
УДК 78.2У

Емілія Бернацька-Гловаля

ПОЛЬСЬКА ПІСНЯ У ЛЬВОВІ (соціоісторичний та культурологічний аспект)

Стаття присвячена огляду регіональних особливостей пісенної спадщини польських композиторів Львова періоду 1772–1939 років. Представлені основні фактори, що сприяли формуванню специфіки польської пісні в історико-культурному контексті краю. Виділяються три основні періоди, в яких польська пісня отримувала різні соціокультурні функції: перший «салонно-аристократичний» період (1772–1848) позначений трактуванням пісні як жанр, «освіченого дозвілля», де вона проявляла найбільше свою комунікативну функцію; в другий період (1848–1919) хоріві і сольні пісні призначалися для підтримання і розвитку національної культури, відігравали роль духовно-національного тезаурусу; в третій (1919–1939) пісня в творчості польських композиторів Львова набуває значення «творчої лабораторії», в якій апробуються нові системи композиторського письма, переймаються інноваційні прийоми.

Ключові слова: польська пісня, львівська вокальна культура, романтична естетика, музичні товариства, історико-культурний контекст Львова.

Галичина – це унікальний в етнокультурному відношенні регіон, який увібрав духовно-культурні надбання багатьох народів – українського, польського, австрійського, єврейського, вірменського та інших. Вона яскраво виділяється серед своєрідних за культурними традиціями і багатих на мистецькі здобутки регіонів України перш за все завдяки взаємодії різних, часто доволі контрастних національно-духовних засад. Це твердження слушне як для фольклору, так і для професійної культури. Крім того, знаходячись на перехресті між Сходом і Заходом, Галичина подібно, як Буковина та Закарпаття, однак ще інтенсивніше акумулювала в мистецькому житті найрізноманітніші художні віяння та перейняла розмаїті форми побутування музики з Західної Європи. Відтак кожен народ, представники якого творили в Галичині свої громади, збагачував загальнонаціональну національну панораму ще й своїм неповторним регіональним колоритом. Він накладав своєрідний відбиток на всі провідні жанри музичної культури, обумовлював певні стильові і жанрові пріоритети, завдяки чому в кожній з провідних національних громад – українській, польській, єврейській, австрійській – викристалізовувались оригінальні регіональні версії питомих ментальних кодів художнього світогляду.

В поданій статті буде розглянуто відображення регіональних особливостей пісенної спадщини однієї з найчисленніших національних громад Львова і Галичини – польської, головною метою при цьому виявляється з'ясування тих історичних, суспільних, культурно-просвітницьких обставин, які сприяли формуванню регіонального різновиду одного з провідних жанрів польської музичної культури.

Хоча окремі аспекти даної теми розкриваються в працях польських та українських дослідників – М. Голомба (Gołąb), З. Гельман (Helman), Е. Нідецької (Nidecka), А. Новак-Романовіч (Nowak-Romanowicz), Я. Поврозняка (Powroźniak), Т. Пшибильського (Przybylski), М. Солтис (Sołtys), С. Следзінського (Śledziński), В. Венгжин-Клісовської (Węgrzyn-Klisowska), Т. А. Зелінського (Zieliński), М. Білинської, Т. Булат, Ю. Булки, М. Загайкевич, Л. Кияновської, С. Людкевича, З. Лиська, О. Паламарчук, С. Павлишин, А. Рудницького, Р. Стельмашука, А. Терещенко, А. Шреер-Ткаченко, Ю. Ясиновського та багатьох інших – все ж проблематика функціонування польської пісні у Львові і Галичині настільки об'ємна, що потребує подальшої розробки.

Процес становлення культурних традицій кожної з національних громад, як і способів та форм їх взаємодії, був далеко неоднорідним.

Адже історія галицької культури формувалась впродовж багатьох віків. Звісно, її розвиток відбувався достатньо нерівномірно, за періодами піднесення наступали соціальні кризи, які не могли не відобразитись на культурному житті. Сама взаємодія різних національних культур на території краю теж відбувалось неоднорідно.

З одного боку, вони природно взаємодіяли і взаємно проникали у своїх мистецьких та просвітницьких формах діяльності, що, в свою чергу, були зумовлені економічною співпрацею. З іншого ж боку, кожна з націй намагалась зберегти свою окремість, неповторність духовних традицій, плекала власні звичаї.

Як вказує дослідниця щодо особливостей регіонального розвитку Галичини, «у духовному розвитку краю природно співіснували дві різноспрямовані тенденції художнього розвитку кожної з націй, проживаючих на території краю:

1) *доцентрова*, як така, що спрямована була на ствердження неповторних, сутнісних сторін національної ментальності у професійному мистецтві, мала важливе громадсько-патріотичне значення, сприяла розвиткові самосвідомості кожної з націй;

2) *відцентрова*, в котрій природно об'єднувались і розмаїті впливи сусідніх культур, і нові загальноєвропейські стильові віяння, що тяжіла до подолання національної обмеженості і до синтезу культур, до трансформації нових художніх віянь.

Розвиток цих тенденцій відбувався доволі неоднорідно, адже в історії краю періоди бурхливого піднесення і значних художніх здобутків змінювались добою «провінціалізації», духовної стагнації і розчарування у колишніх ідеалах. По-різному взаємодіяли і провідні національні культури – в окремі десятиріччя вони майже не дотикались, в інші ж виявляли дивовижні співпадиння естетичних устремлень і паралелізм мистецьких здобутків, репрезентували тісну співпрацю діячів культури, котрі належали до різних національностей» [2, с. 15].

Врешті, ХХ ст. з його бурхливими історичними подіями, численними катаклізмами і потрясіннями, теж істотно відобразилось на економічному і духовному розвитку краю.

Соціоісторичні процеси особливо яскраво відображаються у музичних жанрах, що найбільш безпосередньо резонують на актуальні події. Передусім це торкається пісні, котра з повним правом може називатись «щоденником епохи», «дзеркалом національного життя» чи окреслюватись іншими категоріями, що вказують на її унікальну здатність перевітлювати в музично-поетичній формі події «тут і

тепер». У цьому сенсі точну характеристику української пісні дав Микола Гоголь: «Пісні малоросійські можуть з повним правом називатися історичними тому, що вони ні на мить не відриваються від життя і завжди вірні тодішній хвилині і тодішньому стану почуттів... Історія народу розкривається... у ясній величі» [1, с. 70].

Спостереження це вірне, однак, не лише для української пісні, а може бути віднесене – з певними корективами – як до пісенної спадщини інших народів, так і до регіонального різновиду функціонування пісень у соціальному середовищі, тим більше, якщо йдеться про народи, що тривалий час існували без власної держави. В Галичині такими народами протягом XIX ст. були і українці, і поляки, хоч їх соціальні умови й істотно відрізнялись.

Розглядаючи розвиток польської пісні як невід'ємної частини багатонаціональної галицької культури в дальшій перспективі, доводиться враховувати ті соціальні та історичні передумови, які сформували своєрідність цього культурно-мистецького феномену краю. Адже пісенна творчість, а ширше діяльність, рух, пов'язаний з її виконанням та поширенням в культурному житті, завжди має найтісніший зв'язок із тими витоками, духовними потребами, національними та політичними обставинами, які зумовили більш чи менш інтенсивне поширення пісенного репертуару, його інтеграції в концертне життя, освітні, просвітницькі функції, спрямованість на національну ідентифікацію тощо.

Для розвитку як професійного музичного мистецтва, так і утворення та укорінення музичного фольклору і побуту в краї необхідно також врахувати своєрідний вплив різних національних, а відтак релігійних, соціальних традицій та уявлень, які більш чи менш опосередковано відобразились в оригінальності музичної мови пісенної культури Галичини. Зокрема, слід взяти до уваги проникнення багатьох напливових елементів різних культур, не лише тих народів, які перебували в краї, а й тих, які завдяки особливому географічному положенню активно мігрували в цьому регіоні. Від них переймалися жанрові, мелодичні, ритмічні, ладо-гармонічні, фактурні та інші елементи, що залишили свій помітний слід у цілісній системі музично-визових засобів регіональної творчості.

У внутрішній структурі музичного життя міста і краю побутування і виникнення пісенної культури було продиктоване особливими умовами, котрі мали безпосередній вплив на творчість львівських композиторів, оскільки вони були пов'язані з багатьма музичними інституціями і товариствами, а часто були й ініціаторами їх

заснування. В багатьох випадках львівська пісенна творчість виникла внаслідок потреб конкретного виконавського апарату, і в результаті призвела до розвитку певних музичних жанрів. Потреби ці, в свою чергу, з'явилися внаслідок виникнення сітки музичних і співацьких товариств, що додатково стимулювало цілий ряд позитивних для подальшого розвитку явищ. Саме суспільна структура Львова інспірувала бурхливий розвиток пісенної творчості, як і зміну тематики, стильових пріоритетів у цьому жанрі впродовж тривалого періоду часу: від кінця XVIII ст. – до 1939 р.

Тому розглядаючи польську пісню як феномен галицької регіональної культури, слід враховувати декілька факторів, що сприяють їх істотному значенню в історико-культурному контексті краю: їх популярність в духовному житті Галичини, репрезентація у важливих національно-патріотичних та духовно-освітніх масових акціях; виконання місцевими співаками та колективами у гастрольних поїздках, а відтак – визнання їх мистецької вартості поза межами краю, за кордоном, що сприяло зростанню авторитету галицьких митців; різноманітність соціальних функцій виконавців та колективів, що пропагували пісню (церковні хори, салони, об'єднання за інтересами, освітні заклади різного типу тощо), котра свідчить про плекання багатоманітних традицій, складених історично; особливості середовища функціонування, тобто підтримка державою, окремими інституціями, благодійними організаціями, а також проведення паралельних форм діяльності – видавничих, педагогічно-виховних, співпраця з театрами, вищими навчальними закладами тощо.

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

Перший з них окреслюємо приблизно від кінця XVIII ст. (від першого поділу Польщі в 1772 р.) – і до 1848 р., до «весни народів». Умовно його можна окреслити як «салонно-аристократичний», маючи на увазі перш за все найбільш дієві і плідні осередки камерно-вокальної музики. Особливо роки після Віденського конгресу 1814 року та падіння Наполеона були позначені в місті розквітом суспільно-культурної діяльності на різних рівнях – головно, звісно в аристократичному середовищі, але й можна говорити про паростки демократичного музикування, в тому числі й поширення пісні. Форми

світського життя, неодмінним елементом яких виступає музика та пісня, відзначаються винятковою розмаїтістю, особлива ж пишність і урочистість притаманна карнавальним імпрезам напередодні і в час Різдяних свят. Проте якщо масові свята частіше супроводжуються інструментальною музикою (в чому дуже важливу роль відігравали військові оркестри полків, розташованих в місті), щочетверга проводяться «святоюрські контракти» – ярмарки у парку Я. Гехта, в яких брав участь аматорський симфонічний оркестр, організований славетним скрипалем Каролем Ліпінським, то пісенна культура плекається в інших сферах: постійно влаштовуються вечори камерної вокально-інструментальної музики в рамках т. зв. «артистичних салонів» в середовищі знатних львівських аристократів – в родинах Бароні, Цибульських, Шимоновичів, Стаженьських; та ін. Діяльність театральних труп – у згаданий період насамперед німецьких – також сприяла популяризації музичного мистецтва через оперні вистави, окремі фрагменти і популярні арії з яких невдовзі перекладались для різних інструментальних складів, а також виконувались як самостійні вокальні номери. Через те, хоча різні національні громади і плекали власні традиції, деякі суспільно-культурні події охоплювали всі верстви, незалежно від національності, віросповідання і соціального статусу.

Особливо яскраво і пишно відбувались карнавальні свята, які приваблювали до міста багатьох іменитих і менш знаних музикантів з цілої Європи. Адже в цей час до Львова з'їжджались представники різних суспільних станів: аристократи, купці, промисловці, землевласники та інші. «Власне прийшла контрактова пора, час з'їзду цілого галицького земства, для інтересів і забав. Карнавал в цьому році (1797 р. – прим. авт. Е.Б.) був тим гучнішим, що пів-Варшави перебувало в мурах Львова. Численні багаті родини з-за кордону шукали в нашому місті безпечного притулку. Більшість гуляла до втрати свідомості, намагаючись у чарці... шукати забуття після недавніх поразок і принижень (мається на увазі другий і третій поділ Польщі – прим. авт.). Потоцькі, белзькі воєводи, пані Гумецька і Косаковська, Мерові, Баворовські, Тарновські, Забільські, Дульські і Ольшевські гостинно відкривали свої доми, а серед молоді на львівській бруківці тон задавали: пан писар Ржевуський та Міхал Вієлгорський, представники французьких манер, скептицизму і доброго тону. Серед веселого галасу ніхто не згадував про поважніші справи, що мали б на меті загальну користь; всі забули про минуле і зовсім не дбали про майбутнє, тільки бавились як за саських часів (тобто,

в час панування королівської династії Сасів – прим. авт.)» [5, с. 4–5].

В цей же період починаються перші, ще доволі скромні спроби інтеграції різних культурних традицій, в першу чергу саме в пісні. Не завжди культурно-мистецькі інтереси різних національних громад безпосередньо перетинались між собою, оскільки кожна плекала власні традиції, але в той чи інший спосіб вони все ж взаємодоповнювались. Дуже важливу роль у цих процесах відіграв романтичний світогляд, що тоді власне народжувався. І хоча в повному сенсі про романтичні тенденції можна буде говорити дещо пізніше, головню в 30–70-х роках XIX ст., тобто ближче до середини століття, все ж посилення інтересу до фольклору, містичного, екзотичного світу відчувається і в творчості галицьких літераторів, художників та музикантів всіх національностей. Разом з тим в усіх видах мистецтва багато уваги приділяється лірично-сентиментальним образам, що оспівують тихі радості сімейного вогнища, домашнього затишку та маленьких людських радостей. І для однієї, і для другої тематичної лінії пісня була ідеальним, вимріяним жанром, що доносив романтичні естетичні ідеали (чи його більш скромну демократичну версію – ідеали Бідермаєра) в різні верстви львівських меломанів.

Таким чином музичне мистецтво, головню якраз завдяки пісні, в цей період значно демократизується, поступово різні його форми стають доступними не лише еліті суспільства, але й доволі широким колам слухачів. Це обумовлюється не лише зростаючою популярністю театру, але й вищезазначеними екзистенційними змінами у щоденному житті Львова: в міський побут впроваджуються численні відкриті мистецькі акції – ярмаркові свята, контракткові бали тощо. Вельми важливим фактором демократизації стануть невдовзі товариства любителів музики, розмаїті хорові товариства, що створюють можливість не лише відвідувати концерти і вистави, але й отримувати музичну освіту всім бажаним. Найвідоміші композитори і музиканти тогочасного Львова різних національностей – Франц Ксавер Моцарт, Йоганн Рукгабер, Йозеф Башни, Кароль Ліпінський, Медеріч детто Галлюс, дещо пізніше Михайло Вербицький – провадили дуже активну і різнопланову музично-просвітницьку діяльність: виступали з концертами, викладали приватно та у відповідних інституціях, засновували товариства, співпрацювали з театрами, брали участь в організації свят тощо. Така багата практика дозволяла їм чутливо відгукуватись на музичні потреби та інтереси галицького суспільства, передусім в пісенно-хорових жанрах та камерно-інстру-

ментальних мініатюрах, призначених для популярних у Львові інструментів – фортепіано, гітари, цитри, скрипки.

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

Найважливішим досягненням цього періоду був розквіт музичних товариств, які в свою чергу стали поштовхом до заснування ряду професійних інституцій, як освітнього, так і концертного плану. Усі музичні товариства – в першу чергу найчисленніші польські, українські та єврейські – репрезентували досягнення власної культури, що зробило Львів винятковим з точки зору музичного життя містом на теренах Габсбурзької імперії. В цьому полі так само диференціюється жанр пісні. Якщо в першому періоді найбільшою популярністю тішились обробки фольклору (як, наприклад, «Пісні польські і руські галицького люду» Вацлава Залеського – Кароля Ліпінського) або романтично-сентиментальні романси, елегії, думки, призначені для «освіченого дозвілля», то зовсім інакше сприймаються функції пісні кілька десятиліть згодом.

В цей час пісенний жанр стає одним з важливих чинників у національно-суспільних процесах, відроджував історичну пам'ять. Водночас завдяки вельми широкій і багатогранній тематичній палітрі, як і значному розширенню жанрових різновидів камерно-вокальної музики – від простої куплетної пісеньки до розгорнутого монологу з рисами театральності – пісня отримує винятковий суспільний резонанс в різних суспільних і національних верствах. Як дуже слушно зауважив з цього приводу Мечислав Томашевський, маючи на увазі пісні Станіслава Монюшка, проте це зауваження так само торкається інших тогочасних авторів, втім і львівських: «Пісні Монюшка подолали чітку межу, яка розділяє артистичну пісню, котру називають «високою», від буденної пісні; межу, яка розділяє елітарне мистецтво від того, яке радіє з того, що осягає ширший (простір – Е. Б.), не втрачаючи атрибутів артистичності. В результаті багато пісень Монюшка повернулось до того місця, з якого вийшли. «Їх мелодії – як це колись окреслив Стефан Кісілевський – увійшли в кров суспільства, стали складовою частиною клімату, атмосфери, стилю польського життя» (*Pieśni Moniuszki zniosły ostrą granicę, jaka dzieli pieśń artystyczną, zwaną „wysoką”, od pieśni powszechnej, granicę, jaka dzieli sztukę elitarną od tej, która cieszy się z tego, że trafia szerzej, nie*

tracąc atrybutów artystyczności. W rezultacie, wiele z pieśni Moniuszki wróciło do miejsca, z którego wyszły. „Ich melodie – jak to określił kiedyś Stefan Kisielewski – weszły w krew społeczeństwa, stały się składową częścią klimatu, atmosfery, stylu polskiego życia [6, с. 80–81].

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

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

З кількісного огляду львівська вокальна творчість сягнула найвищої фази починаючи з 1890-х рр. і до періоду міжвоєнного двадцятиліття¹. Як пише Зофія Оттавова-Рогальська, тоді у Львові були відомими й виконувались пісні (солоспіви й хорові твори) таких композиторів, як Владислав Вшелячинський (Wszelaczyński, піаніст і педагог), Францішек Нойгаузер (Neuhauser, піаніст і педагог, професор Львівського консерваторії), Владислав Жепко (Rzepko), Людвік д'Арма Дітц (d'Arma Dietz), а на початку XX ст. – Станіслав Бурса (Bursa), Альфред Стадлер (Stadler), М.Сігно (Signo), Северин Берсон (Berson), Едмунд Вальтер (Walter), о. Мечислав Жуковський (Żukowski), Едвард Лоренц (Lorenz) [4, с. 139]. Діяли в цьому середовищі і митці, котрі концентрувались виключно на вокальній творчості, Ян Галь (Gall) і Станіслав Невядомський (Niewiadomski), в спадщині яких знаходимо найрозмаїтші перевтілення пісенного жанру.

Звертає на себе увагу значна кількість композиторів-аматорів, які орієнтувались здебільшого на німецько-австрійську пісенно-ліричну традицію, а також на вокальний стиль Станіслава Монюшка, особ-

¹ Наприкінці 1930-х рр. помітна тенденція до спаду активності аматорських товариств і, відповідно, менш інтенсивна пісенна творчість львівських композиторів. На перший план поступово висуваються камерно-інструментальна та оркестрова творчість.

ливо ж його «Домашніх співаників» (*Śpiewników domowych*)². Відповідно і мелодика цих пісень здебільшого спирається на популярні звороти т. зв. «егалітарної» пісні (за визначенням М. Томашевського), тобто міської, поширеної в міщанському середовищі, як також на численних характерних ритмоформулах популярних польських танців (краков'яка, мазурки, полонеза) й інших поширених в побуті жанрів – ноктюрну, маршу, думки, баркароли тощо. Певний еkleктизм джерел в цьому випадку не виступає принциповим недоліком популярної пісенної продукції, а швидше відображає естетичні смаки і потреби аудиторії, до якої вона звертається. Це пісні, сповнені радості життя, за тематикою ліричні, чутливі, задумливі, жартівливі, пасторальні, побутові, тобто такі, які відображають все багатство переживань «маленької людини». Їх з приємністю можна було наспівувати на щодень, звідси й походить необхідність такої демократичної стилістики виразу.

Особливістю львівської камерно-вокальної культури того часу була і багатомовність текстів, до яких звертались композитори: так, в польській художній пісні маємо численні звернення до німецьких, французьких (оригінальних і перекладених), рідше італійських поетичних рядків. Знаходимо і використання української поезії як основи пісень або обробки народних українських пісень. Так, великою популярністю тішився на початку ХХ ст. збірник «150 пісень і пісеньок» Яна Галля для чоловічого і мішаного хору, виданий у Львові 1903 року, в якому більше однієї третини – понад п'ятдесят обробок – становили обробки українських пісень, серед них такі популярні як «Не ходи Грицю» чи «У сусіда», «Ой закувала сива зазуленька», «Моя мила премилена», «Там у полі долина», «Там у полі криниченька», «Зелена рута», «Гора гора», і для мішаного хору у супроводі фортепіано – «Ой на горі та женці жнуть».

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

² Один із названих композиторів – Людвік д'Арма Дітц – був учнем Монюшка і послідовним популяризатором його пісенної творчості в Галичині.

З іншого боку, Кароль Мікулі (Mikuli) – учень Шопена, директор Галицького музичного товариства та консерваторії при ньому, центральна постать львівського музичного життя другої половини XIX ст. в своїй пісенній творчості звертається здебільшого до текстів німецьких і французьких поетів, хоча парадоксальним чином присвячує їх представникам львівської аристократії та інтелігенції. Свого часу вони були знані далеко за межами Львова, про що свідчить факт, що видавались пісні Мікулі найбільш престижними європейськими видавництвами – «Шість пісень» (Sechs Lieder) оп. 16, присвячені пані Марцеллі Ледерер, як також «Шість пісень» оп. 17, присвячені пані Кароліні Оганович, вийшли друком у віденському видавництві С. А. Spinna, ще один цикл – «Сім пісень» (Sieben Lieder) оп. 27, присвячений пані Корнелії Гельмер, уродженій Зимі, був опублікований лейпцігським видавництвом Fr. Kistner.

Отже загалом спостерігаємо певну розширеність пісенного репертуару львівських композиторів, яка ще посилюється до кінця XIX – на початок XX ст. Мечислав Томашевський окреслює вокальну творчість польських композиторів того періоду як постромантичну, відзначаючи в ній два протилежні полюси: «Роздвоєна генерація: одні продовжують романтизм, який розуміють вельми патетично, «на великий дзвін»... Інші намагаються з нього визволитись. Тільки тепер, так насправді, артистична пісня входить на концертну естраду, стає естетичним предметом *par excellence*, мистецтвом для мистецтва» (*generacja rozdwojona: jedni kontynuują romantyzm pojmowany niemal patetycznie, „na wielki dzwon”... Inni usiłują się z niego wyzwolić. Dopiero teraz, na dobrą sprawę, pieśń artystyczna wkracza na koncertową estradę, staje się przedmiotem par excellence estetycznym, sztuką dla sztuki*) [7, с. 14]. До цієї генерації дослідник зараховує також львівських композиторів, учнів Мікулі, Мечислава Солтиса і Станіслава Невядомського.

Наведена цитата Томашевського дозволяє природно перейти до третього періоду розвитку львівської польської пісні – міжвоєнного двадцятиліття. В цей період формуються специфічні соціокультурні обставини, за яких пісенна творчість польських львівських композиторів набуває нових рис, стає значно більш інноваційною та ускладнюється. Львівське музичне середовище було відкрите для усіх нових тенденцій, що виникали у музиці XX ст. Про це свідчить велика кількість концертів сучасної музики, в тому числі львівських композиторів, і загальне зацікавлення новими напрямками, помітне на шпальтах періодики. Відкриття філармонії, поява місцевої радіо-

станції, значно активніший, ніж перед тим, виїзд молодих музикантів на навчання за кордон, піднесення львівської вокальної (в тому числі і камерної) школи сприяли суттєвому оновленню музично-виразової системи камерно-вокальної музики, розширювали тематичне коло, сферу образності, відповідну до провідних центрів європейської музичної культури. Більшість з авторів камерно-вокальних опусів – як польських, так і українських – отримали професійну музичну освіту за кордоном.

В цьому колі слід виокремити солоспіву Генрика Ярецького (Jarecki), Мечислава Солтиса (Sołtys), Вітольда Фрімана (Friedmann) та Адама Солтиса (Sołtys), як найяскравіших професійних композиторів польського середовища у Львові. Їх камерно-вокальний доробок репрезентує вже здебільшого т. зв. артистичну пісню, значно складнішу за музичною мовою, що відображає впливи модерних естетичних напрямів – імпресіонізму, символізму, експресіонізму. Однак особливо істотним для польської пісні львівських композиторів тієї доби виявляється неофольклоризм та постромантизм. Як кількісно, так і за суспільним резонансом, вокальна спадщина цих композиторів поступається їх камерно-інструментальному, симфонічному та музично-театральному доробку.

Наприклад у спадщині Генрика Ярецького знаходимо лише 17 солоспівів, серед яких центральне місце займає цикл «Народні пісні» (Pieśni ludowe) для голосу з фортепіано в яких відчуваються виразні впливи неофольклоризму у опрацюванні ритмів польських танців і народних мотивів. Камерно-вокальна творчість Мечислава Солтиса натомість виразно позначена впливом його театральної музики, в ній переважає мелодика синтетичного типу, в якій поєднуються риси кантилени, речитативу і декламаційності. Символічно, що свій найвідоміший цикл солоспівів (ор. 14) композитор присвятив знаменитим оперним співакам: «О мій ангеле» (O, mój anielie) сл. Ю. Крашевського) – Марцеліні Сембрих-Коханьській, «Ти, скромна дівчино» (Tyś skromna dziewczyno) (сл. Т. Слоневської) – Владиславові Флоріанському (соліст Львівської опери), «Maggiolata» (сл. Ю. Нікоровича) – Яніні Королевіч-Вайдовій (солістці Львівської опери), з якими співпрацював і в постановках своїх власних опер. Окремо варто згадати пісні Вітольда Фрімана до слів українських поетів – шість пісень на слова Тараса Шевченка (1917), і одна – на слова Кушнеревської (1918). Це «Зазуля», «Ой люлю, люлю», «Дівчина», «Черевички», «Думи мої», «Спогад» (Т.Шевченко) і «Жаль» (Куш-

неревська). В їх стилістиці теж відчувається деякий вплив неофольклоризму, проте на відміну від «Народних пісень» Г. Ярецького, В. Фріманн не відмовляється від романтичного елементу виразності, найбільше помітного в розвинутій ліричній мелодії. Адам Солтис, який навчався у Берліні, не міг залишитись осторонь провідних естетичних тенденцій німецької столиці, тож трансформував у своїх вокальних творах деякі модерністичні прийоми композиторського письма, головню помітні в гармонії та фортепіанній фактурі супроводу, проте не відмовився і від пізньоромантичних (радше наближених до манери Гуго Вольфа) елементів музичного виразу. Ця характеристика торкається зокрема таких його пісень як «Напровесні» (Przedwiośnie) (1913, сл. Г. фон Гофманстала), «Співає пташка рання» (Poranny ptaszek śpiewa) (1925, сл. Р. Тагора), «Прихід» (Przyjście) (1927, сл. Л. Стаффа).

Відповідно змінюється і адресат таких пісень – вони скеровані передусім до представників нової інтелігенції, яка в університетському Львові формувалась досить численно. Для неї все частіше організовуються концерти, наприклад, присвячені одному композиторові (частіше з минулого сторіччя – шопенівські, монюшківські, вагнерівські вечори, але траплялись і вечори сучасної музики, в яких часто виступала Одарка Бандрівська у супроводі піаністки Зоф'ї Лісси), або якомусь сучасному музично-естетичному напрямку. Такі концерти відбувались в новозаснованих товариствах інтелігенції, таких як «Музичний гурток» (Koło Muzyczne), Казино (Kasyno) чи «Літературно-артистичний гурток» (Koło Literacko-Artystyczne). Перед концертом, переважно, виголошувалась доповідь про творчість і значення даного композитора в історії музики, про сутність і прояви певної новітньої естетичної тенденції тощо. До реномованих лекторів належали Леон Грудер (Gruder), Станіслав Невядомський, Адольф Хибінський (Chybiński), Йозеф Фрайгайтер (Freiheiter), Северин Барбаг (Barbag), Йозеф Коффлер (Koffler), Стефанія Лобачевська (Łobaczewska) та інші³.

Ева Нідецька зазначає, що «В такого типу концертах переважали речиталі, камерна музика, вечори пісні і дуетів. Вони створювали можливості для активної участі в музичному житті львівських митців, також і менш відомих. Вечори вокальної музики, в яких, окрім пісень, виконувались також фрагменти відомих опер, належали до

³ „Gazeta Lwowska” 1921 nr 124, s. 4.; Цит за: [3].

однієї з найулюбленіших львівською публікою форм концертів» (*W tego typu koncertach przeważały recitale, muzyka kameralna, wieczory pieśni i duetów. Stwarzały one możliwości aktywnego uczestnictwa w życiu muzycznym lwowskich muzyków, także tych mniej znanych. Wieczory muzyki wokalne, podczas których prezentowano oprócz pieśni także fragmenty znanych oper należały do jednej z najbardziej ulubionych przez lwowską publiczność form koncertów*)⁴. Зрозуміло, що такий репертуар, як і обставини його презентації – наукова доповідь, фаховий коментар – не міг розраховувати на масову аудиторію, тож відвідування таких концертів свідчило про приналежність до львівської інтелектуальної еліти.

Всі ці суспільно-культурні події, інтенсивне музично-мистецьке тло суттєво сприяло активному становленню і розвитку композиторської школи у Львові і всій Галичині і складало підвалини розвитку багатьох жанрів камерно-вокальної музики місцевих авторів. Якщо коротко узагальнити основні соціокультурні пріоритети трьох представлених періодів, то:

1. Для першого «салонно-аристократичного» періоду пісня становила передусім жанр, прийнятий і бажаний у «освіченому дозвіллі», в домашньому музикуванні проявляла вона найбільше свою комунікативну функцію;
2. Натомість для другого періоду інституції і товариства, які плекали хорові і сольні пісні, за відсутності інших професійних інституцій, призначалися для підтримання і розвитку національної культури, відігравали роль духовно-національного тезаурусу.
3. В міжвоєнному двадцятиріччі камерно-вокальна творчість провідних польських композиторів набуває значення «творчої лабораторії», в якій, поруч з камерно-інструментальними жанрами, апробуються нові системи композиторського письма, переймаються інноваційні прийоми. Крім того, ця «артистична пісня» формує аудиторію інтелектуальної еліти, яка прагне долучитись до художніх експериментів західноєвропейських культурних центрів.

Звісно, представлена картина польської пісні у Львові є ескізною і далеко неповною. За межами огляду залишилась пісні, які перейшли у камерно-вокальну царину з театральної сцени, як також т. зв. «популярна пісня», шлягери 30-х років. Але для авторки було важливим дати загальну панораму того активного розвитку, якого зазнав один з чільних жанрів музичної культури в столиці Галичини.

⁴ Там само.

Эмилия Бернацька-Гловаля. Польская песня во Львове (Социоисторичный и культурологический аспект). Статья посвящена обзору региональных особенностей песенного наследия польских композиторов Львова периода 1772–1939 годов. Представлены основные факторы, способствовавшие формированию специфики польской песни в историко-культурном контексте края. Выделяются три основных периода, в которых польская песня получала различные социокультурные функции: первый «салонно-аристократический» период (1772–1848), обозначенный трактовкой песни как жанра, «просвещенного досуга», где она проявляла всю свою коммуникативную функцию; во второй период (1848–1919) хоровые и сольные песни предназначались для поддержания и развития национальной культуры, играли роль духовно-национального тезауруса; в третьей (1919–1939) песня в творчестве польских композиторов Львова приобретает значение «творческой лаборатории», в которой апробируются новые системы композиторского письма, перенимаются инновационные приемы.

Ключевые слова: польская песня, львовская вокальная культура, романтическая эстетика, музыкальные общества, историко-культурный контекст Львова.

Emilia-Bernatska Głowalia. Polish song in Lviv (Socio-historical and cultural aspects). The article provides an overview of the regional characteristics of the song heritage of Polish composers in Lviv at the period between 1772 and 1939. There are described the main factors that contributed to the formation of the specifics of Polish song in the historical and cultural context of the region. There are three main periods in which the Polish song received various socio-cultural functions: the first "salon-aristocratic" period (1772–1848), indicated by the interpretation of the song as a genre, "enlightened entertainment," which showed all of its communicative function; during the second period (1848–1919) choir and solo songs were intended for the maintenance and development of national culture, played the role of the spiritual and national thesaurus; the third period (1919–1939) of song in the works of Polish composers in Lviv becomes important "creative laboratory", in which songs were tested in the new system of composing manners, and innovative techniques were adopted.

Keywords: Polish song, Lviv vocal culture, romantic aesthetic, musical societies, historical and cultural context of the city.

Література

1. Гоголь Николай. Собрание сочинений в 6-ти т. / Николай Гоголь. – Т. 6. – М., 1959. – 248 с.
2. Кияновська Любов. Еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. / Любов Кияновська. – Тернопіль: Астон, 2000. – 339 с.

3. Нідецька Ева. Творчість польських композиторів Львова в контексті українсько-польських музичних зв'язків (1792–1939) / Ева Нідецька. – Рукопис. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03. – Музичне мистецтво. – Інститут мистецтва, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського НАН України. – Київ, 2000. – 181 с.
 4. Ottawowa-Rogalska Zofja. Lwy spod ratusza słuchają muzyki / Zofja Ottawowa-Rogalska. – Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź, 1987. – 156 s.
 5. Schnür-Peplowski Stanisław. Bogusławski we Lwowie (Ustęp z dziejów sceny polskiej) / Stanisław Schnür-Peplowski. – Lwów: Jakubowski& Zadurowicz, 1895. – 28 s.
 6. Tomaszewski Mieczysław. O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice / Mieczysław Tomaszewski. – Kraków: Akademia Muzyczna, 2005. – 160 s.
 7. Tomaszewski Mieczysław. Oblicze i losy pieśni polskiej 1795–1918 / Mieczysław Tomaszewski. // Muzyka polska w okresie zaborów. Materiały z XXV Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej. Pod red. K. Bilicy. – Warszawa, Instytut Sztuki PAN, 1997. – S. 6–18.
-