

УДК 78.2У

Емілія Бернацька-Гловоля

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ КОНТЕКСТ РОЗВИТКУ СОЛЬНОЇ ПІСНІ ЛЬВОВА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ ст.

Розкриваються історичні, суспільні, культурологічні аспекти формування камерно-вокальної творчості композиторів Львова. Досліджується значення зміни державного підпорядкування міста і краю в трансформації культурного життя, на багатонаціональну природу музичного мистецтва регіону, на вплив фольклорних традицій, своєрідно відображених в пісенному жанрі. Робиться висновок про те, що інтенсивність салонно-світського та театрального життя, демократизація музичного побуту, як і звернення до фольклорних джерел різних народів знайшло своє відображення в піснях львівських авторів першої половини ХІХ ст., у творчості професійних музикантів і аматорів.

Ключові слова: камерно-вокальний жанр, пісні львівських композиторів, перша половина ХІХ ст., соціокультурний контекст, професійна і аматорська творчість.

Жанр сольної пісні в композиторській творчості – сольне вокальне виконавство – вокальна педагогіка – активне входження сольної пісні в різні форми музичного життя відбувається в галицькому краї і його центрі Львові, починаючи з першої половини ХІХ ст. Тільки від цього періоду маємо вагомні підстави стверджувати, що камерно-вокальна творчість функціонує у львівському культурному просторі як повноцінний сегмент. Для підтвердження поданої гіпотези слід вказати на найважливіші передумови поширення сольної пісні у музичному житті галицької столиці.

Після першого поділу Польщі в 1772 р. Галичина зі Львовом відходить до австрійської імперії Габсбургів. Цей історичний факт мав істотний вплив на зміну усієї інфраструктури міста і краю, відповідно обумовивши ряд суттєвих інновацій не лише в політичному, економічному, але й в культурно-мистецькому просторі. Зміна державного підпорядкування мала численні наслідки, деякі з них безпосередньо проєктуються на становлення камерно-вокальних жанрів у творчості місцевих композиторів та на їх поширення в різних соціальних верствах. Тут варто навести цитату із праці польського дослідника початку ХХ ст. Фридерика Папю: «Львів стає столицею значної провінції (столицею „королівства Галіції і Лодомерії”) і перестає бути фортецею» [9, с. 78].

Ці історико-соціальні зміни природнім чином визначили переструктурування головних екзистенційних сфер в інфраструктурі міста. Культурі, мистецьким формам відводилось набагато більше місця, по-перше, тому, що починає спрацьовувати «синдром столичності», по-друге, через палке бажання аристократії та освіченої еліти краю, не відставати від столичних віденських стандартів та переймати моду у всьому, в тому числі й у поширенні новинок музичного мистецтва.

Ряд політичних змін зумовив активний наплив польської аристократії¹ та австрійських чиновників до Львова, що створило сприятливе середовище для утворення салонів, проведення балів, поживавило музично-театральне життя. Одразу

¹ Численна еміграція польських аристократичних родин з Варшави до Львова була також пов'язана з поразкою у визвольних змаганнях проти російської тиранії під проводом Тадеуша Костюшка в 1794 р.

після першого поділу Польщі у Львові з'являються інституції, які невдовзі безпосередньо виявлятимуть вплив на розвиток пісенної культури. Це, насамперед, відкриття першої приватної друкарні А. Піллера, в якій друкувались також і ноты (1772) [6, с. 317–327], найбільше саме вокальна та фортепіанна література, що користувалась великим попитом; видання першої на цих теренах франкомовної «Gazette de Leopold» (1776) [4, с. 135] і подальшого розвитку місцевої преси, яка періодично повідомляла про концерти й вечори вокальної музики та нотні новинки; в тому ж році було засновано перший постійно діючий міський театр, в якому значну частку становили музичні вистави, а отже впроваджувалась відповідна до тогочасного європейського зразка вокальна культура. Нововідкриті навчальні заклади, в яких формувалась місцева інтелігенція, постачали слухачів та аматорів пісенної продукції: 1783 – заснування Духовної греко-католицької семінарії у Львові; 1784 – реорганізація Єзуїтської академії у Львові на університет. Створення бібліотеки; 1784–85 – початок діяльності першої академічної гімназії [3, с. 184–206].

Отож склались всі передумови до активізації культурно-мистецького життя: бали, контракти, ярмарки, редути, зібрання в аристократичних салонах родин Потоцьких, Жевуських, Сапіг, Шимоновичів, Баворовських, Любомирських та інших знаних родів стали благодатним ґрунтом для розквіту музичного мистецтва, в тому числі й камерно-вокального. Про це свідчать інформації у пресі, зокрема німецькомовній газеті „Mnemosyne”, в якій регулярно повідомляється про виконання чи то сольних фрагментів з популярних опер, чи модних пісень та романсів, чи інструментальних попури, транскрипцій, фантазій на пісенні теми. Наведемо один характерний приклад мішаної концертної програми з 20-х років XIX ст., про яку повідомляла львівська преса, і в якій виконувались як інструментальні, так і вокальні твори: «Місцевий оркестр під дирекцією Ернесті і Брауна, як завжди, відповідав очікуванням артистки і публіки. Терцет Дженералі (найімовірніше П'єтро Дженералі, (1773–1832), популярний у той час італійський оперний та вокальний композитор – Л. М.) співали Факлер (Fackler), Шнайдтінгер (Schneidtinger) та Міхалезі (Michalesi), арію Португалло «Mio Bene» Ціммер (Zimmer), і задовільнили чисельне згромадження того дня» [4, с. 150].

Вельми важливим чинником, що вплинув на поширення вокальної музики в найширших колах львівської громадськості, став театр, в якому дуже часто виставлялись музичні вистави найрозмаїтших жанрів – від великих опер до водевілів, тож сольні та ансамблеві фрагменти з них виконувались як самостійні артефакти і тишились великою популярністю. Як відзначають дослідники, «львівське театральне життя ніколи не припинялося. На початку XIX сторіччя вистави у Львові відбувались не тільки в старому мурованому театрі, але ще й у палаці Вроновських на Цитаделі, в Єзуїтському парку (зараз парк ім. І. Франка), у подвір'ї сучасного Першого українського театру для дітей та юнацтва, в парку «Залізні води», на Святоюрських ярмарках біля собору, в Греко-католицькій семінарії» [7, с. 178].

Спрямованість на ширшу демократичну аудиторію обумовила вельми широкий пласт інтонаційних джерел, які трансформувались у пісенних жанрах. Це і звороти та ритми популярних танців, передусім вальсу, і лірико-сентиментальні інтонації, такі привабливі і бажані в колі домашнього музикування. До компоу-

вання популярних пісень долучались у Львові в першій половині XIX ст. представники всіх провідних національних громад – української (представників «перемиської школи», зі спадщини яких слід згадати ранні співогри Михайла Вербицького, популярні сольні номери з яких невдовзі стали виконуватись як самостійні пісні, деякі пісні І. Лаврівського, а також вокальні ансамблі обох композиторів), австрійської (Франц Ксавер Моцарт / Franz Xaver Mozart, Йоганнес Рукгабер / Johannes Ruckgaber), польської (Юзеф Ельснер / Józef Elsner, Кароль Ліпінський / Karol Lipiński, Кароль Курпінський / Karol Kurpiński, Алоїз Ліпінський / Alois Lipiński), чеської (Юзеф Башни / Jozef Baschny, Людвіг Ріттер фон Ріттерсберг Ludwig Ritter von Rittersberg). Тут згадані лише професійні музиканти², значно більше авторів камерно-вокального жанру знаходимо в аматорському середовищі.

З іншого боку, саме на початку XIX ст. під впливом романтичної естетики формується інтерес до національних традицій та до фольклору. Важливим імпульсом до пошуку національної ідентичності стали ідеї Просвітництва, зокрема філософія та естетика видатного німецького просвітника і літератора Йоганна Готфріда Гердера, дуже популярні також в галицьких освічених колах. Галичина з її багатонаціональним складом становила ідеальний об'єкт для виявлення інтересу до фольклорної спадщини сусідніх народів та взаємодії різних національних традицій в руслі музичного фольклору. А найбільш відповідним жанром для виявлення такої взаємодії природно ставала пісня. Хоча Л. Кияновська називає цей період «емпіричним» у міжнародних музичних стосунках³, однак в своїх демократичних формах сольні вокальні твори виявляли вельми тонке чуття фольклорних кодів іншої національної традиції.

Цікаву інформацію щодо перших зразків міжнародних контактів в жанрі сольної пісні у Львові наводить Ева Нідецька, звертаючись до творчості Юзефа Ельснера: «У львівський період Ельснер пише й пісні, котрі, як і більшість творів того часу, не збереглись. Він долучився до введення жанру дум на ґрунт польської вокальної музики, оскільки в 1803–1805 рр., як перший польський композитор, пов'язаний зі Львовом, пише думи. Щоправда, вони були створені вже після виїзду зі Львова, але існує велика ймовірність того, що саме у львівський період виник їх задум. Тоді були написані в т.ч. «Дума Людгарди» (Duma Ludgardy) на сл. Ф. Карпінського (Karpiński), «Дума про Стефана Потоцького» (Duma o Stefanie

² Незважаючи на те, що Михайло Вербицький та Іван Лаврівський отримали духовну освіту та були священиками, дозволяємо собі вмістити їх в ряду професійних композиторів не тільки тому, що вони отримали ґрунтовну музичну освіту в Перемишлі, але й задля їх вельми об'ємної та різножанрової композиторської спадщини, в яку увійшли не лише вокальні, хорові та інструментальні мініатюри популярного кшталту, але й музично-театральні співогри, об'ємні літургійні цикли та світські кантати, симфонічні увертюри, інструментальні збірки тощо. Зрештою, за відсутності консерваторії у Львові ніхто з названих австрійських, польських чи чеських композиторів теж не мав диплому про спеціальну освіту.

³ «Цей, як можна його умовно окреслити, “емпіричний етап” ще не виробляє авторитетних, послідовніших у плеканні сталих взаємозв'язків між національними громадами культурно-громадських структур, що були б спрямовані на виконання ширшого кола творів “один одного”, обмежуючись принагідними взаємними акціями. Це етап всього лише “пробудження інтересу”, створення певного фундаменту, на котрий спиратиметься подальший розвиток українсько-польських та інших міжнародних культурних відносин». Цит. за: [1, с. 76].

Potockim) на сл. Й. У. Немцевіча (Niemcewicz), «Дума однієї литовки» (Duma jednej Litewki) (анонімний текст). Пісні цього періоду належать, здебільшого, до сентиментально-любовної течії, надзвичайно популярної серед поляків й українців в добу просвітництва» [5, с. 59–60]. Цей приклад симптоматичний, оскільки дозволяє зробити висновок про прагнення польських композиторів переосмислити характерні жанрові моделі української пісенної традиції на ранніх етапах культурної взаємодії.

Зворотній процес – зацікавлення українських композиторів польською пісенною сферою чи принаймні власними народнопісними джерелами у записах польських авторів – найяскравіше проявляється у творчості Михайла Вербицького, що використовує у своїх ранніх співограх цитати зі збірки «Польські і руські пісні галицького люду» (*Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego*) Вацлава Залеського – Кароля Ліпінського 15 разів [2, с. 43]. Водночас ряд його зріліших солоспівів – наприклад, таких, як «Оддайте ми спокій душі» чи «Послухай» – виразно виявляють впливи австро-німецької пісенної стилістики, передусім Ф. Шуберта.

Интерес до пісенного та танцювального українського і польського фольклору спостерігаємо і в творчості представників інших національностей в Галичині. Яскравим прикладом може служити творчість Франца Ксавера Моцарта. Так, його фортепіанні варіації ре мінор написані на тему української жартівливої пісні «У сусіда хата біла» [10], в інших публікаціях згадується також «Думка на руську тему» [8]. Натомість фінали обох його скрипкових сонат, написаних у Львові, – ор. 7 та ор. 15 – засновані на характерних ритмоформулах польських танців, причому в Другій сонаті ор. 15 автор сам вміщує ремарку *Polonaise*.

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

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

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

Так само розмаїтими були і поетичні тексти, до яких звертались автори: їх амплітуда розгортається від духовних канонічних молитов (як, наприклад, згадана «Ave Maria» Й. Рукгабера), попри кращі зразки західноєвропейської поезії

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

Творцями аматорських солоспівів нерідко були учасники «Товариства друзів музики» (*Gesellschaft der Musikfreunde*, засноване в 1838 р. Йоганном Рукгабером) або здібніші представники аристократичного суспільства чи освіченої інтелігенції, що приватно навчались у відомих в місті музикантів. В цьому вельми об'ємному контексті вартує згадки, наприклад, учениця Ф. К. Моцарта Юлія Бароні фон Кавалькабо (*Julia Baroni von Cavalcabo*), популярна свого часу львівська меценатка Теодозія Папара (*Teodozja Papara*), землевласник і банківський службовець Юзеф Нікорович (*Józef Nikorowicz*), що вивчав музику у Рудольфа Шварца (*Rudolf Schwarz*), та Мартіна Ноттебома (*Martin Nottebom*) у Відні, або львівський юрист, активний учасник згаданого «Товариства», учень Й. Рукгабера Марселі Мадейський (*Marceli Madejski*). Їх вокальний доробок, хоч і скромний за художніми мірками, відобразив естетичні пріоритети та смаки того часу і середовища, тобто на сьогодні становлять швидше історичну вартість, аніж варті повернення в актуальний концертний обіг. Проте деякі з пісень, що вийшли з-під пера непрофесійних митців, не тільки залишились в репертуарі протягом півтора століття, але й зберегли художню харизму, сприймаються як символ національного духу. Найяскравіший приклад – пісня «З димом пожеж» Юзефа Нікоровича.

Варто систематизувати основні тематичні групи, найбільш поширені у львівському солоспіві першої половини XIX ст.:

1) сентиментально-лірична течія, «куртуазна» любовна лірика (вищезгадані солоспіви Ф. К. Моцарта та Й. Рукгабера) або оспівування тихих радощів і смутків життя маленької людини («Закохана» (*Zakochana*), «Ніколи?» (*Nigdyż?*), «Спогад», (*Spomnienie*) М. Мадейського, «Хто щастя не знає» (*Kto szczęścia nie zna*) Т. Папари, «Щасливий супруг» М. Вербицького);

2) лірико-філософська рефлексія, нерідко пов'язана з паралелями до образів природи («До Неману» (*Do Niemna*) Кароля Ліпінського, «Послухай» М. Вербицького);

3) героїко-патріотична лінія⁴ («Гост до Русі», «Ще не вмерла Україна» М. Вербицького, «Три строфи» (*Trzy strofy*), М. Мадейського, «З димом пожеж» (*Z dymem pożarów*) Ю. Нікоровича);

⁴ Героїко-патріотична тематика присутня тільки у творчості польських та українських авторів, натомість відсутня у спадщині композиторів австрійського походження. Це можна пояснити «метрополійною свідомістю» останніх.

4) найбільш численна жанрово-побутова, танцювальна, жартівлива сфера («Капельшок» (*Das Hüttchen*), «Ти, жахливий» (*Du Schrecklicher*) Ф. К. Моцарта, «Краков'як» Й. Рукгабера, «Нашо мене зачіпаєш», «Кася» М. Вербицького);

5) фольклорна, звичаєво характерна, причому іноді в таких піснях зустрічаються елементи не свого питомого народнопісенного чи народнотанцювального походження, а переосмислені з музичної традиції іншого народу («Застольна пісня» (*Trinklied*) Ф. К. Моцарта, «Угорська мелодія» Й. Рукгабера, «Гей, браття-опришки» М. Вербицького);

6) духовна тематика («Бог у грозу» (*Gott in Gewitter*) Ф. К. Моцарта, «Ave Maria» Й. Рукгабера, «Ave Maria» Ю. Нікоровича).

Система музично-виразових засобів, яку застосовують львівські композитори у своїх солоспівах, доволі диференційована. Вона охоплює широкий спектр, починаючи від найпростіших тоніко-домінантових зворотів, арпеджійованої фактури по звуках основних тризвуків, регулярної метро-ритмічної пульсації та квадратного фразування в неширокому діапазоні (надто поширених в аматорських піснях) – до відносно складнішого виразового арсеналу, що враховує вже деякі романтичні інновації в гармонії, як альтеровані акорди, модуляції у далекі тональності, розвинуту, просторово об'ємну, піаністично складнішу фактуру, багатшу і гнучкішу мелодичну лінію, що вимагає певної вокальної підготовки та поєднує риси кантилени і декламаційності. Це ж торкається і формальної побудови, що охоплює амплітуду від простої куплетної форми до розбудованого монологу з рисами наскрізного розвитку.

Одним із вельми характерних артефактів, що яскраво виявляють специфіку процесу творення та розповсюдження сольної вокальної творчості у Львові стала вищезгадана збірка «Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego» Вацлава Залеського – Кароля Ліпінського. Показово, як саме Вацлав Залеський (згодом губернатор галицького краю) мотивує своє зацікавлення збиранням і записом пісень: „Народжений в селі, перебувши перші роки життя у віддаленому затишші, я полюбив ці пісні, які так приємно колисали мої дитячі роки і залишились в давній пам'яті як перші спонуки розбудженого почуття. Ця прив'язаність, всмоктана з молоком, втягнута з повітрям, утрималась і надалі. Коли прийшлося з покликання рушити до міста і там залишитись, я затужив за селом, за тим родинним двором, за тими липами, під якими, будучи хлопцем, так вільно грався. Приходили на пам'ять і гаї, і луки, і ті розлогі лани, і той ставок, близько двору: все це було предметом смутку, навіть і ті болота, над якими з криком пролітали чайки. Наступала сумовита задума, яку могли потішити лише тамті, почуті в дитинстві, пісні» [11].

Особливої цінності пісням, записаним Вацлавом Залеським і вміщеним у збірку, надало опрацювання та фортепіанний супровід Кароля Ліпінського 160 пісень (83 польських та 76 українських («руських»))⁵. В манері опрацювання самих пісенних мелодій, доборі фортепіанного акомпанементу вельми вдало використана гармонія та фактура, типова для супроводу романтичної вокальної музики, та водночас врахований рівень підготовки адресатів збірки.

⁵ Вацлав Залеський записав майже півтори тисячі пісень, проте в більшості зафіксував тільки текстову їх частину.

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

Прагнення львів'ян знаходиться на рівні, відповідному до столичного міста, відобразилось у винятковій популярності театру, що пояснює четверту засаду – значний вплив оперного театру, ширше – театральності на пісенний жанр, і зумовлює використання в солоспівах специфічних драматично-декламаційних ефектів. Тим же прагненням не поступатись віденцям і пражанам можна витлумачити п'яту засаду – прагнення до якомога повнішої та різноманітної репрезентації мистецької моди, передусім актуальної на той час ранньоромантичної стилістики та бідермаєру. Врешті остання засада – взаємопроникнення різних культурних кодів тих національних верств, які були провідними і найчисленнішими в багатонаціональній етнічній структурі Галичини: руської (української), польської, австронімецької, в меншій мірі чеської та угорської⁶ – була інспірована самою географічною позицією міста і краю на перехресті європейських шляхів.

Наступні історичні періоди розвитку музичного мистецтва у Львові надовго залишають в минулому скромні досягнення вокальної творчості попередників. Тяжіння до професіоналізації, заснування консерваторії Галицького музичного товариства, діяльність випускників провідних європейських консерваторій як в українському, так і в польському культурному середовищі змушує дещо зверхньо оцінювати пісенну продукцію бідермаєру та раннього романтизму.

Проте в останні десятиліття в більшості європейських країн та й поза межами континенту помітна тенденція до відродження і актуалізації багатьох творів, написаних митцями «другого» і «третього ряду», особливо ж написаних в XIX ст., що свого часу були відсунені на маргінес культурної історії. Так у Львові були повернуті в концертні програми пісні Ф. К. Моцарта, М. Вербицького, інтерес польських колег викликали пісні М. Мадейського та деяких інших аматорів. Тож необхідність глибше досліджувати пісенну спадщину Львова двохсотлітньої давнини має не лише історично-пізнавальне, але й цілком практичне значення в тому про-

⁶ Дуже численною була у Львові та у всій Галичині єврейська громада, однак до другої половини XIX ст. вона являла собою доволі замкнутий національний ареал і тільки в обмежених рамках інтегрувалась у багатонаціональний суспільний простір, до того ж не утворювала власних культурно-музичних інституцій. Перелом у комунікації львівських євреїв з іншими національними громадами відбудеться в останніх десятиліттях XIX – на поч. XX ст.

цесі, який інтенсифікується на сучасному етапі. Саме ця ієрархія художніх цінностей, раз і назавжди прийнятого поділу на першу, другу, третю і наступні категорії стала об'єктом не лише цілком обґрунтованого сумніву фахівців і широкої публіки, але й гострої критики на тлі загального тяжіння до якомога повнішого заповнення «білих плям» в музичному минулому.

Нерідко ці забуті протягом століть твори в нових соціокультурних умовах несподівано виявляють свої художні вартості та духовні «меседжі», з різних причин не зауважені та через це недооцінені сучасниками. Тож саме зараз вони стають для зацікавленої аудиторії не лише закономірним явищем мистецької «незабутої» історії, але й плідною інспірацією сучасного музичного життя. В цьому потоці актуалізованої музичної творчості різних епох і народів не повинно забракнути львівських композиторів першої половини XIX ст. Адже галицька музична культура того часу містить не лише об'єктивно художньо вартісні артефакти, але й відображає ряд важливих естетичних характеристик, притаманних такому багатому й оригінальному культурно-мистецькому регіону як Галичина та її столиця Львів.

Emilia Bernatska-Glovala. Cultural and artistic context of the development of the solo song of Lviv (the first half of the nineteenth century).

The article reveals historical, social and cultural aspects of formation of chamber vocal works by Lviv composers. The author emphasizes the importance of changed national subordination of the city and country upon the cultural scene transformation; shows multicultural musical art of the region, influence of various folklore traditions, originally interpreted in the genre of songs. The author concludes that the intensity of salon, social and theatrical life, democratization of musical events, as well as using folklore sources of various nations, were reflected in songs by Lviv composers of the first half of the 19th century. Both works of professional musicians and amateur songs were taken into consideration. The author analyzed main thematic groups of songs by Lviv composers of the above period, including: sentimental and lyrical trend, "courtly" amorous poetry (romance songs by F. X. Mozart and J. Ruckgaber); celebrating tranquil pleasures and sorrows of a little man ("She's in love" (Zakochana), "Never?" (Nigdyż?), "Memory" (Spomnienie) by M. Madejski, "Who does not know the happiness" (Kto szczęścia nie zna) by T. Papara, "Happy spouse" (Щасливий сунпуз) by M. Verbytsky); lyrical and philosophical reflection often related to parallels with nature images ("To the Neman" (Do Niemna) by Karol Lipiński, "Listen" (Послухай) by M. Verbytsky); heroic and patriotic trend ("Toast to Rus" (Тост до Руси), "Ukraine is still alive" (Ще не вмерла Україна) by M. Verbytsky, "Three stanzas" (Trzy strofy) by M. Madejski, "With smoke of fires" (Z dymem pożarów) by J. Nikorowicz); the most numerous group comprises songs of genre art, dancing and trifle sphere ("Hat" (Das Hütchen), "You, terrible" (Du Schrecklicher) by F. X. Mozart, "Krakowiak" by J. Ruckgaber, "Why do you touch me?" (Нащо мене зачінаєш), "Kasia" (Кася) by M. Verbytsky); folklore and traditional songs, in which singing or dancing elements of native folklore origin are replaced with reinterpreted musical traditions of other nations ("Drinking song" (Trinklied) by F. X. Mozart, "Hungarian melody" (Угорська мелодія) by J. Ruckgaber, "Hey, rebel brothers" (Гей, браття-опришки) by M. Verbytsky); spiritual topics ("God in the storm" (Gott im Gewitter) by F. X. Mozart, «Ave Maria» by J. Ruckgaber, «Ave Maria» by J. Nikorowicz).

The author reconstructs objective socio-cultural and socio-historical backgrounds formed in Lviv in the first half of the 19th century; reviews chamber vocal works, shows the main principles of musical and historical heritage and substantiates the necessity of its actualization.

Keywords: *chamber vocal genre, songs by Lviv composers, first half of the 19th century, socio-cultural context, professional and amateur works.*

Література

1. Кияновська Л. Еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. / Л. Кияновська. – Чернівці: Книга-ХХІ, 2008. – С. 76.
2. Лисько Зиновій. Піонери музичного мистецтва в Галичині / З. Лисько. – Львів – Нью-Йорк: вид-во М. П. Коць, 1994. – С. 43.
3. Малець С. Мистецьке життя Львова першої половини ХІХ ст. / С. Малець // Львів. Історичні нариси. – Львів: Інститут Українознавства, 1996. – С. 184–206.
4. Мельник Л. Музична журналістика: теорія, історія, стратегії (на прикладах із щоденної преси Львова від початків до сьогодення) / Л. Мельник. – Львів: ЗУКЦ, 2013. – С. 135.
5. Нідецька Ева. Творчість польських композиторів Львова в контексті українсько-польських музичних зв'язків (1792–1939) / Е. 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. – С. 59–60.
6. Осадця О. Нотовидавнича діяльність у Львові ХІХ – поч. ХХ ст. / О. Осадця // Записки наукової бібліотеки ім. В. Стефаника. – Львів, 2002. – Вип. 9/10. – С. 317–327.
7. Проскураков В. І. Архітектура українського театру. Простір і дія: Монографія. / В. І. Проскураков. – Львів: Видавництво Національного університету «Львівська політехніка», Видавництво «Срібне слово», 2004. – С. 178.
8. Brzezwiak Marek. Lwowski Mozart – Franciszek Ksawery Wolfgang / Marek Brzezwiak. – „Ruch muzyczny”, № 16. – 21. 04. 1991.
9. Papée F. Historia miasta Lwowa w zarysie. Wydanie drugie, poprawione i uzupełnione. / F. Papée – Lwów–Warszawa: Książnica Polska, 1924. – S. 78.
10. Savychy Roman. Son of Amadeus / Roman Savychy. – The Ukrainian Weekly, 20 October, 1985.
11. Zaleski Waclaw, *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego*. Do śpiewu i na fortepiano ułożył Karol Lipinski [online] / Waclaw Zaleski, dostęp: <https://archive.org/details/pienipolskieiru00lipigoog>. Stan z dnia 15.06.2017.

