

**МИСТЕЦЬКЕ СЕРЕДОВИЩЕ ЛЬВОВА 20–30-х РОКІВ
XX СТОЛІТТЯ ТА ЙОГО ВПЛИВ НА КАМЕРНО-
ВОКАЛЬНУ ТВОРЧІСТЬ ЛЬВІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
(мультикультурний аспект)**

Бернацька-Гловаля Емілія Іванівна, пошукувач кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. Науковий керівник – Кияновська Любов Олександрівна, доктор мистецтвознавства професор, emilia.bern@gmail.com

Мистецьке середовище Львова 20–30-х років XX століття та його вплив на камерно-вокальну творчість львівських композиторів (мультикультурний аспект).

Запропонована стаття присвячена окресленню духовно-мистецького контексту камерно-вокальної творчості львівських композиторів міжвоєнного двадцятиріччя.

У завдання статті входить виявлення інспірацій професійних львівських композиторів у камерно-вокальному жанрі; окреслення художніх пріоритетів польської та української національних громад столиці Галичини в перші десятиліття XX ст. з'ясування співвіднесення традиційних і новаторських елементів у виразовій системі солоспівів львівських авторів 20–30-х років XX ст.

У дослідженні використовується комплексний соціоісторичний та культурологічний метод розгляду культурно-мистецького контексту розвитку сольної пісні львівських композиторів.

Стаття включає у себе висновки, у яких стверджується, що соціокультурні обставини розглянутого періоду обумовили новий, професійно значно вищий рівень розвитку пісенної творчості польських та українських львівських композиторів: вона стає значно більш інноваційною та ускладнюється за музичною мовою. 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, що відобразилась як в самих подіях музичного життя, так і знайшла свій розмаїтий відгук в українській та польській пресі.

Ключові слова: львівська музична культура, камерно-вокальний жанр, нові стилістичні тенденції, міжвоєнне двадцятиріччя, багатонаціональне середовище.

Окреслюючи різнопланові вектори львівської камерно-вокальної творчості одного з найбільш плідних періодів її розвитку – міжвоєнного двадцятиріччя – в усьому багатстві її національних, стильових, тематичних, жанрових складових, у новаторстві музичного виразу, важливо не просто констатувати всі художні відкриття та інновації. Не менш істотною видається встановлення тих причин, які зробили можливим такий значний еволюційний прорив, здавалось би, найбільш консервативного жанру, поширеного передусім в аматорських колах. Саме в 20–30-х роках ХХ ст. сольна (як і хорова) пісня у доробку львівських мистців стає справжньою творчою лабораторією, демонструє найширший спектр новаторських здобутків композиторської техніки. Тож для того, щоби зрозуміти, що стало імпульсом до зміни художнього статусу камерно-вокального жанру, слід з'ясувати кілька суттєвих передумов.

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

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

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

Відповіді на ці запитання і становлять основну мету поданої статті. Оскільки пісенній творчості галицьких композиторів – як українських, так і польських – присвячено чимало ґрунтовних наукових розвідок, то подібне узагальнення видається, з одного боку, достатньо підкріпленим наявним аналітичним матеріалом, з іншого ж – необхідне для усвідомлення істотної ролі пісенного жанру, створеного в 20-х роках ХХ ст. у Львові, в подальшому культурно-еволюційному процесі обох народів.

Львівська музична культура ХХ ст. в своєму процесі розвитку, по-перше, послідовно прямувала до утвердження професіоналізму у всіх сферах, по-друге, ознаменувалась помітним піднесенням українського мистецького життя та активізацією музичних осередків інших національних громад (передусім єврейської), по-третє, значно інтенсивніше інтегрувалась в загальний європейський духовний простір.

Ці тези підтверджуються наступними фактами послідовної професіоналізації всіх музичних інституцій, які можна представити в певній хронологічній послідовності.

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

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

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

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

1908 – початок діяльності концертного бюро Максиміліана Тюрка.

1912 – заснування Закладу музикології Львівського університету.

1913 – відкриття першої філії Вищого музичного інституту в Стрию.

1916 – урочисте відкриття власної будівлі Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка [інформація подається за: 7, 8, 10]

Якщо до цього додати, що у Львові в 10–20-х роках ХХ ст. на 250 тис. мешканців діяло коло 70 музичних шкіл, а кількість студентів консерваторії при Галицькому (в 20-х роках Польському) музичному товаристві постійно зростала і осягла свого максимуму саме в ці роки [8, с. 38], то всі наведені факти безсумнівно свідчать про послідовну професіоналізацію музичного життя, як в усіх напрямках та формах, так і в різних національних громадах. Заради справедливості слід додати, що аматорські музичні товариства і хори теж нікуди не зникають і ще до 1939 року продовжують плідно працювати, проте і вони поступово долають обмеженість репертуару, консервативність смаків, передусім завдяки співпраці та спільним творчим акціям з професійними інституціями і колективами.

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

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

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

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

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

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

1934 – заснування Союзу Українських Професійних Музик;

1937 – заснування першого українського професійного «Студіо-Хору» під орудою Миколи Колесси [інформація подається за: 1, 8, 10].

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

Крім того, саме в міжвоєнному двадцятиріччі відбувається доволі істотна зміна поколінь, які присвячувались поміж іншим вокальній творчості. У передвоєнний та воєнний період відійшли такі знамітні композитори, автори численних пісень, ще пов'язані з романтичними та постромантичними ідеалами, як Ян Галль, Генрик Ярецький в польському музичному середовищі, а в українському – Віктор Матюк, Денис Січинський, Остап Нижанківський. Натомість саме в цей період на авансцену культурного життя міста і краю виступає нова генерація, що плекає вже більш сучасні естетичні ідеали. Хоча вона й не пориває остаточно з традицією, але прагне переосмислити її в новому соціокультурному просторі.

Для досягнення нового якісного рівня творчості, в тому числі й камерно-вокальної її сфери, окрім вищезгаданих передумов, фундаментальне значення мав і той фактор, що майже всі провідні музиканти отримали блискучу фахову освіту за кордоном. Мечислав

Солтис вчився в Парижі у Каміля Сен-Санса, Станіслав Людкевич – у Гвідо Адлера та Германа Греденера у Відні, у Греденера ж навчався згодом і перший галицький експресіоніст, що послідовно плекав додекафонну техніку у своїх творах, Юзеф Коффлер; Адам Солтис – в Берліні у Ріхарда Вольфа і Леопольда Канна, Василь Барвінський, Зиновій Лисько, Нестор Нижанківський, Микола Колесса, Стефанія Лукіянович-Туркевич, Роман Сімович та численні інші львівські музиканти – в Празькій консерваторії з композиції у Вітезслава Новака, з фортепіано – переважно, у Вілема Курца та Якоба Гольфельда, та у Празькому Карловому університеті у Зденека Неєдлого [10].

Деякі з попередньо сформованих традицій музичного життя теж відіграли позитивну роль у поширенні інтересу до художніх інновацій західноєвропейського культурного простору. Так, у Львові і надалі вельми активно плекалась традиція виконання недавно написаних творів світового репертуару, часто провідними зарубіжними виконавцями та диригентами. Паралельно до того, нові твори своїх національних композиторів також одразу знаходили місце в програмах концертів місцевих колективів та виконавців. Про це свідчить, наприклад, програма першого концерту симфонічного оркестру “Польської Спілки Музикантів” відбувся 29 травня 1921 р. В залі Міського театру під орудою Мечислава Солтиса звучали рапсодія “В глибині моря” Гжегожа Фітельберга, симфонія № 3 К. Сен-Санса і фантазія для фортепіано з оркестром Вітольда Фрімана [12, с. 3]. Бачимо, що два з трьох творів поданої програми були цілком новими, належали провідним польським авторам. З іншого боку, у програмах найвідоміших українських митців та навіть в концертах елевів Вищого музичного інституту теж ніколи не бракувало модерних зарубіжних та національних творів. Варто згадати, що однією з послідовних пропагандисток модерної камерно-вокальної музики в 30-х роках була Одарка Бандрівська, племінниця і учениця Соломії Крушельницької, а її постійним акомпаніатором виступала відомий в майбутньому музикознавець, учениця Адольфа Хибінського, Зофія Лісса.

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

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

До таких знаків нового композиторського мислення належать:

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

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

Тут однак варто зробити застереження, що обидві композиторські школи Львова – і польська, і українська – уникають надто радикальних експериментів і тих художньо-стильових напрямів, які на

них ґрунтуються. Наведемо з цього приводу цитату з листа Василя Барвінського з Праги, датованого 1913 роком. В спостереженнях молодого музиканта виразно помітно, що він уважно стежить за всіма подіями музичного життя Праги і водночас про найбільш розрекламовані концерти складає власну думку, не піддаючись загальним настроям: «...“в суботу Kolberga „Der glaserne Berg”, в неділю концерт чеської філармонії, понеділок – німецька “Kammermusik”, вівторок чеська “Kamerni hudba”, середа – Casals і Pambaus, четвер: німецький симфонічний концерт і т.д. В німецькій Kammermusik¹ виконано Schönberga: “Pierrot lunaire” («Місячний П'єро»), м'єльодрама. Публіка поділила ся на два табори – був скандал небувалий, одні свистали etc., другі дусили ся зі сьміху, треті били браво etc. Schönberg є той музичний анархіст. Steuermann² учився у него в Берліні композиції і грав му фортепяновий парт. Я утішив ся дуже, що міг з ним говорити. Взяв собі підпис Schönberga, котрому мене Steuermann представив...” [3, с. 198]. В цьому фрагменті звертає на себе увагу те, що Барвінський рецензує якраз камерно-вокальний твір, що в історії музики ХХ ст. по праву вважається наріжним каменем нового художнього світогляду.

Тож не випадково з усіх нових естетико-стильових напрямів, які мали найбільший вплив на камерно-вокальну творчість львівських композиторів 20–30-х років ХХ ст., відзначаємо імпресіонізм, символізм, сецесію, неокласицизм (особливо в його необароковій іпостасі) і ряд інших неонапрямків, передусім неофольклоризм та неоромантизм.

Разом з тим практично уникається експресіонізм, особливо в його нововіденському варіанті, урбанізм, фонізм та інші, подібні радикально інноваційні напрями. В міжвоєнному періоді лише Юзеф

¹ Мається на увазі зал камерної музики в Празі.

² Йдеться про Едуарда Штоермана (1892-1964), австрійсько-американського піаніста єврейського походження, учня Вілема Курца у Львові, та Феручо Бузоні в Берліні. Водночас вивчав композицію у Арнольда Шенберга, був першим виконавцем більшості його фортепіанних творів та партії фортепіано у вокальному циклі «Місячний П'єро» – саме про виступ з цим останнім твором і згадує Барвінський у своєму листі. Зі Штоерманом він був добре знайомий, оскільки вони обоє навчалися у Курца.

Коффлер та Тадеуш Маєрський виявлять прихильність до відкриттів Арнольда Шенберга та будуть позиціонувати себе як переконані експресіоністи. В прагненні відкинути все, що вони вважали старомодним і невідповідним духові часу, вони, а також деякі тогочасні музикознавці, були аж надто категоричними. Варто навести спостереження Еви Нідецької: „З того огляду (мистецького прогресу в 20–30-х рр. ХХ ст. – Е. Б.-Г.) розвиток аматорського руху мав негативні наслідки. Їх проявом була потреба репертуару сумнівної художньої якості. Ця тенденція зустріла рішучий спротив професійних кіл. Невиблагливі смаки широкої публіки були гостро засуджені, особливо в тридцятих роках, львівською музичною пресою. Зофія Лісса на сторінках «Львівських музичних та літературних відомостей» („Lwowskich Wiadomości Muzycznych i Literackich”), визначає музичний кіч. На цю тему багато виступав на сторінках преси і Юзеф Коффлер, стверджуючи, що слухання музики не є ані приємною, ані легкою справою і пов’язане з інтелектуальним зусиллям» [9, с. 81].

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

Власна позиція провідних львівських композиторів щодо естетичних та стильових пріоритетів у камерно-вокальній сфері пояснювалась і кількома іншими, надто важливими соціально-історичними причинами. Першою з них вважаємо те, що пісня і надалі залишається важливим національно-патріотичним чинником як для польської, так і для української громади Галичини [4]. Тому зовсім відмовлялись від фольклорної основи чи демократичності виразу вони не мали наміру. Другою причиною обережного ставлення львівських композиторів до радикального новаторства, принаймні у камерно-вокальній сфері була традиція популярної пісні, що сягала ще до початку ХІХ ст., до такого знакового збірника, як „Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego” Вацлава Залеського – Кароля Ліпінського, і знайшла своє продовження у мелодійних і доступних для виконання піснях Михайла Вербицького, Яна Галля, Віктора Матюка, Станіслава Невядомського та багатьох інших митців.

Разом з тим, не варто сприймати пісенний доробок львівських митців даного періоду, як суто традиційне, а навіть консервативне явище. Зовсім навпаки: провідні львівські композитори намагались подолати етнографічні обмеження, помітні в піснях їх попередників, таким чином, піднести характерну фольклорну систему виразу до рівня універсальної, зрозумілої не лише для представників свого національного середовища, але цікавої для значно ширшого кола публіки. Фольклорні витоки в їх піснях набувають зовсім іншого трактування, органічно поєднуючись з сучасними прийомами композиторського письма. Провідні митці 20–30-х років знаходили можливість експериментувати, збагачувати гармонічну, фактурну, мелодичну основу своїх пісень, не пориваючи з традицією. Тільки так, на думку професійних музикантів, можна забезпечити гідне місце вітчизняної композиторської школи в світі.

В цьому контексті згадаємо слова Зигмунта Носковського: «помиляється той, хто вважає, що досить вжити в музичному творі народну мелодію, щоби створити національну музику» [11, с. 940]. Тієї самої думки притримується й Станіслав Людкевич, коли в статті «Націоналізм в музиці» стверджує: «Переїмання чужих форм... є конечною умовою розвою всіх народів, особливо ж опізнених у розвою, воно не тільки не занашувало народних елементів, але доводило до скорішого їх культурного сформування» [6, с. 37]. І далі конкретизує цю думку, гостро висміюючи захисників «абсолютної окремішності українського мистецтва»: «...національні подвизники вже здавна кричать на всі застави, що мають по вуха італійсько-німецької гармонії і контрапункту, шкідливих нашому народові, що має свою власну гармонію і контрапункт. Вони то якраз є причиною застою в музиці. Проч з ними!» [6, с. 51].

Ці настанови виразно втілюються в камерно-вокальних жанрах, загальну тенденцію яких можна окреслити як шлях від суто демократичної функції пісні – до багатоманітності її образно-сміслових іпостасей. В цьому руслі виникають, наприклад, такі солоспіви Адама Солтиса як «Прихід» (*Przyjście*) до слів Л. Стаффа, «На дворі ніч» (*Na dworze noc*), «Земля обітована» (*Ziemia obiecana*), «Маки» (*Maki*), «Травнева ніч» (*Noc majowa*), «Ранковий пташок співає» (*Poranny ptaszek śpiewa*) на вірші Рабіндраната Тагора та інші, Вітольда Фрімманна «Чудові очі» (*Cudne oczy*) та «В ту сонну, тиху, запашну травневу ніч» (*W tą senną, cichą, wonną noc majową*) на слова К.

Пшерви-Тетмасера, в українській же композиторській школі – солоспіви В. Барвінського «Ой поля, ви, поля» до слів О. Кониського, «Ой сумна, сумна темна ніченька» на народні слова «У мене був коханий рідний край» на вірші Г. Гайне, «Як любовно невимовна (Колискова)» на слова Г. Чупринки, «Ой люлі, люлі» до слів Т. Шевченка, «Сонет (Благословенна будь)» та «Ноктюрн» на слова І. Франка і врешті, один з шедеврів української вокальної музики, тріо для сопрано, фортепіано і скрипки «Пісня пісень» на слова В. Маслова-Стокіз; С. Людкевича «До соловейка» та «Морська баркарола» (сл. П. Грабовського), «За байраком байрак» (сл. Т. Шевченка), «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» та «Коваль» (сл. І. Франка), «Піду, втечу» (сл. О. Олеся), «Про ніженьки» (сл. народні), «Сирітка» (на власні слова) та багато інших.

В руслі дослідження пісенної спадщини львівських композиторів міжвоєнного двадцятиріччя не варто забувати, що крім солоспівів, що демонструють яскраво інноваційні підходи до трактування жанру, розвивалися й інші напрями. Наприклад, саме тут сформувались популярні естрадні пісні, що користувались великою любов'ю не лише львів'ян, але й поширювалися далеко за межами міста і краю. Прикладами можуть служити: пісенька «Тільки у Львові» (Тулько we Lwowie) єврейсько-польського поета-пісняра зі Львова Емануеля Шлехтера (Emanuel Schlechter), з музикою Генрика Варса (Henryk Wars) чи «Прийде ще час» Богдана Веселовського чи «Гуцулка Ксеня» Ярослава Барнича. Проте цей пласт львівської та галицької пісенної культури потребує окремої розвідки, в рамках же поданої статті на нього лише вказується, як на неодмінний сегмент музичної палітри міста.

Отже, згадані соціокультурні обставини обумовили новий, професійно значно вищий рівень розвитку пісенної творчості польських та українських львівських композиторів: в цей період вона стає значно більш інноваційною та ускладнюється. Адже, як згадувалось, львівське музичне середовище було відкрите для усіх нових тенденцій, що виникали у музиці ХХ ст. Про це свідчить велика кількість концертів сучасної музики, в тому числі львівських композиторів, і загальне зацікавлення новими напрямками, що відобразилась як в самих подіях музичного життя, так і знайшла свій розмаїтий відгук в українській та польській пресі.

Література

1. Булка Ю. Музичні передачі польського радіо 30-х років у Львові / Юрій Булка // Телевізійна й радіожурналістика. – Львів, 2000. – С. 166–183
2. Кияновська Л. О. Деякі аспекти стильового аналізу регіональних музичних культур (на прикладі Галичини) / Любов Кияновська. // Syntagmation: Збірка наукових статей на пошану професора С. Павлишин. – Львів, 2000. – С. 87–99.
3. Кияновська Л. Листи Василя Барвінського з Праги до родичів у Львові / Любов Кияновська // Вісник Львів. ун –ту Серія мист-во. – Львів: вид-во ЛНУ, 2008. – Вип. 8. – С. 162–224.
4. Кобрин Н. Суспільні функції музики (на прикладі музичної культури Галичини 20–30-х років ХХ ст.) / Наталя Кобрин // Київське музикознавство: Зб. статей / упор. О. М. Жарков. – К., 2000. – Вип. 3. – С. 87–94.
5. Лежанська З. Адам Мечиславович Солтис: нарис про життя і творчість / Зофія Лежанська. – Київ: Музична Україна, 1969. – 71 с.
6. Людкевич Станіслав. Націоналізм в музиці // Станіслав Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т. 1. Ред.-упоряд. З Штундер. – Львів: вид-во М. Коць, 1999. – 496 с.
7. Мазепа Л. З., Мазепа Т. Л. Шлях до музичної Академії у Львові [у 2-х тт.] / Лешек Мазепа, Тереса Мазепа. – Львів: Сполом, 2003. – Т. 1. – 288 с.
8. Мельник Л., Бурко С. Львівська філармонія: до і після століття: науково-популярне видання / Лідія Мельник, Сергій Бурко. – Львів, 2006. – 74 с.
9. Нідецька Ева. Творчість польських композиторів Львова в контексті українсько-польських музичних зв'язків (1792–1939) – 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. – 164 с.
10. Сторінки історії Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. – Львів: Сполом, 2009. – 352 с.
11. Noskowski Zygmunt. Znaczenie “Halki” w rozwoju muzyki polskiej / Zygmunt Noskowski // Tygodnik Ilustrowany 42 (1900) nr 48 z 1 XII – S. 940.
12. Plohn A. I. Koncert symfoniczny Polskiego Związku Muzyków // Chwila, 1921. – № 854. – 5.06. – S. 3.

Referebces

1. Bulka Yu. (2000). Muzychni peredachi polskoho radio 30-kh rokov u Lvovi / Yurii Bulka // *Televiziina y radiozhurnalistyka*. Lviv. S. 166–183
2. Kyianovska L. O. (2000). Deiaki aspekty stylovoho analizu rehionalnykh muzychnykh kultur (na prykladi Halychyny) / Liubov Kyianovska. // *Syntagmation: Zbirka naukovykh statei na poshanu profesora S. Pavlyshyn*. Lviv. S. 87–99.
3. Kyianovska L. (2008). Lysty Vasyliia Barvinskoho z Prahy do rodychiv u Lvovi / Liubov Kyianovska // *Visnyk Lviv. un –tu Seriiia myst-vo*. Lviv: vyd-vo LNU. Vyp. 8. S. 162–224.
4. Kobryn N. (2000). Suspilni funktsii muzyky (na prykladi muzychnoi kultury Halychyny 20–30-kh rokov XX st.) / Natalia Kobryn // *Kyivske muzykoznavstvo: Zb. statei / Upor. O.M. Zharkov*. Kyiv. Vyp. 3. S. 87–94.
5. Lezhanska Z. (1969). Adam Mechyslavovych Soltys: narys pro zhyttia i tvor-chist / Zofiia Lezhanska. Kyiv: Muzychna Ukraina. 71 s.
6. Liudkevych Stanislav. (1999). Natsionalizm v muzytsi // Stanislav Liudkevych. *Doslidzhennia, statii, retsenzii, vystupy*. T. 1. Red-uporiad. Z Shtunder. Lviv: vyd-vo M. Kots. 496 s.
7. Mazepa L. Z., Mazepa T. L. (2003). Shliakh do muzychnoi Akademii u Lvovi [u 2-kh tt.] / Leshek Mazepa, Teresa Mazepa. Lviv: Spolom. T. 1. 288 s.
8. Melnyk L., Burko S. (2006). Lvivska filarmoniiia: do i pislia stolittia: naukovo-populiarne vydannia / Lidiia Melnyk, Serhii Burko. Lviv. 74 s.
9. Nidetska Eva. (2000). Tvorchist polskykh kompozytoriv Lvova v konteksti ukrainsko-polskykh muzychnykh zviazkiv (1792–1939) Rukopys. Dysertatsiia na zdobuttia naukovooho stupenia kandydata mystets-tvo-znavstva za spetsialnistiu 17.00.03. Muzychne mystetstvo. Instytut mystetstva, folkloru ta etnohrafii im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy. Kyiv. 164 s.
10. Storinky istorii Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii im. M. V. Ly-senka. (2009). Lviv: Spolom. 352 s.
11. Noskowski Zygmunt. (1900). Znaczenie “Halki” w rozwoju muzyki polskiej / Zygmunt Noskowski // *Tygodnik Ilustrowany* 42 (1900) nr 48 z 1 XII S. 940.
12. Plohn A. I. (1921). Koncert symfoniczny Polskiego Związku Muzyków // *Chwila*. # 854. 5.06. S. 3.

Бернацка-Гловаля Эмилия Ивановна, соискатель кафедры истории музыки Львовской национальной музыкальной академии им. М. Лысенко. Научный руководитель – Кияновская Любовь Александровна, доктор искусствоведения профессор. emilia.bern@gmail.com

Художественная среда Львова 20–30-х годов XX столетия и его влияние на камерно-вокальное творчество львовских композиторов (мультикультурный аспект).

Предложенная статья посвящена определению духовно-художественного контекста камерно-вокального творчества львовских композиторов междувоенного двадцатилетия.

В задании статьи входит выявление инспираций профессиональных львовских композиторов в камерно-вокальном жанре; представление художественных приоритетов польского и украинского национального сообщества столицы Галиции в первые десятилетия XX ст.; уточнение соотношения традиционных и новаторских элементов в выразительной системе сольной песни львовских авторов 20–30-х годов XX ст.

В исследовании используется комплексный социоисторический та культурологический метод рассмотрения культурно-художественного контекста развития сольной песни львовских композиторов.

Статья включает выводы, в которых утверждается, что социокультурные обстоятельства рассматриваемого периода обусловили новый, профессионально гораздо более высокий уровень развития песенного творчества польских и украинских львовских композиторов: оно становится значительно более инновационной и усложняется в своем музыкальном языке. Львовская музыкальная среда была открыта для всех новых тенденций, возникающих в музыке XX ст. Об этом свидетельствует и значительное количество концертов современной музыки, в том числе львовских композиторов, и общая заинтересованность новыми направлениями, что отразилась как в самих событиях музыкальной жизни, так и нашла свой разнообразный отклик в украинской и польской прессе.

Ключевые слова: львовская музыкальная культура, камерно-вокальный жанр, новые стилистические тенденции, междувоенное двадцатилетие, многонациональная среда.

Bernatska-Glovalya Emilia, the applicant of the History of Music Department of the M. Lysenko Lviv National Musical Academy. The scientific adviser is Kiyanovskaya Lyubov, doctor of Arts, professor. emilia.bern@gmail.com

The artistic environment of Lviv in the 20-30s of the 20th century and its influence on the chamber-vocal creativity of Lviv composers (multicultural aspect).

The artistic environment of Lviv in the 20–30s of the 20th century and its influence on the chamber-vocal creativity of Lviv composers (multicultural aspect).

The tasks of the article include the identification of the inspirations of the professional Lvov composers in the chamber-vocal genre; Presentation of the artistic priorities of the Polish and Ukrainian national community of the capital of Galicia in the first decades of the 20th century; Clarification of the correlation of traditional and innovative elements in the expressive system of a solo song by Lviv authors of the 1920s-1930s.

The study uses a complex sociohistorical and culturological method of examining the cultural and artistic context of the development of the solo song of Lviv composers.

The article includes conclusions in which it is stated that the socio-cultural circumstances of the period under consideration have caused a new, professionally much higher level of development of the song creativity of Polish and Ukrainian Lviv composers: it becomes much more innovative and becomes more complicated in its musical language. The Lviv musical environment was open to all new trends emerging in the music of the 20th century. This is evidenced by a significant number of concerts of contemporary music, including Lviv composers, and a general interest in new directions that reflected both in the events of the musical life and found its diverse response in the Ukrainian and Polish press.

Key words: Lviv musical culture, chamber-vocal genre, new stylistic tendencies, inter-war twentieth anniversary, multinational environment.

Стаття поступила до редакції 17.09.2015 р.
