

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
Факультет історії, політології і міжнародних відносин
Кафедра історії України і методики викладання історії

ДИПЛОМНА РОБОТА

На здобуття другого (магістерського) рівня вищої освіти

на тему:

**«Українська пісенно-музична культура в Галичині (кінець ХІХ ст. –
1939 р.)»**

Студентки 2 курсу, групи СОІ-2м
напряму підготовки (спеціальності)
014.03 «Середня освіта (Історія)

Костецької Марти Олександрівни

Керівник:

кандидат історичних наук , доцент

Кобута Степан Йосифович

Рецензент:

кандидат історичних наук , доцент

Міщук Андрій Іванович

Національна шкала: _____

Університетська шкала: _____

Оцінка ECTS: _____

м.Івано-Франківськ – 2023 р.

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИОГРАФІЯ ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ	6
РОЗДІЛ 2. МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ГАЛИЧИНИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.	15
РОЗДІЛ 3. ПІСЕННО-МУЗИЧНА ТВОРЧІСТЬ СІЧОВИХ СТРІЛЬЦІВ	35
РОЗДІЛ 4. ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО ТА ТЕАТРАЛЬНА ДІЯЛЬНІСТЬ В ГАЛИЧИНІ КІНЦЯ ХІХ – 1939 Р.	52
РОЗДІЛ 5. МЕТОДИ І МЕТОДИЧНІ ПРИЙОМИ ВИКОРИСТАННЯ МАТЕРІАЛІВ ДОСЛІДЖУВАНОЇ ТЕМИ НА УРОКАХ ІСТОРІЇ	71
ВИСНОВКИ	76
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	78
ДОДАТКИ	95

ВСТУП

Українська пісенно-музична культура Галичини кінця XIX – початку XX століття відома багатством традицій, звичаїв та новаторських зусиль, що допомогли сформувати унікальний музичний пейзаж Галичини.

Галицька земля завжди була родинною для незліченних народних пісень, які розповідали про життя, кохання, подвиги та інші аспекти народної культури. Думи, лірництво та різноманітні обрядові пісні відображали життя та долю галицького народу.

Хорова музика також відіграла важливу роль у формуванні музичного оточення. У цьому періоді виникло чимало хорових колективів, які виконували як церковну, так і народну музику.

Аматорські музичні гуртки та оркестри сприяли популяризації музики серед широкого загалу. Ці колективи збирали навколо себе молодь та дорослих, які займалися музикою з великим ентузіазмом. Вони влаштовували концерти, вистави та виконували як власні композиції, так і відомі музичні твори.

Актуальність теми. Досліджуючи історію становлення музичної культури Галичини означеного періоду, можна прослідкувати шлях становлення цієї галузі в краї та еволюцію її жанрово-стильової спрямованості, які протягом століть існували, видозмінювались під впливом зміни правлячих режимів та виступів і викликів народу.

Дослідження передумов становлення української музики та вивчення її впливу на подальший розвиток пісенно-музичної культури у Галичині є актуальною проблемою і потребує вивчення та узагальнення, оскільки темпи культурного розвитку краю є цікавим фактом історії та приводом досліджувати та розвивати дану тему.

Об'єктом дослідження є пісенно-музична культура Галичини кінця XIX – на початку XX століття.

Предметом дослідження – особливості музичної культури, хорового та театрального мистецтва Галичини означеного періоду.

Мета дослідження – на основі комплексного дослідження джерел і літератури з’ясувати основні аспекти пісенно-музичної галузі Галичини у кінці XIX – на початку XX століття.

Завдання даного дослідження обумовлені його метою. Серед них виділимо наступні:

- охарактеризувати особливості розвитку музичної культури Галичини;
- дослідити особливості пісенної творчості січових стрільців;
- означити основні аспекти розвитку хорового та театрального мистецтва краю.

Хронологічні та територіальні рамки дослідження – Галичина кінця XIX – початку XX ст.

Територіально-географічні межі дослідження – територія Галичини у період кінця XIX – 1939 р.

Серед **методів дослідження**, які застосовувались при підготовці дипломної роботи, можна виділити наступні: аналітико-синтетичної обробки інформації (використано при дослідженні особливостей розвитку музичної культури Галичини означеного періоду), узагальнення (за допомогою цього методу розкрито ідеї у пісенній творчості січових стрільців), систематизація (даний метод дозволив виділити основні аспекти театральної галузі Галичини), хронологічний метод (за допомогою цього методу вдалось систематизувати весь матеріал дослідження, починаючи від вивчення стану пісенно-музичної культури Галичини у кінці XIX століття і аж до 1939 року).

Наукова новизна полягає у систематизації джерельного та історіографічного матеріалу, визначенні особливостей розвитку пісенно-музичної культури Галичини та дослідженні основних аспектів її становлення в краї.

Практичне значення отриманих результатів дослідження полягає в тому, що його матеріали можуть бути використані у практичній роботі освітніх установ та організацій різних форм власності для подання у вигляді лекцій, повідомлень,

вебінарів. Фактичний матеріал і висновки дослідження рекомендуються для застосування у навчальних закладах різних рівнів акредитації при вивченні студентами спеціальності 014 «Середня освіта (Історія)», 032 «Історія та археологія» таких дисциплін як «Музичне краєзнавство», «Історія української культури» тощо. Матеріал дипломної роботи також може бути застосований при підготовці до практичних занять учнями 9 класу з предмету «Історія України».

Структура дипломної роботи складається з вступу, п'яти розділів, висновків та списку використаних джерел (124 позиції). Загальний обсяг дипломної роботи становить 108 сторінок, з них 75 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРИОГРАФІЯ ТА ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ

Дослідженню історії пісенно-музичної культури Галичини кінця XIX – початку XX століття присвячено значну кількість як зарубіжних, так і вітчизняних праць. Кожна з них в особливому контексті розкриває сутність цього процесу у суспільстві новітнього періоду, розкриває ті чи інші особливості розвитку культурної галузі, вказує на спільне та відмінне у розвитку музики та театру в Галичині та Наддніпрянській Україні. Особливої уваги заслуговують праці, присвячені дослідженню становлення та розвитку української музики галичан у означений період.

Серед історіографії, що присвячена дослідженню музичної культури Галичини кінця XIX – початку XX століття, варто виділити праці Л. Кияновської, С. Бедакової, В. Сивохіп, О. Макаренко, М. Юрченка, М. Хіміч, С. Глушкової. Дані праці при системному дослідженні дозволяють розкрити сутнісні особливості розвитку української музики того часу. Автори прослідковують всі етапи розвитку цієї галузі на початку XX століття, особливості впливу на неї політичної та економічної систем, проводять порівняльний аналіз. В результаті такого аналізу виникає жива та реальна культурна картина суспільства того часу, що надалі дозволяє глибше дослідити ту чи іншу сферу музичного життя галицького суспільства, зокрема виокремити причини та передумови її розвитку.

Серед праць, які так чи інакше визначають характерні риси пісенно-музичної творчості січових стрільців, варто згадати О. Захарчук, Н. Кобрин, С. Онуфрика, М. Яцків, М. Хованець. У даних дослідженнях розглянуто основні напрями та вектори розвитку пісенної культури січових стрільців. Аналізуючи дані праці, можна прослідкувати, на які аспекти насамперед звертали увагу митців УСС при створенні пісенної творчості, дослідити характерні риси та особливості пісень стрільців, зробити висновки щодо основних аспектів реалізації музичної культури січових стрільців та її результатів для політики, економіки та культури Галичини.

Серед наукових досліджень, присвячених питанню розвитку театрального та хорового мистецтва Галичини кінця XIX – початку XX століття, виокремлюємо наукові доробки З. Регейло, С. Чарнецького, Т. Демчук, В. Бурдуланюка. Дані праці присвячені вивченню та узагальненню особливостей театрального мистецтва Галичини означеного періоду. У цих доробках розглядаються особливості розвитку цієї галузі в Галичині, впливу на неї соціально-політичних чинників, досліджено діяльність громадських організацій, що сприяли розвитку цієї галузі культури в краї.

Проаналізувавши історіографію досліджуваної теми можна стверджувати, що вона представлена дослідженнями, як вітчизняних, так і зарубіжних авторів. Проте варто зауважити, що дослідження пісенно-музичної культури Галичини кінця XIX – початку XX століття ще не знайшло всебічного висвітлення і не стало предметом всебічного комплексного дослідження як в українській, так і в зарубіжній історіографії.

Л. Башняк у статті «Стрілецька пісня як основний жанр музичної творчості січого стрілецтва» розкриває унікальну роль стрілецької пісні в музичній творчості січового стрілецтва. Автор чудово розглядає історію та еволюцію цього жанру, досліджуючи його вплив на культуру та патріотизм [4, с.97].

Одним з ключових аспектів статті є глибокий аналіз текстів стрілецьких пісень, який дозволяє читачеві зрозуміти емоційну та ідейну наповненість цього жанру. Дослідник вдало підходить до висвітлення різноманітності тематики, відзначаючи, як стрілецька пісня відображає героїчні моменти, культ патріотизму та важливі події історії січового стрілецтва. Окрім того, стаття не обмежується лише музичним аспектом, але й розглядає соціокультурний контекст створення та поширення стрілецьких пісень. Л. Башняк прослідковує вплив цього музичного жанру на формування національної ідентичності та утвердження патріотичних цінностей в січовому стрілецтві.

С. Бедакова у науковому доробку «Методологічні підходи до вивчення музичної культури Галичини» аналізує різноманітні методологічні підходи,

використовуючи їх для розкриття унікальних аспектів музичної культури Галичини [6, с. 33]

Стаття також успішно висвітлює різноманітні аспекти музичної культури, включаючи фольклор, церковну музику, та вплив інших культурних течій на формування музичного ландшафту Галичини. Читач має змогу сформуванню картини різних елементів музичної культури, що збагачує його розуміння.

Дослідниця також вдається до вдалих порівняльних аналізів з іншими регіонами або культурами, що допомагає виявити унікальні риси музичної культури Галичини. Це розширює горизонти читача та дозволяє краще осмислити місце Галичини в контексті світової музичної спадщини.

В. Бурдуланюк у роботі «Театр в умовах національно-визвольної боротьби галицьких українців початку ХХ століття» розкриває роль театру як важливого аспекту національного розвитку в умовах складного історичного періоду [9, с.364].

Стаття детально репрезентує вплив політичних та соціокультурних подій на розвиток театральної сцени в Галичині. Завдяки цьому стає можливим розуміння того, як театр ставав частиною національного відродження, втілюючи в собі прагнення галицьких українців до свободи та самовизначення.

У своїй роботі В. Бурдуланюк активно використовує історичні джерела та архівні матеріали, щоб підтвердити свої тези та допомогти читачеві отримати відокремлену картину тогочасного періоду. Це додає достовірності дослідженню та робить його більш переконливим для аудиторії.

В. Довгошия у статті «Мистецька спадщина композиторів стрілецької доби (на матеріалі творчості М. Гайворонського, Л. Лепкого, Р. Купчинського)» представляє цікаве та докладне дослідження мистецької спадщини композиторів періоду стрілецької доби, зосереджуючись на творчості М. Гайворонського, Л. Лепкого та Р. Купчинського [16, с.116].

Ключовим у роботі є детальний розгляд творчих досягнень зазначених композиторів, який дозволяє читачеві отримати глибше розуміння їхньої ролі в формуванні музичного ландшафту стрілецької епохи. Автор успішно відтворює

атмосферу тогочасного періоду через аналіз музичних творів, їхніх тематичних елементів та впливу на суспільство.

Актуальним є і використання дослідником аналітичного підходу до музичних творів, що сприяє розкриттю їхньої структури та емоційного змісту.

О. Захарчук у науковому доробку на тему «Пісенна творчість Українських Січових Стрільців» аналізує виразність та ідейний зміст пісенної творчості січових стрільців, надаючи читачеві можливість відчувати глибину та силу цієї музично-пісенної спадщини [22, с.85].

Дослідник вдається до інноваційного підходу, розглядаючи пісенний фольклор як важливий аспект соціокультурної ідентичності. Він детально розкриває взаємозв'язок між піснями січових стрільців та їхнім внутрішнім світоглядом, а також впливом на формування національного самосприйняття.

Робота представляє собою значущий внесок у дослідження музично-пісенної творчості Галичини, зосереджуючись на визначенні особливостей та впливу пісенної традиції січових стрільців та дозволяє отримати глибше розуміння ролі музики та пісень у формуванні культурного образу Галичини та ідентичності січових стрільців.

Стаття «Денис Січинський як центральна постать української композиторської богеми» авторства Л. Кияновської є актуальною у контексті вивчення української музичної культури, зосереджуючись на розгляді творчості та впливу Дениса Січинського на композиторську галузь. Стаття надає читачеві глибокий погляд на життя і творчість визначальної фігури української композиторської сцени [26, с.67].

Один з ключових аспектів статті полягає в докладному розгляді творчості Дениса Січинського, аналізі його композицій та стилю. Автор глибоко розкриває індивідуальні риси музичного доробку композитора, виокремлюючи його внесок у розвиток української музичної сцени.

Стаття також успішно конкретизує творчість Дениса Січинського у соціокультурному середовищі того часу. Це дозволяє читачеві краще зрозуміти

вплив композитора на сучасну йому атмосферу та його роль у формуванні української композиторської богеми.

Робота Н. Кобрин на тему «Перша антологія хорової обробки української пісні в Галичині: великий співанник «Червоної калини» вражає своєю глибиною та детальністю дослідження, надаючи читачеві зрозуміння важливості цього музичного артефакту у контексті галицької музичної традиції [29, с.389].

Ключовим моментом цієї статті є аналіз Великого співанника як важливого феномену, що вплинув на розвиток хорової музики в Галичині. Автор глибоко розглядає структуру, вибір пісень та стилістичні особливості антології, роблячи акцент на її значенні для української культури.

До того ж, робота є логічно структурованою, чітко подає факти та висновки, що полегшує читання та сприяє кращому сприйняттю матеріалу.

Т. Кузьменко у науковій роботі на тему «Мистецько-театральна творчість українських січових стрільців у контексті національного руху першої чверті ХХ ст» аналізує історичний та культурний контекст, розглядаючи роль мистецтва та театральної сцени в національному русі [34, с.72].

Важливим у цій роботі є і аналіз взаємодії мистецької та театральної творчості з національним рухом. Автор вдало розглядає, як українські січові стрільці використовували мистецькі форми в якості засобу вираження своєї національної самосвідомості та сприяння національному рухові.

Стаття також успішно репрезентує творчість січових стрільців у соціокультурному середовищі того часу. Аналізуючи різноманітні аспекти мистецько-театральної творчості, автор допомагає читачеві ліпше розуміти роль цих виявів у формуванні суспільства та національної ідентичності.

Дисертація Т. Мазепи на тему «Галицьке музичне товариство у культурно-мистецькому процесі ХІХ – початку ХХ століття» вирізняється своєю обґрунтованістю та широким поглядом на роль Галицького музичного товариства у формуванні та розвитку музичної культури регіону [88, с.568].

Ключовим є аналіз впливу Галицького музичного товариства на культурний та мистецький простір регіону у визначений період. Автор глибоко

розглядає не лише самі музичні виступи та події, але й їхній вплив на суспільство та розвиток музичного мистецтва в Галичині.

Дослідник використовує різноманітні джерела, що дозволяє підтвердити його наукові твердження та робить дисертацію більш переконливою. Також важливим аспектом є включення архівних матеріалів, що робить дослідження більш об'єктивним та додає йому ваги.

Стаття О. Молчко на тему «Музично-критична творчість Нестора Нижанківського в літературно-публіцистичному процесі початку ХХ сторіччя» є актуальною у контексті розгляду ролі та внеску Нестора Нижанківського в музично-літературний процес на початку ХХ століття. Робота докладно вивчає та аналізує критичні погляди, які відомий музикознавець висловлював на музичні теми, та його вплив на літературно-публіцистичну сцену того часу [46, с.72].

Визначальною рисою дослідження є його фокус на аналізі музично-критичної творчості Нестора Нижанківського. Робота зосереджується на розкритті його поглядів, оцінках музичних творів та їхньому впливі на культурний контекст епохи.

Ключовим аспектом наукового доробку є його обґрунтованість та системність підходу до теми. Автор вдається до аналізу не лише самих текстів Нижанківського, але й їхнього взаємозв'язку з історичними та культурними процесами.

О. Підківка у своєму дослідженні на тему «Після довгих років забуття: Про життя і творчість українських композиторів» розкриває історії та творчість українських композиторів, які втратили свою визнаність у руслі репресивних режимів. Монографія не лише відновлює пам'ять про цих творців, але і розкриває їхні внески в українську музичну культуру [92, с.263].

Однією з головних сильних сторін монографії є глибокий аналіз життєвого шляху та творчості композиторів. Автор вдається до ретельного дослідження індивідуальних характеристик кожного композитора, розглядає їх твори в

контексті того часу та визначає їхній вплив на розвиток української музичної сцени.

Особливої уваги заслуговує підхід до просування та відновлення іміджу забутих композиторів. Монографія виступає не лише як дослідження, але і як акт відновлення історичної справедливості щодо творців, які мали важливий внесок у розвиток української музики.

Б. Репка у роботі «Роль культурно-просвітницьких організацій у становленні та розвитку вокального мистецтва в східній Галичині наприкінці XIX – на початку XX століття» глибоко аналізує вплив культурно-просвітницьких організацій на формування музичного середовища [55, с.21].

Важливим у статті є докладний розгляд ролі культурно-просвітницьких організацій в процесі становлення та розвитку вокального мистецтва. Автор вдається до аналізу конкретних заходів та ініціатив, які сприяли розвитку музичного навчання та виконавської майстерності в регіоні.

Слід також звернути увагу на глибоку конкретизацію теми у статті, що дозволяє читачеві краще розуміти взаємодію музичних течій із соціокультурним середовищем східної Галичини. Автор вдало поєднує історичний аспект із соціокультурним дослідженням, що робить статтю комплексним та досить обґрунтованим дослідженням.

В. Чедрик у науковому доробку на тему «Стрілецька пісня як першоджерело українського бардівського мистецтва» акцентує увагу на ролі стрілецької пісні в формуванні та розвитку українського мистецтва, вносячи новий погляд на вивчення цього жанру [67, с.202].

Автор розглядає не лише музичні аспекти, але і текстові, спробувавши виявити зв'язок між стрілецькою піснею та виявами бардівської творчості. Стаття вражає своєю ерудованістю та здатністю автора аргументовано підтримувати свої тези. Використання різноманітних джерел, аналіз текстів та музичних конструкцій робить статтю науково обґрунтованою. Варто також зазначити, що стаття створює певний міст між історією та сучасністю,

допомагаючи розуміти еволюцію музичних традицій та їхній вплив на сучасні творчість.

І. Ян у роботі «Український аматорський театр східної Галичини кінця ХІХ – початку ХХ ст.» розкриває роль та внесок аматорського театру у культурний розвиток східної Галичини на рубежі ХІХ та ХХ століть та пропонує глибокий аналіз етапів розвитку аматорського театрального руху та його взаємозв'язку з соціокультурним середовищем регіону [75, с.70].

Актуальним у роботі є підхід до розгляду аматорського театру як фактору культурної самоідентифікації та національного будівництва. Автор зосереджується на ролі аматорського театру у формуванні національної свідомості, використовуючи конкретні приклади та історичні події. Стаття вражає своєю деталізацією та системністю підходу до теми. Автор досліджує різні аспекти аматорського театрального руху, включаючи організаційні аспекти, творчий процес, та вплив на глядачів.

М. Ярко у роботі «Естетико-стильові трансформації українського солоспіву у творчості Нестора Нижанківського» вдається до аналізу як внутрішніх аспектів музичних творів, так і їхнього взаємодії з сучасним музичним середовищем [76, с.169].

Науковий доробок представляє собою важливий внесок у вивчення естетичних та стилістичних аспектів українського солоспіву через призму творчості Нестора Нижанківського. Стаття вражає своєю глибиною аналізу та деталізацією висвітлення впливу цього великого музикознавця на розвиток української музичної культури.

Серед джерел, які так чи інакше розкривають зміст становлення та розвитку української музики в Галичині означеного періоду, варто виділити мемуари, дослідження тогочасних фахівців у сфері політики та науки, особисті записи тогочасних митців та їх оточення, матеріали преси для більш детального аналізу досліджуваної теми.

Цінним джерелом для дослідження стала книга «Листи» автора Миколи Лисенка. За допомогою цього доробку вдалось вивчити ставлення та світогляд

митця у галузі музичної культури, прослідкувати його основні ідеї та концепції, що сприяли становленню української музики того періоду.

Не менш важливими були і статті відомих публіцистів у періодиці того часу. Завдяки дослідженню цих матеріалів вдалось оцінити думку критиків щодо розвитку та становлення музичної галузі. Однією із таких статей є публікація Я. Вітошинського «Шевченківський концерт у Відні 1915 року».

Важливим було і дослідження матеріалів періодики означеного періоду і загалом. За допомогою цих джерел стало можливим висвітлення історичних подій того часу, при чому не лише в музичній сфері, а й у соціально-політичній галузі загалом. Насамперед, були цінними публікації видання «Діло», за допомогою яких вдалось підтвердити той факт, що українська музика тих часів користувалась великим успіхом.

Не менш важливою є і архівні матеріали, що теж послужили хорошою основою для вивчення досліджуваної теми. Насамперед, це матеріали Центрального державного архіву у Львові.

Щодо джерельної бази дослідження варто зазначити, що вона є достатньо широкою для аналізу даної теми і представлена наступними видами джерел: наративними (мемуари, спогади, як збірник «Листів» М. Лисенка), публіцистичними (матеріали преси, інтерв'ю, наприклад, видань «Діло» та «Свобода»), архівними (матеріали Центрального державного історичного архіву у Львові).

РОЗДІЛ 2

МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ГАЛИЧИНИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Музична культура Західної України в наукових дослідженнях зазвичай розглядалася в контексті розвитку мистецтва на східних теренах цього регіону, порівнюючи її з ним. Цей підхід відповідає принципам аналізу національної школи та є продуктивним для розуміння загальних духовних традицій і національної ментальності. Однак враховуючи довготривалу історичну ситуацію, коли Східна та Західна Україна перебували під владою різних імперій – Східна була частиною Російської імперії, а Західна перебувала під впливом Литви, Польщі та Австрійської імперії – ці регіони не могли уникнути значного впливу культурного розвитку метрополій [84, с. 6].

У період від кінця ХІХ до першої третини ХХ століття були помітні зміни в сфері музичної освіти. Ці зміни виникли внаслідок демократизації мистецтва та зростаючої потреби у кваліфікованих музичних спеціалістах [6, с. 35].

Епоха романтизму, що відзначалася у період з кінця ХІХ до першої третини ХХ століття, мала значущий вплив на мистецьку сферу, і це стосувалося не лише українців, а й інших народів. У цей період виникли самостійні професійні композиторські школи практично в усіх країнах Європи, які раніше відбувались під впливом італійської, німецької та французької музичної культури. В Галичині романтизм мав особливе значення, так як він сприяв становленню «національних художніх шкіл» у багатонаціональному середовищі, що сформувались під впливом австрійської, угорської та чеської культур. Для польської громади Галичини цей стиль заклав деякі принципи національного романтизму, основоположником якого був Фридерик Шопен. Це так сталося завдяки присутності його варшавського вчителя Йозефа Ельснера в Галичині, а пізніше – його учня Кароля Мікули, який вніс значний внесок у розвиток шопенівської школи.

Цей період був також дуже важливим для західноукраїнського мистецтва. Значущий вплив здійснив фольклор, що був постійною орієнтацією цього мистецтва. Українська культура надзвичайно цінувала пісню, епос та обряди. Пісенність, яка виступала не лише як конкретний жанр, але й як естетична категорія зі своїми постійними метафорами, символами, персонажами та сюжетними поворотами, вплинула на професійне українське мистецтво. Це дозволило більш природньо і органічно сприймати нові європейські стильові тенденції у національному контексті та впроваджувати їх у романтичний західний світогляд [84, с. 8].

В загальній панoramі історії української культури особливе місце посідає спадщина митців Галичини, яка в першій третині ХХ ст. набуває особливої значимості у процесах професіоналізації та утвердження естетичного світогляду, сумірного з провідними мистецькими школами Європи. Цьому немало сприяла провідна тенденція тогочасного галицького суспільства до отримання фахової освіти в найважливіших центрах європейської культури, насамперед у Відні, Празі, Берліні, Парижі тощо. Опанувавши засади європейської мистецької освіти, в тому числі, і музичної, представники української інтелігенції повертались на Батьківщину і приносили зі собою уявлення про належний професійний рівень національного мистецтва, відповідно до них намагаючись дібрати форми і методи організації культурного життя, і насамперед у своїй творчості природно поєднати глибинні національні витоки та інноваційні засади професійної художньої (композиторської) техніки [93, с. 8].

М. Лисенко (Дод. А), один із найвідоміших українських композиторів, народився 10 (22) березня 1842 р. у с. Гриньки Полтавської області у дворянській родині. Батько, Віталій Романович, був військовим, мати, Ольга Єреміївна, випускниця Петербурзького Смольного інституту. Хлопчик виховувався у аристократичному дусі, у атмосфері занять музикою з мамою, вивчення французької мови, навчання світським манерам. Водночас дитинство композитора проходило в атмосфері народної пісні, яка звучала навколо, вшановувалась родиною хлопчика. Відомо, що перші записи народних пісень

(«Ой не гаразд, запорожці», «Отамане, батьку наш», «Встає хмара з-за лиману» та ін.) маленьким Миколою були здійснені від його дядька. А у своїй «Автобіографії» митець згадував про дитячі враження від народної пісні і народних обрядів: «... на весілля завжди було кличуть панича Миколу продавати з братами молоді молодому. Весь ритуал весільний, котрий так цікавив малого своєю театральною обстановкою), сам собою давався в руки майбутньому етнографові. Прийде далі літо, настане день Купала... Розкладуть багаття, завітчані в польові квітки з віхтями палаючої соломи дівчата стрибають... з піснями через вогонь...» [87, с. 259].

Особливою у даному контексті є творчість відомого композитора Миколи Лисенка, якого недарма вважають засновником української академічної музики. Його творчість – це вдале поєднання духовності та матеріальності, а також вміле використання елементів української народної культури у своїх творах. До того ж, звернення Лисенка до релігійних мотивів (як от, до Псалтиря) робить його твори унікальними за стильовим та смисловим змістом.

Зацікавлення М. Лисенка лірикою Псалтиря має коріння в його зверненні до духовних жанрів загалом, і причини цього можна відшукати у різних мотивах. Одним з можливих підґрунтям була суспільно-громадська діяльність М. Лисенка, зокрема його співпраця з «Київською громадою». В рамках цієї співпраці він активно підтримував створення та видання нового українського перекладу Біблії, здійсненого П. Кулішем, І. Левицьким і І. Пулюєм. Хоча М. Лисенко не використав ці переклади напряду у своїй творчості, ймовірно, його зацікавив стиль та новий звучання цих перекладів.

Усі Лисенкові твори духовної тематики були написані протягом першого десятиліття ХХ століття. На той момент композитору було вже близько 67-68 років, коли людина, зазвичай, звертається до духовних роздумів, розмірковуючи про непостійність життя. Біблійні теми, сюжети та тексти стали особливо актуальними для Лисенка. Ця актуальність спонукала митця до роздумів про своє життя та творчість, а також до обрання теми, яка можливо раніше залишилася осторонь його уваги [41, с. 62].

Духовна творчість Миколи Лисенка відображала його глибокі переживання, національну самосвідомість та віртуозність у використанні хорової техніки. Він активно працював над створенням духовних музичних творів, які виражали різноманітні аспекти релігійної думки та національного духу. Микола Лисенко також komponував хорові обрядові пісні, які часто використовувалися в церковних обрядах та святкуваннях. Він виявив велику точність і глибину у передачі духовної сутності цих творів.

Духовна творчість М. Лисенка є різноманітною за стилем, жанрами та темами, має в собі відображення основних догматів його «Символу віри». В семи відомих духовних композиціях можна відслідковувати вираження цих догматів. Хоровий піснеспів «Камо поїду» співвідноситься з рядками «Вірую в Єдиного Бога, Отця, Вседержителя, Творця неба і землі». Велика колядка «Діва днесь пресущественного раждаєт» пов'язана зі словами «і тіло прийняв від Духа Святого і Діви Марії». Кант «Хресним деревом» розкриває догмат спасіння хресною жертвою. «Херувимська пісня» відображає вчення про Трійцю та пророчі рядки про воскресіння Христа. Побожна пісня «Боже Великий, Єдиний» на слова О. Кониського (в діаспорі «Молитва за Україну») передає віру в єдність Церкви Христової. Псалом «Пречиста Діва, мати руського краю» розглядається як обробка культу Богородиці. Окреме місце займає «Kyrie eleison», створене М. Лисенком як навчальна вправа з поліфонії під час навчання в Лейпцигу. Сам композитор, ймовірно, не вважав його самостійним твором. Таким чином, духовна музична спадщина М. Лисенка не лише віддзеркалює його творчу різноманітність, але й виражає його духовні переконання та погляди на релігійні доктрини [65, с. 62].

Лисенко підійшов до релігійної музики з звичного для нього боку – через фольклорну роботу. Працюючи над обробками народних пісень, Лисенко стикнувся з релігійними кантами, що становили репертуар лірників і бандуристів. 1903 р. в Києві вийшов збірник П. Демуцького «Ліра і її мотиви», що містив мелодії старовинних українських псалмів в супроводі ліри. Зважаючи на значний резонанс від цієї збірки серед патріотично настроєних музикантів,

вдається цілком можливим, що Лисенко також був захоплений мелодичним багатством лірницьких співів, їх первісною простотою й безпосередністю викладу релігійних почуттів. Тож не дивно, що більшість загалом нечисленних творів суто церковної музики Лисенка становлять саме обробки релігійних кантів – «псалм», а деякі з них відтворюють мелодії народних побожних пісень-псалм зі збірки П. Демуцького [74, с. 307].

М. Лисенко ознайомився з народними побожними піснями, коли він працював над обробками народних мелодій і вивчав репертуар лірників і бандуристів. Ці релігійні канти, які були відомі своїм яскравим народним відтінком, сильно вразили композитора, вражаючи його душу. Це стало початком його роботи в сфері духовної музики. М. Лисенко, натхненно працюючи, відкрив нове «вікно» у світ української духовної музики. Його релігійні композиції є прикладом того, як сакральні аспекти українського музичного мистецтва взаємодіють з церковними піснями.

Варто зазначити, що вже в епоху Київської Русі сила традиційного хорового співу відігравала значну роль у церковно-музичному житті. Для М. Лисенка ця спадщина була важливою, і він розглядав релігійну музику як продукт народного творчості. Принципи, за якими він обробляв релігійні канти та псалми, віддзеркалювали ті ж засади, які він застосовував у своїх найкращих обробках народних пісень [65, с. 138].

Життя і творчість М. Лисенка виступають відмінним прикладом відданості Батьківщині, народу та вічним ідеалам любові, добра і краси. Як передовий митець та культурний діяч свого часу, він поєднував національно-патріотичні почуття з релігійними, морально-етичними православними цінностями свого народу.

У кінці XIX та на початку XX століття М. Лисенко дедалі більше зацікавлювався церковним співом. Проте, цей аспект його творчості був прихований від загальної публіки. У післяжовтневий період це ретельне замовчування цієї сторони його творчості призвело до негативних наслідків. Тільки у 1993 році, наприкінці до 150-річчя з дня народження композитора,

вийшла збірка «Релігійні твори М. Лисенка», опублікована під редакцією мистецтвознавця М. Юрченка. У цю збірку увійшли всі відомі на той час духовні композиції митця, такі як «Діва днесь пресущественного раждаєт», «Хрестним деревом», «Пречиста Діво, мати Руського краю», «Боже Великий, Єдиний», «Херувимська пісня» і «Камо пойду от лица Твоего, Господи» [43, с. 225].

Проте не лише творами на релігійну тематику відомий Микола Лисенко. Це лише маленька частина його напрацювань, значну ж кількість його творів складають всесвітньо відомі композиції, знані не лише в Україні, а й далеко за її межами.

Микола Лисенко створив і низку скрипкових композицій, майже кожна з яких виявляє виявляє тяжіння до конкретизації образного змісту – чи через «пам'ять жанру» з достатньо виразно визначеним полем асоціацій, чи через програмну назву, що є художньою проєкцією авторського задуму.

Фантазія М. Лисенка ґрунтується на романтичних засадах, що передбачають поєднання національних прикмет скрипкового виконавства та елементів віртуозності, привнесених естетикою епохи. Тут наявний перетин цих засад, властивий для багатьох національних композиторських шкіл [28, с. 15].

Незважаючи на те, що одну з перших скрипкових фантазій написав Й. Витвицький, можна вважати, що саме в творчості М. Лисенка сформувалася жанрова модель фантазії в Україні, включаючи і скрипковий жанр. У своїй «Фантазії» М. Лисенко будує композицію на основі фольклорного матеріалу, що є характерною особливістю української скрипкової фантазії. У той час, Й. Витвицький брав теми для своєї фантазії з опери М. Глінки [19, с. 160].

Не менш виразними є і театральні мотиви у творчості Миколи Лисенка, що робить його доробки більш яскравими та унікальними для сфери української академічної музики.

Світ музики Миколи Віталійовича Лисенка – масштабний і багатогранний. «Провісник національного відродження України» (за С. Єфремовим), він один із тих небагатьох українських діячів, який в умовах колоніального статусу нації творили її духовну Ойкумену. У силовому полі цього багатотрудного процесу,

зумовлена ним, розгорталась музично-театральна і громадська діяльність М. Лисенка, визначались напрями його творчої діяльності. У сфері музичного театру, вокально-хорового мистецтва розкрились його естетичні погляди, мистецька індивідуальність. Одна з них –театральність, зрима бачення світу – становить характерну рису таланту М. Лисенка [61, с. 29].

Не менш відомим у сфері української музики є і талановитий композитор Нестор Нижанківський (Дод. Б).

Нижанківський Нестор Остапович (31.08.1893 – 12.04.1940) – український композитор, педагог–піаніст, музичний критик. Народився 31 серпня 1893 р. в Бережанах на Тернопільщині у родині священника, композитора та диригента Остапа Нижанківського. Від 8-го віку опановував гру на фортепіано. Навчався у Стрийській гімназії, основи піанізму вивчав із батьком. Його перші композиторські спроби втілені у творах «Мелодія» для скрипки та фортепіано, хоровому творі «Весною» [58, с. 123].

Дитячі роки Нестор провів у селі Завадів біля Стрия, де його батько був священником. З восьми років він почав вивчати гру на фортепіано. Отримавши початкову освіту, він продовжив навчання в гімназіях Стрия і Львова. Також приватно вивчав гру на фортепіано у Марії Криницької і Тараса Шухевича. Він брав лекції у професора Єжи Лялевича з Віденської консерваторії, який час від часу приїжджав викладати до Львова.

Також Нестор вивчав музично-теоретичні предмети у Людкевича та професора Львівського університету Адольфа Хибінського. Він зблизився зі скрипалями Романом Придаткевичем та Євгеном Перфецьким, акомпанював останньому на фортепіано в Вищому музичному інституті.

Модест Менцінський, співак, мав великий вплив на творчу долю Нестора. Він помітив великий музичний талант Нестора і спонукав його до музичних студій. У 1913-1914 навчальному році Нестор вступив на факультет музикознавства Львівського університету, де його науковим керівником був

професор Хибінський. Пізніше, він присвятив свою фугу на тему ВАСН Хибінському [77, с. 46].

Завдяки виїзду до Відня на початку Першої світової війни, Н. Нижанківський отримав можливість навчатися у музичній академії, де вивчав фортепіано під керівництвом професора Єжи Лялевича та теорію музики під керівництвом відомого австрійського композитора Йозефа Маркса.

Незважаючи на своє навчання, він продовжував освіту на філософському факультеті в галузі історії. Проте, у березні 1915 року, разом з Романом Придаткевичем, його мобілізували до війська під час війни. Нестор отримав військовий навчання та служив у піхотному полку. Уже влітку 1915 року він опинився в полоні поблизу Олики та Клевани, а потім був перевезений до табору полонених у Боброво та Задонську. Навіть у цьому полоні, він зміг знайти інструмент та вільний час для гри на фортепіано та створення музики. Його обдарування дозволили йому отримувати оплату від українських полонених за використання інструменту.

В Задонську Нижанківський написав кілька солоспівів і хорів, включаючи солоспів «Не співай по весні» на слова Івана Манжури і «Прийди, прийди» на слова Олександра Олеся. Він також обробляв народні пісні для чоловічого хору, деякі з яких увійшли до Великого співаника Червоної Калини, виданого у Львові в 1937 році [27, с. 83].

Життя Н. Нижанківського протягом воєнних років було насичене різними, серед них і драматичними подіями:

– Восени 1914 р. майбутній композитор став студентом Віденської музичної академії на безоплатному навчанні (фортепіано, теорія музики), а також філософського факультету Віденського університету (спеціальність — історія), рівночасно брав активну участь у студентському товаристві «Січ» і навіть був диригентом хору цього товариства.

– В лютому 1915 р. Н. Нижанківський увійшов до складу Виконного комітету з підготовки Шевченківського концерту у Відні [99, с. 19].

– В кінці березня 1915 р. композитор отримав скерування до австрійської армії та виїхав на фронт, однак воювати довелося не довго.

– 1915-1918 рр. він провів у російському полоні в м. Бобрів, згодом у м. Задонськ Воронежської губернії. Впродовж трьох років російського полону в таборах на території поблизу Воронежа збереглася лише коротка інформація за 1917 р.: у вересні 1917 р. до Комітету допомоги українським виселенцям при УЦР за посередництвом особисто йому знайомої А. Франко адресувався бранець Нестор Нижанківський (1893-1940).

– Весною 1918 р. Н. Нижанківському вдалося повернутися додому й він кілька місяців перебував у с. Завадів на Стрийщині, поступово відновлюючи власні музичні заняття [30, с. 259].

Ще деякі деталі воєнної епопеї молодого композитора знаходимо у спогадах його друга, скрипаля й композитора Р. Придаткевича. З них, зокрема, зрозуміло, що, зважаючи на стан здоров'я, воєнна служба таки була не для нього. Ось фрагменти спогадів Р. Придаткевича зі слів Н. Нижанківського: «Найфатальніше це, що мене завізвали до відслуження решти при війську (7 місяців) – ну, мені останніми часами легше зі серцем». Саме завдяки чим фактам можна дізнатись і про серцеву недугу композитора, яка невідступно супроводжувала його життя. Найбільшим ударом воєнних років для Н. Нижанківського стало вбивство його батька композитора, диригента, громадського діяча, комісара ЗУНР у Стрийському повіті о. О. Нижанківського, якого розстріляли поляки в травні 1919 р. Цей факт зафіксувала видана у Відні 1921 р. «Кривава книга»: «Вбито без суду визначного українського композитора о. Остапа Нижанківського, тільки тому, що убійники знали, що він належить до найвизначніших Українців» [105, с. 47]. Сам композитор дізнався про цю трагедію лише через декілька місяців у м. Кам'янець-Подільський: концерти Української республіканської капели у Стрию — це остання, задокументована у спогадах О. Кошиця, зустріч Н. Нижанківського з батьком. На думку І. Соневицького [95, с. 15], вже під час війни Н. Нижанківський був автором низки вокальних і хорових творів, які вивершував у наступні роки. Спираючись на різні

джерела, до таких композицій, ймовірно, можна віднести ранні солоспіви «Не співай по весні» на сл. І. Манжури, «Прийди, прийди» на сл. О. Олеся (обидва, наймовірніше написані у Задонську), фортепіанний вальс *cis-moll* (виник як імпровізація у 1917 р., але остаточна версія відноситься до 1934 р.) та віолончельний «Сентиментальний вальс» *gmoll* (варіант 1921-1922 рр.), можливо обробки стрілецьких пісень для чоловічого хору а *capella*, опубліковані у «Великому Співаннику Червоної Калини» [30, с. 260].

У 1920 році, після закінчення війни, Н. Нижанківський вирушив до Одеси, а звідти подався до Відня, де відновив свою освіту в Музичній Академії. В 1921 році він одружився з Меланією Семакою з Чернівців. Однак через поранену руку він змушений був зосередитися на композиції під керівництвом професора Маркса. В результаті успішно завершив навчання 23 жовтня 1922 року. Нестор Нижанківський також продовжував свої студії у університеті, де в 18 липня 1923 року успішно захистив дисертацію зі східноєвропейської історії на тему «Внутрішній стан Руси першої половини XVIII віку» і отримав ступінь доктора філософії.

Побувавши в Відні, Н. Нижанківський став близьким знайомим з видатними українськими музикантами того часу, такими як піаністки Софія Дністрянська, Володимира Божейко, Галя Левицька, Любка Колесса, а також співачки Анда Остапчук та С. Корінець (які виконували його солоспіви), диригенти Лев Туркевич та Іван Охримович. Цей період був дуже плідним для композиторської творчості Нестора Нижанківського [123, с. 47].

Так, Нестор Нижанківський справді володів великим музичним талантом, який охоплював не тільки його композиторську діяльність, але й виступи на фортепіано. Він був обдарованим музикантом загалом і вражав своїми здібностями як композитор, так і виконавець.

Талант Нижанківського відзначав і відомий музичний діяч Адольф Хибінський, який зазначав, що серед його учнів з курсу гармонії найбільшими талантами були Артур Родзінський і Нестор Нижанківський. Піаністична обдарованість Нижанківського була особливо помітною, і він вільно та легко

втілював музичні ідеї на фортепіано, був вправним імпровізатором. Незважаючи на те, що він не отримав професійного піаністичного навчання, його техніка гри була дуже впевненою та високою. Загальна музична підготовка та талант Нижанківського допомогли йому створити значний внесок як в композиційну, так і в інтерпретаційну сферу музики [25, с. 51].

Особливою ознакою романсів Н. Нижанківського є принципово наскрізна – без найменшої міри тотожності (за відсутності композиційно-драматургічного принципу повторності) – композиційна логіка, що сприяє деталізації образної програми твору. Водночас навіть подільність композиційного плану на строфи є дуже відносною – так чітко накреслено намір конкретизації смислу й настрою. Причому за спосіб розгортання в Н. Нижанківського постає, радше, характер самого композиційно-драматургічного маневру – фрагментарність та просто «інакшість» кожного наступного вигину думки й настрою. Подібна мінливість безпосередньо логіки процесування така інтригуюча, що дає підстави для аналогії з подібною (за характером) маневренністю при джазовому музикуванні. При цьому заданість теми як такої для музикування (імпровізації) міститься безпосередньо в поетичному тексті, де накреслено думку-тему, але саме для інструментальної імпровізації. Мало того, інструментальна манера письма в солоспівах Н. Нижанківського дуже часто переходить у прийом картинної ілюстративності. Водночас сам розмах цього художнього прийому підсилює як ситуацію відчуження суб'єкта, так і укрупнює загальний план безпосередньо художньої композиції [76, с. 170].

Важливою частиною життя та творчості Нестора Нижанківського була і музична критика.

Вартісні, змістовні статті митця, котрі висвітлюють сторінки культурного життя ХХ сторіччя, віддавна є раритетом і не втратили актуальності в наш час. Публіцистичні праці композитора, разом з музично-критичним надбанням львівських фундаторів національної культури, сформували галицьку музикознавчу школу, яка «при сприятливих історичних обставинах могла стати школою європейського масштабу» [93, с. 7]. Власне, вивчення друкованого

доробку Н. Нижанківського поглибить знання освітніх фахівців з цієї галузі й утвердить внесок та значення галицької школи історичного музикознавства в системі української музичної науки. Коло публіцистичних зацікавлень Н. Нижанківського переважно охоплює історію української музики та процеси становлення тогочасного національного мистецтва. За тематичною спрямованістю газетні матеріали можна згрупувати в такі, які висвітлюють: загальні проблеми суспільно-громадського та культурно-освітнього розвитку української музики; розвиток оперно-театрального та симфонічного мистецтва в Галичині; становлення камерно-інструментального жанру; виконавську майстерність та інтерпретаційні особливості українських та зарубіжних митців; відзначення ювілейних дат визначних музичних діячів та урочисті імпрези, свята мистецько-громадського значення на початку ХХ сторіччя у Львові [46, с. 75].

Вона є яскравим документальним свідченням «розвитку української культури початку ХХ сторіччя. Його нариси, статті, рецензії, музичні огляди, репортажі, спогади, надруковані в різних періодичних виданнях 30-х років, завжди висвітлювали найважливіші культурно-мистецькі проблеми Галичини» [89, с. 101]. Він співпрацював з чималою кількістю часописів, зокрема з «Діло», «Українські вісти», «Назустріч», «Життя і знання», «Світло й тінь».

У 1934 році Нестор Нижанківський публікував дві статті в газеті «Діло», в яких висвітлював питання суспільно-естетичної професіоналізації музичної культури Східної Галичини на початку 20 століття. Ці статті відображали його погляди на соціокультурний розвиток та музичну діяльність у цьому регіоні.

У цей час відбулися установчі збори Союзу українських професійних музик (Супром), до Ради якого увійшли видатні українські музиканти. Нестор Нижанківський був одним із засновників цього Союзу і брав активну участь у його діяльності. Він обіймав посаду голови Ради Супрому протягом років 1934–1936 і 1939, що свідчило про його важливу роль в музичному співтоваристві.

Під керівництвом Нижанківського Супром здійснював заходи для охорони професійних інтересів та матеріального становища музикантів. Також він допомагав організовувати та підтримувати професійний рівень музичних подій

на галицькому терені, а також сприяв створенню видавництва періодичного журналу «Українська музика», редагованого З. Лиськом. Крім цього, Нижанківський брав участь у створенні стипендіального фонду для обдарованої молоді [78, с. 8].

Для означеного періоду досить важливим був вклад в українську музичну культуру і Василя Барвінського – українського композитора, піаніста та критика (Дод. В).

Василь Барвінський (1883-1968) є однією з найтрагічніших епізодів у контексті музичних діячів ХХ століття. Попри популярність та визнання його музичного таланту в Європі та Америці, його творчість зазнала пригнічення та обмежень. У рідній Україні композитора ігнорували, його твори були заборонені, а рукописи випалювались. Проте завдяки культурному життю української діаспори за кордоном, пам'ять про Василя Барвінського почала відроджуватися. Тепер його великий внесок в музику, піанізм, музикознавство та педагогіку знову оцінюється на батьківщині та в світі [59, с. 247].

Василь Барвінський народився 20 лютого 1888 року в місті Тернополі, в родині видатних діячів української культури Олександра та Євгенії Барвінських. Художній світогляд митця формувався на зламі ХІХ і ХХ століть в атмосфері активізації національного і культурно-мистецького руху в Галичині та музичного життя Праги. Окрім представників галицької творчої інтелігенції, родина Барвінських підтримувала близькі стосунки з Миколою Лисенком. Молодому Василеві пощастило зустрітися з ним в батьківському домі, що вплинуло на подальший вибір професії, мистецькі вподобання майбутнього композитора. Творча діяльність Василя Барвінського бере початок з 1909 року, з часу написання прелюдій для фортепіано [7, с. 25].

Передумов для вельми раннього прояву унікальних особистісних та композиторських здібностей Барвінського було більш, ніж достатньо. Спеціальну музичну освіту майбутній композитор починає здобувати з 8 років, вступивши у 1896 році до консерваторії Галицького музичного товариства, яка на той час мала статус приватної школи. Його викладачем став В. Курц, відомий

чеський музикант, який займався з ним аж до вступу до Празької консерваторії. В інтервал з 10 до 15 років здійснюються ранні композиторські спроби, які, будучи прискіпливим і занадто критичним до себе, Барвінський так і не опублікував [64, с. 115].

Василь Барвінський розпочав свою творчість у галузі композиції, виконавства та педагогіки, навчаючись у Празі, і продовжив розвивати свої здібності після повернення на рідну землю. Він написав музику в різних жанрах, включаючи симфонічну, хорову та камерну музику. Серед його симфонічних творів особливе місце займає «Українська рапсодія» (1911), створена для великого симфонічного оркестру. Перша виконавська презентація цього твору відбулася у Відні в 1914 році. Іншим важливим симфонічним твором Василя Барвінського є «Увертюра-поема» до планованої опери «Ой не ходи, Грицю, та й на вечерниці» (також відомої як «Маруся»), на лібрето Богдана Лепкого. Варто зазначити, що оперу не було завершено, але цей твір залишився важливою частиною творчого спадку композитора [81, с. 33]. Важливим твором, де Василь Барвінський співпрацював з симфонічним оркестром, є Концерт для фортепіано з оркестром фа мінор. Цей твір був вперше представлений громадськості під час Шевченківського концерту у Львові 5 березня 1939 року. Виступивши як соліст у виконанні концерту, Роман Савицький, учень Василя Барвінського, зіграв важливу роль, а Микола Колесса призначився диригентом оркестру [91, с. 33].

Цикл ранніх фортепіанних прелюдій В. Барвінського був написаний юним автором саме під час його перебування у Празі у 1908 році і налічує 8 творів, з яких композитор видав лише п'ять. Вони являли собою завдання з композиції під час студій в класі професора В. Новака у Празькій консерваторії, що не обов'язково мали передбачати високохудожній результат, а радше сприймалися початківцями, як вправи по написанню простих форм. Згодом, після публікації, вони отримали велику популярність у слухацької аудиторії, що викликало щире здивування з боку самого автора [104, с. 116].

У 1915 році Василь повернувся до Львова й обійняв посаду директора та професора Вищого музичного інституту імені Миколи Лисенка. Окрім

викладацької діяльності був художнім керівником хорового товариства «Боян», виступав із концертами. У той час були написані кантати до творів Тараса Шевченка. Пізніше Барвінський написав увертюру до опери «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці».

У 1930-ті роки Василь Олександрович упорядкував збірку народних пісень для фортепіано. До неї увійшло 38 композицій. Приблизно тоді ж вийшли ще збірки колядок і щедрівок, а також дитячі п'єси [122].

Творчість В. Барвінського, який свідомо спираючись на національні первістки надавав симфонічного значення прелюдіям та солоспівам і навіть обробкам народних пісень; всупереч модним чи урбаністично спрямованим механістичним тенденціям композитор плекав козацьку барокову пісню, сольну лірику, вживав елементи кобзарства і лірництва як знаки-символи українського бароко, сполучаючи їх з європейськими бароковими формами (фуга); вже початками своєї творчості В. Барвінський входить в грона європейської культури, яскравою і самобутньою модерною музичною мовою; українська традиція мислиться В. Барвінським в значно ширшому розумінні – можливо, найширшому, як питома універсалія, без якої творчість, який би первісток з неї не обирати – неможлива [48, с. 153].

Важливою рисою творчості Василя Барвінського є його нахил до мініатюрних та інструментальних жанрів, зокрема до фортепіанного. Ощадливість до форми та відданість фортепіанному мистецтву відзначаються ще під час навчання у Празі, коли він створив великий твір «Українська рапсодія». Протягом 1912–1914 років виникли твори, зокрема фортепіанний секстет та ряд фортепіанних п'єс, присвячений пам'яті Миколи Лисенка.

Після повернення до Львова у 1915 році, Василь Барвінський посів посаду директора та професора Вищого музичного інституту імені М. Лисенка. Він не тільки займався педагогічною діяльністю, але й був керівником хору товариства «Боян», активно виступав на концертах. У 1917 році він створив «Урочисту кантату» та кантату «Заповіт» на слова Тараса Шевченка. Також в 1929–1930

роках Василь Барвінський створив увертюру до не реалізованої опери «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» (відомої як «Маруся») [117].

Попри те, що 1930-ті були не найліпшим періодом для розвитку української культури в підпольській Галичині, Барвінський продовжував наполегливо та з успіхом творити, причому в якнайрізноманітніших жанрах. Він писав і кантати, і ораторії, і п'єси, і пісні на слова Івана Франка, Спиридона Черкасенка й інших вітчизняних митців. Опрацьовував та інструментував твори Миколи Лисенка, Святослава Людкевича, Остапа Нижанківського.

А ще регулярно виступав на радіо, брав участь у лекціях-концертах, писав праці з історії музики та власні спогади, які публікував у львівському часописі «Українська Музика». Барвінський став одним із найвідоміших українських композиторів, яскравим підтвердженням чого стало масштабне святкування чвертьстолітнього ювілею його творчої діяльності в 1938 році. Український вільний університет у Празі вшанував Барвінського своїм докторським дипломом [101].

Розглядаючи проблему зародження української музичної культури, варто згадати і творчий шлях такого відомого композитора, як Дениса Січинського.

Позитивний образ митця, який на той час плекався в Галичині, був або високореномований виконавець чи педагог (як Кароль Ліпінський чи Кароль Мікулі), що до того ж серйозно займався харитативною діяльністю і підтримував культурно-просвітницькі акції; або священик, у діяльності якого музика займала почесне, але все ж друге місце після безпосереднього сповнення своїх душпастирських обов'язків, та який у творчості озирався на потреби тієї суспільності, яку він освічував (як більшість українських композиторів Галичини від Михайла Вербицького до Остапа Нижанківського). Січинський рішуче не вписувався ні в один, ні в другий образ, він просто писав так, як почував і потребував, тож наражався нерідко і на підозріливе ставлення широкого загалу, і на гостру критику високо-професійних музикантів. Проте, на щастя, з усією своєю «невписаністю» у загальні норми соціуму він все ж знаходив прихильних

собі людей, які й допомогли йому зреалізувати бодай часточку своїх талановитих планів і можливостей [26, с. 68].

Композитор народився в 1865 р. в Клювинцях Гусятинського повіту, що на Тернопільщині, в сім'ї учителя. Початкову школу закінчив у Станіславові (Івано-Франківську) (1873-1875), де перебував на утриманні своєї бабусі Бучинської, а гімназію – у Тернополі. Вже змалку почав вчитися гри на фортепіано у проф. Льва Левицького, згодом – у Вайгнера. Та особливу лепту у цю підготовку вніс Володислав Вшелячинський, який найбільше захопив здібного хлопця грою на фортепіано, а також давав йому безкоштовно лекції з теоретичних дисциплін. В. Вшелячинський дозволяв Денису користуватися своєю музичною бібліотекою. У той час Д. Січинський написав свої перші хорові та фортепіанні композиції, датовані 1886-1887 рр. [18, с. 10].

Січинський стикнувся з важким ударом долі в ранньому дитинстві, коли втратив батьків. Ця обставина ускладнила його можливість отримати музичну освіту. У той час навчатися музиці за кордоном, зокрема у Відні або Празі, було можливістю для здобуття серйозних знань. Січинський засвоїв основи музичних знань в Тернополі, вчитися у гімназії, а потім, ненадовго відвідавши Львівський університет, він навчався під керівництвом видатного композитора та піаніста Кароля Мікулі, який був директором консерваторії.

Кароль Мікула, який сам навчався у Шопена, був відомим композитором та вченим, і віддавав значний час навчанню молодих музикантів. Він був глибоким педагогом, що ставив перед собою завдання піднесення рівня музичної освіти в місті. Саме у Мікулі Січинський здобув основи своїх навичок. Варто відзначити, що навчання Січинського відбувалося не без труднощів. Він мав працювати одночасно, щоб забезпечити собі засоби існування. Це призвело до того, що навчання було епізодичним і періодичним на різних етапах його життя [50, с. 64].

Навчався музики Січинський в консерваторії Галицького музичного товариства у Львові, а одночасно й у Львівському університеті. Його першим вчителем був польський п'яніст Владислав Вшелячинський, а продовжив

навчання він у славетного Кароля Мікулі, вже приватно. Проте ані консерваторії, ані університету Січинський не закінчив, почались роки мандрівок і блукань по містах і містечках Галичини, існування на випадкових заробітках. Сам композитор згадував пізніше, що часом влітку доводилось йому ночувати і на лавці в парку, як залишився без роботи і без помешкання. Типово богемна натура композитора не могла переносити рутини щоденного обов'язку, тому він ніде не зміг затриматись на довше, служити сумлінно на якійсь державній посаді. Так, наприклад, на недовгий час митець затримався у Бережанах, декілька років працював керівником хору Станиславівського Бояну, згодом переїхав до Коломиї. Всюди отримував непогані посади – вчителя, диригента, приватно викладав музику, активно включався у громадсько-культурне життя, організовував концерти. У пресі завжди відзначались неабиякі успіхи тих хорів, якими він керував, схвально відгукувались і про його педагогічні успіхи. Проте композитор швидко знуджувався обмеженістю провінційного життя, потрапляв у депресію – і мандрував далі. Останні роки перебував у маєтку священика Лева Джулинського неподалік Бережан, а помер 1909 р. у Станиславові [26, с. 70].

У Станиславові Дмитро Січинський продемонстрував свій талант на практиці. Саме тут він здійснив низку важливих ініціатив, які глибоко вплинули на розвиток музичного життя та культури. Він заснував першу українську музичну школу в місті, де навчання відбувалося відповідно до високих стандартів. Крім того, було створено музичне видавництво, що допомагало поширювати українську музичну спадщину. Січинський активно підтримував розвиток хорового співу, заснувавши хорове товариство «Станиславівський Боян». Він не обмежувався тільки композиторською творчістю, а також відзначався як музичний критик. Його рецензії відзначались глибоким аналізом музичних подій та творів, відгуками на виступи виконавців і нові композиції. Всі ці зусилля свідчили про його високу фаховість, знання музичної справи та бажання пропагувати українську культуру і залучати до неї широкий загал [68, с. 75].

Відділ «Станіславського Бояна» листувався із композиторами О. Нижанківським, Й. Кишакевичем, Ф. Колессою тощо. Не маючи матеріальних засобів для прожиття, Денис Січинський змушений був їздити по селах. Так, у 1903-1904 рр. Січинський ставить на сільській сцені силами аматорів с. Серафинці Городенківського повіту та оркестрантів зі Станіслава дитячу оперу М. Лисенка «Коза-дереза» та «Вечорниці» П. Ніщинського. Свою тугу за родинним життям він заспокоював у сім'ї свого брата о. Емануїла Січинського в селі Радча біля Станіслава. Там неодноразово народжувалися його музичні твори [18, с. 11].

Період життя та творчості Д. Січинського глибоко переплітається з активним етапом розвитку української національної культури, літератури, науки, а також театрального та музичного мистецтва. Заснування товариства «Просвіта» та його філій у різних містах і селах Галичини сприяло поширенню національних культурних досягнень та народних традицій, пов'язаних з хоровим виконавством. «Аматорські хорові групи, що функціонували при читальнях, вели значний обсяг роботи, спрямованої на популяризацію української національної пісні та привертання уваги до національних традицій і культури серед широкого загалу». [23, с. 55].

Ці колективи щорічно влаштовували концерти на честь духовних лідерів українського суспільства – Тараса Шевченка, Івана Франка, Маркіяна Шашкевича. Ювілейні відзначення були особливо ретельними щодо підбору відповідних програм, що стимулювало діяльність просвітянських хорових колективів, а також творчість галицьких композиторів. А це, своєю чергою, побічно вплинуло і на розвиток музичного професіоналізму в Галичині [113, с. 76].

Центральне місце у творчому доробку Д. Січинського займають вокальні жанри – хорові й сольні. Народна пісня була першим джерелом і основою, на якій виросла вся творчість композитора. Вона органічно увійшла у вокальний жанр, хоч безпосередніх запозичень у композитора майже немає.

Романси Д. Січинського завдяки глибині й безпосередності висловлювання міцно увійшли до концертного репертуару та до сьогоднішнього часу користуються незмінним успіхом. У солоспівах («Як почувеш вночі», «Не співайте мені сеї пісні», «І золотої, і дорогої», «Дума про Нечая», «У мене був коханий край» та ін.) українські народно-пісенні інтонації переплітаються із особливостями старо-галицької романсової лірики. Хоровий жанр, як найбільш масовий, був і найбільш доступним для виконання в умовах того часу, він представлений кантатами «Дніпро реве», «Лічу в неволі», «Минули літа молодії», «Витай, архиєреє»; хоровими композиціями «Пісне моя», «Непереглядною юрбою», «Даремне, пісне»; зразками духовної музики («Літургія» та ін.). Як і солоспіви, ці твори автобіографічні, пронизані настроями самотності, туги, що визначали романтичний склад натури й світогляду Січинського, розкриваючи гострий конфлікт людини й жорстокої дійсності, переконливо втілюючи образи нещасливого кохання, пошуків недосяжного ідеалу [47, с. 69].

Підсумовуючи досліджений матеріал, можна зазначити, що музична культура Галичини кінця XIX – початку XX століття була надзвичайно різноманітною та багатозоровою. Цей період відзначався впливом різних культурних та історичних факторів, що відображалось у розвитку музичного життя регіону. Галичина була місцем зустрічі різних національностей та культур, таких як українці, поляки, євреї та інші. Це призвело до виникнення багатозорової музичної культури, де елементи різних традицій взаємодіяли між собою.

РОЗДІЛ 3

ПІСЕННО-МУЗИЧНА ТВОРЧІСТЬ СІЧОВИХ СТРІЛЬЦІВ

Бойову стрілецьку пісню народило саме життя. Легіон Українських Січових Стрільців (УСС) у складі австро-угорської армії був першою українською військовою формацією, предтечею майбутньої Української армії. Загони січових стрільців об'єднали значну частину патріотичної української молоді. Їх міцна і довготривала боєздатність та незламна ідейна переконаність пояснюється тим, що більшість з них мали закінчену вищу і середню освіту, а також серед них було чимало осіб із вченим ступенем доктора наук. Принагідно зауважити, що в листопаді 1917 р. у Києві був утворений Галицько-Буковинський Курінь січових стрільців (перша регулярна українська військова частина періоду Визвольних змагань 1917-1921 рр., сформована з колишніх військовополонених армії Австро-Угорщини наддністрянців – галичан і буковинців, а також закарпатців (частково з УСС) – при армії Української Центральної Ради). Він став найбільш боєздатною частиною Армії Української Народної Республіки [22, с. 86].

Народження Січового стрілецтва стало спробою галицьких українців заснувати власне військо, яке допомогло б здобути незалежність для всієї України. Сміливість, завзяття, почуття побратимства, зневага до смерті та, звичайно, високий патріотизм – ось ті риси, що ріднили Січових стрільців зі славним Запорозьким козацтвом. Та не лише за допомогою зброї Січові стрільці виборювали незалежність України. Давня слава, бойовий дух і жадоба визволення жили в піснях стрілецьких поетів Романа Купчинського, Левка Лепкого, Степана Чарнецького, Григорія Труха. Їхні вірші увібрали все найкраще з народної пісні.

Починаючи з кінця 1913 р. і особливо у 1-й половині 1914 р. розпочалась активізація українських стрілецьких товариств. У 1914 році у Західній Україні існувало «967 організацій «Сокола», що нараховували 58627 членів та 1056 організацій «Січей» із 66000 членів» [101]. Це вже була впорядкована сила, яка,

відродивши пам'ять про українське військо, дала поштовх подальшому розвитку військових традицій. Керівники та провідні члени таких товариств, поставивши собі за мету «витворити ідеологію Самостійної України та її запоруку – мілітарну силу, відчували, що на це їм відведено мало часу, а тому старалися зробити якнайбільше» [101].

Поява стрілецьких пісень – це кульмінація тривалого процесу розвитку національної свідомості і, водночас, формування адекватного їй музично-поетичного вислову. Вони були не лише вагомою частиною ширшої діяльності січових стрільців у сфері музичної культури воєнних років, але й – співзвучними до стрілецького живопису (картини, портрети та замальовки життя стрільців творили О. Курилас, Ю. Назарак, І. Іванець), фотографії (Ю. Буцманюк, В. Оробець), документальної та історичної прози (В. Кучабський, В. Дзіковський), неоромантичної поезії, що поєднала національні образи та символічну поетику молодомузівців (Б. Лепкий, О. Бабій, В. Бобинський, П. Карманський, М. Вороний і ін.), театральних спектаклів.

Діяльність УСС та УГА, зокрема їх структур – Пресової Квартури УСС та Артистичної Горстки, в музичній культурі, необхідність якої зафіксували статuti, заслуговує особливої уваги з кількох причин. По-перше, – умови Першої світової війни і боротьби за Українську державу надавали їй дуже виразного патріотичного змісту. У статуті Артистичної Горстки при УСС – мистецької структури, яка діяла безпосередньо на фронті, стверджувалося, що її ціллю є «передати при помочі гарних штук пам'ять про Українських Січових Стрільців будучності і осінити їх в очах потомків блиском артистичної краси». По-друге, – вона охоплювала обмежений період часу 1914–1920 рр., пов'язаний з воєнними діями УСС і УГА [85, с. 36].

Товариства «Січ» мали добрі оркестри духових інструментів, які брали участь у походах по містах і селах, виступали з концертами для місцевого населення. В. Пачовський писав: «...Ступає великий здвиг народу на вулицях нашої столиці. Перед ведуть отамани на вороних конях, а за ними музиченьки грають, а за ними марширують Стрільці Січові, а далі рядами Соколи та Січи з

хоругвами, з бунчуками, з курінними отаманами на конях. ... Виступають парні під такт музики на вправи на середині вольної площі» [109, с. 178].

На початку 1914 року відбулись перші спроби створити стрілецький оркестр духових інструментів у м. Стрию. Ініціаторами його створення стали Роман (Іван) Гринько та Роман Лесик. Однак сталося так, що, склавши військову присягу, музиканти оркестру, за наказом командування, змушені були віддати музичні інструменти і виїхати з «вищими товаришами Стрільцями на Угорщину» [124, с. 162]. Проте думка про створення першого оркестру духових інструментів при УСС не залишала їх і в замковій Полянці на угорській Україні, де до цього перебував Кіш УСС. Відбувалися наради, складалися плани щодо створення оркестру, велися розмови на різних рівнях, але на цьому все і закінчувалось. Не один раз бажаючи створити духовий оркестр тішили себе словами: «Коли перенесемося до Галичини, то й будемо мати сотки інструментів» [80, с. 175]. Справді, як тільки Кіш переїхав до с. Камінка, що біля Сколе, то розпочалася реалізація планів щодо створення духового оркестру. М. Гайворонський згадує, що створенням оркестру «як також добром музикантів (і тих, що мали охоту стати ними) зайнялися у коші УСС на припоручення ота-мана Н. Гірняка, М. Угрин і Ю. Рабій» [100, с. 12]. Вони й поїхали у пошуках потрібних музичних інструментів до м. Самбора у товариства «Соколів» та «Січей», де до війни був оркестр духових інструментів [66, с. 167].

Сформований на початку Першої світової війни легіон УСС, за визнанням істориків, був унікальною військовою формацією: його особовий склад утворили виключно українські добровольці Галичини і Буковини, головним чином, молоді вояки. Розглядаючи середовище, в якому народилась та розвинулась стрілецька пісня, слід мати на увазі, слушно зауважує І. Таран: «Склад УСС за віком був чи не наймолодшою військовою формацією в часи Першої світової війни. Її членами були добровольці, підготовлені переважно різними українськими товариствами – «Січ», «Сокіл», а також студенти університетів, навіть учні вищих гімназійних класів... Як колись у козацькому та січовому війську, так і тепер, січова стрілецька пісня стала невід'ємною частиною душі і побуту УСС.

Юнацький, життєрадісний настрій, буйна стрілецька душа, патріотичні почування новітніх українських вояків – з повною силою виливались із грудей: спершу як чудова українська пісня із усіх просторів української землі, а пізніше, як власна, уже ними створена стрілецька пісня» [4, с. 98].

Творчість січових стрільців відзначається особливою вагомістю у формуванні традицій популярної пісенності. Для її аналізу необхідно враховувати кілька ключових аспектів. Перш за все, слід розглянути жанрову систему пісенності січових стрільців, звертаючи увагу на їхні розважальні можливості. Також важливо здійснити синтез між жанрами фольклору, розглядаючи взаємодію колективних та індивідуальних компонентів у створенні пісень. Аналіз має охопити індивідуальну авторську творчість у камерно-вокальних і музично-сценічних жанрах, а також вивчення традицій побутового музикування та естрадно-салонних аспектів. Особлива увага повинна бути приділена формам концертної, театральної та видавничої діяльності, які зумовили винятковий рівень популярності січових стрільців на широких територіях [31, с. 37].

Стрілецька пісня передусім є професійною. Подібно до жанру церковної музики, де творили найкращі композитори світу, стрілецькі пісні також створювалися переважно професіоналами. Серед них варто відзначити визнаних композиторів, таких як Левко Лепкий, Роман Купчинський, Михайло Гайворонський.

Легіон українських січових стрільців також мав своїх художників, таких як Лев Гец та Осип Курилас, письменників-повістярів Микола Голубець, Йосип Назарук, поетів Богдан Лепкий, Юрій Шкрумеляк, Олесь Бабій, Василь Бобинський, а також автора відомого реквієму «Як ви умирали» Михайла Кураха. Січове військо було військом інтелігентним, що відбилось і на піснях. Багато стрілецьких пісень були створені під час боїв на Маківці, такі як «Упав стрілець у край зруба», «В горах грім гуде», «Гей, видно село», «Їхав стрілець на війноньку», «Не сміє бути в нас страху». Проте серед усієї розмаїтості стрілецьких пісень слід виділити ті, які найбільше передали трагічність

української визвольної війни. Дві такі пісні – «Журавлі» (Богдан і Левко Лепкі) та «Ой та зажурились стрільці січовії» (Роман Купчинський) – своєю сумною мелодією вразили серця українців і не дали їм забути тяжких подій через десятиліття [24, с. 269].

Оксана Кузьменко дуже вдало виділила два рівні фольклоризму, які є важливими факторами у фольклоризації воєнних стрілецьких пісень. Перший рівень – функціональний – впливає з соціальної природи фольклоризму і відображає нові умови його існування. Цей процес тісно пов'язаний з високим духовним рівнем українських січових стрільців. Створення стрілецьких хорів, творчих колективів та їхні пропагандистські заходи сприяли народженню стрілецьких пісень. Важливим критерієм цього фольклоризму є перевага усної форми передачі, збереження і передавання стрілецьких пісень, які мають літературне походження. Це відповідає законам фольклорної традиції побутування.

Другий рівень фольклоризму – генетичний – полягає в тому, що автори стрілецьких пісень використовували художні прийоми традиційного українського пісенного фольклору, орієнтуючись на народну поетику. Цей рівень виявляється у тому, що вони зверталися до художнього досвіду українського пісенного фольклору. Це відображається в трансформації традиційних тем і мотивів, запозичених із козацьких, солдатських і ліричних пісень, а також балад. Саме цей рівень генетичного фольклоризму зумовив наявність численних творів, які можна назвати фольклоризованими [86, с. 113].

Музична та театральна творчість стрільців виникає в більш спокійних умовах стрілецького побуту з організацією тилової інфраструктури Легіону УСС. Зокрема, у березні 1915 р. було створено чоловічий хор при Коші УСС під керівництвом підхорунжого Л. Гринішака. Його учасниками були представники ще довоєнних молодіжних хорових колективів «Бандурист», «Субрат» та ін [82, с. 24]. На початку липня 1915 р. було створено стрілецький оркестр за сприяння М. Угрин-Безгрішного та Ю. Рабія [83, с. 133]. Керівником оркестру було призначено М. Гайворонського, який у своїх мемуарах так згадує ті події: «Моя

праця в оркестрі розпочалась з кінця літа 1915 р., інструмент роздобули з допомогою О. Селянського. Добором музикантів займалися досить професійно на поручення коменданта Коша» [110, с. 5]. До його складу оркестру належали: Є. Якимів, С. Маланюк, О. Кульчицький, М. Шепета, Р. Лесик, С. Капустяк, Д. Турянський, В. Михайлів, С. Онуфрик, І. Яцишин, П. Кіччак, А. Мороз та інші. Особливо серед помічників виділявся Р. Лесик, працьовитий інструктор і всесторонній музикант. Він грав на всіх духових інструментах, і рівень оркестру залежав від його фахових здібностей. За короткий час роботи оркестру було організовано кілька виступів перед стрілецькою командою. А вже 23 вересня 1915 р. оркестр під керівництвом М. Гайворонського взяв участь у святі з нагоди вшанування та посвячення могил січових стрільців, які полягли біля с. Вікторова [1, с. 51]. Неодноразово стрілецький хор та оркестр організовували свої виступи і в українських селах, передусім у тих місцевостях, де перебував на дислокації Кіш УСС. Ці концерти переростали в яскраві національні свята та маніфестації, зокрема з нагоди шевченківських днів [34, с. 75].

Пісенна творчість УСС (1914-1920) виявляється унікальною і неперевершеною у світовій військовій поезії. Заснована на козацьких та народних традиціях, вона жива і працює, надихаючи, підбадьорюючи і зміцнюючи український дух нашого військового віддання. Стрілецькі пісні виступили мистецьким символом державницької боротьби за незалежність України. Перші автори цих пісень – це самі учасники військових подій: Михайло Гайворонський, Роман Купчинський, Левко Лепкий, Антін Баландюк, Микола Угрин-Безгрішний, Антін Лотоцький, Григорій Трух, Богдан Крижанівський. Вони втілили в піснях патріотичний, бойовий, веселий і жартівливий, глибоко ліричний та відверто душевний спектр емоцій. Ці пісні були сумними і трагічними, вони змушували пам'ятати, хто ми є на цій Землі. Генетична спадщина наших прадідів і батьків несла в собі потужне прагнення до волі, яке ні моральні, ні фізичні страждання не могли підкорити [22, с. 87].

Генезу стрілецьких пісень можна знайти у козацькому фольклорі, який зберігся в народній пам'яті. Також стрілецькі пісні відзеркалюють традиції

українського церковного співу, що виявляється в їхній кантиленності та специфічному поліфонічному звучанні. Також важливим впливом був західноєвропейський міський романс. За жанровою належністю, стрілецькі пісні можна умовно розділити на чотири групи: військово-патріотичні, тужливі, ліричні та жартівливі.

Січові пісні набули нового значення в боротьбі за свободу під час УПА, а починаючи з 2014 року, вони знову зближують вояків Незалежної України в їхній сучасній війні проти російської окупації. Стрілецькі пісні продовжують жити у творчості багатьох українських композиторів, таких як С. Людкевич, М. Вериківський, П. Козицький, М. Колесса, Н. Нижанківський, Б. Вахнянин, М. Леонтович та інші [40, с. 19].

Стрілецька пісня, воістину документ епохи, досягла справді високого рівня, пройшовши через усі перепони – страх, голод, репресії, депортації, зруйнування стрілецьких могил і передалася нам як пам'ять про наше минуле, про нашу історію. Вона не має аналога ні у світовій, ні в українській військовій поезії та музиці. Виплекана на козацьких та народних традиціях, вона увібрала в себе мужність і героїзм січовиків, сподівання на кращу долю та віру в перемогу [92, с. 159].

Драматичні події початку ХХ ст., стрілецькі походи та бої відбилися окремою сторінкою в українській музиці. Це унікальне явище великого творчого сплеску в лавах січового стрілецтва, у якому виявилася ціла плеяда обдарованих композиторів-піснярів, а також високий потенціал творчого співочого середовища, для якого кращі стрілецькі пісні стали духовним надбанням і формою масового самовияву. Сьогодні сміливо можна стверджувати, що стрілецька пісня – свого роду тогочасна естрада, український бард високомистецького рівня [96, с. 75].

Деякі стрілецькі пісні мають характер колективної творчості, де не один, а кілька авторів залучались до складення тексту чи виспівання мелодій. У деяких піснях взагалі неможна було уточнити автора. У збірнику «Сурма», виданому у Львові 1922-го року, біля багатьох пісень стоїть характеристична інформація:

«Слова УСС» чи «Слова і музика УСС». Збірна колективна творчість залишила свій слід і на авторських піснях. Від зародження теми і перших мотивів пісень стрілецьке товариство сприймало їх і редагувало на свій лад. У такий спосіб стрілецькі пісні проходили той самий процес удосконалення і узагальнення, що його проходять народні пісні. Різниця була тільки в тому, що стрілецькі пісні проходили цей процес набагато швидше [67, с. 205].

Взагалі, активний розвиток та диференціація українських хорових гуртків і товариств Галичини впродовж кінця XIX – першої половини XX ст. були потужним імпульсом до збагачення репертуару нотних видань популярного характеру, зокрема, в царині вокальних і хорових творів. Серед них вирізняються співаники – збірки пісень, розраховані для вжитку в найширших колах любителів співу, та нотні видання хорових творів одного чи кількох авторів у вигляді партитур, призначених для потреб різноманітних хорових товариств [29, с. 391].

Великий співанник «Червоної Калини» (Додаток Г) є найбільш повною антологією хорових опрацювань стрілецьких та народних пісень, призначеною для мішаних, чоловічих і жіночих хорів. Цей співанник є важливою представницькою ділянкою українського хорового руху в Галичині і відзначається як одне з найвидатніших досягнень українського нотодруку в Галичині першої половини XX століття.

Великий співанник «Червоної Калини» є унікальною історичною, культурною і мистецькою скарбницею національного значення. В ньому зібрані 229 творів від 14 українських митців першої половини XX століття, таких як Василь Барвінський, Микола Колесса, Микола Лисенко, Станіслав Людкевич та інші. В співаннику охоплено різні жанри, включаючи стрілецькі пісні, історичні та козацькі пісні, любовні, побутові, колядки, щедрівки, веснянки, обжинкові, пісні для різних життєвих обставин, а також жартівливі пісні.

На тлі зростаючих мистецьких запитів українського суспільства Галичини і досить великого розмаїття популярних пісенних видань «Великий Співанник «Червоної Калини» вирізняється і широко закросним задумом (найкращі зразки хорової обробки української пісні у творчості композиторів першої половини XX

ст.), і високою професійністю редакторської праці З. Лиська, і винятковою, принаймні для українського галицького нотодруку того часу, якістю самого видання.

Співавторами «Співанника», по суті, можна вважати всіх українських композиторів Галичини, що опублікували тут свої твори. Тогочасні матеріали й пізніша література подають як доконаний факт те, що близько двох третин хорових обробок «Великого Співанника «Червоної Калини» написано спеціально для цього видання. Зокрема, Ф. Колесса твердив, що «Співанник у своїх двох третинах приносить матеріал новий, свіжий, придбаний нарочно для цього видання, ніде ще не виконуваний багатий хоровий репертуар» [103, с. 13].

«Червона калина» – збірник переважно стрілецьких, а також історичних (козацьких), побутових (обрядових, жартівливих пісень) в обробках для мішаного, чоловічого й жіночого хорів. Найціннішу частину збірника становлять стрілецькі пісні, що стали мистецьким проявом національного патріотизму. Це, передусім, твори М. Гайворонського, Р. Купчинського, Л. Лепкого та ін. Багато авторських стрілецьких пісень згодом стали народними через стилістичну спорідненість з історичними народними піснями і отримали таку популярність, що вже за радянської влади їх у підкорегованому варіанті друкували у різних пісенних збірках. «Цей співаник приносить незвичайно цінний вклад у скарбницю української хорової літератури, знаменує дійсно онову нашого хорового репертуару і тому повинен би знатися всюди, де тільки існує хоровий гурток..» [108, с. 2]. Ще одним цінним виданням СУПроМу був «Диригентський поради́ник», рекомендований для співаків, диригентів та просвітянських хорів при співпраці В. Витвицького, М. Колесси та З. Лиська, який містить понад 100 нотних прикладів та ілюстрацій [3, с. 17].

Муза властива була діяльності УСС серед і стрілецьких окопів, і стоянок, та й саме життя і тривала боротьба кликали молодих авторів до творчості. Стрілецтво, а з ним і весь народ, що доводила творчість УСС, потребує воєнних пісень, що без них історія змагань неповна, отже, потрібно дати змогу розкритися талантам авторів воєнної літератури й пісні.

Тому засновано «Пресову Кватиру УСС», до якої належали ті, хто мав творчі здібності. Це відносилось до красного письменства, до малярства, до музики. Молоді митці брали зброю і взялися до творчості, а тому стрілецький зрив, подвиги бойових частин, окремих людей, радощі перемог і сум поразок першого, по суті, національного війська частинно збереглися в записках, частинно – в образах графічних, у поезії та в піснях [62, с. 107].

«Пресова квартира» була важливим творчим осередком, де працювали літератори, музиканти та художники з числа українських стрільців. В цьому центрі об'єднувалися молоді поети, літератори, художники та музиканти, серед яких О. Назарук, М. Голубець, Ю. Шкрумеляк, М. Угрин-Безгрішний, А. Баландюк, Р. Купчинський, Л. Лепкий, І. Балюк, В. Дзісковський, І. Іванець, О. Курилас, Л. Гец, Ю. Назарак, О. Сорохтей, М. Гайворонський та інші.

«Пресова квартира» існувала як мобільний творчий осередок, який пересувався разом з військовими частинами легіону. У цьому центрі створювалися різноманітні творчі твори, включаючи художні роботи, музичні композиції та літературні тексти. Серед перших творів «Пресової квартири» у полі був сатиричний часопис «Новіада», який вийшов у 1915 році в одному примірнику. Цей журнал мав сатиричний спрямування і був відповідальним за виразність поглядів та образів українських стрільців [102, с. 7].

Принагідним при розгляді теми пісенної творчості січових стрільців вважаємо згадати імена найвідоміших музикантів УСС, які були не лише вправними воїнами, але й сподвижниками української музичної культури на тлі військових конфліктів та боїв.

Напевно, найвідомішою є постать Олекси Гринішака, українського диригента, вояка та хорунжого УСС. Варто зауважити, що саме Гринішак був одним із організаторів товариства «Сокіл» на Надвірнянщині, що надавало немало підтримку Легіону Січових Стрільців.

Олекса Гринішак був народжений 13 березня 1895 року в Надвірні. Він був найстаршим сином у своїй родині, мав брата Миколу і сестру Анну. Свою освіту він отримав у Надвірнянській шестирічній народній школі для хлопців, після

чого вступив до Станіславської гімназії. У 1913 році Олекса успішно закінчив гімназійні курси з відзнакою. Під час Першої світової війни, в серпні 1914 року, Олекса Гринішак вступив добровольцем до легіону УСС (Української Січової Стрільцівської Легії). Важливою деталлю є те, що він склав військову присягу двічі. Спочатку він склав загальну присягу для всього австрійського війська. Проте пізніше він віддав присягу на вірність Україні. Ця присяга для стрільців УСС відзначалася вірною службою рідному краю, обороною його перед ворогом та готовністю воювати за честь української зброї до останньої краплі крові.

Олекса Гринішак був вихований в національно-патріотичному дусі, і він лишився вірним своїй присязі протягом усього життя. Його внесок у український патріотичний рух і боротьбу за незалежність був значущим [119].

Леся Гринішак був визначним членом ансамблю театру ім. І. Франка. На таланті Леся та його колег тримався увесь тягар репертуару. Він користувався великим успіхом у глядачів. Серед студентської молоді мав багато симпатиків, які радо відгукнулись на їхній заклик і весь свій вільний час погодились віддати на вишкіл і співпрацю в Театрі-студії ім. І. Франка. Місцева влада, зважаючи на авторитет членів групи, теж радо зустріла студію і виявила свою прихильність в організаційних початках [12, с. 21].

Леся Гринішак був обраний адміністратором стрілецького фронтового театру, який створили при Українській Галицькій Армії (УГА). Він відігравав це важливе завдання разом з керівником театральної трупи Гнатом Юро та завідувачем літературно-репертуарної частини Юрієм Шкрумеляком з Ланчина. Інформація про Леся Гринішака також фігурує в тодішній газеті «Покутський вісник», яка видавалася в Коломиї. Ця публікація згадує його в контексті гастролей Чернівецького театру у Коломиї.

Командування УСС добре розуміло важливість театру як засобу національної пропаганди. Він впливав на моральний дух місцевого населення Галичини, а також на українських вояків австро-угорської армії та січових стрільців. Військовослужбовців та колишніх акторів аматорської трупи

«Пресової Кватири» переважно відправляли до Львова, де вони приймали участь у виставах «Руської бесіди». Січові стрільці, що виступали в цій аматорській трупі, вважались ключовим резервом для театральних вистав. У хроніках цієї мистецької установи відзначаються обдаровані виконавці, серед яких виділяється ім'я Л. Гринішака [26].

Не менш відомим серед бійців Легіону Січових Стрільців є і Григорій Трух, командат сотні УСС, а згодом – церковний діяч та священник-василіянин.

О. Андрій Григорій Трух (18 лютого 1894 – 9 травня 1959) – народився в родині Василя Труха та Ганни з роду Яцків, у селі Гірнім Стрийського повіту. У Хрещенні отримав ім'я Григорій, на честь діда з батьківського боку [123].

Автором слів пісні «Ой, у лузі червона калина похилилася», яку заслужено можна вважати однією з вітчизняних пісень України, є Григорій Трух, який народився в селі Гірне на Стрийщині. Ця пісня з'явилася на світ на початку зародження січового стрілецького руху та вже тоді завоювала популярність, широко розповсюдилася через співанки і стала частиною народного доробку. Січові стрільці, для яких вона стала своєрідним національним гімном, понесли цю пісню разом з іншими у своїх серцях під час визвольної війни.

За допомогою революційно-патріотичного духу січових стрільців під час Першої світової війни, «Ой, у лузі червона калина похилилася» стала популярною в усій Україні, вплелася в духовне життя широких верств суспільства. Ця пісня несе в собі щемливу любов до рідної Батьківщини, героїчне прагнення її синів та доньок до відродження і слави [121].

Життєвий шлях Григорія був неперервною боротьбою за кращу долю свого народу. Він вклав усе своє життя у працю для України, страждаючи й молившись за кожную мить, аж до своєї останньої хвилини і поховання.

Вже з самого початку, коли з'явилися перші промені надії на волю для України під час Першої світової війни, Григорій був серед перших, хто вступив до Січових Стрільців, які вирушили на бій, на той «кривавий танець», з метою визволення українців від московського поневолення. Він подавав приклад учасникам, віддавався цілком справі, йшов через усі випробування і криваві

моменти, залишаючи за собою сліди власної крові – символи його невмирущої віри в національну ідею та готовності жертвувати всім для неї.

Навіть тоді, коли надія на швидке визволення Рідної Землі почала вигасати, і багато його товаришів залишили зброю і повернулися до звичайного життя, Григорій не відмовився від своєї боротьби. Він не поклав зброї, не покинув своєї боротьби, не залишив фронту. Він лише змінив зброю на святий хрест, а січовий однострій на чернечу рясу. Як місіонер-василіянин, він віддавався боротьбі за серця людей, сіяючи серед них ідеї Божої любові та глибокої прихильності до свого народу [123].

При розгляді означеної теми варто згадати і таку постать, як Іван Цяпка, який був військовим і політичним діячем, активним учасником національно-визвольних змагань.

Іван Цяпка – персонаж історичний. Він походив з небагатої селянської родини, але спромігся вступити до Віденського університету і навіть закінчити його. Коли почалась Перша Світова війна, Цяпка вже мав 27 років і виглядав як справжній козак з XVII століття – кремезний, з статурою мов в бика, геройською осанкою, харизматичним поглядом і довгими вусами [120].

Не можна не згадати і відомого композитора УСС Левка Лепкого, завдяки якому побачило світ чимало стрілецьких (і не лише) пісень.

Лев Лепкий – композитор і письменник, талановитий журналіст і художник, командир кінноти Українських січових стрільців, один із засновників видавництва «Червона Калина», автор широко популярних стрілецьких пісень. У статті «Чи українці» старший брат Левка, відомий український письменник Богдан Лепкий, відзначав: «Письменник виявляє свою національність у своїх творах. Якщо його твори пройняті національним духом, якщо вони не мертві, а роблять враження, впливають на життя нації, будять свідомість, ширять любов до рідного краю, до свого народу, до його минувшини, до його долі й недолі, то він національний письменник» [106, с. 319]. Цих принципів брати дотримувалися і у власній творчості, через що поезія Богдана Лепкого «Журавлі», покладена на музику Левом Лепким, стала піснею «Чуєш, брате мій»,

яка вважалася народною і лунала навіть тоді, коли імена її творців були під забороною [35, с. 325].

Серед багатьох досліджень, що присвячені творчості Левка Лепкого – українського поета, прозаїка, журналіста, редактора, композитора, художника та воїна, дуже обмаль інформації про його внесок у розробку та виготовлення пам'ятників полеглим воїнам УСС та УГА, а також у створенні елементів одностроїв, військових пам'ятних нагород та листівок.

Під час Першої світової війни Лепкий активно долучився до організації та став офіцером Легіону Українських січових стрільців, а також Пресової квартири. Важливою частиною його життя стала боротьба за Україну та її державність, і він став літописцем стрілецької слави.

Наприклад, завдяки ініціативі Левка Лепкого була розроблена та введена виготовлення оригінальної форми стрілецької шапки, відомої як «мазепинка». Ця шапка мала на переді характерний виріз, який поєднував елементи народної та гетьманської шапок [44, с. 55].

Лев Лепкий вніс значний внесок у обробку стрілецьких пісень, надаючи їм особливий характер та спадщину, яка виявилася якісно важливою, незважаючи на невелику кількість таких творів – трохи більше 10. Його народні обробки пісень відіграли важливу роль у списку стрілецьких пісень України.

Лев Лепкий піднімав свою лірику на базі життєрадісної народної пісні з її веселими та гумористичними відтінками. Також його творчість надихалася патріотичною лірикою Івана Франка. Зазначено, що Іван Франко спеціально створював твори для громадсько активної аудиторії, зокрема останню збірку «Вірші на громадські теми». Це зумовило вибір Левка Лепкого віддати перевагу громадсько активному мистецтву, підтримуючи ідеї прав людини та національних цінностей. У його ліриці герой, який спочатку є об'єктом співчуття та жалю, стає активним суб'єктом історії. Лев Лепкий пропагує усвідомлену національну свідомість та активну позицію, підтримуючи вірність ідеям та безсумнівну вірність українській спільноті [53, с. 205].

Згадуючи про авторів стрілецьких пісень, не можна оминати увагою і Михайла Гайворонського, громадського діяча та композитора, головного диригента та інспектора військових оркестрів армії УНР.

Михайло Орест Гайворонський народився 15 вересня 1892 року в Заліщиках на Тернопільщині. В сім'ї Гайворонських дотримувалися в усьому давніх звичаїв і переконань. Свята, особливо Різдво, Новий Рік, Йордан, проводилися урочисто, по-стародавньому. Навчаючись у семінарії, М. Гайворонський гартував і свою національну свідомість. Тут йому довелося відчувати приниження і всяку несправедливість тільки за те, що він був українцем.

Перші композиторські спроби М. Гайворонського датовані 1910 роком. До перших творів належали: хорова композиція на слова зі збірки М. Шашкевича «Ой, вилетів орел» та скрипкові твори [16, с. 113].

Під час Першої світової війни Михайло Гайворонський виконував обов'язки у запасній частині легіону Українських Січових Стрільців. Він активно займався набором нових бійців на території Галичини. Окрім військової підготовки в Кадрі молоді, Гайворонський був керівником стрілецького хору, який супроводжував військові заходи. Сам Михайло Гайворонський був відомим композитором, автором численних пісень. Він організував військові оркестри протягом 1914-1917 років та написав безліч пісень, і власних, і на тексти інших авторів, таких як Богдан Лепкий, Петро Карманський, Юрій Шкрумеляк, Роман Купчинський, Микола Голубець, Юрій Назарак та інші. Саме Михайло Гайворонський ще й писав поетичні твори.

Серед його відомих пісень – «Йде січове військо до бою», створена в 1916 році, і хорова пісня «Ой, впав стрілець», написана у Тудинці над Стрипою також у 1916 році. Михайло Гайворонський, автор більше двадцяти стрілецьких пісень, творив свої мелодії з великим ентузіазмом, відображаючи палаючі почуття та патріотизм. Багато з його пісень стали улюбленими серед січових стрільців та широко співалися. До них відносяться «Ой, нагнувся дуб високий» (слова М. Голубця), «Ой, там при долині» (слова І. Луцика), «Їхав стрілець на війноньку» і «За рідний край» (слова Р. Купчинського), «Ой, казала мати» (слова і мелодія М.

Гайворонського), «Нема в світі» (слова Ю. Назарака). Ці стрілецькі пісні швидко здобули популярність та визнання серед вояків та громадськості.

Музичні твори М. Гайворонського були опубліковані 1915 р. в «Стрілецькій антології» та пісеннику «Співанки УСС». У 1916 р. вийшов збірник «Стрілецькі бойові пісні» («З життя Українських Січових Стрільців») в обробці М. Гайворонського. Його двадцять стрілецьких пісень вміщено у збірці «Сурма», яку видавництво «Червона Калина» опублікувало в 1922 р. Ще сім пісень увійшло до композиції «Стрілецьким шляхом», виданої в 30-і роки [118].

Михайло Гайворонський написав значну кількість музичних творів різних жанрів. Його перу належать хорові та оркестрові твори, камерно-інструментальні та вокальні композиції, музика для молоді та дітей, духовна музика. Важливе місце в діяльності композитора займала музична публіцистика. На заклик СУПрому про створення часопису «Українська музика» серед інших музикантів відгукнувся й Гайворонський. «Статтями, дописами і жертвами на пресовий фонд з усіх усюдів відгукнулися музики: Олександр Кошиць, Станіслав Людкевич, Філарет Колесса, Борис Кудрик, Антін Рудницький, Микола Колесса, Михайло Гайворонський, Роман Придаткевич...» [79, с. 61]. Та центральне місце у творчій спадщині належить обробкам українських народних пісень. «В українські народні пісні, – пише В. Витвицький, – Михайло Гайворонський вслуховувався у своєму батьківському домі від самого дитинства» [80, с. 175]. Згодом, отримавши музичну освіту, Гайворонський почав записувати народну музику. Такі записи він робив, перебуваючи в Закарпатті, Гуцульщині, Бойківщині й Наддніпрянщині. Частина творів він записав від емігрантів в Америці. Як вказують дослідники, записи здійснювалися несистематично і переслідували швидше фольклорну, а творчу мету [60, с. 136].

Отже, можна підсумувати, що творчість українських січових стрільців відображала їхні патріотичні почуття, бажання захищати свою країну та культурний спадок. Вона відіграла важливу роль у формуванні та підтриманні національної ідентичності та солідарності серед багатьох українців. Багато

пісень січових стрільців були наповнені відданістю рідній землі та бажанням відстояти її свободу. Їхні тексти висловлювали віру в перемогу над ворогами та готовність жертвувати собою для захисту України. До того ж, пісні січових стрільців сприяли формуванню спільного образу та єдності серед воїнів. Вони підтримували духовний зв'язок між членами Січового війська, що було особливо важливим у важкі часи.

РОЗДІЛ 4

ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО ТА ТЕАТРАЛЬНА ДІЯЛЬНІСТЬ В ГАЛИЧИНІ КІНЦЯ ХІХ – 1939 Р.

Хорове мистецтво Галичини на зламі ХІХ і початку ХХ століть відображало багатство культурної спадщини та історичних впливів різних національних груп, які населяли цей регіон. Галичина в той період була частиною Австро-Угорської імперії, а згодом – Другої Речі Посполитої.

У цей період хорове мистецтво мало важливе значення для підтримання культурної ідентичності та національного духу. Особливо це стосувалося українського населення, яке прагнуло зберегти свою культурну спадщину та мову під впливом імперської політики. Протягом цього періоду в Галичині діяли різні хорові колективи, які виконували різноманітні музичні жанри: від народних пісень до класичної музики. Традиції хорового співу були тісно пов'язані з релігійними обрядами, святами та подіями.

Лише в останньому десятиріччі ХІХ століття настав час відновлення музичних товариств та активізації концертного життя. Доти давні традиції музикантування в колі родини створили гарну основу для розвитку хорового мистецтва. Численні хорові групи вже тоді активно функціонували, що підготувало підґрунтя для майбутньої масової організації, яка могла б об'єднати музичних талантів усієї Галичини. Це завдання було поставлене перед товариством «Львівський Боян». 2 лютого 1891 року відбулися перші організаційні збори товариства, де було схвалено статут. Головою обрали Володимира Шухевича, а головним диригентом став Анатоль Вахнянин. Підкреслюючи приклад з Львова, інші міста Галичини теж почали створювати свої власні товариства «Боян». Серед них були Перемишль, Коломия, Бережани, Стрий, Станиславів, Тернопіль, Снятин, Броди, Дрогобич, Долина, Яворів. «Перемиський Боян» заснували композитор Максим Копко та музичний аматор Теофіл Кормош, який пізніше також став відомим діячем ЗУНР. Перший став головою товариства, а другий – диригентом. [13, с. 199].

Хорове виконавство в Галичині наприкінці XIX – початку XX ст. набиало все більш широкого розвою, а головним рушієм у цьому процесі були співацькі товариства, серед яких провідне місце займає «Боян», що став не тільки об'єднанням музичних сил Галичини, а водночас і осередком національно-культурного відродження. Перше хорове товариство під назвою «Боян» було створено у Львові в 1891 р. Згодом, за прикладом львівського, аналогічні товариства створюються у Коломиї (1895), Станіславові (1896), Синтині (1901), Городенці (1936), Калуші (1932), Рогатині (1937) та ін. Співацькі товариства «Боян» були справжніми осередками музичної культури в краї і проводили багатогранну роботу, яка не мала аналогів. Основні сфери їхньої діяльності – створення читалень, бібліотек, музичних шкіл і впровадження музичної освіти, організація драматичних гуртків та постановка музично-драматичних і навіть оперних вистав, заснування видавництва і пропагування творів українських і місцевих композиторів, організація широкої концертної діяльності тощо [63, с. 69].

Наприкінці 20-х років XX століття «Боян» посів провідне місце у музичному житті регіону. Співаки хору влаштовували самостійні концерти, щорічно – Шевченківську академію, ювілейні святкування з нагоди видатних подій у житті українського народу, на честь видатних діячів вітчизняної культури, концерти української пісні та ін. Концертування було найбільш характерною, втім не єдиною ділянкою культурно-просвітницької практики товариства. Зокрема, наслідуючи приклад Львова, співоче товариство «Дрогобицький Боян» започаткувало видання музичних творів, місячника для співацьких і музичних справ – «Боян». Ініціатива видання «співацького часопису» належала «Союзу українських хорів», точніше його фактичному зачинателеві та керівнику о. Северину Сапруну. Цей, без перебільшення видатний музично-громадський і культурний діяч Дрогобиччини, очоливши згаданий «Союз хорів», добровільно й без жодної винагороди займався заснуванням, реєстрацією та редакційним провадженням (значною мірою й

написанням матеріалів) журналу «Боян» – унікального, як для тогочасних провінційних реалій, видання [5, с. 28].

Культурно-мистецька діяльність кожної філії «Бояну» – це окрема історія становлення і розвитку музичної культури місцян. В силу різноманітних історичних обставин, зокрема таких, як Перша світова війна та революція, були внесені корективи в роботу товариств. Деякі з них припиняли свою діяльність в часі війни, а пізніше її відновлювали, інші товариства діяли безперервно протягом майже сорока років [33, с. 163].

Проте, музичне та культурне життя Галичини виходило за межі лише діяльності товариств «Боян». Вже в період з 1891 по 1894 роки Володимир Садовський організував українські народні хори та з ними виступав на різноманітних концертах. Завідувавши при церкві святого Варвари у Відні з 1894 року, він створив змішаний хор, який досяг високої виконавської майстерності. У репертуарі цього хору були твори відомих композиторів, таких як Д. Бортнянський, П. Чайковський, М. Вербицький, Ф. Мендельсон, Ш. Гуно та інших.

На одному з концертів, що відбувся 17 квітня 1901 року, Олександр Носалевич, видатний український оперний співак, виступив з сольним номером у супроводі хору. Мішаний хор успішно концертував також на вечірках, організованих Віденською руською громадою, де збиралися гості з різних слов'янських та німецьких середовищ. Звучання руської пісні в такій досконалій інтерпретації викликало насолоду та захоплення серед слухачів [104, с. 112].

З середини XIX століття Галицьке музичне товариство грає важливу роль у розвитку та популяризації хорового мистецтва. Це товариство щорічно проводило приблизно десять музичних заходів, на яких виконувались різні жанри камерної музики – як від відомих західноєвропейських композиторів, так і від місцевих аматорів-композиторів.

Особливий розцвіт товариство відзначило за головування Кароля Мікулі з 1858 року. За його сприянням було створено аматорський симфонічний оркестр

і кілька хорових груп: чоловічий, жіночий та мішаний. Це дозволяло включати до програм музичних виступів твори, які потребували участі солістів, хору і оркестру.

Особливий інтерес громадськості викликали концерти, на яких представляли шедеври західноєвропейської духовної музики. Відгуки підкреслювали високий професійний рівень виконання, що наближався до амбіцій столичних колективів, а не виглядав як периферійна діяльність [90, с. 5].

Галицьке Музичне Товариство від свого заснування активно сприяло просвітництву та освіті в сфері музичного мистецтва. Його цілі та завдання, визначені у Статутах, насамперед покладались на розвиток і формування музичного мистецтва, популяризацію музики та створення музичної культури у регіоні. Основний акцент ставився на практичне виконання музики. Учасники товариства повинні були постійно покращувати свої музичні знання та виконавські навички, беручи активну участь у репетиціях та концертах. Члени організації повинні були демонструвати мистецький інтерес, глибокі знання музики та регулярно відвідувати репетиції та виступи не менше ніж протягом трьох років. Крім цього, важливим завданням було розповсюдження та розвиток музичного зацікавлення в місцевому співтоваристві, а також постійне підвищення рівня власних музичних вмінь за допомогою вивчення нотної та теоретичної літератури [88, с. 113].

Зміст Статуту відображав глибоке розуміння влади Галицького Музичного Товариства (ГМТ) ролі та значущості музики у суспільстві, її впливу на духовний, культурний та релігійний розвиток. Незважаючи на те, що духовна музика має особливе місце для віруючих і пронизана глибоким смислом для них, її значення розповсюджується на всіх, бо вона є цінним культурним надбанням народу. Як відомий вид мистецтва, духовна музика втілює в собі ключові культурні аспекти суспільства, розкриваючи його духовне багатство, інтелектуальний потенціал та соціокультурні особливості.

Керуючись статутом, який підкреслював важливість церковної музики, ГМТ дбало про те, щоб концертний репертуар постійно відображав духовну

тематику. Упродовж XIX століття у програмах концертів все частіше звучали як релігійні, так і світські композиції, які віддзеркалювали глибокий зміст і важливість духовності для суспільства [38, с. 30].

У регіоні, де діяло Галицьке Музичне Товариство (Galicyskie Towarzystwo Muzyczne), ця організація впродовж понад ста років (1838–1939) була центром мистецького життя. Від самого заснування і до кінця своєї існування вона виконувала важливі соціокультурні ролі, впливаючи на формування культурного середовища регіону. Товариство збирали навколо себе не лише сотні музикознавців, аматорів і любителів музики, але й відомих музикантів – співаків, інструменталістів, диригентів, композиторів, педагогів та музикознавців.

Важливим аспектом діяльності ГМТ була її стимулююча роль, яка сприяла активізації музичної творчості в регіоні. Це організування сприятливого середовища спонукало до більш активного композиторського та виконавського розвитку [39, с. 23].

Не менш важливою була роль і товариства «Просвіта» у розвитку хорового мистецтва та музичної культури Галичини загалом. У означений період товариства «Просвіта» займались не лише освітньою діяльністю, а й активно поширювали серед народу українську музику та народне мистецтво, інтерпретоване під музичний стиль того часу.

У діяльності «Просвіти» значну частку займали заходи по розбудові музичної культури. Головні напрями роботи товариства схарактеризував С. Людкевич у статті «Організація музичного виховання»: «1. Заснування і плекання просвітянських хорів і оркестрів. 2. Виховання відповідних диригентів для тих гуртків. 3. Улаштування музичних курсів диригентів, збірних концертів хорів і оркестрів. 4. Застосування музичних бібліотек, збирання та видання придатного для хорів та оркестрів репертуару» [37, с. 295]. Тож саме «Просвіті» належала визначальна роль у кристалізації нових форм функціонування національного музичного мистецтва. Хорові гуртки при читальнях посідали провідне місце у розгортанні культуротворчого процесу. Завдання і напрями їхньої практики були чітко регламентовані просвітянськими статутами. Зокрема

в «Положенні про порядок діяльності хорових гуртків при читальнях «Просвіти» йдеться про те, що «Просвітянський хор своєю систематичною працею...розбуджує просвітянське життя у Читальні й зацікавлює нею загал громадян своєї місцевини, через уладжування національних свят здійснює у великій мірі виховно-культурну ідею «Просвіти» і плекає та популяризує українську – головню народну пісню» [2].

Найбільш впливовим і значним культурно-освітнім товариством, яке пропагувало вокальне мистецтво, була «Просвіта». Від початку свого заснування вона стала широко розгалуженою організацією з читальнями, чисельними хоровими колективами, оркестрами, школами тощо. «Заснована в 1868 р. з метою піднесення національно-культурного рівня народу, щоб «нижчі» верстви суспільності – народна маса почула себе членом національного організму, відчувала своє громадське і національне достоїнство й узнала потребу існування нації як окремішньої народно індивідуальності» [14, с. 705]. З кожним роком активно розвивалося музичне відділення львівської «Просвіти». Галицькі композитори плідно працювали над написанням музичних творів, обробок українських народних пісень, поширенням їх серед виконавців. Велику роль в організації вокально-мистецької діяльності цього товариства у різні часи відігравали А. Вахнянин, О. Нижанківський, С. Людкевич, В. Барвінський. Зокрема, їхні солоспіви стали окрасою ряду концертів, які організовувала «Просвіта». Просвітницька діяльність А. Вахнянина надихнула його на роздуми щодо музичної підготовки співаків. Адже потрібно було докласти немало праці й зусиль, щоб «виучити кожного анальфабета (з дуже малими винятками) читати ноти та витвердити довшу композицію напам'ять» [111, с. 131]. Тому він пропонує створити у Львові безкоштовні курси теорії музики та співу. «Голоси! З якими колосальними ансамблями могли би ми виступати тоді на естрадах концертних, святкуючи наші національні торжества! Школа і наука робить багато» [17, с. 25]. А. Вахнянин наголошував, що серед молоді надзвичайно талановиті люди. Але потрібно їх серйозно навчати музики та співу [55, с. 23].

Діяльність просвітянських колективів у містах була на значно вищому рівні, ніж у сільській місцевості. Це пояснюється тим, що керівниками сільських оркестрів переважно були люди без середньої освіти, так звані «самоуки», хоча багато з них вчилися в приватних школах на спеціальних курсах та семінарах, що організовувались при «Просвіті» і очолювались видатними галицькими музикантами. Різноманітні колективи діяли в усіх куточках Західної України: Бучачі, Богатківцях, Городенці, Добромилі, Заліщиках, Калуші, Комарно, Коломиї, Львові, Печеніжині, Тернополі, Тереховлі, Хотині, Чорткові – духові оркестри; Дрогобичі, Комарно, Коломиї, Печеніжині, Плавучах Великих, Тернополі, Турці, Хороброві – струнно-смічкові оркестри; Монастириськах, Надвірні, Тернополі, Чорткові – мандолінові оркестри. Статистичні дані свідчать, що тільки в Галичині у 1926 році на 83 філії «Просвіти» діяло 17 різних оркестрів [107]. З даного переліку можна зробити висновок, що, як правило, просвітянські оркестри були трьох типів: струнно-смічкові, духові та мандолінові, хоч більшу частину становили духові. Це було пов'язано, очевидно, з такими факторами: міцні та тривалі традиції побутування цих інструментів в регіоні, мобільність складу, яка не вимагала залучення великої кількості музикантів, наявність диригентів-аматорів, недостатня фахова підготовка яких дозволяла керувати тільки малими оркестровими колективами [10, с. 43].

Аматорські хори, що діяли під егідою товариства «Просвіта» на Галичині на початку ХХ століття, також відігравали важливу роль у збереженні та розвитку української культурної спадщини. Товариство «Просвіта» було важливим центром національної освіти, культурного піднесення та самосвідомості українського населення Галичини.

Аматорські хори «Просвіти» займалися співом та музичною діяльністю, спрямованою на популяризацію української мови, культури та історії. Їхня робота була особливо важливою в умовах підтримки мовних та культурних традицій в умовах політичних обмежень та репресій.

Діяльність аматорських хорів розгалуженої мережі філій «Просвіти» спрямовувалася на поширення української пісні (що дуже важливо!) як

найдоступнішого засобу просвітництва. Адже, на думку активного просвітянина, композитора Б. Вахнянина, «Рідна пісня є тим могутнім засобом, що підтримує народного духа... Пісня є скарбницею, в яку народ укладав скарби своїх найкращих почувань. Рідна пісня скріпляє народ у часі горя-неволі, дає йому розраду, будить приспаного духа свободи». І далі музикант слушно підмічав: «...коли рідну пісню як слід співати, то вона може стати якнайкращим засобом усякої народно-просвітньої організаційної праці» [10].

Варто зауважити, що театральна діяльність в Галичині на початку ХХ століття також мала значний вплив на розвиток української культури, національної свідомості та визначалася політичним та соціокультурним контекстом того часу.

Український театральний рух в Галичині протягом першої половини 20-х років ХХ століття представляє унікальне явище в історії національного театального мистецтва. Цей період відзначався феноменальним зростанням театальної активності навіть в умовах післявоєнної руйнації. Незважаючи на різний рівень виконавства, різноманітні театральні трупи відігравали важливу роль у залученні українського суспільства до національного та європейського мистецтва.

За часів польського панування в Галичині український театральний рух переживав складні й суперечливі моменти. Основні тенденції цього руху були великою мірою визначені присутністю видатних театральних діячів (еміграція з наддніпрянських регіонів приносила значний мистецький потенціал) і особистими амбіціями людей, залучених до цієї справи. Це призводило до різноманітності та розмаїтості творчих колективів, чия діяльність мала різні впливи на культурне життя. В цей період виникав особливий явище «театальної феєрії», коли невизначені або офіційно зареєстровані самодіяльні трупи виходили на передній план. Вони швидко проявляли свій творчий потенціал, але так само швидко зникали або об'єднувалися з іншими колективами, де актори продовжували свою діяльність [54, с. 137].

Перше театральне товариство «Руська Бесіда» (Додаток Д) у Львові, яке засновано Юліаном Лаврівським у 1861 році на початок ХХ століття проходило один із складних періодів реалізації основної місії – «скріплення і піднесення національного духа». Театрознавець С. Чарнецький зазначив, що для українського театру у Львові хронологічний відрізок від 28 грудня 1892 року і до липня 1900 року став часом «невблаганної бурі в полотняному світі театральних куліс» [97, с. 133], адже саме 28 грудня у Коломиї І. Біберович здійснив передачу театру призначеному віділом товариства тимчасовому адміністратору Юліану Винницькому (1 січня 1893 р.–15 квітня 1893 р.). І з цього часу «наче на фільмовій стрічці міняються адміністратори, управителі, провідники, режисери, контролери, а у двох (недовготривалих) випадках і підприємці. Загальний заколот, невпинні спори і сварки, взаємні обвинувачування й доноси склалися на зміст життя й діяльності дітей музи... За жіночі ролі зчинялися не раз такі пекельні бучі, що доводилося відкликувати вистави» [97, с. 136].

На початку ХХ століття в Галичині єдиним професійним українським театром був мандрівний театр товариства «Руська бесіда». Напередодні Першої світової війни директором театру був Роман Сірецький, який уживав заходів, щоб піднести рівень театру на вищий щабель його розвитку. Однак несприятливі обставини не дали йому можливості здійснити свої наміри. Значні корективи в роботу театру внесла Перша світова війна. Воєнна хуртовина захопила театр у Борщеві на Тернопільщині. Директор театру В. Сірецький і кілька артистів театру зразу були мобілізовані до війська й відправлені на фронт. Інші розійшлися в різні боки, бо окупаційна російська влада заборонила продовжувати вистави. Частина акторів, зокрема Микола Бенцаль, Олена Бенцалева, Анна Юрчакова, Антоніна Осиповичева, Іван Рубчак та інші опинились у Тернополі. У 1915–1917 рр. вони виступали там у новоствореному театрі «Тернопільські театральні вечори» під керівництвом Леся Курбаса, а з березня 1916 року – Миколи Бенцалю [80, с. 175]. Інші члени трупи театру «Руської бесіди» опинились у Львові, де певний час перебивалися випадковими заробітчанськими виступами в казино «Bristol». Дещо пізніше колишній актор

театру товариства «Руська бесіда» Василь Коссак організував у Львові розважальний так званий «Легкий театр». Але заборона російського коменданта Львова будь-яких вистав українською мовою змусила В. Коссака перейти працювати в приватний водевільний театр «Cassinode Paris». Це єдиний театр, що відновив тоді у Львові свою діяльність. Тут деякі українські артисти виступали разом з польськими артистами [9, с. 365].

Після відходу зі Львова влітку 1915 р. російських військ В. Коссак створює Український Людовий театр, який поперемінно працює то в залі «Сокола – Батька» страхового товариства «Дністер», то в приміщенні польського товариства «Gwiazda». Незважаючи на скрутні побутові умови, В. Коссаку вдалося організувати повноцінну театральну трупу в складі 31 особи. Однак було обмаль чоловіків-акторів, більшість з яких перебували на військовій службі, тому до творчої співпраці залучали аматорів-початківців. Рятуючи ситуацію, 30 січня 1916 року на сцені виступив навіть відомий письменник Михайло Яцків у ролі Миколи в «Украденому щасті» І. Франка. У січні 1916 року у Львові відновлює роботу товариство «Руська бесіда», змінивши назву на «Українська бесіда». Товариство бере під свій протекторат згаданий театр В. Коссака, забезпечує йому фінансову та юридичну підтримку. 3 березня 1916 р. на сцені театру почала виступати відома артистка галицької сцени Катерина Рубчакова, яка приїхала із Чернівців. Та незабаром В. Коссака мобілізували до війська. Утім його військова служба проходила в Збірній станиці Українських січових стрільців у Львові, що давало йому можливість і надалі керувати театром [9, с. 366].

Українські аматорські театри в Галичині на початку ХХ століття також відіграли значну роль у формуванні національної свідомості, підтримці української культури та впливі на соціально-політичну ситуацію регіону.

Аматорські театри були важливим чинником популяризації української мови. Вони виступали з виставами, які були розраховані на українську публіку. Це сприяло зміцненню української ідентичності та мінімізації впливу політики русифікації.

Аматорські театральні колективи галичан були важливими чинниками національно-культурного відродження наприкінці XIX – початку XX ст. Їх творча діяльність сприяла збереженню української мови, пропагувала етнографічні засади та звичаї української нації, відтворювала національний психологічний тип, інтенсифікувала пробудження національної самосвідомості та заклала підвалини «театрального» майбутнього Галичини [75, с. 72].

Аналізуючи розвиток театральної діяльності в Галичині означеного періоду, варто згадати і театр Гната Хоткевича, діяльність якого позитивно вплинула на становлення галицької культури.

Гнат Хоткевич підніс рівень професіоналізму українського акторського мистецтва, розробляючи свої методи навчання та режисерські підходи. Він також активно співпрацював з українськими письменниками, допомагаючи їм створювати вистави, які підтримували та пропагували національну ідею. Гнат Хоткевич став справжнім культурним лідером та патріотом, який не лише збагачував театральну сцену, а й сприяв підвищенню української свідомості та культурного самосвідомого нації. Його творчий доробок має велике значення для історії українського театрального мистецтва та національної ідентичності.

Гнат Хоткевич народився 31 грудня 1877 року в Харкові. Він віддав своє життя служінню Україні, але це вело до його трагічної загибелі. Незважаючи на це, після його смерті Хоткевича реабілітували, а деякі його твори були опубліковані. Проте, багато аспектів його творчості залишалися невідомими через цензурні обмеження. Із своєї ранньої доби родина Хоткевичів проводила літо в селі Дергачі біля Харкова. Це дитинство в селі сильно вплинуло на його подальше життя. Це село сформувало світогляд Гната Хоткевича, зробив його відвертим прихильником української культури. Саме тут він познайомився з кобзарями-бандуристами, і це поглибило його інтерес до бандури та музики.

Після закінчення Харківського реального училища та Технологічного інституту, Хоткевич працював як інженер на залізниці з 1900 до 1905 року. Однак технічна кар'єра його мало цікавила, і він більше віддавав перевагу літературі, театру, музиці та громадській роботі. Ще навчаючись в інституті, він

організував самодіяльний театр у Дергачах, де ставили п'єси українських драматургів. Після закінчення навчання він заснував перший робітничий театр в Україні.

Однак найбільше слави Гнат Хоткевич здобув у галузі музичного мистецтва. Його талант виявився у різних аспектах: він був музикознавцем, віртуозним бандуристом, педагогом та композитором. Він досліджував інструментальні концепції, глибоко аналізував психологічні та соціологічні аспекти виконавської діяльності музикантів. Його методики викладання гри на бандурі досі використовуються у школах, а його композиції вплинули на розвиток бандурної музики та збагатили виконавську майстерність [51, с. 232].

Гнат Хоткевич виявив своє обдарування в багатьох сферах творчості. Він був письменником, композитором, художником та театральним діячем. Його творча енергія розпорошувалася у різних напрямках, і Хоткевич завжди викликав жвавий інтерес серед українських інтелігентів і просвітителів. Його заслуга полягала в тому, що він розумів важливість широкого самовираження у своїй творчості. Головною місією Хоткевича було підвищення рівня художньої освіти в народі, а це було нерозривно пов'язане з пробудженням української національної самосвідомості.

У своїх творчих зусиллях він прагнув нести культуру своєму народові. Ця прагнення виявлялася в різних аспектах його роботи: він писав прозу, драматургію, займався перекладами, створював музичні композиції, писав сценарії. Водночас, він також досліджував літературознавство, театрознавство, музикознавство, історію, етнографію, фольклористику, і проводив лекції. Хоткевич був також віртуозним музикантом, який грав на бандурі, та педагогом, який викладав українську літературу, історію та гру на бандурі в навчальних закладах Харкова і Полтави [21, с. 83].

Гуцульський театр Гната Хоткевича за короткий час свого творчого життя зумів пройти шлях від звичайного аматорського гуртка до напівпрофесійного мандрівного театру, який за інтенсивністю гастрольної діяльності посідав друге місце в краї після професіонального театру товариства «Руська бесіда».

Репертуар Гуцульського театру складали: п'єса польського письменника Ю.Коженювського «Верховинці» («Karpassy góralskie») у переробці Г. Хоткевича і три оригінальні п'єси останнього – «Довбуш», «Гуцульський рік», «Непросте». Усі чотири твори, написані гуцульською говіркою, становили літопис життя гуцулів у всіх його проявах, давали можливість гуцульським артистам виявити всі грані свого таланту і були візитівкою колективу. На відміну від багатьох так званих малоросійських труп, які послуговувалися «горілчано-гопаковим» репертуаром, Гуцульський театр зумів уникнути псевдофольклорності, піднісши гуцульський фольклор до вершин поетичної образності і захопливої видовищності [71, с. 100].

Про стрімке зростання популярності Гуцульського театру свідчить і той факт, що вже через рік після свого утворення за інтенсивністю гастрольної діяльності він посів серед українських театрів Галичини друге місце (після професійного театру Товариства «Руська бесіда»), що є по суті унікальним явищем, яке вимагає наукового осмислення.

Феномен Гуцульського театру чи не найяскравіше проявився під час краківських гастролей. У березні 1911 р. гуцульські актори вирушили у свою першу і надзвичайно відповідальну гастрольну подорож по Галичині, що вимагало від них мобілізації всіх духовних і фізичних сил та чіткої організаційної роботи. Оскільки Г. Хоткевич через свою завантаженість літературною роботою та у зв'язку з сімейними обставинами не зміг поїхати разом з театром, то він підшукав для цього відповідну людину політичного емігранта з Наддніпрянської України Олексу Ремеза, якого переслідував царський режим за участь у революційних подіях 1905 р. О. Ремез уже мав досвід роботи в театрі Товариства «Руська бесіда» і радо погодився стати директором і режисером Гуцульського театру [72, с. 11].

Досліджуючи хорове та театральне мистецтво Галичини, варто згадати і відомі персоналії, які стали візиткою українського краю тих часів. Зокрема, варто згадати і Соломію Крушельницьку – талановиту оперну співачку та мисткиню, що ще за життя була визнана найкращою оперною співачкою світу (Дод. Е).

З-поміж безлічі імен видатних українських співаків Соломія Крушельницька займає провідне місце. Так, її по праву можна вважати «праматір'ю» в колі представників вокального мистецтва західної діаспори, хоча науковці стверджують, що вона є виключно українською співачкою, яка виступала на європейських і українських сценах і не належала до когорти українських емігрантів [8, с. 98].

Соломія Крушельницька вже з раннього дитинства мала занурення у музичне середовище завдяки колисковим пісням, які співала її мати. Її відношення до музики було визначене вже тоді. Вона почала вивчати фортепіано у дитячому віці, а з десяти років стала співати в хорі, створеному її батьком. Виявивши палке бажання доньки вчитися музики, батьки зробили важливий крок і навіть позичили гроші, щоб відправити її навчатися до Львівської консерваторії.

З часом, Соломія Крушельницька стала однією з найвидатніших співачок у світі, і цей титул їй приніс визнання ще за її життя. Її вражаючі виконання оперних партій зачаровували глядачів у численних містах Європи. Вона виконала понад 60 оперних ролей. Її талант розцвітає на сценах провідних світових театрів, включаючи Одесу, Варшаву, Петербург, Париж (особливо «Гранд-опера»), Неаполь, Рим, Мілан («Ла Скала») та Каїр [32, с. 22].

Завершивши навчання у Львівській консерваторії, співачка прагне удосконалювати свою професійну майстерність за кордоном. І батько, взявши позику в банку, повіз її до Мілану навчатися оперному співу у відомої педагогині Фаусти Креспі. Учениця настільки сподобалася викладачці, що згодом навчала талановиту українку безкоштовно, надіславши батькам такого листа: «Як хотілося б мати у школі розумних і здорових духом учениць, схожих на мою улюблену Саломею. Це було б для мене втіхою. Та, на жаль, Саломея тільки одна! Досі я ще не бачила жодної дівчини, що хоча б трохи скидалася на неї! І це дійсно так, мій дорогий батьку! Саломея не тільки артистка душею, а й справжня людина, обдарована всім надміру! Що за чудове створіння!» [45, с. 69].

Крушельницька співала різними мовами, проте особливою її любов'ю були українські народні пісні в обробці Миколи Лисенка. Вона пишалася, що її народ має такий прекрасний спадок та включала у кожен концерт програму свого концерту пісні з рідного села на Поділлі, які часто виконувала під власний акомпанемент: «Тихо, тихо Дунай воду несе», «Ой прийшов я до двора», «Весільні співанки», «Через сад-виноград», «Вівці мої, вівці», «Цвітка дрібная», «Дощик», «Ой за гаєм зелененьким» та інші. Якось Соломія виступала в резиденції російського імператора у Скерневіце під Варшавою, де, серед інших творів, виконувала українські народні пісні. Микола II був впевнений, що співачка родом десь із західних країн Європи, тому після виступу запитав французькою: «Якого народу ці пісні?». Та пояснила, що вона українка і це були пісні її народу. Слід зазначити, що в ті часи українська мова та культура у російській імперії зазнавали шаленого тиску та цензури, тому українські пісні у цьому концерті слід розцінювати як сміливий вчинок великої доньки українського народу [69, с. 34].

Здатність вчитись та опанувати різні вокальні манери співу, різні школи допомогли співачці опанувати широкий вокальний репертуар, різні національні школи, історичні стилі початку ХХ століття. В оперних театрах Соломія Крушельницька змогла використати свій унікальний дар для виконання модерної музики та вміння перемикається на камерний репертуар, тобто максимально використовувати переваги справжньої вокальної школи.

На цей час Національна музика України стала повноправною частиною європейської культури та концертної діяльності співачки. Критерії, яких завжди дотримувалась співачка під час виступів, які розвивали українську культуру і національне суспільство, це високий художній рівень виконання українських авторів, різноманітність жанрів, тематики, подолання стереотипу та консерватизму в образі українця.

Величезна кількість сольних виступів та спілкування з видатними особистостями, допомогли їй виробити систему своїх поглядів і переконань, сформувати вільну думку та поставити в центр інтересів професійний підхід до творчої діяльності [20, с. 15].

Блискуча кар'єра Соломії Крушельницької як оперної співачки розпочалася на межі XIX–XX століть, і в той самий час європейські та світові сцени тріумфально завойовували опери П. Чайковського. Молода, вродлива й талановита співачка прекрасно підходила під образи юних героїнь Чайковського. Так у репертуарі С. Крушельницької з'явилися партії Тетяни («Євгеній Онєгін») та Лізи («Пікова дама»). У 1898 році 26-річна С. Крушельницька підписує свій перший довготривалий контракт із дирекцією великого європейського оперного театру – Варшавської опери – і протягом чотирьох сезонів (1898–1902) стає його провідною солісткою. Вона швидко здобуває пошану і славу, підкоряє польську публіку неперевершеним виконанням партій Гальки і Графині в операх С. Монюшка, прекрасно співає італійський репертуар. Саме для цієї сцени С. Крушельницька підготувала і вперше заспівала партії Тетяни і Лізи в операх П. Чайковського, а виступи співачки в оперних виставах мали незмінний успіх і приносили театру великі касові збори, набагато більші, ніж виступи інших виконавиць [36, с. 25].

Восени 1898 року Соломія Крушельницька прибула до Варшави за запрошенням адміністрації Великого театру і провела там чотири оперні сезони. Цей період став часом великих досягнень Варшавської опери, що було в основному зумовлено присутністю на сцені двох видатних співачок: Крушельницької та Королевич. Їхні голоси і виразність образу гармонійно доповнювали одне одного. Соломія Крушельницька володіла драматичним металевим сопрано, яке ідеально підходило для ролей як Гальки, так і Графині. З іншого боку, Королевич мала ліричне сопрано, що чудово виражалось у виконанні ролей Софії та Броні. Кожна оперна постановка в ті роки ставала великим торжеством обох співачок, хоча Соломія Крушельницька завдяки своїй природній красі та майстерності драматичної ігри здобувала більше аплодисментів та квітів. Зокрема, її виступ у ролі богині Діани в опері «Графиня» став незабутнім. Ця образна роль завдяки її таланту надовго залишилась у пам'яті Стефанії Подгорської-Околув. Вона описувала Соломію Крушельницьку в цій ролі як «всю в сріблястому вбранні, що облягало її струнку фігуру, з одним

діамантовим півмісяцем у темних волоссях, і з іншим перловим півмісяцем чудових зубів у пурпуровому контурі посмішки» [94].

Соломія Крушельницька дуже швидко здобула славу і пошану серед чисельної польської публіки. Місцеві музикознавці і критики вважали її неперевершеною у всіх виставах (тоді в її репертуарі було понад 30 опер), але особливо критика цінувала Крушельницьку за блискуче виконання партій в операх «Галька» і «Графиня» С. Монюшка [90, с. 81].

В чому була унікальність Соломії та чим вона заворожувала публіку? Крушельницька мала сильне, соковите та дзвінке драматичне сопрано з надзвичайно багатими тембровими відтінками – це було результатом поєднання геніального природного таланту і повсякденної наполегливої праці протягом усього життя. Як артистка, вона глибоко вживалася в кожен свій сценічний образ, проймалася почуттями героїнь, намагалася максимально відобразити характер, емоцію та донести їх до глядачів. Соломія зіграла біля шістдесяти оперних ролей, найвідоміші з яких Ельза в опері Ріхарда Вагнера «Лоенгрін», Аїда в однойменній опері Джузеппе Верді, Чіо-чіо-сан в опері Джакомо Пуччіні «Мадам Баттерфляй».

Свою нову оперу «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні вперше представив у міланському театрі «Ла Скала», але вона провалилася. Композитор був у великому розпачі та хотів покінчити життя самогубством. Йому порадили на роль головної героїні запросити славетну Соломію Крушельницьку. Пуччіні переписав партію під неї і вже через три місяці відбулася постановка з новою співачкою в театрі «Гранде». Цього разу був триумф – глядачі після спектаклю викликали автора і виконавців 17 разів! Українка врятувала не тільки оперу, яка стала шедевром на всі віки, а, можливо, й життя композитора. «Найпрекрасніший і найчарівніший Баттерфляй» так написав Джакомо Пуччіні на власному портреті, який подарував великій співачці [114, с. 35].

Відвідавши оперні театри Італії, співачка розширила свій репертуарний кругозір. Особливо Соломії запам'яталися опери Вагнера, які в той час багатьма вокалістами не сприймалися через новаторства композитора та тому що їх

вважали найскладнішими у вокально-технічному і акторсько-драматичному плані. Соломія Крушельницька вбачала у операх Р. Вагнера певне «оперне майбутнє» та вирушила на навчання до Відня (Австрія), щоб опанувати німецьку вокальну школу та «вагнерівську манеру» співу. Як відомо, італійські знайомі співачки відмовляли її від поїздки та запевняли, що це лише нашкодить її голосу, але Крушельницька прекрасно розуміла, що такі партії не варто виконувати без спеціальних знань, так як Вагнер відкрито відмовився від італійського бельканто та просив дозволу у свого покровителя (баварського короля Людвіга II) дозволити створити німецьку національну вокальну школу. «Вокальні партії в операх Вагнера відзначаються великою довжиною чистого співу, які вимагають голосової і фізичної витривалості. Мелодійна лінія вокальних партій дуже складна, часто з широкими інтервалами та незручними для голосу перехідними нотами. Автор використовує низьку теситуру в партіях тенора та сопрано, високу – у басбаритону» [114, с. 55]. Вона перебувала у Відні 6 тижнів, де вдосконалювалася у професора Віденської консерваторії доктора Генсбахера. Про цей період навчання є мало відомостей, але відомо, що співачка опановувала специфіку правильної німецької вокальної мови та поліпшувала витривалість голосу у різних теситурних умовах [57, с. 31].

Соломія Крушельницька виступає з концертами також і в Україні, відвідує Львів, Тернопіль, Стрий, Бережани, Збараж, Чернівці та інші міста Галичини, завойовуючи симпатію аудиторії і майбутніх колег. Вона власноруч створює собі костюми та демонструє яскраві творчі образи. У ці роки вона здружується з Миколою Лисенком. У спогадах О. Бандрівсько можна знайти інформацію про те, що Соломія Крушельницька знала всі солоспіви та опери Миколи Лисенка, а також збірку його народних пісень. Ще навчаючись в Мілані, вона просить, що їй переслали його нові композиції, бо хоче їх співати на концертах, присвячених Тарасу Шевченку. Микола Лисенко в свою чергу називає Соломію перлиною української нації та присвячує їй три романси: «Я вірую в красу», «Хіба тільки рожам цвісти», «Не забудь юних днів». Він також робить для Соломії декілька обробок українських пісень. Композитор і співачка активно листуватися.

У неї були закохані відомі діячі культури: письменник Василь Стефаник, що допомагає їй у викладацькій справі, письменник і громадський діяч Михайло Павлик. Соломія підтримує щирю дружбу з Ольгою Кобилянською та в листах ділиться з нею думками про унікальність та розвиток української культури. Любить також виконувати музичні твори на слова Лесі Українки [56, с. 27].

За роки своєї творчої діяльності Соломія Крушельницька здійснила справжній мистецький прорив. Нею було виконано, мовою оригіналу, понад 70 оперних арій найвидатніших композиторів світу, безліч камерних творів, романсів та пісень народів світу. Особливе місце у її концертній програмі, поряд з оперними аріями та романсами світового класичного репертуару, посідали твори українських композиторів, зокрема О. Нижанківського, Д. Січинського, Я. Лопатинського, Г. Топольницького та ін. Соломія знала понад декілька сотень українських народних пісень та камерних творів українських композиторів, і, завжди, виконувала їх, часто у власному фортепіанному супроводі, коли публіка скандувала на біс. Особливо любила співати твори Т. Шевченка покладені на музику Миколою Лисенком. М. Лисенко за прохання Соломії надсилав свої композиції для їх виконання на концертах, присвячених Т. Шевченкові. Цікавим є те, що на всі гастролі знаменита співачка брала з собою видання «Кобзаря» [70, с. 38].

Підсумовуючи досліджене, можна зазначити, що хорове мистецтво та театральна діяльність в Галичині від кінця ХІХ до середини ХХ століття мали важливий вплив на культурний та національний розвиток регіону. Цей період був важливим для збереження і підтримки української культурної спадщини під впливом асиміляційних та репресивних політик Австро-Угорської імперії та пізніше Другої Речі Посполитої. До того ж, в Галичині діяли численні аматорські хори та музичні колективи, які виконували українські народні пісні, релігійні композиції та класичну музику. Вони виступали на концертах, святкових заходах та релігійних обрядах, сприяючи зміцненню національного духу.

РОЗДІЛ 5

МЕТОДИ І МЕТОДИЧНІ ПРИЙОМИ ВИКОРИСТАННЯ МАТЕРІАЛІВ ДОСЛІДЖУВАНОЇ ТЕМИ НА УРОКАХ ІСТОРІЇ

Проведення реформи в галузі освіти в Україні орієнтовано в першу чергу на збільшення показників якості навчання, забезпечення оволодіння випускниками шкіл такими наскрізними вміннями, як читання з розумінням, вміння висловлювати власну думку усно і письмово, критичне та системне мислення, здатність логічно обґрунтовувати позицію, творчість, ініціативність, вміння конструктивно керувати емоціями, оцінювати ризики, приймати рішення, розв'язувати проблеми, здатність співпрацювати з іншими людьми.

В свою чергу це має досягатися завдяки зміні організації процесу навчання, використанням сучасних методів та прийомів. В потоці великого обсягу інформації сучасні учні губляться, їм буває складно запам'ятати великі обсяги нецікавих фактів, і, як наслідок, втрачається інтерес до навчання [42, с. 11].

Сьогодні сторітелінг, мистецтво розповідати історії, набуває все більшої популярності. Ці історії можуть бути представлені у різних формах: письмово, усно або за допомогою різноманітних ілюстрацій, таких як відео, фотографії, меми, інфографіка і т.д.

Засоби розповіді історій не нові – вони корінням в сучасне використання сторітелінгу. Ще здавна історії передавалися усно від одного покоління до іншого у фольклорі. Потім вони стали важливим завданням художньої літератури, а тепер – сторітелінгу.

Але важливо зазначити, що сторітелінг не обмежується лише розповіддю в літературному розумінні. Він використовує красу мови, ефективний спосіб надання інформації, мотивацію людини до дії, навіть досягнення результатів у різних сферах життя завдяки існуванню цієї історії [52, с. 146].

Сьогодні у світі сторітелінг є навчальним прийомом і перспективною методикою формування мовної компетентності учнів, яка сприяє розвитку творчої уяви й критичного мислення та «...дозволяє реалізовувати процес

навчання в загальноосвітніх установах на принципово інших підходах із широким використанням мультимедійних форм висвітлення навчального матеріалу» [11, с. 190].

Таким чином, сторітелінг може виконувати одночасно комунікативну, мотиваційну, виховну, пропагандистську, об'єднувальну, пізнавальну та ін. функції [49, с. 110].

Сторітелінг допомагає створити емоційний зв'язок між учнями та історією. Це дозволяє краще розуміти позиції та переживання людей минулих епох. Використання різноманітних історій та персональних історій допомагає учням зрозуміти історичні факти та концепції з різних точок зору. Аналіз історій спонукає учнів розглядати різні аспекти подій, досліджувати причини та наслідки, робити висновки та ставити запитання. Елементи сюжету, персонажі та драматичний розвиток історій допомагають учням краще запам'ятовувати історичні події та деталі.

Загалом, сторітелінг на уроках історії допомагає зробити навчання більш захоплюючим, особистим і ефективним, розширюючи розуміння та зацікавленість учнів в українській історії.

Серед прийомів для впровадження сучасних методів на уроках історії варто виділити такі:

1. Імітаційні ігри – це процедури з виконання певних простих, відомих дій, які відтворюють, імітують будь-які явища навколишньої дійсності. Учні можуть уявити себе жителем конкретного історичного періоду та розповісти про розвиток культури (зокрема, музичного та хорового мистецтва) у період цієї епохи, при цьому не називаючи, що це за епоха. Учні мають за розповіддю відгадати, до якого історичного періоду відносяться конкретні елементи розвитку культури цієї доповіді.

2. Рольова гра, мета якої – визначити ставлення учнів до конкретної життєвої ситуації, допомогти їм набути досвіду за допомогою гри, навчатися на основі досвіду та почуттів, дає уявляти себе в тій чи іншій соціальній ролі, співчувати іншим тощо. На уроці історії цей метод можна використати,

запропонувавши учням конкретні ситуації, що стосуються основ культурного розвитку. В кінці оповіді учні мають зазначити, які саме недоліки у побудові української культури було допущені.

3. «Мікрофон» – цей метод дає можливість кожному учневі швидко і лаконічно, імітуючи «говоріння в мікрофон», висловлювати власну думку чи позицію. Можна запропонувати учням визначити плюси та мінуси позицій відомих історичних персоналій, що сприяли розвитку музичного мистецтва в Галичині, та обґрунтувати свою думку з цього приводу.

4. «Навчаючи – вчуся» (або «Кожен навчає кожного», «Броунівський рух») надає учням можливість взяти участь у навчанні, тобто поясненні нового однокласникам. Перед застосуванням даного методу варто надати учням цікаві факти про театральне мистецтво на українських землях та дати можливість їм пояснити ці факти колегам своїми словами.

5. Робота в малих групах допомагає учням набути навичок спілкування й співпраці. Це один із найбільш ефективних методів, адже за організації групової роботи відбувається обмін думками, результатом якого є оптимальне спільне вирішення поставленої проблеми. Поділивши учнів на групи за певною ознакою (наприклад, за товариствами, що сприяли становленню української музичної культури в Галичині) та дати їм можливість представити свої напрацювання колегам та подискутувати про те, яка з громадських організацій зробила більший вклад у розвиток української музики того періоду.

6. «Коло ідей» – ефективність цього методу полягає у вирішенні суперечливих питань зі створенням можливості учням висловити власну позицію. Знову ж таки повертаючись до теми хорового мистецтва Галичини, варто дати учням змогу попрацювати з джерелами та пояснити свій вибір.

7. «Мозковий штурм» – це ефективний метод колективного обговорення, пошук рішень, що спонукає учнів проявляти уяву та творчість, що досягається на основі вільного вираження думок усіх учасників і допомагає знаходити кілька рішень з конкретної теми. Можна запропонувати учням створити плакат із основними етапами еволюції театрального мистецтва

Галичини. Таким чином, учні зможуть змоделювати та візуалізувати текстову інформацію.

8. «Займи позицію» – цей метод дає можливість виявити різні позиції учнів щодо певної проблеми або суперечливого питання. Метод є ефективним з точки зору демократичності щодо розмаїття поглядів на проблему, що вивчається/обговорюється, та надання можливості учням усвідомити наявність протилежних позицій щодо її вирішення. Можна влаштувати міні-конференцію на уроці, де кожен з учнів виступить із своїм матеріалом, а інші зможуть задати йому питання та подискутувати [114, с. 31].

Відповідно до навчальної програми для 5-9 класів закладів загальної середньої освіти, затвердженої наказом № 236 Міністерства освіти і науки України від 21.02.2019, окремі питання досліджуваної теми уведено до розділу курсу історії 9 класу. А саме «Культура України в середині XIX – на початку XX ст.».

Курс історії України для 9 класу реалізує завдання громадянської освітньої галузі Державного стандарту базової середньої освіти.

У розділі VIII «Культура України в середині XIX – на початку XX ст.» курсу розкрито особливості розвитку культури у означений період, досліджено основні аспекти функціонування системи органів влади та впливу їх політики на культурний розвиток краю, проаналізовано основні форми розвитку театру та музичного мистецтва та розкрито їх основні риси, зосереджено увагу на окремих питаннях організації та становлення західноукраїнської музичної культури.

Серед підручників, які використовують для вивчення досліджуваної теми в 9 класі варто виділити такі:

В. Власов у своєму посібнику «Історія України. 9 клас» [113] присвячує досліджуваній темі 8 розділ «Культура України в середині XIX – на початку XX ст.». Розділ зручно розділений на параграфи та рубрики, що дозволяє учням не просто засвоювати «сухий матеріал», а й сприяє формуванню у дітей ключових предметних компетентностей.

О. Струкевич у підручнику «Історія України. 9 клас» [116] подає матеріал з урахуванням вимог компетентісного підходу, що дає можливість вчителю розмежувати роботу з учнями, залучає їх до самостійної дослідницької та наукової роботи, вчить працювати творчо, аналізувати своє ставлення до тої чи іншої історичної події. Тема культури розкрита у розділі 8 «Повсякденне життя та культура України в середині XIX – на початку XX ст.».

Н. Сорочинська та О. Гісем у виданні «Історія України. 9 клас» [115] зручно скомпонували теорію та практичні завдання, що дозволяє учням відразу засвоювати та запам'ятовувати новий матеріал. Основи засади становлення української культури висвітлено у 8 розділі «Культура України у середині XIX – на початку XX ст.».

І. Бурнейко та Г. Хлібовська у посібнику «Історія України. 9 клас» [112] особливу увагу приділяють наочності: таблицям, ілюстраціям, схемам, що дозволяють краще розуміти матеріал, розвивають у дітей просторову уяву та мислення.

Як узагальнення досліджуваної теми, ми пропонуємо план-конспект уроку-гри для учнів 9 класу на тему «Українська пісенно-музична культура Галичини кінця XIX – початку XX століття» (Дод. Є).

Отже, можна стверджувати, що застосування методів нестандартного навчання на уроках історії дає змогу по-новому подати матеріал для учнів та заохотити їх до навчання. База підручників з історії є досить широкою та різноманітною, що дозволяє обрати вчителю посібник відповідно до його методики роботи.

ВИСНОВКИ

У ході вивчення досліджуваної теми вдалось сформуванати такі висновки:

1. Музична культура Галичини кінця XIX – початку XX століття була насиченою, різноманітною та важливою складовою культурної ідентичності регіону. Народна музична творчість мала особливо важливе значення. Різні жанри пісень, думи, лірництво, пісні про подвиги та ритуали розкривали глибокий культурний спадок галицького народу. Галичина славилася і своєю сильною хоровою традицією. Церковні та народні хори зберігали та розвивали хорове мистецтво, надаючи йому особливу мелодичність і глибокий сакральний зміст. Аматорські гуртки, оркестри та ансамблі залучали до себе талановитих музикантів та сприяли популяризації музики в широких верствах суспільства.

2. Пісенна творчість січових стрільців відображує важливий етап в історії України – боротьбу за незалежність та відновлення національної державності під час Першої світової війни та подальшої революційної діяльності. Ця пісенна творчість стала важливим засобом вираження патріотизму, бажання волі та відданості ідеалам національної самостійності. Пісні січових стрільців передають велику любов до Вітчизни та глибокий патріотизм. Вони стали символами сил, що об'єднували багато українців навколо ідеї незалежності та гідності. Тексти пісень розповідають про важкість боротьби, високу вартість волі та готовність встояти за ідеали. Вони втілювали духовну міць та стійкість солдатів. Пісні січових стрільців є важливою частиною культурної спадщини України. Вони підкреслюють роль музики як засобу збереження і передачі історії та цінностей.

3. Хорове мистецтво та театральна діяльність в Галичині від кінця XIX до початку XX століття відіграли ключову роль у формуванні культурної ідентичності регіону. Ці дві галузі мистецтва сприяли не лише розвитку культурного життя, але й підкреслювали важливість національної самостійності та єдності українського народу. Хорові колективи берегли традиції та національні цінності, передаючи їх майбутнім поколінням. Театри водночас розвивали та адаптували драматичні та музичні видовища, надаючи їм

національний колорит. Хорове співання об'єднувало людей різних верств та віровчень, допомагаючи сформувати відчуття єдності і спільності. Як хорове мистецтво, так і театральна діяльність віддзеркалювали патріотичні почуття та бажання боротьби за національну незалежність. Хорові виступи та театральні вистави відігравали роль важливого каналу для поширення ідей, думок та культурних цінностей. Репертуар хорів та театрів включав як класичні національні твори, так і сучасні адаптації, що створювало багатогранний культурний ландшафт.

У результаті вивчення означеної теми мети дослідження було досягнуто, а завдання були повністю виконані.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Архівні джерела:

1. Матеріали до історії УСС (реферати, листи, документи). ЦДІА м. Львова, фонд 353 т, опис 1, справа 7, аркуш 51–52.
2. ЦДІА у Львові, фонд 348, опис 1, справа 813 (Положення про порядок діяльності хорових гуртків при читальнях «Просвіти»).
3. Цегельський Є. Українське музичне життя у бувшій Польщі в рр.1919-1939. Архів НТШ-А, Вид. відділ. Ч. 205/XV. 31 с.

Статті та публікації:

4. Башняк Л. Стрілецька пісня як основний жанр музичної творчості січого стрілецтва. *Вісник ДАКККіМ*. 2009. Вип. 3. С. 97–100.
5. Бермес І. Співоче товариство «Дрогобицький Боян»: тяглість традицій. *Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету*. 2012. Вип. 18. С. 27–32. URL: [http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Uk_mssh_2012_18\(1\)_8.pdf](http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Uk_mssh_2012_18(1)_8.pdf).
6. Бедакова С. Методологічні підходи до вивчення музичної культури Галичини. *Науковий вісник МДУ ім. В. О. Сухомлинського*. 2010. Вип. 31. С. 33–41. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Nvmdup_2010_1.31_7.pdf
7. Бобик Л. Василь Барвінський: поєднання музичного мистецтва і педагогіки. *Мистецька гордість Тернопільщини у минулому й сьогодні: колективна монографія*. Тернопіль, 2023. С. 19–34. URL: http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/30241/1/2_Bobuk.pdf.
8. Бойчук Л. Соломія Крушельницька на американському континенті. *Збірник праць Тернопільського осередку Наукового товариства ім. Шевченка*. 2008. Вип. 4. С. 94–102. URL:

https://elartu.tntu.edu.ua/bitstream/123456789/14420/2/ProcNTShTB_2008v4_Boichuk_L_Iu-Solomiia_Krushelnytska_94-102.pdf.

9. Бурдуланюк В. Театр в умовах національно-визвольної боротьби галицьких українців початку ХХ століття. *Галичина*. 2014. Вип. 26. С. 364–367.

URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Nikp_2014_25-26_47.pdf.

10. Воловець М. Оркестрові колективи в осередках товариства «Просвіта» в західній Україні другої половини ХІХ – першої третини ХХ ст. *Духовна культура як домінанта українського життєтворення: збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції, Київ, 22-23 грудня 2005. Київ, 2005. С. 42–44. URL: http://library.nakkkim.edu.ua:8080/libdoc/konferencii/duhovna_kultura_ch_2.pdf#page=42.*

11. Гич Г. Сторітелінг як інноваційна методика формування мовної компетентності учнів ЗОЗ. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Педагогічні науки*. 2015. № 4. С. 188–192.

12. Гірняк Й. Театр-студія імені І. Франка. *Сучасність: література, мистецтво, сучасне життя*. 1981. Ч. 5 (245). С. 19–39. URL: <https://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/3126/file.pdf>.

13. Голдак Т. Заснування і діяльність товариства «Перемиський Боян» на зламі ХІХ–ХХ ст. *Наукові зошити історичного факультету Львівського університету*. 2014. Вип. 15. С. 197–204. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Nzif_2014_15_19.pdf.

14. Головка І. Село Саранчуки. Бережанська земля. *Історично-мемуарний збірник*. Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто: Комітет вид-ва «Бережани», 1970. С. 703–709.

15. Демчук Т. Антоніна Осиповичева – краса і гордість театру. *Наша культура*. Варшава, 1969. № 5. С. 14.
16. Довгошия В. Мистецька спадщина композиторів стрілецької доби (на матеріалі творчості М. Гайворонського, Л. Лепкого, Р. Купчинського). *Молодь і ринок*. 2012. № 7 (90). С. 111–115. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Mir_2012_7_28.pdf.
17. Довгошия П. Борщівська «Просвіта»: минуле і сучасне. Тернопіль: Джура, 2003. С. 25–26.
18. Дудик Р. Творча діяльність Дениса Січинського у станіславівський період. Музична україністика і світовий контекст. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського*. 2005. № 2 (14). С. 9–12. URL: http://catalog.library.tnpu.edu.ua/naukovi_zapusku/mistectvoznavstvo/Must_05_2.pdf#page=8.
19. Єфіменко М. Скрипкова фантазія у творчості українських композиторів XIX–XXI ст. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка*. 2017. Вип. 40. С. 158–169. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Nzlnma_2017_40_16.pdf.
20. Закрасняна Ж. Українська вокальна школа. Феномен Соломії Крушельницької. *Матеріали науково-практичної інтернет-конференції «Соломія Крушельницька — королева світової оперної сцени (до 150-річчя з дня народження)»*. Київ: КНУКіМ, 2022. С. 13–17. URL: <https://fmm.knukim.edu.ua/images/otherimg/konf19.10.2022.pdf#page=13>.
21. Захарчук О. Високе покликання Гната Хоткевича. *Українська музика*. 2020. Вип. 1 (35). С. 82–87. URL: <http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/ukrmuzyka/article/download/121/119>.

22. Захарчук О. Пісенна творчість Українських Січових Стрільців. *Українська музика*. 2020. Вип. 4 (38). С. 85–87. URL: <http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/ukrmuzyka/article/download/61/61>.
23. Зваричук Ж. Музично-хорові товариства «Боян» та їх вплив на громадсько-просвітницьке життя Прикарпаття кінця XIX – початку XX ст. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Випуск II. Івано-Франківськ, 2000. С. 55.
24. Карпінська Н. Ліро-епічні жанри. Стрілецькі пісні. *Вісник національного університету «Львівська політехніка»*. 2010. № 669. С. 267–274. URL: http://sophus.at.ua/Conf_2018/Zb_PDATU_ped_04_2018.pdf#page=44.
25. Кашкадамова Н. Нестор Нижанківський як піаніст: спроба психологічного портрету. *Українська музика*. 2020. Вип. 3 (37). С. 49–54. URL: <http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/ukrmuzyka/article/download/77/77>.
26. Кияновська Л. Денис Січинський як центральна постать української композиторської богеми. *Українська музика*. 2015. Вип. 3 (17). С. 67–79. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Ukrmuzyka_2015_3_9.pdf
27. Кіндратюк Б. Нестор Нижанківський у роки визвольних змагань. *Українська музика*. 2020. № 3 (37). С. 82–85. URL: <http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/ukrmuzyka/article/download/82/82>.
28. Климбус І. Модуси програмності у скрипковій творчості Миколи Лисенка. *Українська музика*. 2017. Вип. 4. С. 14–19. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Ukrmuzyka_2017_4_4.pdf
29. Кобрин Н. Перша антологія хорової обробки української пісні в Галичині: великий співанник «Червоної калини». *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*. 2012. Вип. 21. С. 389–402. URL:

<http://dspace.nbuu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/73614/30-Kobrin.pdf?sequence=1>.

30. Кобрин Н. Формування митця на тлі воєнної доби: Нестор Нижанківський. *Сучасна українська нація: мова, історія, культура*: матеріали науково-практичної конференції з міжнародною участю 16 березня 2016 року з нагоди 15-річчя кафедри українознавства. 2016. С. 258–260. URL: https://new.meduniv.lviv.ua/uploads/repository/kaf/kaf_ukrlang/07.%20%D0%9D%D0%B0%D1%83%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D0%B0%20%D1%82%D0%B0%20%D0%BC%D1%96%D0%B6%D0%BD%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D0%B0%20%D0%B4%D1%96%D1%8F%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%96%D1%81%D1%82%D1%8C/zbirnyk_suchasna_ukr_natsiya.pdf#page=258.

31. Колубаєв О. Міська пісенна субкультура та пісні січових стрільців у процесі розвитку регіональної традиції естрадно-музичного мистецтва Галичини. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2019. Вип. 32. С. 35–42. URL: <https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpm/article/view/248/219>.

32. Комаревич Л. Соломія Крушельницька. *Науковий вісник Національної музичної академії імені П. Чайковського*. 2023. С. 22. URL: <http://naukvisnyknmau.com.ua/issue/download/16546/9341#page=22>.

33. Коростіль Л., Стельмащук З. Творча діяльність товариства «Боян» в системі розвитку музичної освіти Тернопільщини кінця XIX – поч. XX ст. *Магістр*. 2020. № 34. С. 161–165. URL: http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/17987/1/59_Korostil.pdf.

34. Кузьменко Т. Мистецько-театральна творчість українських січових стрільців у контексті національного руху першої чверті XX ст. *Питання культурології*. 2015. Вип. 31. С. 72–78. URL: http://www.irbis-nbuu.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuu/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Pk1_2015_31_12.pdf.

35. Лемак О. Лев Лепкий – оберіг стрілецької слави. *Рідне слово в етнокультурному вимірі*. 2016. С. 323–329. URL: <http://www.irbis->

nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/rsev_2016_2016_32.pdf.

36. Лісогорська А. Соломія Крушельницька – українська виконавиця жіночих партій в операх П. Чайковського. *Українська музика*. 2017. Вип. 4 (26). С. 20–28. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Ukrmuzyka_2017_4_5.pdf

37. Людкевич С. Організація музичного виховання. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Л.: Дивосвіт, 2000. Т. 2. С. 293–298. URL: [http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Uk_msshr_2013_19\(1\)_1_0.pdf](http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Uk_msshr_2013_19(1)_1_0.pdf).

38. Мазепа Т. Духовна тематика в концертах Галицького музичного товариства у Львові в 1838–1914 роках. *Наукові записки*. Серія: Мистецтвознавство. 2017. №2. (Вип. 37). С. 28–36. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/NZTNPUm_2017_2_6.pdf

39. Мазепа Т. Роль композиторської творчості у діяльності музичних товариств (на прикладі Галицького Музичного Товариства у Львові). *Українська музика*. 2018. № 1 (27). С. 19–26. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Ukrmuzyka_2018_1_5.pdf

40. Макаренко Л. Музична культура січових стрільців як чинник українського державотворення. *Актуальні питання сьогодення*. 2018. Т. 8. С. 18–20. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/23534/1/L_Makarenko_Vinnitsa_2018_%20IM.pdf.

41. Макаренко О. Псалмова лірика у хорівій творчості Миколи Лисенка. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2018. Вип. 121. С. 59–71. URL: <http://zum.onu.edu.ua/index.php/2522-4190/article/view/133130>.
42. Маринченко Г. Сторітеллінг як інноваційний метод в українській педагогіці та його використання на уроках історії. *Теорія та методика навчання суспільних дисциплін: науково-педагогічний журнал*. 2018. Вип. 7. С. 10–13. URL: <https://repository.sspu.edu.ua/bitstream/123456789/12747/1/STORITELLINH%20YAK.pdf>.
43. Маріо М. Духовне виховання молоді у музично-просвітницькій діяльності М.В. Лисенка. *Педагогіка і психологія*. Львів, 1999. № 4. С. 223–228. URL: <http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/3446/1/Mario4.pdf>.
44. Мартин О., Пахолко С. Увіковічення Українських Січових Стрільців та воїнів Української Галицької Армії у творчому доробку Льва Лепкого. *Бережанський краєзнавчий музей, Обласний комунальний музей Богдана Лепкого*. 2014. С. 53–57. URL: <https://sci.ldubgd.edu.ua/handle/123456789/2922>. 68
45. Марчук Л. Містами слави Соломії Крушельницької. Львів: Віче, 2010. № 3. С. 68–70.
46. Молчко О. Музично-критична творчість Нестора Нижанківського в літературно-публіцистичному процесі початку ХХ сторіччя. *Українська музика*. 2020. Вип. 3 (37). С. 72–81. URL: <http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/ukrmuzyka/article/download/81/81>.
47. Москвічова Ю. Музично-громадська діяльність та композиторська творчість Дениса Січинського в контексті розвитку української музичної культури. *Фундаментальні та прикладні дослідження: сучасні науково-практичні рішення і підходи. Міждисциплінарні перспективи*. Том V. Баку – Банська Бистриця – Ужгород – Херсон: Посвіт, 2019. С. 67–71. URL: http://eprints.cdu.edu.ua/2049/1/nataliya%20orlova_%20s%20in5_25.10.2019.pdf#page=67.

48. Назар Л. Національна природа вітаїзму і Василь Барвінський. *Музикознавчий універсум*. 2019. Вип. 45. С. 152–170. URL: <https://scholar.archive.org/work/lwxu7ubhizcwxa3dajbqnonzy/access/wayback/http://muzuniversum.com/index.php/journal/article/download/54/47>.
49. П'ятецька О. Сторітелінг як поліфункціональний інструмент сучасної комунікації: мовностилістичні особливості. *Актуальні проблеми української лінгвістики: теорія і практика*. 2019. Випуск XXXIX. С. 106–121. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/apyl_2019_39_9.pdf.
50. Павлишин С. Нездійснений геній (до 150-річчя Дениса Січинського). *Українська музика*. 2015. Вип. 3 (17). С. 62–67. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Ukrmuzyka_2015_3_8.pdf
51. Перхалюк У. Діяльність Гната Хоткевича в Галичині 1906-1912 рр. *Студентський науковий вісник*. 2012. № 30. С. 230–237. URL: http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/25310/1/75_Perkhalyuk.pdf.
52. Побідаш І. Сторітелінг: ознаки «гарної» історії. *Обрії друкарства*. 2019. № 1 (7). С. 144–150. URL: https://ela.kpi.ua/bitstream/123456789/34945/1/OD-2019-7_144-150.pdf.
53. Приймак Н. Стрілецька поезія Лева Лепкого: особливості версифікації. «*Колисав мою колиску вітер рідного Поділля*»: творчий феномен Богдана Лепкого» (до 150-річчя від дня народження українського митця): збірник тез міжнародної наукової конференції (9-10 листопада 2022 року). Тернопіль: ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2022. С. 204–207. URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/28190/1/Pryimak.pdf>.
54. Регейло З. Трагедія і фєєрія українського театру Галичини початку 20-х років ХХ ст. *Наукові праці історичного факультету Запорізького*

національного університету. 2010. Вип. XXIX. С. 136–142. URL: <http://old.istznu.org/page/issues/29/reheilo.pdf>.

55. Репка Б. Роль культурно-просвітницьких організацій у становленні та розвитку вокального мистецтва в східній Галичині наприкінці XIX – на початку XX століття. *Наукові записки*. Серія: Мистецтвознавство. 2011. №1. С. 21–26. URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/handle/123456789/715>.

56. Рудь Д. Соломія Крушельницька: постать, яка об'єднує українців. *Матеріали науково-практичної інтернет-конференції «Соломія Крушельницька – королева світової оперної сцени (до 150-річчя з дня народження)»*. Київ: КНУКіМ, 2022. С. 26–29. URL: <https://fmm.knukim.edu.ua/images/otherimg/konf19.10.2022.pdf#page=26>.

57. Ряжко О. Вокальний феномен Соломії Крушельницької: синтез вокальних шкіл та особливості творчого шляху. *Матеріали науково-практичної інтернет-конференції «Соломія Крушельницька – королева світової оперної сцени (до 150-річчя з дня народження)»*. Київ: КНУКіМ, 2022. С. 30–33. URL: <https://fmm.knukim.edu.ua/images/otherimg/konf19.10.2022.pdf#page=34>.

58. Сенік Г. Нестор Нижанківський. Фортепіанний цикл «Твори для молоді» (1934р. напис.). *Музична Україніка (композитори України у парадигмі світової музичної культури: збірник матеріалів III Всеукраїнської науковопрактичної конференції (ДМК ім. В. Барвінського, 12 березня 2020 р., м. Дрогобич)*. 2020. С. 122–125. URL: <http://new.ddmu.org.ua/wp-content/uploads/2023/03/%D0%86%D0%86%D0%86.pdf#page=122>.

59. Сенік О. Василь Барвінський і українська діаспора закордоння. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2013. Вип. 7. С. 246–249. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/apgnd_2013_7_34.pdf.

60. Славич А. Основні риси стилю хорового письма Михайла Гайворонського. *Молодь і ринок*. 2012. № 9 (92). С. 135–137. URL: <http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi->

[bin/irbis_nbu/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Mir_2012_9_32.pdf](http://www.irbis-nbu.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbu/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Mir_2012_9_32.pdf).

61. Таранченко О. Театральність у творчості Миколи Лисенка. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*. 2017. № 4 (37). С. 27–34. URL: <http://www.irbis-nbu.gov.ua/cgi->

[bin/irbis_nbu/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Chasopys_2017_4_5.pdf](http://www.irbis_nbu/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Chasopys_2017_4_5.pdf).

62. Тарнавська А. До історії появи пісенної лірики УСС. *Наукові видання факультету філології та журналістики ім. М. Стельмаха*. 2022. С. 106–112. URL: <https://library.vspu.net/handle/123456789/244>.

63. Толошняк Н. Мистецько-просвітницька та освітня діяльність «Коломийського Бояна» у розвої хорového мистецтва Галичини кінця XIX – першої третини XX століття (до 110 річниці з дня заснування). *Проблеми музичного виконавства*. 2006. С. 67–74. URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/22718/1/%D0%A2oloshnyak.pdf>. 102

64. Туровська Н. Василь Барвінський: початок композиторського шляху. *Молодь і ринок*. 2013. Вип. 5 (100). С. 113–117. URL: http://www.irbis-nbu.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbu/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Mir_2013_5_24.pdf.

65. Хіміч М., Глушкова С. Виховне значення хорových духовних творів Миколи Лисенка. *Педагогічні науки: збірник наукових праць*. 2009. Вип. 2. С. 136–140. URL: http://www.irbis-nbu.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbu/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&S21P03=FILA=&S21STR=pena_2009_2_27.

66. Хованець М. Витоки створення оркестру духових інструментів в українському січовому стрілецтві. *Військово-науковий вісник*. 2009. Вип. 12. С. 165–176. URL: <http://www.irbis-nbu.gov.ua/cgi->

73. Шуль-Бевська І. Соломія Крушельницька на варшавській арені. *Збірник праць Тернопільського осередку Наукового товариства ім. Шевченка*. 2008. Вип. 4. С. 79–85. URL: https://elartu.tntu.edu.ua/bitstream/123456789/14418/2/ProcNTShTB_2008v4_Shul-Bevska-I-Solomiia-Krushelnytska_79-85.pdf.

74. Юрченко М. Релігійні твори Миколи Лисенка – народження нової музики. *Музика в діалозі з сучасністю: освітні, мистецтвознавчі, культурологічні студії: Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції*. 2022. С. 306–309. URL: https://www.researchgate.net/profile/Yegana-Aliyeva-3/publication/368873734_Alieva_Egana_Multikulturene_svitobacenna_tvorcih_intelektualiv_v_period_pandemii_COVID-19_Balet_Azerbajdzanskogo_kompozitora_Dzejhuna_Allahverdieva_Tadz_MahalMULTIKULTURALNOE_MIROVOZZRENIE_TVORCESKIH_I/links/63fe486a0d98a97717c5e2fe/Alieva-Egana-Multikulturene-svitobacenna-tvorcih-intelektualiv-v-period-pandemii-COVID-19-Balet-Azerbajdzanskogo-kompozitora-Dzejhuna-Allahverdieva-Tadz-MahalMULTIKULTURALNOE_MIROVOZZRENIE-TVORCESKIH-I.pdf#page=307.

75. Ян І. Український аматорський театр східної Галичини кінця XIX – початку XX ст. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2016. № 3. С. 70–75. URL: http://ir.knutkt.edu.ua/bitstream/handle/123456789/669/vdakkkm_2016_3_18.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

76. Ярмо М. Естетико-стильові трансформації українського солоспіву у творчості Нестора Нижанківського. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. пр.* 2009. С. 169–173. URL: <http://dspace.nbuiv.gov.ua/handle/123456789/16971>.

77. Ясіновський Ю. Нестор Нижанківський: документи, матеріали, творчі рукописи: у 125-ліття від дня народження. *Українська музика*. 2020. Вип.

3 (37). С. 46–48. URL:
<http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/ukrmuzyka/article/download/76/76>.

Монографії та дисертації:

78. Булка Ю. Нестор Нижанківський. *Життя і творчість*, 2-ге вид. Львів–Нью-Йорк 1997. С. 8.

79. Витвицький В. Музичними шляхами. *Бібліотека прологу і сучасності*. Ч. 183. Мюнхен: Сучасність, 1989. 215 с.

80. Витвицький В. Михайло Гайворонський. *Життя і творчість*. Львів, 2001. С. 175.

81. Витвицький В. Музикознавчі праці. Публіцистика. Львів, 2003. 400 с.

82. Гірняк Н. Організація і духовний ріст Українських січових стрільців. Філадельфія: Америка, 1955. 84 с.

83. Гнатевич Б. Українські Січові Стрільці. Історія Українського Війська (від княжих часів до 20-х років ХХ ст.). Вінніпег: Вид-во І. Тиктора, 1953. 712 с.

84. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури ХІХ - ХХ ст: автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства. Київ, 2000. 16 с. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=ARD&P21DBN=ARD&Z21ID=&Image_file_name=DOC/2000/00klogmk.zip&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1

85. Кобрин Н. Стрілецькі пісні літературного походження: витоки та особливості жанру. Львів, 2007. 96 с. URL: <https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/57611848/pisna-libre.pdf?1540219730=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3D57611848.pdf&Expires=1692539012&Signature=dEhfqBc~MuykF7PbjkTAA34qnxzFGkGiFb14c1fUXt3fBxx8xIWCttAQKnTUL6kJxL-WWKzZqL7vjepBQ4zXqk2t08Ar5guO46BwGnYYZJ3IfQJvkeAB71u6H6hbSsQ7C1U4XCu5hdiXGJ3iitOM0hRtmdkWTG4gnvxT3tQG~gmQxcduoHndH~PQDTIRuhdzakRCAHcUURekjXteiTfweOOAH6liL2Qru2T2rv3zkdwISjwUFEkTqQ17mCvdm>

vx-dBvb6gjVUIv5IURKYQsUD6CK-zabSJrEPIVyeHEk9i7foSPytQVygx~~y45blBEMo2r40x~UkVHfiq8xLUPsA_&K ey-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA.

86. Кузьменко О. Стрілецька пісенність: фольклоризм, фольклоризація, фольклорність. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2009. 296 с.

87. Лисенко М. Листи. Київ, 1964. 533 с.

88. Мазепа Т. Галицьке музичне товариство у культурно-мистецькому процесі XIX – початку XX століття: дисертація на здобуття ступеня доктора мистецтвознавства. Київ, 2018. 568 с. URL: <https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/2242/Disser-T.Mazepa.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

89. Молчко У. Публіцистична спадщина Нестора Нижанківського: монографія. Посвіт. 2014. 304 с.

90. Мороз Л. Диригентсько-хорове мистецтво Галичини другої половини XIX – першої третини XX століття: автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Київ, 2003. 16 с. URL: <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/2984>.

91. Павлишин С. Василь Барвінський. К.: Муз. Україна, 1990. 88 с.

92. Підківка О. Після довгих років забуття: Про життя і творчість українських композиторів. Львів: 2003. 263 с.

93. Сивохіп В. Діяльність Зиновія Лиська в контексті професіоналізації української музичної культури Галичини: автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Львів, 2010. 18 с. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=ARD&P21DBN=ARD&Z21ID=&Image_file_name=DOC/2010/10SVSMKG.zip&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1.

94. Соломія Крушельницька. Спогади, матеріали, листування: У двох частинах / Вступна стаття, упорядкування і примітки М. Головащенко. К.: Музична Україна, 1978. Ч. 1.

95. Соневицький І. Композиторська спадщина Нестора Нижанківського. *Богословія*. Ч. 45. Рим, 1973. 34 с.

96. Філоненко Л. Ярослав Барнич: Науково-популярний нарис про життя і творчість. Дрогобич: Відродження, 1999. 149 с.

97. Чарнецький С. Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлини. Львів: Літопис, 2014. 584 с.

Матеріали періодики досліджуваного періоду:

98. Вахнянин Б. Просвітянські хори й оркестри. *Просвіта*. 1939. Ч. 3.

99. Вітошинський Я. Шевченківський концерт у Відні 1915 року. *Новий Час*. 1935. Ч. 93. 28 квіт. С. 19–20.

100. Гайворонський М. Перша оркестра У.С.С. Червона калина. Літературний збірник «Українських Січових стрільців» на 1935 р. Львів, 1935. С. 12–14.

101. Діло. 1916. Ч. 242–243.

102. Іванець І. Стрілецька Карикатура. Львів: Червона Калина, 1934. 27 с.

103. Колесса Ф. Великий Співанник «Червоної Калини»: Збірник пісень стрілецьких, історичних (козацьких), побутових, обрядових, жартівливих, в опрацюванні для хорів – мішаного, мужеського й жіночого а сарелла. Видавнича Кооператива «Червона Калина». Львів, 1937. № 4. ст. 319 (ноти)+XXII (тексти). *Діло*. 1937. Ч. 134. 20 червня. С. 13.

104. Кормош Т. «Перемиский Боян». Альманах Музичний: Літературна часть першого ілюстрованого календаря музичного на рік 1904 / Зложив і впорядкував Ромуальд Зарицкий. Львів: НТШ, 1904. С. 112–113.

105. Кривава книга. Українська Галичина під окупацією Польщі в рр. 1919-1920. Відень, 1921. 242 с.

106. Лепкий Б. Чи українці? *Літопис* (Берлін). 1924. 7 червня. С. 318–321.

107. Народня просвіта. 1926. Ч. 9-10.

108. Новий великий співаник. *Свобода*. 1937. Ч. 155. 7 липня. 4 с.

109. Онуфрик С. Ореста У.С.С-ів. Червона калина. Літературний збірник «Українських Січових стрільців» на 1934 р. Львів, 1934. С. 178.

110. Угрин-Безгрішний М. Кіш УСС. Літопис Червоної Калини. Львів: Червона Калина, 1935. Січ. С. 5.

111. Шах С. Перегляд діяльності товариства «Просвіта» у Львові від 1868 року. *Календар товариства «Просвіта»*. Львів, 1922. С. 131–132.

Навчальні підручники та посібники:

112. Бурнейко І., Хлібовська Г. Історія України: посібник для 9 класу загальноосвітніх навчальних закладів. Тернопіль, 2017. 296 с. URL: <https://pidruchnyk.com.ua/1007-ukr-istoriya-9-burneyko.html>.

113. Власов В. Історія України: підручник для 9 класу загальноосвітніх навчальних закладів. Київ, 2017. 304 с. URL: <https://pidruchnyk.com.ua/945-istoriya-ukrainy-9-klas-vlasov.html>.

114. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва: підручник. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. С. 54–58.

115. Сорочинська Н., Гісем О. Історія України: підручник для 9 класу загальноосвітніх навчальних закладів. Тернопіль, 2017. 272 с. URL: <https://pidruchnyk.com.ua/1008-istoriya-ukrainy-sorochinska-9-klas.html>.

116. Струкевич О. Історія України: підручник для 9 класу загальноосвітніх навчальних закладів. Київ, 2017. 240 с. URL: <https://pidruchnyk.com.ua/1047-istoriya-ukrainy-9-klas-strukevych-2017.html>.

Інтернет-джерела:

117. Барвінський В. Тернопільська обласна бібліотека для молоді. URL: <https://tobm.org.ua/barvinskyj-vasyl/>.

118. Гайворонський Михайло. Тернопільська обласна бібліотека для молоді. URL: <https://tobm.org.ua/gajvoronskyj-myhajlo/>.

119. Гринішак Олекса Матфейович. Почесні громадяни Надвірнянської міської ради. URL: <https://nadrada.gov.ua/pochesni-gromadyany/grynishak-oleksa-matfejovych/>.

120. Заславський В. Стрілецька легенда і червоно-чорний прапор. 11 березня 2017. URL: <http://radiomaria.org.ua/strilecka-legenda-i-chervono-chornii-prapor-5408>.

121. Наш земляк Григорій Трух – автор слів гімну січового стрілецтва. Стрийська районна державна адміністрація. URL: <https://stryi-rda.gov.ua/index.php/2835-nash-zemliak-hryhorii-trukh-avtor-sliv-himnu-sichovoho-striletstva>.

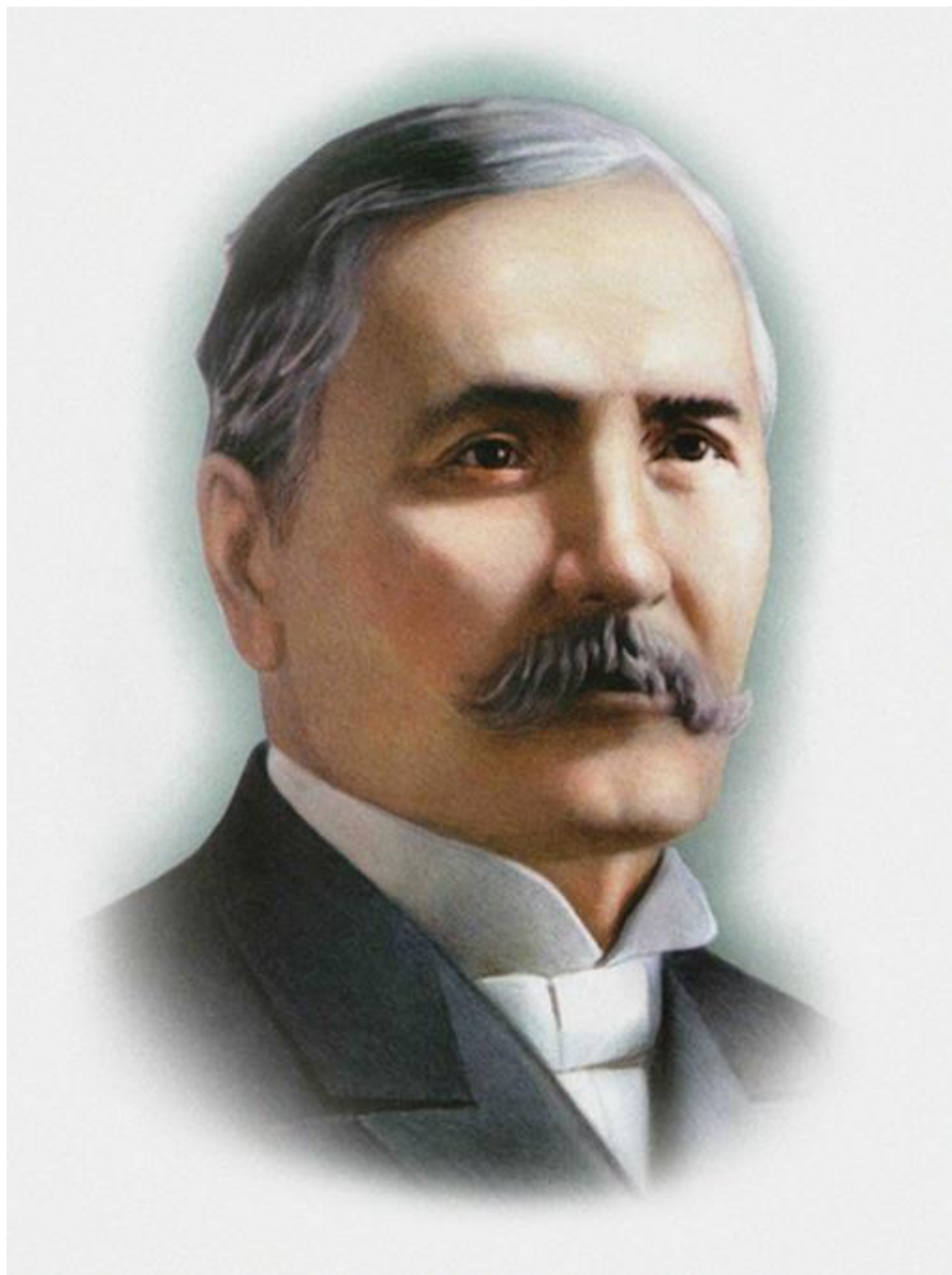
122. Тишкевич М. Василь Барвінський: Я вибрав до життя боротьбу і працю. *Unian*. 2023. URL: <https://uain.press/blogs/1179569-1179569>.

123. Трух Григорій Андрій. *Історія Пласту*. URL: <https://100kroktiv.info/2017/02/truh-hryhorij-andrij-chsvv/>.

124. Яцків М. До історії коша У.С.В. Тим, що впали. *Літературно-мистецький збірник*. Кн.1. Львів: Артстична Горстка і Пресова Кватира УСС в Полі, 1917. С. 162.

ДОДАТКИ

Додаток А



Микола Лисенко

Джерело: <https://uain.press/videos/mikola-lisenko-najbilshij-yevropeyets-v-ukrayinskij-muzitsi-30714>



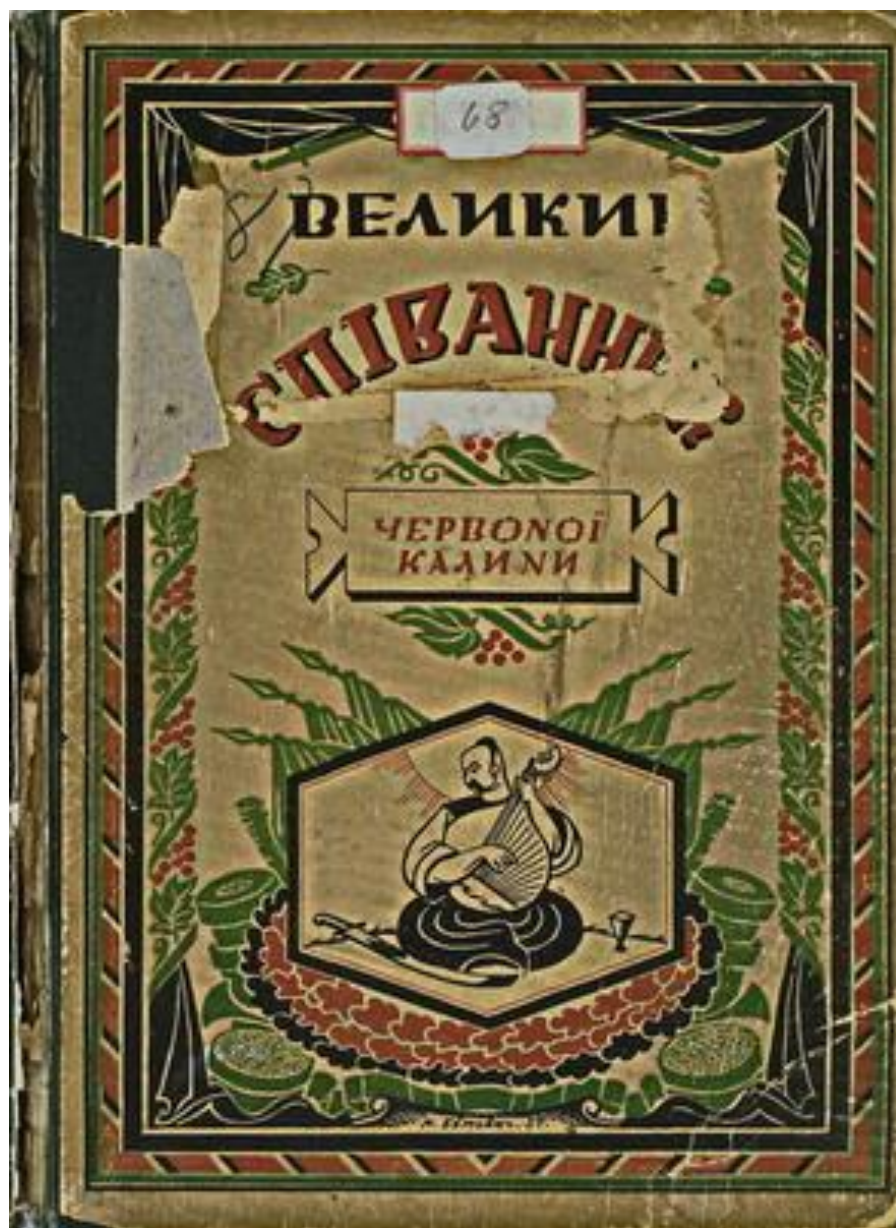
Нестор Нижанківський

Джерело: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/uk/9/9c/%D0%9D%D0%B8%D0%B6%D0%B0%D0%BD%D0%BA%D1%96%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%9D.jpg



Василь Барвінський

Джерело: https://mus.art.co.ua/wp-content/uploads/2018/02/barvinsk_1.jpg



Обкладинка Великого співанника «Червоної калини»

Джерело: <http://irbis-nbuv.gov.ua/dlib/item/0002218>



Театральне товариство «Руська бесіда», 1908 рік

Джерело:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/fb/The_Ruska_Besida_Theater_1908%2C_Lviv%2C_Ukraine.jpg/350px-The_Ruska_Besida_Theater_1908%2C_Lviv%2C_Ukraine.jpg



Соломія Крушельницька

Джерело: <https://www.uinp.gov.ua/storage/app/public/uploads/2022-09-23/11/GDV1663920369YI2.jpeg>

ПЛАН-КОНСПЕКТ УРОКУ З ІСТОРІЇ УКРАЇНИ ДЛЯ УЧНІВ 9 КЛАСУ

Тема уроку: Українська пісенно-музична культура Галичини кінця ХІХ – початку ХХ століття.

Мета уроку:

Начальна:

- сформувати уявлення про особливості культурного життя галичан означеного періоду; / *інформаційна, культуровідповідна*
- охарактеризувати становище пісенно-музичної культури на Галичині у той період; / *інформаційна*
- ознайомити з хоровим мистецтвом та театральною діяльністю Галичини; / *інформаційна*
- охарактеризувати пісенно-музичну творчість січових стрільців; / *інформаційна*
- ознайомити з діяльністю відомих композиторів та співаків даного періоду./ *аксіологічна*

Розвивальна:

- розвивати вміння критично мислити; / *логічна*
- розвивати вміння працювати в групах; / *логічна*
- розвивати вміння висловлювати власну думку; / *логічна*
- розвивати уміння давати оцінку вивченим подіям; / *логічна*
- розвивати вміння знаходити найбільш правильну відповідь на проблемне питання уроку, аргументувати її, робити узагальнення та висновки; / *логічна*
- розвивати навички самостійної роботи; / *логічна*
- розвивати уміння аналізувати, узагальнювати та критично оцінювати історичні процеси. / *логічна*

Виховна:

- виховувати повагу до історичного минулого; / *громадянська*
- виховувати в учнях засобами уроку впевненість у своїх силах; / *логічна*
- виховувати мовленнєві якості (на основі відповідей на отримані запитання); / *мовленнєва*
- виховувати комунікативні якості (на основі роботи в групах); / *мовленнєва*
- виховувати в учнях засобами уроку впевненість у своїх силах (шляхом участі у бесіді); / *особиста*
- виховувати в учнів інтерес до історії; / *громадянська*
- виховувати почуття національної свідомості та патріотизму. / *громадянська*

Тип уроку: засвоєння нових знань.

Обладнання: підручник, атлас, карта, робочий зошит, роздатковий матеріал, наочність.

Основні постаті: М.Лисенко, Н.Нижанківський, В.Барвінський, Д.Січинський.

План

1. Музична культура Галичини на зламі ХІХ-ХХ століть
2. Пісенно-музична творчість січових стрільців
3. Театральне та хорове мистецтво Галичини

Час	Етап уроку	Навчально-виховна діяльність вчителя	Навчально-виховна діяльність учнів	Примітки
1 хв	I. Організаційний	Привітання, перевірка присутніх.		
5 хв	III. Актуалізаційний етап		<p>- Що ви знаєте про регіон Галичини? Учні представляють і пояснюють крилаті вислови відомих людей про регіон Галичини:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Ми, галичани, це не плем'я геніїв і героїв, але плем'я організованої пересічі. <i>Микола Шлемкевич</i> 2. В останнє десятиліття ХІХ століття Галичина, незважаючи на власні досить важкі умови національного і економічного існування, стає центром економічного руху і щодо українських земель Росії відіграє роль культурного арсеналу, де створювались і вдосконалювались засоби національного культурного та політико-громадського відродження українського народу. <i>Михайло Грушевський, стаття «Український П'ємонт» (1906)</i> 3. Галичина – прикордонна австрійська провінція, за яку впродовж 	<p><i>логічна</i></p> <p><i>аксіологічна</i></p> <p><i>аксіологічна</i></p> <p><i>аксіологічна</i></p>

			<p>Франкового життя (1856-1916) точилося гостре протиборство між Габсбургами та Романовими – була також об’єктом особливих сподівань українського, польського, єврейського та російського націоналізмів. Жодні зірки на небі не могли вказати на підсумок їхніх змагань. Усе було неясним і великою мірою залежало від випадковостей – як і личить націотворенню на пограниччі. «Пророк у своїй вітчизні. Франко та його спільнота (1856–1886)». <i>Ярослав Грицак «Прометей вогонь».</i></p> <p>4. Галичани – волелюбні. Адже Галичина настільки часто переходила з одних рук в інші, що в людей сформувалося уявлення про нетривкість зовнішнього панування і тимчасовість будь-якої окупації, звідси і закладена в крові волелюбність. <i>Ігор Жук</i></p>	аксіологічна
10 хв	IV. Мотиваційний етап	<p>- На сьогоднішньому уроці ми з вами ознайомимося з особливостями культурного життя громадян Галичини у кінці XIX – на початку XX століття. <i>Учні записують у зошити тему і план уроку.</i></p> <p>- Біля мальовничих гір Карпат розгорнувся один із найпрекрасніших регіонів України – Галичина. Сьогодні у нашій подорожі ми попрямуємо до цього краю та ознайомимось із найвизначнішими його пам’ятками. Проте в’їзд до Галичини охороняють відважні та</p>	<p>Гра «Отримай перепустку в міста»</p> <p>1) Звідки брали початок та як розвивалася пісенно-музична культура Галичини у кінці XIX - на початку XX століття?</p> <p>2) Які тенденції формували музичну культуру Галичини в цей період?</p> <p>3) Які основні інструменти та вокальні традиції відігравали значущу роль у пісенно-музичній культурі Галичини у вказаний період?</p>	логічна логічна логічна

		<p>мужні вояки, що є великими патріотами свого міста. Вони відмовляються відкрити брами, доки ми не доведемо, що добре знаємо історію Галичини. Щоб туди потрапити, потрібно дати відповідь на питання і отримати перепустку. Вартові міст передали свої завдання. Відповісте на них – і зможете проходити. /інформаційна, аксіологічна</p>	<p>4) Назвіть видатних композиторів краю, що зробили вклад у розвиток української музики у означений період.</p> <p>5) Які товариства мали вплив на пісенно-музичну культуру Галичини?</p> <p>6) Як релігійні, етнічні та культурні впливи відображалися в пісенно-музичній культурі Галичини на зламі XIX-XX століть?</p> <p>7) У якому стані перебувала театральна діяльність в Галичині у означений період?</p>	<p>аксіологічна</p> <p>аксіологічна</p> <p>логічна</p> <p>логічна</p>				
15 хв	V. Етап вивчення нового матеріалу	<p>- А зараз ми розпочинаємо екскурсію Галичиною кінця XIX століття. Вашим екскурсоводом сьогодні буду я. Зараз ми з вами на першій зупинці, яка називається «Музична культура Галичини у кінці XIX – початку XX століття». /інформаційна</p> <p>- Музична культура Галичини на зламі XIX-XX століть відзначалася рядом особливостей, які вплинули на формування її унікального обличчя. Цей період був насичений історичними подіями та змінами, що відобразилися у музичних традиціях та виконавському мистецтві регіону. /інформаційна</p> <p>- Однією з ключових рис музичної культури Галичини у цей період було багатство етнічних та культурних впливів. Галичина, розташована на стику різних культурних та релігійних сфер, стала плацдармом для зустрічі різноманітних музичних стилів та жанрів. Усе це призвело до формування унікального музичного пейзажу, де об'єднувалися елементи української, польської, єврейської та інших культур. /інформаційна</p>	<p>1 ряд. Завдання. Дайте відповіді на запитання:</p> <p>1. Які характерні риси розвитку української музики в Галичині у означений період?</p> <p>2. Що спільного і відмінного було у політиці уряду Австро-Угорщини та колишньої Речі Посполитої щодо розвитку української культури?</p> <p>2 ряд. Завдання. Заповнити таблицю «Оцінка розвитку пісенної культури Галичини кінця XIX – початку XX століття»</p> <table border="1" data-bbox="940 1444 1355 1619"> <thead> <tr> <th data-bbox="940 1444 1147 1514">Позитивні аспекти</th> <th data-bbox="1147 1444 1355 1514">Негативні аспекти</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td data-bbox="940 1514 1147 1619"></td> <td data-bbox="1147 1514 1355 1619"></td> </tr> </tbody> </table> <p>3 ряд. Скласти діалог на тему «Один день з культурного життя січових стрільців».</p>	Позитивні аспекти	Негативні аспекти			<p>логічна</p> <p>логічна</p> <p>логічна</p> <p>логічна</p>
Позитивні аспекти	Негативні аспекти							

- Музична культура Галичини у вказаний період також сильно вплинула на релігійний аспект мистецтва. Це виявилось в обрядових піснях, що супроводжували різноманітні релігійні обряди. Хорові співи та церковні хори займали важливе місце у музичному житті, допомагаючи підкреслити духовний аспект культури. Ще однією характерною особливістю було розквіт аматорського музикування та вокального виконавства. Гуртки, ансамблі та аматорські колективи активно долучались до музичного життя, сприяючи збереженню та розвитку музичних традицій.
/інформаційна

Пісенно-музична творчість січових стрільців.

- Пісенно-музична творчість січових стрільців відіграла важливу роль у формуванні ідентичності та підтримці бойового духу цієї важливої військово-патріотичної організації на початку ХХ століття. Вони були частиною загальної культурної сцени Галичини та виявилися потужним засобом мобілізації та підтримки бійців. */інформаційна*

- Січові стрільці відзначалися не лише своєю військовою майстерністю, але й культурним внеском. Вони приділяли велику увагу створенню патріотичних пісень та музичних композицій, які мали підтримувати бійців на передовій та посилювати духовний зв'язок між членами організації. */інформаційна*

- Пісні січових стрільців часто відзначалися глибоким патріотичним змістом та виразними національними

мотивами. Вони співали про боротьбу за свободу та незалежність України, про героїзм та жертвність бійців, про важливість об'єднання для досягнення спільної мети. Ці пісні не лише об'єднували членів організації, але й поширювалися серед широкої громадськості, викликаючи підтримку та зацікавленість до діяльності січових стрільців. /інформаційна

- Музична творчість січових стрільців також відображала їхню культурну спадщину та національну ідентичність. Вони використовували традиційні українські мотиви та мелодії, а також інтегрували їх з сучасними підходами до композиції та аранжування. /інформаційна

Театральне та хорове мистецтво Галичини

Наша мандрівка продовжується і ми з вами спробуємо відкрити двері до театального життя Галичини, а саме розглянемо особливості його становлення та розвитку в краї.

Словникова робота

- Театр – це мистецтво презентації драматичних, комічних, трагічних та інших видів літературних творів на сцені за допомогою акторів, костюмів, декорацій та інших визначних елементів. Це форма виконавського мистецтва, яка сполучає в собі акторську гру, мову, музику, рух та візуальні ефекти для передачі інтригуючої історії або концепції глядачам. /інформаційна

- Театральна діяльність у Галичині на зламі XIX-XX століть займала важливе місце у культурному житті регіону. Цей період відзначався історичними змінами, національним відродженням та бурхливими змінами у

Робота з підручником в групах

Використовуючи матеріал підручника, заповнити таблицю:
 1-ша група – порівняльна характеристика розвитку театального та хорового мистецтва у Галичині та Наддніпрянській Україні;
 2-га група – аналіз наукових статей, у яких висвітлено тему розвитку театру на Галичині у XIX столітті (дві статті на вибір учня).

3-тя група – Відомі письменники та поети про театральну діяльність на Галичині (виокремлення основних тез або цитат).

1 група

Театр на Галичині	Театр у Наддніпрянській Україні

2 група

Ім'я дослідника	Короткий виклад статті

3 група

Назва твору та автор	Цитати з творів

логічна

логічна

аксіологічна

		<p>суспільстві, що сприяло розвитку та різноманітності театральних подій. <i>/інформаційна</i></p> <p>-Театр у Галичині був не лише розважальною формою мистецтва, а й засобом національного виразу, інтелектуального стимулу та підтримки ідеї незалежності. <i>/інформаційна</i></p> <p>- Однією з ключових платформ для театральних вистав були недільні постановки у народних будинках та громадських приміщеннях. Сюжети вистав часто стосувалися історії, патріотизму та долі українського народу. <i>/інформаційна</i></p> <p>- Також у Галичині діяли аматорські гуртки, які влаштовували вистави та спектаклі. Це дозволяло залучити широкий загал до театральної діяльності та розвивати таланти молодих акторів та режисерів. <i>/інформаційна</i></p> <p>- Важливу роль грали театральні школи та акторські тренування, які допомагали підвищити професійний рівень аматорських виконавців. <i>/інформаційна</i></p> <p>- Необхідно також зазначити, що театральна діяльність у Галичині відбувалася в умовах складного соціополітичного контексту. Суспільство переживало важкі випробування, і театр виступав не лише як місце розваги, але й як майданчик для висловлення соціальних та політичних поглядів. <i>/інформаційна</i></p>	<p>Хронологічна задача: Порахуйте, скільки років було б Миколі Лисенку та Нестору Нижанківському у 2023 році?</p>	<p><i>хронологічна</i></p>
--	--	--	--	----------------------------

10 XB	VI.Систематизація знань		<p>Метод «Бліц-опитування»</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Яким було становище музичної культури Галичини у кінці ХІХ – на початку ХХ ст.? 2. Що було причиною успіху пісенної творчості січових стрільців? 3. Якою пісня отримала титул «гімну Легіону Українських Січових Стрільців»? 4. Які наслідки мала Перша світова війна для пісенно-музичної культури Галичини? 5. Які факти з дослідженого матеріалу вам запам'ятались найбільше? - На цьому наша подорож закінчується. Але вартіві міста не відпускають нас та вимагають відповісти на питання та розв'язати задачу. <p>Запитання від вартових</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Який вклад Нестора Нижанківського у розвиток української музики? 2. Який світовий титул отримала Соломія Крушельницька? 3. Яким був театр Галичини у період кінця ХІХ – початку ХХ ст.? 	<p><i>логічна</i></p> <p><i>логічна</i></p> <p><i>логічна</i></p> <p><i>логічна</i></p> <p><i>логічна</i></p> <p><i>логічна</i></p> <p><i>аксіологічна</i></p> <p><i>аксіологічна</i></p> <p><i>аксіологічна</i></p>

			<p>Хронологічні задачі:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Порахуйте, скільки років минуло від народження Соломії Крушельницької до сьогодні? 2. Скільки років минуло від утворення Легіону Українських Січових Стрільців і до початку II світової війни? 3. Скільки років пройшло від передачі галицьких земель до складу Австро-угорської імперії до народження Миколи Лисенка? 	<p><i>хронологічна</i></p> <p><i>хронологічна</i></p> <p><i>хронологічна</i></p>
3 хв	VII. Висновки	<p>- Пісенно-музична культура Галичини на зламі XIX-XX століть виявилася багатогранною та насиченою, відображаючи складний культурний контекст того періоду. Ця епоха була насичена історичними змінами, національним відродженням, політичними змінами та соціокультурними рухами, що цілком відображалось в музиці і творчості галицьких митців. <i>/інформаційна</i></p> <p>- Музика та пісні стали важливими засобами вираження національного духу, патріотизму та об'єднання для галицьких українців. Однією з основних функцій пісенно-музичної культури було підтримувати духовний зв'язок між галичанами, надихаючи їх на подолання труднощів та протистояння зовнішнім утискам. <i>/інформаційна</i></p>		
1 хв	VIII. Домашнє завдання		<p>- Опрацювати матеріал підручника, підготувати повідомлення про розвиток пісенно-музичної культури Галичини у працях публіцистів XX століття.</p>	