творчості представників мистецької еліти (композиторів і виконавців);

- кожна форма музично-мистецького життя отримала у певній етнічній громаді своє втілення – від музичних розважальних і освітніх інституцій до своєрідної інтерпретації творчості найбільш популярних митців та продукування своєї унікальної рецепції, як способу осмислення запропонованого мистецького явища.

Через різні любительські та професійні суспільно-музичні форми, в Галичині розповсюдилась і природно утвердилась естетика Романтизму, яка отримала особливий розквіт в музиці слов'янських народів. Справедливим вважаємо твердження, що «романтизм трактується [...] не лише як певна світоглядна основа творчості та система виразових засобів, а й дещо ширше – як *особливий спосіб функціонування мистецтва в суспільстві* (виділення моє – С.О.)» [53, с. 16]. В музичній культурі Галичини розвинулися майже усі основні категорії романтичної естетики:

– дослідження та опора у творчості на елементи національного фольклору, співзвучне з ідеями Й. Гердера, які широко обговорювались в Галичині. «Саме пісенність – не як конкретний жанр, а як узагальнена естетична категорія [...] міцно увійшла як елемент професійного художнього мислення в українське (і не тільки! – С. О.) мистецтво, і вплинула на більш безпосереднє і органічне в національному контексті сприйняття новіших європейських тенденцій, забезпечила природніше входження в романтичний західний світогляд» [53, с. 11];

– увага до внутрішнього світу людини – звідси концентрація на особистості, її світогляді, ознаках національної приналежності – знайшло свій вихід в формах і жанрах монологічного вислову, програмних творах часто автобіографічного характеру;

– перевага чуттєвості, суб'єктивності над раціональністю та інтелектуалізмом у сприйнятті зовнішнього світу;

– підвищений гедонізм, відчуття прекрасного – бажання поєднати, синтезувати усі мистецькі форми в одному ідеальному вирішенні.

Зрештою, Романтизм спричинився до формування національних мистецьких шкіл, і тут полінаціональне суспільство Галичини не було винятком: протягом цього періоду розвиваються свої потужні композиторські і виконавські школи (особливо, польська та українська).

2.2. Засади музичної інфраструктури багатонаціонального Львова

Політика реформування австрійською владою різних адміністративних та суспільних галузей в Галичині, призвела до переймання культурно-мистецьких форм життя метрополії. Однак, невдовзі на цих мистецьких зразках поступово постає місцева школа з оригінальними питомими характеристиками. Подібний процес відбувається і в музичному мистецтві: естетичні смаки місцевої публіки

часто формувалися під впливом «модних віянь» із Відня. Таке переймання різних музично-суспільних форм доволі природно влилося в культуру Галичини, яку можемо розділити на дві сфери: любительську і професійну.

Любительська сфера краю розвивала традицію домашнього музикування, яке в добу Романтизму сягнуло справжнього розквіту, насамперед, через збагачення репертуару жанрами вокальної та інструментальної мініатюри. Постає й нова форма суспільної музичної активності – хорові товариства, створені за зразком австро-німецьких лідертафелів (Liedertafel). Популярності також набувають т. зв. салони – зібрання митців при домах аристократії та інтелігенції, які не обходилися без музикування. Модно стає володіти великою бібліотекою, в т.ч. нотною, а також колекціонувати предмети, пов'язані з діяльністю певної особи (нижче йтиметься про колекції, присвячені Ф. Шопену і Ф. Лісту). Незмінними формами розповсюдження музичних новинок в цей період залишаються бали, редути і міські святкування.

Професійна сфера проявилася в формуванні у Львові в період австрійського панування усіх фахових музичних інституцій (театрів, філармонії, багаточисельних музичних товариств), а також, освітніх закладів – Консерваторії Галицького музичного товариства, Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, Львівського музичного інституту²⁵ та Інституту музикології при Львівському університеті. Відвідування Львова неодмінно включали до своїх гастролей зірки музичного мистецтва світової величини і навіть обирали для постійного мешкання видатні музичні діячі. Ці обставини мали значний вплив на створення місцевої виконавської та композиторської шкіл.

«Із входженням Львова до Австрійської імперії у місті активніше почали змінюватися моделі суспільної поведінки, поширилася мода на західноєвропейський одяг, святкові бали, проведення вільного часу в ресторанах та кав'ярнях», – саме так характеризують дослідники зміни в

²⁵ У 1931 р. інститут отримав назву Львівська музична консерваторія ім. Кароля Шимановського.

культурній атмосфері Львова на межі XVIII – XIX ст. [42, с. 119]. В останній чверті XVIII ст. у місті з'являється розважальна інфраструктура: облаштовується територія для прогулянок, з'являються перші кав'ярні, будуються зали для великих балів. Зокрема, найкращим місцем для відпочинку вважалися так звані редутові зали, збудовані 1795 р. Генриком Буллою. Редутові зали виконували також функцію концертної естради, зокрема, там виступали з концертами скрипалі – Кароль Ліпінський, Жан Фереоль Мазас, Тимотеуш Кучинський, арфіст Шульц, неодноразово, хор Товариства св. Цецилії, проводилися симфонічні концерти.

Це був не єдиний зал для проведення урочистостей: «Бали також відбувалися в казино Гехта і готелі Жорж, в приватних помешканнях і в губернаторському палаці. [...] У середині XIX ст. львівські бали також часто відбувалися в залах театру графа Станіслава Скарбка, та у великому баловому залі, побудованому 1825 р. на т.зв. міській Стрільниці. Зведений у 1842 р. будинок львівського театру Скарбка навмисне було сконструйовано таким чином, що він міг служити в час карнавалу для балів, редутів і маскарадів» [138]. Бали були відкриті для усіх верств, однак, урядники і міщани часто влаштовували свої окремі святкування [137]. Різні урочистості проводили і з нагоди приїзду до міста шанованих осіб: імператорів (у 1773 р. – на честь Йосифа II, 1817 р. – Франца I, в 1851, 1855, 1880, 1894 р. – Франца-Йосифа) і представників монаршої родини. Урочисті бали відбувалися і на честь приїзду видатних митців: у 1820 р. у Львові вітали співачку Анжеліку Каталані, у 1847 р. – композитора і піаніста Ференца Ліста [42, с. 120]. Очевидно, бали і міські урочистості вимагали відповідного музичного супроводу і виконання популярного репертуару.

Від середини XIX ст., особливо після «весни народів» 1848 р., в добу розквіту національного романтизму, бали набувають нової якості, а саме, стають «засобом демонстрації і утвердження своєї національної ідентичності» [138]. До прикладу, бали галицьких українців вирізнялися

національними танцями, народним одягом учасників та українською мовою спілкування. Порядок своїх і «чужих» танців на одному з таких балів 1862 р. був таким: коломийка, вальс, полька, мазур, кадриль, полька, а в перерві між танцями хор співав українські народні та патріотичні пісні, з цією метою залучали хор «Руської бесіди». Відтак, репертуар музикантів і хору формувався, зважаючи на виключно національне спрямування. Подібні риси мали бали інших національних спільнот: польські (де переважали їхні національні танці), угорські та ін. Крім того, бали, очевидно не настільки чисельні, відбувалися у приватних помешканнях заможних львів'ян.

Іншою поширеною суспільно-мистецькою формою були салони. Вони відбувалися у помешканнях патриціїв і міщан усіх національних громад Львова: в палаці греко-католицьких митрополитів, домах австрійських урядників і польських шляхтичів. Особливо популярними були салони Потоцьких, Скшинських, Понінських, Морських, Феліціана Коритовського та ін. [42, с. 120].

Організація подібних розважальних заходів, а також культура домашнього музикування, салонності серед аристократії та міщанства, була вельми успішним способом засвоєння традицій західної культури, її адаптації на локальних теренах, впливаючи на поширення новітніх західноєвропейських мистецьких стилів і течій (бідермаєру, сентименталізму, романтизму).

«Доволі інтенсивне домашнє музикування спонукало любителів музики та професійних музикантів до щораз частіших спроб організації публічних концертів спільними силами. Це наштовхувало також на думку про потребу створення музичного товариства на зразок подібних до тих, що існували в інших містах Європи, зокрема у Відні. Про такі спроби свідчить листування між Львовом та відповідними інституціями у Відні» [85, с. 37], – цей факт промовисто свідчить про мистецькі контакти з імперською столицею і орієнтація професійними мистецькими діячами

насамперед на її культуру. Перше таке культурно-просвітницьке товариство у Львові у 1826 р. було засноване австрійцем, сином В. А. Моцарта – Францом Ксавером Моцартом (Mozart, 1791-1844). Товариство отримало назву покровительки музики – св. Цецилії (Cäcilienverein). Його діяльність була спрямована на розвиток співу та хорового виконавства: при товаристві діяли Хор св. Цецилії та Інститут співу, який надавав своїм членам початкову музичну освіту. Вже перший концерт викликав великий суспільний резонанс: про виконання «Реквієму» В. А. Моцарта до 35-річниці смерті композитора у греко-католицькій катедрі святого Юра, повідомляло навіть багато європейських газет [95, с. 62]. Протягом трьох років свого існування (1826-1829), товариство організувало чимало концертних програм з творів В. А. Моцарта, Й. Гайдна, Л. Керубіні, Й. Медеріч-Галлюса та ін. В історії музичної культури Львова Товариство св. Цецилії було першим музичним товариством і йому належить роль попередника майбутніх професійних музичних закладів. Варто також окреслити значення для місцевої культури діяльності Франца Ксавера Моцарта. Більшість свого життя він провів у Галичині (з перервами впродовж 1808-1838 рр.), працюючи вчителем музики в домах галицької аристократії. Але його публічне життя було доволі насиченим: він організовував концерти, часто сам виступав як піаніст. Йому належить роль пропагандиста творчості свого батька і, загалом – музики австрійського класицизму, як протипагу до популярного італійського оперного репертуару.

Варто підкреслити, що перші музичні товариства у Львові були передовсім полінаціональними, а відтак – залучали велику кількість аматорів та митців різних етнічних громад.

Вже в 30-их рр. XIX ст. було засноване «Галицьке товариство друзів музики» («Der Galizische Verein der Musikfreunden»), яке об'єднало кілька

десятків²⁶ професійних музикантів та любителів музикування. Товариство почало діяти офіційно згідно з цісарським рішенням і канцелярським декретом, затвердженим від 14.08.1838 р. і з того часу отримало офіційну назву Галицького музичного товариства (далі – ГМТ). У цьому році налічувалось вже бл. 300 членів різних національностей – поляки, австрійці, чехи, угорці, українці, німці, вірмени, євреї [59, с. 85]. Керівником товариства був Йоганес Рукгабер (Ruckgaber, справжнє ім'я – Жан де Монтальбо (Jean de Montalvo), 1799-1876) – піаніст, учень Й. Гуммеля, впродовж кар'єри виступав як соліст і концертмейстер, в т.ч. з К. Ліпінським. Основна діяльність товариства була виконавсько-просвітня: організація камерних та симфонічних концертів, проведення монографічних «Музичних вечорів» і так-зованих «Музичних вправ», які ознайолювали публіку з кращими здобутками доби Класицизму і сучасними творами, а також «із “творчими вправами” членів самого товариства» [53, с. 45]. З анонсів та рецензій на концерти, організованих товариством, дізнаємося, що в репертуарі переважали твори віденських класиків, уривки з італійських опер і популярні твори сучасних австрійських і польських композиторів.

ГМТ стало і першим освітнім осередком: у 1839 р. при ньому було засновано музичну школу, а в 1853 – консерваторію. Таким чином, за часів австрійської влади ГМТ стало першим і єдиним у ХІХ ст. навчальним закладом у Львові, який надавав професійну музичну освіту. Крім того діяльність ГМТ не можна обмежити лише освітньою сферою, його значення в музичній культурі краю різнобічне:

– становлення професійної музичної освіти і першого навчального закладу – консерваторії. Якщо згідно першого статуту 1838 р. основним завданням товариства є організація концертного життя [85, с. 48], то після заснування консерваторії, основна діяльність була спрямована на вишкіл професійних музикантів. Особлива заслуга в цьому процесі належить

²⁶ У 1836 р. налічувало вже понад 100 учасників [85, с. 38].

Каролу Мікулі, який керував ГМТ протягом 1858-1887 рр., підніс рівень організації товариства і викладання. Не менше значення в історії ГМТ²⁷ мав Мечислав Солтис, який ще за австрійської влади зміг домогтися зведення власної будівлі ГМТ і концертного залу (тепер – приміщення Львівської національної філармонії);

– ГМТ впродовж своєї діяльності залучало не тільки професійних музикантів, але й аматорів, які брали участь у камерних і симфонічних оркестрах та ансамблях, а також у чоловічому та жіночому хорах. Зокрема, дослідники зауважують, що «виконанню усіх творів кантатно-ораторіального жанру у Львові до 1939 року слід завдячувати аматорським колективам» [85, с. 57]. Варто відзначити особливу популярність в усіх верствах і національних спільнотах Галичини хорового виконавства, яке розвинулося в період Романтизму;

– товариство тривалий час залишалося основним каталізатором концертного життя Львова. В перший період свого існування ГМТ було єдиним осередком розповсюдження і пропаганди симфонічної та камерної музики. Силами оркестру, який складався з аматорів і професіоналів, провадилися щомісячні (деколи – частіше) концерти. Репертуар складався з творів класицистичної доби і сучасної італійської (переважно оперної), австро-німецької та польської романтичної музики, творів львівських композиторів. У концертах брали участь професори та учні консерваторії ГМТ, в тому числі як солісти. Створити уявлення про виконувани на концертах ГМТ твори, можемо з опублікованого у 1884 р. «Spis dzieł muzycznych wykonanych przez Galicyjskie towarzystwo muzyczne pod artystyczną dyreksją Karola Mikulego od r. 1858 do 1884» (Перелік музичних творів виконуваних Галицьким музичним товариством під артистичним керівництвом Кароля Мікулі впродовж 1858-1884 рр.). У переліку знаходимо симфонії Л. ван Бетовена (усі крім Дев'ятої), Й. Гайдна,

²⁷ У 1919 р., після відновлення Польської республіки, ГМТ було перейменоване на Польське музичне товариство (ПМТ).

В. А. Моцарта, Ф. Мендельсона, К. Ліпінського, І. Добжинського; увертюри В. А. Моцарта, Л. ван Бетовена, К. В. Глюка, Л. Керубіні, Ю. Ельснера, С. Монюшка, Р. Шумана, К. М. Вебера; інші жанри для симфонічного і струнного оркестрів – в т.ч. А. Кореллі, Г. Ф. Генделя, К. Мікулі; інструментальні концерти Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. ван Бетовена, Ф. Шопена, І. Мошелеса, Й. Гумеля, Ф. Мендельсона, К. М. Вебера, К. Ліпінського; ораторії, кантати, меси, інші твори великої форми для хору і оркестру, як наприклад, «Пори року» Й. Гайдна, «Реквієм» Л. Керубіні, Дж. Верді, кантати Й. С. Баха; хорові, фортепіанні, органні твори – загалом 315 творів [85, с. 51-53]. Після 1884 р. перелік концертного доробку ГМТ-ПМТ не менш вражаючий та об'ємний [85, с. 53-54]: зважаючи на предмет нашого дослідження, відзначимо особливу популярність творів Ф. Шопена у програмах різних виконавців-професорів ГМТ, постійну наявність його композицій в педагогічному репертуарі, урочисте святкування його 100-річниці з дня народження у 1910 р.; симфонічні поеми Ф. Ліста; монографічний концерт із творів Р. Вагнера (1891), неодноразово виконувалися увертюри до опер, окремі дії з опер, симфонічні увертюри «Полонія» і «Фауст». Після утворення філармонії у 1902 р. і завдяки діяльності багатьох інших товариств, ГМТ вже не користується такою монополією на концертне життя міста, однак концерти Товариства й надалі приваблювали публіку високою професійністю виконавців, цікавим репертуаром і музичними новинками романтичної музики;

– «Товариство приятелів музики» і ГМТ організовували гастролі у Львові славетних музикантів-виконавців і композиторів. Львівська публіка мала нагоду почути К. і Ф. Ліпінських, Й. Кесслера, Ф. Ліста, Й. Брамса, Л. Деліба, С. Монюшка, Г. Венявського, А. В'єтана, Й. Йоахіма, Е. Ізаї та багатьох інших. У 1892 р. при ГМТ було утворене спеціальне Концертне бюро, яке доволі продуктивно діяло і в ХХ столітті.

Варто підкреслити роль контактів в структурі ГМТ серед митців різних національностей. Середовище товариства було полінаціональним. На початку заснування більшість членів ГМТ були австрійцями чи німцями, починаючи від його мистецького диригента Й. Рукгабера²⁸. Згодом, до середини ХІХ ст. національний склад змінився на користь поляків, навіть від 1848 р. вирішено вести документацію товариства польською мовою [85, с. 40]. Такий процес співмірний до тогочасних соціальних перетворень Львова: активні реформи австрійської влади, до яких було лояльне суспільство, призвели не до германізації населення (як сподівалися чиновники), а навпаки – до сплеску національної свідомості. Окрім того, влада все більше з прихильністю ставиться до польської шляхти, яка часто ставала фінансовою опорою для розвитку краю, в культурному контексті це спричинило повернення колонізаційних процесів. Якщо в міському середовищі національні взаємовідносини часом були доволі напруженими, то серед митців ці суперечності згладжувалися заради досягнення спільних цілей.

До ГМТ також входили українці, чехи, євреї. Серед членів-українців згадаємо о. І. Лаврівського, А. Вахнянина, С. Крушельницьку, О. Мишугу, А. Дідур та ін. Свого часу, з активних членів ГМТ було створено «Союз музичних товариств польських і руських», метою якого було спільною діяльністю піднесення стану національного музичного мистецтва обох громад. Однак, такий союз проіснував лише впродовж кількох місяців 1893-1894 рр. [85, с. 42]

Фінансово ГМТ спиралося на т. зв. допомагаючих членів, які походили із заможних верств населення. До членів правління ГМТ, зазвичай, входили вищі урядники Галичини. Таким чином, спільними силами місцевої інтелігенції, міщанства, чиновників, загалом – меценатів мистецтва, професійних музикантів і аматорів вдалося організувати

²⁸ Й. Рукгабер був французом за походженням, але народився у Відні, і після смерті батька у 10-річному віці його всиновив німець.

концертне життя міста, вищий навчальний заклад, і ці заходи, в свою чергу, сприяли засвоєнню і великій популярності романтичної музики серед суспільства.

У другій половині XIX ст. у Галичині та Львові починають активно створюватися й інші музичні товариства, які насамперед пропагували культуру хорового співу. Характерною ознакою цих товариств став мононаціональний склад учасників, і відповідно, виконання народної музики чи творів композиторів своєї громади.

Першими з таких об'єднань стають німецькомовні товариства: Товариство чоловічого співу «Гармонія», засновано 1861 р., члени якого були австрійцями або німцями. У 60-их рр. постало й жіноче німецьке товариство «Конкордія». Обидва товариства проіснували недовго, однак дали поштовх для формування власних хорових товариств іншим місцевим громадам.

Першим українським товариством став заснований А. Вахнянином у 1871 р. «Теорбан», існування якого також було не довготривалим. У 1890 р. виник «Львівський Боян» – найбільше українське хорове товариство з великою кількістю філій на Західній і навіть Східній Україні (називались «Боян»). Товариства мало на меті плекання українського національного співу – хорового та сольного, а також інструментальної музики. Засобами для цього, відзначають дослідники, були: «спільні співанки, нагромадження музичних творів для концертного виконання через проведення конкурсів на кращий хоровий твір, їхнього видання, товариські вечорниці [...], збір та утримання музичної бібліотеки, підтримання контакту зі всіма існуючими українськими хорами та хоровими товариствами» [33, с. 29].

Зважаючи на розгорнуту мережу «Боянів», на початку XX ст. виникла потреба у створенні окремого товариства, яке б керувало діяльністю філій і займалося вихованням українських професійних музикантів. Так виник «Союз співацьких і музичних товариств» (згодом

назву змінено на «Музичне Товариство ім. М.Лисенка»), який проіснував до 1939 р., зосереджуючи свою діяльність на розбудові національної музичної освіти, організації музичного і концертного життя краю. При Музичному товаристві ім. М. Лисенка у 1903 році був організований Вищий Музичний Інститут (далі – ВМІ ім. М. Лисенка) – український музичний вищий навчальний заклад, що і досі продовжує виконувати цю функцію (Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка (далі – ЛНМА ім. М. Лисенка)).

Ще одним популярним українським хором був «Бандурист», створений у 1906 р. як студентський колектив. Початково «Бандурист» був чоловічим хором, і як писав С. Людкевич, це товариство «проспівало [...] всю нашу хорово-мужеську літературу» [80, с. 522].

Окремі товариства, що виникли в кінці ХІХ ст. як полінаціональні за своїм складом, згодом ополячилися. Таким, наприклад, було товариство «Гармонія», засноване у 1875 р., що культивувало інструментальну музику. На початках воно було полі національним і давало освіту дітям-сиротам та вихідцям з бідних сімей. Його перший директор – Людвік Марек, учень Кароля Мікулі і Ференца Ліста. Товариство утримувало оркестр, який переважно грав на міських подіях (тому його часто називали «міським») і концертах, а також музичну школу для навчання молоді. Вже з 90-их рр. ХІХ ст. визначається його польське спрямування: товариство організовує концерти з національних творів та композицій польських авторів для середнього класу, який «забуває про свою музику, [...] змушений вислуховувати чужинські арії, не слухаючи своєї польської музики та пісні, забуваючи про її красу» [85, с. 65].

Співоче товариство «Лютня» (1881) було засноване на базі «Львівського чоловічого хору», який відокремився від ГМТ. У перше десятиліття його існування до нього входили українці і поляки: головою був Р. Макаревич, а заступником – А. Вахнянин, відповідно виконувалася музика польських (С. Монюшко, М. Солтис, С. Невядомський,

К. Курпінський та ін.) та українських (А. Вахнянин, М. Вербицький, М. Лисенко) композиторів. Після створення «Бояну», «Лютня» стала польським товариством. Успішна концертна діяльність хору тривала аж до 1939 р., сприяла створенню цілої мережі філій «Лютні» поза Галичиною у польських містах і осередках польської діаспори. В репертуарі хору (у 90-их рр. перетворився в мішаний) були твори не тільки польський, але й західноєвропейських композиторів XVII-XIX ст.: Г. Ф. Генделя, В. А. Моцарта, Л. ван Бетовена, Л. Керубіні, Дж. Россіні, Дж. Верді, К. Сен-Санса, Ф. Мендельсона, Ф. Ліста, Ш. Гуно та ін. При товаристві також діяла школа сольного і хорового співу.

Не менш популярним і потужним стало польське товариство «Ехо», яке діяло до 1939 р. і мало розгалужену систему філій. «Ехо» було виключно чоловічим хором, який виконував переважно хорові мініатюри польських, чеських та українських композиторів.

У музичній культурі Львова в добу Австрійської монархії осібне місце посідали професійні музичні осередки – театр і філармонія. І якщо філармонія була заснована тільки на початку ХХ ст., коли симфонічна музика вже завоювала чільне місце завдяки концертам ГМТ та інших товариств, то розвиток театру у Львові сягає ще кінця ХVIII ст. і має тривалу історію встановлення.

Після входження Галичини до Австрійської імперії, постійний театр, заснований 1776 р., став першим мистецьким осередком австрійської культури. Спочатку театр був виключно німецькомовним, згодом, поруч з німецькими творами виставлялися і польські. Повністю польською сцена стала після 1872 р. Варто зазначити, що театр був музично-драматичним, тобто «поряд з драматичними творами, постійно виставляли музичні спектаклі – співогри-зінгшпілі, мелодрами, водевілі, опери, балети, оперети» [89, с. 66]. Театр при дворі мав привілейоване становище, адже влада вважала, що театр є вагомим чинником в германізації населення. Почасти, це було правдою: населення радо сприймали твори

західноєвропейських композиторів (В. А. Моцарта, К. В. Глюка, А. Сальєрі, Дж. Паїзієлло, інші зінгшпиль та оперети), однак драматичні німецькомовні вистави відвідувалися мало. Театр був важливим центром мистецького життя Львова, з музичних творів завжди виставлялися новинки західноєвропейських (особливо австрійських та німецьких) композиторів, при чому часто – незадовго після прем'єри. Наприклад, «Чарівна флейта» В. А. Моцарта йшла у Львові з 1792 р., тобто наступного року після віденської прем'єри і раніше, ніж на німецьких сценах і у Празі [85, с. 32]. Важливе значення на першому етапі становлення театру мала діяльність антрепренерів німецької сцени Франца Генріха Булли (1789-1795 рр.), Войцеха Богуславського (1796-1798 рр.) і капелмейстера Юзефа Ельснера (1792-99 рр.).

В першій половині XIX ст. кількість музичних вистав переважає драматичні, майже щомісяця відбуваються оперні прем'єри (окрім кризового періоду під час Першої світової війни). З найпопулярніших композиторів назвемо В. А. Моцарта, Дж. Россіні, Ф. К. Зюссмайєра, Ф. А. Гоффмайєра, А. Сальєрі, В. Мюллєра, П. фон Вінтера, Ф. Кауєра [87].

У 1842 р. завершилося будівництво Скарбківського театру. Граф С. Скарбек, як меценат і польський патріот, домігся співіснування в новій будівлі театру австрійської та польської труп. Не зважаючи на те, що в репертуарі залишилися твори австро-німецьких і французьких композиторів, в цей період особливо популярними серед містян були опери італійських композиторів – Дж. Россіні, Г. Доніцетті, В. Белліні, Дж. Верді. У 60-их рр. XIX ст. на львівській сцені італійські опери поступаються популярністю жанрові оперети (твори Ж. Оффенбаха, Ф. Зуппе та ін.).

У другій половині XIX ст. простежується тенденція поступового занепаду австрійської сцени, аж до повної її ліквідації у 1872 р., і, натомість, розвиток польської сцени та галицького-українського театру.

Так, у 1864 році за ініціативою Юліана Лаврівського відбулося відкриття театру «Руської Бесіди», до репертуару якого ввійшли твори Г. Квітки-Основ'яненка, М. Шашкевича, Т. Шевченка, І. Гушалевича, І. Наумовича, В. Ільницького та ін. Драматичні твори, зазвичай, доповнювалися «симфоніями» на початку твору чи в антрактах, написаними на мелодії народних пісень. Суто музичним жанром стала співогра, яка по суті є українським відповідником німецького жанру зінгшпілю. Такі співогри писали М. Вербицький, І. Лаврівський, С. Воробкевич, В. Матюк. Згодом на сцені ставилися опери і оперети українських композиторів – «Купало» А. Вахнянина, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, «Наталка Полтавка» І. Котляревського – М. Лисенка, «Відьма» М. Лисенка, «Катерина» М. Аркаса, «Роксолана» Д. Січинського та ін.; та інших композиторів – Й. Штрауса, Ф. Легара, С. Монюшка, Б. Сметани, Ш. Гуно, Ж. Бізе, Дж. Пуччіні, Дж. Верді, П. Чайковського, Ж. Оффенбаха та ін. [85, с. 33].

Польська сцена натомість отримала повну автономію у 1872 р. і її розвиток пов'язаний зі збагаченням репертуару польських композиторів. Під керівництвом Г. Ярецького – учня С. Монюшка, були здійснені постановки творів С. Монюшка, В. Желенського, З. Носковського, самого Г. Ярецького та західноєвропейських композиторів – Дж. Верді, Р. Вагнера, Б. Сметани, Дж. Россіні, Г. Доніцетті. В обох театрах – польському та українському, формуються сузір'я видатних виконавців оперної та драматичної сцени.

Особливою подією в музичній історії Львова стало відкриття будівлі оперного театру у 1900 р., яка об'єднала найкращі мистецькі сили Львова, і завдяки яким Великий театр став в один ряд з кращими операми світу.

Невдовзі у 1902 р. постала і Львівська філармонія. Так як Львів вже мав власну оперу, під потреби філармонії було перебудовано театр Скарбка. Перші два сезони більшість оркестрантів було запрошено з Чехії. В музичній історії краю ці сезони ввійшли як найпродуктивніші –

концерти відбувалися майже щодня. Показово, що на перших двох концертах виконувалися твори виключно польських композиторів (Ф. Шопена, З. Носковського, С. Невядомського, Л. Пінінського, З. Стойовського, Г. Ярецького, В. Желеньського та ін.), що свідчить про повний провал германізації на теренах краю і повернення домінування польської культури [85, с. 87-88]. Перший сезон відзначився гастролями всесвітньо відомих композиторів і виконавців – Р. Штрауса, Г. Малера, П. Сарасате, Р. Леонкавалло та ін. В наступні роки – до встановлення Польської республіки, філармонія не мала власного симфонічного оркестру. Виступали переважно гастролуючі оркестри та виконавці, або ж оркестр комплектувався із місцевих військових музикантів.

На початку ХХ ст. з'являються нові освітні музичні інституції. У 1902 р. був утворений Музичний інститут, який у 1905 р. отримав назву Львівського музичного інституту (далі – ЛМІ), а у 1931 р. – Львівської музичної консерваторії ім. К. Шимановського. Від початку свого заснування, інститут асоціювався з виключно польською громадою, і навіть при наборі викладачів, засновники керувалися принципом: «З огляду на антинімецькі тенденції, керівництво воліло б залучити до школи поляка» [85, с. 198], хоча в ЛМІ працювали також професори з Відня. Ще до Першої світової війни ЛМІ заснував кілька філій у менших містах – Дрогобичі, Стрию, Тернополі, Станіславові. Все ж, активну діяльність ЛМІ розгорнув у післявоєнний час зі встановленням Польської республіки.

У 1912 р. при Львівському університеті створено Інститут музикології, який став фундаментом для розвитку музикознавчої думки у львівських музичних освітніх закладах. Інститут було засновано польським музикознавцем, випускником Мюнхенського університету – Адольфом Хибінським. У сферу зацікавлень А. Хибінського входили історія польської і середньовічної музики, музичної етнографії, естетики, особливості музичної форми і гармонії композиторів романтиків та новітніх митців. Зацікавлення музикознавця перейняли учні його школи –

польські та українські дослідники: Б. Вуйцік-Кеупруліан, С. Лобачевська, З. Лісса, Г. Файхт, М. Щепанська, Й. Хомінський, М. Антонович, Я. Козарук, М. Білинська, Б. Кудрик, Я. Колодій та ін. Саме в лоні музикологічної школи українські науковці розпочали дослідження музичної україністики, продовжуючи згодом свою діяльність при Науковому товаристві ім. Т. Шевченка (НТШ) [34, с. 96]. Інститут музикології плідно працював до кінця 1939 р., після чого його було перебазовано у Львівську консерваторію.

Отже, в музичній культурі краю в період австрійського панування активно розвивалося любительське музикування, а також – професійні музичні інституції та товариства. За австро-німецьким зразком або за допомогою діячів-уродженців метрополії організовано перші освітні (консерваторія ГМТ) та розважальні музичні інституції (міський театр, філармонія) і товариства (товариство св. Цецилії, «Галицьке товариство друзів музики» тощо). Вони характеризувалися полінаціональним складом, участю аматорів, об'ємним репертуаром із творів композиторів різних епох та національних культур. У другій половині ХІХ ст. відбувається бурхливий сплеск музичної культури національних громад, передовсім, польської та української, які формували власні музичні товариства та інституції з великою кількістю філій у Галичині та поза її межами (товариства «Гармонія», «Лютня», «Боян», «Ехо» та ін.; ЛМІ, ВМІ ім. Лисенка). Абсолютно природно у цьому процесі утвердилась естетика романтизму, яка проявилась з одного боку – культивуванням творчості європейських композиторів, з іншого – виконанням народної музики чи творів композиторів своєї громади. Однак, спільними характеристиками для всіх етнічних спільнот стали перевага аматорів у товариствах, виконання чотириголосих хорових композицій (переважно, для чоловічого хору), а також велика популярність жанру хорової обробки народних пісень.

Особливе значення для активізації музичного життя міста мали міський театр (особливо, після 1842 р. – театр Скарбка, при якому діяли австро-німецька та польська трупи, а з 1900 р. – Великого міського театру) та філармонія (з 1902 р.), а також освітні інституції – ЛМІ, ВМІ ім. М. Лисенка та Інститут музикології при університеті, діяльність яких значно підвищила рівень професійної музичної освіти краю.

Висновки до другого розділу

Розквіт музичної культури Галичини припадає на ХІХ ст. – добу романтизму, що природно утвердився в культурі краю, зважаючи на історико-політичні, соціальні, мистецько-культурні передумови:

– внаслідок поділу Речі Посполитої, в цей час Галичина увійшла до складу Австрійської імперії. До того часу це був економічно занедбаний регіон, почасти зруйнований після численних воєн та феодальної політики шляхти. Після встановлення австрійської монархії та проведення владою успішних адміністративних, соціальних, культурних та інших реформ, місцеві мешканці відчували якісні позитивні зміни у різних сферах життя, відтак, це дало поштовх для розвитку культурно-мистецької сфери;

– зважаючи на те, що Галичина з центром у Львові стала суб'єктом Австрійської імперії, до новоприєднаного краю масово прибувають чиновники, військові, промисловці, торговці тощо. За рахунок переселенців збільшується населення Львова. Вони займають панівну позицію в суспільстві і насаджують власні традиції побуту, моди, звичаїв, відтак – домінують у цьому процесі стає австро-німецька культура;

– по-третє, місцеве полінаціональне населення зазнало впливу культури метрополії, переймаються кращі її здобутки, але, разом з тим, плекаються і власні культурні надбання. Спочатку – архітектура і скульптура, згодом – інші види мистецтва орієнтуються на віденські

зразки (що культивують мистецтво класицизму, ампіру, романтизму, бідермаєру), на цих принципах формується самобутня локальна школа.

Таким чином, в культурі краю поступово утверджується романтична естетика, в т. ч. і в музичному мистецтві. Головними здобутками музичної культури краю цього періоду є розвиток музичного життя міста, наближення його до зразка столиці імперії та формування професійних музичних освітніх й концертних інституцій.

Варто зазначити, що осередки музичного життя ґрунтувалися за зразком віденських установ або ж уродженцями метрополії. Перші товариства та музичні інституції («Товариство приятелів музики», ГМТ тощо) переважно характеризувалися полінаціональним складом членів. У другій половині ХІХ ст. музичні інституції Львова набувають окресленого національного характеру і розвивають музичну культуру певних національних громад (наприклад, польської – «Лютня», «Ехо», ЛМІ, української – «Боян», ВМІ ім. М. Лисенка та ін.).

Таким чином, у ХІХ ст. завдяки спільній діяльності багатьох діячів культури, товариств, музичних освітніх осередків:

- підвищується професійний рівень музичної освіти краю;
- формуються виконавські та композиторські школи різних національних громад;
- розгортається активне концертне життя міста;
- активізуються контакти між музикантами з різних куточків Австрійської імперії, європейських країн, Росії, які гастролюють у Львові або ж обирають місто для постійного місця проживання.

Всі ці чинники відіграли величезну роль у популяризації на теренах Галичини музики епохи романтизму західноєвропейських композиторів і місцевих митців різних національних шкіл.

РОЗДІЛ 3. ТРАНСФОРМАЦІЇ СПРИЙНЯТТЯ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ- РОМАНТИКІВ У ЛЬВОВІ

Зважаючи на проаналізовані історико-політичні, національно-ментальні характеристики та розвиток музичного життя міста у XIX ст., цікавим видається простежити, як власне ці чинники повпливали на популяризацію та сприйняття творчості відомих композиторів-романтиків, а саме Фридерика Шопена, Ріхарда Вагнера та Ференца Ліста, та які особливості суспільна рецепція їхньої творчості отримала в музичній культурі Львова. Творчість обраних композиторів ще за життя мала великий європейський резонанс, як одних із найяскравіших представників музичного стилю XIX століття – Романтизму. Зважаючи на те, що естетика романтизму отримала плідний ґрунт у музичній культурі міста, важливо прослідкувати не лише комплекс виявів рецепції творчості композиторів мешканцями міста, але й відмінність у трактуванні у різних національних групах та їх виконавських школах, вплив на локальну композиторську школу, видозміни суспільної рецепції у зв'язку зі історико-політичними та суспільними змінами починаючи від середини XIX до теперішнього часу.

Варто проаналізувати етапи розгортання інфраструктури творчості Ф.Шопена, Р.Вагнера та Ф.Ліста впродовж середини XIX (тобто від знайомства з їх творчістю мешканцями Львова) – до сьогодення і дати характеристику кожному з таких етапів, зважаючи на найяскравіші приклади та вияви суспільної рецепції в музичній культурі Львова.

3.1. Львівська шопеніана XIX – початку XXI століття

Постать Ф. Шопена – видатного польського піаніста і композитора, з огляду на особливості історико-культурного та мистецького розвитку Галичини впродовж двох останніх століть, є цікавим прикладом для

дослідження традицій і рецепції його творчості. Спираючись на музикознавчі дослідження, публікації, пресові та архівні матеріали, варто виділити чотири етапи у процесі сприйняття і популяризації його творчості у музичній культурі Львова:

I етап – друга половина XIX ст. – початкове знайомство, впровадження й інтенсивне розповсюдження музики Ф. Шопена в найширших верствах суспільства завдяки діяльності у Львові Кароля Мікулі – учня композитора;

II етап – перша половина XX ст. (до 1939 р.) – осмислення національних ознак стилю Ф. Шопена, пропагування його постаті як символу польського відродження і національного руху, активне наукове дослідження творчості митця;

III етап – 1939-1991 рр. – радянський період інтерпретації й культивування музики Ф. Шопена, позначений домінуванням російської традиції виконавства та музикознавчих досліджень;

IV етап – 90-ті рр. XX – початок XXI ст. – відродження традицій галицької шопеніани, сучасні студії та історичні оцінки творчості композитора у Львові, її ролі в культурі Галичини.

Поява музики Ф. Шопена у Львові, тобто своєрідне «відкриття Шопена» мешканцями міста, відбулося у 40-50-х рр. XIX ст. Ймовірно, найдавніша згадка про Ф. Шопена у львівській пресі була надрукована в газеті «Tygodnik Lwowski» (1850, №1), тобто невдовзі після його смерті. Автор статті «Chopin – Słowacki» (Шопен – Словацький) Й. Осецький підкреслює новаторство музики композитора «і щодо композиції і щодо виконання в цілому музичному світі» [179, с. 4]. Судячи зі слів Й. Осецького, можна припустити, що вже в кінці 40-х рр. XIX ст. твори Ф. Шопена були відомими у Львові, але не широкому суспільному загалові, а швидше вузькому колу шанувальників музики, які спеціально цікавилися музичними новинками. Одним із перших розповсюджувачів творів Ф. Шопена у Львові був книгар Карл Вільд. Його «Привілейована

публічна випозичальня книг і нот» функціонувала впродовж ХІХ ст. (до 1881 р.). Зі збереженого 21 примірника нот Ф. Шопена з книгозбірні К. Вільда у фондах бібліотеки ЛНМА ім. М.В.Лисенка, можемо відновити перелік творів митця, поширених у Львові в середині ХІХ ст. [1, с. 9]. Це, насамперед, «салонні жанри»: експромти (ор. 29 та 51), ноктюрни (ор. 32, 62), полонези (ор. 22, 26), більшість у перекладах для фортепіано в чотири руки, а також вокальні твори композитора. Також, в домі Вільдів збирався музично-літературний салон, на якому з-поміж інших звучали твори Ф. Шопена.

Наступний етап поширення творчості Ф. Шопена у Львові, пов'язаний зі звучанням творів композитора на концертних естрадах. Зокрема, твори Ф. Шопена виконував у Львові Ференц Ліст. Ще до першого концерту митця «Gazeta Lwowska» анонсувала: «з приємністю повідомляємо, що з-поміж чотирма чи п'ятьма п'єсами, які задумав зіграти, Ліст також помістив етюд та мазурки нашого славетного земляка Шопена» [187, с. 248]. На концерті 17 березня 1847 р., натомість, прозвучали мазурки і Полонез, про що рецензент повідомляє: «для нас знову подвійну мали чарівність Мазурки і Полонез, які потім [Ф.Ліст – С.О.] відіграв з таким чуттям і такою граційністю, що лише слухаючи його, можна досягнути геніальності того поета-музиканта, твори якого нагадують слуху та душі спів та звучання рідних, ніколи незабутих нот» [188, с. 259]. Ці твори польського композитора прозвучали також в програмі другого та третього концертів Ф.Ліста [190, с. 264; 191, с. 284].

Сам Ф. Шопен ніколи не бував у Львові та не згадував його у своїх листах. Однак в його оточенні було чимало митців, тісно пов'язаних зі Львовом, і саме вони активно популяризували творчість композитора серед міщан і, ширше – в Галичині.

Передовсім, варто згадати про родину графів Скарбків, яка мала дві лінії: куявську, до якої належав Фридерик Скарбек, хресний батько композитора – син Людвіки Скарбек, власниці маєтку Желязова Воля, в

якому народився Фредерик Шопен; і червоноруську, з якої походив Станіслав Скарбек – одна з найвагоміших постатей львівської культури ХІХ ст., засновник львівського театру [27].

У Львові протягом 1792-1799 рр. працював Юзеф Ельснер (1769 – 1854) – майбутній вчитель Ф. Шопена у Варшавській Музичній Академії. В столиці Галичини він працював спочатку капельмейстером німецького театру Ф. Г. Булли, а потім польського, керованого Войцехом Богуславським, з яким і виїхав до Варшави [87, с.10].

Особливі стосунки склались у Ф. Шопена ще з одним славетним львів'янином – Каролем Ліпінським, скрипалем і композитором. Щоправда, їх взаємовідносини були доволі непростими: зустрічаючись у Парижі в 1835 р., Ф. Шопен запропонував К. Ліпінському дати добродійний концерт на користь польських емігрантів, які численно перебували у столиці Франції після поразки Листопадового повстання 1830 р. К. Ліпінський спочатку погодився, але потім відмовив, побоюючись, що цей крок закриє йому шлях до гастролей в Росії, куди він збирався в 1837 р. Ф. Шопен спочатку болісно сприйняв таку зайву обережність К. Ліпінського, проте згодом, в 1836 р. вони знову зустрілись у Франкфурті і конфлікт було вичерпано. Зрештою, знаменитий скрипаль переклав для скрипки в супроводі фортепіано п'ять творів Ф. Шопена: ноктюрни b-moll і Es-dur (Op. 9), полонези cis-moll і es-moll (Op. 26) і тарантелу (Op. 43), підтвердивши велике захоплення і визнання генія свого молодшого співвітчизника²⁹.

Отже, зацікавлення та подальша популяризація творчості Шопена у Львові мала кілька сприятливих передумов: по-перше, культура салонного музикування та зацікавлення музичними новинками, відповідно, першими отримують розповсюдження фортепіанні мініатюри (в т.ч. у перекладах в чотири руки) та пісні польського композитора. Варто зауважити, що на

²⁹ Про транскрипції творів Ф. Шопена К. Ліпінським див. на сайті Національного інституту Фридерика Шопена (Польща): <http://pl.chopin.nifc.pl/chopin/persons/detail/name/lipi%C5%84ski/id/6723>

початковому етапі «знайомства» львівських меломанів з музикою Шопена, була доступна невелика частина його спадщини, і поза контекстом усього спектру жанрів перші шанувальники його творчості не в змозі були об'єктивно оцінити стиль композитора. По-друге, виняткове враження від музики Шопена у львів'ян спричинило виконання Ференца Ліста, який обрав для свого концерту фортепіанні мініатюри в танцювальних жанрах польського походження (полонези, мазурки), і цей вибір у львівській пресі неодноразово наголошувався. По третє, окремі митці з оточення Шопена, були так чи інакше пов'язані зі Львовом. Однак, жоден із них не спричинився до величезної популяризації творчості Шопена у регіональній культурі так, як це здійснив учень польського композитора – Кароль Мікулі.

Великий сплеск зацікавлення музикою Ф. Шопена у Львові відбувся саме завдяки Каролю Мікулі (Mikuli, 1819-1897). Він навчався у Ф. Шопена впродовж 1844-1847 рр. у Парижі, і зробивши блискучу кар'єру піаніста, прийняв запрошення на посаду директора консерваторії ГМТ. Остаточо переїхавши до столиці Галичини у 1858 р., він залишився тут до кінця свого життя. Кароль Мікулі мав величезний вплив на музичне життя міста: впродовж 30-ти років він був директором консерваторії ГМТ, керівником академічного оркестру та хору, викладав фортепіано, композицію і теоретичні предмети, одночасно концертуючи як піаніст.

Його діяльність, спрямовану на популяризацію музики Ф. Шопена, можна узагальнити такими напрямками:

- концертний;
- педагогічний;
- видавничий;
- творчий.

Варшавська газета «Ruch Muzyczny» називала Кароля Мікулі «незрівнянним виконавцем творів свого маестро Шопена» [85, с. 51], він «славився м'якістю і співністю звучання, ліричністю інтерпретації та

викінченістю пальцевої техніки» [49, с. 55]. Він неодноразово виступав у Львові з концертами як соліст-піаніст, привертаючи увагу до музики Ф. Шопена власним виконанням, а також як учасник камерних ансамблів, концертмейстер, диригент і організатор музичних вечорів. На посаді директора ГМТ, К. Мікулі був зобов'язаний організовувати не менше чотирьох концертів на рік, за участю симфонічного оркестру, хору і солістів (співаків та інструменталістів). У програмах симфонічних концертів ГМТ звучали не тільки два фортепіанних концерти, «Andante spianato e Polonaise» та «Krakowiak» Ф. Шопена, але й інші твори (часто в транскрипціях самого К. Мікулі): Прелюдія № 13 для солістів і хору в супроводі скрипок, віолончелі, фортепіано й органу або для сопрано соло, жіночого хору, скрипки, віолончелі, фісгармонії і фортепіано (переклад К. Мікулі на слова К. Уейського), Ноктюрн g-moll і Мазурка e-moll (переклад для струнних інструментів), Фантазія на польські теми A-dur (op.13) для фортепіано з оркестром та інші [83, с. 45-46, 49].

За сорокарічний період викладання К. Мікулі у Львові в консерваторії ГМТ, в нього навчалося бл. 500 осіб, а також приватно. Статистику учнів у щорічні друковані звіти консерваторії ГМТ подавали лише після 1880 р., коли ця школа отримала статус консерваторії. За друкованими даними 1880-1887 рр. у К. Мікулі навчалося: з фортепіано – 110 учнів, гармонії – 25, контрапункту – 6, аналізу музичних форм – 17 (загалом 158) [84, с. 77-83]. Серед його учнів були відомі піаністи, композитори, музикознавці – Маурици Розенталь (Rosenthal), Александр Міхаловський (Michałowski), Рауль Кочальський (Koczalski), Мечислав Солтис (Sołtys), Владислав Вшелачинський (Wszelaczyński), Людвік Марек (Marek), Корнелія Парнас (Parnasowa), Станіслав Невядомський (Niewiadomski), Рудольф Шварц (Schwarz), Йоанна Лаурецька (Laurecka), а також українці – Денис Січинський, Євгенія і Василь Барвінські. Від К. Мікулі його учні перейняли правдиву манеру гри Ф. Шопена, яка характеризувалася багатими емоційними відтінками і рівним природнім

тоном. Важливою вимогою К. Мікулі, як і Ф. Шопена, щодо виконання була правильна аплікатура, спрямована на вірне фразування.

У 1879 р. у видавництві Кістнера в Ляйпцігу в редакції К. Мікулі побачила світ одна із перших повних публікацій творів Ф. Шопена. Вона налічувала 17 томів та була на той час найповнішим і найдостовірнішим зібранням творів композитора. К. Мікулі доповнив видання корективами самого Ф. Шопена стосовно фразування, педалізації та аплікатури, відзначеними під час його уроків у робочих примірниках нот. У цій кропіткій справі йому допомагали численні учні та друзі Ф. Шопена – М. Чарторійська, Ф. Штрайхер, К. Дюбуа, В. Рубіо, Ф. Гіллер, О. Франкомм та Д. Потоцька [50, с. 73]. Кароль Мікулі також забезпечив львівські бібліотеки численними збірками творів Ф. Шопена, зробивши їх доступними для широкого загалу львівських шанувальників музичного мистецтва. До тепер у фондах ЛНМА ім. М.В. Лисенка та ЛННБУ ім. В. Стефаника зберігаються дев'ять оригінальних та рідкісних копій автографів композитора та понад 100 прижиттєвих видань його творів [107, с. 404; 1, с. 7].

Сам К. Мікулі зробив транскрипції фортепіанних опусів Ф. Шопена для різних складів, наприклад, переклав Прелюдію №15 – для хору і підтекстував словами вірша К. Уейського, Allegro de concert (op.46) – для двох фортепіано, Ноктюрн g-moll і Мазурку e-moll – для струнних інструментів та ін. Стиль Ф. Шопена мав великий вплив на композиторську творчість самого К. Мікулі. Р. Кочальський у 30-х рр., згадуючи Кароля Мікулі, писав, що для нього «Шопен був найвищим законом музики в цілому. Початком її був для нього Бах, потім наступав Моцарт, а вершину музики означав Шопен. Не хотів знати Вагнера, ані Брамса, не тому, що зневажав цих композиторів, навпаки: боявся, що їхня музика могла б йому сподобатися, а це стало б, за його переконанням, зрадою Шопена. Постійно жив і дихав атмосферою великого Митця; знав кожну ноту, написану Шопеном, і так був просякнутий цією музикою, що

сам [...] несвідомо творив у його душі» [49, с. 54]. У творчій спадщині Кароля Мікулі, крім камерних, вокальних – сольних і хорових творів, обробок народних пісень для фортепіано, музики для театру, є велика кількість фортепіанних композицій, зокрема, в типових для Ф. Шопена жанрах мазурки, прелюдії, вальсу, полонезу, ноктюрну.

Діяльність Кароля Мікулі не тільки відкрила постать Ф. Шопена і панораму його творчості для широкого загалу галичан, але й сформувала в регіоні фортепіанну школу, учні якої «з гордістю називали себе [...] спадкоємцями шопенівських принципів фортепіанної інтерпретації» [84, с. 74].

Учень К. Мікулі, піаніст, композитор, педагог, засновник і багаторічний директор Музичного Товариства у Тернополі, Владислав Вшелячинський (Wszelaczyński, 1847-1896) став одним із перших у Галичині дослідників творчості Ф. Шопена. Результатом його діяльності стала праця «O życiu i utworach F.Chopina. Szkic krytyczno-biograficzny» (Про життя і творчість Фридерика Шопена. Нарис критично-біографічний, 1885) [211]. У передмові автор аналізує тогочасну літературу про Ф. Шопена (польську, німецьку, французьку), критично зауважуючи: «Якщо б Шопен народився німцем, тоді усі полиці бібліотек були б заповнені життєписами, розборами творчості, критичними статтями, нарисами, брошурами і т. ін. (тут і надалі переклад мій – С. О.)» [211, с. 5]. В основній частині книги автор подає життєпис композитора і коротко, хоча й дуже поетично, «зрозуміло навіть не для музикантів» [211, с. 8] аналізує його творчість, насамперед підкреслюючи зв'язок музики Ф. Шопена з народною піснею і танцем. Окрім музикознавчих досліджень спадщини композитора, В. Вшелячинський колекціонував речі, пов'язані з митцем, а також, рукописи та стародруки XVI-XVII ст. Частина його колекції зберігається у бібліотеці ЛНМА ім. М.В. Лисенка і налічує бл. 2500 примірників, в ній 13 раритетних, перших у світі праць німецькою, французькою та польською мовами, присвячених Ф. Шопенові. Серед них:

Л. Ескудьє «Фридерик Шопен» (Escudier L. Frédéric Chopin, Paris, 1868), Ф. Барбедетт «Ф. Шопен: Есе з музичної критики» (Barbedette F. F. Chopin: Essai de Critique musicale, Paris, 1869), М. Шульц «Фридерик Шопен і його музичні твори: внесок до життєпису і оцінки творчості митця» (Szulc M. Fryderyk Chopin i utwory jego muzyczne: przyczynek do życiorysu i oceny kompozycji artysty, Poznań, 1873), М. Карасовський «Фридерик Шопен: Життя – Листи – Творчість» (Karasowski M. Fryderyk Chopin. Życie – Listy – Dzieła, Warszawa, 1882) та ін. [1, с. 12].

Діяльність Кароля Мікулі та його учнів мала важливе значення для поширення творчості Ф.Шопена у Львові. Завдяки педагогічній справі Кароля Мікулі, у Львові сформувалася унікальна виконавська школа, яка щонайкраще зберегла виконавську манеру самого композитора. Завдяки Мікулі та його численним учням, музика Шопена що частіше звучала на концертних естрадах та в педагогічному репертуарі, при чому виходячи за рамки виконання лише «салонних» та «національних» жанрів попереднього періоду. Повне видання творів Ф.Шопена у редакції К. Мікулі, стало доступним широкому колу і професіоналів, і любителів, також інспіруючи місцевих музикознавців до написання перших праць, присвячених життєтворчості композитора. Наступні вияви суспільної рецепції щодо творчості композитора вийшли за межі концертної естради, а охопили інші форми – театр, літературу, поезію.

Полеміку в суспільстві викликала постановка опери «Шопен» (1905/06) італійського композитора Джакомо Орефіце у польському перекладі. Критики обурювалися мозаїчним використанням мелодій з творів Ф. Шопена [212, с. 98], однак опера зацікавила слухачів і не один сезон була в репертуарі театру.

Варто згадати про надзвичайно багату літературно-поетичну традицію Галичини, яка була інспірована музикою геніального польського романтика. Поетичні та прозові твори польських і українських літераторів краю, навіяні шопенівською музикою, могли б скласти кілька об'ємних

томів. Вони виникали не лише в романтичну добу, в безпосередній історико-стильовій близькості до життя композитора, але й набагато пізніше. Зокрема, літературні трансформації шопенівських образів знаходимо в першій половині ХХ ст. в контексті модерністичних мистецько-естетичних течій – символізму, експресіонізму, неокласицизму тощо.

Серед галицьких поетів, які часто зверталися до образів шопенівської музики, виділяється постать Корнеля Уейського (Ujejski, 1823–1897) – львівського польського поета, громадського діяча і політика. Як посол Віденського сейму, він був знаний своїми досить радикальними національними поглядами. В 1847 р. К. Уейський перебував в Парижі, де потоваришував із польською патріотичною інтелігенцією та митцями на еміграції. Він також мав щастя особисто бути знайомим із Ф. Шопеном. Це знайомство настільки глибоко вразило молодого поета, що в наступні роки свого життя «таємничий геній» видатного польського композитора постійно інспірував власні поетичні задуми К. Уейського. Із творів поета найбільше зацікавлюють дві поетичні збірки – «Zwiędłe liście» (Зів'яле листя), видана в Парижі в 1849 р., та «Tłumaczenia Szopena (próba poetyckiego przełożenia muzyki)» (Тлумачення Шопена (спроба поетичного перекладу музики)), яка побачила світ 1857 р. у Львові. Другий цикл є не тільки дуже зрілим твором К. Уейського, але й свого роду унікальним взірцем композиції. Він об'єднує 15 віршів – рефлексій на конкретні музичні твори одного композитора й поетичні тексти до мазурок, ноктюрнів Ф. Шопена в опрацюванні Кароля Мікулі. Одним із найпопулярніших шопенівських віршів К. Уейського, який увійшов згодом у збірку М. О. Жуковського, став «Жалібний марш», навіяний третьою частиною Другої фортепіанної сонати Ф. Шопена. У поезії відзвучує типово романтична символіка, пов'язана з очікуванням кінця і приреченістю життєвого шляху – круки, дзвони, самотність героя і т.д. Варто підкреслити, що поет навіть зберігає своєрідну метроритмічну

пульсацію, притаманну творів Ф. Шопена, поетичні рядки природно підтекстовуються до фортепіанної композиції. Наводимо фрагмент цього вірша в польському оригіналі та в українському перекладі.

Marsz pogrzebowy

Tyle dzwonow! Gdzie te dzwony? Czy w mej głowie huczą?
 Kędy idą roje księży z taką pieśnią kruczą?
 Tu przede mną o dwa kroki czarny woz się toczy –
 Jak mi ciemno! – ten woz czarny ściemnił moje oczy.
 Gdzieś w powietrzu krzyż jaśniej; migają pochodnie,
 A prowadzą mnie pod ręce, idę tak wygodnie,
 Same prawie się podnoszą zatrętviałe nogi,
 Dobrze, dobrze, że mnie wiodą – nie znam żadnej drogi.
 Idę, płynę niby śniący, bez myśli, bez woli,
 Tylko w głowie, tylko w sercu coś mnie strasznie boli,
 Coś zatapia w nich swe szpony, krzywe, ostre szpony,
 A tu ciągle biją dzwony, a tu kraczą wrony...
 Ha! Muzykę jakąś słyszę – pięknie grają, pięknie...
 żar mam w oczach, a po twarzy coś zimnego cieknie.
 Patrzą na mnie, ale zbliżyć nikt się nie odważa,
 Musi coś być w mojej twarzy, co ludzi przeraża.
 A woz ciągną cztery konie okryte żałobą,
 A mnie ciągnie jakaś siła, wlecze mnie za sobą..
 Wielki Boże! Toż ta trumna wysuwa się ku mnie!
 Tam zagadka mego bytu – w tej trumnie! w tej trumnie! [214, c. 18]

Жалібний марш

Стільки дзвонів! Де ті дзвони? Не чую, не бачу.
 Коли йде похід скорботний, круки за ним крячуть.
 Перед нами за два кроки чорний віз в'їжджає.
 Як же темно! Віз той чорний небо закриває.
 Десь в повітрі хрест ясніє, блискає зірниця,
 Хтось веде мене під руки, чи це мені сниться?
 Йдуть немов самі собою похололі ноги.
 Добре, що мене провадять, не знайду дороги.

Йду, пливу, немов сновиди, без думок, без волі.
 Тільки моє бідне серце зацімало з болю.
 Наче гострії пазури в нього забивали,
 А тут знову дзвонять дзвони, круки закричали.
 Гей! Там музика лунає, так чудово грає...
 А мене то в жар нестерпний, то в холод кидає.
 Всі на мене поглядають, але лиш здалека.
 Певно з мене прозирає страх і небезпека,
 Віз же тягнуть далі коні в жалобних попонах,
 І мене за ними тягне, до скону, до скону.
 Боже милий! Та ж труна то сунеться за мною!
 Аж тепер я добре бачу смутну долю свою!
 (переклад Л. Кияновської)

Межа XIX-XX ст. знаменує початок нового етапу розповсюдження творчості Ф. Шопена у Львові. Відбувається істотна трансформація візії його творчості, насамперед серед широких верств суспільства. Під впливом суспільних рухів і зростання самосвідомості постать Ф. Шопена набуває значення символу боротьби за незалежність польського народу, захоплення його музикою стає однією з вагомих ознак патріотизму. Кульмінаційною подією цього періоду стало святкування сотих роковин від дня народження композитора. Перший у Польщі фестиваль Ф. Шопена, про що повідомляє концертний путівник [197, с. 3], проводився саме у Львові (!) і тривав впродовж останнього тижня жовтня 1910 р. Це можна пояснити тим фактом, що Варшава, на той час перебувала у складі Російської імперії, тоді як Галичина – частина Австро-Угорської імперії, стала одним із осередків польського національного руху.

Основною метою цього фестивалю було сформувати новий спосіб бачення творчості Ф. Шопена, зрозуміти й оцінити її роль у польській культурі. В його рамках відбулося чотири концерти, на яких виконувалися твори Ф. Шопена та інших польських композиторів від найдавніших часів до сучасності, а також, дві меси – Урочиста та Жалібна, підчас якої звучав

«Реквієм» В. А. Моцарта. Програми концертів були укладені хронологічно, окремо відбувся музичний вечір із творів самого Ф. Шопена.

Перший концерт (понеділок, 24 жовтня 1910 р. о 19 год. в залі Філармонії) – твори композиторів XVI-XVIII ст.: Я. Поляка, І. Подбельського, В. Длугорая, А. Яжембського, В. Шамотульського, С. Шажинського, М. Мілчевського та ін. Виконавці: клавесин (чембало) – В. Ландовська, I скрипка – М. Вольфсталь, II скрипка – Ю. Пуліковський, орган – В. Адамчак, оркестр ГМТ. Співаки: I сопрано – С. Шимановська, II сопрано – Я. Лаховська, альт – З. Скибінська-Тарнавська, тенор – А. Діанні, бас – Олександр Нижанківський, хори Співочого товариства «Лютня» і ГМТ. Диригент: М. Солтис.

Другий концерт (середа, 26 жовтня 1910 р. о 19 год. в залі Філармонії) – твори композиторів XVIII-XIX ст.: Ф. Шопена, А. Мілвіда, Й. Козловського, К. Курпінського, І. Добжинського. Диригент: М. Солтис. Виконавці: фортепіано – М. Розенталь, спів – С. Тарнавський. Оркестр ГМТ і Міського театру.

Третій концерт (четвер, 27 листопада 1910 р. о 19 год. в залі Філармонії) присвячений творчості Ф. Шопена: соната h-moll, ноктюрни, етюд, скерцо cis-moll, мазурки, вальс cis-moll, полонез As-dur у виконанні Ернеста Шелінга.

Четвертий концерт (п'ятниця, 28 листопада 1910 р. о 19 год. в залі Філармонії) – зі симфонічних творів сучасних композиторів: В. Зеленського, Л. Ружицького, Г. Мельцера, І. Падеревського (польська прем'єра Симфонії). Диригенти: Г. Опенський, Л. Ружицький, В. Зеленський. Виконавці: Г. Мельцер (фортепіано), оркестр ГМТ і Міського театру [197, с. 203-205].

Одночасно із Шопенівським фестивалем відбувся з'їзд польських музикантів і конференція, на якій розглядалися різні питання теорії та історії музики, поліфонії, музичної естетики та критики. Серед доповідей були присвячені Ф. Шопену: «Шопен у науці гармонії» Станіслава

Невядомського (Niewiadomski S. Chopin w nauce harmonii) [197, с. 161-170], «Шопен і Шуман» Едмунда Вальтера (Walter E. Chopin a Schumann) [197, с. 145-152], «Про особисті записки Шопена» Корнелії Парнас (Parnas K. O kajetach Chopina) [197, с. 71-95]. Из пам'ятної книги «Obchód setnej rocznicy urodin Fryderyka Chopina i Pierwszy zjazd muzyków polskich we Lwowie 23 do 28 października 1910. Księga pamiątkowa przedłożona przez komitet obchodu» (Святкування 100 річниці народження Ф. Шопена і Перший з'їзд польських музикантів у Львові 23-28 жовтня 1910. Пам'ятна книга представлена комітетом святкування) [197], виданої у 1912 р., дізнаємося, що ці дві події мали величезне патріотичне значення для поляків – на той час бездержавної нації. Ювілей Ф. Шопена допоміг їм усвідомити вартість національної духовної спадщини та її суспільно мобілізаційне призначення. Прикладом може слугувати промова Ігнація Падеревського, виголошена 23 жовтня 1910 р. під час святкувань у Львівській філармонії, в якій він назвав Ф. Шопена «співцем польського народу» [197, с. 200]. Польська дослідниця Р. Суховейко, аналізуючи ставлення І. Падеревського до спадщини Ф. Шопена і, зокрема, цю промову, наголошує на двох патріотичних моментах: «Перший – це образ поневоленої страждаючої Батьківщини, другий – апофеоз Шопена, сприйнятого крізь призму бездержавності, як втілення Духу Народу. Для Падеревського Шопен втілював символ нації, чия музика допомогла зберегти в розділеному між різними державами народі почуття самоідентифікації і пам'ять про минуле. [...] Падеревський послідовно вибудовує *міф Шопена* (виділення моє – С. О.), включаючи його в широко трактованій національній міфології» [145, с. 105]. І. Падеревський, насамперед, акцентував на національному первні музики Ф. Шопена, відмежовуючи її від будь-яких французьких, російських впливів чи аналогій. Основну національну прикмету музики композитора, піаніст вбачав «у знаменитому шопенівському *rubato*, породженому [...] властивою полякам надмірною мінливістю почуттів та настроїв» [49, с. 69]. Цей виступ допоміг

І. Падеревському сформулювати власну громадянську позицію і значною мірою сприяв початкові його політичної кар'єри, як дипломата, а згодом – прем'єр-міністра тимчасового уряду незалежної Польщі.

Як повідомляє пам'ятна книга святкування ювілейного року Шопена, в 1910 р. у містечках Галичини (окрім Львова) відбулося кілька десятків (!) концертів із творів композитора: в Болехові, Дембиці, Дрогобичі, Городку, Калуші, Коломиї, Кракові, Ланьцуті, Мелеці, Новому Сончі, Новому Тарзі, Підгірцях, Перемишлі, Раві, Рогатині, Снятині, Станіславові, Стрию, Тарнобжезі, Тернополі, Тарнові, Тереховлі, Вадовіцах, Золочеві. Як бачимо з поданого переліку міст, популярність творів композитора давно покинула салони музикантів і меломанів та охопила величезну аудиторію в усіх куточках Галичини. З нагоди ювілейних святкувань і з метою пропаганди шопенівської творчості було підготовлено популярну брошуру про композитора (автор – С. Невядомський), «яка була видана у великій кількості екземплярів і роздавалася безкоштовно учасникам фестивалю у Львові і в провінції» [197, с. 7].

Однією з форм відзначення ювілею Ф. Шопена був композиторський конкурс, до участі могли подаватися твори: 1) крупної форми (Соната, Фантазія, в т.ч. для оркестру), 2) фортепіанна композиція довільної форми, 3) пісня у супроводі фортепіано на слова польського поета [88, с. 186]. Як відомо, переможцем у цьому конкурсі став Кароль Шимановський, який подав до розгляду свою Фортепіанну сонату №1.

До святкувань була також приурочена книга Оттона Жуковського (Żukowski) «Fryderyk Chopin w świetle poezji polskiej» (Фридерик Шопен у світлі польської поезії, 1910) [213]. У збірку увійшли поезії, інспіровані музикою та постаттю Ф. Шопена. Серед авторів знаходимо і митців пов'язаних зі Львовом, як наприклад, Марія Конопницька (Konopnicka), Адам Добровольський (Dobrowolski), Корнель Уейський. В патріотичному ключі була написана книга Генрика Стренгера (Strenger) «O życiu Chopina,

geniuszu i duchu jego muzyki. Próba syntezy» (Про життя Шопена, генезу і душу його музики. Спроба синтезу) [201], видана у Львові того ж року.

Отже, масштабні святкування у 1910 р. століття від дня народження Ф.Шопена мали не лише мистецько-культурні причини, але й не меншою мірою – національно-патріотичні. Польська громада Львова, в умовах бездержавності нації, завдяки такій мистецькій акції прагнула «задокументувати свою польськість» [96, с. 284] та виставити на перший план консолідуючу роль постаті та творчості Ф. Шопена, як мистецького символу нації у світі, нарікаючи його у пресі «Безсмертним Пророком» [96, с. 286]. Лідія Мельник у власному дослідженні детально розглядає перебіг шопенівського ювілею (навіть більше – «шопенівського року») у львівській пресі [96, с. 281-293], зокрема, як спосіб потужної патріотичної пропаганди. Авторка також наводить концепцію Мечислава Томашевського про «фази» шопенівської рецепції, згідно з якою на першу третину ХХ століття припадає трактування композитора як «символу польськості» [96, с. 291].

В умовах загострення україно-польських відносин у місті, не викликає здивування той факт, що українською громадою такі святкування ігнорувалися, а на сторінках україномовної преси з'явилася лише одна стаття про столітній ювілей Ф.Шопена [96, с. 292-293]. Однак, зважаючи, що в наступні 10-30-і рр. ХХ ст. концентрація творів польського композитора в концертних програмах (і навіть радіопередачах) залишається надзвичайно високою, виконання його творчості не оминули увагою піаністи з різних національних спільнот міста, в т.ч. української, польської, єврейської.

Твори Ф. Шопена постійно звучали у концертних програмах першої третини ХХ століття. На цю ситуацію різко зреагував Станіслав Людкевич, зауважуючи у рецензії 1926 р., що концерти рясніють «“осоружним” нині Шопеном» [81, с. 502]. У цей період, львів'яни мали змогу почути твори композитора у виконанні всесвітньо відомих піаністів: Єжи Лялевича,

Юзефа Слівінського, Артура Рубінштейна, Егона Петрі, Миколи Орлова, Лева Оборіна та ін. Лев Оборін – російський піаніст і переможець Першого Шопенівського конкурсу (Варшава, 1927), вперше тріумфально виступив із шопенівською програмою у Львові 1928 р. На цьому ж Першому Шопенівському конкурсі спеціальним дипломом було відзначено львівського піаніста – Леопольда Мюнцера, який згодом став одним із корифеїв світового піанізму. Л. Мюнцер «[...] створив власний стиль інтерпретації [...] музики [Шопена], що ґрунтувався на глибинному розумінні її національної самобутності, відзначався м'якою поетичністю, душевним теплом, шляхетною вишуканістю піаністичної майстерності» [13, с. 128]. Професор Львівської консерваторії Олександр Ейдельман відзначав, що виконавству Л. Мюнцера було притаманне «справжнє шопенівське *maestoso*» [13, с. 128], яке, за його ж словами, було рідким гостем на концертних естрадах. У 1928 р. Л. Мюнцера було запрошено очолити кафедру фортепіано в консерваторії – ця подія мала значний вплив на розвиток львівської шопеніани. Л. Мюнцер започаткував прилюдні концерти професорів Львівської консерваторії, виконуючи на них в т. ч. твори Ф. Шопена. Пам'ятними стали його регулярні «Шопенівські радіо суботи» (від 1931 р.) і сольний вечір в рамках Шопенівського фестивалю 1932 р. [12, с. 84]. Трагічно обірвався життєвий шлях всесвітньо відомого піаніста: будучи євреєм за походженням, він був направлений у гетто і розстріляний у липні 1943 р. [13, с. 125].

У першій половині ХХ ст. формується українська традиція інтерпретації творів Ф. Шопена. Подвижником поширення творчості польського композитора серед галицьких українців був Василь Барвінський – композитор, піаніст і директор ВМІ ім. М. Лисенка впродовж 1915-1948 рр. Мати композитора – Євгенія Барвінська була ученицею К. Мікулі. Сам композитор із восьми років також приватно навчався у школі К. Мікулі вже після його смерті. Відомо, що твори Ф. Шопена були в репертуарі В. Барвінського і, як писав С. Людкевич, в його виконанні «чудово [...]

виходили мелодійні лінії і їх арабескове мережання» [81, с. 435]. З класу В. Барвінського вийшло багато знаних піаністів, таких як Дарія Гординська-Каранович, Олександра Пясецька-Процишин, Роман Савицький, Олег Криштальський, Марія Крих-Угляр та ін., які перейняли від свого вчителя традицію інтерпретації шопенівської музики К. Мікулі. Ще одна учениця В. Барвінського – Дарія Герасимович була визнана фавориткою та лідером Шопенівського конкурсу 1932 р., але не отримала першої премії з політичних мотивів [105, с. 52].

Варто окремо згадати, ще про одну славетну українську піаністку – Любку Колессу, в репертуарі якої була велика кількість творів Ф. Шопена в різних жанрах. Свою артистичну кар'єру вона розпочала у 1921 р. виконанням Концерту e-moll Ф. Шопена, який став перлиною її концертних програм. Критики у 1928 р. так відгукувались про виконання Любкою Колессою цього концерту: «Про гарніше і розкішніше виконання Концерту Шопена навіть не можна мріяти, бо в тій захоплюючій інтерпретації гармонійно поєднуються всі достоїнства, якими може похвалитися першокласна мистецька гра, розрахована на смак вибагливих знавців, а саме: майстерність техніки у подоланні найбільших труднощів, вогнистий темперамент, шляхетне і витончене проведення кантилени, підхід до завдання загалом ідеально узгоджений зі стилем Шопена» [79, с. 110-111]. З великих композицій Л. Колесса любила виконувати Сонату b-moll. В. Барвінський у рецензії 1925 р., називаючи Л. Колессу «святою Цецилією», поділився враженнями від прослуховування Сонати: «[...] незабаром будять нас, мов зі сну, розбурхані, безмежно пристрасні тони сонати b-moll Chopin'a, яку відіграла піаністка з такою поражаючою драматичністю, якою перевищила не одного з найкращих шопеністів. Як загадочним є весь цей твір, так само таємними лишаються добути піаністкою якіть-то згуки душевного плачу в жалібній марші, якого мабуть ніхто ще так не загравав» [79, с. 80]. Майже кожна концертна програма Л. Колеси містила добірку різноманітних мініатюр Ф. Шопена – прелюдій, мазурок, ноктюрнів чи

експромтів, а вальси часто слугували матеріалом для виконання «на біс». «[...] грала Л. Колесса Шопена. «Дрібні твори» – стояло в програмі. А вийшли самоцвіти відтворчого мистецтва, і то кожний у відповідній оправі», – писав про виконання мініатюр у 1936 р. Нестор Нижанківський [79, с. 260]. Як зазначає Н. Кашкадамова у статті «Національний міф Шопена і українська інтерпретація» [46], індивідуальна манера Любки Колесси у виконанні творів польського композитора є першою власне українською інтерпретацією Ф. Шопена у виконавстві. Критики відзначали цю українську своєрідність її виконавського стилю: «В Шопені чарує поезією і подихом степів»; «мелодійність гри Любки Колесси має коріння в слов'янському і, зокрема, українському походженні артистки. Українці всюди відомі своїми піснями. Чари цих пісень чуються з-під швидких і навдивовижу рухливих пальців піаністки [...]. Слов'янське у Любки Колесси – її сором'язлива дівоча пристрасть – і дозволило їй краще заграти [...] Шопена» [46, с. 218].

На початку 20-х рр. ХХ ст. всезагальне захоплення музикою Ф. Шопена, трансформувалося у систематичні наукові студії його творчості та стилю, позбавлені надмірної ідеалізації та поетизації. Одним із перших цю проблему порушив Генрик Опенський (Opiński) в 1922 р. у передмові до львівського видання монографії про Ф. Шопена американського дослідника Дж. Ганекера (Huneker): «Мусимо закінчити займатися романтичними стосунками двох коханців і нарешті провадити аналітичні й синтетичні праці про Шопена» [176, с. 11-12]. Власне, такий науковий підхід, опора на факти й документи, детальний аналіз вирізняє музикологічні праці 20-30-х рр. ХХ ст. Цей напрям музикознавчої шопеніани почали польські дослідники – учні львівської музикологічної школи Адольфа Хибінського.

Адольф Хибінський (Chybiński, 1880-1952) – польський музикознавець, етнограф та музичний критик, вихованець мюнхенської школи, засновник кафедри музикології при філософському факультеті Львівського університету, якою керував впродовж 1912-1939 рр.

«Хибінський переніс європейську класичну наукову методологію та методи організації музикології як науково-дослідницької дисципліни в системі університетського навчання на ґрунт Львівського університету. Це дало можливість організувати педагогічну й наукову роботу на високому рівні та продовжити традиції європейського музикознавства в Галичині», – зауважує дослідниця школи А. Хибінського У. Граб [34, с. 45]. Сфера наукових зацікавлень А. Хибінського та його учнів була доволі широкою: передовсім, це медієвістика, зокрема, історія польської музики XV-XVIII ст., етнографія, музична теорія та естетика. Крім того, почесним обов'язком кожного дослідника польської музики, А. Хибінський вважав дослідження творчості Ф. Шопена. Серед його публікацій³⁰: «Chopin a muzyka polska» (Шопен і польська музика), «Chopin i jego wpływ» (Шопен і його вплив), «Do kwestii reminiscencji w dziełach Chopina» (До питання ремінісценції у творчості Шопена) та інші. Крім того, музикознавець ініціював заплановану в 10 томах серію «Analizy i Objasnienia Dzieł Wszystkich F. Chopina» (Аналіз і роз'яснення усієї творчості Ф. Шопена), однак вийшли друком вже у 1949-1950 рр. в Кракові лише перші два томи: «Прелюдії» Йосифа Хомінського та «Мазурки» Януша Мікети [34, с. 111].

Зацікавлення постаттю і творчістю Ф. Шопена від А. Хибінського перейняли і його учні – Броніслава Вуйцік-Кеупруліан (Wójcik-Keuprulian, 1890-1938), Стефанія Лобачевська (Łobaczewska, 1888-1963), Зоф'я Лісса (Lissa, 1908-1980) та Йосиф Хомінський (Chomiński, 1906-1994).

Одним із перших розгорнутих наукових досліджень творчості Ф. Шопена є книга Броніслави Вуйцік-Кеупруліан «Melodyka Chopina» (Мелодика Шопена), яка була видана в 1930 р. у Львові [210]. Дослідниця критикує праці попереднього періоду (поч. ХХ ст.), «що не мають нічого спільного з наукою» [210, с. 8]. Свої власні студії автор провадить на ґрунтовній науковій базі, стверджуючи, що орнаментальна мелодика є

³⁰ Перелік праць А. Хибінського, присвячених Ф. Шопену, див. на сайті Національного інституту Фридерика Шопена (Польща): http://pl.chopin.nifc.pl/chopin/persons/bibliography/name/Adolf_Chybi%C5%84ski/id/1134

найхарактернішою рисою мелодичного стилю композитора. В коло особистих зацікавлень дослідниці входили, передовсім, питання особливостей музичної мови композитора³¹: мелодики – «O typowych postaciach melodiki Chopina» (Про типові форми мелодики Шопена), ритміки – «O trioli w mazurkach Chopina» (Про тріолі в мазурках Шопена), варіаційної техніки – «Wariacje i technika wariacyjna Chopina» (Варіації і варіаційна техніка Шопена), фольклорних джерел – «Elementy ludowej rytmiki polskiej w muzyce Chopina» (Елементи польської народної ритміки в музиці Шопена) [209] та проблематики музичного стилю композитора – «Chopin. Studja, krytyki, szkice» (Шопен. Студії, критика, нариси).

Ще одна представниця школи А. Хибінського – Стефанія Лобачевська, присвятила свої студії питанням творчості Ф. Шопена в музично-стильовому контексті епохи. Більшість її праць написано й опубліковано вже в Польщі, після Другої світової війни, де вона очолила кафедру історії і теорії музики Ягеллонського університету в Кракові. Варто перерахувати такі її праці³²: «Chopin jako muzyk i jako człowiek» (Шопен як музикант і як людина), «Fryderyk Szopen a współczesność» (Фридерик Шопен і суспільство), «Fryderyk Chopin w świetle nauki o typach ludzkich» (Фридерик Шопен у світлі науки про людські типи), «Wkład Chopina do romantyzmu europejskiego» (Вклад Шопена в європейський романтизм), «Schumann – Chopin» (Шуман – Шопен), «Fryderyk Chopin» (Фридерик Шопен) та інші. Під науковим керівництвом С. Лобачевської у 50-х рр. ХХ ст. було започатковано серію «Dokumentacja warszawskiego okresu życia i twórczości Fryderyka Chopina» (Документація варшавського періоду життя і творчості Фридерика Шопена), яка мала на меті розкрити панораму польської музичної культури першої третини ХІХ ст. [34, с. 113].

³¹ Перелік праць Б. Вуйцік-Кеупруліан, присвячених Ф. Шопені, див. на сайті Національного інституту Фридерика Шопена (Польща):

http://pl.chopin.nifc.pl/chopin/persons/detail/name/Bronis%C5%82awa_W%C3%B3jcik-Keuprulian/id/3099

³² Перелік праць С. Лобачевської, присвячених Ф. Шопені, див. на сайті Національного інституту Фридерика Шопена (Польща):

<http://pl.chopin.nifc.pl/chopin/persons/detail/name/%C5%81obaczewska/id/1010>

Зоф'я Лісса вивчала музикологію в А. Хибінського та паралельно відвідувала лекції з психології, історії мистецтва і філософії. Від 1934 р. у Львівському інституті психології вона досліджувала музикальність дітей і молоді, а також працювала редактором музичного відділу Львівського радіо. Після війни З. Лісса деякий час працювала при польському посольстві в Москві, там і вийшла друком одна з перших її праць про Шопена – «Fryderyk Szopen. Krótki życiorys» (Фридерик Шопен. Короткий життєпис). Згодом З. Лісса виїхала до Польщі, де від 1948 р. очолювала Інститут музикології Варшавського університету.

Дослідниця впродовж життя написала більше ніж півсотні статей, присвячених Ф. Шопену³³. Проблематика її пізніших праць і розвідок стосувалася естетичного аспекту та втілення категорії національного у стилі композитора: «Problemy stylu narodowego muzyki Chopina» (Проблеми народного стилю в музиці Шопена), «Kryteria i cechy stylu narodowego Chopina» (Критерії і риси народного стилю Шопена), збірник статей «Studia nad twórczością F. Chopina» (Студії над творчістю Ф. Шопена). Також, Зоф'я Лісса організувала Перший міжнародний музико логічний конгрес, присвячений творчості Ф. Шопена, який відбувся в 1960 р. у Варшаві.

Музикознавець українського походження, випускник А. Хибінського – Йосиф Хомінський, також після Другої світової війни виїхав до Польщі. Від 1947 р. він розпочав працю в Інституті музикології Варшавського університету, де викладав історію гармонії та контрапункту, аналіз музичних форм та інструментознавство. Як дослідник творчості Ф. Шопена, Й. Хомінський зосереджувався на питаннях композиторської техніки, дослідженнях окремих жанрів творчості композитора й особливостей фортепіанної фактури³⁴: книги «Mistrzostwo kompozytorskie Chopina» (Композиторська майстерність Шопена), «Preludia» (Прелюдії), «Sonaty

³³ Перелік праць З. Лісси, присвячених Ф. Шопену, див. на сайті Національного інституту Фридерика Шопена (Польща): <http://pl.chopin.nifc.pl/chopin/persons/bibliography/name/Lissa/id/468/page/3/page/1>

³⁴ Перелік праць Й. Хомінського, присвячених Ф. Шопену див. на сайті Національного інституту Фридерика Шопена (Польща): <http://pl.chopin.nifc.pl/chopin/persons/bibliography/name/Chominski/id/10>

Chopina» (Сонати Шопена) та статті «Problem formy w Preludiach Chopina» (Проблема форми в прелюдиях Шопена), «Z zagadnień ewolucji stylu Chopina» (З питань еволюції стилю Шопена), «Z zagadnień faktury fortepianowej Chopina» (З питань фортепіанної фактури Шопена) та ін. Він був редактором багатотомового видання «Шопенівський щорічник», який виходив впродовж 1956-1969 рр., сприяючи різнобічному вивченню творчості композитора на новому методологічному ґрунті.

Творчість Ф. Шопена досліджував викладач ЛМІ – Северин Барбаг (Barbag). Його увагу привернули пісні композитора, які на той час мало відомою і найменше проаналізованою ділянкою творчості Ф. Шопена. У своїй праці 1927 р. «Studjum o pieśniach Chopina» (Студії про пісні Шопена) [170], детально розглядаючи мелодику пісень, С. Барбаг у двох із них простежив українські впливи.

На музикознавчій ниві одним із перших серед українських дослідників до творчості Ф. Шопена звернувся Василь Витвицький. Його стаття «Українські впливи у Шопена» [26] була надрукована у львівській газеті «Діло» в травні 1934 р. Автор ставив перед собою завдання: по-перше – довідатися звідки Шопен міг дізнатися про українську пісню; і по-друге – вказати на окремі факти існування українських впливів у шопенівській музиці.

На думку дослідника з українською народною музикою Ф. Шопен міг познайомитися від своїх колег і знайомих, що якоюсь мірою були пов'язані з Україною. Це, насамперед – Юзеф Ельснер – вчитель Шопена у Варшавській консерваторії, диригент театру у Львові впродовж 1792-1799 рр.; Кароль Ліпінський – польський скрипаль і композитор, який протягом кількох років мешкав у Львові і на Тернопільщині; Оскар Кольберг – польський етнограф, фольклорист і композитор, автор 3-томного зібрання «Покуття», який, як відомо, посилав свої записи Ф. Шопенові. Великий вплив на композитора мав поет Вацлав Залеський – великий шанувальник української народної пісні, який прожив молоді літа в Україні. У своєму

щоденнику В. Залеський під враженням від імпровізації Ф. Шопена, пише, що «zawodził w płacz dumek (грав в стилі тужливої думки – С. О.)» [26, с. 22].

Серед творів Ф. Шопена, в яких, на думку В. Витвицького, можна простежити українські впливи, три пісні «Наречений» (Nareczony), «Дві смерті» (Dwojaki Koniec) і «Нема мені відряди» (Niema czego trzeba). Слова до двох останніх пісень написав Юзеф Богдан Залеський, представник української школи у польській літературі, який присвятив чимало своїх творів козацькій тематиці. Дослідник відзначає в деяких творах Ф. Шопена і конкретні асоціації з мелодіями українських народних пісень, наприклад: в ноктюрнах g-moll (op.37 №1) – пісня «Вийду я на гіроньку» і g-moll (op.15 №3), I ч. – «Та забілили сніги», III ч. – колядкова мелодія, етюдс es-moll (op.10 №6), мазурці cis-moll (op.50 №3). Цікаво, що в іншій статті «Станіслав Людкевич зблизька» (опублікованій в часописі «Сучасність», 1979, червень) В. Витвицький згадує, що «стаття [«Українські впливи у Шопена» – С. О.] була предметом розмов між Людкевичем і мною [Василем Витвицьким – С. О.], в перебігу яких він виявив неабияке зацікавлення темою. [...] Працю він оцінював прихильно, хоча і трохи стримано» [24, с. 209]. В статтях самого С. Людкевича, ми цього не знаходимо, як і немає в нього окремої статті присвяченої Ф. Шопеніві, хоча творчість композитора згадується у різних працях та численних рецензіях С. Людкевича, в контексті проблем фольклору, гармонії, інтерпретації, рецепції, впливу на різних українських композиторів.

Музика Ф. Шопена надихала творчість українських поетів Галичини, зокрема поетів групи «Молода Муза» у Львові. Зокрема, у Степана Чарнецького, подібно як в К. Уейського, знаходимо шопенівський цикл із чотирьох віршів: «Ноктюрн Es-dur», «Ноктюрн d-moll», «Прелюдія Des-dur» та «Соната a-moll». Щодо останнього вірша циклу виникають природні сумніви, оскільки у Ф. Шопена немає сонати в такій тональності.

Однак, судячи зі змісту й деяких асоціативних елементів, поет має на увазі таки його знамениту Сонату b-moll із жалібним маршем:

Якась мара скрадається з-за печі,
 Блідий опир скриваєсь за фіранку,
 А ніч в вікно такі шепоче речі
 Сумні, як спомин про давню коханку... [154].

Вказуючи на основні образні домінанти цього циклу, дослідниця творчості поетів «Молодої Музи» А. Матусяк пише: «Лірика ця служить своєрідною імпресією і поетичною ілюстрацією, намагається перенести на змістово-виражальний ґрунт літературного тексту емоційну ауру, настрої, ліричну експресію і «зміст» творів польського композитора й передусім схопити один із найважливіших моментів, глибоко захованих у його музиці, а саме поетичність. У творах, до яких апелює С. Чарнецький, Шопен майстерно й глибоко зворушливо досягає через поєднання реальності й ірраціоналізму дивного сплаву елементів задуми, меланхолії, туги, рефлексії, спогаду, сповитого у витончений ліризм і чарівну м'якість найчистішої мелодійної лінії з глибини переживання від плину пісні» [183, с. 81].

У поетичному доробку авторів першої третини ХХ ст. зустрінемо вірші-рефлексії «після прослуховування», «на спомин» музики Ф. Шопена. Так, під враженням музики композитора Богдан Лепкий написав у Кракові прекрасні поезії: «Ми йшли з тобою» та «Часом мені здається» (1898).

Ми йшли з тобою. Тихий май,
 Зелений май розцвівся,
 Ми йшли з тобою, де ручай,
 Як вуж лугами вився.
 Ми йшли з тобою. Ранок був,
 Черемха біла цвіла...
 Нічо, нічо я не забув,

Лиш ти забула, мила [71].

Алюзія до музики Ф. Шопена виникає в цьому вірші не лише через мотив нерозділеного кохання, який наскрізно простежується у життєписі композитора і знаходить розмаїті виходи в його творчості. Але автор своєрідно переосмислює природу особливої інтонаційної виразовості композитора. Так, принцип варіантної повторності основного тематичного ядра, який часто зустрічається в мазурках Ф. Шопена, трансформується у поетичній рефлексії у триразове повторення початкової фрази «Ми йшли з тобою» – щоразу з іншим продовженням і з раптовим переключенням у протилежну емоційну сферу наприкінці, утворюючи смислову послідовність від просвітленої пасторалі до повної безнадії («Лиш ти забула, мила»), на якій і уривається вірш. Такі раптові вторгнення контрастного тематичного матеріалу теж вельми характерні для Шопенівського розвитку драматургії. Тож Б. Лепкий, як і пізніше М. Рильський або С. Чарнецький, резонує на різні обертони смислу, пов'язані в культурній пам'яті з постаттю Ф. Шопена, чи безпосередньо відчуті і співпережиті ним у слуханні його творів.

Варто згадати і про інші напрями культивування творчості композитора у Львові протягом 20-30-х рр. ХХ ст. У цей період було створено Музей Шопена. Його засновниця Корнелія Парнас-Льовенгерц – учениця К. Мікулі, мала колекцію з бл. 700 експонатів, пов'язаних із Ф. Шопеном, яка вважалася найбільшою на той час, після варшавської. В її колекції були унікальні експонати: оригінальний альбом композитора, акварель із зображенням п'ятилітнього Ф. Шопена, що грає на клавікорді, портрет композитора пензля Марії Водзінської (нареченої композитора), рукопис мазурки, перші шопенівські видання (в т. ч. повне зібрання творів під редакцією К. Мікулі), його візитна картка та багато іншого. Свій будинок на вул. Пекарській 14, Корнелія Парнас-Льовенгерц віддала під Шопенівський музей. В кінці 30-х рр. ХХ ст. її унікальна колекція була

передана до Львівського історичного та Варшавського музеїв. Львівська частина колекції до сьогодні зберігається в Історичному музеї, Львівській картинній галереї, а нотні видання – у фонді ЛНМА ім. М. Лисенка і нотному відділі ЛННБУ ім. В. Стефаника [107, с. 404].

Найвідоміше повне видання творів Шопена, яким більшість музикантів користується до сьогодні, здійснене під редакцією Ігнація Падеревського, Юзефа Турчинського та Людвіка Бронарського. Цікаво, що Л. Бронарський також народився у Львові, хоча більшу частину свого життя провів у Швейцарії. Він був автором низки праць та статей, присвячених Ф. Шопену, серед яких «*Harmonika Chopina*» (Гармонія Шопена, Варшава, 1935), монографія «*Chopin et l'Italie*» (Шопен і Італія, Лозанна, 1946) і двотомна збірка «*Études sur Chopin*» (Етюдів про Шопена, 1944-1946).

Крім того, в 30-х рр. ХХ ст. у Львові існувала музична школа імені Ф. Шопена [85, с. 125]. Протягом 9-17 жовтня 1932 р. було організовано фестиваль «Дні Шопена», і навіть видавався популярний місячник «*Szopen*» (вересень – грудень 1932, вийшло чотири випуски [202, 203, 204, 205]), редактором якого був Владислав Свежи. Часопис друкував статті польських науковців – В. Свежего, Б. Вуйцік-Кеупруліан, С. Лобачевської, З. Лісси, М. Щепанської, Т. Шиферса. Теми їх статей не обмежувалися висвітленням життя і творчості Ф. Шопена та її рецепції, окремі дописи присвячені історії польської та західноєвропейської музики, проблемам музичної освіти, естетики, фортепіанної педагогіки та виконавства. Окремий матеріал становлять колонки «Від редакції» (№1-3), «Хроніка» (№2,4), «Музичний рух у краї» (№3-4), «Про музичні школи» (№1), «З листів до редакції» (№2), некролог (№2). Окрім дописів опубліковано два вірші Генрика Збежеговського, інспіровані шопенівською творчістю: «Фридерик Шопен» і «Музика Шопена» (№1, №2). Подаємо перелік статей усіх номерів часопису з нашими анотаціями (див. Додаток – приклад 1).

Радикальні зміни у сприйнятті творчості Ф. Шопена відбулися в радянський період. Важливим чинником трансформації мистецьких цінностей і світогляду стосовно оцінки шопенівської спадщини, стали міграційні процеси 40-50-х рр. ХХ ст.: виїзд чи вивезення зі Львова більшості польських музикантів, діяльність яких розвивала традиції К. Мікулі; репресії й арешти української інтелігенції (зокрема, арешт В. Барвінського); переїзд у Галичину музикантів із російських культурних центрів, а також можливості освіти українців у Московській та Петербурзькій консерваторіях.

Як наслідок, зміни національної структури Львова, державної влади та ідеологічних орієнтирів, трансформують естетичні позиції в музичному мистецтві регіону. Зокрема, під впливом цих нових історико-культурних та ідеологічних обставин у виконавстві, домінантну роль почала відігравати російська інтерпретація творів Ф. Шопена. Вона характеризується широким фразуванням, глибоким наповненим звуком, концертним виконанням, яке не могло не захоплювати, але суттєво відрізнялося від утвердженої до того часу традиції львівської фортепіанної школи. Таку манеру виконання творів Ф. Шопена передавали своїм учням відомі піаністи, професори Львівської консерваторії Олександр Ейдельман (у нього навчалася Марія Крих), Людмила Уманська (викладач Олега Криштальського), Костянтин Донченко. Зокрема, О. Ейдельман протягом 70-их рр. у різних музичних навчальних закладах Західної України читав лекції про роботу над етюдами Ф. Шопена, ілюструючи доповідь власними прикладами на фортепіано [50, с. 47]. Конспекти з його лекцій, записані учнями, опубліковані у збірці статей та спогадів «Олександр Ейдельман. Данина шани вчителю» [110, с. 13-23].

Вагомою подією львівської шопеніани радянських часів стало століття від дня смерті Ф. Шопена, яке музиканти Львівської консерваторії відзначили 1949 р. низкою ювілейних концертів із його творів [47, с. 74]. З програмами шопенівських композицій у Львівській філармонії в той період

концертували Станіслав Нейгауз, Святослав Ріхтер, Дмитро Башкіров, Белла Давидович, Олександр Слободяник, Віктор Єресько, Юрій Лисиченко та багато інших.

В другій половині ХХ ст. серед львівських піаністів виконанням творів композитора прославилися Марія Крих-Угляр, Олег Криштальський та лауреат VI Шопенівського конкурсу (1960) Олександр Слободяник. Варто підкреслити, що О. Криштальський та М. Крих-Угляр починали свої студії у В. Барвінського, відтак, у своїй піаністичній майстерності поєднали традиції різних шкіл: галицько-української лінії шопеніани (К. Мікулі через В. Барвінського) та російсько-радянської інтерпретації. Стиль виконання творів Ф. Шопена в Олега Криштальського був наближений до авторської, імпровізаційної манери. «В його інтерпретації прелюдій, вальсів, мазурок, баркароли переважає розкриття Шопена-лірика. Хоч, наприклад, Етюд №12 звучав незвичайно піднесено і емоційно. [...] Особливо в грі О. Криштальського зачаровувало виразне співуче ріано, інтимна фортепіанна кантилена, м'якість і рівність пасажів» [12, с. 86]. Також, ці риси характеризували виконання піаністом Сонати b-moll. «Тепла, натхненна гра» Марії Крих особливо проявлялась у мініатюрах Ф. Шопена (мазурок, вальсів, прелюдій, ноктюрнів) [12, с. 86]. А f-moll'ний концерт в її інтерпретації відзначався віртуозною свободою, пластичним фразуванням та щирістю інтонування. Піанізм О. Слободяника вражав своїм блиском, непомітним переборенням технічних труднощів. Виконання ним шопенівських опусів вирізнялося широтою поетичної фантазії, масштабністю і пристрасністю романтичної натури піаніста, як, наприклад, у 24 етюдах композитора. За свідченням Г. Нейгауза, «стихійне обдарування цього піаніста, його вміння творити чудеса справляли неповторне враження» [12, с. 86].

Своєрідна ситуація склалася в музикознавстві: у Львові в період від 1945 р. до 1991р. не було видано жодної праці присвяченої Ф. Шопену чи його рецепції. Єдиний виняток – підготовлена доповідь Стефанії

Павлишин «Елементи української мелодики у творчості Шопена». Однак, з огляду на політичні обставини, дослідниці не дозволили виїхати на Перший Шопенівський конгрес у Варшаві, який відбувся 1960 р. Того ж року в часописі «Рух музичний» (*Źródła, wpływy i paralele // Ruch muzyczny*, 1-5 квітня 1960, № 5-6) вміщено інформацію про цінний внесок у вивчення шопенівської спадщини, який «становили деякі нові дослідження [...] про елементи українського фольклору у Шопена (Проснак, Павлишин)» [54, с. 8]. Кандидатські дисертації Л. Мазепи («Развитие музыкального образования во Львове (XV-XX ст.)», 1986 р.) і Т. Старух («Музыкальная культура Львова и развитие фортепианного исполнительства и педагогики в конце XIX – начале XX вв. (1870-1939)», 1981 р.), в яких згадується діяльність К. Мікулі, були захищені лише у 1980-их рр. у Москві. Друковані монографії цих вагомих праць з історії галицької музичної культури українською мовою були видані лише після здобуття Незалежності.

У 1991 р. зі здобуттям Україною Незалежності, розпочався новий етап осмислення та відродження традицій львівської шопеніани та їх поступова історична реконструкція у регіональних вимірах (не лише в Галичині, але й в інших регіонах України). Протягом останніх двох десятиліть у ЛНМА ім. М.В. Лисенка були організовані конференції присвячені Каролі Мікулі (1998) і Фридеріку Шопену (2010), надрукована велика кількість досліджень, статей, монографій. У 2000 р. за редакцією Яреми Якуб'яка вийшла збірка статей «Фридерик Шопен» [152], присвячена 150-літтю смерті композитора. Редактор вказував, що збірник «є першим такого типу українським виданням, повністю присвяченому Ф. Шопену. [...] Отож, у певному сенсі збірка представляє існуючий на нині стан досліджень шопенівської творчості в Україні. Поряд з тим у збірці вміщені дві статті польських колег [...] . Це – один з прикладів розвитку культурних зв'язків між обома країнами, зв'язків, що саме в музичній ділянці в останні роки почали плідно розвиватися» [152, с. 4]. До

збірки ввійшли такі статті: Павлишин С. (Львів) «Український фольклор у творчості Ф.Шопена»; Сулім Р. (Суми) «Музика Ф. Шопена в Україні в 30-40-і рр. XIX ст.»; Кашкадамова Н. (Львів) «Традиції виконання Шопена у Львові»; Блажкевич Г., Старух Т. (Львів) «З історії львівської шопеніани»; Шамаєва К. (Київ) «З історії київської шопеніани»; Кияновська Л. (Львів) «Шопен і Барвінський»; Ільницька М. (Київ) «Корифей польської шопеністики – Александр Міхаловський»; Здуняк М. (Вроцлав) «Вроцлавські шопенівські речиталі Рауля Кочальського» (переклад з польської Я. Якубяка); Ракул Ю. (Одеса) «Про фонічні особливості шопенівського стилю у зв'язку з інструментарієм»; Антонюк В. (Київ) «Ейдос вокальності у творчості Ф. Шопена»; Резнік Д. (Одеса) «Поліфонічність та піаністична віртуозність шопенівських етюдів»; Польська І. (Харків) «Фридерик Шопен і ансамблева культура»; Голомб М. (Варшава) «Транскрипції музичних творів Фридерика Шопена» (переклад з польської М. Кушніра); Деменко Б. (Київ) «Поліритмічні структури у творах Шопена»; Ганзбург Г. (Харків) «Акорд смерті у Шопена»; Якубяк Я. (Львів) «Про лігатури у другій баладі»; Марцевич Л. (Київ) «Рефлексії з приводу виконання шопенівських творів»; Найдич Н. (Київ) «Аспекти пізнання музики Шопена в педагогічній практиці (скерцо Es-dur op.54)»; Дан Дж. П. «Орнаментация у творах Фридерика Шопена» (переклад з англійської М.Кушніра). Показово, що у частині матеріалів збірника розкрито тему – творчість Ф. Шопена і Львів. В додатку до даної збірки міститься бібліографія літератури про Ф. Шопена українською та російською мовами 1834-1999 рр. Укладач Т. Бахмет.

Так, поступово і послідовно, почалось відродження і своєрідна реконструкція культивування творчості Ф. Шопена у Львові. Поруч із кабінетом ректора Львівської консерваторії (від 2000 р. – музичної академії) ім. М.В. Лисенка вперше урочисто розмістили портрет Кароля Мікулі. З нагоди 100-літнього ювілею від дня смерті К. Мікулі 21 березня 1998 р. у ЛНМА ім. М. В. Лисенка (тоді – Вищий державний музичний

інститут ім. М. Лисенка) відбулася Міжнародна наукова конференція, на якій виступали доповідачі з України, Польщі, Німеччини, Румунії та Угорщини. Подаємо список доповідей: Гельмут Лоос (Кемніц-Цвіккау) «Напрямки музично-історичних досліджень східно- та західноєвропейських культурних зв'язків»; Александру Леагу (Бухарест) «Про румунську фортепіанну музику К. Мікулі»; Ференц Ласло (Клюж/Кляузенбург) «К. Мукулі в румунській музично-історичній літературі»; Лешек Мазепа (Ряшів) «К. Мікулі – художній керівник ГМТ»; «К. Мікулі – директор консерваторії ГМТ»; Марія Солтис (Варшава) «Автографи К. Мікулі в сімейному архіві Солтисів»; Віктор Козлов (Львів) «Особливості музичної мови фортепіанних творів К. Мікулі»; Тереза Старух (Львів) «К. Мікулі і Ф. Шопен»; Галина Брилинська-Блажкевич (Львів) «Педагогічні принципи К. Мікулі».

20 березня 1998 р. відбувся концерт із фортепіанних творів К. Мікулі і Концертного Allegro Ф. Шопена в перекладі для двох фортепіано К. Мікулі, виконані студентами ВМІ ім. М. Лисенка. Окрім того, редактор Львівського телебачення Любов Козак підготувала документальний фільм про К. Мікулі.

У 1999 р. львівська дослідниця Наталія Кашкадамова видала окрему книгу «Фортепіанне мистецтво Шопена» [50]: яка висвітлює різні аспекти фортепіанного виконавства та історії виконавської традиції творів Ф. Шопена: Ф. Шопен як піаніст-виконавець і педагог; стильові та виразові особливості творів Ф. Шопена; історія інтерпретації фортепіанної творчості і, зокрема, внесок піаністів Львова та Галичини; види виконавських труднощів у нотному тексті Ф. Шопена; редакції творів композитора.

Сучасних львівських дослідників цікавлять абсолютно різні аспекти львівської шопеніани:

– Фортепіанне мистецтво Шопена та його інтерпретацію його творів досліджують Наталія Кашкадамова – статті «Традиції виконання Шопена у

Львові» [49], «Національний міф Шопена і українська інтерпретація» [46], «Слов'янський геній в музиці» [48], «Два звукозаписи мазурок у фонді ЛНМА ім. М.Лисенка» (Доповідь на конференції «Шопен: погляд з XXI сторіччя», ЛНМА ім. М. Лисенка, 26.10.2010 р.), «Поступ у розумінні музики Шопена» [47], книга «Фортепіанне мистецтво Шопена» (1999) [50] і розділ присвячений Ф. Шопенові в її праці «Історія фортепіанного мистецтва XIX ст.» (2006) [45]; Ярема Якуб'як – стаття «Про лігатури у другій баладі» [164]; Любов Кияновська – стаття «Шопен і Барвінський» [56]; Галина Блажкевич і Тереза Старух – «Правда і міфи про львівських піаністів – основоположників фортепіанної школи» [13].

– Львівську шопеніану в аспектах міжмистецьких зв'язків розглядають Любов Кияновська – «Львівська шопеніана в контексті історичного розвитку» [178], «Рецепція творчості Фридерика Шопена і Роберта Шумана у Львові» [54]; Тереза Старух – «К. Мікулі та Ф. Шопен» (доповідь на конференції з нагоди 100-літнього ювілею від дня смерті К. Мікулі 21 березня 1998 р.); та у співавторстві з Галиною Блажкевич («З історії львівської шопеніани» [12], «Декілька міфів львівської Шопеніани» (Доповідь на конференції «Шопен: погляд з XXI сторіччя», ЛНМА ім. М. Лисенка, 28.10.2010 р.); Наталія Кашкадамова – «Фридерик Шопен в українських публікаціях: матеріали до бібліографії» [51].

– Історії музею Шопена та його збірок, авторських колекцій у Львові присвячені статті Оксани Николин – «Шопеніана у збірках Львова (живопис, графіка, скульптура, фотографія)» [108], «Сторінки львівської шопеніани: автографи Шопена і його сучасників» [107], «Нові архівні джерела про учнів Кароля Мікулі та львівське фортепіанне мистецтво (Сторінки шопеніани)» [106].

– Українські впливи у творчості композитора вивчає Стефанія Павлишин «Український фольклор у творчості Ф.Шопена» [124], «Українські мотиви у творчості Шопена: репрезентація теми на Першому

конгресі Ф.Шопена в 1961 р.» (Доповідь на конференції «Шопен: погляд з XXI сторіччя», ЛНМА ім. М. Лисенка, 26.10.2010 р.) та інші.

Належне наукове висвітлення отримала і своєрідна виконавська школа В. Барвінського – спадкоємця традицій К. Мікулі, і спадщина Любки Колесси – одної із кращих інтерпретаторок Ф. Шопена.

На окрему увагу заслуговує святкування у Львові 2010 р. 200-ліття від дня народження Ф. Шопена. Розмах, з яким відбувалось вшанування композитора у нашому місті, свідчить не лише про спільне для всієї Європи і світу визнання геніального митця, але й про прагнення повернутись до традиції, окреслити ту роль, яку відіграли шопенівські рефлексії та рецепції в музичному житті Львова та Галичини.

7 лютого 2010 р. у Львові відбулась інавгурація року Ф. Шопена. Вже цей, перший із численних акцій, концерт відбувся на найвищому мистецькому рівні, продемонстрував великий потенціал українських піаністів і успіх спільних мистецьких акцій з польськими сусідами. Знаменно, що польські організації та дипломатичні служби, зокрема Польський інститут у Києві й Інститут Адама Міцкевича, Генеральне Консульство Республіки Польща у Львові сприйняли цю акцію, а також і низку наступних, як справу державної ваги і дуже активно прилучились до їх організації та проведення.

Зі Львова починалась і велика всеукраїнська акція міні-фестивалю «Шопен 2010», який відбувся також у Чернігові, Києві, Донецьку і Дніпрі³⁵. На початку березня у Львові були проведенні музичні вечори, на яких виконували фортепіанних опуси Ф. Шопена соло та з оркестром. В них взяли участь знані українські й польські піаністи — Етелла Чуприк (Львів), Олександра Зайцева (Київ, випускниця Львівської середньої спеціальної музичної школи-інтернату ім. С. Крушельницької), Ян Кшиштоф Броя (Польща) та диригент Роман Ревакович (Польща). Цей

³⁵ Програма концертів на сайті Польського інституту у Києві: <http://www.polinst.kiev.ua/event145.html>

фестиваль, як і попередній інавгураційний концерт, зібрав численну публіку й отримав значний суспільний резонанс.

Протягом року на сценах філармонії, музичної академії, інших концертних залів Львова виступили з шопенівськими програмами молоді львівські музиканти Яромир Боженко, Мар'яна Гумецька і Дмитро Онищенко, підтверджуючи славу львівську традицію інтерпретації творів Шопена, яка розвивається ще з часів Кароля Мікулі. Також з об'ємною шопенівською програмою виступив молодий польський піаніст Бартоломей Комінк, концерт якого відбувся 31 серпня 2010 р. у ЛНМА ім. М. Лисенка.

Впродовж 30 листопада – 5 грудня 2010 р. у стінах ЛНМА ім. М. Лисенка, відбувався Міжнародний конкурс піаністів ім. Ф. Шопена³⁶. Участь у ньому взяли понад 40 музикантів з України та Польщі. Гран-прі конкурсу здобув Кшиштоф Ксьонжик з Польщі. Музикант отримав і спеціальний приз за краще виконання Ноктюрна Ф. Шопена. Друге місце розділили українці Маркіян Попіль та Євген Моторенко, якому вручено й відзнаку наймолодшого учасника конкурсу. Тому, успішне проведення першого конкурсу заохотило організаторів і меценатів зробити його систематичним і розширювати географію учасників.

Ювілейні шопенівські творчі акції не завжди носили строго академічний характер, тобто обмежувались виконанням фортепіанної спадщини геніального польського композитора. В постмодерну добу, коли панує неоднозначне і непрямолінійне сприйняття будь-яких шедеврів минулого, а свідомість сучасників неодмінно потребує якихось сміливіших та експериментальних форм його репрезентації, Ф. Шопен зазвучав по-новому, відкриваючи менше знані сторінки спадщини і новітні творчі транскрипції добре відомих шедеврів. Наприклад, солістка Віденської

³⁶ Деталі конкурсу на сайті ЛНМА ім. М. Лисенка: <http://conservatory.lviv.ua/conferences/vseukrajinskii-konkurs-pianistiv-imeni-fshopena/>

опери, українка за походженням Вікторія Лук'янець 3 червня 2010 р. в супроводі Маріанни Гумецької заспівала мазурки Ф. Шопена в перекладі для голосу знаменитої Поліни Віардо на французькі тексти Луї Поме (польська версія Яна Хенцінського). 28 листопада в арт-кав'ярні центру «Дзига» відбулася презентація проекту «Шопен: транскрипції нашого часу» за участі музикознавця Яна Топольського (Варшава), піаніста Данила Саєнка (Львів), ансамблю «Nostris Temporis» (Київ) та молодих львівських і київських композиторів. Проект представляв авторські транскрипції 24 Прелюдій Ф. Шопена (ор. 28) молодих композиторів з Польщі, України, Білорусії та Росії. Того року Львів почув навіть «Шопена і танго», «Шопена і Каталонію» – програми в рамках фестивалю класичної музики «Імпровізація» за участю Львівського симфонічного оркестру та піаністки з Венесуели Анни Каріни Аламо, скрипальки Наталії Борисюк та іспанського диригента Мелані Местре.

На згадку про пишне святкування 100-річчя від дня народження Шопена у Львові в тих самих днях, що й 100 років тому (у 1910 р.), тобто 24-26 жовтня, в ЛНМА ім. М. Лисенка відбулась масштабна міжнародна конференція «Фридерик Шопен. Погляд ХХІ століття», на якій доповідачами були польські (Р. Посьп'єх, Р. Суховейко, Я. Данковська, О. Попович) та українські музикознавці (С. Павлишин, Н. Кашкадамова, Л. Кияновська, Н. Савицька, О. Козаренко, І. Антонюк, Т. Гнатів, Ю. Семенов, О. Корчова, Т. Старух, Г. Блажкевич, Л. Мазепа, Л. Ніколаєва, С. Тихий, Т. Мазепа, А. Скорик), а також студенти і аспіранти ЛНМА ім. М. Лисенка. Доповіді науковців стосувалися, передовсім, проблематики виконання творів композитора, сучасної виконавської інтерпретації, а також впливу музики Ф. Шопена й рефлексії на його творчість композиторів ХІХ-ХХ ст.

Матеріальною пам'яткою року Ф. Шопена у Львові став каталог рідкісних видань творів Шопена, підготований Іриною Антонюк [1]: до нього увійшов перелік прижиттєвих видань, редакцій К. Мікулі, перекладів

і транскрипцій, здійснених львівськими музикантами та ін. Всього, незважаючи на усі історичні перипетії і, здавалося би, непоправні втрати, у бібліотеці ЛНМА ім. М. Лисенка зберігається понад 600 видань, які зробили би честь будь-якому найсоліднішому закладу.

Таким чином, сучасний етап львівської музичної культури позначений надзвичайно потужним впливом інфраструктури творчості Фридерика Шопена, що, з одного боку, природно вписує регіональну традицію в загальне європейське середовище, з іншого ж, плекає власну історичну пам'ять, що у музичному вимірі нерозривно пов'язана з виконанням і популяризацією творчості польського композитора.

3.2. Рецепція творчості Р. Вагнера в музичній культурі Львова

Ріхард Вагнер – одна з найяскравіших постатей доби романтизму. Його творчість, ідеї реформування оперного жанру, висловлювання в публіцистиці отримали розголос і широке коло прихильників та послідовників в усіх без винятку куточках Європи. Цей резонанс не оминув і Галичину, де його ідеї отримали свій відгомін у різних національних композиторських школах краю.

Рецепція творчості Р. Вагнера у Львові характеризується певними особливостями. Адже традиції сприйняття творчості байройтського генія не вичерпуються лише напрямками його інфраструктури, яка підсумовує лише рецепцію його спадщини. Ідеї Р. Вагнера не оминув увагою майже ні один композитор, який свідомо чи ні торкався нових пізньоромантичних засобів виразовості. Питання впливу Р. Вагнера на творчість композиторів-постромантиків вартує окремого об'ємного дослідження, в галицькій музиці яскравими взірцями цього впливу є творчість, зокрема, С. Людкевича і А. Солтиса.

Таким чином, львівська інфраструктура творчості Р. Вагнера охоплює:

- історію постановок опер Вагнера;
- виконання творів Р. Вагнера у Львові поза театральною сценою, в т.ч. – освітніми музичними закладами;
- діяльність львівських співаків-виконавців Вагнера, їх міжнародна кар'єра;
- відгуки та рецензії у місцевій пресі на опери композитора;
- музикознавчі дослідження композиторської творчості;
- видання у Львові літературних праць композитора.
- вплив творчості Р. Вагнера на композиторську творчість представників різних національних шкіл Львова.

Розгортання такої інфраструктури в часі має такі етапи:

I етап – друга половина XIX ст. (до відкриття у 1900 р. Великого міського театру) – перші вагнерівські постановки німецькою та польською труппами у театрі Скарбка; початок музикознавчих студій творчості композитора і переклади, переважно польською мовою, лібрето опер;

II етап – перша половина XX ст. – до 1939 р. – постановка на львівській сцені більшої частини оперного доробку композитора в польському перекладі; діяльність львівських (українських та польських) співаків-вагнеристів, їх міжнародна кар'єра. Виконання творів композитора на концертних естрадах міста, в т.ч. ГМТ-ПМТ, філармонійним оркестром. Видання польських перекладів праць Р. Вагнера та музикознавчих досліджень, присвячених його творчості. Велика популярність і інтерес місцевих мешканців до творчості, відтак – значний вплив його ідей на місцеву полінаціональну композиторську школу;

III етап – 1939 – 1991 р. (період окупації та радянського панування) – не чисельні постановки творів Р. Вагнера, внаслідок ідеологічних обмежень;

IV етап – після 1991 р. – дослідження рецепції творчості композитора у Львові та діяльності львівських співаків – виконавців партій Р. Вагнера різних національних шкіл, відсутність творів композитора в

репертуарі Львівської опери, однак, часте їх виконання на концертних сценах, святкування у 2013 р. 200-річниці від дня народження композитора.

Р. Вагнер, як і Ф. Шопен, ніколи не був у Львові, однак місцеві меломани, завжди пильні до музичних новинок, очевидно, стежили за творчістю німецького композитора, яка отримала великий розголос у Європі. Крім зацікавлення глядачів, постановки вагнерівських драм вимагали відповідного рівня солістів, оркестру, театральної сцени та розуміння його музики публікою. За щасливим збігом обставин все це у Львові було.

Перша постановка опери Р. Вагнера у Львові «Тангойзер», відбулася ще за життя композитора у 1867 р., силами австрійської німецькомовної трупи театру Скарбка [173, с. 29]. Ця постановка мала ще доволі слабкий рівень виконавців і хору, які не змогли впоратися зі складним твором. Відгуки у пресі свідчили про її невеликий успіх, натомість критики відзначили виконавицю партії Єлизавети – Габріелу Шегаль та успіх чоловічого хору пілігримів [125, с. 11]. Однак, разом з цим, здійснення вистави вважали честю для театру і його директора Мечислава Шмідта (Schmidt).

Після ліквідації у 1872 р. австро-німецького театру, нові постановки музичних драм Р. Вагнера реалізувала польська трупа, яка продовжувала свою роботу в театрі Скарбка. Директором театру став Ян Добжанський (Dobrzański), а музичним керівником і диригентом опери – Генрик Ярецький (Jarecki). З іменем Г. Ярецького, учня С. Монюшка, пов'язаний справжній розквіт польського оперного мистецтва Львова: постановки творів самого Г. Ярецького, С. Монюшка, Л. Марека, В. Желенського, З. Носковського, Ю. Понятовського та ін. За час своєї діяльності на посаді головного диригента (1873-1898), Г. Ярецький познайомив львівську публіку із кращими зразками світової класики: операми Дж. Верді, Г. Доницетті, Дж. Россіні, П. Масканьї, Б. Сметани. У репертуарі театру

були здійснені постановки опер Р. Вагнера: – «Лоенгіна» (1877) і «Тангойзера» (1883). Деякі головні ролі в «Лоенгіні» виконували українці за походженням – Юліан Закревський³⁷ (Лоенгрін) і Олександр Концевич³⁸ (Герольд), на решту головних партій театр запросив італійських співаків: Ельзи – п. Марко, Ортруди – п. Габбі, короля Генріха – п. Терцуззі, Телрамунда – п. Верді [173, с. 30]. Цікаво, що чотири запрошені співаки виконували партії італійською мовою, решта – співали польською. Про цей конфуз аудиторії писала критика, підкреслюючи, що опери Р. Вагнера насамперед музичні драми, «а в нас більша частина публіки, виходячи з театру, не мала навіть поняття про що ішлося» [173, с. 31]. Однак, преса відзначила зростання зацікавлення суспільством творчістю Р. Вагнера: «Розголос Лоенгіна зацікавив львів'ян більше, ніж відгомін завзятої полеміки щодо музики Вагнера, яка багато років точиться за кордоном [...]». Ім'я Митця з Байройту, його ексцентрична індивідуальність, зрештою, розголос його творів, віднедавна не є чужими нашій публіці» [173, с. 32]. Однак, незважаючи на схвальні відгуки, вистава пройшла лише чотири рази. Причиною цього, попри колосальні старання Г. Ярецького, була все-таки невідповідність сил оперної трупи, оркестру і хору до вимог партитури Р. Вагнера. Подібним чином склалася ситуація і для постановки «Тангойзера», який, натомість, повністю виконувався польською мовою. У своєму висновку театральна комісія звинуватила дирекцію, в тому, що вона не передбачила труднощів творів і не оцінила можливостей колективу [125, с. 12].

³⁷ Юліан Закревський (1852-1915) – оперний та камерний співак, драматичний тенор. Навчався у Львівській гімназії, брав приватні лекції у К. Мікулі, у 1874 р. вдосконалював свою майстерність у проф. Піццолаті у Венеції. Співав в хорах Ставропігійської бурси, Духовної семінарії, «Теорбану». З 1870 р. – соліст Львівської опери. Гастролював у багатьох країнах Європи, був популярним у Росії. Виконував головні партії в операх Дж. Россіні, Дж. Маєрбера, Дж. Верді, Г. Доницетті, Р. Вагнера (Лоенгрін і Тангойзер), С. Монюшка, Ш. Гуно, Ж. Бізе та ін. [93, с. 402-403].

³⁸ Олександр Концевич (1824-1894) – оперний співак, бас-баритон. Навчався у Львівській духовній семінарії. Співав у театрі «Руська бесіда», польській та німецькій трупах львівського театру. Відзначився виконанням партій у творах українських композиторів – С. Гулака-Артемовського, М. Лисенка, М. Вербицького, І. Воробкевича [93, с. 410-411].

Нове життя у згадані постановки Р. Вагнера вдихнув Людвік Геллер (Heller, 1865-1926) – директор театру Скарбка у 1896-1900 рр. На хвилі все більшого суспільного зацікавлення постаттю і творчістю Р. Вагнера, він вмовив львівську владу матеріально підтримати театр і відновити вистави «Лоенгріна» і «Тангойзера». Л. Геллер врахував помилки попередніх невдалих постановок, тому запросив на провідні партії кращих виконавців, збільшив кількість оркестрантів і хору, вимагав від Г. Ярецького досконалого відпрацювання партитури. Справжньою окрасою цих відновлених постановок стали львівські співаки – тенори Александер Бандровський-Сас і Владислав Флоріанський.

Александер Бандровський-Сас (Bandrowski-Sas, 1860-1913) – польський оперний співак. Дебютував в опереті в 1881 р. у Львові під псевдонімом Александр Барський. Вдосконалював свою майстерність в Мілані у маестро Саджованні і в Л. Сальві у Відні, який спеціалізувався на виконанні музичних драм Р. Вагнера. Від грудня 1882 р. він працював у Львові, а впродовж 12 сезонів (1889-1901) був провідним героїчним тенором на кращих сценах світу: Відня, Берліна, Мілану, Дрездену, Франкфурті-на-Майні, Нью-Йорку. Артист здобув славу незрівняного виконавця партій Тангойзера, Лоенгріна, Вальтера («Нюрнберзькі мейстерзінгери») і Зигмунда («Валькірія») у драмах Р. Вагнера, а також в операх Дж. Маєрбера і Дж. Верді. Митець був першим виконавцем партії Манру в однойменній опері І. Падеревського (польська прем'єра відбулася у Львівській опері 8 червня 1901 р.). З 1904 р. співак мешкав у Кракові, поступово відійшов від активних сценічних виступів, надаючи перевагу педагогічній діяльності в Краківській консерваторії та Музичному інституті. Він написав оперні лібрето до деяких творів Л. Ружицького, Б. Валлек-Валевського та ін., власноруч переклав польською мовою лібрето музичних драм Р. Вагнера, також часто виконував фрагменти з опер композитора у власному перекладі, у 1907 р. видав тематичний розбір тетралогії «Перстень Нібелунга» [169].

На відміну від А. Бандровського, Владислав Флоріанський (Florjanski або Floriański, справжнє ім'я – Флоріан Коман (Florian Koman), 1856-1911) був уродженцем Львова, працював чиновником, лише у віці 30 років закінчив вокальні студії. Вперше на нього звернув увагу директор театру Я. Добжанський, який порадив навчатися вокалу у Даревського і Гербіша. У 1884 р. В. Флоріанський дебютував на сцені львівського театру, а невдовзі продовжив вдосконалювати свою майстерність на стипендії в Італії. Від 1886 р. співак працював в Празі, згодом – у Варшаві. Львівська преса неодноразово називала В. Флоріанського кращим співаком театральних сезонів: «Оволодівши величезним репертуаром від творінь Маєрбера (Роберт-диявол, Гугеноти, Африканка) до опер Верді (Аїда, Травіата, Оттелло, Бал маскарад), Флоріанській є також незрівняним виконавцем Вагнера, як це доводять так прекрасно зіграні ним партії Лоєнгіна і Тангойзера. [...] Флоріанський обдарований винятковими природніми рисами: гарним теноровим голосом широкого діапазону, музикальністю і визначним сценічним темпераментом. Спів його захоплює і розчулює, гра дивує своїм опрацюванням; це співак спокійний, інтелігентний, який виконує усе з почуттям та артистичною мірою [208, с. 99]. В. Флоріанський проявив себе і як режисер у театрах Варшави та Львова. До Львова митець повернувся у 1911 р. і мешкав тут до кінця життя.

Майстерність А. Бандровського-Саса і В. Флоріанського приносила постановкам Р. Вагнера незмінний успіх і велику популярність серед слухачів. Варта відзначити і львівську публіку – очевидно, вона була вже підготовлена сприймати твори Р. Вагнера. «Театр став гордістю львів'ян, оскільки сягнув високої європейської музики», – зауважила театральна комісія [125, с. 12]. Окрилений успіхом вистав, Л. Геллер здійснив у 1898 р. ще одну постановку опери Р. Вагнера – «Рієнці». Ця опера йшла в польському перекладі А. Бандровського-Саса, він також погодився співати у кількох прем'єрних виставах. Не зважаючи на схвальні відгуки публіки,

критики розійшлися у своїх оцінках: насамперед, відзначено посередній рівень оркестру, а також дивний вибір для постановки мало вартісної, на думку львівських рецензентів, ранньої опери Р. Вагнера. Вистава витримала лише кілька показів і її зняли з репертуару.

Аналізуючи постановки драм Р. Вагнера першого періоду, простежується цікава тенденція – потреба перекладати опери польською чи італійською мовами. Лише перша постановка «Тангойзера» у Львові австро-німецькою трупною виконувалася мовою оригіналу. Перший такий переклад «Лоенгіна» належить львівському письменнику Аурелію Урбанському. Більшість тогочасних перекладів польською мовою здійснив А. Бандровський-Сас, як, наприклад, «Рієнці», усі частини «Персня Нібелунга», «Нюрнберзьких мейстерзінгерів» тощо. Теодор Мяновський натомість переклав «Летючого голландця» і «Валькірію», які виставлялись у Великому театрі під керівництвом Т. Павліковського [212, с. 71]. Щодо перекладача польською мовою «Тангойзера» у постановці Л. Геллера відомостей не маємо. Найдавніший перекладений примірник лібрето «Тангойзера», віднайдений нами у бібліотечних фондах Львова, виданий до «першої вистави у Львові в театрі Скарбка 13 квітня 1897 р.» і автор перекладу не вказаний [206].

Варто розглянути також перші музикознавчі дослідження присвячені Р. Вагнеру у львівській періодиці та виданнях кінця XIX – початку XX ст. Вони знайомлять читачів з особливостями музичної мови й реформуванням опери Р. Вагнера, а також зі змістом його музичних драм, таким чином, «готуючи» публіку до прослуховування. Кілька авторів присвятили свої дослідження тетралогії «Перстень Нібелунга», частини якої тоді ще не виставлялись на львівській сцені. У львівській газеті «Wiadomości artystyczne» (Мистецьких новинах) знайомимося з дослідженнями д-ра Л. Грудера (Gruder). У статті «Pierścień Nibelunga R. Wagnera» (Перстень Нібелунга Р. Вагнера) [175] Л. Грудер розповідає читачам про віденську постановку всієї тетралогії Р. Вагнера, яка тривала

шість днів (20-25 вересня 1898 р.). У місцевій пресі висловлювалися сумніви, чи достатньо у публіки терпіння, зосередженості, розуміння змісту, щоб прослухати всю тетралогію за такий короткий час. Але виявилось, що побоювання були безпідставні, адже публіка «із захопленням і пристрасною слухала кожен частину [...], пильно слідкуючи за кожною нотою, кожною музичною думкою» [175, с. 202]. Автор також аналізує структуру тетралогії, послідовність частин, розповідає історію цілісної постановки «Персня Нібелунга». Успіх віденської вистави (адже публіка забажала, щоб тетралогію повторили ще раз повністю!), Л. Грудер пов'язує з діяльністю головного диригента – Густава Малера, за якого «сцена віденської опери сягнула найвищого рівня досконалості. [...] Як вміє Малер керувати оркестром і як вміє думку [Р. Вагнера - С.О.] подати і виконати, найкраще свідчать оркестрові фрагменти [...]. Кожен з тих музичних фрагментів слугує красномовним доказом великого таланту Малера і свідченням детального знання диригентом вагнерівських партитур» [175, с. 203].

Інша стаття Л. Грудера «“Mowa Lasu” Ryszarda Wagnera (Siegfried)» («Мова Лісу» Ріхарда Вагнера (Зігфрід) [174] має радше аналітичний характер: присвячена другій сцені «Мова Лісу» з II дії опери «Зігфрід». Автор розповідає сюжет цієї сцени, звертаючи увагу на основні лейтмотиви, в т.ч. ілюструючи їх нотними прикладами – «мови лісу», пташки та ін.

У 1907 р. А. Бандровський видав «Pierścień Nibelunga – trylogia z prologiem R. Wagnera. Rozbiór tematyczny z analizą motywów przewodnich ilustrowaną przykładami» (Перстень Нібелунга – трилогія з прологом Р. Вагнера. Тематичний розбір з аналізом головних лейтмотивів ілюстрований прикладами) [169]. Праця ознайомлює читачів: у I частині – з лібрето усіх частин «Персня Нібелунга», в II частині – детальним описом використань та появи лейтмотивів впродовж всієї тетралогії (автор наводить 83 лейтмотиви та ілюструє їх нотними прикладами).

Надзвичайно зручними є додатки: у першому перераховані усі герої «Перстня Нібелунгів» і вказана їх поява у всіх чотирьох операх; другий додаток наводить 83 лейтмотиви і їх наявність чи відсутність у всіх діях (сценах) тетралогії. Очевидно, такий довідник кишенькового формату був дуже зручний в ознайомленні з музикою тетралогії та слугував підказкою для пильного слухача.

Одним із перших досліджень, присвячених Р. Вагнеру, віднайдених нами у бібліотечних фондах Львова, належить Леону Пінінському (Piniński). Цікава постать автора – граф Леон Ян Пінінський був особистістю незвичайною: окрім аристократичного походження (а рід Пінінських був знаний щонайменше з XIV століття), не задовольнявся долею багатого власника маєтків, а наполегливо працював над своїм всебічним розвитком, науковою та політичною кар’єрою: став доктором права та ректором Львівського університету, намісником Галичини у 1898–1903 рр., людиною енциклопедичних знань і широкої ерудиції, серед трьох основних галузей його діяльності було право, політика та мистецтво. В останній сфері він став меценатом і відомим колекціонером, музичним критиком та композитором. Його праця «O operze nowoczesnej i znaczeniu Ryszarda Wagnera oraz o Parsifalu Wagnera» (Про сучасну оперу і значення Р. Вагнера, а також про Парсіфаль Вагнера), видана 1883 р. – у рік смерті композитора [199]. Праця є цікавою сучасному читачеві з огляду на сприйняття музикознавцями позаминулого століття стану музичної культури і, зокрема, опери. Автор описує зміст дискусій на тему жанру і шляхи його розвитку: «Для одних опера є вершиною музики, і [...] найпрекраснішим мистецьким твором; інші цілком не знаходять в ній підстав для мистецької правдивості» [199, с. 14]. Ті, що в музиці шукають лише приємне звучання, провадить далі автор, у сприйнятті творчості Р. Вагнера, закидають йому трудне інструментування і брак відомих арій, і таких слухачів не переконують жодні теоретичні висновки. Натомість для автора, Р. Вагнер є «істотним і цілком засадничим новатором в музичній

сфері, апостолом незнаних раніше ідей» [199, с. 32]. Далі Л. Пінінський аналізує реформи Р. Вагнера у сфері оперної музики, особливості його музичної мови, роль драматичного і поетичного компонентів, ілюструючи прикладами з публіцистичних праць композитора й опер. Автор також багато звертається до сфери психологічного сприйняття: який чинить музика вплив на людину і чому так сильно, на його думку, вражає музика Р. Вагнера. Окремий розділ книги присвячений опері «Парсіфаль». Інша праця Л. Пінінського «Parsifal Wagnera po latach trzydziestu» (Парсіфаль Вагнера по тридцятьох роках), видана у 1914 р. до 30-річниці по смерті композитора [200]. Саме в цей час закінчився термін вимоги Р. Вагнера, виставляти цю оперу лише в Байройті. Автор аналізує постановки цієї опери в інших театрах світу, наголошуючи, що у байройтському театрі вона справляє найбільше враження [200, с. 6]. Також автор роздумує над доцільністю підкреслення релігійних моментів у «Парсіфалі», які на його думку, не варто виявляти на сцені, бо вже достатньо означені музикою (вказуючи на символізм окремих лейтмотивів в опері композитора) [200, с. 10].

Початок другого етапу розгортання рецепції творчості Р. Вагнера у Львові, знаменує відкриття 4 жовтня 1900 року нової будівлі Великого міського театру (нині – Львівський національний академічний театр опери та балету ім. С. Крушельницької), де були здійсненні нові постановки опер композитора. Львівська опера була і залишається одним із найкрасивіших оперних театрів світу, а на період відкриття, театр мав і найкраще технічне обладнання, системи вентиляції, опалення, освітлення, відповідаючи вимогам свого часу [148, с. 130]. Цікаво, що підчас урочистого закладення першого каменю Міського театру 30 квітня 1898 р. поет Аурелій Урбанський продекламував свій вірш, присвячений цій події, а хор «Лютня» виконав хор пілігримів із опери «Тангойзер» Р. Вагнера [172, с. 137].

Першим директором новозбудованої опери став Тадеуш Павліковський (Pawlikowski, 1861-1915) – театральний режисер і критик, послідовник модерністичного режисерського театру і, в минулому, директор театру у Кракові. За його каденції (1900-1906) львівська публіка побачила оновлену постановку «Лоенгіна» (1901), а також прем'єри – «Летючого голландця» (1902) та «Валькірію» (1903). Заради успіху вистав, Т. Павліковський скрупульозно відпрацьовував і вдосконалював кожен деталь музичної драм: запрошував найкращих солістів, збільшив кількість оркестрантів до 60 чоловік і забезпечив оркестр усіма необхідними інструментами, вказаними в партитурі, сумлінно працював з хором, зокрема, з кожним хористом окремо, вимагав ретельно добирати костюми, малювати декорації за байройтським зразком (автор – С. Ясенський) [125, с. 13]. Т. Павліковському вдалося залучити до оперного театру також і прекрасних диригентів: Людвіга Челянського (1900/1901, 1905/1906 рр.), Францішека Спетрино (1901-1903 рр.), Філіпа Брунетто (1903/1904), Віктора Подеста (1905/1906 рр.), Антоні Рідеро (1905/1906 рр.). Ф. Спетрино представив публіці оновлену постановку «Лоенгіна» та «Летючого голландця» і, за висловом критики, «оркестр [...] задовольнив би найбільш вимогливих меломанів Відня і Парижа» [141, с. 23]. Вже Ф. Брунетто диригував «Валькірією», для якої оркестр спеціально було збільшено до 68 осіб.

Першою з черги прем'єр серед вагнерівських опер у театрі Т. Павліковського став «Летючий голландець». Вистава відбулася 6 лютого 1902 р. у польському перекладі Теодора Мянновського, під батуту Ф. Спетрино. Головні партії виконували польські співаки: Шиманський (Голландець), Рушковська (Зенти), а партію Еріка і Пажа виконували українці – Євген Гушалевиц³⁹ і Філомена Лопатинська⁴⁰ [180, с. 433].

³⁹ Євген Гушалевиц (1864-1907) – оперний та камерний співак, драматичний тенор. Навчався у львівській гімназії та на юридичному факультеті Львівського університету. Вокальні студії здобував у Львівській (клас В. Висоцького) та Віденській (клас Й. Гансбахера) консерваторіях та в «Театрально-естрадній студії» у Відні. Працював у театрах Берліну, Праги, Варшави, багато гастролював. В репертуарі співака

Наступного року на львівській сцені було вперше поставлено «Валькірію» – другу частину з тетралогії «Перстень Нібелунгів». «Валькірія» йшла також в польському перекладі Т. Мянзовського, натомість іншу версію перекладу запропонував А. Бандровський, який також погодився виступити у ролі Зигмунда. Інші партії виконували: Моссоchi (Гудінг), Завіловський (Вотан), Я. Королевич-Вайдова (Зіглінда), Гембажевська (Брунгільда), Каспровічова (Фріка).

Завдяки діяльності Т. Павліковського на посаді директора, новозбудована Львівська опера «потрапляє в орбіту кращих театрів світу» [147, с. 130]. Так, наприклад, за 1902-1903 театральний сезон було дано 93 вистави, серед яких три прем'єри, в т.ч. «Валькірія» Р. Вагнера і «Тоска» Дж. Пуччіні. Цікаво, що в цей час у Львові гастролював Густав Малер, і в своєму листі до дружини він оцінив рівень театру: «Учора ввечері я слухав оперу Пуччіні «Тоска». Це у всіх відношеннях відмінний спектакль, і навіть дивно, що в австрійському провінційному місті можна знайти щось подібне» [85, с. 33]. Така висока оцінка Г. Малера, відомого вимогливим ставленням до виконавців, може слугувати підтвердженням, що львівська опера на той час справді мала бездоганного керівника.

У 1906 р. директором Міського театру було призначено Л. Геллера, який обіймав цю посаду до 1918 р. Він продовжив готувати до постановки частини тетралогії: відбулися довгоочікувані прем'єри «Зігфріда» (1907), «Золота Рейну» (1908) і «Загибелі богів» (1911). Вперше усю тетралогію було виконано у лютому 1911 р., і це була перша цілісна польська постановка «Перстня Нібелунга», наступна була здійснена у Варшаві за

були партії з опер Дж. Масрбера, Дж. Верді, Дж. Россіні, П. Масканьї, Р. Леонковалло, С. Монюшка, В. Белліні, Р. Вагнера (партії Лоенгріна, Еріка («Летючий голландець»), Зігмунда («Валькірія»)), Ж. Бізе, Ж. Галеві тощо та солоспіви українських композиторів [93, с. 397-399].

⁴⁰ Філомена Лопатинська (1873-1940) – оперна та камерна співачка, колоратурне сопрано. Навчалася у В. Баронча, згодом – В. Висоцького. Солістка театру «Руська бесіда», оперної та опереткової трупи у Львівському міському театрі, німецькому театрі в Чернівцях. Була виконавицею театральних та камерно-вокальних творів українських (С. Гулака-Артемівського, М. Вербицького, М. Лисенка, М. Аркаса, А. Вахнянина, І. Воробкевича, С. Людкевича, Д. Січинського та ін.) та західноєвропейських композиторів – П. Чайковського, Б. Сметани, С. Монюшка, К. М. Вебера, Р. Вагнера, Дж. Верді, П. Масканьї, Дж. Пуччіні, Ш. Гуно, Ж. Бізе, Ж. Галеві, Ж. Оффенбаха, Й. Штрауса та ін. [93, с. 422-423].

кілька десятиліть – у 1989 р. (!) [171, с. 137]. Вказані вистави у львівській опері також було поставлено у польському перекладі А. Бандровського-Саса. Окрім того, в актуальному репертуарі театру і далі йшли «Тангойзер», «Лоенгрін» і «Валькірія».

На головні партії Лоенгріна, Тангойзера і Зігфріда Л. Геллер запросив відомого українського співака-вагнериста Модеста Менцинського. Про початок свого творчого шляху, М. Менцинський писав: «Та сталося так, що мені, кому батьками було обрано дорогу теолога, навчання за товстими монастирськими мурами у Львові не подобалося. Моя душа тужила за мистецтвом і музикою і це було для мене найтяжчим випробуванням. Відвідування театру студентами теології найсуворіше заборонялося. Всупереч цьому, я знаходив засіб обходити суворі правила монастиря і тоді серце і вухо насолоджувалися музикою «Лоенгріна» і «Тангойзера». Таємно відвідував я також професора консерваторії Валерія Висоцького і брав у нього перші уроки співу. Ніхто про це, звичайно, не знав, це були, власне, «крадені уроки», проте дуже цінні для мене»⁴¹. Модест Менцинський (1875-1935) – виняткова постать в історії української та світової вокальної школи, адже артист мав у своєму репертуарі чи не найбільше вагнерівських партій. За свою кар'єру він співав 10 із 13 головних тенорових партій в операх Р. Вагнера – Лоенгріна, Тангойзера, Парсіфаля, Зігфріда («Зігфрід», «Загибель богів»), Трістана, Зігмунда («Валькірія»), Еріка («Летючий голландець»), Вальтера фон Стользінга («Нюрнберзькі мейстерзінгери»), Кола Рієнці («Рієнці»). Збереглися записи М. Менцинського, зокрема, виконання ним уривків з «Лоенгріна» і «Тангойзера» Р. Вагнера.

Цікавою є постать Валерія Висоцького – педагога Львівської консерваторії, з класу якого вийшло багато видатних співаків: окрім М. Менцинського – С. Крушельницька, Є. Гушалевиц, А. Дідур,

⁴¹Уривок з спогадів Менцинського цит. за: <http://www.yusypovych.com/ukr/vidomi-ukrajinski-operni-spivaky-Mentsynskyj/>

О. Мишуга, І. Богус-Геллерова, Я. Королевич-Вайдова, М. Левицький, Ф. Лопатинська, М. Вітошинський та інші. В. Висоцький не спеціалізувався на інтерпретації вагнерівських опер і навчав своїх учнів італійської манери співу, адже сам здобув освіту у Франческо Ламперті і починав свій шлях з міланської Ла Скала. Однак, він допомагав учням усвідомити відповідальність і краще зрозуміти конкретні труднощі при виконанні вагнерівських партій. Отримавши добру школу у В. Висоцького, більшість його знаменитих учнів вдосконалювали свою майстерність в Європі: так, наприклад, М. Менцинський – у Ю. Штокгаузена у Франкфурті, С. Крушельницька – в Італії і у Відні в Й. Генсбахера, А. Дідур – в Мілані.

Соломія Крушельницька мала у своєму репертуарі шість головних партій з опер Вагнера: Ельзи («Лоенгрін»), Єлизавети («Тангойзер»), Брунгільди («Валькірія», «Загибель богів»), Валькірії («Зігфрід») та Ізольди («Трістан та Ізольда»). Зі слів самої Крушельницької: «Створення жіночих образів Вагнера – велика, але й нелегка радість. У цих образах чітко вимальовується героїчна лінія (згадайте хоча б Брунгільду). Всі вони майстерно окреслені, проте постійно коливаються між реальним життям і невловимістю вигадки. [...] Ізольда – це постать з легенди, але її пристрастям притаманні глибокі людські риси. Я, що ніколи не хвилювалася в інших спектаклях, цілком втрачала спокій, коли повинна була співати цю партію» [139, с. 237]. Ця цитата видатної співачки підкреслює насамперед кропітливу акторську працю над роллю, не говорячи навіть про вокальну майстерність. І справді, одна зі заслуг Соломії Крушельницької на світовій оперній сцені (не говорячи про її виконавську майстерність, яка була на найвищому рівні) – осмислення та новаторська інтерпретація жіночих партій з вагнерівських драм.

Вперше працюючи над партією Ельзи («Лоенгрін»), С. Крушельницька розуміє усю складність драматичного втілення цієї ролі. Співачка спеціально повторно проходить курс сценічної гри та весною

1895 року їде до Відня, де вивчає опери Р.Вагнера під керівництвом Йозефа Генсбахера. Невдовзі, вона успішно дебютує у вагнерівській драмі («Лоенгрін») на сцені краківської опери. Її інтерпретація Ельзи вперше представляє образ жінки, далекої від розуміння реальності, яка живе у власному ідеалізованому світі. Таке трактування було справді новаторським на тогочасній оперній сцені, де жіночі партії мали переважно однопланове вираження почуттів. Дальший поступ С.Крушельницька робить в трактуванні образу Брунгільди, в якій поєднуються сила неземної істоти, разом із земними почуттями любові. Така двоїстість, підкреслена співачкою, глибоке відчуття образу, оригінальність та модерність інтерпретації вагнерівських жіночих партій, свідчить про розуміння нею нових тенденцій реалізму у тогочасному театральному мистецтві [149, с. 63].

Світова публіка і критики, захоплені голосом та виконанням вагнерівських партій С. Крушельницькою, не скупилися на похвали українській співачці: «Роль Ельзи виконувала Крушельницька, молода чарівна співачка, [...] нечуваною грацією і надзвичайно милим голосом якої публіка була вкрай захоплена» (*Le Gaulois*, 1902, Париж) [140, с. 63]; «Крушельницька від моменту першої появи на сцені захопила аудиторію майстерним виконанням своєї ролі [Ельзи], яку вивчила ідеально. Артистка тонко передає зміну почуттів героїні, розвиток сценічної дії. [...] артистка створила абсолютно завершений образ, що передала його з найбільшою достовірністю» (*Curier Codzienny*, 1899, Варшава) [140, с. 35]; «величним святом був тріумф «Лоенгріна» з прекрасною інтерпретацією [Крушельницької]. [...] Своєю чистотою та глибиною співу вона зворушує серця, коли з її уст чуєш вагнерівську музику» (*Il Progresso*, 1898, Чілі) [140, с. 70-71]; «[Соломію Крушельницьку] [...] називали ідеальною Ельзою. Вона і справді ідеальна, ця шляхетна і чарівна сеньйорина, що так прекрасно відбирає палку та болісну пристрасть Ельзи. Спів її – ніжний, мелодійний, захопливий, а чистий і дзвінкий голос широкого діапазону –

відмінно поставлений» (Данте Мангі, 1898, Італія) [140, с. 79-80]; «Брунгільда у її виконанні [...] ще ніколи не викликала таких овацій. [...] Оркестр був змушений припинити гру» (1906, Буенос-Айрес) [140, с. 124].

Із записів співачки фрагментів Р. Вагнера, зберігся «Бойовий клич Валькірії» з опери «Валькірія» Р. Вагнера.

Варто згадати таких українських співаків-виконавців партій Р. Вагнера, діяльність яких пов'язана зі Львовом, як Ганна Крушельницька (сестра Соломії), Олександр Носалевич, Микола Левицький, Володимир Качмар, Мирослав Скала-Старицький, Роман Прокопович-Орленко та ін.

Музика Р. Вагнера лунала не тільки з театральної сцени, але й у симфонічному виконанні. Вже в першому філармонійному сезоні 1902-1903 прозвучало близько 60 (!) творів та фрагментів опер Р. Вагнера, в тому числі на чотирьох вагнерівських концертах (до прикладу, навіть творів Ф. Шопена дослідники нарахували менше – 40) [159, с. 152]. На концертах 13 і 15 листопада 1902 р. та 27 і 29 березня 1903 р., під батудою Л. Челянського, слухачі мали змогу почути не тільки симфонічні твори і фрагменти з опер – увертюру «Фауст», більшість увертюр до опер, цілі дії з драм Вагнера, як наприклад, I дію з «Валькірії», III дію із «Загибелі богів», III дію з «Тангойзера». Фрагменти з опер виконував у т.ч. А. Бандровський [137, с. 47]. Цього ж сезону у Львові гастролював Г. Малер, під батудою якого також прозвучали вагнерівські увертюри до «Трістана та Ізольди» і «Нюрнберзьких Майстерзінгерів»⁴². Твори Р. Вагнера постійно входили і до репертуару концертів ГМТ, а згодом – ПМТ. Зокрема, композиторові був присвячений окремий монографічний концерт ГМТ у 1891 р. Силами оркестру товариства були також виконанні симфонічні увертюри «Фауст» і «Полонія», а також увертюри до опер «Трістан та Ізольда», «Нюрнберзькі мейстерзінгери» та ін.

На початку ХХ ст. у Львові було видано публіцистичні твори Р. Вагнера. Зокрема, збереглися примірники праць «Мистецтво і

⁴² Детальніше про реценції на концерти Г. Малера у Львові див. [96, с. 259-269].

революція» у польському перекладі Й. Месніла (Mesnił) (1904) та «Опера і драма» в перекладі М. Дінстля (1907) [207]. Цікаво, що вступну статтю до видання «Опера і драма» під назвою «Ryszard Wagner a Polska» (Ріхард Вагнер і Польща), написав перекладач М. Дінстль (Dienstl), того ж року ця праця вийшла окремим виданням. У ній автор пробує, за власним висловом: «кинути промінь світла на стосунок творця музичної драми і поляків» [173, с. 5]. Праця має два розділи: у першому – аналізуючи біографію композитора, автор стверджує, що на формування політичних поглядів Р. Вагнера вплинули польські повстання 1830-1832 рр. [173, с. 10], після яких багато поляків втікало до Лейпцига, де на той час мешкав композитор. Біженці радо віталися студентами, які шукали їхнього товариства. Сам композитор так згадував про ті події: «Горді і прекрасні постаті польських емігрантів захопили мене так, що жваво співчуваючи нещасній втраті їхньої Вітчизни, сам особисто з ними познайомився» [173, с. 14]. Під враженнями від тих подій молодий композитор почав писати увертюру «Польща» («Полонія»), яку завершив лише у 1836 р. [173, с. 13-14]. Подальшим дещо імпульсивним задумом було написати оперу «Костюшко» на текст друга Генрика Лаубе, який так і не був зреалізований [173, с. 21]. У другій частині праці, автор розповідає про польські постановки опер Р. Вагнера 1867-1907 рр. у Львові та Варшаві.

Про публікації перекладів інших творів Р. Вагнера відомостей немає, але зважаючи на те, що офіційною мовою імперії була німецька і нею вільно володіла більшість освіченої верстви населення, вірогідно, що твори Р. Вагнера читали в оригіналі.

Однією з перших польських монографій про Вагнера належала перу Здзіслава Яна Яхімецького (Jachimecki). Музикознавець народився у Львові, закінчив консерваторію Галицького музичного товариства 1901 р. Згодом продовжив музикологічні студії у Віденському університеті у Гвідо Адлера, одночасно з композиції – в Арнольда Шенберга, а також вивчаючи філософію, історію мистецтва та слов'янську філологію.

Отримав ступінь доктора за працю «Псалми Миколая Гомулки» у 1906 р. Згодом, оселився у Кракові та викладав курси з теорії та історії музики в Ягеллонському університеті. Особливо плідно в міжвоєнний період займався популяризацією музики, як організатор концертів, автор радіопередач, постійний критик на сторінках газет та журналів, таких як «Echo muzyczne» (Музичне ехо), «Czas» (Час), «Dziennik Polski» (Польський Щоденник), «Ilustrowany Kurier Codzienny» (Ілюстрований щоденний кур'єр), «Kurier Poznański» (Познанський кур'єр), «Kurier Literacko-Naukowy» (Літературно-науковий кур'єр), «Przegląd Współczesny» (Сучасний огляд) та ін. Після II Світової війни очолив новостворений Інститут музикології в Ягеллонському університеті, яким керував до самої смерті у 1953 р. Поруч із Адольфом Хибінським вважається зачинателем польського музикознавства. У власних працях найбільшу присвячує увагу історії польської музики від найдавніших часів до сучасності, звертається до таких постатей польської культури як Миколай Гомулка, Адам Яжембський, Марчин Мільчевський, Бартоломей Пенкель, Фридерик Шопен, Станіслав Монюшко, Владислав Желенський, Кароль Шимановський та ін. Осібними є праці присвячені творчості світових композиторів – Йозефа Гайдна, Вольфганга Амадея Моцарта, Гуго Вольфа, та, зокрема, Ріхарда Вагнера. Монографія «Ryszard Wagner» (Ріхард Вагнер) [177] З. Яхімецького (1911), видана у видавництвах Львова і Варшави, друкувалася у Кракові, а розповсюджувалася «Товариством вчителів вищих шкіл у Львові». Книга була доступна на польських теренах широким верствам любителів творчості композитора. У вступі автор ставить перед собою завдання: «Укласти матеріал цієї книжки в такий спосіб, щоб заохотити читачів до докладнішого пізнання геніальної творчості великого митця» [177, с. 5]. Автор хронологічно подає біографію композитора, твори та їх розбір, розглядає естетичні та філософські погляди композитора, описує його оточення. Книга містить багато нотних прикладів та ілюстрацій.

Чимало статей про Р. Вагнера і рецензій на виконання його творів належать українським музикознавцям та критикам першої половини ХХ ст. – В. Барвінському («З концертної салі. I. Концерт співачки Одарки Бандрівської (Брамс-Вольф-Вагнер). II. Камеральний вечір Г., С. і М. Левицьких (твори Брамса)» [6], «Із матеріалів до споминів про Модеста Менцинського» [7]), А. Рудницькому («Вагнер і Байройт (З нагоди святкових вистав у Байройті)» [130], «Ріхард Вагнер: (в 50-ліття смерти)» [132], «Син великого творця (З нагоди смерти Зігфріда Вагнера)» [133]), В. Левицькому («Ріхард Вагнер (23 травня 1813 – 13 лютого 1883)» [70]), Б. Кудрику («Жмінка рефлексій з приводу роковин смерти Р. Вагнера» [66], «Концерт у честь Вагнера, Брамса і Вольфа. Виступ Одарки Бандрівської» [67]), М. Островерсі («Ріхард Вагнер. 1883-1933» [122]), М. Волошину («З музичного руху. Концерти Модеста Менцинського» [28]») і були надруковані в часописах «Діло», «Новий час», «Дзвони», «Мета» та ін.

Велика популярність творчості Р. Вагнера в музичній культурі міста вплинула і на місцеву композиторську школу. Тут не йшлося про відмінне трактування музики композитора музикантами різних національних громад, як це відбулося, наприклад, з творчістю Ф. Шопена, швидше – про сприйняття чи несприйняття композиторами моделі Р. Вагнера і застосування її у власній творчості. Серед шанувальників і послідовників Р. Вагнера варто виокремити львівських композиторів Станіслава Людкевича та Адама Солтиса. Обидва, в перші десятиліття ХХ ст. були провідниками регіональної композиторської школи, відповідно – української та польської.

Станіслав Людкевич (1879-1979) захопився музикою Р. Вагнера ще в молодому віці, коли відвідував оперні вистави за участю М. Менцинського, а також філармонійні концерти першого сезону 1902/1903 [159, с. 151-152]. За партитурами Р. Вагнера, композитор фактично навчався, не випадково, в його бібліотеці збереглися клавіри усіх

опер митця в німецьких виданнях XIX ст. [159, с. 564]. В липні 1903 р. композитор пише у листі до М. Лисенка: «Може бути, що в мені ще надто сильно сидить елемент і вплив німецької романтичної школи, яка й до нині мене інколи на силу тягне до себе. До того я від року пильно студіюю інструментацію, а *Вагнер таки мене присів собою* (виділення моє – С. О.); я не знаю чи се не виходить мені на шкоду, але я не в силі відцуратись від цього» [159, с. 158]. Невдовзі, композитор їде до Відня для відбування обов'язкової річної військової служби. Окрім того, у 1906-1908 рр., записується на три семестри до Музичного-історичного інституту у Відні і на семестр до Ляйпцізького університету. В Австрійській столиці, С. Людкевич мав змогу не тільки послухати більшість опер Р. Вагнера, а й поспілкуватися з місцевими композиторами, послідовниками та пропагаторами його музики, які були й особисто знайомі з митцем. Це, зокрема, музикознавець Гвідо Адлер, композитор і диригент Олександр фон Землінський, який був директором Народної опери і виставляв «Тангойзера», «Лоенгріна» та інші опери Р. Вагнера. У Ляйпцизі український композитор відвідував лекції з теорії музики, композиції та форми видатного музикознавця Гуго Рімана, а також, його зацікавив цикл лекцій професора Артура Прюфера про життя Р. Вагнера та Байройтські оперні вистави [159, с. 208]. Повернувшись до Галичини і працюючи у різних освітніх закладах, С. Людкевич часто використовував фрагменти з опер Р. Вагнера у педагогічному репертуарі – чи то в Руському інституті для дівчат у Перемишлі, які виконали «Весільний хор» з «Лоенгріна», чи в ВМІ ім. Лисенка, у «Львівському Бояні» тощо. Композитор у 1914 р. навіть прочитав лекцію на тему «Вагнер і вагнерівські проблеми» [159, с. 247].

Стиль Р. Вагнера, мав вплив на творчість українського композитора. По-перше, С. Людкевич був прихильником естетичних переконань композитора і втілював його основні ідеї на ґрунті української національної музики. По-друге, композитор перейняв багату оркестрову палітру Р. Вагнера, гармонічні та композиційні засоби. Найбільше це

позначилося на сфері його симфонічної музики та великих хорових полотен, зокрема, на його симфонічних поемах «Мойсей», «Каменярі» і «Веснянки» тощо. Дослідники вказують на аналогії та ремінісценції творів С. Людкевича з творчістю Р. Вагнера, в т.ч. монументальний поліфонічний стиль у «Кавказі» [159, с. 372], композицію музичної драми вагнерівського типу опер «Бар-Кохба» і «Довбуш» [159, с. 564; 57, с. 71], ремінісценцію до «Трістана і Ізольди» у початковому мотиві солоспіву «Піду від вас» [159, с. 477] та ін. Навіть наприкінці життєвого шляху, за спогадами З. Штундер, композитор починав писати увертюру «Ой не ходи, Грицю» за драмою М. Старицького, в якій він бачив аналогію з «Трістаном» [159, с. 235].

Музика Р. Вагнера також мала вплив на творчість польського композитора Адама Солтиса (Sołtys, 1890-1968). Композитор унікав естетичних і філософських ідей Р. Вагнера і його містичної символіки. Однак, індивідуальне трактування вагнерівських принципів музичної мови, застосування гармонічних, оркестрових і фактурних прийомів, мали місце у симфонічній музиці композитора, зокрема, у симфоніях.

У міжвоєнне двадцятиліття опери Р. Вагнера з львівської сцени не зникають. Зокрема, «Лоенгрін» в 1927/1928 театральному сезоні за кількістю постановок переважив будь-яку зарубіжну оперу, окрім прем'єри того сезону – опери «Дон Паскуале» Г. Доницетті [57, с. 71].

У період II Світової війни, творчість Р. Вагнера також проторувала собі шлях на львівську сцену. 1942 р. в умовах німецької окупації відбулася постановка «Летючого голландця». У постановці були задіяні німецькі, австрійські та українські виконавці, режисером був Володимир Блавацький⁴³, а диригував Фріц Вайдліх. Вистава йшла мовою оригіналу. З українських виконавців співали Софія Гаврищук, Йосип Фітьо і Василь

⁴³ Володимир Блавацький (справжнє прізвище Трач) (1900–1953) – український актор і режисер. У міжвоєнний період працював у Галичині, в т.ч. грав у театрі «Березіль» Л. Курбаса. У 1933 р. створив власний колектив «Заграва». Перший український режисер, який поставив «Гамлета» У. Шекспіра 1943 р. у Львові. Після Другої світової війни емігрував до США, де керував українською радіостанцією у Філадельфії.

Тисяк. Вистава пройшла шість разів, з особливою позначкою «лише для німців і союзників» [125, с. 14].

Після встановлення у Галичині радянської влади, ставлення до творчості німецького композитора формувалися з огляду на комуністичну ідеологію. З одного боку визнано, що молодий Р. Вагнер захоплювався революційними ідеями, був прихильником матеріалістичної філософії Л. Феєрбаха і переслідуваний через участь у дрезденському повстанні 1849 р., через що емігрував до Швейцарії. З іншого боку, було добре відомо про культ творчості композитора у Третьюму рейху й особливе тлумачення його філософських містерій у нацистській ідеології [179, с. 431]. То ж не дивно, що операм Р. Вагнера було не місце на сценах радянських театрів, однак і тут у Львові стався «щасливий виняток». Йдеться про постановку «Тангойзера» 1977 р. під батудою диригента Ігоря Лацанича.

Партитура «Тангойзера» потрапила до рук І. Лацанича в доволі незвичний спосіб: у 1973 р. коли в театрі велися роботи з реконструкції, з підвальних приміщень виносилися старі ноти. Серед них, і був старий, поїдений мишами примірник ще німецької партитури «Тангойзера», очевидно той, за яким виконувано оперу ще далекого 1867 р. Тоді ж зародилася ідея відновити виставу у старій версії. Для цього, І. Лацанич доклав неймовірних зусиль. По-перше, потрібно було перекласти лібрето українською так, щоб отримати дозвіл у комуністичної цензури. Такий переклад здійснив український поет, філолог і перекладач – Борис Тен⁴⁴. По-друге, постановці «Тангойзера» вимушено передувало виконання ідеологічно правильного твору – опери «Десять днів, що потрясли світ» харківського композитора М. Кармінського, з В. Леніним в якості

⁴⁴ Борис Тен, справжнє ім'я – Микола Хомичевський (1897-1983) – український поет і філолог. Вільно володів польською, грецькою, латиною, німецькою, французькою, чеською та російською мовами, працював в якості перекладача. Будучи священиком, у 1930-1936 рр. був засуджений до заслання у Сибір. Після повернення, продовжує перекладати і працює викладачем латинської мови в педагогічному інституті у Житомирі.

головного героя [125, с. 15]. Тільки в такий спосіб театр отримав дозвіл на постановку «Тангойзера».

Прем'єра опери відбулася 21 березня 1977 р., на місяць швидше ніж планувалося, адже попередньо узгоджена дата була 20 квітня, як хтось швидко зметував – день народження А. Гітлера. Були задіяні найкращі співаки – Володимир Ігнатенко (Тангойзер), Людмила Божко (Єлизавета), Ніна Тичинська (Венера); Вольфрам (І.Кушплер) і постановники – режисер Євген Кушаков, диригент Ігор Лацанич, сценограф Євген Лисик. «Це була блискуча, яскрава, по-філософськи глибока вистава. Постановники коректно і шляхетно вибудували два конфліктні світи – чуттєвої насолоди і морального обов'язку, високої духовності», – зауважує дослідниця постановок Р. Вагнера на львівській сцені О. Паламарчук [125, с. 15]. Вистава виконувалась 44 рази, в тому числі на гастролях в Києві та Одесі.

Після 1991 р. і до нині, в роки української Незалежності, львівський оперний театр не зміг здійснити жодної постановки опер композитора. Виконання симфонічних фрагментів або уривків з опер – це все чим можуть задовольнятися шанувальники Р. Вагнера. Від 1993 р. у місті діє Товариство Ріхарда Вагнера, яке заснували Богдан і Леся Котюк. Діяльність товариства охоплює багато сфер: організація концертів, гастролей, робота музичного видавництва «Collegium musicum», і, що найголовніше, призначення українським митцям Вагнерівської стипендії. Стипендію виділяє Вагнерівський фонд та Асоціація вагнерівських товариств, які сприяють розвитку культури і, зокрема, пропаганді музики Р. Вагнера у світі. Вагнерівськими стипендіатами вже стали 32 митців з України, в тому числі львів'яни – співаки Сергій Магера, Петро Радейко, піаністка Етелла Чуприк, цимбаліст Тарас Баран, акторка театру ім. М. Заньковецької Альбіна Сотнікова та ін.

Сучасна рецепція творчості Р. Вагнера у Львові має різні прояви, найоригінальніший з них – це проведення у 2008 р. в рамках міського свята пива дійства «Ріхард Вагнер у Львові». На думку організаторів, ім'я

композитора пов'язане з пивом через баварського короля-пивомана Людвіга II, який активно підтримував творчість Р. Вагнера. Кульмінацією фестивалю мала стати постановка «Валькірії» в межах міського простору, але така вистава не відбулася.

У 2013 р. Львів долучився до святкування 200-річниці від дня народження композитора. Найочікуванішою подією для львів'ян стали гастролі Донецької опери з розкішною постановкою «Летючого голландця»⁴⁵. Аншлаг на обох виставах цієї опери свідчив, що у публіки є інтерес до опер Р. Вагнера, особливо у поєднанні з незвичною, але не менш захоплюючою модерною сценографією. Цього року відбулася також низка симфонічних концертів, присвячених Р. Вагнеру. Серед них – Концерт пам'яті Вагнера до 130-річчя від дня смерті композитора (16 лютого), урочисте закриття XXXII Міжнародного фестивалю музичного мистецтва «Віртуози» з програмою «Гала Вагнер» (9 червня), в день народження композитора (22 травня) – концерт «Ріхард Вагнер у Львові», «Концерт симфонічної музики» українсько-австрійського оркестру K&K Philharmoniker (4 жовтня). Осібне місце займають концерти з органних транскрипцій фрагментів опер Вагнера (21-22 вересня в Будинку органної та камерної музики) тощо. Такі «Транскрипції для органа фрагментів з опер Ріхарда Вагнера» [64] здійснив і видав директор Вагнерівського товариства, львівській композитор Б. Котюк. З його слів, до цього часу у Львові не було нот органних транскрипцій фрагментів опер Р. Вагнера, а сам композитор оригінальної музики для цього інструменту не писав. У виконанні Олени Мацелюх (орган) і Наталії Дитюк (сопрано) слухачі мали змогу почути на органі найвідоміші мелодії з опер Р. Вагнера – Інтродукцію і Весільний марш з «Лоенгіна», Пісню стернового з «Летючого голландця», Увертюру з «Трістана та Ізольди», Гімн Венері з «Тангейзера», Політ Валькірій з «Валькірії». Незвичним було виконання

⁴⁵ Детальніше – див. нашу рецензію «У ювілейний рік Ріхарда Вагнера» [121].

вокальних фрагментів під супровід органу – «Молитва Єлизавети» та «Зустріч коханого» («Тангойзер») і «Відчай Зіглінди» («Валькірія»).

До ювілейного року Р. Вагнера вийшла книга Богдана Котюка «Ріхард Вагнер. Геній людства» [63]. У ній автор у невеликих нарисах виклав свої думки з приводу особистості, творчості, становлення естетичних ідеалів митця, центральних творів композитора і діяльності вагнерівських товариств.

В роки Незалежності продовжуються музикознавчі студії творчості і рецепції Вагнера львівськими дослідниками. Зокрема, історію постановок опер Вагнера на львівській сцені досліджували О. Паламарчук [125] і Л. Кияновська [57] (також стаття німецькою мовою у співавторстві з автором дисертаційного дослідження [178]), а М. Новакович опублікувала статтю «Про візійну природу музики Ріхарда Вагнера» [109].

Підсумовуючи рецепцію творчості Р. Вагнера у музичній культурі Львова, зазначаємо: інтерес до його творчості був зумовлений кількома факторами: неординарну особистість, реформи оперного жанру та сенсаційні постановки у Байройті та Відні. Львівська публіка, яка пильно слідувала за музичним життям імперської столиці, із зацікавленням сприйняли творчість композитора. Важливими в процесі розуміння суспільством творчості митця, були музикознавчі розвідки (Л. Грудер, Л. Пінінський, А. Бандровський-Сас, З. Яхімецький), які знайомили читачів з сюжетами його опер, системою лейтмотивів, їх порядком в кожній опері тощо. Про творчість Р. Вагнера з ентузіазмом відгукувалися представники різних громад, але фактом є те, що майже усі постановки музичних драм Р. Вагнера відбувалися у польському перекладі. Зрештою, у Львові був прекрасний театр, технічні можливості, відповідні професійні музиканти (співаки, оркестр, хор), режисери, художники та ін., завдяки діяльності яких, успішні постановки більшості опер композитора могли бути здійсненими. Інтерес до творчості «байройтського генія» не зникає і після встановлення польської влади.

Якщо порівнювати історію постановок опер Вагнера в інших культурних центрах Східної Європи середини XIX – початку XX століття, можна ствердити, що Львів особливо вирізнявся за кількістю виконуваних в репертуарі місцевих театрів музичних драм композитора. Наприклад, у Варшаві вперше оперу Р.Вагнера («Лоенгрін») поставили у 1879 році [171, с.34], за два роки після постановки цієї опери у Львові, і десять років після першої прем'єри опери Р.Вагнера на львівській сцені. Оперу «Тангойзер» варшав'яни побачили на сцені Великого театру у 1883 р. [173, с.37], у польському перекладі, а львів'яни мовою оригіналу – силами австрійської трупи театру Скарбка ще у 1867 році. Перша польська постановка усієї тетралогії «Перстень Нібелунга» була здійснена у Львові в 1911 році, тоді як у Варшаві лише наприкінці століття – у 1989 році [172, с.137]. Ще одним потужним центром виконання вагнерівських драм була Прага, однак там функціонував німецький театр, який виконував опери Р. Вагнера починаючи з 1854 р. На празькій сцені так-званого Суспільного театру (чеською – *Stavovské divadlo*, німецькою – *Ständetheater*) відбулися прем'єри опер «Тангойзер» (1854), «Лоенгрін» (1856), «Лютючий голландець» (1856), «Рієнці» (1859), «Нюрнберзькі майстерзінгери» (1871), «Золото Рейну» і «Валькірія» (1885), «Трістан і Ізольда» (1886), «Зігфрід» і «Загибель богів» (1887)⁴⁶. Вистави чеською мовою почали ставити з 1885 року на сценах Народного театру в Празі та театру в Пльзені.

В період німецького окупаційного режиму та радянського періоду, постановки опер Р. Вагнера є поодинокими випадками в репертуарі львівської опери. На жаль, сучасна рецепція композитора також є не настільки потужною, як була, наприклад, у першій половині XX ст. На сучасному етапі творчість Р.Вагнера не зайняла попередніх позицій з ряду причин: по-перше, була втрачена школа співу, яка б готувала «вагнерівських співаків», по-друге, відсутність матеріальної можливості

⁴⁶ Історію постановок опер Р.Вагнера на чеській сцені див. на сайті Празького товариства Ріхарда Вагнера: <http://www.richardwagner.cz/wagnerovy-opery-v-praze>

здійснити постановки опер композитора. Але те, що така ностальгія в музичній культурі існує свідчить неймовірно ентузіастичний прийом на сцені Львівського національного академічного театру опери та балету ім. С.Крушелницької «Летючого голландця» у постановці Донецької опери у 2013 році. На нинішньому етапі інфраструктура творчості композитора у Львові збагачується новими науковими розвідками сучасних дослідників (Паламарчук О., Кияновська Л., Олійник С., Новакович М., Котюк Б.), транскрипціями фрагментів опер для органу (Котюк Б.), звучанням уривків творів композитора в концертних програмах, на міських святкуваннях, вшануванням 200-річчя з дня народження композитора у 2013 році, а також заснуванням Вагнерівського товариства у Львові.

3.3. Творчість Ф.Ліста в музичних пріоритетах Львова

На відміну від рецепції творчості Ф. Шопена та Р. Вагнера, особиста присутність і виступи Ф. Ліста у Львові стали каталізатором для формування його інфраструктури. Після його львівських концертів 1847 р., постать митця викликала величезний резонанс і зацікавлення в суспільстві, а це дало поштовх для подальшого виконання його творів, створення місцевої традиції виконавства та наукового дослідження його доробку. Можна виокремити такі етапи лістівської рецепції у Львові:

I етап – 1847 р. – концерти Ф. Ліста у Львові інспірували початок зацікавлення суспільства його постаттю, насамперед як відомим піаністом-віртуозом, а вже згодом – композитором;

II етап – друга половина XIX ст. – діяльність у Львові учня Ф. Ліста Людвіка Марека та формування під його проводом лістівської виконавської школи. До цього етапу відноситься створення перших наукових студій присвячених Ф. Лісту, виданих у Львові;

III етап – перша половина XX ст. (умовно від смерті Л. Марека 1893 р. до початку II Світової війни у 1939 р.) – формування двох

національних типів місцевої фортепіанної школи (української та польської) інтерпретаторів музики композитора; популярність творів Ф. Ліста на концертних естрадах, відтак – глибше ознайомлення суспільства з його творчою спадщиною;

IV етап – від 1939-1991 рр. – радянський період рецепції: в цей час домінує російська інтерпретація у виконавстві (особливо фортепіанної творчості) і нівелюються місцеві традиції;

V етап – від 1991 р. до нині – продовження на сучасному етапі виконавської традиції та наукових досліджень українськими музикантами і музикознавцями, а також реконструкція лістівських традицій в музичній культурі краю.

До Львова із своїми сенсаційними виступами Ф. Ліст приїхав у 1847 р. Слава про Ф. Ліста як виконавця, найімовірніше, дійшла до Львова ще раніше – після виступів музиканта у Вроцлаві, Кракові і Варшаві 1843-го року. У львівській пресі знаходимо зауваження, що Ліст мав вперше завітати до Львова саме 1843 року, але виступ з невідомих причин було скасовано [96, с. 191]. Продовжив своє турне музикант натомість у Санкт-Петербурзі і Москві [98, с. 254].

Концертна подорож 1847 року, окрім Львова охоплювала також інші міста України (на той час – Австрійської та Російської імперій) – Київ, Житомир, Кропивницький, Одесу, Миколаїв, Немирів, Чернівці та ін.

У Львові музикант пробув цілий місяць: від 13 квітня до 12 травня 1847 р. Із громадськістю міста у нього одразу ж виникли прихильні взаємини. Можливо, до цього спричинилося урочисте вітання композитора: біля готелю, де зупинився композитор, зібралися члени ГМТ і заспівали на честь приїзду митця дві кантати, після чого Ф. Ліст з похвалою і вдячністю подякував усім учасникам. Автором кантат, ймовірно, був голова товариства Й. Рукгабер. Ймовірно, саме на запрошення та прохання Рукгабера виступити у Львові, Ф.Ліст таки приїжджає до міста в перерві між виступами у Києві та Чернівцях [55, с. 4].

Хору Товариства композитор згодом присвятив свій хор «Пісня вершника», ноти з автографом митця зберігаються у бібліотеці ЛНМА ім. М. Лисенка⁴⁷. Також, на честь приїзду митця, у місті був влаштований пишний бал [42, с. 120].

Концерти Ф. Ліста відбувалися у великих залах ГМТ⁴⁸, Бібліотеки Наукового Закладу Оссолінських⁴⁹, театрі Скарбка⁵⁰, а також камерно – у салонах аристократів і на урочистих прийомах. Усі виступи музиканта в деталях і захоплено висвітлювала львівська преса, зокрема «Gazeta Lwowska» (Львівська газета) (№43-47, 59, 51-53, 55-56), видання Бібліотеки Наукового закладу Оссолінських (Т.П., 1847) і навіть «Dziennik Mód Paryskich» (Щоденник паризьких мод) (06.05.1847, Nr. 10).

Аналізуючи відгуки на виступи митця (див. анотації рецензій у Додатку – приклад 2), варто зазначити, що на той час львівська публіка значно більше захоплювалась Ф. Лістом як піаністом-віртуозом, аніж композитором. Більшість творів, які виконував Ф. Ліст у Львові, це композиції інших авторів (Л. ван Бетовена, Ф. Шуберта, С. Тальберга, К. М. Вебера, Дж. Росіні, Ф. Шопена, А. В'єтана, Й. Кесслера), транскрипції чи фантазії на теми з творів В. А. Моцарта, Г. Доніцетті, В. Белліні, Дж. Россіні, Ф. Шуберта, імпровізації на задані теми, а з власних оригінальних творів лише «Угорську рапсодію» й «Угорський марш».

Тогочасні митці створили кілька зображень Ф. Ліста у львівських аристократичних салонах. Це три портрети-ескізи польського митця Юліуша Коссака⁵¹, шарж графа Северина Дрогойовського, погруддя піаніста невідомого автора, які до тепер зберігаються у Львівській

⁴⁷ Liszt Fr. Reiterlied (2te Version). Text von Herwegh. Vierstimmige Mannergesänge. – Mainz, Antwerpen und Brüssel. – 5 s. Шифр: X L50 1452 арх. р.ф. [181]

⁴⁸ Будівля театру, де функціонувало ГМТ згоріла у 1848 році.

⁴⁹ Нині – Львівська національна наукова бібліотека України ім. В. Стефаника.

⁵⁰ Нині – Національний академічний український драматичний театр ім. М. Заньковецької.

⁵¹ Один із портретів-ескізів Ф. Ліста роботи Ю. Коссака був нещодавно виставлений в експозиції «Любити музику. Франц Ксавер Моцарт та музичне життя у Львові», яка знайомила відвідувачів з музичною історією міста. Експозиція була ініційована Міжнародним фестивалем класичної музики «LvivMozArt» і тривала впродовж 18 серпня – 30 вересня 2017 року.

національній галереї мистецтв ім. Б.Возницького, ЛННБУ ім. В. Стефаника, Львівському історичному музеї. Крім того у Відділі рукописів ЛННБУ знаходиться альбомна нотна стрічка із записом фортепіанного вступу до пісні Дж. Россіні «Альпійська пастушка» з автографом Ф. Ліста. У Державному Архіві Львівської області також зберігаються листи композитора до польського літератора Кароля Форстера та візитна картка Ф. Ліста [60, с. 193-194].

Із концертами до Львова композитор, на жаль, більше не навідувався, однак, «Gazeta Lwowska» (21.01.1848, Nr. 9) повідомляла 21 січня 1848 року, що він міг бути ще раз у місті проїздом. Ця згадка також публікується в «Хронографі життя і творчості» у монографії Я.Мільштейна [99, с. 465]

Отже, велике, навіть надмірне зацікавлення громадою міста особою Ф. Ліста – музиканта-віртуоза, породило інтерес до його творчості і дало поштовх до створення відповідної інфраструктури. До перших виявів суспільної рецепції творчості Ф.Ліста можемо віднести численні публікації в тогочасній пресі, його особисті речі, автографи та оригінальні витвори мистецтва, які досі є цінними раритетами львівських музейних колекцій.

Наступний етап розвитку інфраструктури композитора охоплює другу половину XIX ст. і характеризується глибшим ознайомленням музичної громади Львова із його творчістю. Цей процес традиційно започаткували професійні музичні кола – виконавці, педагоги, дослідники, які прагнули об'єктивно і вичерпно змалювати особистість митця та його доробок. Вагому роль на цьому етапі відіграла постать Людвіка Марека (Marek, 1837-1893) – піаніста, учня Ференца Ліста і професора консерваторії ГМТ, який став послідовником і популяризатором ідей композитора у Львові, насамперед, у сфері виконавства й педагогіки.

Людвік Марек вважається одним із перших помітних піаністів-віртуозів Галичини. Народився у Тернополі, у сім'ї чеського музиканта. У віці 10 років він давав публічні концерти, які привертали увагу

громадськості [13, с. 33-34]. Прізвище Л. Марека знаходимо у регулярних статутних концертах ГМТ, де він навчався у К. Мікулі [85, с. 49]. Після закінчення навчання, багато концертував у Польщі, Росії, Угорщині та Румунії. У 1872 р. Л. Марек поїхав у Ваймар до Ференца Ліста, щоб вдосконалити свою майстерність. Навчатися до Ф. Ліста приїжджали піаністи з різних країн світу, композитор приділяв багато часу педагогічній діяльності і талановитих учнів завжди навчав безкоштовно. Серед учнів Ф.Ліста – Е. д'Альбер, М. Краусе, К. Райнеке, М.Розенталь, І.Томан, Ю.Венявський (молодший брат відомого композитора – Г.Венявського), А. де Греф та ін. Романтична манера і харизма Ф. Ліста справила на галицького піаніста величезний вплив: Л. Марек перейняв лістівську ефектну бравурну віртуозність, барвистість і багатство звукової палітри. «Грі піаніста були притаманні енергія, воля, блиск віртуозності і пафос романтичності», – характеризують піанізм Л. Марека дослідники [13, с. 34-35]. Після студій у Ф. Ліста та європейських гастролей, Л. Марек повернувся до Львова, розгорнувши у цьому місті концертну і педагогічну діяльність. Піаніст неодноразово виступав у Львові з концертами, як соліст та ансамбліст. Крім того, він організовував добродійні концерти, гастролі відомих європейських музикантів, з якими він контактував – піаністів К. Таузіга, Г. фон Бюлова, А. Рубінштейна, скрипаля Г. Венявського та ін. [13, с. 35]. У 1875 р. Л. Марек був одним із засновників опозиційного до ГМТ товариства «Гармонія», яке опікувалось розвитком інструментальної музики; але по суті, це був міський оркестр, який утримувався за рахунок магістрату. Товариство «Гармонія» утримувало також постійну безплатну школу, яка давала можливість вбогій молоді отримати музичну освіту [85, с. 65]. У 1877 р. митець відкрив приватну фортепіанну школу, в якій викладав до кінця свого життя (до 1893 р.) [85, с. 119], і на запрошення Кароля Мікулі став професором консерваторії ГМТ.

У сфері педагогіки і фортепіанного виконавства Л. Марек виступив антагоністом до методи свого колишнього вчителя К. Мікулі. «Протягом

десятиліть у львівському музичному світі існували навіть дві партії – «маркістів» і «мікулістів»: «війна», яка відбувалася між ними, була, в принципі, безплідною боротьбою за «тендітний», «делікатний» виконавський стиль у витонченій творчості Ф. Шопена або ж за надзвичайно експансивний стиль наповнений технічними ефектами у фортепіанній творчості Ф. Ліста» [85, с. 145]. Для львівської виконавської традиції це мало велике значення: адже і Л. Марек, і К. Мікулі були вірними послідовниками методи своїх вчителів і передавали своїм учням манеру гри, відповідно – Ф. Ліста і Ф. Шопена, фактично, в оригінальному варіанті. Це дозволило якнайкраще зберегти виконавську манеру вказаних композиторів у львівській фортепіанній школі та піднести зацікавлення реципієнтів їх творчістю. Студії Л. Марека закінчили Петер Доільє, Марія Адельман-Маєвська (згодом також учениця Ф. Ліста), Гелена Оттавова. Постійно концертували такі учні Л. Марека як Пауліна Ляхнер, Константан Тхурніцький, Анна Конопацька. Л. Марек був також автором низки фортепіанних п'єс і збірки фортепіанних вправ із додатком брошури про систему фортепіанної гри (1892) [13, с. 36]. Після смерті Л. Марека⁵² його школою керувала донька, а згодом – до початку I Світової війни учениця піаніста Гелена Оттавова.

У розвитку львівської традиції виконавства музики Ф. Ліста треба віддати належне інституціям ГМТ, згодом – ПМТ. У програмах їх концертів, починаючи від 1854 р., зустрічаємо велику кількість фортепіанних творів Ф. Ліста (в т. ч. на учнівських концертах), а силами оркестру на львівській сцені вперше прозвучали симфонічні поеми композитора (зокрема “Прелюди”) і “XIII Псалом” [85, с. 54, 58].

Посилення інтересу до постаті Ф. Ліста спричинило написання і видання у Львові музикознавчих книг про життя і творчість композитора. Ймовірно, першою з них є праця професора ляйпцизької консерваторії д-ра

⁵² У 2017 році на Личаківському кладовищі у Львові була віднайдена могила Людвіка Марека. Кам'яний хрест зберігся, однак потребує негайної реставрації. За матеріалами статті Р.Гавалюк: <http://photo-lviv.in.ua/na-lychakovi-vidnajshly-mohylu-lyudvika-mareka/>

Францішека Бренделя (Brendel) «Liszt jako Symfonik» (Ліст – симфоніст) [144], видана 1870 р. у Львові і присвячена, як не дивно, Каролі Мікулі (на пам'ять про зустріч у церкві Санта Франческа Романа у Римі). Автор нарису робить загальний аналіз симфонічної спадщини Ф. Ліста (без конкретного розбору творів), порівнюючи її з творчістю інших представників класицизму і романтизму. Крім того, видання містить додаток – статтю Людвіка Леона Гозлана (Gozlan) «F. Liszt i jego poemata symfoniczne» (Ф. Ліст і його симфонічні поеми), який інформував читача про жанр і програми симфонічних поем композитора, які так полюбила львівська публіка.

Перший біографічний нарис Ф. Ліста було видано у Львові у 1894 р. (8 років після смерті композитора) – це книжка Леслава Яворського (Jaworski) «Franciszek Liszt» (Францішек Ліст) із серії «Життєписи видатних музикантів» [178], в якій автор коротко подає біографію, творчість, особливості фортепіанного виконавства митця і деякі його думки про музику та інших музикантів (наприклад, про Ф. Шопена). Видання обох книг зберігаються у фонді бібліотеки ЛНМА ім. М. Лисенка. Варто згадати про нотні примірники творів композитора: хоча у Львові їх не публікували, однак різними шляхами до фонду бібліотеки ЛНМА ім. М. Лисенка потрапило бл. 180 прижиттєвих нотодруків Ф. Ліста (від 1835 до 1886 рр.).

Третій етап формування лістівської інфраструктури припадає на першу половину ХХ ст. (умовно, від смерті Л. Марека 1893 р. до 1939 р.) – твори Ф. Ліста у цей час активно звучали зі сцен консерваторії та філармонії і залучалися до педагогічного репертуару.

З відкриттям львівської філармонії у 1902 р., помітно активізувалося концертне життя міста: «У музичному житті Львова концертний сезон 1902-1903 рр. був єдиним, коли концерти відбувалися майже щоденно [...]. Прозвучало понад 1000 творів [...], [зокрема], 31[твір Ф. Ліста] [159, с. 152] – серед них, наприклад, симфонічні поеми «Голос гір», «Гамлет»,

«Прометей», «Орфей», «Смерть героя», фортепіанні концерти A-dur і Es-dur [85, с. 88-89]. У наступних концертних сезонах (до 1939 р.) твори Ф. Ліста звучали неодноразово зі сцени львівської філармонії, зокрема, варто згадати про виконання «Фауст-симфонії» у 1935 р. [85, с. 92].

У фортепіанному виконавстві цього періоду сформувалася регіональна виконавська інтерпретація лістівських творів, скромніша за масштабами, у порівнянні зі школою Л. Марека попереднього періоду, однак збагачена різними національними інваріантами. З одного боку – це учні Л. Марека, переважно поляки – М. Адельман-Маєвська, П. Ляхнер, К. Тхурніцький, А. Конопацька, які продовжували виступати на львівській сцені, з другого – постала власне українська інтерпретація виконання спадщини Ф. Ліста. Першими українками – виконавицями творів Ф. Ліста стали Софія Дністрянська, Галина Левицька і Любка Колесса.

Піаністка, викладач ВМІ ім. М. Лисенка Софія Дністрянська (1882-1956) «належить до знаменитих виконавців лістівських творів. [...] Тут її техніка рівняється з технікою славних європейських артистів», – так відгукувався рецензент на виконання нею «Угорської фантазії» Ф. Ліста [168, с. 3]. До її репертуару входив також фортепіанний концерт Es-dur, який піаністка грала в т.ч. на концерті з нагоди 100-ліття народження Т. Шевченка у 1914 р. Аналіз стилю та творчості Ф. Ліста піаністка здійснила у статті «Франц Ліст. У сорокові роковини смерті» [37].

До постійного репертуару Галини Левицької (1901-1949) входили «Угорська рапсодія №8», соната «Після прочитання Данте», етюд Des-dur, «Мазепа», «Шум лісу», «Хоровод гномів» Ф. Ліста [52, с. 101-106], що виявляли притаманне піаністці поєднання зовнішньої віртуозності з глибоким внутрішнім осмисленням. Цікавою була програма її концерту 21 лютого 1937 р., у якій піаністка поєднала виконання творів Ф. Шопена і Ф. Ліста: п'ять прелюдій, ноктюрн b-moll, вальси e-moll і As-dur, Соната h-moll Ф. Шопена і соната «Після прочитання Данте», два етуди (в т.ч. «Хоровод гномів»), Угорська рапсодія №8 Ф. Ліста [8, с. 10]. Крім того,

Г. Левицька використовувала твори композитора в педагогічному репертуарі – про це згадував її учень О. Криштальський.

Любка Колесса (1902-1997) пов'язана з лістівською традицією через його учнів, у яких піаністка навчалася у Віденській академії музики – Луї Терна, Еміля Зауера і Ежена д'Альбера. Любка Колесса очевидно прекрасно засвоїла лістівський «бравурний характер [...], що вражає віртуозним розмахом» [79, с. 111], і віддала йому належне виконанням Es-dur'ного концерту, при якому «поетичне і наскрізь віртуозне виконання Колессівни довело до захоплення слухачів до максимально можливого» [79, с. 111]. Н. Нижанківський поетично описує притаманну Л. Колессі звуковиразовість, оркестрове трактування інструменту, у виконанні піаністкою Угорської рапсодії №12 Ф. Ліста: «Широка “пуща”. Табуни коней, ляскіт батога, уривки здорового життєрадісного, хоч трохи часом сумовитого співу, розгінливий темперамент степовика, переливи танцюристичних тонів чим-раз швидшої “фрішки”, рик грому та свист вітру... Фортеп'ян перемінився у велику чудову оркестру, яка може дати всі барви, відтінки сили і настроїв, і на якій грає великий диригент. Що цей “диригент” є рівночасно й оркестрою, то це часом трудно собі усвідомити» [79, с. 261]. Однак, улюбленим композитором піаністки залишався Ф. Шопен, виконанням творів якого вона особливо прославилася.

Твори Ф. Ліста входили до концертних програм і інших львівських піаністів – Олесі Бажанської-Озаркевич, Ольги Окуневської, Володимири Божейко, Антіна Рудницького, Наталії Кміцикевич-Цебрівської, Марії Вишницької та ін.

У радянський період (1939-1991) в музичній культурі Львова, характеризується перевагою російської культурної установки інтерпретації і ігноруванням локальних традицій. З творами Ф. Ліста на львівській сцені виступав Святослав Ріхтер (у 1952 р. виконав, зокрема, такі твори Ф. Ліста – «123-сонет Петрарки», «Кипариси вілли д'Есте», Гондольєру, Тарантелу та Канцону з «Років мандрівок») [110, с. 26] та ін.

Цікавим прикладом оригінального трактування музики Ф. Ліста була постановка у Львівському оперному театрі балетного дивертисменту на музику Угорської рапсодії в 1943 р. Ось як про цю подію написав В. Витвицький: «Балетне оформлення патетичної Угорської рапсодії Ліста показує повне розуміння інтенцій композитора з боку постановника та виконавців... Рапсодію ставив Є. Вігілев⁵³, балетмейстер, у якого щасливо лучиться добре знання «ремесла» з буйною фантазією і тонким мистецьким чуттям» [22, с. 317].

Одним із прикладів розгляду лістівської творчості в українській музикознавчій літературі, виданих у цей період, однак в еміграції, була стаття В. Витвицького «Симфонічна поема “Мазепа” Ференца Ліста» [23], в якій автор проводить паралелі романтичного Мазепа В. Гюго і героя Ф. Ліста – «лицаря, що з надлюдською силою переносить удари ворожих сил [...] і – стає володарем» [23, с. 18]. Аналізуючи твір, автор вказує на український характер деяких тем симфонічної поеми й описує зв'язки Ф. Ліста з Україною. Тему дослідження образу Мазепа в музиці продовжує і Роман Савицький у статті «Натхненні образом Мазепа» [136], автора якої також згадаємо як виконавця творів Ф. Ліста та продовжувачем в умовах еміграції української традиції інтерпретації творчості композитора, закладених у Львові до 1939 року.

Протягом останніх десятиліть на сучасному етапі реценції творчості митця в музичній культурі Львова, зацікавлення постаттю Ф. Ліста не зникає. Виявляючи шану факту перебування композитора у Львові, його ім'я присвоїли одній з центральних вулиць у 1991 році. Твори Ф. Ліста зайняли чільне місце у програмах сучасних львівських музикантів, з яких відзначемо Етеллу Чуприк, лауреата лістівського конкурсу в Будапешті, яка записала окремий компакт-диск з композиціями Ліста, а також,

⁵³ Євген Вігілев (Вігільов) (1898-?) – балетмейстер театру «Березіль» (1924-26), оперних театрів Харкова, Києва, Львова.

Яромира Боженка, Оксану Рапіту (програма з творів Ліста у 2005 році), Дмитра Онищенка та ін.

Не менш важливим є розвиток сучасної музикознавчої літератури, особливо плідними тут є дослідження у сфері лістівського виконавства: згадаємо методичні рекомендації Е.Чуприк щодо виконання фортепіанних фантазій композитора [155 і 156] і розділ, присвячений Листові, в «Історії фортепіанного мистецтва ХІХ ст.» Наталії Кашкадамової [45] та стаття дослідниці «До історії виконання фортепіанних творів Ліста» [44]. Питанням біографії та стилю композитора присвячені статті Д. Колбіна «Виступи Ференца Ліста у Львові» [60], Л.Кияновської «Сприйняття творчості Ференца Ліста у Львові» [55], Н. Швець-Савицької «Декілька рефлексій до епістолярія Ференца Ліста» [157], А. Кот «Особистісні та креативні виміри зрілого періоду життєтворчості Ференца Ліста» [62], а також публікація автора дисертації «Творчість Ліста в музичних традиціях Львова» [120].

У 2011 р. Львів активно долучився до святкування 200-річчя з дня народження композитора. Цій події був приурочений фестиваль із творів композитора (23-27 жовтня) і наукова конференція «Образи Ференца Ліста у львівській культурі» (2-3 листопада).

Фестиваль «До 200-річчя з дня народження Ференца Ліста»⁵⁴, який відбувався у Львівській обласній філармонії та Органному залі, складався з п'яти концертів, програми яких розкривали різні грані жанрового доробку композитора. Найширше була представлена фортепіанна творчість: львів'яни мали змогу почути лістівські твори у виконанні Етелли Чуприк, Йозефа Ерміня, лауреатів міжнародного конкурсу ім. Ф. Ліста – угорського піаніста Соколаі Болажа та росіянина Валерія Шкарупи (23-26 жовтня). Перлини камерно-вокальної лірики композитора виконала Маріанна Лаба (24 жовтня). А на заключному концерті фестивалю (27

⁵⁴ Програма фестивалю на сайті Львівської інформаційної агенції «Вголос»: http://vgolos.com.ua/news/festyval_do_200richchya_z_dnya_narodzhennya_ferentsa_lista_99299.html

жовтня) слухачі змогли познайомитися з духовною музикою Ф. Ліста у виконанні хорової капели «Трембіта» зі супроводом на органі Надії Величко.

Тема наукової конференції «Образи Ференца Ліста у львівській культурі», яка відбулася ЛНМА ім. М.Лисенка, об'єднала науковців зі львівської академії та польських університетів. Доповіді були присвячені: львівській традиції та рецепції творчості митця (Дмитро Колбін, Любов Кияновська, Тереса Мазепа, Ірина Антонюк (автор продемонструвала ноти з автографом Ф. Ліста і найбільш цінні прижиттєві видання творів композитора, які зберігаються у фонді ЛНМА ім. М.Лисенка – С.О.), Тетяна Куржев); дослідженням біографії і стилю митця (Наталя Савицька, Лілія Назар); проблематиці української виконавської інтерпретації творчості композитора (Оксана Дітчук, Олена Юрченко). На другий день конференції відбулося засідання молодіжної секції зі студентів та аспірантів ЛНМА ім. М.Лисенка, які також виявили зацікавлення даною тематикою і провадили свої наукові студії, присвячені композиторові.

Після 2011 року, творчість Ф.Ліста отримала нові вияви рецепції в музичній культурі Львова. Особливою подією став Перший конкурс піаністів ім. Ференца Ліста, що відбувся 3-4 листопада 2016 року, учасниками якого стали студенти фортепіанного факультету ЛНМА ім.М.В.Лисенка. В рамках конкурсу відбулась конференція «Універсалізм як феномен творчої особистості Ференца Ліста», за участі педагогів та студентів фортепіанного факультету академії.

Вияви рецепції творчості Ф.Ліста були яскравими і в інших регіонах України. Адже у 1847 році Ліст відвідав багато міст, які у власний спосіб нині беруть пам'ять та раритети, пов'язані з його іменем. Тим більше, що ці візити були не лише у рамках концертних подорожей, а й особистих справах. На концертах у Києві в залі Контрактового будинку та в університеті св.Володимира, місяцями раніше перед Львовом, він зустрів Кароліну Вітгенштейн, яка стала його коханою. Вже невдовзі він навідує її

у маєтку у Воронницях (нині – Вінницька область) з короткочасним візитом, а потім більш тривалим – впродовж жовтня 1847 – січня 1848 року. За ці кілька місяців він створює кілька п'єс з циклу «Поетичні та релігійні гармонії», Три п'єси для фортепіано на українські та польські теми «Думка», «Жалоба», «Польські мелодії», що увійшли до циклу «Колосся Воронинець», розпочав роботу над «Данте-симфонією» та Другою угорську рапсодію [35, с. 7-9].

У Єлисаветграді (нинішня назва – Кропивницький) – концерти впродовж 13-20 вересня 1847 року яскраво змалював Афанасій Фет, який також побував на виступах піаніста. «На концерти Ліста прагнули потрапити представники різних кіл, чимало тут було і військових [...]. Це [...] був тріумф для Ференца Ліста і для Єлисаветграда, адже квитки на всі концерти були розкуплені задовго до початку першого концерту». [29, с. 5]. Спогади та відгуки сучасників про виступи в Єлисаветграді видатного піаніста та композитора, а також його епістолярна спадщина про перебування у цьому місті, є першими сходишками до заснування інфраструктури композиторської творчості у цьому місті. В Кропивницькому пам'ять про композитора далі продовжують плекати: у 1986 році була встановлена меморіальна дошка на місці старого театру, де виступав відомий композитор. У 1999 році Асоціацією піаністів-педагогів України та Кіровоградським державним педагогічним університетом ім. В.Винниченка була видана збірка статей «Золоті сторінки музичної історії України: Ференц Ліст та піаністична культура ХХ століття», яка присвячена перебуванню Ліста в Україні, зокрема, у Єлисаветграді, до якої увійшли матеріали конференції.

Отже, зважаючи на плідні контакти Ф.Ліста з мешканцями різних регіонів України (на той час землі були поділені між Австрійською та Російською імперіями), можна говорити про наявність кількох регіональних інфраструктур творчості композитора в Україні. Усі вони матимуть характерні вияви суспільної рецепції, але за активністю

розгортання та наповненістю їх можна умовно поділити на три типи: 1) Ф. Ліст та продовження його піаністичної традиції у Львові (через особу Л. Марека); 2) Ф. Ліст та його особисті почуття до К. Вітгенштейн, що розгорталися у її маєтку у Воронницях (нині – Вінницька область); 3) Ф. Ліст та його концертні виступи містами України – Київ, Житомир, Кропивницький, Одеса, Миколаїв, Чернівці та ін., в яких досі шанують пам'ять про перебування у місті великого угорського піаніста і композитора. Таким чином регіональна специфіка рецепції творчості Ф.Ліста полягає у наявності особи Л.Марека, як яскравого послідовника та продовжувача лістівських традицій в музичній культурі Львова, які отримали нові суспільні вияви рецепції – музикознавчі дослідження, виконання творів фортепіанної (піаністами різних національних груп), симфонічної та навіть хорової спадщини композитора на концертній естраді впродовж першої половини ХХ століття. Певна тяглість місцевих традицій переривається в радянський період, з огляду на домінування російських культурних установок. Із встановленням Незалежності, завдяки музикознавчим дослідженням реконструюються традиції та рецепція творчості Ф. Ліста у львівській культурі (Д. Колбін, Л. Кияновська, конференція «Образи Ференца Ліста у львівській культурі»). Новим витком рецепції є сформування молодого покоління піаністів-виконавців Ф. Ліста, наявність його творів в концертних програмах, святкування 200-ліття з дня народження композитора у 2011 р., Таким чином, на сучасному етапі триває реконструкція і збагачення місцевої інфраструктури Ф. Ліста.

Висновки до третього розділу

Творчість провідних митців-романтиків – польського композитора і піаніста Ф. Шопена, німецького композитора Р. Вагнера й угорського піаніста і композитора Ф. Ліста отримала широкий розголос та популярність в музичній культурі Львова, починаючи зі середини ХІХ

століття. Суспільна рецепція творчості згаданих композиторів впродовж майже двох століть мала різноманітні вияви: виконання творів в салонному середовищі, на концертних естрадах, в педагогічному репертуарі та на сцені театрів; публікація статей, рецензій, монографій, перекладів праць, популярних місячних видань та брошур, присвячених постатям та творчості композиторів; переклади опер та лібрето; видання нот та перекладів творів для різних складів; зібрання музейних колекцій; рецепція у інших видах мистецтва (живопис, скульптура) та у поетичній творчості; проведення конкурсів, фестивалів та ювілейних акцій (до 100-ліття, 200-ліття з дня народження); суспільні вшанування (присвоєння ім'я композиторів міським вулицям, мистецьким установам) тощо. Зібрання, опрацювання та висвітлення цих фактів дозволяє, по-перше, простежити як змінювалося сприйняття композиторської творчості впродовж різних історичних етапів, по-друге, виявити впродовж якого періоду і завдяки яким чинникам творчість композитора мала найбільшу популярність в регіональній музичній культурі; по-третє, сформулювати основні засади регіональної рецепції композиторської творчості, яка виявляє своєрідні пріоритети і підходи, у порівнянні з іншими культурними осередками. Таким чином, можемо прийти до висновку, що не існує єдиної універсальної моделі сприйняття творчості навіть найбільших світових митців, а їх спадщина отримує те чи інше естетичне та історико-символічне тлумачення в контексті усієї культурної історії регіону.

Творчість Ф.Шопена, відома у середині XIX століття у Львові в вузьких салонних колах любителів музики, отримала величезну популярність завдяки діяльності учня композитора Кароля Мікулі. Регіональною специфікою є те, що Кароль Мікулі сформував фортепіанну школу, цілу генерацію піаністів – представників різних національних громад, які гордилися, що є, фактично, носіями й продовжувачами виконавського стилю Ф.Шопена. Однак, ще один факт повпливав на апогей популярності у Львові творчості польського композитора в першій

третині ХХ століття – це національно-патріотичне трактування композиторської творчості польською громадою Львова, яке спонукало до характерних виявів суспільної рецепції, які можна трактувати не лише в мистецькому ракурсі, але як і засобу потужної «дозволеної» (в умовах бездержавного перебування польської нації) патріотичної пропаганди. Звідси, ще одна специфічна риса – трактування і звертання до музики Шопена в різних національних громадах (українській, польській), яке потребувало порівняння, зважаючи на характерний демографічний склад населення Львова до 1939 року.

У цьому контексті абсолютно відмінним є формування інфраструктури творчості Ференца Ліста у Львові, який на відміну від Ф. Шопена, власною персоною представляв своє мистецтво у місті Лева. Для місцевого населення, що вже кілька років очікувало на приїзд «короля піаністів» [187, с. 248], концерти Ференца Ліста стали особливою мистецькою подією, пам'ять про яку місто береже досі (ім'ям композитора названа одна з центральних вулиць). Учень композитора Людвік Марек став продовжувачем «лістівського» стилю у регіональній фортепіанній школі, яка, до того ж, «конкурувала» з «шопенівським» стилем школи К. Мікулі. Творчість Ф. Ліста, однак, не асоціювалася мистецькими колами Львова з певною національною (угорською) приналежністю, тому виконувалася музикантами різних національних спільнот, при чому охоплювала більшість жанрів зі спадщини композитора – фортепіанну, симфонічну, хорову.

Львівські традиції виконання творчості Ф.Шопена та Ф.Ліста, започатковані К. Мікулі та Л. Марекком (і їх різні національні інтерпретації), нівелюються у радянський період. Домінантними стають російські погляди на інтерпретацію, репрезентовані гастрольними концертами у Львові радянських піаністів і викладачами російської школи Львівської державної консерваторії.

Зацікавлення творчістю Р. Вагнера у другій половині XIX століття було спричинене численними повідомленнями в львівській пресі про його екстравагантну особистість, масштабні постановки музичних драм у Байройті й Відні та нове трактування оперного жанру. Найбільшим фактором популярності Р. Вагнера в місцевій культурі, ймовірно, є саме орієнтація на музичне життя імперської столиці, її моду, пріоритети і визнання тих чи інших композиторів. Однак, не можемо навести приклади активного пропагування творчості Р. Вагнера саме місцевою австро-німецькою громадою. Це підтверджує, хоча б той факт, що усі постановки (окрім першої) творів композитора відбувалися не мовою оригіналу, а в польському перекладі. Виконання більшої частини доробку творчості Р. Вагнера на львівській сцені є унікальним явищем серед культурних центрів Східної Європи (окрім Праги) кінця XIX – початку XX століття, не могло бути здійснено без наявності відповідних мистецьких сил, а також готовності сприймати музичні драми німецького композитора місцевою публікою. Багато галицьких співаків українського та польського походження прославилися у світі як виконавці партій Р. Вагнера (М. Менцинський, С. Крушельницька, А. Бандровський-Сас, В. Флоріанський та ін.). Натомість найбільш плідний період львівської вагнеріани початку XX століття, більше не отримав в музичній культурі міста впродовж останнього столітнього періоду можливостей для нового розквіту, окрім поодиноких випадків постановок опер «Летючий голландець» та «Тангойзер» на сцені Львівської опери та концертних програм присвячених композитору.

Важливими документами суспільного інтересу до творчості вказаних композиторів-романтиків є публікації у пресі, статті, рецензії, музикознавчі розвідки, монографії, присвячені митцям львівських авторів або опубліковані у Львові, які були створенні впродовж усього періоду побутування творчості композиторів у місцевій музичній культурі.

Після 1991 р., в період Незалежності України, відбувається процес реконструкції місцевої інфраструктури творчості Ф. Шопена, Р. Вагнера і Ф. Ліста. Досліджуються унікальність львівських традицій та рецепцій творчості вказаних композиторів, діяльність виконавців їх творів, інтерпретація різними національними громадами, історія музикознавчих досліджень. Твори цих композиторів постійно є в педагогічному репертуарі, а також в програмах концертів. Урочисто святкувалися у Львові 200-річчя з дня народження Ф. Шопена (2010), Ф. Ліста (2011) та Р. Вагнера (2013). На жаль, досі не відновлені постановки опер Р. Вагнера у львівській опері. Однак, зацікавлення меломанів краю до творчості митців не зникає, що свідчить про подальше збагачення їх інфраструктури в лоні місцевої музичної культури.

ВИСНОВКИ

Актуальним напрямком в сучасному українському музикознавстві є дослідження особливостей музичної культури різних регіонів та міст України. Він приєднується до загальних тенденцій розвитку гуманітарних дисциплін, в тому числі, таких як історична регіоналістика та краєзнавство. Завданням історичної регіоналістики є дослідження всіх аспектів людської життєдіяльності в межах обраного регіону чи меншої адміністративно-територіальної одиниці (області району, міста, села). Основною проблемою такого регіонального комплексного дослідження є відокремлена робота фахівців у різних галузях та неможливість досі налагодити співпрацю між науковцями (наприклад, істориків, археологів, краєзнавців, мистецтвознавців, культурологів, музикознавців), щоб отримати повну картину життя (в т.ч. мистецько-культурного) регіону чи адміністративно-територіальної одиниці.

В останні два десятиліття були написані, захищені та опубліковані праці, які розглядали специфіку музичного життя регіонів та міст нашої держави – від Галичини до Приазов'я, від Львова до Харкова, що дозволило проаналізувати спільні вектори та тематику наукових студій щодо вивчення локальної музичної культури. Дослідники, передусім, розглядають особливості історико-політичного розвитку регіону та його демографічного (національно-етнічного) складу населення, процес професіоналізації усіх сфер музичного життя, заснування та функціонування освітньо-мистецьких й концертних інституцій, етапи розвитку виконавських та композиторських шкіл, діяльність найвагоміших постатей розвитку музичного мистецтва регіону (педагогів, організаторів музичного життя, композиторів) тощо.

Досі не розглянутим питанням в регіональних музичних студіях є причини поширення та популяризації композиторської творчості суспільством регіону, а також суспільні вияви рецепції композиторської

творчості та їхня регіональна специфіка. Проаналізувавши вживання терміну «рецепція» у широкому колі наукових дисциплін (правознавство, історія, філософія, українська мова, українська література, порівняльне літературознавство, музикознавство), застосовуємо поняття *рецепції композиторської творчості* на позначення фактів засвоєння, осмислення, опрацювання суспільством творчості композитора, які зафіксовані документально або ж засвідчуються певними артефактами. Рецепція творчості композитора в умовах регіональної культури може мати такі напрямки: діяльність композитора чи близьких осіб із його оточення на теренах регіону; виконання творів композитора в регіональних концертних програмах, використання їх у педагогічному репертуарі; місцеві виконавські традиції музичної спадщини композитора; наукові дослідження присвячені композиторові та його творчості; ознаки суспільного вшанування композитора – організація ювілейних акцій, музеїв, виставок, колекцій, надання його імені різними інституціям тощо; вплив творчості композитора на місцеву культуру, в т. ч. композиторську і виконавську школу, інші мистецькі форми – поезію, літературу, живопис. Для позначення комплексу усіх напрямків рецепції і сфер функціонування творчості митця у регіоні пропонуємо термін *інфраструктура творчості композитора*.

Дослідження специфіки регіонального музичного життя з ракурсу суспільного сприйняття та популяризації творчості тих чи інших композиторів, акцентує увагу на формуванні мистецьких вподобань суспільства та їх мінливості, в залежності від окреслених історико-політичних, національно-ментальних та мистецько-культурних чинників. У перспективі такі дослідження регіональної рецепції музичної творчості, по-перше, можуть доповнити та поглибити розуміння особливостей регіональної музичної культури, по-друге, виявити коло мистецьких пріоритетів та причини популяризації творчості тих чи інших митців в різних регіонах України, по-третє, визначити характерні регіональні

традиції та рецепцію творчості найбільш популярних світових митців й розглянути особливості їх сприйняття в регіональному середовищі у порівнянні з іншими регіональними музичними культурами.

Обраний об'єкт нашого дослідження – місто Львів та його музична культура, вирізняється впливом низки специфічних регіональних чинників, серед яких історико-політичний розвиток міста, активні міжнаціональні та міжконфесійні контакти, особлива функція регіонального чи столичного центру, яка в усі віки визначала мистецькі пріоритети мешканців та їх культурне життя.

Особливий розквіт музичної культури міста у ХІХ ст. і популярність творчості серед місцевих мешканців найяскравіших представників тогочасного мистецького стилю – Романтизму, мало свої історичні, національні, культурні передумови. Після затяжного кризового періоду занепаду Речі Посполитої, приєднання Галичини зі регіональним центром – містом Львів до Австрійської імперії, зумовило проведення низки реформ, завдяки яким місцеві мешканці відчули якісні позитивні зміни у різних сферах життя. Це спричинило сплеск культурного життя, яке, з одного боку, позначене впливом пріоритетів столиці метрополії – Відня, з другого – плеканням власних традицій і самобутності. Це можна простежити у сфері професіоналізації музичного життя міста у ХІХ – на початку ХХ століття: формування професійних музичних освітніх й концертних інституцій спочатку відбувалося за зразком культурних центрів імперії, а згодом все яскравіше виявлялось домінування пріоритетів тої чи іншої національної громади міста.

Дослідження суспільної рецепції музичної було здійснене на прикладі творчості Ф.Шопена, Р. Вагнера і Ф. Ліста в музичній культурі Львова. Зібрані та проаналізовані факти суспільної рецепції творчості згаданих композиторів дали змогу:

– хронологічно укласти вияви суспільної рецепції у різних напрямках і підтвердити той факт, що творчість обраних композиторів

мала вагому популярність у мешканців Львова впродовж середини ХІХ століття – до сьогодення;

– прослідкувати чинники, завдяки яким відбулося знайомство, поширення та популяризація творчості Ф.Шопена, Р. Вагнера і Ф. Ліста у музичній культурі міста, а саме – концерти Ф.Ліста у 1847 році та відгуки місцевій пресі; послідовники виконавського стилю творчості Ф.Шопена та Ф.Ліста – Кароля Мікулі та Людвіка Марека та їхні школи; історія постановок більшості опер Р.Вагнера німецькою, польською, українською мовами, найбільша концентрація опер композитора на сцені Великого міського театру у першій третині ХХ століття; виконання творів Ф.Шопена та Ф.Ліста в концертному та педагогічному репертуарі виконавцями різних національних спільнот міста; статті, рецензії, музикознавчі праці, монографії, переклади публіцистичних творів львівськими авторами, або ж видані у Львові; святкування ювілейних дат з дня народження чи смерті Ф.Шопена, Р. Вагнера і Ф. Ліста; формування музейних колекцій, збірок; ознаки суспільного вшанування – присвоєння імені композиторів міським вулицям, установам; рецепція у інших видах мистецтва та поезії; вплив творчості композиторів та виконавську та композиторську школу тощо;

– розділити встановлення інфраструктури композиторської творчості на етапи, які характеризуються певними особливостями суспільного сприйняття, як правило, під впливом зміни суспільно-історичного чи мистецького життя краю. Сприйняття творчості Ф.Шопена можна розділити на чотири етапи: перший етап – друга половина ХІХ (початкове знайомство й інтенсивне розповсюдження завдяки діяльності у Львові Кароля Мікулі), другий етап – перша половина ХХ ст. (до 1939 р.) (осмислення національних ознак стилю Ф. Шопена, пропагування польською громадою міста, активне наукове дослідження творчості митця), третій етап – 1939-1991 рр. (радянський період інтерпретації музики Ф. Шопена, позначений домінуванням російської традиції виконавства та музикознавчих досліджень), четвертий етап – 90-ті рр. ХХ

– початок ХХІ ст. (відродження традицій львівської шопеніани, активні музикознавчі студії та виконання його музики, в т.ч. святкування 200-річниці з дня народження). Розгортання інфраструктури Р. Вагнера охоплює чотири періоди: перший етап – друга половина ХІХ ст. (перші вагнерівські постановки у театрі Скарбка і початок музикознавчих студій); другий етап – перша половина ХХ ст. – до 1939 р. (постановка на львівській сцені більшої частини оперного доробку композитора в польському перекладі; діяльність львівських (українських та польських) співаків-вагнеристів, їх міжнародна кар’єра. Виконання творів композитора на концертних естрадах міста. Видання польських перекладів праць Р. Вагнера та музикознавчих досліджень, значний вплив його ідей на місцеву полінаціональну композиторську школу); третій етап – 1939 – 1991 р. (не чисельні постановки творів Р. Вагнера, внаслідок ідеологічних обмежень); четвертий етап – після 1991 р. (дослідження рецепції творчості композитора у Львові та діяльності львівських різних національних шкіл, виконання фрагментів творів на концертних естрадах, святкування у 2013 р. 200-річниці від дня народження композитора). Виокремлення п’яти етапів у рецепції творчості Ф. Ліста: перший етап – 1847 р. (концерти Ф. Ліста у Львові); II етап – друга половина ХІХ ст. (діяльність у Львові учня Ф. Ліста Людвіка Марека та його учнів, створення перших наукових розвідок); третій етап – перша половина ХХ ст. (формування двох національних типів місцевої фортепіанної школи (української та польської) інтерпретаторів музики композитора, глибше ознайомлення суспільства з його різножанровою творчою спадщиною); четвертий етап – від 1939-1991 рр. (домінування російської інтерпретації у виконавстві і нівелювання місцеві традиції); п’ятий етап – від 1991 р. до нині (продовження виконавської традиції та наукових досліджень українськими музикантами і музикознавцями, святкування 200-річниці у 2013 році);

– визначити найяскравіші етапи культивування композиторської творчості в музичній культурі Львова впродовж середини ХІХ століття до

нині, та які чинники призвели до цієї значної популярності: період кінця 50-их рр. XIX – 30-их рр.. XX століття, сучасний етап рецепції творчості Ф.Шопена; кінець 60-их XIX – 20-і рр. XX століття у культивуванні творчості Р. Вагнера; 1847 рік, 70-і рр. XIX – 30-і рр.. XX століття у суспільній рецепції творчості Ф.Ліста;

– окреслити регіональну специфіку суспільного сприйняття творчості Ф.Шопена, Р. Вагнера і Ф. Ліста у Львові, а саме: виконавські школи, закладені К. Мікулі та Л.Мареком; особливості сприйняття різними національними громадами міста творчості Ф.Шопена на початку XX століття; інтерес до творчості Р. Вагнера та постановки більшості його опер на львівській сцені на початку минулого століття, відродження і дослідження на сучасному етапі традицій пов'язаних із творчістю цих композиторів у музичній культурі міста.

Подібне ґрунтовне дослідження суспільної рецепції музичної творчості потребують і композитори – представники української культури. Методи дослідження та аналізу регіонального сприйняття творчості світових митців, який мають великий ареал поширення у різних регіональних світових культурах, можливо перенести на спадщину митців українських композиторів, та прослідкувати поширення й популярність їх творчості в різних регіонах не тільки України, але й інших країн світу, особливо, де є чисельна українська діаспора.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк І. Видання творів Фридерика Шопена з фондів бібліотеки Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка (до 1939 року) / авт. передм. І. Пилатюк; авт. вступ. ст. І. Антонюк. Львів: ТеРус, 2011. 224 с.
2. Антонюк І. Колекції бібліотеки ЛДМА ім. М. В. Лисенка. *Наукові збірки ЛДМА ім. М. В. Лисенка*. Музикознавчі студії. Львів: СПОЛОМ, 2005. Вип. 10. С. 42-50.
3. Антонюк І. М. Нотні колекції бібліотеки Львівської національної музичної академії ім. М.В.Лисенка у світлі історико-культурного процесу краю : дис... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Львів, 2008. 239 с.
4. Антошко М. О. Мистецьке життя Вінниччини 60-х років ХІХ – першої половини ХХ століття в контексті художньої культури Поділля : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Київ, 2011. 16 с.
5. Аркуша О., Кондратюк К., Мудрий М., Сухий О. Час народів. Історія України ХІХ століття : навч. посібн. Львів: Літопис, 2016. 408 с.
6. Барвінський В. З концертової салі. І. Концерт співачки Одарки Бандрівської (Брамс-Вольф-Вагнер). ІІ. Камеральний вечір Г., С. і М. Левицьких (твори Брамса). *Діло*. Львів, 1933. 28 жовт. (Ч. 240). С. 7.
7. Барвінський В. Із матеріалів до споминів про Модеста Менцінського. *Новий Час*. 1936. 12 квіт. (Ч. 82). С. 16–17.
8. Барвінський В. З концертової салі. Галя Левицькі. *Новий Час*. 1937. 1 берез. (Ч. 44). С. 10.
9. Барвінський О. Спомини з мого життя / упор. А. Шацька, О. Федорук, ред. Л. Винар, І. Гирич. Київ : Смолоскип, 2004. 528 с.

10. Бевська І. Музично-мистецька діяльність в соціокультурному просторі Тернопільського воєводства (з другої половини ХІХ – до 1939 року) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2012. 16 с.
11. Бермес І. Хорове життя Дрогобиччини першої половини ХХ ст. в контексті духовного розвитку Галичини : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2006. 20 с.
12. Блажкевич Г., Старух Т. З історії львівської шопеніани. *Фридерик Шопен* : зб. ст. Львів : ЛДМА ім. М. Лисенка, 2000. С. 79-89.
13. Блажкевич Г., Старух Т. Правда і міфи про львівських піаністів – основоположників фортепіанної школи. Львів: СПОЛОМ, 2011. 300 с.
14. Бондарчук В. Музичне життя Черкащини ХІХ – початку ХХ століття у контексті становлення професіоналізму в музичній культурі України : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Київ, 2012. 16 с.
15. Булка Ю. Музична культура Західної України. *Історія української музики* : в 6 т. Київ : Наукова думка, 1992. Т.4 : 1917-1941. С. 546-589.
16. Бурдейна-Публіка Т. Становлення і розвиток професійних форм музичного життя Вінниччини як складової культури Подільського краю: дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Львів, 2010. 284 с.
17. Бурдуланюк Г. Українське музичне життя Прикарпаття другої половини ХІХ – початку ХХ століть. *Вісник Прикарпатського університету*. Серія : Історія. Івано-Франківськ, 2005. Вип. 9. С. 138-147.
18. Васюта О. Музичне життя Чернігівщини ХVІІІ-ХІХ століть (Загальні закономірності та регіональні особливості) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Київ, 1998. 15 с.
19. Верменич Я. Історична регіоналістика в Україні. *Український історичний журнал*. Київ, 2001. №6. С. 3-21.
20. Верменич Я. Історична регіоналістика в Україні (Закінчення). *Український історичний журнал*. 2002. №2. С. 3-26.

21. Верменич Я. Історична регіоналістика і краєзнавство : діалектика співвідношення. *Історико-географічні дослідження в Україні*. Київ, 2004. Ч.7. С. 29-47.
22. Витвицький В. Нова прем'єра у Львівському оперному театрі. *Витвицький В. Музикознавчі праці. Публіцистика* / упор. Л. Лехник. Львів, 2003. С. 317-318.
23. Витвицький В. Симфонічна поема «Мазепа» Ф. Ліста. *Витвицький В. За океаном* : зб.ст. / ред.-упор. Ю. Ясиновський. Львів, 1996. С. 16-19.
24. Витвицький В. Станислав Людкевич зблизька. *Витвицький В. Музикознавчі праці. Публіцистика* / упор. Л. Лехник. Львів, 2003. С. 206-214.
25. Витвицький В. Український музичний Львів. *Витвицький В. За океаном* : зб. ст. / ред.-упор. Ю. Ясиновський. Львів, 1996. С. 9-15.
26. Витвицький В. Українські впливи у Шопена. *Витвицький В. Музикознавчі праці. Публіцистика* / упор. Л. Лехник. Львів, 2003. С. 21-26.
27. Войтович Л. «Заклад» у Миколаєві. Родина графів Скарбків. URL : <http://www.mykolaiv.info/statti-ta-naukovi-pratsi/zaklad-u-mikolaevi.-rodina-grafiv-skarbkiv.html> (дата звернення : 17.11. 2017).
28. Волошин М. З музичного руху. Концерти Модеста Менцинського. *Діло*. 1924. 19 лип. (Ч. 157). С. 3.
29. Ворона В. Ференц Ліст в пам'яті Єлисаветградців. *Золоті сторінки музичної історії України : Ференц Ліст та піаністична культура ХХ століття* : зб. ст. та матеріал. Кіровоград, 1999. С. 5-6.
30. Глібовицький І. Музичне життя Буковини ХІХ – початку ХХ століття як прояв полікультурного середовища : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Івано-Франківськ, 2010. 20 с.
31. Глібовицький І. Творча постать Адальберта Гржималі в контексті розвитку музичної культури Буковини другої половини ХІХ – початку ХХ століття. *Наукові записки Тернопільського нац. педагог. ун-ту ім.*

- В. Гнатюка* та Нац. муз. академії України ім. П.Чайковського. Серія : Мистецтвознавство. Тернопіль, Київ, 2008. №1 (19). С. 18-24.
32. Голубко В., Качараба С., Середяк А. Історичне краєзнавство. Навч. посібн. Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2005. Ч. 1. 130 с.
33. Горак Я. Анатоль Вахнянин і становлення музичного професіоналізму в Галичині (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.). Львів : «Сполом», 2008. 231 с.
34. Граб У. Музикологія як університетська дисципліна : львівська музична школа Адольфа Хибінського (1912-1941). Львів : УКУ, 2009. 178 с.
35. Григорьева Т. Ференц Ліст на Винничині. *Золоті сторінки музичної історії України : Ференц Ліст та піаністична культура ХХ століття* : зб. ст. та матеріал. Кіровоград, 1999. С.6-9.
36. Грица С. Українська фольклористика ХІХ – початку ХХ століття і музичний фольклор : нарис. Київ, Тернопіль : Астон, 2007. 152 с.
37. Дністрянська С. Ференц Ліст. У сорокові роковини смерті. *Діло*. 1926. 26 серп. (Ч. 188). С. 2-3.; 27 серп. (Ч. 189). С. 2-3.
38. Долгіх М. Становлення музичного професіоналізму Єлисаветградщини (1900 – 1920-ті рр.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2011. 20 с.
39. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст. Київ : Муз. Україна, 1960. 190 с.
40. Історія Львова в документах і матеріалах / упор. Єдлинська У., Ісаєвич Я., Купчинський О. Київ : Наукова думка, 1986. 423 с.
41. Історія Львова : у 3 т. / редкол. : Я. Ісаєвич, М. Литвин, Ф. Стеблій. Львів : Центр Європи, 2006. Т. 1. 296 с.
42. Історія Львова : у 3 т. / редкол. : Я. Ісаєвич, М. Литвин, Ф. Стеблій. Львів : Центр Європи, 2007. Т. 2. 559 с.

43. Кавунник О. Музичне середовище Ніжина в контексті національних культуротворчих процесів ХІХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2011. 16 с.
44. Кашкадамова Н. До історії виконання фортепіанних творів Ліста. *Золоті сторінки музичної історії України: Ференц Ліст та піаністична культура ХХ століття* : зб. ст. та матер. Кіровоград, 1999. С. 19-21.
45. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва ХІХ сторіччя : навч. посіб. Тернопіль : АСТОН, 2006. 608 с.
46. Кашкадамова Н. Національний міф Шопена і українська інтерпретація. *Musica Galiciana*. 2001. Т. 6. С. 215-220.
47. Кашкадамова Н. Поступ у розумінні музики Шопена. *Українська музика* : наук. часоп. 2011. Ч. 1. С. 96-99.
48. Кашкадамова Н. Слов'янський геній в музиці. *Вісник НТШ*. 2010. Ч. 44. С. 25-27.
49. Кашкадамова Н. Традиції виконання Шопена у Львові. *Фридерик Шопен* : зб. ст. Львів : ЛДМА ім.М. Лисенка, 2000. С. 54-78.
50. Кашкадамова Н. Фортепіанне мистецтво Шопена. Тернопіль : Астон, 1999. 79 с.
51. Кашкадамова Н. Фридерик Шопен в українських публікаціях : матеріали до бібліографії. *Українська музика* : наук. часоп. 2011. Ч. 1. С. 168-171.
52. Кашкадамова Н., Дітчук О. Виконавський стиль піаністки Галі Левицької у контексті музичного життя Львова другої чверті ХХ ст. *Вісник Львівського університету*. Серія : Мистецтвознавство. Львів, 2002. Вип. 2. С. 85-108.
53. Кияновська Л. Галицька музична культура ХІХ-ХХ ст. Чернівці : Книги-ХХІ, 2007. 424 с.

54. Кияновська Л. Рецепція творчості Фридерика Шопена та Роберта Шумана у Львові. *Часопис НМАУ ім. П. Чайковського*. 2010. № 4 (9). С. 3-10.
55. Кияновська Л. Сприйняття творчості Ференца Ліста у Львові. *Часопис НМАУ ім. П.І. Чайковського*. 2011. № 4(13). С. 3-9.
56. Кияновська Л. Шопен і Барвінський. *Фридерик Шопен* : зб. ст. Львів : ЛДМА ім. М. Лисенка, 2000. С. 107-116.
57. Кияновська Л. Опері Вагнера на львівській сцені. *Українська музика* : науковий часопис. 2013. Ч. 2 (8). С. 66-74.
58. Кобрин Н. Музична культура в національному русі галицьких українців (1891 – 1939) : автореф. дис. ... канд. іст. наук : 07.00.01. Львів, 2010. 19 с.
59. Кобрин Н., Назар Л., Шевчук С. Джерела спеціальної професійної музичної освіти у Львові в першій половині ХІХ століття (до історії ЛССМШ ім. С. Крушельницької). *Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури* : матеріали всеукр.наук.-метод. конф. викладачів ССМШ. (Харків, 2005 р.). Харків, 2015. С. 83-88.
60. Колбін Д. Виступи Ференца Ліста у Львові. *Musica Galiciana*. Rzeszów : Wyd-wo wyższej szkoły Pedagogicznej, 1999. Т. 3. С. 189-195.
61. Косарева Г. Давньосвіт Валерія Шевчука : художня рецепція старовинних літературних пам'яток. Миколаїв : ЧДУ ім. Петра Могили, 2013. 188 с.
62. Кот А. Особистісні та креативні виміри зрілого періоду життєтворчості Ференца Ліста. *Українська музика* : науковий часопис. 2012. Ч. 1 (3). С. 150-155.
63. Котюк Б. Ріхард Вагнер. Геній людства. Львів: ТзОВ «ВФ «Афіша»», 2013. 96 с.
64. Котюк Б. Транскрипції для органа фрагментів із опер Ріхарда Вагнера. Львів : ТзОВ «ВФ «Афіша»», 2013. 34 с.

65. Крип'якевич І. Історичні проходи по Львову : книга-путівник. Вид. 4-те. Львів : Априорі, 2009. 116 с.
66. Кудрик Б. Жмінка рефлексій з приводу роковин смерти Р. Вагнера. *Мета*. 1933. 5 берез. (Ч. 10). С. 4-5.
67. Кудрик Б. Концерт у честь Вагнера, Брамса і Вольфа. Виступ Одарки Бандрівської. *Мета*. 1933. 29 жовт.(Ч. 43). С. 6.
68. Кушнірук О. Рецепція мінімалізму у творчому доробку Олександра Щецинського. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Рівне, 2013. Вип. 19 (1). С. 204-208.
69. Лабанців-Попко З. Сто піаністів Галичини. Львів : НТШ, 2008. 224 с.
70. Левицький В. Ріхард Вагнер (23 травня 1813 – 13 лютого 1883). *Дзвони*. 1933. Ч. 5. С. 237-241.
71. Лепкий Б. Ми йшли з тобою. URL : http://pysar.net/poet.php?poet_id=37 (дата звернення : 15.11. 2017 р.).
72. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. Львів, Нью-Йорк, 1994. 143 с.
73. Литвиненко А. Історичні шляхи становлення регіоналістики в українській культурі й музикознавстві. *Студії мистецтвознавчі*. 2012. Ч. 3. С. 7-14.
74. Литвиненко А. Музична культура Полтавщини ХІХ – початку ХХ століття в аспектах регіонального джерелознавства : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Київ, 2006. 20 с.
75. Литвиненко А. Полтавщина : музична культура (ХІХ – початок ХХ століття) : навч. посіб. Київ : Автограф, 2011. 184 с.
76. Личковах В. Універсалізм і регіоніка в сучасній етнокulturології. *Кulturологічна думка*. 2010. № 2. С. 48-53.
77. Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс / ред. кол. : Р. Гром'як, І. Папуша. Тернопіль : Підручники і посібники, 2004. 378 с.
78. Локощенко Г. Музичне життя Сумщини (середина ХVІІ - 80-і рр. ХХ ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 1991. 24 с.

79. Любка Колесса, українська піаністка : статті та матеріали / ред.-упор. Н. Кашкадамова, В. Бобицька. Львів : Літопис, 2011. 460 с.
80. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. / упор. З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 1999. Т. 1. 496 с.
81. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. / упор. З. Штундер. Львів: Дивосвіт, 2000. Т.2. 816 с.
82. Магочій П. Історія України. Київ : Критика, 2007. 640 с.
83. Мазепа Л. Кароль Мікулі – мистецький директор Галицького Музичного Товариства у Львові (1858-1887). *Мазепа Л. Сторінки музичного минулого Львова (з неопублікованого)*. Львів : Споллом, 2001. С. 39-57.
84. Мазепа Л. Учні Кароля Мікулі. *Мазепа Л. Сторінки музичного минулого Львова (з неопублікованого)*. Львів: Споллом, 2001. С. 74-100.
85. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові : у 2 т. Львів : Споллом, 2003. Т.1. 288 с.
86. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові : у 2 т. Львів : Споллом, 2003. Т.2. 200 с.
87. Мазепа Т. Австрійський театр у Львові (1789–1872) : історія, музичний репертуар, оперне виконавство, культурний контекст : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2003. 18 с.
88. Мазепа Т. Соціокультурний феномен європейських музичних товариств ХІХ – початку ХХ століття на прикладі Галицького Музичного Товариства : монографія. Львів : Растр-7, 2017. 474 с.
89. Мазепа Т. Історичні передумови виникнення театру у Львові. *Musica Galiciana*. Rzeszów : Wyd-wo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, 2000. Т. 5. С. 53-83.
90. Майбурова Е. Музыкальное краеведение и его роль в концепции истории музыки. *Музично-історичні концепції у минулому і сучасності* : Матеріали міжнар. наук. конф. / ред.-упоряд. О. Зінкевич, В. Сивохіп. Львів : Споллом, 1997. С. 91-96.

91. Макарчук С. Зміни в етносоціальній структурі населення Львова в першій половині ХХ століття. *Вісник Львівського університету*. Серія історична. Львів, 2007. Спец. вип. С. 445-455.
92. Мартинюк Т. Історико-теоретичні аспекти взаємовідношень географічного і соціокультурного чинників у явищі регіональної музичної культури (на прикладі Північного Приазов'я ХІХ-ХХ ст.) : автореф. дис. ... д-ра. мистецтвознав. : 17.00.01. Київ, 2004. 42 с.
93. Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника). *Записки НТШ. Праці музикознавчої комісії*. Львів, 1993. Т. 226. С. 370-455.
94. Медведнікова Т. О. Дніпропетровська піаністична школа. Генезис та еволюція : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2009. 19 с.
95. Мельник Л. Концертне життя Львова 1824-1840 рр. у дзеркалі часопису „Mnemosyne”. *Musica Galiciana*. Rzeszów : Wyd-wo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, 1999. Т. 3. С. 220-229.
96. Мельник Л. Музична журналістика : теорія, історія, стратегії. На прикладах із щоденної преси Львова від початків до сьогодення. Львів : ЗУКЦ, 2013. 384 с.
97. Мельник-Гнатишин О. До бібліографії праць Адольфа Хибінського. *Musica Humana* : зб.ст. кафедри муз. україністики ЛДМА. Львів, 2005. Ч. 2. С. 407-422.
98. Мильштейн Я. Ф. Лист : в 2 т. Изд. 2-е, расшир. и доп. Москва : Музыка, 1970. Т.1. 864 с.
99. Мильштейн Я. Лист : в 2 т. Изд. 2-е, расшир. и доп. Москва : Музыка, 1970. Т.2. 600 с.
100. Миронова О. Музичне життя в полікультурному середовищі м. Стрия та регіону Стрийщини (друга половина ХІХ століття – 1939 р.) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Львів, 2007. 237 с.

101. Мітлицька В. Музичне життя Катеринославщини середини ХІХ – початку ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Харків, 2000. 19 с.
102. Мороз Л. Диригентсько-хорове мистецтво Галичини другої половини ХІХ – першої третини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Київ, 2003. 19 с.
103. Москвічова Ю. Тематичні напрями й методологія сучасних досліджень регіональної культури України. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку* : Наук. зап. Рівнен. держ. гуманітарного ун-ту : у 2 т. Рівне : РДГУ, 2013. Вип. 19. Т. 2. С. 239-244.
104. Мотренко Т. Рецепція гегелівських ідей у світоглядно-релігійній парадигмі російської філософії ХІХ – початку ХХ століть : автореф. дис. ... д-ра філос. наук : 09.00.05. Київ, 2004. 37 с.
105. Назар-Шевчук Л. Фортепіанна творчість Василя Барвінського. *Матеріали ІІ всеукр. наук.-практ. конф.* Харків : Сонат, 2007. С. 51-57.
106. Николин О. Нові архівні джерела про учнів Кароля Мікулі та львівське фортепіанне мистецтво (сторінки шопеніани). *Записки Наукового Товариства імені Шевченка. Праці Музикознавчої комісії.* Львів, 2009. Т. 258. С. 507-515.
107. Николин О. Сторінки львівської шопеніани. Автографи Фридерика Шопена та його сучасників. *Записки Наукового Товариства імені Шевченка. Праці Музикознавчої комісії.* Львів, 2004. Т. 247. С. 402-414.
108. Николин О. Шопеніана у збірках Львова (живопис, графіка, скульптура, фотографія). *Записки Наукового Товариства імені Шевченка. Праці Музикознавчої комісії.* Львів, 1993. Т. 226. С. 498-504.
109. Новакович М. Про візійну природу музики Ріхарда Вагнера. *Українська музика : науковий часопис.* Львів, 2013. Ч. 2 (8). С. 11-19.
110. Олександр Ейдельман. Данина шани вчителю / упор. та ред. Н. Кашкадамової та Т. Мілодан. Львів : БаК, 2006. 224 с.

111. Олексів Я. Рецепція жанрів сюїти і партити в українській баянній музиці другої половини ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 Львів, 2011. 20 с.
112. Олійник С. Музикознавство в системі регіоналістики та краєзнавчих досліджень. *Мистецька культура : історія, теорія, методологія* : тези Міжнар. наук. конф. (Львів, 25 листопада 2016 р.). / відп. за вип. : О. Осадця, В. Пасічник. Львів : Растр-7, 2016. С. 51-52.
113. Олійник С. Музикознавчі та літературні джерела львівської шопеніани. Музикознавчий універсум молодих : тези Міжнар. наук. конф. (Львів, 1-2 берез. 2017 р.). Львів : Видавець Т. Тетюк, 2017. С. 115-117.
114. Олійник С. Національно-культурні чинники формування львівської музичної шопеніани. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку* : зб. наук. ст. Рівне : РДГУ, 2016. Вип. 22. С. 146-153.
115. Олійник С. Регіональні дослідження рецепції композиторської творчості : джерелознавчий та науково-теоретичний аспекти. *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. Київ, 2016. Вип. 42. С. 177-190.
116. Олійник С. Регіональні параметри рецепції творчості композиторів-романтиків (на прикладі Ф. Шопена, Ф. Ліста та Р. Вагнера в музичній культурі Львова). *Музикознавчий універсум* : зб. ст. Львів, 2017. Вип. 40. С. 228-240.
117. Олійник С. Регіональні параметри рецепції творчості композиторів-романтиків (на прикладі Ф. Шопена, Ф. Ліста та Р. Вагнера в музичній культурі Львова). *Музикознавчі студії – 2016* : тези Між нар. наук. конф. (Львів, 24-26 лют. 2016 р.). Львів: Видавець Т. Тетюк, 2016. С. 123-124.
118. Олійник С. Рецепція творчості Р. Вагнера в музичній культурі Львова. *Музикознавчі студії* : тези Всеукр. наук.-практ. конф. (Львів, 25-26 лют. 2015 р.). Львів : Видавець Тетюк Т. В., 2015. С. 95-96.

119. Олійник С. Рецепція творчості Ріхарда Вагнера в музичній культурі Львова. *Музикознавчі студії : наук. зб. ЛНМА ім. М.В.Лисенка*. Львів, 2015. Вип. 35. С. 102-112.
120. Олійник С. Творчість Ліста в музичних традиціях Львова. *Українська музика : науковий часопис*. Львів, 2016. Ч. 4 (22). С. 60-70.
121. Олійник С. У ювілейний рік Ріхарда Вагнера. *Українська музика : науковий часопис*. Львів, 2013. Ч. 4 (10). С. 141-144.
122. Островерха М. Ріхард Вагнер. 1883-1933. *Новий Час*. Львів, 1933. 15 лют. (Ч. 34). С. 3.
123. Островська М. Регіональна культура як структуроутворюючий елемент національної культури. *Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство*. Київ, 2010. № 4. С. 124-129.
124. Павлишин С. Український фольклор у творчості Ф. Шопена. *Фридерик Шопен : зб. ст.* Львів : ЛДМА ім. М. Лисенка, 2000. С. 5-17.
125. Паламарчук О. Твори Ріхарда Вагнера на львівській сцені. *Просценіум*. Львів, 2003. № 3 (7). С. 11-15.
126. Підкамінна Л. Епітет Т. Г. Шевченка : генеза, структура і сучасна мовна рецепція : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.01. Київ, 2011. 19 с.
127. Попадинець О. Історичний роман Вальтера Скотта та Михайла Старицького : рецепція, типологія : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05. Тернопіль, 2009. 20 с.
128. Ржевська М. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ ст. у взаємодії та перетвореннях соціокультурних дискурсів : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2006. 36 с.
129. Романюк Л. Музичне життя Станіславова другої половини ХІХ ст. : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Львів, 2007. 247 с.
130. Росул Т. Музичне життя Закарпаття 20–30-х років ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2003. 20 с.

131. Рудницький А. Вагнер і Байройт (З нагоди святочних вистав у Байройті). *Діло*. 1924. 27 верес. (Ч. 215). С. 2-3.
132. Рудницький А. Ріхард Вагнер: (в 50-ліття смерті). *Діло*. 1933. 19 лют. (Ч. 40). С. 3.
133. Рудницький А. Син великого творця (з нагоди смерти Зікфріда Вагнера). *Діло*. 1930. 9 серп. (Ч. 175). С. 5.
134. Рябцева І. Музичний простір Катеринославщини – Дніпропетровщини першої третини ХХ ст. в контексті становлення національного музичного професіоналізму : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2011. 20 с.
135. Савицький Р. З концертової салі. Артур Рубінштайн. *Діло*. 1934. 11 жовт. (Ч. 272). С. 7.
136. Савицький Р. Натхненні образом Мазепи. *Музика*. 1993. №1. С. 26-27.
137. Савка А. Вокально-симфонічна музика у першому сезоні Львівської філармонії (1902-1903 рр.) на сторінках тогочасної преси. *Музикознавчі студії* : наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка. Львів: Сполом, 2007. Вип. 16. С. 46-53.
138. Серeda О. Руські бали. *Незалежний культурологічний часопис «І»*. 2004. № 36. URL : <http://www.ji.lviv.ua/n36-1texts/sereda.htm>
139. Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування : у 2 ч. / вступ. ст., упор. і прим. М. Головащенко. Київ : Музична Україна, 1978. Ч. 1 : Спогади. 398 с.
140. Соломія Крушельницька. Спогади. Матеріали. Листування : у 2 ч. / вступ. ст., упор. і прим. М. Головащенко. Київ : Музична Україна, 1979. Ч. 2 : Матеріали. Листування. 447 с.
141. Старух Т. Музичне мистецтво Львова : становлення фортепіанного виконавства і педагогіки у другій половині 19 – першій третині 20 ст. Львів : ВДМА ім. М. Лисенка, 1997. 168 с.

142. Стебельська О. Музичне життя Тернопільщини другої половини ХХ – початку ХХІ століття : регіональні мистецько-освітні аспекти : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Київ, 2012. 20 с.
143. Сторінки історії Львівської державної музичної академії ім. М.В.Лисенка. Львів : СПОЛОМ, 2003. 256 с.
144. Студенніков І. Регіоналістика і регінознавство : проблеми методології та категоріального апарату. *Регіональна історія України*. Київ : Інститут історії України НАН України, 2007. Вип. 1. С. 67-78.
145. Суховейко Р. Ігнацій Ян Падеревський і його ставлення до спадщини Шопена. *Українська музика* : науковий часопис. 2012. Ч. 1 (3). С. 104-111.
146. Сюта Б. Особливості рецепції академічної музики в умовах глобалізації. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. Вип. 75 : Композитор і сучасне соціо-культурне середовище. С. 19-24.
147. Тельвак В. Рецепція творчої спадщини Михайла Грушевського в історичній думці кінця ХІХ–30-х років ХХ ст. : автореф. дис. ... д-ра іст. Наук : 07.00.06. Київ, 2009. 37 с.
148. Терещенко А. Львівський оперний. Епоха Т. Павликовського в контексті міжнародних зв'язків. *Musica Galiciana* / red. L. Mazera. Rzeszów : Wyd-wo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2003. Т. 7. С. 130-135.
149. Тимків Н. Вагнерівські образи в інтерпретації Соломії Крушельницької. *Соломія Крушельницька та світовий музичний простір* : зб. ст. Тернопіль : Астон, 2007. С.61-70.
150. Ущапівська О. Музичне мистецтво Донбасу в трансрегіональних соціокультурних процесах кінця ХІХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав.: 26.00.01. Київ, 2013. 34 с.
151. Федосєєв П. Інститут поруки за римським правом та його рецепція у цивільному праві України : автореф. дис. ... канд. юрид. наук : 12.00.03. Харків, 2003. 19 с.

152. Фридерик Шопен : зб. ст. / ред.-упоряд. Я. Якуб'як. Львів : ЛДМА ім. М. Лисенка, 2000. 400 с.
153. Хамедова О. Б. Антоненко-Давидович : доля, творчість, критична рецепція : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Харків, 2008. 20 с.
154. Чарнецький С. Соната a-moll. URL : http://www.poetryclub.com.ua/metrs_poem.php?poem=1316
155. Чуприк Е. Жанр фортепіанної фантазії на окремі теми в творчості Ліста : метод. рекомендації. Львів, 2001. 14 с.
156. Чуприк Е. Фантазії Ф. Ліста на теми з опер італійських композиторів : метод. рекомендації. Львів, 2001. 15 с.
157. Швець-Савицька Н. Декілька рефлексій до епістолярія Ференца Ліста. *Українська музика* : науковий часопис. 2012. Ч. 1 (3). С. 30-37.
158. Шиманський П. Музичне життя Волині 20–30-х років ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 1999. 16 с.
159. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість : в 2 т. Львів : ПП «БІНАР-2000», 2005. Т. 1 : (1879-1939). 636 с.
160. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Жовква : Місіонер, 2009. Т. 2 : (1939-1979). 360 с.
161. Щітова С. Взаємодія гетерогенності та адитивності в регіональній музичній культурі Дніпропетровщини : від витоків до сучасності : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Одеса, 2006. 18 с.
162. Якимчук О. Становлення музичного життя Луганщини першої половини ХХ століття : виконавство, театральна-концертна діяльність, педагогічні школи : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Харків, 2010. 19 с.
163. Якуб'як Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич. Львів : НТШ, 2003. 264 с.
164. Якуб'як Я. Про лігатури у другій баладі. *Фридерик Шопен* : зб. ст. Львів : ЛДМА ім. М. Лисенка, 2000. С. 249-258.

165. Ян І. Музична культура Харкова 20 – початку 30-х років ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Київ, 2011. 19 с.
166. Ясіновський Ю. До історії музики вірмен в Україні в публікаціях Збігнєва Костюва. *Записки НТШ*. Праці музикознавчої комісії. Львів, 1993. Т. 226. С. 504-511.
167. Ясіновський Ю. Музика давнього Львова. *Музична україністика : сучасний вимір* : зб. наук. ст. на пошану музикознавця, д-ра мистецтвознав., проф. М. П. Загайкевич. Київ : ІМФЕ ім. М.Т.Рильського, 2009. Вип. 4. С. 83-91.
168. [Musicus]. Концерт української піаністки п. С. Дністрянської у Львові. *Діло*. 1918. 24 берез. (Ч. 67). С. 3.
169. Bandrowski A. Pierścień Nibelunga – trylogia z prologiem R. Wagnera. Rozbiór tematyczny z analizą motywów przewodnich ilustrowaną przykładami. Lwów : nakł. Księgarni Polskiej B. Połonieckiego, 1907. 119 s.
170. Barbag S. Studjum o pieśniach Chopina. Lwów, Warszawa, Kraków : wyd-wo ZNiO, 1927. 60 s.
171. Brendel F. Liszt jako symfonik. Lwow : Gubrynowicz i Schmidt, 1870. 85 s.
172. Dankowska J. Muzykolodzy lwowscy o Wagnerze (na przełomie XIX i XX wieku). *Musica Galiciana* / red. L. Mazepa. Rzeszów : wyd-wo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2003. Т.7. S. 136-147.
173. Dienstl M. Ryszard Wagner a Polska. Lwów, Warszawa, 1907. 46 s.
174. Gruder L. „Mowa Lasu” Ryszarda Wagnera (Siegfried). *Wiadomości artystyczne*. 1899. Rok III. 1 marca (№ 5). S. 33-36.
175. Gruder L. Pierścień Nibelunga R. Wagnera. *Wiadomości artystyczne*. – 1898. Rok I, 10 paźd. (№ 27). S. 201-203.
176. Huneker J. Chopin. Człowiek i artysta. Lwów, Poznań : nakł. Wyd-wa polskiego, 1922. 313 s.

177. Jachimecki Z. Ryszard Wagner. Warszawa, Lwów : W-wo tow-wa nauczycieli szkół wyższych we Lwowie, 1911. 290 s.
178. Jaworski L. Franciszek Liszt. Lwów, Ztoczów : W. Zukerkandl, 1894. 123 s.
179. Kijanowska-Kamińska L. Lwowskie Chopiniana w kontekście rozwoju historycznego. *Materiały Międzynarodej Konferencji "Fryderyk Chopin (1810-1849) : Dwa wieki fascynacji"* (Warszawa, 22-23 Luty 2010 r.). 17 s.
180. Kyyanovska L. Petruk S. Wagner-Rezeption in der Musikkultur Lembergs (Polen/Ukraine). Richard Wagner. Persönlichkeit, Werkund Wirkung. / hrsg. Helmut Loos; red. Katrin Stöck. Markkleeberg : Richard-Wagner-Verband Leipzig, Helmut Loos und Sax-Verlag Beucha, 2013. S. 427-437.
181. Liszt Fr. Reiterlied (2-te Version). Text von Herwegh. Vierstimmige Mannergesänge. Mainz, Antwerpen, Brüssel. 5 s.
182. Marbur. Wagneriana. *Wiadomości artystyczne*. Lwów, 1898. Rok 2. 1 październ. (№ 26). S. 200.
183. Matusiak A. W kręgu secesji ukraińskiej : Wybrane problemy poetyki twórczości "Młodej Muzy". Wrocław : Wyd-wo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2007. 393 s.
184. Mazepa T. Przyczynki do dziejów życia muzycznego Lwowa (Koncerty wybitnych muzyków lwowskich w latach 1820-1850 we Lwowie). *Musica Galiciana* / red. G. Oliwy. Rzeszów : Wyd-wo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2010. T. 12. S. 143-161.
185. Nidecka E. Kryzys opery lwowskiej w dwudziestoleciu międzywojennym. *Musica Galiciana* / red. L. Mazepa. Rzeszów : Wyd-wo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2003. T. 7. S. 185-198.
186. Nowiny. Gazeta Lwowska. 1847. 27 kwiet. (№ 49). S.283-284.
187. Nowiny. Gazeta Lwowska. 1847. 1 maja. (№ 51). S.293.
188. Nowiny. Gazeta Lwowska. 1847. 11 maja. (№ 55). S.318-319.
189. Nowiny. Gazeta Lwowska. 1847. 13 kwiet. (№ 43). S. 242.
190. Nowiny. Gazeta Lwowska. 1847. 15 kwiet.(№ 44). S. 248.

191. Nowiny. Gazeta Lwowska. 1847. 15 maja. (№ 56). S.324.
192. Nowiny. Gazeta Lwowska. 1847. 17 kwiet. (№ 45). S. 253.
193. Nowiny. Gazeta Lwowska. 1847. 20 kwiet.(№ 46). S. 259-260.
194. Nowiny. Gazeta Lwowska. 1847. 22 kwiet. (№ 47). S.264.
195. Nowiny. Gazeta Lwowska. 1847. 4 maja. (№ 52). S.302.
196. Nowiny. Gazeta Lwowska. 1847. 6 maja. (№ 53). S.309.
197. Obchód setnej rocznicy urodin Fryderyka Chopina i Pierwszy zjazd myzuków polskich we Lwowie 23 do 28 padziernika 1910 : księga pamiątkowa przedłożona przez komitet obchodu. Lwów: Zienkowiez & Chęciński, 1912. 216 s.
198. Olijnyk S. Komparatystyczna analiza recepcji twórczości Chopina i Liszta w kulturze muzycznej Lwowa od końca XIX wieku do okresu współczesnego. *Muzyka i kultura w perspektywie pedagogicznej* / pod red. Joanny Jemielnik. Kraków : Aureus, 2016. S. 165-177.
199. Piniński L. O operze nowoczesnej i znaczeniu Ryszarda Wagnera oraz o Parsifalu Wagnera. Lwów : W. Łoziński, 1883. 108 s.
200. Piniński L. Parsifal Wagnera po latach trzydziestu. Lwów : główny skład w księgarni H. Altenberga, 1914. 50 s.
201. Strenger H. O życiu Chopina, geniuszu i duchu jego muzyki. Próba syntezy. Lwów : 1910. 124 s.
202. Szopen : popularny miesięcznik muzyczny. 1932. № 1. S. 1-8.
203. Szopen : popularny miesięcznik muzyczny. 1932. № 2. S. 9-16.
204. Szopen : popularny miesięcznik muzyczny. 1932. № 3. S.17-24.
205. Szopen : popularny miesięcznik muzyczny. 1932. № 4. S. 29-36.
206. Tannhäuser i turniej śpiewaków w Wartburgu. Opera w trzech aktach. Słowa i muzyka R. Wagnera. Lwów : Nakładem księgarni Gubrynowicza i Schmidta, 1897. 57 s.
207. Wagner R. Opera i dramat / przełoz. wstęp M. Dienstl. Lwów, Warszawa : H. Altenberg, E.Wende i sp., 1907. Cz. 1 : Opera a istota muzyki. 155 s.

208. Władysław Florjański. Sylwetka. *Wiadomości artystyczne*. Lwów, 1898 (Rok II). 1 maja (№ 13). S. 99.
209. Wójcik-Keuprulian B. Elementy ludowej rytmiki polskiej w muzyce Chopina. Lwów : ZNiO, 1936. 15 s.
210. Wójcik-Keuprulian B. Melodyka Chopina. Lwów : K. S. Jakubowski, 1930. 304 s. (Seria : Monografię i podręczniki).
211. Wszelaczyński W. O życiu i utworach Fryderyka Chopina : szkic krytyczno-biograficzny. Tarnopol : druk. J. Pawłowskiego, 1885 93 s.
212. Wypych-Gawrońska A. Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872-1918. Kraków : UNIVERSITAS, 1999. 407 s.
213. Wypych-Gawrońska A. Opera lwowska na mapie polskich przedsiębiorstw teatralnych do 1918 roku. *Musica Galiciana* / red. G. Oliwy. Rzeszów : wyd-wo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2010. T. 12. S. 44-52.
214. Żukowski O. Fryderyk Chopin w świetle poezji polskiej. Lwów : wyd-wo Zienkowicza i Chęcińskiego, 1910. 120 s.

ДОДАТОК А

Приклад 1.

Popularny miesięcznik muzyczny «Szopen» (Популярний музичний щомісячник «Шопен»⁵⁵). – Lwów, 1932. Rok.I, №1-4.

Популярний музичний щомісячник «Шопен». – Львів, 1932. – №1, Рік I. – 1 вересня. – С.1-8. [202]:

Др. Броніслава Вуйцік-Кеупруліан (Львів). Шопен і наша молодь. – С.1. Автор розповідає про два напрямки, яким присвятив своє життя Ф.Шопен – музику і Польщу. Музика композитора позбавлена програмності, це «чиста музика», позбавлена будь-яких літературних, художніх чи інших впливів. Однак, з музики народної «виріс квіт музики Шопена». Музика Фридерика Шопена є символом святості мистецтва і святості народу.

Др. Стефанія Лобачевська. Ехо конкурсу Шопена. – С.1-3. В контексті Міжнародного фортепіанного конкурсу ім.Ф.Шопена, який відбувся у 1932 році, автор аналізує питання виконавської інтерпретації творів композитора, яка має, на думку автора відображати сучасну епоху, а не романтичну добу. Перемогу і яскраві виступи російських піаністів, автор пояснює наявністю сформованої фортепіанної школи, якої, на її думку, в Польщі немає і пріоритетним завданням польських митців є формування національної піаністичної школи.

W.Ś. (Владислав Свежи). Вітольд Малішевський. – С. 3. Подається інформація про життєвий та творчий шлях польського композитора Вітольда Малішевського, у зв'язку з його призначенням на посаду керівника музичного відділу при Міністерстві освіти в Польщі.

[Музична школа ім. Ф.Шопена в Білостоку...]. – С.3. Інформація про діяльність музичної школи ім.Ф.Шопена в Білостоку.

Генрик Збежеговський. Фридерик Шопен (вірш). – С.4.

⁵⁵ Далі автори та назви статей подаються у нашому перекладі з польської та з анотаціями.

Владислав Свежи. «Моя біда». – С.4. Короткий життєпис Ф. Шопена та історія про його кохання до Марії Водзінської.

Владислав Свежи. Головні засади методики гри на фортепіано. – С.4-5. Автор аналізує найбільш популярну на той час педагогічну методику фортепіанного виконавства Теодора Лешетицького. Стаття має два розділи: перший – «Спосіб сидіння за фортепіано»; другий – «Рука і спосіб її тримання», в яких автор дає відповідні поради за методикою Т. Лешетицького.

Про музичні школи. – С.6-7. Перелік усіх музичних шкіл у Польщі, затверджених Міністерством освіти.

Культ Шопена на польській радіохвилі. – С.7-8. Розглядається популяризація творчості Ф.Шопена у ефірі «Польського Радіо», зокрема, завдяки програмі «Шопенівські радіо суботи», у якій в прямому ефірі запрошували виконувати музику польського композитора відомих піаністів – А.Міхаловського, З.Джевецького, А.Рубінштейна, Г.Штомпку, Л. Мюнцера, Н.Орлова та ін.

Від редакції. – С.8. Видання популярного музичного щомісячника «Шопен», як доступної музичної газети для широких верств, було здійснене у зв'язку з пам'яткою про «Шопенівські дні» у Польщі 1932 року. Наклад першого номеру становив 10 тис. екземплярів.

Популярний музичний щомісячник «Шопен» – Львів, 1932. – №2, Рік I. – 1 жовтня. – С.9-16. [203]:

Др. Зофія Лісса. Молодь і концертне життя. – С.9-10. Автор висловлює необхідність запровадити у Львові концерти для дітей, розповідаючи про практику таких концертів в Америці, Німеччині, Франції та ін., де загальна тривалість концерту є не більше однієї години, разом із поясненнями ведучого.

Генрик Збежеговський. Музика Шопена (вірш). – С.10.

Владислав Свежи. Едвард Гріг. – С.10-12. Автор знайомить читачів із біографією, творами та особливістю стилю норвезького композитора Едварда Гріга, порівнюючи із творчістю Р.Вагнера, К.Дебюссі та ін.

Владислав Свежи. Головні засади методики гри на фортепіано (продовження). – С.12-13. Автор продовжує розглядати педагогічну методику фортепіанної гри Теодора Лешетицького у таких напрямках, як спосіб тримання рук, у третьому розділі – «Вправи для зап'ястя», і в четвертому – «Кілька загальних правил». В останньому розділі йдеться про силу натискання клавiш й правильну постановку пальців під час виконання технічних вправ.

Спростування. – С.13. виправлення інформації про перелік музичних шкіл, розміщених у передньому номері.

Хроніка. – С.14. Замітки про музичні конкурси, новини про відзнаки виконавців та музичне життя, некролог. Інформація про повне видання творів Ф.Шопена в Англії, видавництвом Оксфордського університету.

Опечатування келій Шопена на Мальорці. – С.15. Губернатор Мальорки наказав опечатати дві келії, в одній з яких мешкав Шопен. До цього призвів випадок, що з туристів, які хотіли мешкати у келії композитора, брали велику оплату, однак в якій саме кімнаті мешкав композитор досі не встановлено.

Фелікс Старчевський. Співачка Яніна Некраш. – С.15. Некролог про смерть співачки та педагога співу Яніни Некрашової, яка виступала під псевдонімом Ада Некар. Виступала у Львівській опері в операх Бізе, Чайковського, Оффенбаха, Верді, Вагнера та на сцені Народного театру у Празі в операх чеських композиторів та ін. Викладала у Празі та Варшаві.

Від редакції. – С.15.

З листів до редакції. – С.16.

Популярний музичний щомісячник «Шопен» – Львів, 1932. – №3, Рік I. – 1 листопада. – С.17-24 [204] присвячений «Дням Шопена у Львові» і містять доповіді різних авторів, виголошені на фестивальных концертах.

Шопенівські дні у Львові. I. – Доктор С. Барбаг. – С. 17-18. Музика Ф.Шопена, як найяскравіший виразник «польського духу» і національних музичних традицій з глибини віків. І разом з тим вона новаторська та експериментальна, особливо щодо техніки, в межах старих форм.

II. – Доктор Єжи Фрегейтер. – С. 18-19. Про польську народну музику та пануючий настрій смутку у творах Ф.Шопена.

III. – Доктор Зоф'я Лісса. – С. 19-20. На думку автора, Ф.Шопен був першим, хто звернувся до народної музики, вказав цей шлях багатьом композиторам-романтикам – Грігу, Сметані, Римському-Корсакову, а згодом – Казелла, де Фальї, Бартоку, Шимановському, Стравінському, кожен з яких витворив свій оригінальний стиль на музичних джерелах власного народу.

IV. – С. Лобачевська. – С. 20-22. Ф.Шопен, з одного боку, виражав мовою мистецтва свою індивідуальність, будучи людиною асоціальною, з другого – його творчість стала втіленням загальнолюдського та польського народного мистецтва. Розглядається його вплив на інших композиторів, які зверталися до музики свого народу.

[Z.W.]. Музичний рух у краї. Катовіце. – С. 22-23. Про театральне та концертне музичне життя в Катовіцах та організацію концертів до святкування Шопенівських днів.

Владислав Свежи. Фортепіано як домашній інструмент і його минуле. – С. 23-24. Культура гри на фортепіано, на думку автора, переживає велику кризу. Його витісняють технічні новинки – грамофони та радіо, за допомогою яких можна слухати музику. А доступна фортепіанна література для початківців стає все простішою і позбавленою мистецького смаку.

Від редакції. – С. 24.

Популярний музичний щомісячник «Шопен» – Львів, 1932. – №4, Рік I. – 1 грудня. – С.29-36. [205]:

Др. М. Щепанська. Про польську колядку. – С. 29-30. Аналізуються особливості мелодики і тексту польських колядок, та історія їх створення.

Томаш Шиферс. Про підгірянську музику. – С. 30. Рецензія на монографію Станіслава Марчинського «Музика Підгалля». Наводяться також приклади використання народної музики у творчості польських та західноєвропейських композиторів.

Владислав Свежи. Фортепіано як домашній інструмент і його минуле» (продовження). – С. 31. Автор продовжує аналізувати фортепіанну літературу для домашнього музикування, а також подає відомості про виробників інструменту того часу та попереднього століття.

Доктор Северин Барбаг. Музичний рух у краї. Львів. – С. 32-35. Розповідь про останні оперні постановки у Великому театрі (Львівській опері) творів Пуччіні, Верді, Леонкавалло; концерти піаніста Ігнація Фрідмана, співачки Ади Сарі, скрипаля Васи Прігоди, піаніста Александра Унінського, концерти симфонічної музики в опері.

[Z.W.]. Музичний рух у краї. Катовіце. – С. 35-36. Замітки про концерт піаніста, лауреата конкурсу Шопена Александра Унінського, концерт професорів консерваторії у Катовіце з творів Шопена, виконання Симфонії соль мінор Вітольда Малішевського.

Спростування. – С. 36.

Хроніка. – С. 36. Повідомлення про нову оперу Нововейського «Ондрачек»; успішний концерт сопрано Ади Сарі у Відні; автомобільну аварію польського композитора Людоміра Ружицького.

Приклад 2.

Рецензії на виступи Ференца Ліста у Львові у часописі «Gazeta Lwowska» (Львівська газета). – Lwów (Львів), 1847. – №43-47, 59, 51-53, 55-56⁵⁶ [186-196]. Автори рецензій не вказані.

⁵⁶ Подаємо анотації статей.

Nowiny // Gazeta Lwowska. – Lwów, 1847. – No. 43. – 13 kwietnia. – S.242. (Новини // Львівська газета. – Львів, 1847. – No. 43. – 13 квітня. – С.242.) [186]. Повідомлення про прибуття цього дня Ф.Ліста у Львів, на приїзд якого так давно чекали містяни. Звістка про те, що того ж тижня піаніст відіграє перший львівський концерт.

Nowiny // Gazeta Lwowska. – Lwów, 1847. – No. 44. – 15 kwietnia. – S.248. (Новини // Львівська газета. – Львів, 1847. – No. 44. – 15 квітня. – С.248.) [187]. Розповідь про приїзд «короля піаністів» та зустріч Ф.Ліста у Львові. Біля готелю, де зупинився музикант, зібралися члени (Галицького – С.О.) музичного товариства та виконали на його честь принагідно створені Кантати. Ф.Ліст особисто спустився до учасників «серенад» і подякував їм. Повідомляється, що перший концерт Ф.Ліста відбудеться у суботу (17 квітня), пів до 20-ої години вечора у Залі музичного товариства. З приємністю репортер повідомляє, що з-поміж п'єс, які задумав зіграти, Ліст також помістив вправи (очевидно, етюди – С.О.) та мазурки нашого славного земляка Ф.Шопена. У цей же суботній вечір в опері «Лючія ді Ляммермур» виступатиме примадонна п. Ней, та чи не буде виступ Ф.Ліста на заваді цій виставі, розмірковує автор, адже увага музичної громадськості буде прикута до виступу піаніста, а не театральної вистави.

Nowiny // Gazeta Lwowska. – Lwów, 1847. – No. 45. – 17 kwietnia. – S.253. (Новини // Львівська газета. – Львів, 1847. – No. 45. – 17 квітня. – С.253) [188]. Концерт Ф.Ліста викликав такий ажіотаж, що музикант оголосив про свій другий концерт у вівторок (20 квітня 1847 р. – С.О.). Повідомляється, що на другому концерті Ліст зіграє дуже гарний твір відомого містянам віртуоза п.Кесслера.

Nowiny // Gazeta Lwowska. – Lwów, 1847. – No. 46. – 20 kwietnia. – S.259-260. (Новини // Львівська газета. – Львів, 1847. – No. 46. – 20 квітня. – С.259-260) [189]. Реценція на перший виступ Ф.Ліста у Львові. Автор порівнює гру піаніста з найкращим мистецьким витвором, пам'ять про який залишається у слухача на все життя. Для піаніста не існує технічних

труднощів, і, здається, що якісь чари з його пальців оживляють мертві клавіші, він ніби має чарівний ключ від людських сердець. Багато можна було чути та читати про Ліста, розмірковує далі рецензент, але слухаючи його гру, слухач розуміє, що перед ним геніальний митець. Піаніст виконав *Andante* з опери «Лючія ді Ляммермур» та сповнені геніальної досконалості варіації та тему з опери «Пуритани», Сонату Л. ван Бетовена, Полонез та Мазурки Ф.Шопена, а на закінчення концерту – власні «Угорські мелодії». Зала була вщент заповнена, як і всі приміщення навколо неї; у центрі зали було підвищення, на якому розміщені два роялі, на яких піаніст грав почергово, щоб його гру було видно зі всіх сторін. Немає сенсу згадувати про овації, завершує рецензент, які долучилися до тих мільйонів рук, що вже аплодувати митцю у всіх куточках цивілізованого світу.

Nowiny // Gazeta Lwowska. – Lwów, 1847. – No. 47. – 22 kwietnia. – S.264. (Новини // Львівська газета. – Львів, 1847. – No. 47. – 22 квітня. – С.264.) [190]. На другому концерті, що відбувся 20 квітня, зала була також вщент заповнена слухачами, подив яких не мав меж. Ліст грав твори на теми з увертюри до опери «Вільгельм Телль» Дж.Россіні та фантазію С.Тальберга на теми опери «Сомнамбула» В.Белліні, твори Й.Кесслера, Ф.Шуберта та власний Хроматичний галоп. Люб'язно повторив для публіки рідні ноти творів Ф.Шопена – Полонез та Мазурки. На наступний день, провадить автор, у залі музичного товариства відбудеться концерт піаністки пані Софії Борер (*Zofija Bohrer*), слава якої все більше лунає по світу, її називають Лістом-жінкою. Вона гратиме романтичні твори зі скрипалем, своїм батьком п.Антоні Борер, а також фортепіанні дуети з Ференцом Лістом.

Nowiny // Gazeta Lwowska. – Lwów, 1847. – No. 49. – 27 kwietnia. – S.283-284. (Новини // Львівська газета. – Львів, 1847. – No. 49. – 27 квітня. – С.283-284) [191]. Рецензія на концерт піаністки Софії Борер 23 квітня, яка відважилася взяти до програми концерту ті ж твори, що до того на

концертах грав Ф.Ліст. Разом із «майстром майстрів» вона зіграла твори на теми з опер «Норма» й «Сомнамбула» В.Белліні. Жоден ще не зміг повторити гру Ф.Ліста, однак, попри різницю, тим не менш гра пані Борер захоплювала та в деяких моментах нагадувала артистично досконалу гру Ліста. На наступний день оголошений останній сольний концерт Ф.Ліста, на якому піаніст анонсував виконання таких творів, як Угорський марш, Тарантелу Дж. Россіні, Мазурку Ф.Шопена, Полонез з опери «Пуритани» В.Белліні, Фантазію на теми з опери «Дон Жуан» В.А.Моцарта, «Ave Maria» Ф.Шуберта, «Запрошення до танцю» К.М.фон Вебера.

Nowiny // Gazeta Lwowska. – Lwów, 1847. – No. 51. – 1 maja. – S.293-294. (Новини // Львівська газета. – Львів, 1847. – No. 51. – 1 травня. – С.293-294.) [191]. Перебування Ф.Ліста у Львові наближається до кінця, розповідає автор, він обдарував мешканців стількома враженнями, розбудив стільки думок і почуттів, що прощатися з ним будемо як з добрим знайомим чи давнім другом. Серед останніх виступів, про які розповідає рецензент – концерт 26 квітня, на якому Ф.Ліст виконав Концерт для фортепіано з оркестром К.М. фон Вебера із притаманним йому майстерним артистизмом, а окрім того диригував, серед інших творів – Симфонією Л. ван Бетовена (ймовірно, Симфонією №5 – С.О.). Здавалось, Ліст того духа музики, який в нього вселився, передав всім учасникам оркестру, і зміг відтворити усі найпотаємніші думки, які втілив у своєму творі Бетовен. Другий концерт «самовладного короля сфери гармонії і звуків» відбувся 28 квітня. Окрім інших творів, виконав «Ave Maria» Ф.Шуберта, в якому в кожній ноті наче проявився дух найвищої побожності, святості та натхненності.

Nowiny // Gazeta Lwowska. – Lwów, 1847. – No. 52. – 4 maja. – S.302. (Новини // Львівська газета. – Львів, 1847. – No. 52. – 4 травня. – С.302.) [193]. Хоч Ф.Ліст не планував більше давати концерти, однак він дасть можливість ще раз почути його гру, адже піаніст візьме участь у концерті скрипаля Фелікса Ліпінського.

Nowiny // Gazeta Lwowska. – Lwów, 1847. – No. 53. – 6 maja. – S.309
 (Новини // Львівська газета. – Львів, 1847. – No. 53. – 6 травня. – С.309)
 [194]. Концерт п. Фелікса Ліпінського 4 травня був, на думку автора, одним з тих рідкісних хвилин в житті, коли хочеться віддатися враженням і забути про все інше. Ф.Ліпінський грав, як ніколи раніше. Перший власний твір, присвятив Ф.Лісту, і виконав з таким запалом, наче його вдарила електрична іскра від близької присутності великого митця. Також

Nowiny // Gazeta Lwowska. – Lwów, 1847. – No. 55. – 11 maja. – S.318-319. (Новини // Львівська газета. – Львів, 1847. – No. 55. – 11 травня. – С.318-319) [195]. Щодо останнього концерту Ф. Ліста у Львові 8 травня, пише рецензент, не варто повторювати ті самі думки і слова, які своєю грою, він знову повторив в наших серцях, як і ті ж враження подиву, запалу та розчулення. Є він геніальним, з небес посланцем, що тлумачить всесторонньо музичний дух, чи то глибокі тони Бетовена, чи акорди Ф.Шопена, що зазвучали новою мовою. Музикував не лише в концертних залах, також в приватних домах, де приймали славетного, такого рідкісного в житті, гостя. Ліст наділений надзвичайним товарицьким тактом, який вміє застосувати до розмов у різних товариствах, які рвали його до себе під час побуту у Львові. Легко почувуючись в атмосфері салонних товариств, зумів заслужити до себе повагу як мислячого чоловіка. Найцікавіший вечір на честь приїзду митця був організований п. Клодзінським, директором наукового закладу Оссолінських. 27 квітня, у вівторок – звичайний день літературних зібрань, зібралися близько ста гостей – музикантів, художників та письменників.

Nowiny // Gazeta Lwowska. – Lwów, 1847. – No. 56. – 15 maja. – S.324.
 (Новини // Львівська газета. – Львів, 1847. – No. 56. – 15 травня. – С.324)
 [196]. В ніч з 11 на 12 травня Ф.Ліст виїхав зі Львова в подальшу дорогу до Чернівців.

ДОДАТОК Б

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Олійник С. Рецепція творчості Ріхарда Вагнера в музичній культурі Львова. *Музикознавчі студії : наук. зб. ЛНМА ім. М.В.Лисенка*. Львів, 2015. Вип. 35. С. 102-112.
2. Олійник С. Творчість Ліста в музичних традиціях Львова. *Українська музика : науковий часопис*. Львів, 2016. Ч. 4 (22). С. 60-70.
3. Олійник С. Регіональні дослідження рецепції композиторської творчості: джерелознавчий та науково-теоретичний аспекти. *Українське музикознавство : наук.-метод. збірник*. Київ, 2016. Вип. 42. С.177-190.
4. Олійник С. Національно-культурні чинники формування львівської музичної шопеніани. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : зб. наук. ст.* Рівне : РДГУ, 2016. Вип. 22. С. 146-153.
5. Олійник С. Регіональні параметри рецепції творчості композиторів-романтиків (на прикладі Ф.Шопена, Ф.Ліста та Р.Вагнера в музичній культурі Львова). *Наукові збірки ЛНМА ім. М.В.Лисенка. Музикознавчий універсум*. Львів, 2017. Вип. 40. С. 228-240.
6. Olijnyk S. Komparatystyczna analiza recepcji twórczości Chopina i Liszta w kulturze muzycznej Lwowa od końca XIX wieku do okresu współczesnego. *Muzyka i kultura w perspektywie pedagogicznej / red. Joanny Jemielnik*. Kraków : Aureus, 2016. S. 165-177.
7. Олійник С. У ювілейний рік Ріхарда Вагнера. *Українська музика : науковий часопис*. Львів, 2013. Ч. 4 (10). С. 141-144.
8. Олійник С. Рецепція творчості Р.Вагнера в музичній культурі Львова. *Музикознавчі студії : тези Всеукр. наук.-практ. конф. (Львів, 25-26 лют. 2015 р.)*. Львів: Видавець Тетюк Т. В., 2015. С. 95-96.
9. Олійник С. Регіональні параметри рецепції творчості композиторів-романтиків (на прикладі Ф.Шопена, Ф.Ліста та Р.Вагнера в музичній

- культури Львова). *Музикознавчі студії – 2016* : тези Міжнар. наук. конф. (Львів, 24-26 лют. 2016 р.). Львів: Видавець Т. Тетюк, 2016. С. 123-124.
10. Олійник С. Музикознавство в системі регіоналістики та краєзнавчих досліджень. *Мистецька культура : історія, теорія, методологія*: тези Міжнар. наук. конф. (Львів, 25 лист. 2016 р.) / – Львів: Растр-7, 2016. С. 51-52.
11. Олійник С. Музикознавчі та літературні джерела львівської шопеніани. *Музикознавчий універсум молодих* : тези Міжнар. наук. конф. (Львів, 1-2 берез. 2017 р.). Львів: Видавець Т.Тетюк, 2017. С. 115-117.
12. Kyuanovska L. Petruk S. Wagner-Rezeption in der Musikkultur Lembergs (Polen/Ukraine). *Richard Wagner. Persönlichkeit, Werk und Wirkung* / Hrsg. Helmut Loos. Red. Katrin Stöck. Markkleeberg: Richard-Wagner-Verband Leipzig, Helmut Loos und Sax-Verlag Beucha, 2013. S. 427-437.