

## Л. О. КИЯНОВСЬКА

Кияновська Любов Олександрівна, доктор мистецтвознавства, професор Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (Львів, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0117-5078>

## СОЦІОКУЛЬТУРНА ПАРАДИГМА ЛЬВІВСЬКОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ШКОЛИ

Розглянуто головні засади львівської композиторської школи, що сформувались на основі тривалих специфічних традицій культурного розвитку краю. Визначаються головні елементи системи регіонального композиторського мислення. Їх складають: поетизація побутової музики, тонке естетичне чуття буденності, салонних, товариських жанрів, декоративність, як прояв естетизму; категорія елегантності як питома категорія стилю львівської композиторської школи. Сюди ж належить перевага концертності над симфонізмом, програмністю. Питомим для львівської композиторської школи виявляється той пласт музичного мислення і відповідні до нього жанрові моделі, які таять в собі рух, енергію, стихію, дієвість, розкутість, а не структурованість, раціональність, самозаглибленість. Відзначається велика роль карпатського, особливо гуцульського фольклору у творчості майже всіх без винятку митців та більша, в порівнянні з іншими національними школами і Східною Україною, роль духовної музики, яка проте, вбирає в себе численні ознаки світських і театральних жанрів, нерідко мислиться і сприймається як концертна, особистісна, чуттєва. Простежується трансформація впливів конкретних європейських центрів: Відень, Прага, Краків та інтерес до нового, відкритість на зовнішні враження, на нові віяння художнього процесу в світі, хоч і обережне ставлення до радикальних експериментів. Це зумовило вибіркові пріоритети стильових напрямів і тенденцій: в минулому яскравий прояв у львівському мистецтві і архітектурі стилю бароко – але скромні досягнення класицизму, в новіший час цікаві прояви романтизму, згодом символізму, модерну (сецесії) – але в загальному уникання експресіонізму і урбанізму, в сучасності багатоманітність і своєрідна трансформація тенденції постмодерну – але доволі скромно представлений авангард.

**Ключові слова:** львівська композиторська школа, карпатський фольклор, парадигма композиторської творчості, поетизація побутової музики, естетизм.

**Постановка проблеми в загальному вигляді.** Зараз доволі багато дискутується проблема регіональної обумовленості всіх сторін сучасного буття: економіки, політики, побутової звичаєвості, виховання, кухні, моди, і, звичайно ж, насамперед культури. У ієрархії «глобальне – національне – локальне» у все агресивніше наступаючу епоху глобалізму більше акцентується перша ланка, і може видатися, що регіональні відмінності поступово повинні відмирати як атавізм колишнього етапу

---

© Л. О. Кияновська, 2019

DOI: <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2019.045.189953>

цивілізації. Та проте для кожної країни світу, в тому числі і для України, суттєвою є не лише адаптація універсальних трендів і активна інтеграція в глобалізований простір, але й збереження власної системи цінностей, традицій, які мають як загальнонаціональний, так і регіональний, локальний вимір. Як зазначає О. Яковлев, «...синергія української культури розкривається з урахуванням діалектики регіональних хронотопів і загальних закономірностей виникнення, розвитку, трансформації окремих етнонаціональних спільнот, регіонів та їх полілогічним об'єднанням у цілісний культурний континуум України – національний образ соборної України у глобалізованому світі початку ХХІ століття»<sup>1</sup>.

У з'ясуванні взаємодії глобальних – національних – регіональних компонентів у духовному бутті народу музика становить вельми показовий об'єкт наукових розважань. «Дослідження музичного мистецтва в регіональному аспекті утворили один із пріоритетних напрямів українського музикознавства, що є проявом поглибленого вивчення національної музичної культури на сучасному етапі. Розкриття музичного процесу в селищах, середніх і малих містах України [своєрідних соціо-локусах (В. Кузик)], що в попередні десятиліття був проаналізований недостатньо, вкрай потрібно для відродження національних музичних надбань, а отже, подолання типової для радянської музичної історіографії фрагментарності в розкритті історії української музики, її відтворення в багатоманітності й водночас цілісності. Це важлива складова об'єктивної репрезентації вітчизняних музично-художніх здобутків у європейському культурному світі»<sup>2</sup>.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Проблематика глокалізації, як і висвітлення особливостей регіональної культури західноукраїнських земель, не раз опинялось у фокусі зацікавлень дослідників. Так, питання глокалізації піднімається в працях Е. Гідденса<sup>3</sup>, Р. Робертсона<sup>4</sup>, М. Слодової-Хелпи<sup>5</sup> та інших. Музична культура західноукраїнського регіону висвітлювалась в працях І. Антонюк<sup>6</sup>, Ю. Булки<sup>7</sup>, М. Бурбана<sup>8</sup>, А. Випих-Гавронської<sup>9</sup> (Anna Wyruch-Gawrońska), Я. Горака<sup>10</sup>, В. Дутчак<sup>1</sup>,

<sup>1</sup> Яковлев О. Синергія культурного регіонального розвитку України // Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 1 С. 12–26.

<sup>2</sup> Кавунник О. Етнорегіональні виміри сучасного українського музикознавства // Культура і Сучасність No 1, 2014. С. 114–118.

<sup>3</sup> Giddens, A. Nowoczesność i tożsamość, przeł. Alina Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2007. 324 p.

<sup>4</sup> Robertson R. (1992). Globalisation: Social Theory and Global Culture. London: SAGE Publications; Robertson R. (1995). Glocalisation: Time-Space and Homogeniy-Heterogenity. W: M. Featherstone S. Lash, R. Robertson (red.), Global Modernities. London: Sage Publications.

<sup>5</sup> Słodowa-Hełpa M. Między globalizacją a glokalizacją // Studia Oeconomica Posnaniensia, 2017, vol. 5, no. 5, pp. 7–22.

<sup>6</sup> Антонюк І. М. Нотні колекції бібліотеки ЛНМА ім. М. В. Лисенка у світлі історико-культурного процесу краю : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / ЛНМА ім. М.Лисенка. Львів, 2008. 180 с.

<sup>7</sup> Булка Ю. Нестор Нижанківський. Видавництво М. П. Коць, 1997. 60 с.

<sup>8</sup> Бурбан М. Хорове виконавство Львівщини. Хори. Диригенти : посібник-довідник / Дрогобич ; Львів : Вимір, 1999. 368 с.

<sup>9</sup> Wyruch-Gawrońska A. Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872-1918. Kraków : Universitas, 1999. 407 s.

<sup>10</sup> Горак Я. Анатоль Вахнянин і становлення музичного професіоналізму в Галичині (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.). Дис. канд. мистецтвознав. 17.00.03 / ІМФЕ ім. М.Рильського НАН України. Київ, 2003. 244 с.

## ІСТОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

---

М. Загайкевич<sup>2</sup>, Я. Ісаєвича<sup>3</sup>, Г. Карась<sup>4</sup>, А. Карпяка<sup>5</sup>, Л. Кияновської<sup>6</sup>, Б. Кудрика<sup>7</sup>, Д. Колбіна<sup>8</sup>, Н. Костюк<sup>9</sup>, З. Лиська<sup>10</sup>, М. Любовецької<sup>11</sup>, Л. і Т. Мазеп<sup>12</sup>, Л. Мельник<sup>13</sup>, О. Осадці<sup>14</sup>, С. Павлишин<sup>15</sup>, О. Попович<sup>16</sup>, М. Солтис<sup>17</sup>, В. Токарчука<sup>18</sup>, А. Хибінського<sup>19</sup>, Ю. Ясіновського<sup>20</sup>.

---

<sup>1</sup> Дутчак В. Г. Творчий портрет Оксани Герасименко: бандурне мистецтво на перехресті культур та епох / Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ «Плай», 2009. Вип. 15–16. С. 136–148.

<sup>2</sup> Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст. Київ : в-во Академії наук Української РСР, 1960. 190 с.

<sup>3</sup> Ісаєвич Я. Як виникло місто під назвою Львів // Львів. Історичні нариси. Львів, 1996. С. 14–23.

<sup>4</sup> Карась Г. Збереження і популяризація творчої спадщини Василя Барвінського митцями українського зарубіжжя / Прикарпатський вісник Наукового товариства ім. Шевченка. Серія «Слово». Івано-Франківськ, 2009. Ч. 2 (6). С. 222–235

<sup>5</sup> Карпяк А. Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова (ХІХ–ХХ ст.) : автореф. дис. канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. 21 с.

<sup>6</sup> Кияновська Л. Син сторіччя Микола Колесса. Монографія. Львів : вид-во НТШ, 2003. 496 с.; Кияновська Л. Листи Василя Барвінського з Праги до родичів у Львові // Вісник Львівського університету Серія Мистецтвознавство. Львів : вид-во ЛНУ, 2008. Вип. 8. С. 162–224.

<sup>7</sup> Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. Львів, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. 128 с.

<sup>8</sup> Колбін Д. Сторінки з життя та діяльності Франца Ксавера Моцарта в Галичині. / Вольфганг Амадей Моцарт: погляд з ХХІ сторіччя. Наукові збірки Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Львів : Сполом, 2006. Вип. 13. С. 113–122.

<sup>9</sup> Костюк Н. Богослужбова творчість Михайла Вербицького: можливості оновлення критеріїв оцінки в культурно-стильовому контексті. Українська музика. Львів, 2015. Ч. 1–2(15–16). С. 156–168.

<sup>10</sup> Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині / упоряд. В. Сивохіп. Львів; Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 1994. 144 с.

<sup>11</sup> Lubowiecka M. Wykonawstwo kameralne w Galicyjskim Towarzystwie Muzycznym w drugiej połowie ХІХ w. za dykcji artystycznej Rudolfa Schwarza. *Musica Galiciana* pod red. Leszka Mazery. Rzeszów, 2000. Т. 5. S. 119–127.

<sup>12</sup> Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові : у 2 т. Львів : СПОЛОМ, 2003. Т. 1. 288 с.

<sup>13</sup> Мельник Л., Кияновська Л. Притча про «Мойсея» // журнал «ПіК», 3–9 липня, 2001. С. 51–53.

<sup>14</sup> Осадця О. Українська нотовидавнича справа у Галичині, Буковині, на Закарпатті та на еміграції ХІХ–першої половини ХХ століть : дис. ... канд мистецтвознав. : 17.00.01 / ЛНМА ім. М. Лисенка. Львів, 2005. 161 с.

<sup>15</sup> Павлишин С. Василь Барвінський. Київ : Музична Україна, 1990. 87 с.

<sup>16</sup> Popowicz O. Pieśń solowa w twórczości kompozytorów ukraińskich Galicji Wschodniej ХІХ i ХХ wieku do 1939 roku. *Musica Galiciana* pod red. Leszka Mazery. Rzeszów, 1997. Т. 1. S. 125–142.

<sup>17</sup> Sołtys M. E. Twórczość Mieczysława i Adama Sołtysów w kontekście muzyki polskiej i europejskiej. Lublin : Polihymnia, 2012. 212 s.

<sup>18</sup> Токарчук В. Йоганн Рукгабер – перший музичний директор Галицького Музичного Товариства. *Musica Galiciana*. Івано-Франківськ, 1999. Т. 2. С. 86–90.

<sup>19</sup> Chybiński A. Do historii muzyki we Lwowie w ХVІ wieku. *Kwartalnik muzyczny*. № 2, 1929. S. 169–192.

<sup>20</sup> Ясіновський Ю. П. Музика // Історія української культури. Київ : Наукова думка, 2001. Т. 2 : Українська культура ХІІІ – першої половини ХVІІ століть. URL : <http://izbornyk.org.ua/istkult2/ikult246.htm> (дата звернення: 24.09.2019).

В інтенції виявити своєрідне начало львівської композиторської школи як конкретного вияву означеної глокалізації і полягає **мета** поданої статті. Згадана школа є не умовним, суто географічним поняттям, це оригінальний достатньо цілісний художньо-світоглядний феномен, справді позначений рядом особливих прикмет, які сформувались в нашому краї протягом багатьох сторіч, у стислому зв'язку з тими історичними, соціальними, духовними імпульсами, які обумовлені своєрідністю геополітичного положення Галичини і Львова як центру краю.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Попри настирливо постульовану глобалізацію у всіх сферах сучасної екзистенції, закорінені у ментальних архетипах символи і уявлення не зникають із колективної свідомості у глибини історичної пам'яті. Навпаки, що більше говорять про стирання меж між народами і континентами, то більший інтерес викликають прояви неповторності мистецтва, звичаїв, кухні, моди, виховання, всього, що свідчить про неповторність особистості у її генетичній спадковості, єдності з традиціями тієї землі, де вона народилась і виховалась. «Фаст-фуди» і магазини з готовим одягом, розтиражованим у мільйон однаковісних штук, можливо, і є невід'ємною ознакою реальності, але ознакою, яка ні в кого не викликає особливого захвату. Тим більше антиглобалістські настрої торкаються культури.

У західній культурології останньо виникло цікаве і достатньо обґрунтоване в руслі усіх зазначених процесів поняття «глокалізації», яке включає в себе синтез глобального і локального мислення, що своєрідно перевтілюється у формах мистецтва і культурного життя. Вперше цей термін сформулював у своїх працях початку 90-х років американський соціолог Рональд Робертсон (Roland Robertson), який визначив глокалізацію як адаптацію глобальної діяльності до локальних умов. Він окреслив цей процес стислим афоризмом: «думай глобально, дій локально»<sup>1</sup>. Згодом запропонований Робертсоном термін отримав докладне «розшифрування» і точніше окреслення сфер його застосування: «Глокалізація, яка становить поєднання слів *глобалізація* і *локалізація*, виражає нерозривність зв'язків між явищами, які виступають на світовому, регіональному і локальному рівні. Вона відображає поєднання того, що локальне і глобальне, не лише на різних рівнях, але й в різних площинах, м. ін. в господарській, суспільній, культурній, екологічній, культурній чи просторовій»<sup>2</sup>. Хоча обидва поняття нерідко трактуються як опозиційні, відомий британський соціолог Ентоні Гідденс (Anthony Giddens) знаходить діалектичне розв'язання опозиції «глобальне – локальне», вважаючи, що: «...глобалізація здійснює певну інвазію в локальність, але не веде до знищення локальних контекстів; навпаки, нові форми локальної культурної ідентичності і автоекспресії нерозривно пов'язані з процесами глобалізації»<sup>3</sup>. Не вдаючись детально у аналіз цієї категорії, зазначу лише, що саме систему істотних характеристик, які дозволяють визначити і вирізнити з-поміж усіх інших українських регіональних шкіл саме львівську, формував весь дуже багатий, розмаїтий і плідний в сенсі еволюції духовної культури контекст історичного розвитку і особливостей соціальної структури. Вона, в свою чергу, була по-

---

<sup>1</sup> Robertson R. (1992). *Globalisation : Social Theory and Global Culture*. London : SAGE Publications; Robertson R. (1995). *Glocalisation: Time-Space and Homogeniy-Heterogenity*. W: M. Featherstone S. Lash, R. Robertson (red.), *Global Modernities*. London : Sage Publications.

<sup>2</sup> Słodowa-Helpa Małgorzata. *Między globalizacją a glokalizacją / STUDIA OECONOMICA POSNANIENSIA*, 2017, vol. 5, no. 5, s. 10. (7–22).

<sup>3</sup> Giddens, A. *Nowoczesność i tożsamość*. Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007. S. 306.

роджена геополітичним становищем міста і краю, тими потрясіннями і еволюційними змінами, економічними і політичними домінантами, які неодмінно впливають на мистецьку панораму у всіх її проявах, тим більше, якщо йдеться про культуру музичну, надзвичайно тонко, у власних образах і символах трансформуючи важливіші засади зовнішніх процесів у суспільстві.

Відтак музична культура Галичини – краю, який знаходиться на шляху між Сходом і Заходом – віками адаптувала розмаїті тенденції, які йшли з обох сторін, та при тім пропускала їх крізь власне сито. До початку двадцятого сторіччя, коли тут формується особливо потужна композиторська школа – як українська, так і польська, ці ознаки регіональної самобутності кристалізуються в ній остаточно. Власне кажучи, тільки на цьому етапі і можна говорити про повноцінну художню школу – оскільки, не в образі Бориса Кудрику, що запропонував термін «перемисьльська школа», дозволю собі з ним до кінця не погодитись. Творчість Михайла Вербицького й Івана Лаврівського, що їх Б. Кудрик пропонує об'єднати у «перемисьльську школу»<sup>1</sup>, ще не в повній мірі включала в себе всі ознаки повноцінної структури подібної школи. Швидше погоджусь із визначенням Зиновія Лиська, котрий назвав їх «піонерами»<sup>2</sup>. Вони, власне, створили всі основні передумови для формування школи, а про неї по-справжньому можна говорити вже тоді, коли вибудуються всі ієрархічні шаблі тієї достатньо складної самоорганізованої і самоорганізуючої системи, якою є художня школа.

Саме поняття «регіональної школи» використовується в музикознавстві достатньо широко, хоча нерідко його застосування спирається на глибоко закорінені в історичній свідомості категорії і не осмислюється як щось специфічне, що потребує додаткового пояснення. Ми говоримо: «віденська класична школа», «угруповання “Шестірки”» (паризька школа), «Могучая кучка» (петербурзька школа), звертаючись до української музики, згадуємо вищеназану «перемисьльську школу» і т. д., не замислюючись над тим, що практично кожна з цих шкіл, незалежно від того, яку роль вона відіграла у світовому мистецтві, універсальну, чи вагому більше для культури своєї нації, розвивається за певними спільними законами, зароджується на основі певних історичних, загальнонаціональних, соціальних і специфічних для даного регіону передумов, у зв'язку з комплексом певних цінностей, потреб і запитів, завдяки яким може виникнути лише в тому місці і в той час. В основі єдності школи і самої потреби її утворення лежить насамперед спільна соціально-естетична мета, заради якої відбувається це об'єднання. Її діяльність стимулюється вирішенням окресленого кола надзавдань, які породжені всією духовною атмосферою того середовища, в котрому і для котрого діє означена художня школа.

Це спостереження цілком слушне також і для львівської композиторської школи, а основні її характеристики ескізно підтверджуватимуться в статті на прикладах музики ХХ століття, причому як першої, так і другої половини. Навіть зміна ідеології, піввікове панування тоталітарного режиму з його жорсткими рамками дозволеного – недозволеного, не зуміло переламати естетичної сутності цієї школи. В тому, зрештою, і полягає сутність «школи» в мистецтві, що вона, безперечно, реагує на

---

<sup>1</sup> Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. Львів, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995.

<sup>2</sup> Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині / упоряд. В. Сивошіп. Львів; Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 1994. 144 с.

соціальні чинники і зміни ідеологічних орієнтирів, але робить це далеко не завжди так, як до того змушують чи пробують скерувати митців у високих владних кабінетах.

Отже, визначаючи неповторні прикмети львівської композиторської школи ХХ століття, обґрунтую їх в широкому контексті атмосфери Галичини і духовних потреб та запитів краю.

Поетизація побутової музики, тематично і образно глибше художньо-естетичне наповнення жанрів, які первинно призначались для прикладного використання в салонах, світських розвагах чи щоденному побуті.

Цю ознаку можна б в цілому віднести до постулатів романтичної естетики, оскільки вже стало музикознавчим трюїзмом згадувати про роль вальсу, маршовості, різного типу побутово-салонної формульності в творчості практично всіх визначних композиторів того стилю – від Ф. Шопена та Ф. Мендельсона до Й. Брамса і А. Брукнера. Проте у галицькій музичній культурі вона набула дещо інших смислових обертонів і утрималась значно довше і послідовніше – аж до сьогодення. Тут важливо, у порівнянні з іншими романтиками, пам'ятати по-перше, про більшу інтенсивність подібних формул у регіональній школі, її здатність до мімікрії як у всіх жанрах (духовному, оперному, камерному і т. д.), так і в творчості навіть найбільш поважних композиторів різних національних шкіл; по-друге, така широка палітра використання пісенних формул зумовила не менш широкий спектр жанрових різновидів самої популярної пісні. Починаючи від старогалицької елегії, попри батярські пісні міжвоєнного десятиріччя, аж до останніх років, популярна пісня тут відігравала достатньо важливу роль в художньому обличчі краю. Нагадаймо, що і національний гімн «Ще не вмерла Україна» був спочатку написаний Вербицьким як пісня у супроводі гітари. Тож популярна музика в Галичині ніколи не була субкультурою, а вона завжди була частиною, хай і скромнішою, високої культури. Весь численний пласт протягом півтора сторіччя – а серед авторів вартують згадки М. Вербицький, В. Матюк, Я. Барнич, А. Кос-Анатольський, Є. Козак, М. Скорик, В. Івасюк, Б. Янівський, В. Камінський – свідчить про цей висновок.

Неважко пояснити, чим зумовлений такий пріоритет у львівській композиторській школі. Адже протягом віків у Львові плекалось дуже інтенсивне товариське життя, причому у всіх верствах населення. Від бургомистра міста, поважних радників, професорів, лікарів – до найбільш бідніших мешканців, які жили за рахунок випадкових заробітків, всі приходили на різні розважальні акції, охоче слухали музику на відкритих майданчиках парків і бульварів. Спектр видатних львівських музикантів, які брали участь у популярно-музичних акціях і концертах, розрахованих на найширше коло публіки, надзвичайно широке: від Юзефа Ельснера і Кароля Ліпінського на зламі XVIII–XIX століття – до Кароля Мікулі, Соломії Крушельницької, Олександра Мишуги і ще далі, до видатних композиторів і виконавців другої половини ХХ століття, таких як Мирослав Скорик чи Степан Турчак. Популярна музика дуже часто мала соціально-політичний зміст і була важливою формою вільнодумства, що споріднювало її з паризькими шансон.

Заради справедливості зазначу, що ця риса мала і негативні сторони: певний консерватизм смаків і повільне сприйняття новацій, особливо радикальних. Цим, до речі, пояснюється і певний спад активного пошуку інновацій композиторської техніки у львівський період В. Барвінського, М. Колесси, та й С. Людкевича – порівняно до празького та віденського.

На це нарікав і відомий критик Домет (В. Садовський): «Що за своїх руских композиторів сягати уважалося злочином супротив вузкоглядного партикуляризму,

чи патрийотизму! Наші Бояни<sup>1</sup> зійшли на се, що мало що знають поза композиції свого льокального композитора – дірігента, хіба з нагоди більшого якого концерту відроблять мов за панщину яку там більшу композицію по при конечних вязанках з народних пісень. Щоби вони зазнакомили свою публику з модерністичними (в даному контексті – сучасними: Л. К.) творами чужої: німецької, шведської, російської або французької музики, на те нема охоти, ні підготовлення, ні витривалости!»<sup>2</sup>.

Популярність т. зв. «василіянських пісень», такого ж породження зайвої популяризації духовної музики, дуже різко критикує Б. Кудрик у згаданій праці. Однак вони перетривали десятиліття і все одно повернулись у практику церковного співу, особливо в сільських церквах, де немає добре підготованих регентів.

Та у видатних композиторів трансформація побутово-пісенних і танцювальних джерел є додатковою «родзинкою» і часто приводить до вельми цікавих і переконливих мистецьких результатів.

Декоративність, схильність до дуже продуманого прикрашання музичної матерії, як ще один прояв естетизму. Категорія елегантності як питома категорія стилю львівської композиторської школи.

Ця ознака почасти продовжує зазначену вище. Потреба в зовнішній ошатності як вияву певної соціальної позиції, добробуту, обізнаності з новими віяннями моди, увага до милих дрібничок щоденного життя – теж невід’ємна риса Львова. Культура кав’ярень, салонів, артистичних зібрань, зрештою, будь-якого публічного місця почасти переймалась з метрополії – законодавця мод Відня, але, як видається, була притаманна нашому місту і іншим містам краю ще задовго до 1772 р., коли починається доба австрійського панування. Все це формує певний тип музичного мислення: потреба в прецизійності, відточеності деталей, вишуканість виразу, часте звернення до мініатюр, чи у вокальній, чи в інструментальній музиці, а навіть у хоровій та театральній творчості, помітне і в премілих гітарних п’есах Вербицького, і у фортепіанних «Вітрогонах» Остапа Нижанківського, і у численних фортепіанних мініатюрах його сина Нестора, і в опері «Купало» А. Вахнянина, і в солоспівах Д. Січинського – і в сучасних камерних мініатюрах, таких як «Листок з альбому» М. Скорика. Зрештою, серйозніші, глибші філософські задуми також вдягаються у дуже елегантні шати: філігранність «Пісні пісень» В. Барвінського, пишність фактури Скрипкового концерту Людкевича, дотепність прелюдій і фуг М. Скорика, віртуозна витонченість Другого скрипкового концерту В. Камінського чи екстравагантність «Дон Жуана з Коломиї» О. Козаренка – лише побіжні приклади наведеної тези.

Звідси випливає і наступна ознака: перевага певних жанрів і уникання інших: концертність – а не симфонізм, програмність – а не перевага «чистих» інструментальних жанрів. Бажаним, питомим для львівської композиторської школи виявляється той пласт музичного мислення і відповідні до нього жанрові моделі, які таять в собі рух, енергію, стихію, дієвість, розкутість, а не структурованість, раціональність, самозаглибленість.

Ця ознака є доволі самоочевидною і встановлюється простим статистичним підрахунком: в українській галицькій композиторській школі маємо лише десять циклічних симфоній класичного типу (одна у С. Людкевича, дві у М. Колесси та сім у Р. Сімовича – не беру тут до уваги симфонії С. Лукіянович-Туркевич, які писались

---

<sup>1</sup> Мається на увазі діяльність хорових товариств «Боян», в першу чергу, мабуть, провінційних.

<sup>2</sup> Домет (Садовський В.). Йосиф Кишакевич. Біографічний начерк // Альманах музичний; літературна часть першого ілюстрованого календаря музичного на рік 1904. Львів, 1904. С. 58.

поза межами України і в Україні поки що ніколи не звучали), так само не надто багато чистих інструментальних сонат (приблизно коло десяти). В порівнянні з концертами, сюїтами, одночастинними увертюрами і програмними поемами, частка таких жанрів складає не більше десяти відсотків. В польській композиторській школі сонатно-симфонічних циклів трохи більше, насамперед за рахунок чотирьох симфоній Ю. Коффлера та двох А. Солтиса, проте вказана тенденція (перевага концертності і сюїтності над сонатно-симфонічним циклом) помітна і в ній.

Показовою в тому сенсі є еволюція стилю Людкевича: однією з найяскравіших кульмінацій його творчості, що належить до раннього періоду, стала, безперечно, кантата-симфонія «Кавказ», хоча він все-таки був не в силі відмовитись від ключової ролі Слова у цьому творі. Однак продовжив композитор цю лінію монументально-масштабного втілення універсальних ідей вже традиційними кантатами «Заповіт» і «Наймит». В оркестровій же музиці найповніше проявився талант С. Людкевича у одинадцяти симфонічних поемах. Та й М. Колесса більше всього розкрився все-таки у обробках пісень, солоспівах, хорах та фортепіанних творах, написавши, зрештою, для свого улюбленого інструменту Сонатину – не сонату.

Можна знайти кілька соціокультурних пояснень цьому явищу. Перше – фундаментальна роль вокально-хорової музики протягом багатьох сторіч, що обумовило потребу в більшій конкретизації музичного змісту, навіть в інструментальних жанрах. Але на Східній Україні аналогічна традиція не стала на заваді у вельми інтенсивному процесі симфонічної творчості (Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, потім В. Сильвестров, Л. Колодуб, І. Карабиць, Є. Станкович, Ю. Іщенко і т.д.).

Тому напрошується друге пояснення – регіонально-ментальне: не схильність галицької інтелігенції до тривалих філософських рефлексій, метафізичної раціональності, потреби в самозаглибленні, швидше їй притаманне певне епікурейство, певна, в позитивному сенсі, всеїдність інтересів, потреба в активних зовнішніх контактах, вітальність життєвої позиції, для якої дієвість концертного змагання між солістом і оркестром, яскрава картинна образність мислення, відверта емоційність є безумовно органічнішою.

Можна висунути третє пояснення, суто практичне і пов'язане із обставинами побутування музичної культури в краї: у Львові досить довго не було власного симфонічного оркестру, хоча філармонію і відкрили на початку сторіччя. В міжвоєнне двадцятиріччя з оркестром постійно виникали проблеми, а потім – теж з практичних міркувань – писати камерну музику було більш зручно: таким чином складалось більше можливостей її виконання поза межами міста, репрезентації на фестивалях, пленумах тощо. Але ця причина все-таки видається маргінальною.

Велика роль карпатського, в тому контексті особливо – гуцульського фольклору у творчості майже всіх без винятку митців.

Більшою чи меншою мірою, але кожен з тих, хто брався писати музику в Галичині, не міг пройти повз стихію карпатського фольклору – навіть К. Ліпінський чи пізніше, Ю. Коффлер, не кажучи вже про українських митців. Очевидно, найбільш безпосередньою причиною такого феномену є дивовижна стихійна сила і енергетика музичної спадщини цього гірського етносу.

З одного боку, карпатський фольклор наділений дуже яскравими ритмічними імпульсами, виразною ладоінтонаційною природою, легко пізнаваною і надзвичайно ефектною, має сильний «заражаючий» вплив на найширші кола публіки, незалежно від її віку, смаків, мистецьких уподобань і виховання.



З іншого боку, варто пам'ятати, що карпатські ритмоінтонаційні формули – це відкрита система, яка не суперечить жодному із провідних стильових напрямків чи жанрових моделей: вона природно модифікується і в рамках романтичної стилістики (М. Вербицький, К. Ліпінський), і в імпресіоністично-символістичних візіях (В. Барвінський, Н. Нижанківський), і в жорстких конструкціях неофольклоризму (М. Колесса), і в постмодерні (М. Скорик, В. Камінський, О. Козаренко), а разом з тим – і в популярній пісні (А. Кос-Анатольський, Є. Козак, Б. Янівський, В. Івасюк), і в духовній музиці (василіанські пісні), і в опері («Довбуш» С. Людкевича, «Купало» А. Вахнянина).

Як конкретний приклад, хотілося б навести надзвичайно вишуканий синтез карпатського фольклору і джазового первня в «Карпатському концерті» Мирослава Скорика: ці два позірно протилежні фольклорні системи цілком органічно перетікають і взаємодіють між собою.

Більша в порівнянні з іншими національними школами і Східною Україною роль духовної, сакральної музики, яка проте, вбирає в себе численні ознаки світських, а також театральних жанрів, нерідко мислиться і сприймається як концертна, особистісна, чуттєва.

Те, що в українському середовищі Галичини тривалий час були тільки «сhлор і рор» – факт відомий, але зовсім не однозначно негативний. Він обумовив особливу роль духовної музики і її дещо іншу природу, ніж в інших європейських країнах, а навіть у порівнянні зі східноукраїнськими традиціями. Тут варто нагадати, що греко-католицький духівник аж до Першої світової війни не обмежувався своїми душпастирськими обов'язками: це був учитель, просвітник, організатор суспільного життя, дуже часто – поет, автор підручників, вчений, лікар, економіст, юрист, композитор, співак і актор. Відповідно, духовна музика, яку вони творили, не могла не увібрати в себе різні світські іпостасі їх життєвого досвіду: адже це священики писали перші симфонії, солоспіви, кантати і оперети (співогри). Тож духовна музика відобразила ту об'єктивну позицію, яку вона *volens nolens* займала в західноукраїнському соціумі: для багатьох співвітчизників це були ворота у велику культуру, часто єдина можливість (вперше) прилучитись до мистецьких надбань. Тому, як її автори вимушені були поєднувати «небесне і земне» у своїй діяльності, так і їх духовна музика віддзеркалювала, образно висловлюючись, не лише атмосферу в храмі, але й той звуковий світ, який вирував поза храмом. Не втрачаючи своєї піднесеності, літургійна спадщина М. Вербицького, І. Лаврівського, В. Матюка, О. Кишакевича інших, все-таки містила поруч з суто сакральною основою і помітні риси концертності, фольклорні елементи та навіть деякі театральні прийоми.

Ця традиція відродилась і в останні десятиріччя: духовні твори М. Скорика, В. Камінського, О. Козаренка, Б. Фроляк, В. Павенського, М. Шведа, Б. Сегіна та багатьох інших – на іншому витку історичної спіралі співвідносять досягнення сучасного художнього процесу і історичну традицію церковної музики: підтвердженням наведеної тези є ряд творів названих митців: Духовний концерт-реквієм М. Скорика, Акафіст В. Камінського, Кафолічна Літургія О. Козаренка, симфонія-реквієм «Праведная душе» Б. Фроляк, «Pater noster» для мішаного хору, труби, органу та струнних М. Шведа і багато інших.

Вплив конкретних європейських центрів: Відень, Прага, Краків. Трансформація цих впливів. Інтерес до нового, відкритість на зовнішні враження, на нові віяння художнього процесу в світі, але при тім дуже обережне ставлення до експерименту.

За словами О. Забужко «подібно як у духовному онтогенезі людині для свідомості свого “я” й відчуття власної тожсамості потрібно емоційно й когнітивно пере-

жити “інакшість” інших, так і в духовному філогенезі нація як суб’єкт культури мусить для ствердження своєї “самості” освоїти й зняти... по змозі ширше число інокультурних впливів»<sup>1</sup>.

Але в пошуку інокультурних впливів галичани вибирають не будь-які довільні міста, а чітко орієнтуються на декілька з них. Найчастіше вони їдуть у Відень, Прагу, Краків. Ці міста здебільшого ставали для галичан вікнами в Європу – серед усіх художників, літераторів, музикантів, що здобували професійну освіту за кордоном чи не 90% навчались саме у Відні, Празі, Кракові. Дехто – передусім художники – вчаться ще в Парижі, серед музикантів до французької столиці доїхали лише Олександр Мишуга та Мечислав Солтис, ще дехто обрав Берлін чи Ляйпціг, Варшаву чи Мілан, але це швидше винятки, ніж правила.

Варто застановитись: чому саме ці міста? Найпростіше пояснити популярність Кракова: це була рідна Галичина, дуже багато що споріднювало наші міста у звичаях, традиціях, часто свою роль відігравали міркування економічного порядку, а рівень знань, які давав Ягеллонський університет чи Академія красних мистецтв, був надзвичайно високим.

Можна зрозуміти вибір Відня – це була метрополія. Навчання там вже само собою являло певний привід до вищої самооцінки і служило синонімом «поступовості»<sup>2</sup>, «професіоналізму», «модерності», і всього того, що давало змогу абсолювентам<sup>3</sup> столичних навчальних закладів почуватись в рідній провінції достатньо певно. Крім того, вони справді мали змогу познайомитись там з усім, що найновіше, найпрогресивніше і найцікавіше в сучасній палітрі мистецьких вражень. Чи все галицькі музиканти хотіли переймати – це інше питання.

На перший погляд, важче зрозуміти надзвичайну популярність Праги як осередку навчання музикантів у першій третині ХХ століття. Але на це теж є свої пояснення. Перше з них суто практичне – бо саме в Празі було найбільше українських осередків навчання і найбільша на той час українська діаспора; Український Вільний Університет з ректором Олександром Колесою, Український педагогічний інститут ім. Драгоманова, який проводить широку просвітницьку діяльність, Українська студія пластичного мистецтва та ін. Це ж стосується і науковців, адже після Першої світової війни там працювали Іван Пулюй, Іван Горбачевський та інші.

Від початку сторіччя львівські музиканти українського походження також доволі часто завершували свою освіту в Празі. Це були композитори, музикознавці, виконавці, які повертались і утверджували професійну музичну культуру в Галичині. «Першим серед випускників Празької консерваторії був Василь Барвінський, пізніше – Микола Колесса, Нестор Нижанківський, Роман Сімович, Стефанія Туркевич-Лукіянович, Зиновій Лисько, Роман Савицький. Василь Барвінський, постійно перебуваючи у Празі у 1907–1915 рр., отримав диплом педагога фортепіано у Празькій консерваторії а також відвідував лекції відомих чеських музикознавців Зденека Неєдлого та Отакара Гостінського у Празькому Карловому Університеті. Василь Барвінський закінчив також Вищу Школу Майстерності у Вітезслава Новака – учня Антоніна Дворжака, одного з найкращих педагогів композиції. По слідах, а іноді і за рекомендацією Барвінського ті самі студії завершували Микола Колесса,

---

<sup>1</sup> Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст. Франківський період. Вид. 2. Київ : вид-во Факт, 2009. С. 14.

<sup>2</sup> Так в старогалицькому діалекті називали «прогресивність».

<sup>3</sup> Випускникам.

Нестор Нижанківський (1928 р.), Роман Сімович (у 1934 році з фортепіано, у 1933 році з композиції, у 1936 – Вищу Школу Майстерності), Євген Цегельський, Зиновій Лисько та інші»<sup>1</sup>.

Але було для такої популярності Праги і ідеологічне пояснення – Прага мала на той час дуже сильну ідеологію слов'янства (адже філософія слов'янофілів утворена була саме чеськими вченими Шафариком і Ганкою), і могла служити прикладом, як слов'яни після років іноземного панування можуть будувати власну національну державу, культуру, освіту, розвивати мову. На це звертають увагу всі, хто там навчається і часто сприймають ситуацію в тогочасній Чехії як позитивний приклад розвитку національної культури в молодій державі.

Крім того, вплив і наука Вітезслава Новака, яку пройшли майже всі провідні представники того періоду у львівській композиторській школі, дала їм змогу по-новому, відповідно до духу свого часу втілити фольклорні основи в професійній музиці. Як ніхто інший, він навчив своїх учнів вписувати власні народнопісенні первні в модерний європейський контекст.

Однак, навчання в цих центрах цілком не відірвало представників львівської композиторської школи від рідного ґрунту. Навпаки – і знову тут варто підкреслити цитату Забужко – лише у пізнанні і порівнянні мистецьких надбань цих міст, близьких галичанам за духом, вони досягнули своєрідності власної традиції.

Вибіркові пріоритети стильових напрямів і тенденцій: в минулому яскравий прояв у львівському мистецтві і архітектурі стилю бароко – але скромні досягнення класицизму, в новіший час цікаві прояви романтизму, згодом символізму, модерну (сецесії) – але в загальному уникання експресіонізму і урбанізму, в сучасності багатоманітність і своєрідна трансформація тенденції постмодерну – але доволі скромно представлений авангард.

Ця ознака теж видається цілком логічною консеквенцією всіх попередніх. При усім захопленні новими напрямками і досягненнями світової культури, чутливості до віянь часу, галицькі композитори мали власний погляд на доцільність і природність нових естетико-стильових засад, обирали їх для себе згідно власних уявлень про сутність мистецтва. Така власна творча гідність, незалежність артистичної свідомості, небажання сліпо коритись мистецькій моді, що, зрештою, означає справжню свободу художника, – завжди була притаманна галицькій культурі. Таке ставлення до ультрановаторських мистецьких пошуків, не позбавлене долі здорової іронії і скептицизму, проступає у статтях, висловах і листах багатьох композиторів: «Різні суперечні гасла висувуються раз у раз пропагаторами “новітньої” музики та, наробивши на момент шуму, пропадають. Атоналізм Шенберга, політоналізм імпресіоністів, лінійна поліфонія, чвертьтонна система Бузоні і Габи, екзотичний варваризм джаз-банди – а те все славилось в новітній музиці як ревелюція, відродження музичної культури, кілька літ пізніше банкрутувало до крихти, сьогодні гониться і виклинається з Німеччини, що була головною вітчизною цих гасел, тому і нинішня Європа нараз не може дати молодому українському музикантові тривких, змістовних і здорових догм музичної культури і естетики, так потрібних йому для пропаганди музичних ідеалів у свого народу» – в цьому спостереженні Станіслава Людкевича із статті «Проблема сучасної музичної культури в Західній Україні» за

---

<sup>1</sup> Кияновська Л. Микола Колесса: композитор, диригент, педагог, діяч національної культури  
URL : [http://www.npu.edu.ua/!e-book/book/html/D/im\\_kiov\\_kolessa\\_tom1/Elektronpidr.pdf](http://www.npu.edu.ua/!e-book/book/html/D/im_kiov_kolessa_tom1/Elektronpidr.pdf) (дата звернення: 19.10.2019)

1934 рік проступає не стільки запеклість консерватора, нездатного опанувати технічні новації, скільки твереза недовіра до тих, у кого художній пошук ідентифікується з чистим раціональним експериментом<sup>1</sup>.

Дуже барвисто описує свої враження від «Місячного П'єрро» Шенберга у Празі і Василь Барвінський: «В німецькій Kammermusik виконано Schönberga „Pierrot lunaire“ мельодрам. – Публика 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. Steuermann учить ся у него в Берліні композиції і грав ту фортеп'яновий парт. Я утішив ся дуже що міг з ним говорити»<sup>2</sup>.

Подібні думки після вистави «Воццека» Берга і студій додекафонії висловлював і Микола Колесса: «Пам'ятаю, як у 1929 чи 1930 р. у Празі поставили оперу “Воццек” Альбана Берга, то публіка її обурено освистала – провал повний, хоч перед тим рекламували цей твір, як останнє слово в музичному мистецтві, і на виставі яблуку не було де впасти. Між іншим, на цій виставі був присутній і Станіслав Людкевич, який тоді якраз приїхав до Праги і перебував там місяць. За кілька днів по прем'єрі зустрів я його на вулиці, а він сміється і питає: “Ну як, гідно поцінувала празька публіка модерний шедевр?”...більше імпонували мені не такі експериментальні автори, як представники “нововіденської” школи, тобто, Арнольд Шенберг, Альбан Берг чи Антон Веберн – хоч, як вже говорив, аналізувати і вивчати їх роботу було завжди цікаво! – а поміркованіші, ближчі до традиції. Навіть серед сучасних опер значно природніше сприймалась вистава “Джоні награє” Ернста Кшенека та особливо “Катя Кабанова” чеха Леоша Яначека. В цих творах теж помітний був дух часу, було багато цікавих нових знахідок, однак, вони і не ігнорували цілком традиції»<sup>3</sup>.

І на останок, вже зовсім сучасні рефлексії Мирослава Скорика, які торкаються його опери «Мойсей» і тієї традиційної системи виразових засобів, яку він в ній застосував, незважаючи на всі закиди: «В цій опері я втілював власне розуміння “сучасності в музиці” – не в тому сенсі, в якому розуміють його деякі колеги, тобто у зверненні до рафіновано-авангардових прийомів виразу (вони вже перебриніли декілька десятиріч тому), а у відповідності до реального звукового світу, в якому ми живемо. Новоромантичне, сповнене прагнення до краси і чутливості, мистецтво щораз більше завойовує позиції, саме в ньому я вбачаю сучасність і майбутнє – не лише для професіоналів-музикантів, а насамперед для тих, хто прагне любити музику»<sup>4</sup>.

У висловлюваннях митців різних поколінь і світоглядів все-таки виразно проступає одна спільна риса: ставлення до музики як до гармонійно-прекрасного відображення світу, відкритість на широку публіку, а не тільки на тоненьку верству поціновувачів, певний скептицизм щодо мистецтва, яка прагне тільки прогресу, тільки епатажу і жорсткого експерименту.

**Висновки.** Підсумовуючи ескізний огляд основних принципів львівської композиторської школи, ще раз варто наголосити її цілковитій вписаності у духовний інтер'єр краю, органічності у тих традиціях, які плекались тут протягом сторіч, з

---

<sup>1</sup> Людкевич С. Проблема сучасної музичної культури в Західній Україні // С. Людкевич: Дослідження, рецензії, статі, виступи. Т. II. Ред.-упорядник З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 2000. С. 392.

<sup>2</sup> Кияновська Л. Листи Василя Барвінського з Праги до родичів у Львові // Вісник Львівського університету Серія Мистецтвознавство. Львів : вид-во ЛНУ, 2008. Вип. 8. С. 216.

<sup>3</sup> Цит. за : Кияновська Л. Син сторіччя Микола Колесса. Львів : вид-во НТШ, 2003. С. 112-113.

<sup>4</sup> Див. Мельник Л., Кияновська Л. Притча про «Мойсея» // журнал «ПіК», 3-9 липня, 2001. С. 52.

усіма їх плюсами і мінусами, колоритності і барвистості відображення духовної аури Галичини. Процеси глокалізації, які виявляються у природній адаптації світових тенденцій на власному питомому духовному ґрунті, як виявляється, мають дуже давню історію і були притаманними не лише добі постмодерну. Потреба у пізнанні нових горизонтів мистецького поступу, але не сліпе слідування йому, а переосмислення у опорі на національний архетип образу світу, до того ж – на своєрідні художні «маркери», що виділяють малу Батьківщину, виявляється в кінцевому результаті вельми тривкою традицією, яка єдина може забезпечити повноцінну комунікацію митця і тих, до кого він звертається.

*Стаття надійшла до редакції 21.10.2019 року.*

### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк І. М. Нотні колекції бібліотеки ЛНМА ім. М. В. Лисенка у світлі історико-культурного процесу краю : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / ЛНМА ім. М. Лисенка. Львів, 2008. 180 с.
2. Булка Ю. Нестор Нижанківський. Видавництво М. П. Коць, 1997. 60 с.
3. Бурбан. М. Хорове виконавство Львівщини. Хори. Диригенти : посібник-довідник / Дрогобич ; Львів : Вимір, 1999. 368 с.
4. Горак Я. Анатоль Вахнянин і становлення музичного професіоналізму в Галичині (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.). Дис. канд. мистецтвознав. 17.00.03 / ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України. Київ, 2003. 244 с.
5. Домет (Садовський В.) Йосиф Кишакевич. Біографічний начерк // Альманах музичний; літературна частина першого ілюстрованого календаря музичного на рік 1904. Львів, 1904. С. 58–60.
6. Дутчак В. Г. Творчий портрет Оксани Герасименко: бандурне мистецтво на перехресті культур та епох // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Івано-Франківськ : ВДВ ЦІТ «Плай», 2009. Вип. 15–16. С. 136–148.
7. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст. Франківський період. Вид. 2. Київ : вид-во Факт, 2009. 142 с.
8. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст. Київ : видавництво Академії наук Української РСР, 1960. 190 с.
9. Ісаєвич Я. Як виникло місто під назвою Львів // Львів. Історичні нариси. Львів, 1996. С. 14–23.
10. Кавунник О. Етнорегіональні виміри сучасного українського музикознавства // Культура і Сучасність. № 1, 2014. С. 114–118.
11. Карась Г. Збереження і популяризація творчої спадщини Василя Барвінського митцями українського зарубіжжя // Прикарпатський вісник Наукового товариства ім. Шевченка. Серія «Слово». Івано-Франківськ, 2009. Ч. 2 (6). С. 222–235.
12. Карпак А. Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова (ХІХ–ХХ ст.) : автореф. дис. канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. 21 с.
13. Кияновська Л. Листи Василя Барвінського з Праги до родичів у Львові // Вісник Львівського університету Серія Мистецтвознавство. Львів: вид-во ЛНУ, 2008. Вип. 8. С. 162–224.
14. Кияновська Л. Микола Колесса: композитор, диригент, педагог, діяч національної культури. URL : [http://www.npu.edu.ua!/e-book/book/html/D/im\\_kiov\\_kolessa\\_tom1/Elektronpidr.pdf](http://www.npu.edu.ua!/e-book/book/html/D/im_kiov_kolessa_tom1/Elektronpidr.pdf) (дата звернення: 19.10.2019)
15. Кияновська Л. Син сторіччя Микола Колесса. Монографія. Львів: вид-во НТШ, 2003. 496 с.

16. Костюк Н. Богослужбова творчість Михайла Вербицького: можливості оновлення критеріїв оцінки в культурно-стильовому контексті // Українська музика. Львів, 2015. Ч. 1-2(15-16). С. 156–168.
17. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. Львів, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. 128 с.
18. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині / упоряд. В. Сивохіп; Львів: Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 1994. 144 с.
19. Людкевич С. Проблема сучасної музичної культури в Західній Україні. // С. Людкевич. Дослідження, рецензії, статті, виступи. Т. II. (Два томи). Ред.-упоряд. З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 2000. С. 389–395.
20. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові : у 2 т. Львів : СПОЛОМ, 2003. Т. 1. 288 с.
21. Мельник Л., Кияновська Л. Притча про «Мойсея» // Журнал «ПіК», 3-9 липня, 2001. С. 51–53.
22. Осадця О. Українська нотовидавнича справа у Галичині, Буковині, на Закарпатті та на еміграції XIX- першої половини XX століть : дис. ... канд мистецтвознав. : 17.00.01 / ЛНМА ім. М. Лисенка. Львів, 2005. 161 с.
23. Павлишин С. Василь Барвінський. Київ : Музична Україна, 1990. 87 с.
24. Токарчук В. Йоганн Рукгабер – перший музичний директор Галицького Музичного Товариства // *Musica Galiciana*. Івано-Франківськ, 1999. Т. 2. С. 86-90.
25. Яковлев О. Синергія культурного регіонального розвитку України // Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 12–26.
26. Ясіновський Ю. П. Музика // Історія української культури. Київ : Наукова думка, 2001. Т. 2 : Українська культура XIII – першої половини XVII століть. С. URL : <http://izbornyk.org.ua/istkult2/ikult246.htm> (дата звернення: 24.09.2019).
27. Chybiński A. Do historii muzyki we Lwowie w XVI wieku // *Kwartalnik muzyczny*. № 2, 1929. S. 169-192.
28. Giddens, A. *Nowoczesność i tożsamość*, przeł. Alina Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 2007. 324 s.
29. Lubowiecka M. Wykonawstwo kameralne w Galicyjskim Towarzystwie Muzycznym w drugiej połowie XIX w. za dyrekcji artystycznej Rudolfa Schwarza // *Musica Galiciana* / pod red. Leszka Mazepy. Rzeszów, 2000. T. 5. S. 119-127.
30. Popowicz O. Pieśń solowa w twórczości kompozytorów ukraińskich Galicji Wschodniej XIX i XX wieku do 1939 roku // *Musica Galiciana* / pod red. Leszka Mazepy. Rzeszów, 1997. T. 1. S. 125-142.
31. Robertson, R. *Globalisation: Social Theory and Global Culture*. London: SAGE Publications, 1992. 224 s.
32. Robertson, R. *Glocalisation: Time-Space and Homogeniy-Heterogenity*. // M. Featherstone S. Lash, R. Robertson (red.), *Global Modernities*. London : Sage Publications, 1995. S. 25-44.
33. Sołtys M. E. *Twórczość Mieczysława i Adama Sołtysów w kontekście muzyki polskiej i europejskiej*. Lublin : Polihymnia, 2012. 212 s.
34. Słodowa-Hełpa M. *Między globalizacją a glokalizacją* // *Studia Oeconomica Posnaniensia*, 2017, vol. 5, no. 5, s. 7–22.

### REFERENCES

1. Antonyuk, I. (2008). Music collections of Library of Lviv National Academy of Music “Mykola Lysenko” in the light of the historical and cultural process of the region: [Notni kolektsii biblioteki LNMA im. M. V. Lysenka u svitli istoryko-kulturnoho protsesu kraiu]. *PhD diss. (art*

- criticism*). Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko. Lviv, 180 p. [in Ukrainian].
2. Bulka, Yu. (1997). Nestor Nizhankivsky [Nestor Nizhankivsky]. M P Kotz Publishing House. 60 p. [in Ukrainian].
  3. Burban, M. (1999). Choral performance of Lviv region. Chors. Conductors [Khorove vykonavstvo Lvivshchyny. Khory. Dyrhyenty]. Drohobych ; Lviv : Vymir. 368 p. [in Ukrainian].
  4. Horak, Ya. (2003). Anatoly Vakhnyanin and the formation of musical professionalism in Galicia (second half of XIX - beginning of XX century). [Anatol Vakhnyanyn i stanovlennia muzychnoho profesionalizmu v Halychyni (druha polovyna XIX – pochatok XX st.)]. *PhD diss.(art criticism)*. Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology named after Maxym Rylsky NAS of Ukraine. Kyiv. 244 p. [in Ukrainian].
  5. Domet (Sadovskiy, V.) (1904). Joseph Kishakevich. Biographical sketch. [Yosyf Kyshakevych. Biohrafichnyy nacherk]. Almanac of music; literary part of the first illustrated musical calendar for the year 1904 [Almanakh muzychnyi; literaturna chast pershoho iliustrovanoho kalendaria muzychnoho na rik 1904]. Lviv. pp 58–60 [in Ukrainian].
  6. Dutchak, V. (2009). Creative portrait of Oksana Gerasimenko: bandura art at the crossroads of cultures and eras [Tvorchyi portret Oksany Herasymenko: bandurne mystetstvo na pere-khresti kultur ta epokh]. *Bulletin of the Carpathian University. Art Studies [Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Mystetstvoznavstvo]*. Ivano-Frankivsk : VDV TSIT «Plai». Vol. 15-16. pp. 136–148 [in Ukrainian].
  7. Zabuzhko, O. (2009). Philosophy of the Ukrainian Idea and the European Context. The period of Franko [Filosofiiia ukrainskoi idei ta yevropeyskyi kontekst. Frankivskyi period.]. Kyiv : vyd-vo Fakt. 142 p. [in Ukrainian].
  8. Zahaikevych, M (1960). Musical life of Western Ukraine in the second half of the nineteenth century. [Muzychne zhyttia Zakhidnoi Ukrainy druhoi polovyny XIX st.] Kyiv : vydavnytstvo Akademii nauk Ukrainskoi RSR. 190 p. [in Ukrainian].
  9. Isaievych, Ya. (1996). How did a city called Lviv emerge. [Yak vynyklo misto pid nazvoiu Lviv]. *Historical Essays [Lviv. Istorychni narisy]*. Lviv. pp. 14-23 [in Ukrainian].
  10. Kavunnyk, O. (2014). Ethno-regional dimensions of contemporary Ukrainian musicology [Etnorehionalni vymiry suchasnoho ukrainskoho muzykoznavstva]. *Culture and Modernity. [Kultura i Suchasnist]*, No 1. pp. 114–118 [in Ukrainian].
  11. Karas, H. (2009). Preservation and popularization of Vasyl Barvinsky's creative heritage by Ukrainian artists abroad [Zberezhennia i populiaryzatsiia tvorchoi spadshchyny Vasylia Barvinskoho myt-tsiamy ukrainskoho zarubizhzhia]. *Carpathian Bulletin of the Scientific Society named by Shevchenko. Series "The Word" [Prykarpatskyi visnyk Naukovoho tovarystva im. Shevchenka. Seriiia «Slovo»]*. Ivano-Frankivsk,. Ch. 2 (6). pp. 222–235 [in Ukrainian].
  12. Karpiak, A. (2002). Flute Art in the Musical Culture of Lviv (XIX-XX centuries): [Fleitove mystetstvo v muzychnii kulturi Lvova (XIX-XX st.)]. *PhD thesis abstract*. Tvaikovskyy National music Academy of Ukraine. Kyiv. 21 p. [in Ukrainian].
  13. Kyianovska, L. (2008). Letters from Vasily Barvinsky from Prague to relatives in Lviv [Lysty Vasylia Barvinskoho z Prahy do rodychiv u Lvovi]. *Bulletin of the University of Lviv. Art History Series [Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriiia Mystetstvoznavstvo]*. Lviv: vyd-vo LNU. No. 8. pp. 162–224 [in Ukrainian].
  14. Kyianovska, L. Mykola Kolessa: composer, conductor, teacher, national figure [Mykola Kolessa: kompozytor, dyrhyent, pedahoh, diiach natsionalnoi kultury]. Available at: [http://www.npu.edu.ua/!e-book/book/html/D/im\\_kiov\\_kolessa\\_tom1/Elektronpidr.pdf](http://www.npu.edu.ua/!e-book/book/html/D/im_kiov_kolessa_tom1/Elektronpidr.pdf) (accessed: 19.10.2019) [in Ukrainian].
  15. Kyianovska, L. (2003). Son of the Century Mykola Kolessa [Syn storichchia Mykola Kolessa]. Monohr. Lviv: vyd-vo NTSH. 496 p. [in Ukrainian].

- 16.Kostiuk, N. (2015). The liturgical work of Mikhail Verbytsky: the possibility of updating the evaluation criteria in a cultural-style context. [Bohosluzhbova tvorchoist Mykhaila Verbytskoho: mozhlyvosti onovlennia kryteriiv otsinky v kulturno-stylovomu konteksti]. *Ukrainian music [Ukrainska muzyka]*. Lviv, Ch. 1-2(15-16). pp. 156–168 [in Ukrainian].
- 17.Kudryk, B. (1995). An overview of the history of Ukrainian church music [Ohliad istorii ukrainskoi tserkovnoi muzyky]. Institute of Ukrainian Studies named after I. Krypiakevych NAS of Ukraine [Instytut ukrainoznavstva im. I. Krypiakevycha NAN Ukrainy]. Lviv, 128 p. [in Ukrainian].
- 18.Lysko, Z. (1994). Pioneers of Music in Galicia uporyad [Pionery muzychnoho mystetstva v Halychyni]. V. Syvokhip (eds.). Lviv; New-York : Vydavnytstvo M. P. Kots, 144 p. [in Ukrainian].
- 19.Liudkevych, S. (2000). The Problem of Modern Music Culture in Western Ukraine. [roblema suchasnoi muzychnoi kultury v Zakhidnii Ukraini]. *S. Ludkevich. Research, reviews, articles, speeches [S. Lyudkevych. Doslidzhennya, retsenziyi, statii, vystupy]*. Vol. II. (Dva tomy). Z. Shtunder (eds). Lviv: Dyvosvit. pp. 389–395 [in Ukrainian].
- 20.Mazepa, L., Mazepa, T. (2003). The way to the Music Academy in Lviv [Shliakh do muzychnoi akademii u Lvovi ]. Lviv : SPOLOM, Vol. 1. 288 p.[in Ukrainian].
- 21.Melnyk, L., Kyianovska, L. (2001). The parable of Moses [Prytcha pro «Moiseia»]. *Journal “PiK” [Zhurnal «PiK»]*. 3-9 lypnya. pp. 51–53 [in Ukrainian].
- 22.Osadtsia, O. (2005). The Ukrainian notary publishing business in Galicia, Bukovina, Transcarpathia and the emigration of the 19th - first half of the 20th centuries [Ukrainska notovydavnycha sprava u Halychyni, Bukovyni, na Zakarpatti ta na emihratsii XIX - pershoi polovyny XX stolit]. *PhD diss.* Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko. Lviv,. 161 p. [in Ukrainian].
- 23.Pavlyshyn, S. (1990). Vasyl Barvynskyi [Vasyl Barvynskyi]. Kyiv : Muzychna Ukraina. 87 p. [in Ukrainian].
- 24.Tokarchuk, V. (1999). Johann Rukgaber - the first music director of the Galician Music Society. [Yohann Rukhaber – pershyi muzychnyi dyrektor Halytskoho Muzychnoho Tovarystva]. *Musica Galiciana*. Ivano-Frankivsk, Vol. 2. pp. 86 – 90 [in Ukrainian].
- 25.Yakovlev, O. (2015). Synergy of cultural regional development of Ukraine [Synerhiia kulturnoho rehionalnoho rozvytku Ukrainy]. *Bulletin of the University of Lviv. Art History Series [Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriiia Mystetstvoznnavstvo]*. No. 16. Ch. 1. pp. 12–26 [in Ukrainian].
- 26.Yasinovskiy, Yu. (2001). Music [Muzyka]. *History of Ukrainian Culture [Istoriia ukrainskoi kultury]*. Kyiv : Naukova dumka,. Vol. 2 : Ukrainian culture of XIII – first half of XVII centuries [Ukrainska kultura XIII – pershoi polovyny XVII stolit]. Available at : <http://izbornyk.org.ua/istkult2/ikult246.htm> (accessed: 24.09.2019) [in Ukrainian].
- 27.Chybiński, A. (1929). To the history of music in Lviv in the 16th century [Do historii muzyki we Lwowie w XVI wieku]. *Musical quarterly [Kwartalnik muzyczny]*. No. 2, pp. 169-192 [in Polish].
28. Giddens, A. (2007). Modernity and identity [Nowoczesność i tożsamość] przeł. Alina Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 324 p. [in Polish].
- 29.Lubowiecka, M. (2000). Chamber music performance at the Galician Music Society in the second half of the 19th century under the artistic direction of Rudolf Schwarz [Wykonawstwo kameralne w Galicyjskim Towarzystwie Muzycznym w drugiej połowie XIX w. za dyrekcji artystycznej Rudolfa Schwarza]. *Musica Galiciana*. Leszko Mazepa (eds). Rzeszów, T. 5. pp. 119-127 [in Polish].
- 30.Popowicz, O. (1997). A solo song in the works of Ukrainian composers of Eastern Galicia of the 19th and 20th centuries up to 1939 [Pieśń solowa w twórczości kompozytorów



ukraińskich Galicji Wschodniej XIX i XX wieku do 1939 roku]. *Musica Galiciana*. Leszko Mazepo (eds). Rzeszów, T. 1. pp. 125-142 [in Polish].

31. Robertson, R. (1992). *Globalisation: Social Theory and Global Culture*. London : SAGE Publications. 224 p. [in English].

32. Robertson, R. (1995). *Glocalisation: Time-Space and Homogeniy-Heterogenity*. In: *M. Featherstone S. Lash, R. Robertson (red.), Global Modernities*. London : Sage Publications. pp. 25-44 [in English].

33. Sołtys, M. E. (2012). Works of Mieczysław and Adam Sołtys in the context of Polish and European music [Twórczość Mieczysława i Adama Sołtysów w kontekście muzyki polskiej i europejskiej]. Lublin : Polihymnia. 212 p. [in Polish].

34. Słodowa-Hełpa, M. (2017). Between globalization and glocalization [Między globalizacją a glocalizacją]. *Studia Oeconomica Posnaniensia*. Vol. 5, no. 5, pp. 7–22 [in Polish].

### LIUBOV KYIANOVSKA

**Liubov Kyianovska**, Doctor of Art Criticism hab., Professor of Lviv national music academy named by Mykola Lysenko (Lviv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0117-5078>

### SOCIO-CULTURAL PARADIGM OF LVIV COMPOSER SCHOOL

The main principles of the Lviv Composer School, which were formed on the basis of long specific traditions of cultural development of the region, are considered.

The main elements of the system of regional composer's thinking are determined. They are: the poetization of domestic music, the subtle aesthetic sense of everyday life, salon, sociable genres, decorative, as a manifestation of aestheticism; elegance category as a specific style category of Lviv Composer School, advantage of concerto over symphony, programmability; specific for the Lviv Composer School is the layer to it of musical thinking and genre models corresponding, which conceal movement, energy, element, efficiency, relaxation, but not structure, rationality, self-absorption. The Carpathian, especially Hutsul folklore, plays a significant role in the work of almost all artists and greater than the other national schools and Eastern Ukraine; the role of spiritual music, which nevertheless absorbs numerous features of secular and theatrical genres, often thought and perceived as a concert, personal, sensual. The influence of specific European centers is being transformed: Vienna, Prague, Krakow and interest in the new, openness to external impressions, to new trends of the artistic process in the world, though careful attitude to radical experiments.

This has led to selective priorities for style trends: in the past, a striking manifestation of Lviv art and Baroque architecture – but modest achievements of classicism, in recent times, interesting manifestations of romanticism, later symbolism, modernity (secession) - but in general the avoidance of expressionism and urbanism, in the present the diversity and peculiar transformation of the trend of the postmodern – but rather modestly presented avant-garde. Lviv Composers' School demonstrates the attitude to music as a harmonious and beautiful reflection of the world, openness to the general public, and not only to a thin layer of connoisseurs, certain skepticism about art that seeks only progress, only epic and rigid experimentation.

**Keywords:** Lviv composer school, Carpathian folklore, paradigm of composer creativity, poetry of household music, aestheticism.

**Л. Кияновская. Социокультурная парадигма львовской композиторской школы.** Рассматриваются главные принципы львовской композиторской школы, сформировавшейся на основании длительных специфических традиций культурного развития края. Определя-

ются главные элементы системы регионального композиторского мышления. Это поэтизация бытовой музыки, эстетическое восприятие окружающего мира, салонных жанров, декоративность, как проявление эстетизма; категория элегантности как существенная характеристика стиля львовской композиторской школы. В ней отдается преимущество концертности над симфонизмом, программности; наиболее типичным для львовской композиторской школы оказывается тот пласт музыкального мышления и присущие ему жанровые модели, которые таят в себе движение, энергию, стихию, действенность, раскрепощенность, а не структурированность, рациональность, сосредоточенность. Отмечается большая роль карпатского, особенно гуцульского фольклора в творчестве почти всех без исключения композиторов и большая, в сравнении с другими национальными школами и Восточной Украиной, роль духовной музыки, которая впитывает в себя многочисленные признаки светских и театральных жанров, нередко мыслится и воспринимается как концертная или чувственная. Прослеживается трансформация влияния некоторых европейских центров: Вена, Прага, Краков, что породило открытость на внешние впечатления, на новые веяния художественного процесса в мире, хотя сохранялось осторожное отношение к радикальным экспериментам. Это обусловило выборочные приоритеты в выборе стилевых направлений: в прошлом яркое проявление в львовском искусстве и архитектуре стиля барокко – но более скромные достижения классицизма, яркие образцы романтизма, затем символизма, модерна (сецессиона) – но немногочисленные проявления экспрессионизма и урбанизма, на современном этапе многообразие воплощения постмодернистских тенденций – но достаточно скромно представлен авангард.

**Ключевые слова:** львовская композиторская школа, карпатский фольклор, парадигма композиторского творчества, поэтизация бытовой музыки, эстетизм.