

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

ДИПЛОМНА РОБОТА

на здобуття першого (бакалаврського) рівня вищої освіти

на тему:

«Музична культура українців Східної Галичини (друга половина ХІХ – 1918)»

Студентки 4 курсу, групи СОІ-42
напряму підготовки (спеціальності)
014 «Середня освіта (Історія)»

Костецької Марти Олександрівни

Керівник:

кандидат історичних наук, доцент

Кобута Степан Йосифович

Рецензент:

кандидат історичних наук

Паска Богдан Валерійович

Національна шкала: _____

Університетська шкала: _____

Оцінка ECTS: _____

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ПЕРЕДУМОВИ СТАНОВЛЕННЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ГАЛИЧИНИ. ПЕРШІ МУЗИЧНІ ОРГАНІЗАЦІЇ ТА ТОВАРИСТВА.....	9
1.1 Передумови становлення розвитку музичної культури в Галичині у контексті історичних подій.....	9
1.2 Розвиток музичної культури на Галичині та утворення перших музичних організацій.....	14
РОЗДІЛ 2. РОЗВИТОК МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ГАЛИЧИНИ В КІНЦІ ХІХ СТ.	40
2.1 Вплив українсько-польських взаємовідносин на формування музичної культури Східної Галичини у ХІХ – на поч. ХХ ст.	40
2.2 Галицькі музичні організації, як осередки розвитку музичної культури.....	48
РОЗДІЛ 3. РОЗВИТОК МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ НА ПОЧАТКУ ХХ СТ.(ТЕАТРАЛЬНІ КОЛЕКТИВИ).....	62
3.1 Вплив на професійну діяльність українського музичного та оперного театру, музичних товариств і організацій («Союз співацьких і музичних товариств», «Союз українських хорів», Інститут народної творчості, філармонія тощо).....	62
3.2 Діяльність музичних товариств Галичини на початку ХХ ст.....	65
РОЗДІЛ 4. РЕАЛІЗАЦІЯ АКСІОЛОГІЧНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ПРИ ВИВЧЕННІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНЦІВ СХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ.....	80
ВИСНОВОК.....	86
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	91
ДОДАТКИ.....	99

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Дипломну присвячено проблемам розвитку музичної культури на західно-українських землях починаючи з 1850 року і до 1918 року. Обмеження дослідження межами Східної Галичини, що позначилося і на назві роботи, пояснюється політичним становищем краю, відірваного у цей період від Радянської України. При розгляді питань історії української музики до жовтневого періоду явища західно-української музичної культури 20-30 років, природно, не торкаються. Вони і це також цілком природно не стають об'єктом вивчення, коли йдеться про музику радянського періоду.

Сьогодні найбільш актуальними постають питання збереження, засвоєння, поширення та подальшого творення духовно-моральних національних надбань. У цьому зв'язку необхідний інтегрований філософсько-етнологічно-мистецтвознавчий підхід до осмислення художньо-мистецького буття етносу в різноманітних відрізках часово-просторових меж. Поділяючи запроваджену сучасними культурологами ідею модусу культурного життя України, зазначу, що одним з складових елементів української національної культури є музична. Музична українська культура, як і будь-які інші елементи, характеризуються східно-західним проявом дуалізму творчо-мистецьких явищ.

Для виокремлення пріоритетів для збереження та відродження музично-культурного спадку нації важливими є висвітлення процесу формування, розвитку та відродження української музики в кінці ХІХ ст. – першій половині ХХ ст. Для Східної Галичини цей період становить цілу велику епоху в розвитку культури. Вона описується загальним відродженням та відновленням національної духовності, відродженням та зміцненням етно-регіональних культурно-мистецьких традицій.

У досліджуваній історичний час Україна не мала своєї державності й була у складі Австро-Угорської імперії, Польщі, царської та більшовицької України, фашистської Німеччини. Незважаючи на окупаційний режим, процеси становлення і еволюції музичного мистецтва завжди були в процесі боротьби за

утвердження національної самобутності та незалежності українського народу. Ідейними просвітниками цієї боротьби були Т. Шевченко, І. Франко, М. Лисенко, М. Вербицький та ін., котрі своєю творчістю та діяльністю впливали на підвищення національно-визвольного руху на території всієї України.

Аналіз національно-культурного розвитку Галичини у контексті історичних подій показує, що друга половина XIX – перша половина XX ст. – є особливим і важливим періодом творення та професійно-культурного удосконалення всього музичного мистецтва, що вимагав детального та всеосяжного осмислення джерельних матеріалів. Саме цим й зумовлена актуальність нашого дослідження.

Актуальність визначається недостатністю наукового вивчення різногалузево спрямованих напрямів музичної культури Східної Галичини, що були б розглянуті в історичній ретроспективі, неповністю висвітлені міжрегіональні національно-етнічні мистецькі зв'язки в контексті європейської культури, поглибленим інтересом до відродження, збереження та пропагування українських духовних традицій в сьогоденні. Розрізнене представлення цієї проблеми у музикознавчій літературі дало нам підставу обрати тему дослідження «Музична культура Галичини в кінці XIX – першій половині XX ст.».

Стан наукової розробки теми . Проблема дослідження розвитку українського музичного мистецтва постійно цікавила вітчизняних музикознавців. Об'єктивний історичний огляд музичного життя українського народу зробив М. Грінченко у монографії «Історія української музики». У ній вперше систематизовано джерельний історико-музичний матеріал. На думку Ф. Колесси, без висвітлення такого матеріалу «цілі століття залишились би і надалі темними, незаповненими прогалинами». Джерельно достовірне та максимально повне відтворення історичного минулого дозволило нам об'єктивно вивчати музичну культуру в цілому та пізнавати закономірності її розвитку. Без такої реконструкції теоретичні узагальнення не можуть мати фактологічної підстави, тобто не будуть науковими. Важливими для розкриття досліджуваної теми є історіософські праці, в яких аналізуються культурологічні аспекти

етносоціогенезу художньої культури. Концепції художньо-культурної сфери життя українського народу знаходимо у теоретичних розвідках видатних вітчизняних вчених Д. Антоновича («Українська культура»), М. Возняка («З культурного життя України XVII – XVIII ст.»), М. Грушевського («Культурно-національний рух на Україні в XVI – XVII ст.»), Я. Ісаєвича («Україна давня і нова: Народ, релігія, культура»), І. Крип'якевича («Історія української культури»), О. Лотоцького («Схід і Захід у проблемі української культури»), Є. Маланюка («Нариси з історії нашої культури»), І. Огієнка («Українська культура»), Д. Чижевського («Культурно-історичні епохи»).

Окремі питання становлення і розвитку музичної культури Галичини у різні історичні періоди були предметом спеціальних наукових розробок музикознавців Ф. Стешка («З історії української музики XVII ст. Церковна музика в Галичині»), З. Лиська («Початки музичного мистецтва в Галичині»), Б. Кудрика («Огляд історії української церковної музики»), О. Залеського («Українські музичні видавництва в Галичині»), В. Барвінського («З історії української музичної культури Західної України»), В. Витвицького («Микола Лисенко і його вплив на музичне життя Галичини»), М. Загайкевич («Михайло Вербицький і перемиська музична школа»), Б. Фільц («Музичне життя Перемишля в контексті культурно-мистецького розвитку Галичини кінця XIX і перших чотирьох десятиріч XX ст.»). Додатковий інформаційний матеріал почерпнуто зі спогадів В. Садовського-Домета («Дещо з споминів про перші артистичні прогульки співацькі в Галичині»), А. Вахнянина («Спомини з життя»), Я. Ярославенка («У Віктора Матюка»), О. Залеського («З мого життя»), В. Витвицького («Музичними шляхами»), Я. Михальчишина («З музикою крізь життя») та ін. Їх автори зберегли у пам'яті яскраві враження від безпосередніх зустрічей з визначними діячами минулого. Виступаючи ініціаторами музичного руху та сприяючи його творчому розвитку, вони збагачували українську культуру і весь нагромаджений досвід передавали наступним поколінням. Історико-критичні огляди української музики провели І. Левицький («Нарис історії музики»), О. Залеський («Короткий нарис історії української музики») та

А. Рудницький («Українська музика»). У цих працях даються поняття про музичні жанри, висвітлюються окремі постаті, які творили музичну культуру, прищеплюється інтерес до музичного мистецтва.

В останні роки помітнішою стала кількість опублікованих праць – як окремих видань, так і розвідок у місцевій пресі. Ці дослідження належать перу науковців, зокрема, істориків, культурологів, етнографів – Я. Ісаєвича, Ю. Бородавки, Г. Пуги та інших.

Разом з тим дослідження, присвяченого українській музичній культурі Галичини, досі не було зроблено. Відсутність спеціальних музично-краєзнавчих праць з обраної теми і виявила необхідність дослідження української музичної культури цього етнічного регіону.

У наведених вище етнографічних та культурознавчих працях є згадки про заклади освіти, однак не вказано ні предметів, які вивчались, ні прізвищ викладачів, зокрема вчителів музики. В цей же час у наукових дослідженнях хоча б сусідньої з нами Польщі питанню історії регіонального музичного виховання присвячено багато дисертацій, монографій, наукових статей. Тут слід відзначити таких польських науковців, як М. Качмаркевіч, М. Фуяк, М. Пломеньські та інших.

Об’єкт дослідження – товариства та музичні організації, що сприяли розвитку музичної культури українців Східної Галичини.

Предмет дослідження – музичні товариства, персоналії та інститути розвитку музичної культури українців Східної Галичини та їхнє відображення при розробці навчально-методичних матеріалів для використання у закладах шкільної та позашкільної освіти.

Мета дослідження – здійснити дослідження розвитку музичної культури українців Східної Галичини в означений період і використати напрацьовані матеріали для навчально-виховного впливу на здобувачів середньої освіти.

Завдання дослідження:

- Проаналізувати передумови становлення розвитку музичної культури в Галичині у контексті історичних подій.
- Дослідити розвиток музичної культури на Галичині та утворення перших музичних організацій.

- Здійснити аналіз впливу українсько-польських взаємовідносин на формування музичної культури Східної Галичини у XIX – на поч. XX ст.
- Охарактеризувати Галицькі музичні організації, як осередки розвитку музичної культури.
- Дослідити вплив на професійну діяльність українського музичного та оперного театру, музичних товариств і організацій («Союз співацьких і музичних товариств», «Союз українських хорів», Інститут народної творчості, філармонія тощо).
- Визначити музичне мистецтво як засіб формування громадянської компетентності на уроках історії; окреслити класифікацію типів уроків історії з використанням засобів музики; підготувати інтегрований урок історії на патріотичну тематику.

Хронологічні рамки: у роботі проаналізовано розвиток музичного мистецтва в Східній Галичині в період з 1850 року до 1918 року.

Географічні межі дослідження. У роботі досліджено музичну культуру українців східної Галичини, яка включає: історично-географічну область на заході України. Сучасні межі Галичини було сформовано під час перебування краю у складі Австрійської імперії протягом 1772–1918 років. Східна Галичина сьогодні обіймає Львівську, Івано-Франківську і Тернопільську область без її північної смуги (більша частина Кременецького району є частиною історичної Волині).

Методи дослідження: ретроспективний, структурно-системний аналіз джерел інформації, їхня систематизація, історико-логічна інтерпретація фактів; теоретичне узагальнення.

Наукова новизна. Вперше в українському музикознавстві була досліджена проблема музичної культури Східної Галичини. В роботі представлено етнокультурологічний погляд на багатоярусність прояву музичної культури Східної Галичини як повноцінного організму, що розвивається та є функціонуючим в об'єктивно-історичній дійсності. Визначено базові напрями музичної культури того часу (пісенно-хорове мистецтво, музична освіта і виховання, концертно-виконавська діяльність, видавнича справа). На базі літературних джерельних матеріалів розглянуто функціонування цих напрямків у музичних товариствах,

виявлено і розкрито певні тенденції й особливості їх розвитку, простежено еволюцію музичних зв'язків Галичими з Наддніпрянщиною та Західною Європою у контексті історичної епохи.

Теоретична і практична значущість дослідження полягає у виокремленні місця та ролі музичної культури Східної Галичини в суспільно-історичному процесі та міжнародних культурних контактах. Висвітлено основні напрями, тенденції та особливості розвитку музичної культури та мають джерелознавчу спрямованість, що дає можливість відтворити одну з найважливіших музичних сторінок історії України другої половини XIX – першої половини XX ст. через призму етнорегіональної характеристики об'єкта.

Структура роботи: Робота складається з вступу, 4 розділів, висновку, список використаної літератури (83 джерела) та додатків.

РОЗДІЛ 1.

ПЕРЕДУМОВИ СТАНОВЛЕННЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ГАЛИЧИНИ. ПЕРШІ МУЗИЧНІ ОРГАНІЗАЦІЇ ТА ТОВАРИСТВА

1.1 Передумови становлення розвитку музичної культури в Галичині у контексті історичних подій

Питання українсько-польських культурних контактів мають тривалісну історію, оскільки вперше були підняті ще на початку XIX століття у зв'язку із існуванням «української школи» у польській літературі романтичної епохи. На думку американського літературознавця Григорія (Джорджа) Грабовіча, складність цієї теми полягає не тільки в необхідності осмислювати дві різні культурні традиції та їх контексти, а й крізь вікові нашарування забобонів, непорозумінь, а також ідеологізованих кон'юнктурних міркувань відкривати справжні структури цих взаємовідносин. Одним із перших кроків у цьому напрямку, як стверджував музикознавець і композитор Василь Витвицький, має бути позбавлення від тягара історії минулого, незважаючи на рецидиви старих упереджень, які всі ще виявляються як з української, так і з польської сторони.

Що стосується наукового осмислення задекларованої проблеми, то в українській музиці польсько-українські контакти висвітлювалися у працях Б. Кудрика, З. Ліська, С. Людкевича, С. Павлишин, М. Загайкевич, Л. Мазепи, Т. Мазепи, Л. Кияновської, У. Граб та багатьох інших музикознавців старшої та молодшої генерації.

Предметом їхньої уваги була діяльність польських освітньо-музичних інститутів та культурних товариств у XIX-XX століттях на території Східної Галичини, а також творчість польських композиторів, чий життєвий шлях був пов'язаний з Україною [45, с. 120].

Йдеться про епоху романтизму, яка, на думку багатьох дослідників, відрізнялася найбільшою цілісністю та наявністю спільного для обох народів світогляду. У той же час слід зазначити, що культурні виміри задекларованої

проблеми складно описати за допомогою одного періоду, тому що «їх справжні контури будуть проглядатися лише з історичної перспективи».

Відомий американський історик Роман Шпорлюк, досліджуючи національні рухи Нового часу в країнах Центральної та Східної Європи, висловив думку, що «творення однієї нації означає перетворення іншої нації».

Таким прикладом може бути Австро-Угорська монархія, яка за багатовікову історію свого існування не змогла сформувати відповідну націю, тому що після 1772 року намагалася створити її імперське суспільство.

Як стверджує дослідник, Австрія, отримавши після трьох розділів Польщі Галичину, що складалася з різно-етнічних польських та українських земель, змушена була насамперед мати справу з поляками – народом, який, на відміну від німців, у той час досяг більшого успіху в національному строю.

Свідченням цього були війни та повстання 1794, 1807, 1809 та 1830 років. Поляки, як нація історична, «стали ідеальним зразком для всіх новостворених націй, яким не вистачало багатьох польських передумов, тому що вони підкріплювали свою боротьбу за державність нової національності, якою не визнавала панівна донаціоналістична ідеологія старих режимів» [45, с. 121].

Полемізуючи з Е. Гелнером та М. Грохом, Р. Шпорлюк не погоджується з тим, що економічні процеси займають первинне місце у створенні громадянського суспільства, а культура, ідеї та феномен нації розглядаються як його проповідні. Відомо, що у певних випадках культура може «випереджати» економіку та політику. Історик дає цьому явищу назву «суспільство-культурну» або *Bildungsgesellschaft*. У період романтизму національні діячі стали будівельниками національних угруповань, заснованих саме на культурі. Ці співтовариства опановували нації, які формувалися під державною егідою, що стосується і австрійської «Галиції», яка, на думку багатьох сучасних українських та польських істориків, була штучним конструктом, тому що інтегрувала заселену українцями (русинами) історичну Галичину із виключно польськими регіонами. Таке співіснування особистих історичних культур сформувало образ

Галичини (Східної Галиції) як палімпсесту різних кордонів, що мають релігійну, культурну та національну природу.

Тому винахід Галичини у XVIII столітті вимагало винаходи самих «галичан» у XIX столітті. На думку канцлера Метерниха, «бути галичанином» означало поступово ставати німцем. «Галиція – це не край, де зростають лимони», – написав канцлер в одному зі своїх листів, подорожуючи цими територіями. в 20-х роках XIX століття. Усі зусилля австрійської влади були спрямовані на реформування «Галиції», як «відсталого» місця проживання «полудиких» поляків, русинів та євреїв – нецивілізованого населення, з якого треба було зробити «справжніх галичан».

Метаморфози перетворення Галичини дуже добре видно на архітектурі галицьких міст, зокрема Львова. Місто було засноване галицько-волинським князем (згодом королем) Данилом в середині XIII століття і вже у 1272 році став столицею Королівства Русі. Протягом XIII-XIV, а також частково XV-XVI століть, Львів, як столиця Українського воєводства в Королівстві Польському, ще зберігав свій російський характер. У XVII столітті він набуває більш польських рис, а вже в XIX столітті перетворюється на цілком габсбурзьке місто, яке австрійці засмучували, як «Вену Сходу» [75, с. 52].

Але, повертаючись до задекларованої думки про те, як розуміли «ідею Галиції» не лише німці, а й інші нації, які тут жили (насамперед поляки та українці), треба зазначити, що об'єднання українських земель з етнічними польськими регіонами під штучною назвою «Галиція» сприяло значному посиленню на цій території польського будинку.

Письменник та культуролог Микола Рябчук стверджує, що включення залишків ліквідованої в 1795 році Речі Посполитої в Габсбурзькій імперії зміцнило польський характер цієї ідентичності через те, що в її предях виявився королівський Краків – історична столиця та символ Польщі.

І «сам факт остаточного поділу Польщі та передачі двох її інших частин під більш репресивну владу Романових і Гогенцоллернів майже автоматично

покладав на Галичину особливий (і почесний) обов'язок збереження польської культури за відсутності польської держави» [75, с. 53].

У березні 1849 року у Відні була оприлюднена Ольмютська конституція, яка передбачала широку автономію для Галичини. Вона була скасована у грудні 1851 року та відновлена у 1861 році з наданням Галичини автономії та власних органів самоврядування. М. Рябчук пише про «польський успіх» в Галичині, тобто про фактичну польську автономію із встановлення польської адміністрації, затвердженням польської мови на всіх рівнях освіти (включаючи викладання у Львівському університеті), домінування польської преси. Як стверджує дослідник, це призвело до викченню українців з галицько-польського етноцентричного проекту та їх повного відчуження. Тому саме вони у другій половині XIX ст. стали головними суперниками поляків у Галичині, а їхній націоналізм, відображений у програмах, вимоги та інститути, був дзеркальною копією польського. Крім того, згадана вище ситуація сприяла швидшому психологічному відмежуванню українців насамперед від поляків, що визначається формулою «ми – вони» або «свій – чужий».

Панування в Галичині майже у всіх сферах життя польської мови та відносно більш зрілої, порівняно з тодішньою українською, польською культурою, існування польського культурного простору (Grossraum), відкритість «нової польської свідомості» для освічених верств українського населення – все це робило польську національну орієнтацію більш привабливою для тієї частини українців, яка піддавала ревізії культурне панування греко-католицького духовенства та засвоїла секуляризований сучасний світогляд.

Слід зазначити, що ця тенденція бере свій початок ще з часів Речі Посполитої, універсальність культури якої полягала в тому, що вона була відкрита для різних впливів. Обираючи між польською, німецькою та українською моделями національною орієнтації, етнічне українське населення Східної Галичини відрізнялося ще одним типом свідомості – провінційним, яке було не менш важливим, ніж національне. Адже провінція, незважаючи на свій прикордонний статус з «пильно охоронюваними кордонами», змушена була

бути, як стверджує Юрій Прохасько, «місцем, приреченим на культивування власної локальної дійсності». Таким чином, шлях до свідомого вирощування українського національного початку в музичній культурі Галичини було достатньо довгим і охоплював все ХІХ століття [30, с. 137].

Мульти-культурність цього регіону частково перешкоджала розвитку власного національного музичного мистецтва, тому що змішання мови, культур та традицій не давало можливості чути українське, щоб його потім чітко артикулювати. Невипадково видатний український історик, етнічний поляк Володимир Антонович у дискусії з Михайлом Драгомановим стверджував, що українській інтелігенції завдає шкоди її виховання на зразках української літератури (це стосувалося інтелігенції в Українській частині України). Щось подібне можна побачити і в музичній культурі Галичини першої половини та середини ХІХ століття, зокрема у творчості М. Вербицького та І. Лаврівського, де для втілення національного початку композитори користувалися музичними знаками інших культур, насамперед всього польського.

Однак звертає на себе увагу той факт, що визначальною рисою українсько-польських культурних відносин є не професійними контакти між польською та українською музикою, а зв'язок культури з культурою та польської музики з українською культурою. На це звертає увагу Г. Грабович, досліджуючи польсько-українські літературні контакти. Зв'язок Польщі у ХІХ столітті (перефразовуючи думку дослідника) з українською музичною культурою ще не була опосередкованою українською професійною музикою, українською версією цієї культури. Якщо музика є кодом, яким культура себе виражає і пізнає, тоді ця реальність була знайдена і засвоєна. Г. Грабович постулює модель такого обміну на рівні норм і форм з польської сторони та готового матеріалу (фольклор) з українською. Так, письменник Ярослав Івашкевич, звертаючи увагу на українські впливи у творчості Ф. Шопена, наводить як докази листа композитора, де той пише, що «навіть козачка чудово танцював». Це, за великим рахунком, є салонна українська музика, яка була популярна не лише в Україні, а

й за її межами. Як зазначає Я. Івашкевич, українські думки, коломийки та козачки за часів юності Шопена були модними у вищих колах польської знаті.

Якщо подивитися на історичну динаміку цих контактів, то можна помітити, що перші зразки запису українського фольклору сягають початку XVII століття і належать саме полякам. Прикладом є Пісня про Козака та Куліні (1625 р.), опублікована в пісенному збірнику Чарторійських, а також рукописну збірку пісень, яку приписували польському поетові Домініку Рудніцькому. З XVIII століття до нашого часу дійшли зроблені поляками записи так званого «дворацького» фольклору. Письменник Іван Франко звертає увагу на те, що ці пісні записувалися українською мовою, але їхня тематика була далека від народних, тому що вони виконувались співаками та торбаністами при дворах польської аристократії. Деякі з цих пісень згодом увійшли до збірки Вацлава Залеського. Проте саме дворацький фольклор (його слідуює відрізнати від селянського) став домінуючою основою першого етапу становлення національних композиторських шкіл у центрально-східній Європі. Не випадково польський фольклорист та етнограф Зоріан Доленга-Ходаковський, що стояв біля витоків «української школи» в польській літературі романтичної епохи надавав перевагу саме українському фольклору, вважаючи його значно більш досконалим у художньому плані порівняно з аналогічними досягненнями інших слов'янських народів.

1.2 Розвиток музичної культури на Галичині та утворення перших музичних організацій

Друга половина XIX ст. була одним із важливих періодів у розвитку української музики, музичної теорії та фольклористики. Саме на цей час припадає організація музичних шкіл в Україні, пожвавлення концертного життя та нарешті поява композиторів-професіоналів.

Величезний вплив на музичну творчість цього періоду мали передова українська література та театр, що створили художні образи простих людей, які

високо піднімали визвольні ідеї. У музиці також зростала тенденція до відображення життя, посилювався інтерес до пісенної народної творчості. Як і демократична література та театр, музика стала виразницею волелюбних устремлінь трудящих мас [37, с. 120].

Центрами музичної культури були переважно міста. Для аматорських вечорів та домашніх концертів музику часто писали вчителі музики, музиканти-виконавці. Авторами багатьох музичних творів стали В. І. Заремба – вчитель гри на фортепіано у закритих жіночих навчальних закладах Києва та відомий піаніст та педагог Н. А. Завадський.

При Харківському, Київському, Новоросійському університетах, гімназіях та інших навчальних закладах створювалися музичні гуртки, де розпочинали свою діяльність майбутні видатні митці: композитори, актори, драматурги.

Розвитку музики в Україні сприяло Російське музичне суспільство, створене 1859 р. у Петербурзі групою композиторів та музикознавців. Воно влаштовувало симфонічні та камерні концерти, відкривало музичні навчальні заклади, керувало підготовкою музикантів-професіоналів, широко популяризувало твори видатних російських композиторів [43, с. 65].

Протягом 60-90-х років відділи Товариства відкрилися в Києві, Харкові, Одесі, Полтаві, Катеринославі. За них працювали музичні курси. У Києві на базі курсів 1868 р. було засновано музичну школу, перетворену 1883 р. на музичне училище. Такі ж школи відкрилися у Харкові (1871 р.) та Одесі (1886 р.).

Багато уваги розвитку музики в Україні приділяли російські композитори А. Рубінштейн, П. Чайковський, Н. Римський-Корсаков, С. Танєєв, А. Глазунов. Вони цікавилися роботою музичних училищ, виступали з концертами на користь, підтримували матеріально. Наприкінці XIX ст. видатні російські музичні діячі дали низку авторських концертів в Україні. П. Чайковський виступав у 1891 р. у Києві, у 1893 р. – в Одесі та Харкові; С. Рахманінов у 1892-1893 рр.. – у Києві, 1893 р. – у Харкові; 1894 р. успішно пройшов концерт М. Римського-Корсакова в Одесі.

Постійним явищем стали концерти, які популяризували українську музику. Зокрема, широко відома багаторічна концертно-виконавча діяльність М. В. Лисенка. Організовані ним хорові колективи у 90-ті роки здійснили кілька гастрольних поїздок Україною.

У другій половині XIX ст. значно зріс інтерес до вітчизняної музики. Італійська опера, яка раніше мала популярність, поступово відтісняється на другий план. Російська опера відкрилася у Києві (1867 р.) та Харкові (1874 р.).

У російських оперних трупах працювали відомі співаки: А. Сантагано-Горчакова, П. Медведєв, І. Тартаков, В. Зарудна, П. Макарова. О. Борисенко, І. Супруненко, С. Тамарова, О. Мішуга. Репертуар театрів складався головним чином опер російських композиторів. Розвиток музики стимулювався діяльністю українського музично-драматичного театру М. Кропивницького. На сцені цього театру вперше було поставлено оперу М. Лисенка «Різдвяна ніч», оперету «Чорноморці». Тут ставилися також опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Катерина» М. Аркаса та ін. Затиркевич-Карпінська, М. Садовська були чудовими співаками [65, с. 24].

У складних умовах розвивалася музична культура на західно-українських землях. Виникаючі музичні установи та товариства були переважно німецькими чи польськими. Зокрема, у Львові функціонувало Товариство сприяння музиці, створене ще 1838 р. У 1854 р. у місті відкрилася консерваторія. Але усі ці установи ігнорували українську музику. Національна музика розвивалася у формі самодіяльного мистецтва. Дуже поширеною формою популяризації української творчості були хорові співи, центрами якого стали навчальні заклади: гімназії у Львові, Дрогобичі, Перемишлі, Стрию, а також школи. У репертуарі хорів переважали народні пісні.

Велику роль у розвитку національної музики грали щорічні ювілейні шевченківські свята, що супроводжувалися концертами. Вперше шевченківські дні відзначалися у Перемишлі 10 березня 1865 р. У Львові 1868 р. хор виконав «Заповіт» Т. Шевченка, музику до якого написав М. Лисенко. З того часу твори Лисенка міцно увійшли до репертуару музичних колективів Східної Галичини.

Зокрема, у Львові на шевченківських святах у 1882 р. вперше виконувалася кантата М. Лисенка на слова Т. Шевченка «Б'ють пороги».

1891 р. у Львові було створено музично-культурне товариство «Боян». Диригентом його став композитор А. Вахнянін. Навколо товариства згуртувалися українські музичні сили Східної Галичини. У 1897 р. суспільство відкрило інструментальний музичний гурток із початковими освітніми музичними класами. Своєю діяльністю «Боян» сприяв переростанню аматорської музики на професійну [72, с. 47].

У Чернівцях 1862 р. виникло Товариство сприяння музичному мистецтву на Буковині. При ньому існувала школа, смичковий оркестр, чоловічий та жіночий хори. Значну роботу у суспільстві проводив композитор Альберт (Войтех) Гржималі, чех з походження. Завдяки його старанням у 1877 р. у Чернівцях спорудили будинок Музичного товариства, який став музичним театром міста.

У розвитку музичної культури Східної Галичини велику роль відіграв український народний театр товариства «Руська бесіда», який поряд із драматичними п'єсами ставив опери композиторів України. Так, у 1881 р. у Львові вперше було показано «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Чорноморці» М. Лисенка. У 1890 р. театр поставив «Різдвяну ніч» М. Лисенка.

Поряд із класичними українськими музичними творами театр ставив музичні п'єси, водевілі, музику до яких писали місцеві композитори: М. Вербицький, І. Лавровський та ін. Таким чином, у галузі музики було досягнуто значних успіхів. Вона помітно збагатила культуру народу.

Інтерес до народного життя виявився у музичній творчості С. Гулака-Артемовського (1813–1873 рр.) – композитора та відомого у Петербурзі оперного співака. Наприкінці 50-х років він почав писати музичні твори і невдовзі розпочав створення першої української опери «Запорожець за Дунаєм». У 1864 р. оперу було вперше поставлено на сцені петербурзького Маріїнського театру. Роль Івана Карася у цій виставі виконував сам автор. У 70-ті роки оперу

включали до свого репертуару аматорські, а пізніше професійні українські трупи. Вона набула великої популярності як на Україні, так і по всій Росії [25, с. 17].

Величезний успіх «Запорожця за Дунаєм» пояснюється тим, що і лібрето, і музика опери мали яскраво виражений демократичний та національний характер, були пройняті щирою любов'ю до народу, соковитим народним гумором. Запорожець за Дунаєм заклав фундамент класичної української опери.

Відомим композитором та теоретиком музики був П. Сокальський (1832–1887 рр.), якому належать понад 40 музичних творів. З них вирізняються фантазії «Вечори в Україні», «На берегах Дунаю». Багато працював Сокальський у галузі оперного жанру, створивши опери «Мазепа» за поемою Пушкіна «Полтава», «Травнева ніч», «Богдан Хмельницький». Найбільш вдалою виявилася опера «Облога Дубно», написана 1878 р. за мотивами «Тараса Бульби» М. Гоголя.

П. Сокальський зробив також помітний внесок у розвиток українського музикознавства. У 1888 р. у Харкові вийшла його капітальна праця «Російська народна музика, великоросійська та малоросійська, у її будові мелодійній та ритмічній», в якій він доводив спільність походження російської та української народної пісні, зробив ґрунтовний аналіз пісенного фольклору. Своєю творчістю Сокальський сприяв піднесенню загального рівня професійної української музики.

Композитор П. Ніщинський (1832–1896 рр.) у своїх музичних творах створив яскраві картини народного життя, передав непереборне прагнення українського народу до свободи. Найкращим його твором стала музична картина «Вечорниці», написана 1875 р. для п'єси Т. Шевченка «Назар Стодоля». Центральною частиною «Вечорниць» є чоловічий хор «Закувала та сива зозуля», який передає страждання козаків у турецькому полоні. Хор «Закувала та сива зозуля» міцно увійшов до музичного фольклору українського народу і набув великої популярності серед багатьох народів. «Вечорниці» стали перлиною класичного українського музичного мистецтва [16, с. 12].

У 70-х роках композитор М. М. Калачевський (1851–1910 рр.) написав «Українську симфонію» – талановитий музичний твір, у якому позначилися

демократичні ідеали того часу. Симфонія вперше була виконана у 1900 р. у Полтаві. Калачевський створив також низку романсів на вірші російських поетів, фортепіанні п'єси «Романс», «Баркарола», «Ноктюрн».

Найвищим злетом у розвитку української музики ХІХ ст. стала творчість М. Лисенка (Додаток Б) (1842–1912) – великого українського композитора, піаніста, диригента та педагога, вченого-музикознавця та активного громадського діяча. Вищу музичну освіту майбутній композитор отримав у Лейпцизькій консерваторії за класом фортепіано. У 1874-1876 рр. він навчався у Петербурзькій консерваторії у класі інструментування, яким керував Н. Римський-Корсаков. Знайомство та спілкування з видатними російськими музичними діячами В. Стасовим, М. Мусоргським, Н. Римським-Корсаковим і, нарешті, з П. Чайковським справило великий вплив на творчість Лисенка.

Найбільш плідний період у житті композитора – це 70 – 90-ті роки. Він опублікував сім випусків народних пісень для голосу у супроводі фортепіано, збірку «Молодощі», «Купальська справа», до яких увійшло близько 600 пісень. Теоретичні праці композитора заклали засади української музичної фольклористики. М. Лисенко виявив себе неперевершеним музичним інтерпретатором творчості Т. Шевченка, створивши великий цикл творів під назвою «Музика до «Кобзаря» Т. Г. Шевченка», серед яких кантати «Б'ють пороги», «Радуйся, ниво неполіта», «Заповіт» та ін.

М. Лисенко багато зробив для розвитку оперного музичного мистецтва, працюючи у жанрі історико-героїчної народної музичної драми, лірико-побутової, лірико-фантастичної та дитячої опери. У 70-90-ті роки на сюжети повістей Гоголя він написав опери «Різдвяна ніч», «Утоплена», «Тарас Бульба». Композитор створив перші в Україні опери для дітей Коза-Дерева, Пан Коцький, Зима і весна, або снігова королева та ін. [21, с. 17].

Найвищим досягненням творчості М. Лисенка є опера «Тарас Бульба». Написана у традиціях М. Глінки та композиторів «могутньої купки», пройнята духом народних пісень, вона відіграла важливу роль у розвитку оперного мистецтва

У 1889 р. М. Лисенко написав музику до п'єси І. П. Котляревського «Наталка Полтавка». Великою популярністю користувалась оперета Лисенка «Чорноморці», лібрето до якої створив М. Старицький.

М. Лисенко заклав засади інструментальних жанрів української музики. Він є автором симфонічної увертюри на тему народної пісні «Ой запив козак, запив», симфонічної фантазії «Козак-шумка», «Фантазії» та «Елегічного каприччіо» для скрипки та фортепіано. Лише для фортепіано Лисенко написав понад 40 творів. Інструментальна музика Лисенка відрізняється мелодійністю та ліризмом. Він підняв українську фортепіанну музику на високий рівень професіоналізму. Лисенко створив багато романсів на слова І. Франка, Лесі Українки, А. Міцкевича, Г. Гейне та інших поетів. Вони зачаровують слухачі глибоким ліризмом, емоційністю, тонко передають красу рідної природи, глибину інтимних переживань людини («Безмежне поле», «Місяцю-князю», «Не забудь юних днів» та ін.). Твори М. Лисенка увійшли до золотого фонду національної культури України [40, с. 10].

У 90-ті роки на терені музичної культури працювали композитори В. Сокальський - автор «Симфонії соль-мінор», дитячої опери «Ріпка», романсів, творів для фортепіано; Н. Аркас, який написав оперу «Катерина» на сюжет однойменної поеми Т. Шевченка та ін.

Українським темам присвятили багато творів видатні російські композитори, зокрема П. Чайковський та діячі знаменитої «могутньої купки»: М. Мусоргський, Н. Римський-Корсаков та ін. Розвиваючи національну музичну культуру, вони водночас виявляли великий інтерес до історії та життя українського народу, розробляли невичерпні скарби української народної пісенної та інструментальної музики. П. Чайковський, довго живучи в Україні, написав опери «Мазепа» та «Черевички». М. Мусоргський використав українські народні мелодії в опері «Сорочинський ярмарок». Сюжети творів М. Гоголя «Травнева ніч», «Ніч перед Різдвом» надихнули М. Римського-Корсакова створення однойменних опер. До українських мелодій зверталися О. Сєров, А.

Рубінштейн. Прогресивні художньо-естетичні засади цих видатних композиторів сприятливо вплинули на розвиток української музичної культури.

На західноукраїнських землях у другій половині XIX ст., незважаючи на тяжкі умови існування під владою Австро-Угорської монархії, також спостерігалось піднесення національної музичної культури. Тут у 50–60-ті роки виступив композитор М. Вербицький (1815–1870 рр.) – автор музики до 22 оперет, водевиль, мелодрам, серед яких найвидатнішими були «Сільські пленіпотенти», «Гриць Мазниця», «Верховинці», «Підгір'яни». Вербицький працював над оркестровими творами. Широкою популярністю користувалися хорові твори композитора: «Заповіт» на слова Т. Шевченка, «Поклін» на слова Ю. Федьковича [40, с. 9].

З музичним театром тісно пов'язана творчість І. А. Лавровського – сучасника та однодумця М. М. Вербицького. Він написав музику до ряду п'єс (Пан Довгонос, Обман очей, Роксолана). Відомі також його хори «Козак до торбана», «Руська річка» та ін.

Наприкінці 70-х на західноукраїнських землях з'явилися нові композитори. Насамперед це В. Г. Матюк – автор музики мелодрам «Капрал Тимко», «Нещасна любов», «Простак» та А. К. Вахнянін – автор «Хору норманнів» до трагедії «Ярополк». Пізніше мелодія хору була покладена основою революційної пісні «Шалійте, шалійте, скажені кати». Вахнянин створив першу у Східній Галичині оперу «Купало».

Широкою популярністю на західноукраїнських землях, зокрема у Північній Буковині, мали музичні твори С. І. Воробкевича (1836–1903), відомого також своєю літературною творчістю. Пісні Воробкевича протягом кількох десятиліть були популярними у народі. Воробкевич написав 30 хорових творів на слова «Кобзаря» Т. Г. Шевченка, п'єси для фортепіано, оперети, мелодрами тощо. Найкращі з них – «Гнат Приблуда», «Убога Марта», «Новий двірник».

У Східній Галичині працювали також композитори Д. В. Січинський, О. І. Ніжанковський. Останній відомий як хоровий диригент, гармонізатор українських народних пісень, послідовник творчих принципів М. В. Лисенка.

Таким чином, українські композитори, спираючись на народний мелос, заклали засади української національної музики. Найкращі їхні твори увійшли до скарбниці музичної культури народів нашої країни.

Розвиток музичної культури на Західній Україні у 20-30 роки ХХ сторіччя був однією зі складових частин суспільного прогресу. В умовах демократичні, передові принципи як соціального буття музичного мистецтва у різних організаційних проявах, і композиторської творчості були визначальними. Ідейно-естетична, світоглядна спрямованість музики робила її важливою соціальною силою, що виявляла себе і в класовій боротьбі пролетаріату, і на ідейно-мистецькому фронті [51, с. 110].

Підкоряючись загально-історичним законам, музичний процес має специфічні, іманентні закономірності, зумовлені природою музикально-художньої свідомості, тобто містить у собі елемент саморозвитку. Ці закономірності в міжвоєнний період історії музичної культури Західної України виявилися в зміцненні та зростанні музичного професіоналізму як у галузі самої творчості, так і виконавства, критики, освіти та ін. та глибокий духовний контакт із ним.

Процес розвитку західно-української музичної культури був складним і суперечливим явищем з періодами піднесення та занепаду, прискорення та гальмування, переплетення прогресивних та регресивних рухів. Однак, незважаючи на всю нерівномірність розвитку, музична культура у своїх найвищих та змістовніших проявах відповідала загальному напрямку революційно-демократичної духовної культури.

Визначальною властивістю західно-української музичної культури даного періоду була активна демократизація різних її форм і розділів «блоків», за словами А.Сохора. Цей процес розпочався ще наприкінці ХІХ століття як наслідок продукт антагоністичних класових відносин в умовах капіталістичного суспільства і в – 30 роки почав протікати більш інтенсивно. Це було викликано загостренням класової боротьби та визначенням провідної ролі пролетаріату, що досяг вищої, ніж у дореволюційні роки, форми організованості навколо

створеної у 1919 році КПЗУ. Велику роль у стимулюванні соціальних пропесів на Західній Україні, особливо у підйомі активності трудящих, поширенні комуністичних ідей та класової свідомості, зіграла Велика Жовтнева соціалістична революція. Процес демократизації музичної культури відбувався у двох основних напрямках [63, с. 65].

По-перше, він став передумовою розвитку професійного мистецтва. Особливо актуальними у музиці стали теми, що відображають долю народу, його боротьбу за соціальне та національне визволення та возз'єднання із Радянською Україною. Композитори зверталися до узагальненої соціальної епіки, передаючи її часто у вигляді символічної програмності. У музичній творчості, що втілювало соціально-цивільну тематику, визначилися провідні жанри, пов'язані з хоровою національною традицією – кантата, хорова поема, пісня, які у конкретних соціально-культурних умовах Західної України відіграли таку саму роль у формуванні музичного словника та музичної стилістики епохи, яку свого часу у західній музиці зіграла опера. Було знайдено новий образний лад, що відповідає цим творчим завданням, і широке, хоч і порівняно стабільне, коло музичних інтонацій, покладених в основу музичної мови цих творів. Центральне місце займали ті образно-інтонаційні засоби, які були відображенням героїки, боротьби, перемоги, світлих надій. До них належали інтонації, запозичені з революційних пісень міжнародного пролетаріату, народних маршевих пісень та народного епосу, а також особлива спрямованість музичного розвитку до мажорності, героїки, форми гімну тощо.

Характер тематичного матеріалу визначає особливості його розвитку. Звідси – різноманітність та багатство прийомів: різні види повторності, контрастне зіставлення, зокрема такі рідкісні та унікальні форми, як замкнуте становлення, послідовно проведене С. Людкевичем у фіналі «Кавказу». В цілому теми епічного складу розвиваються варіантною теми поліфонічного складу, драматичного типу за зразком «мотиву зітхання» проводяться переважно в розробних розділах, насичених атмосферою активної боротьби, прагненням до подолання опору, що наділяє ці розділи особливою експресивністю [73, с. 119].

Різноманітність прийомів тематичного розвитку породжує багатство музичних форм, які часто наділені індивідуальними рисами. Серед них переважають наскрізні форми, що дозволяють гнучко відображати всі події та переживання, що втілюються в музиці. Ці форми допускають вільний перебіг музичної думки, детальне слідування за текстом із музичними засобами його найяскравіших і драматично вагомих моментів.

З урахуванням проаналізованих творів із громадянською тематикою спостерігається наскрізний музично-інтонаційний «сюжет». У цьому «сюжеті» є свої драматургічні опорні точки: експозиція основних ідей-образів, зав'язка образно-драматургійних сфер, їх розвиток із досягненням кульмінацій та результат. Наявність таких «сюжетів» надає музичним формам виняткову послідовність та організованість у розгортанні матеріалу, незважаючи на всю свободу, довільність, нетиповість цих форм. З цієї точки зору зрозумілим стає звернення композиторів до узагальненої програмності, що служила їм зарядом ідей і тематичної спрямованості, але не пов'язувала авторської волі в композиційній будові творів.

Завдяки наявності такого чіткого музично-інтонаційного «сюжету» у творах часто на основі контрастно-складової композиційності виникають вторинні ознаки формоутворення – ознаки сонатності. Суть не в тих чи інших елементах сонатної форми – схеми, присутніх, скажімо, в «Заповіті» або «Батраку» С. Людкевича, а в логіці дії, розділеної сонатно-симфонічним мисленням – у наявності конфліктних ідей, їх зіткнення, розвитку та підбиття підсумків. Звідси – концепційність творів такого типу, яку загострює та конкретизує програма чи поетичний текст [57, с. 97].

Коріння цієї концепції – у класичній музиці, у бетховенських традиціях. Проте під впливом сучасних соціально-історичних умов виникли нові акценти, що яскраво виявилися у творчості С. Людкевича, а потім утілені й у музиці композиторів молодшого покоління. Суть цієї концепції можна передати коротко: від страждання через боротьбу до перемоги та торжества свободи.

Причому у центрі уваги тут не романтичний герой, а народ, його визвольна боротьба та перемога.

Особливо варто підкреслити роль естетичної категорії героїчного у формуванні музичної концепції такого типу.

С. Людкевич, а за ним та його послідовники відтворюють реальну героїчну ситуацію у вигляді такої художньої дійсності, в якій самозабутня боротьба за соціальне перетворення світу утверджується як найвищий сенс людського існування. Становлення героїчного образу відбувається по-різному: то через конфлікт контрастного тематичного матеріалу, як у «Кавказі» чи «Каменоломах» С. Людкевича, то через внутрішні суперечності образу, що призводять до його якісного переродження, як у «Батраку» М. Ніжанковського чи Заповіті але завжди це становлення відбувається в драматичних зусиллях, подоланні інерції і призводить до образу нової якості, тобто героїчне визначає спрямованість і сенс боротьби [50, с. 62].

Виробляючи цю концепцію передові західно-українські композитори спиралися на багаті традиції вітчизняної музичної класики. Їх надихали героїчні сторінки кантат та «Тараса Бульби» М. Лисенка, епічні образи оперних та симфонічних творів М. Глінки та М. Римського-Корсакова, драматична напруженість та ліризм симфоній П. Чайковського. Це в індивідуальному втіленні низки стилістичних прийомів. Найсуттєвішими з них є, зокрема, використання пісні-гімну в кінці твору як засобу узагальнення всього попереднього, звернення до революційної, багатство варіантно-варіаційних форм у розвитку музичних тем епічного та народно-пісенного складу і т.п.

Доцільно відзначити також вплив музики А. Брукнера на формування драматургічних принципів великих вокально-симфонічних творів С. Людкевича, що виявилось в особливій цілеспрямованості розвитку до героїки, у боротьбі за мажорність як найважливішу рушійну силу цього розвитку, в деяких загальних принципах будови як опорність фіналу.

Особливості музичного мислення, композиційної будови, музичної драматургії переросли у творчості передових західно-українських композиторів

у загально-естетичні принципи та стали відображенням їхніх світів. У своїх найкращих творах вони наблизилися до мистецтва соціалістичного реалізму, в якому втілюється принцип відображення життя в його революційному розвитку, у вигляді конкретно-історичного процесу, спрямованого на повне звільнення людини від соціального, політичного та іншого гніту. Це сприяло соціальній актуалізації музичної творчості, наділяло його рисами народності, визначало його місце у суспільних процесах, у класовій боротьбі. Від особистого до народного, від народного до загально-людського – так можна окреслити магістральний шлях розвитку музичної творчості на Західній Україні у цей період [69, с. 8].

Процес демократизації охопив усі ділянки музичного життя. Це знайшло відображення у вмісті піснях, ідейно та художньо значних концертних програмах, з якими виступали хорові колективи та окремі музиканти-виконавці, у кращих уявленнях музичного театру, що помітно підняло роль музики у суспільно-мистецькому та політичному житті. Широко поширювалися серед музикантів ліворадик погляди. Жорстока капіталістична дійсність розплющила очі багатьом чесним інтелігентам, змусила їх відмовитися від естетства та політичної нейтральності, стимулювала розвиток у них почуття відповідальності за долю народу, його культурних традицій. Внаслідок цього зросла громадська активність передових музикантів, визначилися та зміцнили їх позиції в ідеологічній боротьбі. Це виявилось у бойовитості передової музичної критики, що гостро й принципово виступала проти реакційної, анти-народної ідеології, модернізму та упадництва, що відстоювала соціальні та економічні права музикантів. Зросла згуртованість музикантів-професіоналів, дедалі активніше та вагомніше звучали їхні голоси на захист гуманізму та демократії, проти фашистського режиму, націоналізму та клерикалізму.

Другий напрямок процесу демократизації західно-української музичної культури був викликаний зростанням участі широких народних мас у її розвитку. Визначальну роль зіграв у цьому культурний рух, який набув значного розмаху. Виникла нова форма соціальної активності трудящих – робітники та селянські

хорові гуртки, створенням та діяльністю яких керувала КПЗУ через легальні організації, товариства та кооперативи «Сільроб», «Робочий театр», «Мелодія» та ін. У цьому масовому революційно-пісенному русі культивувалися бойові гімни міжнародного робітничого класу, радянські масові пісні та революційні пісні, створені західно-українськими авторами. Так виникло те особливе музично-інтонаційне середовище, яке жило своїми соками професійну творчість, визначаючи його основну ідейну спрямованість.

Важливу роль відіграла також участь робітничих та демократичних верств буржуазного міста у напівпрофесійних та аматорських формах музикування, якими були співочі товариства «Боян», організовані у найбільших містах Галичини, а також «Бандурист», «Сурма», «Думка», численні робітничі духові оркестри. Подібно до того, як комуністи використовували легальні організації та суспільства для політичної роботи з масами, так і передові, демократично налаштовані музиканти через ці та подібні до них музичні інституції поширювали серед трудящих музичну культуру, пропагували національну музику та світову класику [27].

На Західній Україні в міжвоєнний період не було соціальних умов, необхідних для справжнього прогресу музичної культури. Але існували політичні умови, які й стали головним важелем цього прогресу. Саме політична ситуація, що характеризувалася гострою, непримиренною боротьбою проти капіталістичного придушення та білопольської окупації, за возз'єднання з Радянською Україною у складі Союзу, зумовила основну роль демократичної музичної культури – бути союзником передових суспільних сил, опорою та підтримкою трудящих у них. І у своїх найкращих творчих здобутках західно-українська музична культура цю почесну місію виконала з честю. Вагомою опорою для неї був Радянський Союз. Вплив радянської культури на розвиток західно-українського музичного мистецтва був надзвичайно багатограним і вплинув на всі ділянки музичного життя: від наймасовіших форм музикування до найвищих досягнень професійної творчості.

Політичні умови зрештою визначили шляхи прогресу культури на західно-українських землях. Вони стимулювали виховання широкої, справді демократичної аудиторії, спрямовували розвиток музичної творчості на підтримку революційного соціального процесу, формування національних кадрів та професіоналізацію концертного життя, міжнародне єднання музикантів.

Умови для справжнього розквіту музичної культури на західно-українських землях виникли лише після їхнього знаменного возз'єднання в єдиній Українській Радянській державі у складі Союзу РСР, що відбувся у вересні 1939 року [27].

Нове життя відкрило небачені досі можливості розвитку музичної творчості. У творах львівських композиторів знайшли своє яскраве та талановите відображення глибокі соціальні зміни, що відбулися за часів Радянської влади в Галичині, на цій землі, у минулому, за влучним висловом І. Франка, «богом і людьми забутої». Після возз'єднання відкрилися нові грані талантів С. Людкевича, М. Колеси, Р. Симовича, розпочали свій творчий шлях Є. Козак та О. Кос-Анатольський.

Творчість західно-українських композиторів збагатилася новими темами та образами. У ньому яскравіше став проявлятися зв'язок із сучасністю, з навколишнім життям. Як приклад можна навести три твори різних авторів та різних жанрів: «Прикарпатську симфонію» С. Людкевича, кантату «Квітка щастя-волі» «Квітка щастя-волі», Р. Симовича та хорову пісню «Засвітило сонце волі» Н. Колеси. Різні за масштабами та характером виразних засобів, індивідуальних ознак стилю, вони відрізняються спільністю програмного задуму та драматургічних прийомів, цілеспрямованим, активним розвитком від образів смутку та страждання до життєрадісних, оптимістично святкових настроїв. Таке контрастне зіставлення двох протилежних за характером музичних сфер символізує минуле та сьогодення трудящих західноукраїнських областей. З новою тематикою прийшли і нові жанри, і перш за все – симфонічні, до яких раніше зверталися надзвичайно рідко. Показовим у цьому плані є творчість Р.

Симовича. Починаючи з 1845 року, з'являються сім його симфоній, у яких оспівуються край Прикарпаття, його люди і мальовнича природа. Композитори створюють музично-сценічні твори – опери та балети, інтенсивно освоюється ними новий інтонаційний пласт – радянська масова пісня. Кожен із львівських композиторів створив цікаві, самобутні зразки цього жанру, що стали широко популярними. Активно розвивалася творчість Я. Козака, А. Солтиса, І. Вимера, Д. Задора, І. Мартона. Львівська організація Спілки композиторів України постійно поповнюється і наразі за рахунок випускників композиторського факультету львівської консерваторії [39, с. 96].

За радянських часів у західних областях України створено гарну виконавську базу – мережу обласних філармоній, які ведуть велику роботу з музично-естетичного виховання трудящих, пропаганді кращих досягнень радянської музичної культури. Ця робота багатогранна: концерти професійних виконавських колективів та окремих виконавців, музичні лекторії у заводських та колгоспних клубах та навчальних закладах, виїзди до найвіддаленіших куточків Волині та Карпат, де раніше, до возз'єднання, не мали жодного уявлення про камерний ансамбль чи симфонічний оркестр. До провідних філармонійних колективів належать, наприклад, Буковинський ансамбль пісні та танцю Чернівецької філармонії, Закарпатський народний хор, Гуцульський ансамбль пісні та танцю Івано-Франківської філармонії. У розпорядженні однієї лише Львівської обласної філармонії – симфонічний оркестр, державна заслужена академічна хорова капела «Трембіта», Прикарпатський ансамбль пісні та танцю «Верховина», що відрізняються справжнім професіоналізмом та великим досвідом концертної діяльності, чималими творчими досягненнями. У їхньому багатому репертуарі почесне місце займають твори композиторів братніх радянських республік, одночасно ці колективи є творчою лабораторією для композиторів Львова.

Український професійний театр опери та балету було організовано у Львові лише за Радянської влади. Його відкриття відбулося в першу річницю возз'єднання – у листопаді 1940 року. Цей творчий колектив характеризується

посиленою увагою до сучасної тематики, до творів радянських авторів. На його сцені в різний час було поставлено «Золотий обруч» Б. Лятошинського та Богдан Хмельницький, К. Данькевича, «Спартак» О. Хачатуряна та «Створення світу» О. Петрова, «Дуенья» С. Прокоф'єва, «Молода гвардія» та «Украдене щастя» Ю. Мейтуса, «Назустріч сонцю» О. Кос-Анатольського, опери В. Кірейка, балети М. Скорика та Л. Дичка, постановки цих творів були етапними на творчому шляху театру [2, с. 54].

Чи не найбільшим досягненням радянського способу життя на західно-українських землях є нова радянська людина-трудівник. Завдяки турботі партії та уряду, братерської допомоги народу тут після возз'єднання створено з корінного населення нову, багатoproфільну, віддану комуністичним ідеалам народну інтелігенцію, до складу якої входить і великий загін музикантів. Справі виховання музичних кадрів є широка мережа спеціальних навчальних закладів. Тут немає районного центру, в якому не було б дитячої музичної школи /тільки на Львівщині таких шкіл понад. У західних областях України працює сім музичних училищ, де навчаються сотні обдарованих дітей трудящих. У Львові є державна консерваторія ім. Н. Лисенка та музична школа-інтернат ім. С. Крушельницької. Крім того, вивчення музичних дисциплін проводиться також у багатьох музично-педагогічних та культурно-освітніх училищах, на музично-педагогічних факультетах педагогічних інститутів.

Розвиток соціалістичної музичної культури яскраво виявився на прикладі Львівської консерваторії. Цей перший на західно-українських землях державний виш створений на основі колишніх приватних навчальних закладів: Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, консерваторій Польського музичного товариства та ім. ВНЗ поступово розросталася, збільшувалася кількість студентів, поглиблювався та вдосконалювався навчальний процес. Тут викладали С. Людкевич, Н. Колеса, Р. Симович, А. Солтис, С. Крушельницька, Є. Козак, А. Кос-Анатольський. У повоєнний час консерваторія значно зміцнювалася завдяки допомозі братніх республік, у ній працювали такі відомі музиканти, як композитор В. Задерацький, скрипаль Д. Лекгер, музикознавці С.

Павлюченко та А. Котляревський. Дипломи про закінчення консерваторії отримали понад три тисячі музикантів. За цією цифрою – завзята та натхненна праця всього професорсько-викладацького складу, що забезпечує високий ідейно-теоретичний та художній рівень виховання музичних кадрів [23, с. 125].

Досягнення соціалістичного мистецтва на західно-українських землях вимірюються неухильним рухом мільйонів до вершин культури. І те, що лише на Львівщині існує понад 16 тисяч колективів мистецької самодіяльності, є найяскравішим свідченням розквіту народного мистецтва. Форми музичної самодіяльності дуже різноманітні, на наших очах відбувається постійне поглиблення взаємозв'язків самодіяльного та професійного мистецтва. Як приклад можна назвати, скажімо, народний ансамбль пісні та танцю «Галичина» Львівського виробничого об'єднання «Електрон», хор с. Добровляни Заліщицького району Тернопільської області, хорову капелу Ужгородського університету, художній рівень яких відповідає найвищим вимогам.

Життя народу відрізняється величезними завоюваннями у всіх галузях соціалістичного та культурного будівництва. І найкращі здобутки демократичної музичної культури Західної України 20-30 років є гідним поповненням духовних традицій, які є основою подальшого розвитку радянського багатонаціонального мистецтва.

У складних умовах розвивалася музична культура на західно-українських землях. Виникаючі музичні установи та товариства були переважно німецькими чи польськими. Зокрема, у Львові функціонувало Товариство сприяння музиці, створене ще 1838 р. У 1854 р. у місті відкрилася консерваторія. Але усі ці установи ігнорували українську музику.

Національна музика розвивалася у формі самодіяльного мистецтва. Дуже поширеною формою популяризації української творчості були хорові співи, центрами якого стали навчальні заклади: гімназії у Львові, Дрогобичі, Перемишлі, Стрию, а також школи. У репертуарі хорів переважали народні пісні.

Велику роль у розвитку національної музики грали щорічні ювілейні шевченківські свята, що супроводжувалися концертами. Вперше шевченківські

дні відзначалися у Перемишлі 10 березня 1865 р. У Львові 1868 р. хор виконав «Заповіт» Т. Г. Шевченка, музику до якого написав М. В. Лисенко. З того часу твори Лисенка міцно увійшли до репертуару музичних колективів Східної Галичини. Зокрема, у Львові на шевченківських святах у 1882 р. вперше виконувалася кантата М. В. Лисенка на слова Т. Г. Шевченка «Б'ють пороги».

1891 р. у Львові було створено музично-культурне товариство «Боян». Диригентом його став композитор А. К. Вахнянін. Навколо товариства згуртувалися українські музичні сили Східної Галичини. У 1897 р. суспільство відкрило інструментальний музичний гурток із початковими освітніми музичними класами. Своєю діяльністю «Боян» сприяв переростанню аматорської музики на професійну [23, с. 126].

З кін. 18 ст. музичне життя Галичине пов'язане з діяльністю Імператорсько-королівського привілейованого театру, оркестру які разом з аматорами брали участь у різних концертах. У 1796 р. Ю. Ельснер організував у Л. «Музичну академію», що проводила протягом року громадські концерти. З поч. 19 ст. діяльну участь у муз. життя Львова приймав піаніст та композитор Я. Медеріч-Галлюс. Під його керівництвом у 1803 р. відбулося вистава «Пори року» Гайдна. У 1811-13 рр. в літні місяці скрипаль К. Липинський влаштовував громадські симфонійні концерти (силами театрального оркестру та музикантів-аматорів), у 1824 р. – абонементні концерти квартетної музики. Значний слід історія музичної культури Львова залишила діяльність Ф. До. У. Моцарта (молодший син У. А. Моцарта, жив у Л. в 1808-1838 рр.); в 1826 році він створив музичне Цециліанське суспільство, а також Інститут співу, що існували до 1829 році. У 1838 в Львова було засновано Галицьке музичне об'єднання, яке з 1851 року стало іменуватися Товариством для заохочення музичного мистецтва в Галичині, до 1860 прийняло колишню назву, а з 1919 року стало називатися Польським музичним товариством. Протягом багатьох десятиліть воно грало основну роль організації музичного життя міста (переважно серед польського населення).

Після буржуазно-демократичної революції 1848 р. до музичного позову долучаються та середні верстви населення, активізується боротьба українських

та польських діячів культури за збереження самобутності національного суспільства, інтенсивніше розвивається українська культура. З'являється плеяда українських композиторів – М. М. Вербицький, І. А. Лавровський, А. К. Вахнянін, В. Г. Матюк, Д. В. Січинський та ін., діяльність яких сприяла розквіту в Львові українська хорова музика. Українська громадськість засновує культурно-просвітницькі товариства («Руська бесіда», 1861 р., та ін., які займалися також популяризацією музики), музично-хорові товариства – «Торбан» (1870 р.), Львівський «Боян» (1890 р.), «Бандурист» (1905 р.) та ін.; виникають аматорські музичні товариства – «Гармонія» (1875 р.), «Лютня» (1881 р.), «Ехо» (1887 р.) та ін. У 1893 було створено Союз музичних та співочих польських та українських товариств. Деякі їх займалися виданням нот і музичним просвітництвом. З хором гурту «Боян», а також у сольних концертах часто виступали відомі українські співаки: С. А. Крушельницька, А. Ф. Мишуга, М. Є. Менцинський та ін. У 1902 була створена Львівська філармонія з симфонійним оркестром (існував 2 сезони), що згодом займалася разом з Концертним бюро М. Тюрка (антрепренер) та Галицьким музичним товариством та організацією життя. У 19 ст. у місті гастролювали композитори – Ф. Ліст (1847 р.), Г. Венявський (1857 р., 1877 р.), А. Г. Рубінштейн (1879 р.), І. Брамс (1880 р.), В. Желеньський (1880 р., 1891 р.), з початку 20 ст. – Г. Малер, Р. Штраус, Р. Леонкавалло, М. Карлович, Л. Ружицький, Н. В. Лисенко, І. Падеревський, К. Шимановський, М. Равель, Б. Барток, а також симфонічні оркестри «Tonk'nstler» (Відень), Варшавської філармонії, Празької студентської філармонії, розроблені камерні ансамблі, багато видатних виконавців - співаки, інструменталісти, диригенти.

1903 р. українські музичні діячі, об'єднавши музичні товариства, організували «Союз співачих і музичних товариств» (у 1907 р. перейменовано на «Музичне товариство ім. М. Лисенка»), який зіграв поряд із Львівським «Бояном» велику роль у поширенні музичної культури не тільки в Галичині, а й у всій Західній Україні: тут звучала музика М. В. Лисенка, М. Д. Леонтовича, К. Г. Стеценка, Я. С. Степового, а також Ф. М. Колосси, С. Ф. Людкевича, О. І.

Ніжанковського, К. Вахняніна, Д. В. Січинського та ін, чия діяльність була нерозривно пов'язана з цими товариствами. Серед прогресивної частини західно-української громадськості здавна спостерігалася велика потяг до зближення з Лівобережною Україною, до культури та позову українського народу. Ці тенденції значно посилювалися після жовтневої революції 1917 р. Музичне товариство ім. М. Лисенко влаштовувало концерти з виконанням українських композиторів, його передові діячі знайомили населення Галичини із досягненнями української музики. З поч. 20 ст, особливо після 1-ої світової війни 1914-18 рр., спостерігається національна відокремленість музичних товариств.

М. В. Лисенко заклав засади інструментальних жанрів української музики. Він є автором симфонічної увертюри на тему народної пісні «Ой запив козак, запив», симфонічної фантазії «Козак-шумка», «Фантазії» та «Елегічного каприччіо» для скрипки та фортепіано. Лише для фортепіано Лисенко написав понад 40 творів. Інструментальна музика Лисенка відрізняється мелодійністю та ліризмом. Він підняв українську фортепіанну музику на високий рівень професіоналізму. Лисенко створив багато романсів на слова І. Я. Франка, Лесі Українки, А. Міцкевича, Г. Гейне та інших поетів. Вони зачаровують слухачі глибоким ліризмом, емоційністю, тонко передають красу рідної природи, глибину інтимних переживань людини («Безмежне поле», «Місяцю-князю», «Не забудь юних днів» та ін.). Твори М. В. Лисенка увійшли до золотого фонду національної культури України [42, с. 110].

У 1919 р. виник Польський музично-педагогічний союз, 1920 р. – Європейське музичне товариство (у 1927 р. перейменовано на Європейське літературно-артистиче товариство), у 1921 р. – симфонічний оркестр Польського союзу музикантів (засн. 1920 р.), 1934 р. – Союз українських професійних музикантів. У період панування в Галичині буржуазної Польщі посилюється ще під час австрійської окупації дискримінації українського населення, його культури та мистецтва. Водночас (переважно в останній четв. 19 ст.) серед прогресивних українських та польських музичних діячів постійно спостерігалися тенденції до розвитку та зміцнення взаємних дружніх зв'язків. В

кін. 20-х і особливо у 30-ті роки. 20 ст. в Галичині занепадають музичні товариства, музичні учбові заклади, оркестри. У цей час починають свою творчу діяльність композитори А. М. Солтис, Н. Ф. Колесса, Н. О. Ніжанковський, Ю. П. Коффлер та ін.

З 1776 р. в Галичині почав роботу Імператорсько-королівський привілейований театр, який мав професійну трупу; з 1780 р. тут виступали також різноманітні приїжджі польські трупи, а з 1809 р. – постійно. Німецька трупа ставила переважно опери, зінгшпілі, балети, польська – трагедії, мелодрами, водевілі, рідше опери. У 1792-99 рр. диригентом театру був Ю. Ельснер, з 1809 р. концертмейстером, а в 1811-15 рр. диригентом – К. Липинський. У різні роки працювали диригенти – С. Сервачинський, І. Ернесті, А. Браун, І. Гуневич, Г. Ярецький, Л. Челянський, Ф. Спетрино, Г. Оценський, Ф. Сломковський, С. Невядомський та ін. З 1842 р. театр перейшов до спеціально збудованого графом С. Скарбеком будівлі, а з 1900 р. – у так званий Великий театр. У 1872 р. в ньому трупа припинила існування, і спектаклі йшли лише польською мовою. Було поставлено багато опер В. А. Моцарта, К. М. Вебера, Дж. Россіні, Ф. Обера, В. Белліні, Г. Доніцетті, Дж. Мейєрбера, Дж. Верді, Р. Вагнера, Дж. Пуччіні та ін. європейських композиторів, а також опери польських та російських композиторів (зокрема П. І. Чайковського, А. Р. Рубінштейна, М. П. Мусоргського). У цьому театрі розпочинали свою оперну діяльність співаки – С. А. Крушельницька, Я. Королевич-Вайдова, Т. Аркльова, І. Богусс-Хеллерова, А. Ф. Мишуга, З. Мосочі, О. Дідур (випускники Львівської консерваторії), гастролували різноманітні відомі вокалісти. У 20-30-ті роки. 20 ст. театр переживає глибоку кризу, немає постійного складу. Українське населення Львова, перебуваючи під подвійним гнітом – австрійських чиновників та польської буржуазії, розвивало свою культуру та позов у дуже важких умовах. Українські проф. музично-драматичний театр відкрився у Львові тільки в 1864 р. виставою «Маруся» (за повісті Г. Ф. Квітки-Основ'яненка з музикою В. Квятковського; в антрактах були виконані дві так звані симфонії з народних пісень М. М. Вербицького). Українська трупа, яка до 1939 р. не мала свого

постійного приміщення і не допускалася на сцени міських театрів, ставила музичні драми, оперети, рідко опери. Музику до багатьох спектаклів писали українські композитори [66, с. 497].

У 1586 р. при Львівському братстві була створена школа, де навчали музиці, в т. ч. співу. У 1838 р. Галицьке музичне товариство заснувало музичну школу (з 1854 р. називалася консерваторією, в 1880 р. ця назва було закріплено офіційно, з 1919 р. - консерваторія Польського музичного товариства). У цьому закладі учні навчалися багато відомих діячів польського та українського музичного товариств. З 2-ї половини 19 ст. у Львові виникло безліч невеликих приватних музичних шкіл. Найбільш відомі: школи Л. Марека (осн. 1870 р.), К. Мікулі (1887 р.), Львівський муз. інститут А. Нементовської (1902 р., 1931 р. перейменований на Консерваторію ім. К. Шимановського), школи С. Каспарек (1907 р.), М. Рейсс (1911 р.), ім. І. Падеревського (1919 р.).

У 1903 р. засновано перший український учнівський заклад – Вищий музичний ін-т (з 1912 р. – ім. Н. В. Лисенко), який створив свої філії у багатьох містах Західної України. У 1912 р. О. Хибінський організував у Львівському ун-ті кафедру музикознавства, в 1914 р. став Ін-том історії музики (з 1920 р. - Ін-т музикознавства). У виданих етнографічних комісіях Наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка (осн. 1872 р.) «Етнографічні збірники» (бл. 30) опубліковано цінні дослідження за української народної музичної творчості, нотні збірки українських народних пісень, та українських композиторів та музикознавців, у тому числі І. Я. Франка, Ф. М. Колесси, С. Ф. Людкевича, В. М. Гнатюка та ін.

Музична культура Галичини вступила до якісно нової фази свого розвитку після возз'єднання Східної Галичини з УСРР (1939 р.). Постановою РНК УСРР від 19 груд. 1939 у Львові вперше створено державну філармонію, до складу якої ввійшли – симфонічний оркестр (спочатку був при Радіокомітеті; перші диригенти І. І. Паїн, Н. Р. Колесса), професійних хор-капела «Трембіта» (перші художні керівники П. Г. Гончаров, А. А. Сорока; з 1951 р. – заслужений хор капела УРСР), солісти – співаки, інструменталісти, артисти естради. З 1959 р. при філармонії працює Прикарпатський ансамбль пісні та танцю (осн. у 1946 р.,

з 1969 – засл. колектив УРСР, перший худ. кер. Ю. А. Корчинський). Вже в 1939 р. р. були також створені обласний Будинок народної творчості з хоровою капеллою та оркестром народних інструментів, музичне училище, 3 музичні школи, філія Інституту фольклору АН УРСР (під рук. Ф. М. Колесси) та ін. [77, с. 65].

З 1940 р. починає працювати перший на Західній Україні професійний український театр опери та балету, з 1947 р. – Театр музичної комедії (1954 р. переведений до Одеси). У 1940 створено Львівське відділення СК України (у 1975 р. – 19 членів). Багато музичних колективів міста з успіхом виступають у Львові та гастролують у містах Радянського Союзу; своєю концертною діяльністю вони означали міри, сприяють розвитку музичної культури України, ставши постійними пропагандистами творчості українських композиторів. Активна участь у концертному житті міста приймають студенти та музичні колективи Львівської консерваторії, а також найкращі колективи мистецтв самодіяльності. У Галичині гастролювали відомі композитори, в т. ч. М. А. Ашрафі, Р. М. Глієр, К. Ф. Данькевич, Б. Н. Лятошинський, Г. І. Майборода, Л. Н. Ревуцький, О. В. Хачатурян, Т. Н. Хренніков, Д. Д. Шостакович, А. Я. Штогаренко, Г. Г. Ернесакс та ін., виступали найбільші тогочасні музиканти, а також відомі зарубіжні виконавці та музичні колективи. Концерти відбуваються у залі філармонії, концертних залах консерваторії (у 1968 р. відкрито концертний зал органної музики), у Палаці культури ім. Ю. А. Гагаріна та ін. на основі Вищого музичного інституту ім. М. В. Лисенка та консерваторій Польського музичного товариства ім. К. Шимановського в 1939 р. створена перша в західних областях України Державна консерваторія (з 1944 р. – ім. М. В. Лисенко). У консерваторії є 6 факультетів (композиторський, історико-теоретичний, диригентський, вокального співу, оркестровий), денне, вечірнє, заочне та підготовче відділення. При консерваторії працюють: оперна студія, хор, оркестри (симфонічний, камерний, народних інструментів, українських народних інструментів), ансамблі (бандуристів, народних інструментів та ін.); ці колективи беруть активну участь у музичному житті міста. У Львові працюють

також: середня спеціальна музична школа-інтернат ім. С. А. Крушельницької, музичне, культурно-просвітне. та музично-педагогічне (ім. Р. М. Колеси) училища, 4 дитячі музичні школи та декілька їх філій, вечірня музична школа загальної музичної освіти, 10-річна музична студія та вокальна студія для дорослих під час консерваторії. Кафедра музики існує також у Вищому військово-політичному училищі Радянської Армії та Військово-Морського Флоту [1, с. 32].

Небувалого розквіту досягла мистецтвознавча самодіяльність. При багатьох клубах, палацах та будинках культури створено симфонічні оркестри, камерні, духові, оркестри народних інструментів, хорові колективи, різноманітні ансамблі, в числі яких брало: заслужені колективи УРСР – ансамбль танцю «Юність», вокально-хореографічний ансамбль «Галичина», хорова капелла Будинку культури працівників зв'язку, наприклад симфонічний та духовий оркестри Політехніч. ін-та, народні естрадні оркестр «Медікус» Медичного ін-ту та ін. З 1965 року щорічно проводиться фестиваль «Львівська золота осінь».

На західноукраїнських землях у другій половині XIX ст., незважаючи на тяжкі умови існування під владою Австро-Угорської монархії, також спостерігалось піднесення національної музичної культури. Тут у 50 – 60-ті роки виступив композитор М. М. Вербицький (1815–1870) – автор музики до 22 оперет, водевіль, мелодрам, серед яких найвидатнішими були «Сільські пленіпотенти», «Гриць Мазниця», «Верховинці», «Підгір'яни». Вербицький працював над оркестровими творами. Широкою популярністю користувалися хорові твори композитора: «Заповіт» на слова Т. Г. Шевченка, «Поклін» на слова Ю. А. Федьковича.

З музичним театром тісно пов'язана творчість І. А. Лавровського – сучасника та однодумця М. М. Вербицького. Він написав музику до ряду п'єс (Пан Довгонос, Обман очей, Роксолана). Відомі також його хори «Козак до торбана», «Руська річка» та ін.

Наприкінці 70-х на західноукраїнських землях з'явилися нові композитори. Насамперед це В. Г. Матюк – автор музики мелодрам «Капрал Тимко»,

«Нещасна любов», «Простак» та О. К. Вахнянін – автор «Хору норманнів» до трагедії «Ярополк». Пізніше мелодія хору була покладена основою революційної пісні «Шалійте, шалійте, скажені кати». Вахнянин створив першу у Східній Галичині оперу «Купало» [10, с. 51].

Широкою популярністю на західноукраїнських землях, зокрема у Північній Буковині, мали музичні твори С. І. Воробкевича (1836–1903 рр.), відомого також своєю літературною творчістю. Пісні Воробкевича протягом кількох десятиліть були популярними у народі. Воробкевич написав 30 хорових творів на слова «Кобзаря» Т. Г. Шевченка, п'єси для фортепіано, оперети, мелодрами тощо. Найкращі з них – «Гнат Приблуда», «Убога Марта», «Новий двірник».

У Східній Галичині працювали також композитори Д. В. Січинський, О. І. Ніжанковський. Останній відомий як хоровий диригент, гармонізатор українських народних пісень, послідовник творчих принципів М. В. Лисенка.

Таким чином, українські композитори, спираючись на народний мелос, заклали засади української національної музики. Найкращі їхні твори увійшли до скарбниці музичної культури народів нашої країни.

РОЗДІЛ 2.

РОЗВИТОК МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ГАЛИЧИНИ В КІНЦІ XIX СТ.

2.1 Вплив українсько-польських взаємовідносин на формування музичної культури Східної Галичини у XIX – на поч. XX ст.

Активізація українсько-польських культурних контактів у Галичині відбувається у першій половині XIX століття. Це саме та «академічна» фаза національного «відродження», яку І. Франко визначає як період свідомого патріотизму руського. На думку письменника, його основу було закладено також поляками, серед яких Вацлав Залеський та Жеготою Паулі, які показали українській молоді багатий скарб українських народних пісень. Саме ними виховувалися перші галицько-українські письменники – М. Шашкевич, І. Вагилевич, Я. Головацький, М. Устиянович, І. Лозинський.

Не випадково Ентоні Сміт стверджує, що пісня та танець, як головні складові усної народної культури, об'єднували інтелігенцію з іншими верствами населення, демонструючи творчий дух народу та його вроджений геній. Йдеться про видання українського та польського музичного фольклору, зроблені Д. Зубрицьким в альманасі *Pielgrzym Lwowski* (1822 р., 1823 р.), К. Липинським у першому томі *Rątnika Narodowego* (1827 р.) та Вацлавом Залеським у збірці *Pieśy* Американський історик Ларі Вульф стверджує, що концепція Залеського була суто галицькою, а не польською [82, с. 81].

Натомість англо-німецький славіст Ян Феллерер пише, що транскрибування українських пісень латино-польським алфавітом є свідченням того, що Залеський вважав українські пісні польською народною поезією. З 1496 пісень, що складають зміст збірки, українцями є приблизно 580. Серед ліричних пісень переважають українські, а балади – майже виключно українські. Відомо також, що частину пісень, включених до цієї збірки, записав та гармонізував Кароль Липинський. Ця книга, як стверджує І. Франко, створила цілу епоху у

розвитку духовного життя Східної Галичини, оскільки під її впливом розпочалося відродження українсько-української літератури. Більше того, праця В. Залеського та К. Липинського викликала великий резонанс і за межами цього регіону, а його матеріали передруковувалися та перекладалися в авторитетних європейських виданнях того часу. Так, одним із перших відгукнувся на публікацію книги П. Шафарик, а тексти та мелодії пісень використовували у своїх творах А. Міцкевич, Н. Гоголь, А. Фредро, В. Ганка, М. Глінка та інші, не менш відомі письменники та композитори. У 1839-1840 роках у Львові вийшла друком ще одна двотомна збірка галицьких, тепер уже тільки українських пісень (*Pieśni ludu ruskiego w Galicji*) поляка Жеготи Паулі. Це є прикладом польсько-українських контактів, що демонструють зв'язок культури з культурою, а не конкретні відносини між двома професійними музичними культурами, де існувала невідповідність, зумовлена певними історичними обставинами.

Так, у першій половині XIX століття музичне мистецтво української Галичини обмежувалося зазвичай релігійною сферою, що є ознакою диспропорції порівняно з тодішньою польською музикою. У зв'язку з цим українська музична культура виявилася однорідною у жанровому відношенні та була недостатньо розробленою для всебічного самовідтворення [83, с. 81].

Якщо серед видатних музикантів Львова першої половини XIX століття можна зустріти чимало поляків, найзнаменитішим з яких є скрипаль та композитор Кароль Липинський, то, на жаль, ми не побачимо серед них таких відомих українців. Саме це і дало підставу музикознавцю та композитору Борису Кудрику говорити про повну закритість та відокремленість державної австрійської культури від культури місцевого населення Східної Галичини. Але проблема насправді перебуває в іншій площині. Мова йде про те, що модель так званого бюргерства, чия культура ґрунтувалася на класичній освіті (сюди входили і представники творчих професій), у середовищі місцевого населення лише почала формуватися і досягла значних успіхів у другій половині XIX ст., сприяючи появі освіченого національного середнього класу».

Як відомо, у першій половині XIX ст. прошарок освіченої світської еліти серед українського міського населення Галичини був ще надто малий, щоб представляти власне музичне мистецтво нарівні з австрійським та польським. Крім того, цей шар формувався за рахунок дітей священників та заможних селян, які, у свою чергу, мріяли про те, щоб їхні нащадки стали «освіченими панами», тому фінансували насамперед навчання для здобуття «престижних професій», зокрема, професії адвоката. Невипадково І. Франко дає цьому явищу визначення «Brotstudium», і пояснює його, як «навчання хліба, для кар'єри, навчання, далеке від тієї широкої гуманності, що є основою західно-європейського, інколи ж навіть вищої шкільної освіти». Щодо кар'єри музиканта, то Станіслав Людкевич пише про становище професійного українського композитора в Галичині наприкінці XIX ст. як про тяжку жертву української музики та апокаліпсису сонної уяви, «якого і за допомогою сміливої фантазії неможливо собі добре уявити». Цей іронічний вислів видатного композитора є виразним натяком на те, що професія музиканта не була серед місцевого населення у великій пошані. Слід також враховувати і той факт, що основними носіями музичної культури були священники, для яких секуляризований світогляд був певною мірою чужим і неприйнятним, тому їхня музична діяльність насамперед зосереджувалась у сфері церковної музики, незважаючи на певну світськість життєвого укладу, бо за рівнем освіти, способу життя та манер вони мало чим відрізнялися від своєї пастви. Відомо, що поза Церквою українського культурного життя в Галичині до середини XIX ст. практично не існувало. А враховуючи знання освіченими верствами українського населення польської та німецької мов, можна припускати, що розваги для українців, поляків та німців були загальними, принаймні на це у своїй роботі звертає увагу О. В. Вендланд [44, с. 15].

Культура Галичини, носіями якої були вчителі, адвокати, службовці, підприємці та лікарі, формувала однаковий спосіб життя та, що дуже важливо, спільні цінності, а також була гомогенізуючим фактором у середовищі гетерогенного населення регіону. Це дає підстави говорити про існування і якогось спільного для народів Галичини «музичного діалекту», не в сенсі

фольклору, а як метафора, оскільки йдеться про той поверхневий шар музичного неусвідомленого, який стихійно використовувався в тодішній композиторській практиці. Він був запозиченим переважно з німецької та польської культур, чия музика внаслідок певних обставин стала невід'ємною складовою в системі музичного мислення галицьких композиторів-аматорів.

Тому представляти національне і, водночас, нове та оригінальне, таке, що суттєво відрізнялося б від традиційного, галицьким композиторам-аматорам було дуже складно, практично неможливо. Хоч би як вони намагалися це зробити, результатом була лише нова перекомбінація постійних музичних елементів, характерних для галицького «музичного діалекту». Адже багато «чужого» протягом тривалого часу галицько-українським суспільством сприймалося за конституційні складові української музичної культури. На це звертає увагу музикознавець Іван Ляшенко, описуючи процесуальний характер національного музичного буття та піднімаючи одночасно питання: чому на одному етапі розвитку нації деякі особливості музичного твору сприймаються як прояв національного, водночас як на іншому – вони втрачають це значення, будучи вже маркером національного для інших груп? [44, с. 17].

Відповідь дослідник бачить у проблемі формування слухових навичок. Незважаючи на те, що польська та українська культури мали власну культурну пам'ять, але своєю власною пам'яттю мала і культурна конфігурація цілого, яка сформувалася внаслідок загального перебування на цих територіях двох народів. І ця багатоскладна культурна пам'ять, в якій задіяно власну систему культурних кодів, стала також частиною української національної культури. Як приклад може бути творчість Михайла Вербицького, чий життєвий шлях був пов'язаний з Пшемислем. Так, у хорових творах привертає увагу деяка «нерозбірливість» композитора, коли йдеться про артикуляцію ним національного початку. У хоровій мініатюрі під назвою Думка (сл. В. Шашкевича) він ігнорує внутрішню закладену природну дводольну метрику вірша, спираючись на тридольну метро-ритмічну схему. Таким чином, мелодія твору, яку композитор хоче зробити більш ліричною, співаючи початковий вигук «ой», не вкладається у

передбачувану квадратну структуру вірша, що змушує Вербицького змінити розмір із 2/4 на 3/4. Але це призводить до ослаблення національного початку, закладеного у характері вірша В. Шашкевича, оскільки Тридольний ритм фактично нівелює коломийковий характер Думки, яка набуває рис польської мазурки. У характері останньої написано і другий розділ Думки. Примітно, що навіть у патріотичних гімнах, таких як Мир русинам (сл. І. Гушалевича), Нинішня пісня (сл. В. Шашкевича), Хто за нами, Бог за ним, Вербицький вживає елементи польської танцювальної музики. Так, пісня Мир русинам також написана ним у характері мазурки, на що вказує її тридольний розмір, пунктирний ритм та виражена танцювальність. Ті ж спостереження стосуються і гімну Хто за нами Бог за ним. Якщо початок пісні відповідає патріотичному гімну, то третій розділ (Кожен ворог у нас був) автор позначив ремаркою «Alla Polassa», свідомо вказуючи на характер полонезу. Не менш патріотичною є нинішня пісня Вербицького (сл. В. Шашкевича).

У поетичних рядках вірша «Місто славного князя Лева старого» поет В. Шашкевич звертається до національного минулого, намагаючись оживити його культурну пам'ять, проте це жодним чином не корелює з музичним текстом, оскільки мелодика та ритм мазурки не є маркерами української ідентичності. Важливе місце в українсько-польських музичних контактах у XIX столітті займав театр. Відомо, що першою львівською стаціонарною театральною трупой була німецька, в якій розпочинав свою музичну діяльність, як директор оркестру та оперний композитор, Юзеф Ельснер. З 1780 року у місті відкрився і польський театр. На думку Лешека Мазепа, він був музично-драматичним, тому що перевага тут надавалася музичним спектаклям, зокрема операм і оперетам. Щодо українського театру, то історія його появи в Галичині у 1848-1849 роках пов'язана з Коломиєю та Пшемислем [5, с. 98].

Музику до перших українсько-галицьких спектаклів писали місцеві композитори (українці та чехи), а серед жіночого театального персоналу були українки (русинки), польки та німкені. Репертуар театру складався з п'єс, у тому числі перекладених із польської мови. Першим галицько-українським твором

для театру, в якому музична складова мала важливе значення, була мелодрама «Верховинці» Вербицького, написана за мотивами п'єси польського письменника-романтика Юзефа Коженевського. Драма *Karassu górale*, створена ним у 1838 році в Харкові, вперше була поставлена у Львові у 1844 році і здобула велику популярність не лише серед поляків, а й серед національно налаштованих українців, оскільки головні герої драми – українці-русини, жителі однієї з верховинських сел. Невипадково І. Франко зазначив, що «найкращу річ із життя галицького народу дав поляк Коженевський у своїх “Верховинцях”». П'єса Коженевського вражала сучасників трагізмом розв'язки, оскільки тут не було традиційного для епохи бідермеєра «щасливого» фіналу, як більшість тодішніх театральних спектаклів. Прагнення героїв до любові та сімейного щастя було назавжди зруйновано через підступи та людську ненависть, з одного боку, і соціальні проблеми (рекрутства) – з іншого. Автор присвятив свій твір, як він сам писав, «Галиції, моїй батьківщині, на згадку з далекого боку». П'єса Коженевського обійшла всі польські сцени і у ній важлива музична складова. Її музичним стрижнем стала пісня *Czerwony pas a za pasem broń* [5, с. 99].

Польські дослідники, зокрема Ганна Випих-Гавроньська, стверджують, що музику до неї написав польський композитор Кароль Курпінський (композитор використав західно-українські народні мелодії), але завдяки М. Вербицькому, вона вже з українським текстом Миколи Устияновича Верховині найвідоміших західноукраїнських народних пісень, репрезентативної для української культури. Враховуючи велику дистанцію в часі, зараз складно зрозуміти музичну логіку М. Вербицького, який у вступі до другої дії спектаклю *Верховинці* вводить як завершений оркестровий номер блискучий урочистий полонез. Адже події п'єси відбуваються не в інтер'єрі палацу чи на тлі міського ландшафту, а в глухому гуцульському селі. Чи не було це даниною тодішнім вимогам загальнодоступності та «всюдисущості споживання», оскільки подання розраховувалося не лише на галицько-українського, а й на польського та німецького глядача. Тієї ж тенденції можна спостерігати і в польському театрі Львова другої половини XIX століття.

О. Віпіх-Гавронська, досліджуючи його музичну складову, стверджує, що українська музика, представлена фольклорними жанрами, була обов'язковою в тих операх чи драматичних спектаклях, дія яких пов'язана з Україною. Йдеться насамперед про думки, а також козачки та коломийки. Згадані танці відзначалися видовищністю. Тому їх вводили в танцювальні сцени для досягнення більшого ефекту, внаслідок чого вони, як і думки, набули наднаціонального характеру. У другій половині XIX століття українсько-польські театральні контакти набувають нових стимулів для подальшого розвитку. У репертуарі, створеного у 1864 році у Львові українського музично-драматичного театру товариства «Руська бесіда», можна побачити польські оперети та опери, зокрема оперу «Галька» С. Монюшка, а серед виконавців – відомих польських співаків. Водночас українські співаки залучаються до виступу на сценах польських театрів. 4 жовтня 1900 року на відкритті Великого міського театру у Львові видатний український тенор Олександр Мішуга співав одну з головних партій у лірико-драматичній опері Владислава Желенського Янек, яка була спеціально написана для нього з нагоди цієї події. В урочистому відкритті взяли також участь письменник Генрік Сенкевич, композитор, піаніст та політичний діяч Ян Ігнацій Падеревський. Солісткою польських оперних театрів була видатна українська співачка, уродженка Галичини, Соломія Крушельницька, відома в оперних колах як вагнерівська примадонна XX століття. Успіх до артистки прийшов у 1895 році у Кракові, де вона дебютувала в опері Лоенгрін Ріхарда Вагнера, після ознайомлення з німецькою вокальною школою у відомого віденського професора Йозефа Генсбахера. Великий внесок Крушельницька зробила у популяризацію польської музики. Протягом чотирьох сезонів (1892–1902 рр.) вона співала провідні партії на сцені Великого театру у Варшаві. Серед її партнерів були Е. Карузо, М. Баттістіні та А. Дідур. Але особливе кохання та прихильність варшавської публіки співачка отримала, завдяки своїм виступам в операх Галька та Графіня С. Монюшка. У 1900 році Варшавська опера урочисто відзначала як своєрідний ювілей 500-й спектакль Гальки [6, с. 31].

Партію головної героїні в опері з тріумфом виконала С. Крушельницька, оскільки саме вона, на думку тодішньої польської преси, найбільше сприяла успіху та популяризації твору. Важливу роль у розвитку українсько-польських культурних контактів у Галичині грали німецькі, польські та українські співочі та музичні товариства, активна діяльність яких припадає саме на другу половину XIX століття. У цьому контексті слід виділити співоче товариство «Лютня» (1881 р.), відоме ще як «Львівський чоловічий хор», у керівництві якого були задіяні поляки та українці (голова – Ромуальд Макаревич, заступник – український композитор, політик та громадський діяч Анатолій Вахнянін, диригент – Станіслав Цетвінський).

Хор суспільства протягом шести років (1884-1889 рр.) брав активну участь у щорічних концертах, що влаштовувалися у Львові з нагоди роковин смерті Тараса Шевченка. У концерті, який відбувся 9 березня 1884 року у виконанні хору «Лютня», звучали твори засновників української національної композиторської школи М. Лисенка та М. Вербицького. До участі у шевченківських Вечорах запрошувалися відомі польські музиканти, зокрема у 1871 році у концерті як виконавець брав участь Ігнацій Франтішек Гуневич – відомий польський диригент, піаніст та композитор, організатор багатьох польських музичних товариств, зокрема Краківського товариства «Муза» та музичного товариства. Відомо, що І. Гуневич мав творчі контакти з О. Вахняніном та у процесі роботи українського композитора над оперою Купало він, як авторитетний музикант, давав останньому професійні поради. Слід зазначити, що українсько-польські музичні контакти протягом останніх двох століть відрізнялися багатогранністю та торкалися різноманітних сфер музичного життя Східної Галичини [7, с. 51].

Тому увага акцентувалася лише, а окремих моментах загального культурного минулого двох народів. Адже своєрідність галицької музичної культури XIX століття зумовлено особливостями політичної системи імперії Габсбургів як «держави великих і малих народів», для якого був характерний гетерогенний характер політико-державного устрою, що, у свою чергу,

відображалось у множинності самосвідомості населення Галичини, коли людина могла себе відчувати і австрійцем, і поляком, і водночас українцем. Це впливало і на багатомовність музичної культури регіону, яка, за влучним порівнянням М. Чакі, виглядала мальовничою мозаїкою, різні кольори. якої проникали одна в одну, як фарби на картинах О. Кокошки. Тому самосвідомість жителів Австро-Угорської Галичини визначалося життєвим середовищем, яке було строкатим у плані музичного вираження, бо використовувала різноманітні музичні «лексеми». Незважаючи на те, що цей прикордонний регіон акумулював культурний досвід кількох спільнот, він також діяв як своєрідний «консерватор культури», формуючи одночасно спільний культурний простір, чий культурні тексти призначалися і для польського, і для українського культурного споживача.

2.2 Галицькі музичні організації, як осередки розвитку музичної культури

Біля витоків музичного мистецтва Галичини другої половини XIX – початку XX ст. стояв церковний спів. Завдяки зусиллям єпископа І. Снігурського 1829 р. у Перемишлі було створено перший український церковний хор. Церковна музична творчість знаходить продовження у творах представників так званої перемишльської школи: Михайла Вербицького (Додаток В) (1815–1870 рр.), Івана Лаврівського (1822–1873 рр.), а також їх послідовників Сидіра Воробкевича (1836–1903 рр.), Віктора Матюка (1852–1912 рр.), Анатолія Вахнянина (1841–1908 рр.) (Фрайт & Шуневич, 2020 р.). Традиції церковного співу та праці композиторів-аматорів заклали передумови для створення хорових колективів «Боян» які діяли у всіх куточках Галичини на основі окремих статутів, починаючи з 90-х рр. XIX ст. [8, с. 51].

На початку XX ст., за нашими підрахунками, діяло більше 30 українських селянських та міщанських хорів і 7 хорових колективів товариства «Боян» у Львові, Перемишлі, Коломиї, Станиславові, Стрию, Снятині та Тернополі. «Боянівські товариства» працювали на основі закону про об'єднання та збори від

15 листопада 1867 р., який заклав прозору і демократичну процедуру реєстрації та діяльності товариств. Для цього необхідно було подати до Галицького намісництва або Міністерства внутрішніх справ на затвердження 5 примірників статуту товариства, де вказувалися мета його створення, форми діяльності, джерела фінансування, шляхи врегулювання конфліктних ситуацій, процедура ліквідації тощо. Музичні і розважальні громадські об'єднання тоді суперечили закону від 15 листопада 1867 р., коли вони були ініціаторами якихось демонстрацій, що могли дестабілізувати мирне життя громадян монархії.

Громадські об'єднання, у тому числі музичні товариства, нерідко вносили зміни до статутів, які вимагали повторного затвердження у органах державної влади. Основна мета таких змін – вдосконалити організаційні засади діяльності музичних товариств. Однією із найбільш амбітних дій у цьому напрямі стала спроба об'єднати боянівські колективи у Союз українських співацьких і музичних товариств. Статут нового мистецького товариства було затверджено Галицьким намісництвом 28 червня 1903 р. Однак аналіз та зіставлення різних за походженням джерел, дають підставу стверджувати, що провід товариства, де ключову роль відігравали Володимир Шухевич та Анатоль Вахнянин, основну увагу зосередив на діяльності Вищого музичного інституту у Львові (фактично музичної школи, започаткованої 1903 р.). Саме тому вони звернулися до Галицького намісництва із проханням затвердити новий статут громадського об'єднання, змінити його назву на Музичне товариство імені Миколи Лисенка та зафіксувати фактичні напрями діяльності. Новий статут було затверджено 6 червня 1907 р. [8, с. 52].

Отже, аналіз першої виокремленої нами групи нормативних документів уможливорює твердження, що на основі австрійського законодавства у містечках та селах Галичини працювала низка аматорських хорових колективів. Натомість значний вплив на мистецьке життя Львова мали товариства «Львівський Боян», «Бандурист» (чоловічий хоровий колектив міста), Музичне товариство імені Миколи Лисенка. Серед статистичних джерел, що містять інформацію про українське музичне мистецтво Галичини другої половини XIX – початку XX ст.

– звіти про діяльність товариств, матеріали періодичних видань. Інформативним у цьому контексті був «Артистичний вісник», однак нетривалий час видання дещо знижує його джерелознавчу цінність. Натомість щоденна українська газета «Діло» оперативно й регулярно повідомляла про події мистецького життя краю. У контексті обраної теми зауважимо, що на її сторінках насамперед подавалася інформація про музичне життя Львова, яке з 90-х рр. XIX ст. концентрувалося довкола «Львівського Бояну» (перші його загальні збори відбулися 2 лютого 1891 р.).

Із 1905 р. провід товариства окремими брошурами публікував звіти про свою діяльність. З них дізнаємося, що в рамках музичного об'єднання працювало три секції – вокальна, оперна та інструментальної музики. Також серед найважливіших заходів товариства були: проведення конкурсів серед композиторів для написання оригінальних музичних творів, видання «Музичної бібліотеки», надання стипендій талановитій молоді для навчання у «Вищому музичному інституті» у Львові, організація хорових колективів у провінційних містах краю, участь у святкових заходах з нагоди ювілейних подій. Щодо кількості членів «Львівського Бояна», то, згідно з вміщеною у звітах статистичною інформацією, 1905 р. воно налічувало 486 осіб, а в 1913 р. – лише 183. До Першої світової війни навколо товариства зосередилася діяльність майже всіх українських композиторів, особливо це стосувалося галичан – Анатолія Вахнянина, Дениса Січинського, Філарета Колесси, Остапа Нижанківського, Станіслава Людкевича, Володимира Барвінського тощо [18, с. 111].

Також найвизначніший український композитор Микола Лисенко підтримував постійні контакти із «Львівським Бояном», надсилаючи для його репертуару рукописи своїх хорових творів. Один із своїх найкращих творів – «Радуйся, ниво неполитая» М. Лисенко присвятив саме «Львівському Бояну». На сцені товариства виступали такі визначні митці, як Соломія та Анна Крушельницькі, Модест Менцинський, Олександр Мишуга, Михайло Голинський. Незважаючи на те, що фінансове становище товариства було дуже скромним, «Львівський Боян» постійно оголошував конкурси на кращі хорові

твори чи вокальні композиції, чим зробив вагомий внесок у розвиток української музичної культури. Інформаційні повідомлення про початковий період діяльності «Львівського Бояну» свідчать, що товариство нерідко брало участь у спільних заходах разом із русофільськими організаціями, виконували твори русофільських композиторів – І. Лаврівського, В. Матюка та інших. Однак завдяки талановитому композитору та диригентові, першому організатору музичної бібліотеки О. Нижанківському, композиторові-етнографу Ф. Колессі, а найбільшою мірою – М. Лисенку, з 1895 р. воно набирає виразно народовського спрямування. Не повною мірою актуалізовані сучасними дослідниками протоколи засідань Музичного товариства імені Миколи Лисенка. Вони зберігаються в особовому фонді композитора Іларіона Гриневецького Центрального державного історичного архіву, м. Львів і містять різнопланові відомості про діяльність товариства впродовж 1907–1914 рр. З них отримуємо інформацію, що громадське об'єднання поставило перед собою досить непросте та дороговартісне завдання – спорудження будинку Музичного товариства імені Миколи Лисенка. Ініціатором цієї ідеї став відомий громадський діяч, причетний до діяльності майже всіх національно-культурних товариств Львова, – Володимир Шухевич. Однак через події Першої світової війни заплановане не вдалося втілити у життя. Отже, звіти про діяльність музичних товариств, що дійшли до нашого дня у вигляді інформаційних повідомлень у пресі, окремих брошур, неопублікованих документів, містять різнопланову, хоча й розпорошену інформацію про події українського музичного життя Галичини, яке здебільшого зосереджувалося довкола роботи мистецьких об'єднань.

Маємо також низку інформативних джерел особового характеру, написаних відомими українськими композиторами та виконавцями, що дають змогу оцінити події того часу крізь призму особистого світосприйняття. Насамперед, це автобіографії А. Вахнянина та Д. Січинського, написані на прохання тодішніх мистецьких видань Галичини. На сторінках першої – знаний галицький політик-консерватор, гімназійний професор, громадський діяч,

причетний до організації всіх музичних товариств Львова, композитор-аматор, сформований під впливом церковної музики.

Натомість автобіографія Д. Січинського, це бачення тодішніх подій молодим і талановитим композитором, причетним до організації Коломийського, Перемишльського та Станиславівського Боянів, численних селянських хорів, постійного співробітника музичного видавництва «Теорбан», гонорари для якого були чи не єдиним заробітком. Безперечно, музичне життя Галичини другої половини XIX – початку XX ст. різною мірою відображено на сторінках спогадів громадських діячів та політиків Анатолія Вахнянина, Олександра Барвінського та Кирила Студинського, композиторів Філарета Колесси, Євгена Купчинського, Станіслава Людкевича тощо. Їхнє уважне прочитання та зіставлення з іншими джерелами дає змогу зробити акцент на таких подіях: особистій зустріч М. Лисенка з А. Вахнянином та О. Барвінським 1867 р. у Львові, І. Франком у 1885 р. в Києві, співпрацю з ними й іншими галичанами, від яких записував народні пісні, видання в краї перших таких пісень в обробці видатного митця з Наддніпрянщини, урочисте святкування 1903 р. 35-літнього ювілею творчої праці М. Лисенка у Львові, Чернівцях, Коломії, Станиславові; похорони Миколи Віталійовича, на який приїхала делегація від галичан. Творча співпраця М. Лисенка з мистецькою елітою Галичини була важливою як для нього самого, так і для українців Австро-Угорщини. Її апогеєм стали урочисті заходи 1903 р., які, однак, зацентрували увагу на низькому виконавському рівні аматорських «Боянів». Манеру виконання українського національного гімну «Ще не вмерла Україна» Лисенко згодом назвав – дяківською. Про це нерідко згадують зазначені автори спогадів [41, с. 62].

Однак святкові заходи з нагоди ювілею проходили тріумфально. Про Лисенків концерт у Львівській філармонії читаємо таке: «На другому концерті, що відбувся знов у філармонії в неділю, 8 грудня, три поверхи зали були знов зайняті публікою до останнього місця. Публіка вітала ювіляра оваційно, а коли він з'явився на естраді для виконання свого соло, не хотіла відпустити його. Його закидано знов квітами, оваціям не було кінця. Під час інших точок концерту, між

якими було повторення хорових і солових точок першого концерту, ювіляр сидів у ложі разом з Іваном Франком. На концерті були намісник Потоцький з дружиною та маршал сейму Станіслав Бадені. Кілька соток телеграфічних і листових привітань наспіло під час ювілейних днів на адресу ювіляра. З Петербурга прислав йому привітання співак Олександр Мишуга, з Італії прислала йому подарунки і привітання Соломія Крушельницька». Серед подій локального галицького масштабу автори спогадів акцентують увагу на музичних мандрівках галицької молоді впродовж 80 – початку 90-х рр. XIX ст.. Безпосередню участь у них брали І. Франко, О. Барвінський, К. Студинський, О. Нижанківський, Є. Купчинський та інші. Вони дають підставу зробити висновки, що свого часу така діяльність відігравала дуже важливу роль у громадсько-культурному житті українців Галичини, адже, з одного боку, на організованих ними товариських вечірках звучали заклики до місцевого населення засновувати власні читальні, музичні і хорові колективи, театральні гуртки, а з іншого – музично обдарована молодь, яка переїжджала з міста до міста, вивчала край, його звичаї, побут, людей. Невід’ємною складовою мистецького життя Галичини стали всесвітньовідомі оперні виконавці – Модест Менцинський, Соломія Крушельницька, Олександр Мишуга. Перші уроки вокалу вони отримали у Львівській консерваторії (створена за ініціативи Галицького (польського) музичного товариства за державні кошти) під керівництвом знаменитого професора Валерія Висоцького, згодом продовжили навчання у різних європейських країнах, співали на найпрестижніших оперних сценах світу, однак навіть у zenіті слави не забували про рідну землю. За найменшої можливості – чи то з’явився тиждень-другий вільного часу, чи з нагоди якогось національного свята або ювілею Т. Шевченка, І. Франка, М. Лисенка, М. Шашкевича та інших славних синів України, – вони приїжджали до Галичини, брали активну участь у святкових вечорах, давали благодійні концерти, матеріально підтримували українських митців, літераторів, талановиту молодь тощо. Коли не мали можливості приїхати на батьківщину (а це бувало, як правило, тоді, коли не дозволяли умови контрактів), то неодмінно повідомляли про це ювілейні

комітети, вітали зі святами. Станіслав Людкевич, у згадці про концерти М. Менцинського у Львові та містечках Галичини у 1912 р. писав: «Особливо мене вразило тоді виконання ним Лисенкових творів на слова Т. Г. Шевченка [60, с. 119].

Треба сказати, що до Менцинського у нас в Галичині ніхто не вмів виконувати твори Лисенка. Це пояснювалося відсутністю у співаків відповідної німецької школи, якою володів Лисенко. Навіть знаменитий Олександр Мишуга зі своєю італійською школою не йшов ні в яке з Менцинським у виконанні лисенкових солоспівів». У колекції Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької у Львові зберігаються епістолярні джерела, концертні афіші та фотографії, що розкривають різні аспекти творчості, громадської активності та побуту не лише славетної співачки, але й інших українських митців, які працювали і творили наприкінці XIX – початку XX ст. Проте особливе зацікавлення для нас склали листи з особистого архіву М. Менцинського від композитора Ф. Колесси, родичів, друзів та запрошення взяти участь у концертах з нагоди національних свят.

Доповнюють інформацію про окремі аспекти громадсько-культурної праці оперної співачки С. Крушельницької (участь у концертах та інших мистецьких заходах) листи, отримані нею від українських музичних та студентських товариств, відомих політиків, що зберігаються у Відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Мною проаналізовані також листи К. Квітки до Ф. Колесси; М. Лисенка до О. Барвінського та М. Менцинського; Д. Січинського до Я. Вінцковського; В. Матюка до діячів української культури [60, с. 120].

Переважна більшість з них на сьогоднішній день опубліковані, супроводжуються науковим коментарем та звертають увагу на мистецькі події різного масштабу, про які вже зазначено вище. Загалом, опрацьовані нами джерела особового походження зосереджують значну увагу на творчій праці відомих митців, співпраці галицьких композиторів та українських музичних товариств краю з Миколою Лисенком, Соломією Крушельницькою, Модестом

Менцинським тощо. Щодо матеріалів періодичних видань, , то інформацію про події мистецького життя (огляди та рецензії) містили україномовні суспільнополітичні та науково-публіцистичні видання («Діло», «Руслан», «Літературно-науковий вісник» тощо). Однак на фоні загального культурного піднесення у Галичині на початку ХХ ст. гостро відчувалася потреба мистецького періодичного видання. Тому за ініціативою «Союзу співацьких і музичних товариств» 1905 р. у Львові розпочалося видання «Артистичного вісника».

Його головними редакторами стали композитор Станіслав Людкевич та художник Іван Труш. На сторінках журналу публікували переважно публіцистику, рідше поезію та прозу А. Вахнянина, О. Кобилянської, Ф. Колесси, С. Людкевича, І. Франка, Г. Хоткевича. Серед знакових публікацій цього видання – стаття І. Франка «Думка профана на музикальні теми», де автор акцентував увагу на тому, що старша генерація галицьких композиторів втратила відчуття чару народної пісні, що надавало музиці шаблонного, ненаціонального і неприродного характеру. Як продовження зазначеної проблематики, були також опубліковані два листи М. Лисенка до Ф. Колесси, де визначний музичний класик дав цінні поради молодим музикантам, закликаючи до тісного зв'язку з народною творчістю і підкреслив необхідність глибокої професійної підготовки для композиторів-початківців. Інформативними були рубрики «Наші музики» (характеризували творчість тодішніх галицьких композиторів), «Наші видавництва музикальнії за останні літа (1900–1905 pp.)». У них друкувався важливий джерельний матеріал з історії української музичної культури того часу. Спочатку планувалося видавати також музичний додаток – нові твори українських композиторів. Проте такий додаток з'явився тільки у другому номері «Артистичного вісника» (за лютий-березень 1905 р.). Це були дві народні пісні про важку жіночу долю в аранжировці О. Нижанківського. Загалом журнал знайомив громадськість з найважливішими мистецькими подіями в житті українського й інших народів, давав принципову і об'єктивну оцінку кожному з творів, який заслуговував на увагу. Особливо цінний внесок у характеристику

музично-театрального життя вніс Станіслав Людкевич – перший в Галичині професійний музичний критик, що вважав своїм обов'язком активно цікавитися всіма ділянками творчого й музично-освітнього життя. Він опублікував 17 рецензій на оперні і музично-театральні вистави та 14 статей на відповідну тематику на сторінках львівської періодики з 1913 до 1940 р. Зміст цих рецензій і статей зосереджувався переважно навколо проблем композиторського стилю в музично-сценічних жанрах, виконавської майстерності та інтерпретації.

1902 р. на сторінках газети «Діло» композитор виступив як один з ініціаторів заснування у Львові української консерваторії. У статті «Кілька слів про потребу заснування української музичної консерваторії у Львові» автор наголошував на політичному значенні вищої школи зокрема і культурного розвитку взагалі. Він зазначив, що без плідної праці на культурній ниві українцям неможливо здобути для себе не лише національно-культурні права, але й політичні. Не залишався композитор байдужим й до аматорського музичного мистецтва. В 1932 р. у публіцистичній розвідці «У сорокаліття «Львівського Бояна» (1891–1931 рр.)» він не лише окреслив основні етапи розвитку товариства, але й спробував неупереджено, без ювілейного пафосу оцінити його діяльність. При цьому поставив декілька принципових питань [67, с. 268]:

- чи має плекати «Боян» передусім українську національну музику, чи перейти в інтернаціональну мистецьку площину;
- чи в його репертуарі має домінувати народний хоровий жанр, чи, можливо, варто опановувати й інші співочі форми, зокрема вокально-інструментальні твори;
- чи повинна діяльність товариства підпорядковуватися вагомій суспільній місії – вшануванню Шевченкових та Франкових ювілеїв, чи, можливо, варто оцінювати його діяльність за щорічними звітними концертами із різноплановим репертуаром?

Однак найбільш принципове питання, на думку С. Людкевича, полягало у тому, чи не варто аматорський хоровий колектив замінити професійним? З цього

приводу він зазначив таке: «До так званого професіонального хору наші «баяністи» ставилися й ставляться у своєму ідейному почуванні негативно, навіть згідливо, та боронять твердо принцип добровольчої ідейності; але при цьому забувають, що для досягнення мистецьких цілей добровольці-аматори мусять видвигнути і перенести в життя залізну, хоча й моральну дисципліну та організацію праці, яких в «Бояні» від почину до нині завжди бракувало, а недостача їх не раз просто не давала змоги досягнути верхів мистецтва тим, які до нього раді були вести товариство».

Окреслено причини низького рівня виконавського мистецтва в Галичині, про що не рідко зазначали різні автори на сторінках своїх публіцистичних праць та рецензій. Висновки. Таким чином, аналіз різнопланових джерел, що розкривають україномовне музичне мистецтво Галичини другої половини XIX – початку XX ст., дає підставу стверджувати, що провідну роль у його становленні та розвитку відігравали громадські товариства. Саме вони засновували хорові колективи та музичні навчальні заклади [67, с. 269].

Музичне життя Львова у другій половині XIX століття значно пожвавлюється та набуває нового сенсу. Любителі та професійні музиканти організовують музичні товариства: український «Торбан» (1870 р.), «Боян» (1891 р.); польські «Гармонія» (1875 р.), «Лютня» (1881 р.), «Эхо» (1887 р.). Хори створювалися також за товариств «Руська бесіда», «Академічне братство», «Зоря». Вироблялося музичне навчання, видавалась нотно-музична література. У 1880 Кароль Микули реорганізує консерваторію у вищий навчальний заклад.

Серед українців тут навчалися співаки Соломія Крушельницька, Олександр Мишуга, композитори Денис Сочинський, Ярослав Ярославенко, Євген Козак. З концертами у Львові часто виступали знамениті європейські музиканти Франц Ліст, Ганс фон Бюлов, Антон Рубінштейн, Генріх Венявський, Йоганн Брамс, Густав Малер, Ріхард Штраус, Руджеро Леонкавалло, Карл Шимановський та інші. У міському театрі ставили опери, серед солістів були також українські співаки Соломія Крушельницька, Олександр Мішуга, Модест Менцінський. Розвивалося й аматорське музикування, де перетиналися

різноманітні культурні впливи та нашарування – народна пісня, побутовий романс, старо-галицька пісня, бурсацький фольклор, польська, чеська та австрійська пісенність, єврейські пісні та танці. Найбільш поширеною формою аматорської музики був хоровий спів, у репертуарі якого переважали опрацювання народних пісень, твори галицьких композиторів, європейська класика [49, с. 101].

На подальший розвиток музичного життя міста великий вплив мала перша зустріч львівських українців із Ніколем Лисенком 1867 року; Вже у 1872 році львівська газета «Правда» писала: «у нашій львівській громаді немає жодної людини, яка б не почула жодної пісні, створеної цим знаменитим народним Музикантом» (15 липня). 10 березня 1868 року у Львові відбувся перший Шевченківський концерт, на якому вперше прозвучав «Заповіт» Миколи Лисенка, спеціально написане для львів'ян. Починається нове піднесення української музики. Якщо композитори старшого покоління у своїй творчості орієнтувалися переважно на Дмитра Бортнянського, то нове покоління спиралося на досягнення Лисенка (Андрія Нижанківського, Дениса Сочинського, Генріка Топольницького, пізніше Станіслава Людкевича, Василя Барвінського).

Значна роль у формуванні українського музичного життя Львова належала Анатолію Вахнянину (1841-1908 рр.). Був організатором та диригентом музичних товариств «Торбан», «Боян» (1891 р.), «Союз музичних та співочих товариств у Львові» (1903 р.), «Бандурист» (1906 р.). Брав участь у нотно-видавничій справі, видав збірку творів галицьких композиторів та Микола Лисенко «Кобзар» (1885 р.), який виступав у пресі зі статтями на музичні та суспільні теми. У його композиторській спадщині є хори, романси, перша західна опера «Купало», багато вокальних творів.

Велике значення для розвитку музичної культури серед українців Східної Галичини мало заснування у 1891 році музично-співацького товариства «Львівський Боян» (Додаток Г), одним з засновників якого був А. Вахнянин. Поштовхом для створення товариства стали артистичні подорожі з хором

керованим отцем О. Нижанківським – відомим диригентом, композитором, видатним музично- громадським діячем Західної України. Діяльність «Бояну» визначалася такими напрямками як: популяризація пісенно-хорового мистецтва в Галичині, організація концертів, утримання музичної школи, створення бібліотеки, музичної літератури та ін. Товариство також займалося друкуванням музичних творів відомих та початкуючих українських композиторів [9, с. 380].

З кінця XIX століття головні музичні сили Львова згуртувалися навколо «Бояна», що сприяло активізації музичного життя, шкіл, формуванню професійних музичних кадрів. За час існування «Львівського Бояна» створюється хор, музична школа, нотне видавництво. У розвитку музичної культури Львова другої половини XIX століття важливу роль відіграв театр, який стимулював творчість композиторів, збирав навколо себе українську громадськість. З театром пов'язана діяльність професійних музикантів та співаків, яким під силу було виконання визначних творів світової та української опери – «Запорожець за Дунаєм» Семана Гулака-Артемовського, «Чорноморці», «Різдвяна ніч», «Утоплениця» Лисенка, «Катерина» Миколи Аркаса. Особливої популярності набула віденська оперета, яка вплинула і на композиторські інтереси галицьких композиторів.

Музичне життя польського співтовариства Львова розвивалося навколо Галицького музичного товариства, хорових товариств «Гармонія», «Лютня», «Луна», у Міському театрі, консерваторії Галицького музичного товариства. Реорганізований 1872 року, Міський театр розпочав чітку орієнтацію на оперні спектаклі. У його репертуарі були опери Россіні, Маєрбера, Доніцетті, Белліні, Верді, Вагнера, Пуччіні, Монюшка. Багато років (25 років, починаючи з 1873 року) працював у театрі диригент та композитор Генрік Ярецький. Особливо плідною була шестирічна діяльність Тадеуша Павліковського як директора та диригента. Було поставлено майже 500 вистав, збудовано нову будівлю (1900 р.), зміцнів оперний оркестр, відбулася низка оперних прем'єр польських композиторів [3, с. 32].

У концертному житті велику діяльність розгорнув Остап Ніжанківський (1863-1919 рр.), організатор «Артистичних прогулянок» студентського хору Галичини (спільно з Іваном Франком). Він започаткував видавництво «Бібліотека Музична», де видав багато творів галицьких українських композиторів.

Великою подією у музичному житті Галичини стало урочисте святкування 35-річчя творчої діяльності Миколи Лисенка (1903 р.) – корифея української музики, на якому був присутній і сам композитор. Величезний внесок у розвиток музичної культури Львова зробив театр «Руська бесіда», який поставив драматичні п'єси з музичним оформленням Михайла Вербицького та Ігоря Лавровського, Миколи Лисенка, а також твори світової класичної опери.

У 1907 році «Союз музичних та співочих товариств» реформується в «Музичне суспільство», яке з 1912 року носить ім'я Лисенка. Завдяки його концертній діяльності тут широко зазвучала музика Миколи Лисенка, Миколи Леонтовича, Кирила Стеценка, Філарета Колесси, Станіслава Людкевича, Анатолія Вахняніна, Нестора Ніжанковського, Генріка Топольницького, Дениса Січинського. 1903 року у Львові було створено Вищий музичний інститут, який став першим національним вищим музичним закладом України, 1912 року йому було присвоєно ім'я Миколи Лисенка. Діяльність інституту, а згодом та його філій у містах Галичини сприяла глибшому вихованню музичних кадрів, підвищенню загальної музичної освіченості широкого загалу, згуртуванню провідних професійних кадрів. З'являються обдаровані музиканти та композитори, серед яких виділяється Станіслав Людкевич (1879-1979 рр.). У 1905 році у Львові виходить у світ перша частина його кантати-симфонії «Кавказ». замки Львівщини. Творчість Людкевича сприяла подальшому розвитку української музики та композитор довгі роки залишався провідником музичного мистецтва Галичини [12, с. 46].

Важливу сторінку у музичному житті Львова вписав Франко, який виступав за професіоналізм української музики та її тісний зв'язок із

фольклором, орієнтацією на творчі засади корифею української музики Миколи Лисенка.

Формується музично-фольклорна діяльність, яку представляли Порфирій Бажанський, Філарет Колесса, Станіслав Людкевич, Данило Роздольський та інші. Виходять у світ цінні публікації: «Галицько-українські народні мелодії» Станіслава Людкевича та Йосипа Роздольського (1906 р.), «Мелодії українських народних дум» Філарет Колесси (1910-1913 рр.). Ніжанківський та Франко видають «Русско-український пісенник» (1907 р.), до якого включені українські патріотичні гімни.

Розвивається музично-видавнича діяльність, з'являються музичні журнали. Анатолій Вахнянін та Порфирій Бажанський редагують та видають першу збірку хорових творів «Кобзар» (1885 р.). Того ж року Андрій Ніжанківський засновує видавництво «Бібліотека музична» (21 випуск), у 1893 році виникають підручні видавництва хорових товариств «Львівський Боян» (більше 30 випусків), «Бандурист» (1906), при Музичному товаристві Лисенка (19) Ліра» (1914), видавництво «Торбан» (1905-1944), засноване Ярославом Ярославенком. Виникають музичні журнали «Музичний календар» (1904), який видавав Роман Зарицький, «Артистичний вісник» (1905 р., Станіслав Людкевич та Іван Труш).

Адольф Хібінський, відомий польський музиколог, створює кафедру музики (1912 р.) у Львівському університеті, яка за майже 30-річний період роботи виховала багатьох польських та українських музикологів.

Перша світова війна призвела до створення стрілецьких пісень, багато з яких виникло у Львові. В 1916 р. завершилося побудова Вищого музичного інституту.

РОЗДІЛ 3. РОЗВИТОК МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ НА ПОЧАТКУ ХХ СТ.(ТЕАТРАЛЬНІ КОЛЕКТИВИ)

3.1 Вплив на професійну діяльність українського музичного та оперного театру, музичних товариств і організацій («Союз співацьких і музичних товариств», «Союз українських хорів», Інститут народної творчості, філармонія тощо)

З метою поширення музичної освіти у краї загальні надзвичайні збори «Союзу співацьких і музичних товариств» 6 червня 1907 р. затвердили нову назву організації – «Музичне товариство ім. Миколи Лисенка», розробили нові напрямки діяльності. Крім музичного інституту, товариство займалося також концертною, організаційною та адміністративною діяльністю. Так, з нагоди відкриття власного будинку Музичного товариства ім. М. Лисенка 13 червня 1916 р. у великому залі відбувся концерт, програма якого складалася з виступів двох мішаних хорів товариства «Боян» та окремих виконавців (В. Барвінський, О. Семенів, Е. Перфецький, О. Парахоняківна, Б. Бережницький). 22 червня цього ж року у великому залі товариства було влаштовано Шевченківський концерт, на якому «Львівський Боян» вперше поставив на сцені «Українське весілля» В. Барвінського [14, с. 56].

М. Черепанин зазначає, що попри воєнний стан, Музичне товариство ім. М. Лисенка досягло значних успіхів. Кількість учнів інституту у 1916-1917 навчальному році була доведена до понад 120. Заходами С. Людкевича було засновано 9 філій музичного інституту товариства у різних містах Галичини: Перемишлі, Станіславі, Стрию, Дрогобичі, Коломиї, Тернополі, Золочеві, Яворові та Бориславі. Для цього правління Музичного товариства ім. М. Лисенка ухвалило справу централізації всіх філій музичних інститутів Галичини. Були поставлені завдання заснування «Союзу українських музик», видання свого музичного часопису, що вдалося реалізувати лише в березні 1928 р. [24, с. 31].

1 липня 1930 р. у малому залі Музичного інституту ім. М. Лисенка відбувся з'їзд Союзу українських хорів, на якому були присутні представники Стрия, Тернополя, Львова, Дрогобича, Перемишля. Було прийнято територіальний поділ Союзу: Центральний Союз українських хорів (хори Львова і околичних міст); Підкарпатський Союз українських хорів (Стрий, Дрогобич, Сколе, Долина, Жидачів, Самбір), Подільський Союз українських хорів (Тернопіль і сусідні повіти) [26, с. 17].

Оскільки професійні музичні організації Східної Галичини до 30-х рр. ХХ ст. були, як правило, польськими, українська музика, інструментальне виконавство була недостатньо репрезентованими. Питання створення української філармонії свого часу піднімав С. Людкевич, однак, ВМІЛ не мав ще достатньої кількості музикантів, щоб забезпечити повноцінний симфонічний оркестр [26, с. 17].

Проблема створення таких інституцій, як українська філармонія і опера, не переставала хвилювати відомих діячів Східної Галичини, які піднімали цю проблему у пресі, закликали до співпраці творчу інтелігенцію. Так, до своїх концертів Перемишльська філія залучала кращих місцевих виконавців (хор «Перемишльського Бояна»), запрошувала професійних виконавців. Подібно і «Музичний кружок» Самбірського товариства «Руська бесіда» 23 листопада 1897 року влаштував перший музично-декламаторський «вечір із забавою і танцями», в якому крім хору аматорів, взяли участь відомі галицькі музиканти піаністка А. Топольницька, інструментальний квартет, співак О. Носалевич.

З тогочасної періодики дізнаємося, що до концертів «Львівського Бояну», регіональних осередків «Бояну», «Просвіти» та ін. часто прилучалися відомі артисти Скарбківського театру С. Крушельницька та О. Мишуга. Так, у ювілейному концерті товариства українських техніків «Основа» (7 грудня 1907 р.) взяли участь скрипалька Ганкевичева, співак-баритон А. Людвіг, хор «Бандурист», співак-тенор І. Козак [58, с. 166].

Активно залучали членів музичних товариств та професійних виконавців до своїх імпрез також жіночі організації і товариства. Так, наприклад,

«Товариство руських дам» запросило до влаштування свого концерту А. Вахнянина. Було виконано новий твір композитора «Молодії сни» (сл. Є. Левицького), звучала гра піаністки Цеглинської, спів М. Павликівни. «Товариство українських жінок» та «Союз українок» співпрацювали із тогочасними гастролуючими виконавицями, серед них: скрипалька О. Заяцівна, піаністки Л. Колесса, І. Крих, М. Кравців, співачки С. Крушельницька, Д. Лиськова та ін. [58, с. 166].

З архівних джерел відомо, що у 1927 році «вечір пісні і живого слова» провело Товариство письменників і журналістів ім. І. Франка, на якому виступили В. Барвінський, М. Голинський, С. Федорцева, Б. Кудрик. Вечір був повторений і наступного 1928 р., що було ствердженням прагнення до високого мистецького рівня національної музики та виконавства.

9 жовтня 1928 р. Наукове товариство П. Могили за участю мішаного квартету під керівництвом М. Колесси влаштувало в залі Народного Дому концерт-вшанування пам'яті Лесі Українки, на якому були виконані серія волинських пісень в обробці диригента. Таким чином, значна просвітницька діяльність громадських організацій спонукала професійних композиторів до створення оригінальних музичних творів, обробок народних пісень, укладання відповідного фахового репертуару [61, с. 293].

Активна просвітницька та концертна діяльність товариств обумовила, у свою чергу, необхідність розвитку фахової музичної критики, зокрема, на шпальтах української періодичної преси. На відміну від часописів початку ХХ ст. («Руслан», «Літературно-Науковий Вістник»), де публікувалися огляди чи хронікальні повідомлення різних авторів, видання 1920–30-х рр. засвідчують вищий фаховий рівень музичних дописів та залучення молодшої генерації музикантів. Ґрунтовні рецензії друкували як професійні музиканти (С. Людкевич, В. Барвінський, В. Витвицький, З. Лисько, Й. Хомінський, Н. Нижанківський, Б. Кудрик, Р. Сімович та ін.), так і письменники, науковці, громадські діячі (І. Франко, В. Щурат, К. Студинський, Ф. Колесса та ін.).

3.2 Діяльність музичних товариств Галичини на початку XX ст.

Проблеми музичної культури, освіти та виконавства розглядалися галицькими музикантами (А. Вахнянин, О. Нижанківський, С. Людкевич, В. Барвінський, Н. Нижанківський та ін.) у ширшому контексті національно-культурного життя, зокрема, співпраці українських культурно-просвітницьких товариств, активної позиції композиторів, виконавців і педагогів, які проводили значну освітньо-культурну діяльність, сприяли розвитку фахової освіти та виконавства, музичної культури краю загалом. Цей методологічний підхід продовжили сучасні музикознавці (М. Загайкевич, Л. Кияновська, Л. Корній, Л. Мазепа, М. Черепанин та ін.), котрі трактують культурно-мистецьке життя Галичини II половини XIX – початку XX ст. як переломний момент у процесі становлення професійної музичної культури, обумовлений прийняттям так званої «культурної автономії» (1867 р.), що мала різні наслідки для українських і польських громад Галичини [38, с. 65].

Найважливішими осередками, які відобразили тогочасні тенденції культурного життя українців, стало закладення хорів – як аматорських, так і професійних, як першо основи для розвитку музичного руху вкраї.

Значну роль відіграли музичні осередки, засновані при «Товаристві для розповсюдження музики в Галичині». Щодо розвитку фортепіанного виконавства та освіти в Галичині визначну роль відіграв К. Мікулі, який оновив і удосконалив засади діяльності консерваторії Галицького Музичного товариства (ГМТ), основного музичного освітнього закладу Східної Галичини другої половини XIX століття, заснованого у 1854 році (у 1880 році Консерваторія ГМТ отримала статус офіційної) [48, с. 96]. Аналізуючи основні тенденції розвитку музичної культури Східної Галичини II половини XIX – початку XX ст., слід відзначити, що поряд з товариствами, які утримували хори, оркестр, бібліотеку, займалися видавничою діяльністю, почали виникати товариства так би мовити «вузької спеціалізації». Так, у 1870 р. А. Вахнянин заснував у Львові перше українське співоче товариство «Т(е)орбан», а в 1875 р. – музичне товариство

«Гармонія», основною діяльністю якого було визначено розвиток інструментальної музики у Львові та в цілому краї. У 1880 р. група співаків заснувала Співацьке Товариство «Лютня». Наприкінці 80-х років XIX століття поряд з Галицьким Музичним Товариством у Львові виникли ще деякі польські любительські осередки, як наприклад, Співацьке товариство «Ехо» (1885 р.) [53, с. 8].

Архівні фонди свідчать, що наприкінці XIX століття у Східній Галичині, зокрема у Львові, з'явилася велика кількість хорів, виконавців-акомпаніаторів та солістів не лише при музичних товариствах, а й літературних, професійних, спортивних («Зоря», «Академічний хор», «Хор політехніки», хор Товариства друкарів «Вогнище», «Робітничий хор»). Дослідники (М. Черепанин, Л. Мазепата ін.) зазначають, що окрім хорових товариств, які залишалися найчисленнішими, на початку XX століття виникали музичні товариства, пов'язані із іншими напрямками виконавства. Так, у 1902 р. був затверджений Статут товариства приятелів музики драматичної «Ліра» у Львові, у 1904 р. – «Статут Молодої сцени», у 1905 р. – Статут гуртка «мандоліністів Блакитних» в Перемишлі.

На початку XX ст. було засновано ще одне товариство з широкими культурно-мистецькими цілями – «Музичне Товариство ім. Станіслава Монюшка». Велике значення для розвитку музичної культури серед українців Східної Галичини мало заснування у 1891 році музично-співацького товариства «Львівський Боян», одним з засновників якого був А. Вахнянин. Поштовхом для створення товариства стали артистичні подорожі з хором керованим отцем О. Нижанківським – відомим диригентом, композитором, видатним музично-громадським діячем Західної України [64, с. 188].

Діяльність «Бояну» визначалася такими напрямками: популяризація пісенно-хорового мистецтва в Галичині, організація концертів, утримання музичної школи, створення бібліотеки музичної літератури та ін. Товариство також займалося друкуванням музичних творів відомих та початкуючих українських композиторів. Спроба об'єднання хорових колективів Східної

Галичини в одне музичне товариство була зроблена ще на початку XX ст. Так, у зв'язку з десятилітнім ювілеєм «Львівського Бояна» 29 червня 1901 року відбувся з'їзд галицьких «Боянів» з метою їх сполучення в одне крайове товариство. Перші загальні збори «Союзу українських співацьких і музичних товариств» відбулися 28 червня 1903 р. На них був запропонований проєкт ювілейного святкування 35-річної діяльності М. Лисенка, що передбачав низку заходів: влаштування великого концерту у Львові силами всіх «Боянів» і співаків краю; видання життєпису М. Лисенка; ювілейне видання творів композитора; по іменування М. Лисенка першим почесним членом «Союзу»; участь галичан у ювілейному святкуванні в Києві. В контексті нашої публікації підкреслимо важливість рішення зборів щодо ухвали започаткувати найнижчий курс музичної школи, змінити статут «Союзу» з правом відкриття консерваторії, приступити до видання музичного часопису [79, с. 99].

Це стало основою для заснування провідного українського навчального закладу – Вищого музичного інституту у Львові (1903), першими директорами якого були А. Вахнянин, С. Людкевич, В. Барвінський, котрі приділяли велику увагу розвитку фахового вокального та інструментального виконавства [79, с. 99]. Згодом з метою поширення музичної освіти у краї загальні надзвичайні збори «Союзу співацьких і музичних товариств» 6 червня 1907 р. затвердили нову назву організації – «Музичне товариство ім. Миколи Лисенка», розробили нові напрямки діяльності. Крім музичного інституту, товариство займалося також концертною, організаційною та адміністративною діяльністю. Так, з нагоди відкриття власного будинку Музичного товариства ім. М. Лисенка 13 червня 1916 р. у великому залі відбувся концерт, програма якого складалася з виступів двох мішаних хорів товариства «Боян» та окремих виконавців (В. Барвінський, О. Семенів, Є. Перфецький, О. Парахоняківна, Б. Бережницький).

Різносторонньою була діяльність філії Музичного товариства ім. М. Лисенка. Це влаштування концертів, вистав, видання музичних творів, зміст музичної бібліотеки тощо. Найбільш показовою сферою творчої діяльності Товариства був симфонічний оркестр під керівництвом о. С. Сапруна. Діяльність

оркестру сприяла популяризації інструментальної музики в краї, адже цей жанр у відсутності такого поширення, як хоровий, збагачувала його загальнокультурну палітру. Оркестрова музика розширювала межі музично-педагогічного виховання студентів-інструменталістів філії Музичного інституту ім. М. Лисенка. Репертуар оркестру урізноманітнив місцеву музичну практику творами західноєвропейських композиторів В. Моцарта, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Є. Грига та ін. Плідна діяльність симфонічного оркестру філії Музичного товариства ім. М. Лисенко сприяла формуванню музичного професіоналізму.

Успішна діяльність філій Музичного товариства ім. М. Лисенка, Вищого музичного інституту ім. М. Лисенко у Дрогобичі та Бориславовичі сприяла поступовому заповненню прогалини – відсутності інструментальної традиції в українському культурному середовищі. Урізноманітнили концертні програми: поряд із хоровими творами з'явилися симфонічні та інструментальні твори західноєвропейських та українських композиторів. Художній репертуар помітно розширився, до нього увійшли твори сучасних художників, критичнішою і вимогливішою стала публіка. Усе це сприяло професіоналізації музичного життя.

У професійному становленні музичної культури України другої половини XIX – початку XX століть визначальною стала творчість Миколи Віталійовича Лисенка (1842–1912 рр.) – основоположника національної композиторської школи, першого українського композитора з європейською освітою (Лейпцизька консерваторія), видатного фольклориста, піаніста, диригента, культурно-суспільного діяча. М. Лисенко – автор численних творів різних жанрів великих та малих форм, роль яких важко переоцінити у розвитку українського національного музичного мистецтва [81, с. 33].

М. Лисенко є і автором семи духовних хорових творів: духовного гімну України «Боже великий, єдиний» на слова А. Кониського, духовного канта «Хрестним древом», псалми «Пречиста Діво, мати Руського краю», різдвяного кондака (згідно з авторським жанровим визначенням – колядки) «Діва днесь

Переважно народжує» [11, с. 545], хорового концерту, «Херувимської пісні» (на канонічний текст), хорової поеми «Давидів псалом» (віршований парафраз Т. Шевченка на Псалом 43).

На думку дослідника О. Козаренка, М. Лисенко своїми духовними творами, що стали зразком «зрілого моно та полістильового синтезу», відкрив епоху нової української музики. У композиторській творчості М. Лисенка у всій повноті проявився як поет рідного краю, щиро захоплюючись красою українського народного співу, як творча особистість високої духовної культури. На думку дослідників, розуміння народно-пісенної традиції має ґрунтуватися на професійному, науковому підході – для цього необхідно «зануритися в її специфіку, знати особливості її природи та усталені принципи». І далі, Лисенко був музикантом рівня світового, бо завдяки його музиці Європа захоплено відкрила українську народну творчість, творчо осмислену мелодику України. У той же час, «художник вважав своїм національним та професійним обов'язком запровадити українське музичне мистецтво у творчий діалог із визначальними духовними пошуками європейської культури» [20, с. 24].

О. Бенч, аналізуючи основні принципи співочої культури України стверджує, що саме національна хорова традиція є генетичною кодом духовності [28, с. 21]. Звернемо увагу на той факт, що М. Лисенко звернувся до духовних жанрів наприкінці життєвого шляху. У хоровому духовному доробку композитора відбилися найважливіші ознаки української ментальності та багатовікової історії.

Духовна музика М. Лисенка – це національна українська картина світу, відображення душі українського народу, який завжди був глибоко релігійним. М. Лисенко став засновником нового підходу до взаємодії релігійного та фольклорного мислення. Його формування відбувалося з урахуванням виразної національної самобутності та романтичної стилістики. «Не через церковні авторські композиції, а через народні лірницькі побожні пісні прийшов художник до концерту «Камо піду від обличчя Твого» та «Херувимської пісні»» [32, с. 12].

Філія ЛВМІ ім. М. Лисенка продовжувала функціонувати і під час першої більшовицької окупації. Значна частина молоді Стрийщини, здебільшого самого міста була охоплена діяльністю Стрийської філії ЛВМІ ім. М. Лисенка. Велика кількість концертів, різноманітних музичних акцій у цей період відповідала зростаючим духовно-культурним потребам населення краю [54, с. 92]. З самого початку структура ЛВМІ ім. М. Лисенка була зорієнтована на консерваторії західноєвропейського типу. Вона була розділена на три рівні – нижчий (4 класи), середній (4 класи) та вищий (2 класи). Отже, тут могли навчатися діти від десяти років з певною музичною підготовкою, а також дорослі. Універсальність системи постійно доповнювалась нововведеннями педагогів – випускників вищих музичних інституцій Відня, Берліна, Праги. Час від часу запрошувалися викладачі польських консерваторій Львова для читання окремих курсів. Безперечно, стрийська філія як самостійна школа і одна з найсильніших з огляду професорсько-викладацького складу, учнів, що неодноразово запрошувалися до участі у відповідальних Львівських концертах ВМІ ім. М. Лисенка, переймала всі найкращі напрацювання від материнської інституції та виховувала покоління професійних музикантів, що продовжили справу розвитку музичного мистецтва не лише Галичини, але й України. Розглядаючи діяльність польських музичних навчальних закладів у Стрию, найперше охарактеризуємо основні засади цієї педагогічної системи. Нагромаджений досвід львівських польських вищих навчальних закладів використовували у відповідних навчальних закладах Станиславова, Тернополя, Коломиї, Стрия та інших міст. Серед польських вищих музичних навчальних закладів Галичини найбільшим авторитетом у місцевого населення користувалися вже згадана раніше консерваторія Галицького (з 1919 року – Польського) музичного товариства (ГМТ–ПМТ), приватний навчальний заклад – Музичний інститут А. Нементовської (з 1931 року – консерваторія імені К. Шимановського) у Львові та консерваторія Музично-драматичного товариства імені С. Монюшка у Станиславові.

Найздібніші вихованці приватних музичних шкіл та шкіл музичних товариств продовжували навчання у вищих навчальних закладах, зокрема

консерваторії ГМТ, яка виникла на базі музичного інституту й проіснувала аж до 1939 року. У цьому вищому освітньому закладі здійснювали підготовку музикантів з максимальної кількості спеціальностей, у кінці XIX ст. у консерваторії ГМТ проводилось навчання із сольного та хорового співу, фортепіано, органа, трьох струнних і чотирьох духових інструментів, музичної педагогіки, теорії музики, композиції. Своєрідною була організація праці у КГМТ–ПМТ. Так, впродовж перших двох десятиріч діяльності вузу поділу на курси не було, згодом ввели нижчий і вищий, а ще пізніше – підготовчий та середній курси. Як і в ВМІ ім. М. Лисенка, нововведення у навчальному процесі належать до 10-х років XX ст. – впроваджується концертний курс для скрипалів, а в 30- і рр. після вищого – дипломний курс з усіх спеціальностей. Від обраних учнями спеціальностей залежали і терміни навчання, які змінювались у процесі розвитку самого навчального закладу. Наприклад, вивчення сольного та хорового співу у 30-х рр. XX ст. тривало 8 років. За цей час учні повинні були оволодіти знаннями, передбаченими програмними вимогами, одночасно надавалась можливість при необхідності ще раз пройти курс року чи деякої її частини. Більшість вихованців консерваторії поєднували навчання музики з навчанням у загальноосвітніх школах і вищих навчальних закладах. Вперше навчальний план і програми, які передбачали диференційований підхід до різних спеціальностей, були розроблені у 1889 році. Згідно з ними, від учнів відділу сольного та хорового співу вимагалось вивчення теорії музики, гармонії, історії музики, загального фортепіано, естетики музики [70, с. 52].

Навчальний план, прийнятий у 1911 році, розширив коло дисциплін. Так, передбачалось вивчення поліфонії, збільшився обсяг вивчення гармонії, введено вивчення музичних форм, «енциклопедії» (загальні відомості про музичні форми, інструменти, термінологію, поліфонію) та «практичного курсу», тобто спів учнями творів композиторів різних епох і творчих напрямів усіх жанрів та форм, знайомство з їхнім змістом, формою, вивчення їхньої гармонічної мови. На початку XX ст. у зв'язку з посиленням польських національних тенденцій учнівський репертуар збагачується творами польських композиторів. Одна з

особливостей, яка характеризує діяльність КГМТ-ПТМ, полягає в поєднанні на педагогічній ниві різноманітних ідейно-художніх, творчо-естетичних, виконавсько-інтерпретаційних та інших концепцій і принципів, яких дотримувались педагоги – вихованці різних європейських шкіл. Як зазначає музикознавець Л. Мазепа, «їх синтез давав результат своєрідності, позитивний кінцевий ефект» [68, с. 136]. Серед диригентів, які закінчили консерваторію Галицького (Польського) музичного товариства і своєю діяльністю сприяли активізації українського музичного життя Галичини, варто виокремити імена Василя Безкоровайного (1880–1966 рр.), Антона Рудницького (1902–1975 рр.), Богдана Сарамаги (1905–1975 рр.), Євгена Форостини (1883–1951 рр.), який активізував мистецько-культурне життя Стрия. Таким чином, незважаючи на те, що в консерваторії навчався незначний відсоток українців, все ж таки тривала діяльність цього навчального закладу позитивно вплинула на розвиток музичного мистецтва в Галичині. Свою лепту в розвиток української скрипкової культури вніс і заснований в 1902 році приватний навчальний заклад – Львівський музичний інститут (ЛМІ). Власницею інституту була Анна Нєментовська, а співзасновницею – Марія Велещукова. В 1931 році Львівський музичний інститут був перейменований у Львівську консерваторію імені К. Шимановського (ЛКШ). Львівський музичний інститут А. Нєментовської належав до музичних навчальних закладів вищого ступеня та мав філії в Тернополі, Станиславові, Дрогобичі, Коломії (з 1910 року), Самборі (з 1927 р.), Ходорові (з 1930 р.) та Стрию.

Як і в основній інституції, у Стрийській філії ЛМІ-ЛКШ, відкритій 1910 року, навчальний процес поділявся на кілька етапів. Крім нижчого, середнього і вищого курсів, існували елементарний, або підготовчий, концертний. Термін навчання залежав від спеціальності, зокрема сольного та хорового співу навчали протягом восьми років. Так само, як в КГМ-ПМТ, у консерваторії та філіях імені К. Шимановського проводилися вступні, піврічні, річні та випускні екзамени. Упродовж навчального року в ЛМІ-ЛКШ систематично влаштовувались публічні показові виступи учнів. Викладацький та учнівський склади

консерваторії брали участь у різноманітних музичних вечорах та лекціях, концертах. За весь період діяльності Львівського музичного інституту імені А. Нементовської за результатами педагогічної і творчої роботи в класах сольного та хорового співу особливо відзначилися З. Козловська (1902–1905 рр.), Марія Павликів-Новаківська (1911–1912 рр.), Олександр Оконський (1911–1912 рр.), Гелена Мойсейович (1920–1922 рр.), Олександр Нижанківський (1920–1924 рр.), Чеслав Заремба (1929–1930 рр.), Лідія Улуханова (1934–1939 рр.), Адам Дідур (1936–1938 рр.), Володимир Качмар (1938–1939 рр.). Серед диригентів особливо виділявся К. Арбатовський (1928–1929 рр.). Як бачимо, до викладацького складу входили представники різних націй, які працювали й в українських музичних закладах, і кожен привносив у навчання учнів особливості своєї національної школи, що в цілому давало позитивні результати. У Стрию, окрім державного музично-освітнього закладу, діяла ще й нижча приватна музична школа ім. Ф. Шопена, директрисою якої була Ванда Глушкевічувна (Wanda Głuszkiewiczówna). Вивчаючи перелік предметів у табелях та відмітки у графах навпроти них, можемо простежити за тим, які дисципліни були рекомендованими до вивчення, а які саме вивчались. Оскільки нижча музична школа ім. Ф. Шопена в Стрию була для багатьох учнів першою сходинкою до музичного виховання, відповідно й обсяг предметів був незначним: гра на фортепіано; гра на скрипці; сольний спів; сольфеджіо і музичний диктант; основи музики; історія музики [71, с. 55].

Із шести вищезазначених дисциплін на першому і другому році навчання викладалась тільки одна – гра на фортепіано. Таким чином, активна і плідна діяльність Львівського вищого музичного інституту ім. М. Лисенка та його філій, консерваторії Галицького (Польського) музичного товариства, консерваторії імені К. Шимановського у Львові, а також консерваторії Музично-драматичного товариства імені С. Монюшка у Станиславові та філіях сприяла піднесенню музичної культури Галичини. За тривалий період діяльності педагоги класів сольного, хорового співу та диригування підготували велику кількість кваліфікованих кадрів, які своєю працею в навчально-виховних закладах, хорах,

товариствах значно активізували процес розвитку вищої музичної освіти в регіоні. Інтенсивна участь педагогів та учнів у концертному житті Львова та інших міст та містечок внесла свій струмінь у широкий потік мистецьких процесів усього Галицького краю.

Згодом з метою поширення музичного освіти в краї загальні надзвичайні збори «Союзу співацьких і музичних товариств» 6 червня 1907 р. затвердили нову назву організації – «Музичне товариство ім. Миколи Лисенка», розробили нові напрямки діяльності. Крім музичного інституту, товариство займалося також концертною, організаційною та адміністративною діяльністю. Так, з нагоди відкриття власного будинку Музичного товариства ім. М. Лисенка 13 червня 1916 р. у великому залі відбувся концерт, програма якого складалася з виступів двох мішаних хорів товариства «Боян» та окремих виконавців (В. Барвінський, О. Семенів, Є. Перфецький, О. Парахоняківна, Б. Бережницький). 22 червня цього ж року у великому залі товариства було влаштовано [56, с. 221].

Репертуар оркестру урізноманітнив місцеву музичну практику творами західноєвропейських композиторів В. Моцарта, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Є. Грига та ін. Плідна діяльність симфонічного оркестру філії Музичного товариства ім. М. Лисенка сприяла формуванню музичного професіоналізму.

Значну увагу Суспільство приділяло музичному вихованню дітей. У 1929 р. з ініціативи Музичного товариства ім. М. Лисенка для вчителів музики у школах було започатковано трирічний семінар. Члени Товариства також запропонували проект заснування Спілки українських хорів. Завдання Спілки було відображено у «Правильнику Спілки українських хорів – секції Музичного товариства ім. М. Лисенка у Львові».

У 1903 р. у Львові було засновано Вищий музичний інститут, діяльність якого спрямовувалась головним чином на навчання музики всіх бажаючих, а також на підготовку кадрів для співочих товариств. Істотні зрушення у галузі музичної освіти відбулися з відкриттям у Дрогобичі філії музичного інституту (1923 р.). Тут навчали сольних співів, ігор на фортепіано, скрипці, хорових співів. Вже з першого навчального року в інституті успішно діяли хори. Щорічні

звіти учнів демонстрували високий рівень їхньої професійної підготовки. Інтенсивний розвиток хорового виконавського у краї зумовив поширення відповідних курсів. Перші диригентські курси були організовані з ініціативи керівників філій Музичного інституту та «Освіти» у Дрогобичі. Навчальна програма складалася з теоретичного та практичного курсів, особлива увага приділялася практичній роботі з хором.

Важливу роль поширенні інструментальної музики зіграв струнний квартет, який успішно діяв при філії Музичного інституту. Його учасниками були викладачі (подружжя А. та С. Огородників, Мих. та М. Мариняки). Виступи квартету у концертних програмах навчального закладу та міста поживавлювали культурно-мистецьке життя Дрогобиччини. Бориславська філія Музичного інституту ім. М. Лисенко (1927 р.) утримувала інструментальне тріо, до складу якого увійшли педагоги інституту (Н. Кулицька, О. Огородників, С. Огородників). У його репертуарі були твори західноєвропейських та українських композиторів. Цікаво, що саме директор дрогобицької філії Музичного інституту о. С. Сапрун порушив питання про централізацію системи навчання для піднесення освітнього рівня студентів. Вона передбачала викладання основних предметів за єдиними програмами [83, с. 82].

Успішна діяльність філій Музичного товариства ім. М. Лисенка, Вищого музичного інституту ім. М. Лисенко у Дрогобичі та Бориславовичі сприяла поступовому заповненню прогалини – відсутності інструментальної традиції в українському культурному середовищі. Урізноманітнили концертні програми: поряд із хоровими творами з'явилися симфонічні та інструментальні твори західноєвропейських та українських композиторів. Художній репертуар помітно розширився, до нього увійшли твори сучасних художників, критичнішою і вимогливішою стала публіка. Усе це сприяло професіоналізації музичного життя.

22 червня цього ж року у великому залі товариства було влаштовано Шевченківський концерт, на якому «Львівський Боян» вперше поставив на сцені «Українське весілля» В. Барвінського. М. Черепанин зазначає, що попри воєнний

стан, Музичне товариство ім. М. Лисенка досягло значних успіхів. Кількість учнів інституту у 1916-1917 навчальному році була доведена до понад 120. Заходами С. Людкевича було засновано 9 філій музичного інституту товариства у різних містах Галичини: Перемишлі, Станіславі, Стрию, Дрогобичі, Коломії, Тернополі, Золочеві, Яворові та Бориславі. Для цього правління Музичного товариства ім. М. Лисенка ухвалило справу централізації всіх філій музичних інститутів Галичини [46, с. 122]. Були поставлені завдання заснування «Союзу українських музик», видання свого музичного часопису, що вдалося реалізувати лише в березні 1928 р. 1 липня 1930 р. у малому залі Музичного інституту ім. М. Лисенка відбувся з'їзд Союзу українських хорів, на якому були присутні представники Стрия, Тернополя, Львова, Дрогобича, Перемишля. Було прийнято територіальний поділ Союзу: Центральний Союз українських хорів (хори Львова і околичних міст); Підкарпатський Союз українських хорів (Стрий, Дрогобич, Сколе, Долина, Жидачів, Самбір), Подільський Союз українських хорів (Тернопіль і сусідні повіти). Оскільки професійні музичні організації Східної Галичини до 30-х рр. XX ст. були, як правило, польськими, українська музика, інструментальне виконавство була недостатньо репрезентованими. Питання створення української філармонії свого часу піднімав С. Людкевич, однак, ВМІЛ не мав ще достатньої кількості музикантів, щоб забезпечити повноцінний симфонічний оркестр [47, с. 17]. Проблема створення таких інституцій, як українська філармонія і опера, не переставала хвилювати відомих діячів Східної Галичини, які піднімали цю проблему у пресі, закликали до співпраці творчу інтелігенцію. Так, до своїх концертів Перемишльська філія залучала кращих місцевих виконавців (хор «Перемишльського Бояна»), запрошувала професійних виконавців. Подібно і «Музичний кружок» Самбірського товариства «Руська бесіда» 23 листопада 1897 року влаштував перший музично-декламаторський «вечір із забавою і танцями», в якому крім хору аматорів, взяли участь відомі галицькі музиканти піаністка А. Топольницька, інструментальний квартет, співак

О. Носалевич.

З тогочасної періодики дізнаємося, що доконцертів «Львівського Бояну», регіональних осередків «Бояну», «Просвіти» та ін. часто прилучалися відомі артисти Скарбківського театру С. Крушельницька та О. Мишуга. Так, у ювілейному концерті товариства українських техніків «Основа» (7 грудня 1907 р.) взяли участь скрипалька Ганкевичева, співак-баритон А. Людвіг, хор «Бандурист», співак-тенор І. Козак. Активно залучали членів музичних товариств та професійних виконавців до своїх імпрез також жіночі організації і товариства. Так, наприклад, «Товариство руських дам» запросило до влаштування свого концерту А. Вахнянина. Було виконано новий твір композитора «Молодієсн» (сл. Є. Левицького), звучала гра піаністки Цеглинської, спів М. Павликівни. «Товариство українських жінок» та «Союз українок» співпрацювали із тогочасними гастролуючими виконавицями, серед них: скрипалька О. Заяцівна, піаністки Л. Колесса, І. Крих, М. Кравців, співачки С. Крушельницька, Д. Лиськова та ін. [78, с. 54].

З архівних джерел відомо, що у 1927 році «вечір пісні і живого слова» провело Товариство письменників і журналістів ім. І. Франка, на якому виступили В. Барвінський, М. Голинський, С. Федорцева, Б. Кудрик. Вечір був повторений і наступного 1928 р., що було ствердженням прагнення до високого мистецького рівня національної музики та виконавства. 9 жовтня 1928 р. Наукове товариство П. Могили за участю мішаного квартету під керівництвом М. Колесси влаштувало в залі Народного Дому концерт-вшанування пам'яті Лесі Українки, на якому були виконані серія волинських пісень в обробці диригента.

Таким чином, значна просвітницька діяльність громадських організацій спонукала професійних композиторів до створення оригінальних музичних творів, обробок народних пісень, укладання відповідного фахового репертуару.

Активна просвітницька та концертна діяльність товариств обумовила, у свою чергу, необхідність розвитку фахової музичної критики, зокрема, на шпальтах української періодичної преси. На відміну від часописів початку ХХ ст. («Руслан», «Літературно-Науковий Вістник»), де публікувалися оглядичі хронікальні повідомлення різних авторів, видання 1920–30-х рр. засвідчують

вищий фаховий рівень музичних дописів та залучення молодшої генерації музикантів. Ґрунтовні рецензії друкували як професійні музиканти (С. Людкевич, В. Барвінський, В. Витвицький, З. Лисько, Й. Хомінський, Н. Нижанківський, Б. Кудрик, Р. Сімович та ін.), так і письменники, науковці, громадські діячі (І. Франко, В. Щурат, К. Студинський, Ф. Колесса та ін.).

Аналізуючи соціокультурний контекст діяльності музичних товариств, ми опиралися на розроблені класифікації щодо напрямків їх діяльності. Так, сучасна дослідниця Н. Кобрин визначає наступні критерії: функціональності, тематичної диференціації (2 підтипи: узагальнено-тематичний та персоніфікований типи акцій), соціальної спрямованості та масовості. До першої групи відносяться духовно-молитовні концерти з нагоди релігійних свят, національно-маніфестаційні урочистості (шевченківські, лисенківські ювілеї), музично-просвітницькі концерти, доброчинні концерти як важливі напрями українського концертного життя [28, с. 67].

До узагальнено-тематичного типу акцій відносяться: відзначення роковин історико-політичних дат, культурно-мистецьких подій національного значення, проведення музично-тематичних концертів з певних видів і жанрів творчості (пісенні, історичні концерти, концертинової української музики, симфонічні, камерні концерти). До персоніфікованого типу акцій відносяться: ювілейні академії діячів української історії та культури (Т. Шевченка, М. Шашкевича, І. Франка, І. Мазепи, митрополита А. Шептицького, С. Петлюри та ін.).

У контексті проблематики статті підкреслимо значення проведення концертів з творів українських авторів (М. Лисенка, Д. Бортнянського, Д. Січинського, В. Барвінського, М. Вербицького, М. Леонтовича, С. Людкевича, О. Нижанківського, Н. Нижанківського та ін.) та західноєвропейських композиторів (Й.-С. Баха, Л. Бетховена, Ф. Ліста, Ф. Шуберта та ін.). Вагому роль відігравали сольні концерти видатних українських виконавців, зокрема: С. Крушельницької, М. Менцинського, О. Мишуги, М. Голинського, О. Бандрівської, Л. Колесси, В. Божейко, Р. Савицького, Є. Перфецького, Б. Бережницького та ін. До групи акцій, об'єднаних за критерієм соціальної

спрямованості та масовості належать загально-національні імпрези, які організовувалися спільно-провідними українськими товариствами, та концерти.

Музичне мистецтво Спольська О. В. окремих товариств і установ, що ставили своєю метою піднесення національної свідомості та культури найширших суспільних верств. Найважливіші святкові академії та урочистості охоплювали мовлене слово (реферати, виступи, декламування поезії), виконання музичних творів, друковане слово (статті, розвідки на відповідні теми у періодичній пресі, рецензії). Завдяки їм вактивно звучали зразки української музичної творчості кінця XVIII – першої половини ХХст., великий пласт народних пісень, систематично відбувалися прем'єри (найбільшіз них – кантати «Кавказ» і «Заповіт» С. Людкевича; фортепіанний концерт, прелюдії, секстет, кантата, присвячена А. Шептицькому, кантата «Наша туга, наша пісня» В. Барвінського; фортепіанні твори Н. Нижанківського) [36, с. 14].

Межовий період ХІХ – ХХ ст. характеризувався виникненням великої кількості товариств і гуртків національно-патріотичного спрямування. В адресній книзі Львова за 1914 р. вписано 320 товариств різного напрямку: освітніх, наукових, мистецьких, добродійних, робітничих, академічних, спортивних, молодіжних. Серед них – велика частина, пов'язана з музичним мистецтвом. Спеціальні українські музичні товариства продовж усього зазначеного періоду, на відміну від подібних австрійських та польських інституцій, зберігали поліфункційну структуру, утворюючи хори, інструментальні гуртки, оркестри, музичні школи, бібліотеки, нотні видавництва, іноді – музеї. Їх різнобічна діяльність сприяла розвитку важливих сфер музичної культури – творчої (організація конкурсів на написання музичних творів), організаційно-концертної, освітньо-виховної, науково-дослідницької, видавничої, публіцистичної. Діяльність філій музичних товариств («Бояна» і Музичного товариства ім. М. Лисенка), філій ВМІЛ зумовила формування центрів галицько-української музичної культури: Львів, Перемишль, Тернопіль, Станіславів, Дрогобич, Стрий, Борислав, Коломия, сприяла розвитку рівня музичного виконавства в Україні загалом.

РОЗДІЛ 4.

РЕАЛІЗАЦІЯ АКСІОЛОГІЧНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ПРИ ВИВЧЕННІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНЦІВ СХІДНОЇ ГАЛИЧИНИ

Аксіологічна компетентність є важливою складовою в освітньому процесі, особливо на уроках історії. Для реалізації даної компетентності потрібно навчити учня давати власну оцінку та характеристику певній історичній події чи історичному діячеві. Критеріями її розвитку є такі складні вміння учнів:

- порівнювати й оцінювати факти та діяльність історичних осіб з позиції загальнолюдських та національних цінностей, визначати власну позицію щодо суперечливих і вразливих питань історії;

- виявляти інтереси, потреби, протиріччя в позиціях соціальних груп і окремих осіб і їх роль в історично-му процесі тенденції та напрями історичного розвитку;

- оцінювати різні версії й думки про минулі історичні події, визнаючи, що деякі джерела можуть бути необ'єктивними. [59, с. 94]. Формування аксіологічної компетентності має відбуватися незалежно від способів організації навчально-пізнавальної діяльності, позиції самого вчителя, засобів навчання. Але при цьому не слід забувати, що вчитель має виконувати функції "транслятора" інформації, управлінця, організатора, консультанта. Метою вчителя має бути допомогти учням з'ясувати, яким бачила світ і що відчувала людина конкретної епохи, певної національності, віросповідання, статі, соціальної групи, менталітету і чому погляди учня збігаються чи відрізняються від поглядів людини минулого [31, с. 17]. Тема «музична культура українців Східної Галичини» допоможе учням краще засвоїти знання про талановитих композиторів даного періоду, а саме: їхнє життя, діяльність, творче надбання.

Але щоб сформувати аксіологічну компетентність потрібно вміти правильно складати історичний портрет. Щоб охарактеризувати, наприклад композитора Східної Галичини, потрібно вміти відповісти на такі запитання:

1. Де народився і жив історичний діяч?

2. Які думки про зовнішність та риси характеру композитора у вас виникають?
3. Який результат його творчої праці?
4. Обґрунтуйте особисте ставлення до діяча музичної культури

Учень має описати своє ставлення, яке може бути позитивним (захоплюється, подобається) та негативним (не подобається, засуджую). Звичайно, що вислови учень повинен формулювати правильно, тобто «на мою думку», «я вважаю що».

Особливу увагу при вивченні музичної культури українців Галичини варто приділити видатному композитору Миколі Лисенку. Розповівши учням про його життєвий шлях та творчість, варто зазначити що одним з його найбільших досягнень є опера «Тарас Бульба». Вона відіграла важливу роль у розвитку оперного мистецтва в Україні. Також п'єса І. П. Котляревського «Наталка Полтавка», до якої Лисенко написав музику. Уривки з опери чи музику можна включити на уроці, щоб учні зрозуміли якою була творчість композитора, мотиви написання його музики.

О. Пометун приєднює до аксіологічної компетентності такі вміння: 1) порівнювати й описувати життя та діяльність історичних осіб; 2) виявляти інтереси, протиріччя думок в думках окремих осіб та їх роль в історичному процесі, тенденції і напрями історичного розвитку; 3) оцінювати різні події й думки про минулі історичні події, самостійно ідентифікувати себе й інших в історичному процесі, що, у свою чергу, розкладаються на конкретні навчально-історичні вміння [33, с. 38].

Для формування аксіологічної компетентності варто використовувати ігрові технології, що є невід'ємною частиною сучасної освіти. Пропоную гру для учнів «Діловий театр». Учні готують інформацію про видатних постатей, як М.Вербицький, М.Лисенко, Соломія Крушельницька та інших талановитих діячів другої половини XIX – початку XX ст. Вони можуть створити сценки як в театрі та зіграти роль даних людей.

Ще однією цікавою грою для реалізації аксіологічної компетентності, а також хронологічної, вважаю «Герой , дата , подія». До якої можна залучити весь клас. Один учень - має назвати будь-яку історичну особу, яка торкається нашої теми ,другий - дату пов'язану з цією особою, третій - подію пов'язану з нею. Наприклад : Анатоль Вахнянин – 1903 р. – відкриття Вищого музичного інституту ім. Лисенка. Адже А. Вахнянин був першим директором цього навчального закладу.

На мою думку , важливу роль у використанні аксіологічної компетентності є саме ілюстрації - зображення, відеоматеріали. Тобто наочність ,коли учні можуть розглянути фотопортрети композиторів, або просто людей , які здійснили внесок в музичну культуру того часу. В учнів одразу формується уявлення та певні думки щодо історичного діяча чи події.

Культура українців Східної Галичини багата на велику кількість музичних осередків : організацій, товариств, консерваторій, оперних театрів . Для цього учням можна запропонувати ще одну гру , яка називається «Реставратор». Мета цієї гри – реставрувати історичний текст , в якому бракує слів, дати чи вказаної історичної особи. Наприклад : «Союз співацьких і музичних товариств — організація, яка постала з ініціативи (перший голова) і 1903 року на першому з'їзді хорів «Боян» у». Учні повинні вставити пропущене».

Гра, мабуть більше ніж будь-яка діяльність дозволяє всебічно розвинути учня , розвивати самостійність та самодіяльність на уроках історії. Вона дає можливість учням працювати в колективі, в парі ,що допоможе їм досягти поставленого завдання в грі методом спілкування та спільних міркувань. На основі гри формуються і компетентності, серед них і аксіологічна.

Для вивчення даної теми, не можу не запропонувати такий метод як кросворд, який також сприяє формуванню вказаної компетентності. Створити кросворд на тему «музичні товариства другої половини XIX ст.», де будуть питання з їх описом, а учні повинні здогадатися, яке конкретно це товариство.

Товариства : «Союз співацьких і музичних товариств», «Львівський Боян», «Руська бесіда», «Торбан», «Лютня» та інші.

Аксіологічна компетентність є об'єктом вивчення багатьох вчених та дослідників. В контексті особистісно орієнтованого навчання аксіологічну компетентність досліджували: К. Баханов. Проблему цінностей, як складової аксіологічної компетентності, вивчали Ю. Малієнко, О. Пометун, Г. Фрейман. На думку К.Баханова, аксіологічна компетентність – це вміння давати оцінку людей у певній історичній ситуації. Г. Фрейман виділяє такий зміст аксіологічної компетентності, як оволодіння учнями наступних знань, умінь, ставлень та цінностей [71, с. 76].

На уроці де використовуються методи аксіологічного аналізу при вивченні історії життя композиторів, перед учнями поставлені такі завдання : поцікавитися біографією історичного діяча, його творчою спадщиною і тими людьми хто його оточував.

В контексті вивчення музичної культури українців Східної Галичини , важливу роль відіграють українсько-польські відносини, які значно повпливали на її формування. Тому учням пропонується послухати пісню «Хто за нами, Бог за ним» Вербицького. В цій пісні, Вербицький вживає елементи польської танцювальної музики. Думаю доцільно буде учням прослухати пісні і Соломії Крушельницької, яка зробила великий внесок в популяризацію польської музики. Вона співала на сцені Великого театру у Варшаві.

При реалізації аксіологічної компетентності варто запропонувати роботу з фотографією. Завдання для учнів будуть такі :

- розгляньте уважно фотографії
- з якими історичними подіями чи людьми пов'язане фото
- що ви знаєте про ці історичні події, які наслідки та значення мали ці події в історії

Таке завдання до нашої теми може бути на основі фото українського музично-драматичного театру ім. М. Л. Кропивницького, або будинок

Музичного товариства у Чернівцях (сьогодні філармонія). Учні мають виконати завдання до фотографії, розкрити історію та роль цих об'єктів в музичному житті нашого краю.

Звичайно, для використання аксіологічної компетентності на уроці можна обрати простіший варіант – презентація. Вона може бути присвячена і А.Вахнянину або будь-якому іншому діячу музичної культури другої половини XIX – початку XX ст. В презентації має бути багато фотографій з життя діяча, якщо це композитор доцільно вкласти на слайді його праці з музичним супроводом, це не тільки підніме настрій в класі, а й допоможе на кілька хвилин наче б то побувати в той період часу.

Як вже зазначалося вище, аксіологічна компетентність дає змогу учню сформулювати оцінку історичного процесу чи особи. Тому нагадаю, що при усних відповідях вчителю варто сформулювати завдання так: «оцініть», «висловіть свою думку», «опишіть, як ви зрозуміли», «поясніть, що є найважливішим в цій темі для вас», «запропонуйте свій варіант розвитку подій».

Одним з найпоширеніших інтерактивних методів на уроці, що допоможуть розвивати не тільки компетентність вказану в розділі, а й багато інших, не менш важливих – флешкартки. Запитання на карточках можуть також бути сформовані для охарактеризування і оцінки видатного діяча музичної діяльності або музичного осередку.

Під час вивчення музичної культури українців Східної Галчини виокремлю ще одну гру, яка теж підійде для реалізації аксіологічної компетентності це – Аукціон. Після вивчення теми можна провести аукціон історичних постатей. Придбати на аукціоні можна найвищий бал, але для цього потрібно назвати історичного діяча періоду який ми вивчаємо. Імена не повинні повторюватися. Один з учнів записує на дошці всі імена які інші учні озвучують на аукціоні. Якщо після імені одного з діячів западає тиша, я як вчитель рахую 1, 2, 3, вдаряю об стіл ніби молотком, і аукціон припиняється. Найвищий бал отримує учень

який останнім назвав діяча епохи. Як ми розуміємо враховуючи нашу тему , це будуть імена співаків , композиторів і т.д.

І остання гра – «Впізнай героя» , яка допоможе у формуванні даної компетентності . Один учень виходить з класу, а інші учні разом зімною (вчителем) загадують історичну особу з нашої теми уроку. Учні який вийшов, при поверненні в клас можна задавати такі питання, наприклад : «Я композитор?», «В мою честь названо Вищий музичний інститут?», на що ми можемо відповідати тільки «так» або «ні».

Сучасний компетентнісний підхід до навчання, орієнтація освіти на результат потребує зламу певних стереотипів як у плануванні уроку, організації пізнавальної діяльності учнів, так і в оцінюванні навчальних досягнень учнів та інших аспектах побудови адекватної моделі навчання. Все це потребує і нової практики навчання, і ґрунтовних теоретичних напрацювань, і нових критеріїв для розроблення засобів навчання, насамперед методичних посібників і рекомендацій для учителів[52, с. 76].

Таким чином, серед предметних компетентностей особливого значення набуває аксіологічна компетентність учнів, що базується на ціннісних орієнтаціях та переконаннях. Аксіологічна компетентність допоможе учневі краще дізнатися про історичний період, історичну постать чи історичну поію, та дати власну оцінку цим процесам, висловити свою думку. Учень може конкретніше дізнатися про життя та діяльність видатного українського діяча .

ВИСНОВОК

Розвиток музичної культури в Східній Галичині під час досліджуваного періоду був однією зі складових частин суспільного прогресу. В умовах демократичних, передових принципів як соціального буття музичного мистецтва у різних організаційних проявах, і композиторської творчості були визначальними. Ідейно-естетична, світоглядна спрямованість музики робила її важливою соціальною силою, що виявляла себе і в класовій боротьбі, і на ідейно-мистецькому фронті.

Підкоряючись загально-історичним законам, музичний процес має специфічні, іманентні закономірності, зумовлені природою музикально-художньої свідомості, тобто містить у собі елемент саморозвитку. Ці закономірності в міжвоєнний період історії музичної культури Східної Галичини виявилися в зміцненні та зростанні музичного професіоналізму як у галузі самої творчості, так і виконавства, критики, освіти та ін. та глибокий духовний контакт із ним.

Процес розвитку галицької музичної культури був складним та суперечливим явищем з періодами піднесення та занепаду, прискорення та гальмування, переплетення прогресивних та регресивних рухів. Однак, незважаючи на всю нерівномірність розвитку, музична культура у своїх найвищих та змістовніших проявах відповідала загальному напрямку революційно-демократичної духовної культури.

Визначальною властивістю галицької музичної культури даного періоду була активна демократизація різних її форм та розділів». За словами А. Сохора цей процес розпочався ще наприкінці XIX століття як наслідок – продукт антагоністичних класових відносин в умовах капіталістичного суспільства та у 20-30 роки почав протікати більш інтенсивно. Це було викликано загостренням класової боротьби та визначенням провідної ролі пролетаріату, що досяг вищої, ніж у дореволюційні роки, форми організованості навколо створеної у 1919 році КПЗ У.

Процес демократизації музичної культури відбувався у двох основних напрямках.

По-перше, він став передумовою розвитку професійного мистецтва. Особливо актуальними у музиці стали теми, що відображають долю народу, його боротьбу за соціальне та національне визволення та возз'єднання. Композитори зверталися до узагальненої соціальної епіки, передаючи її часто у вигляді символічної програмності. У музичній творчості, що втілювало соціально-цивільну тематику, визначилися провідні жанри, пов'язані з хоровою національною традицією, які у конкретних соціально-культурних умовах Східної Галичини відіграли таку саму роль як у формуванні музичного словника та музичної стилістики епохи, яку свого часу у західній музиці зіграла опера. Було знайдено новий образний лад, що відповідає цим творчим завданням, і широкі, хоч і порівняно стабільні, коло музичних інтонацій, покладених в основу музичної мови цих творів. Центральне місце займали ті образно-інтонаційні засоби, які були відображенням героїки, боротьби, перемоги, світливих надій. До них належали інтонації, запозичені з революційних пісень міжнародного пролетаріату, народних маршевих пісень та народного епосу, а також особлива спрямованість музичного розвитку до мажорності, героїки, форми гімну тощо.

Музична культура Галичини визначалась не тільки міжнародними зв'язками і взаємовпливами, а й спадкоємністю поколінь, сталістю національних традицій. Дослідження цієї проблеми підняло пласт додаткової інформації і визначило загальні закономірності європейської та світової культури.

У зв'язку з ним активізуються пошуки оптимальних шляхів адекватного пізнання музичної культури України в її історико-етнічних характеристиках та міжрегіональних проекціях. Історичний шлях українського культуротворення переконливо засвідчує ідентичність з європейською культурою від витоків до характеру її спрямування.

Водночас, Галичина займала своєрідне геополітичне місце у загальноєвропейській спільноті і була тією частиною Батьківщини, «де зв'язок з

західно-європейськими культурними осередками був ближчий, де національно-суспільне життя мало більш організований характер, де, врешті, культурно-історичний процес протікав без помітних перерв, криз чи катастроф, що було так притаманне для того процесу на Наддніпрянщині». Етнорегіональність галицької музичної культури сприяла піднесенню української національної духовності у всіх її сферах. Утворився унікальний для Європи синтез міжрегіональних, міжетнічних традицій, уособленням яких стала музична культура Галичини.

Ретроспективний аналіз джерельних матеріалів дозволив визначити основні напрямки музичної культури (пісенно-хорове мистецтво, музична освіта і виховання, концертно-виконавська діяльність, видавнича справа), розглянути функціонування цих напрямків у музичних осередках, виявити і розкрити певні тенденції та особливості їх розвитку та простежити еволюцію музичних зв'язків Галичини з Наддніпрянщиною та Західною Європою у контексті історичної епохи.

Яскравою сторінкою вписане в музичну культуру Галичини пісенно-хорове мистецтво її народу. Гармонійний хоровий спів формував високі морально-естетичні почуття. Хорові товариства «Гоян», просвітянські хори ширили пошану до рідної пісні, підносили культурний рівень людей, залучали молодь до пісенних традицій рідного народу. Неабиякий вплив на формування патріотичних почуттів, національної гордості та самосвідомості мали стрілецькі пісні. Вони органічно ввійшли в українську музичну культуру і вагомо доповнили її, сприяли відродженню військових традицій українського народу. У різних місцевостях Галичини влаштовувалися пісенні конкурси, які націлювали художні колективи на удосконалення виконавської майстерності, збагачення репертуару, прагнення до творчого змагання.

Важливу консолідуючу роль у національно-культурному відродженні Галицького краю відігравала концертно-виконавська діяльність. Найбільший емоційно-патріотичний потенціал несли в собі Шевченківські концерти, які згуртовували громадськість навколо високих мистецьких ідеалів.

Новаторськими ідеями пройняті музичні подорожі студентської молоді – це були своєрідні етнографічні експедиції, які мали на меті налагодити культурно-просвітницьку роботу у віддалених куточках рідного краю. Молодь пропагувала твори А. Вахнянина, І. Лаврівського, О. Нижанківського, С. Воробкевича, М. Лисенка та інших композиторів. Майстерність артистів час від часу зростала і набувала визнання не тільки серед українців, а й серед інших народів. Це свідчило про високий професіоналізм виконавців та доцільність їх творчої діяльності для зміцнення мистецьких міжнаціональних зв'язків.

Діяльність музичних осередків, в яких функціонувала культура, сприяла поширенню найкращих творів національної пісенності, завдяки чому скарби української музики ставали доступними найширшому середовищу громадськості краю.

Серед існуючих осередків чи не найбільше випробувань випало на долю українського музичного театру Галичини. Творча діяльність Львівської опери, українського симфонічного оркестру у Львові значно залежала від суспільно-політичних обставин, характеризувалася деякою спонтанністю та перерваністю розвитку. І тільки наприкінці 30-х – початку 40-х рр. ці два музичні осередки досягли вершин музичної творчості.

Важливими акумулюючими центрами виступали музичні товариства та організації. Вони активізували творче зростання талантів. Композиції авторів-початківців М. Вербицького, В. Матюка,

С. Воробкевича, А. Вахнянина, О. Нижанківського, Д. Сочинського, Ф. Колесси досягли мистецького рівня майстерності. Особливо яскравим у їх музичній спадщині виступає хоровий жанр. Окремі зразки цього жанру стали класикою в репертуарі професійних і аматорських колективів.

Так підтверджується одна з особливостей музичної культури Галичини – переважання хорового співу над сольним. Проте, з часом, така перевага вирівнюється. У 80-х рр. XIX ст. в Галичині з'являється ціла плеяда самобутніх солістів: О. Мишуга, Є. Гушалеви́ч,

С. Крушельницька, М. Левіцький, О. Носалевич, М. Менцинський. Більшість з них з великою славою концертували за межами рідного краю, презентуючи співоче мистецтво України серед інших культур.

Дослідження музичної культури Галичини підняло цілий пласт творчої діяльності маловідомих широкому загалу композиторів, їх авторський доробок знайшов своє логічне відображення у кожному з розглянутих основних напрямків. Таке наскрізне проведення композиторської творчості є основоположною ланкою у створеній структурній моделі музичної культури другої половини ХІХ – першої половині ХХ ст.

Творче начало фахово освічених молодих композиторів охоплює інструментальний, насамперед симфонічний, камерний та фортепіанний жанри. У музичному доробку С. Людкевича, В. Бар-вінського, Н. Нижанківського, З. Лиська, Б. Кудрика, Р. Сімовича, М. Колесси помітні пошуки нових жанрових форм і модерних стилів. Водночас тут переважають яскрава національна інтонаційна сфера, характерний дадо-гармонійний колорит, фольклорна глибинність української народної творчості.

Піднявшись до рівня музичного професіоналізму, найбільш виразні його творці стали основоположниками композиторської і виконавської школи в Галичині. У контексті європейської культури ця школа становить справді неповторне національне музичне мистецтво з його стильовими традиціями, особливо в галузі хорової та камерно-інструментальної музики.

Музична культура Галичини вийшла за регіональні межі та інтегрувалася в європейську культуру і обопільно нею взаємозбагачувалася. Чим більше світ пізнавав українську пісню та музику, тим більше він захоплювався і схилявся перед українським мистецтвом. Проникаючи в культуру інших народів, творчість галицьких митців не тільки зберегла свою самобутність, але й подарувала світові оригінальні, віками виплекані духовні скарби.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

І. Неопубліковані архівні матеріали

Центральний державний історичний архів України, м. Львів

1. Ф. 327, оп. 1, скр.2, арк. 82. ЦДІАЛ.
2. Ф. 835, оп. 1, скр.958, арк 54.

ІІ. Опубліковані документи і матеріали

3. Андрієвський І. Деякі проблеми розвитку української скрипкової школи в контексті еволюції європейської інструментальної музики. Національна музична акад. України ім. П. І. Чайковського. Науковий вісник. К., 2010. Вип.14, кн.6: Музичне виконавство. С. 32-40.
4. Барвінський В. Пописи учнів з філій. Українська музика. 1937. №4. С. 55–56.
5. Батенко Т. Анатоль Вахнянин (1841–1908). Біля джерел національного відродження. Львів, 2008. С. 98–99.
6. Білинська М. Глава літопису (Музична культура Львова). Музика. К., 1977. № 5. С. 31–32.
7. Білинська М. (1972). «Артистичний вістник» і музичне життя Західної України на переломі ХІХ–ХХ ст. Іван Труш (1869–1969). Збірник матеріалів наукових конференцій, присвячених 100-річчю від дня народження (с. 51–57).
8. Бобикевич-Нижанківська О. Спомини з моїх років. Твори. Львів : Каменяр, 2000. 214 с.
9. Бойчук О. Діяльність хорових гуртів товариства «Просвіта» в Тернопільському воєводстві (1919–1939). Музична україністика : сучасний вимір : зб. наук. ст. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2011. Вип. 6. С. 380-387

- 10.Бородавка Ю. В своїй хаті своя й правда, і сила, і воля. Розповідь про Народний дім. Хвилі Стрия: Сторінки з історії культури та національно-визвольного руху; Сучасне літературно-мистецьке життя. Стрий: Щедрик, 1995. С. 51–57.
- 11.Булка Ю. Музична культура Західної України. Історія української музики: у 6 т. Т. 4 : 1917–1941. АН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; 1992. С. 545–589.
- 12.Вахнянин Б. Вражіня з дорічного попису руської консерваторії музичної ім. Николи Лисенка з 25 червня 1908 року. 1908. Ч. 85. Діло. –Львів, 1896. Ч. 11.
- 13.Вербицький М. Духовні твори. Київ: Бібліотека камерного хору «Київ», 2004. 67 с.
- 14.Витвицький В. Музикознавчі праці. Публіцистика. упор. Л. Лехник. Історія української музики: Дослідження. Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. Львів, 2003. Вип. 19. 178 с.
- 15.Витвицький В. Великий співаник «Червоної калини». Музикознавчі праці.Публіцистика; упор. Л. Лехник. Львів: Інститутукраїнознавства ім. І. Крип'якевича, 2003. С. 309
- 16.Гайворонський М. Перша орхестра У.С.С. Літопис Червоної Калини. Львів, 1935. № 12. С. 12–14.
- 17.Гнат Хоткевич і музично-театральна Галичина. Українське кобзарство в музичному світі: традиції і сучасність: Тези до наук.-практ. конф. К., 1997. С. 47.
- 18.Гордійчук М. Зародження української симфонічної музики. Українське музикознавство. 1971. Вип. 6. С. 111-125
- 19.Гордійчук М. Історія української музики. К.: Наук. думка, 1992. Т. 4. 176 с.
- 20.Гринчук І., Спольська О. Вітчизняні виконавські школи: регіональний аспект. «Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі»: науковий журнал. № 5. 2020. С. 24 – 31.

- 21.Гуральна С. Духовна творчість галицьких композиторів кінця XIX першої половини XX століть в контексті літургійно-хорової практики регіону : дис. канд. мистецт. :17.00.03. Львів, 2019. 389 с.
- 22.Дзюба І. Концертно-хорове життя України 20-х – поч. 30-х рр. XX ст. К., 1995. 275 с.
- 23.Дмитрук С., Кіндратюк Б. Культурно-мистецьке життя ЗУНР як джерело стимулювання розвитку художньо-пізнавальних інтересів сучасних школярів. С. 125–127.
- 24.Загайкевич М. Михайло Вербицький. Сторінки життя і творчості. Львів: Місіонер, 1998. 148 с.
- 25.Загайкевич М. Музично-театральне життя першої половини XIX ст. Київ музичний. Київ, 1982. С. 17–28.
- 26.Зваричук Ж. Й.Богослужбове хорове виконавство Галичини XIX століття: дис. канд. мистецтвознава: 17.00.03. Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2009. 191 с.
- 27.Звіт із діяльності ВМІ і його філій (1929-1930). Львів: Товариство ім. М. Лисенка. 1930. Ч. 1.
- 28.Зеленська Л. М. Музично-видавнича діяльність на Наддніпрянській Україні другої половини XIX – початку XX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук: спец. 07.00.08 «Книгознавство, бібліотекознавство та бібліографознавство». Лариса Михайлівна Зелен-ська ; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2012. 21 с.
- 29.Зінькевич О., Чекан Ю. Музична критика: теорія та методика : Навчальний посібник. Чернівці : Книги – XXI, 2007. 424 с.
- 30.Жмуркевич З. Галицький музичний бідермаєр XIX ст.: міф чи реальність. Музична україністика: сучасний вимір: зб. наук. ст., на пошану доктора мистецтвознавства, проф., чл.-кор. Академії мистецтв України Алли

- Терещенко. ред.-упор. М. Ржевська. Київ; Івано-Франківськ, 2008. Вип. 2. С. 137.
- 31.Іваницький А. І. Українська народна музична творчість: Посібник для вищих та середніх учбових закладів. Київ : Муз. Україна, 1990. С. 17–21.
 - 32.Ісаєвич Я. Дзвони віків. Сторінки історії Стрия. Хвилі Стрия: Сторінки з історії культури та національно-визвольного руху; Сучасне літературно-мистецьке життя. Стрий : Щедрик, 1995. С. 12–31.
 - 33.Історія української музики: в 6 т. Т. 2. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 1989. С. 38–60.
 - 34.Історія української літератури ХІХ ст.: У 3 кн. Кн. 1. Київ, 1995. С. 99–114
 - 35.Історія українського мистецтва: В 6 т. Т. 4. Кн. 2. Київ, 1970. С. 199–213
 - 36.Кашкадамова Н. Фортеп'яне мистецтво у Львові: Статті. Рецензії. Матеріали. Тернопіль: СМП «Астон», 2001. 400 с.
 - 37.Кашкадамова Н. Фортеп'янно-виконавське мистецтво України. Історичні нариси, 2017. 616 с
 - 38.Кияновська Л. «Перемиська школа» як культурологічний феномен. Вісник Львів. Ун-ту. Серія мист-во, 2007. Вип. 7. С. 65–71.
 - 39.Кияновська Л. Галицька музична культура ХІХ – ХХ ст. : навчальний посібник. Чернівці : Книги – ХХІ, 2007. 424 с.
 - 40.Кишакевич Й. Вінчання : для чоловічого хору. Ч. 2. Духовно-музичні твори Кишакевича. Львів. 12 с.
 - 41.Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХ ст. Тернопіль: СМП «Астон», 2000. 339 с.
 - 42.Кияновська Л. Галицька музична культура ХІХ-ХХ століття : навч. посіб. Чернівці : Книги ХХІ, 2007. 424 с.
 - 43.Кияновська Л. «Перемиська школа» як культурологічний феномен. Вісн. Львів. ун-ту. Серія: Мистецтвознавство. Львів, 2007. Вип. 7. С. 65/71
 - 44.Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. Тернопіль : АСТОН, 2000. 340 с

45. Кіндратюк Б. Сторінки історії ЗУНР в українській музичній спадщині. Міжнародна наукова кон-ференція, присвячена 75-річчю Західно-Української Народної Республіки (1–3 листоп. 1993 р.) : матер. Івано-Франківськ, 1993. С. 120–121
46. Кіндра В., Кіндратюк Б. До питання про використання матеріалів газет ЗУНР у музично-естетичному вихованні сучасних школярів. Ibid. С. 122–123
47. Кобрин Н. В. Музична культура в національному русі галицьких українців (1891-1939): автореф. дис... канд. іст. наук : спец. 07.00.01 «Історія України». НАН України, Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича. Л., 2010. 19 с.
48. Конюшенко І. В. Історія нотодрукування в Україні та етапи його поширення. Журналістика. Лінгвістика. Дидактика : зб. наук. праць. ПНПУ ім. В. Г. Короленка. Полтава, 2010. С. 96-101.
49. Корній О. П. Історія української музики. Ч. 3. Київ – Харків – Нью-Йорк, 2001. С. 101–149
50. Королько А. Музично-хорове товариство «Снятинський Боян» на початку ХХ ст.: становлення і практична діяльність. Науковий вісник Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича. Історія, 2, 2020. С. 62–72
51. Королько А. Музично-хорове товариство «Боян» на Покутті в кін-ці ХІХ – на початку ХХ ст. Галичина. Науковий і культурно-просвітній краєзнавчий часопис. 2016. Ч. 28. С. 110–120
52. Кузьмін М. Забуті сторінки музичного життя Києва. Київ : Муз. Україна, 1972. 176 с.
53. Король О. М. Музичне життя в полікультурному середовищі м. Стрия та регіону Стрийщини (друга половина ХІХ століття 1939 р.). Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства Оксана Миколаївна Король. Львів : Друкарня ПП «Арал», 2007. 20 с.

- 54.Король О. Музичне виховання молоді у спеціальних навчальних закладах Галичини на початку ХХ ст. (на прикладі філії ЛВМІ ім. М. Лисенка у Стрию). Молодь і ринок. 2004. № 1 (7). С. 92–97.
- 55.Кошиць О. Спогади. К. : Рада, 1995. 387 с.
- 56.Кравців М. Вклад Стрийщини у розвиток української музики. Стрийщина: Історично-мемуарний збірник. Том II. Нью-Йорк, 1990. С. 221-255.
- 57.Лазарович М. За волю й славу України. Нариси з історії Українського Січового Стрілецтва та Української Галицької Армії. Вид. 3-тє, доп. Тернопіль, 2015. 176 с.
- 58.Лисько З. Перша українська музична школа в Галичині. Життя і знання. Львів, 1934. Ч. 6. С. 166
- 59.Людкевич С. Музичний Інститут імені Миколи Лисенка. Українська музика. 1937. № 7. С. 94–97.
- 60.Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т. 2.Упор. З. Штундер. Львів: Дивосвіт. 2000. 816 с.
- 61.Людкевич С. Організація музичного виховання. Дослідження, статті, рецензії, виступи: у 2 т. Львів: Дивосвіт, 2010. Т. 2. С. 293 – 298
- 62.Мазепа Л. Шлях до Музичної академії у Львові: у двох томах. Том. 1. Львів: СПОЛОМ, 2003. 288 с.
- 63.Мазепа Л. Сторінки музичного минулого Львова (з неопублікованого). Львів : Сполом, 2011. 280 с.
- 64.Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові. У двох томах. Том 1. Львів: В-во СПОЛОМ, 2013. 288 с.
- 65.Мазепа Л. Сторінки музичного минулого Львова (з неопублікованого). Львів: Сполом, 2011. 280 с.
- 66.Морозюк В. Капела Кошиця. Літопис Червоної калини. Львів, 1997. № 10–12. С. 497–501
- 67.Музичне виховання учнівської молоді в школах Галичини (друга половина ХІХ – перша половина ХХ ст.) Ідея національного виховання в українській

- психолого-педагогічній науці XIX-XX ст.: 36. стат. і доп. Всеукр. наук.-практ. конф. Коломия, 1997. С. 268 - 270.
68. Національно-культурний розвиток Галичини у контексті історичних подій. Українсько-польські відносини в Галичині у XX ст.: Матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. Івано-Франківськ, 1997. С. 136 - 139.
69. Павлишин С. Музична культура Західної України. З неопублікованого : зб. ст. Львів, 2010. С. 8–85
70. Питання музичної освіти і виховання на першому українському педагогічному конгресі. Перший у країнський педагогічний конгрес: Матеріали наук.-практ. конф. Івано-Франківськ, 1995. С. 52-55.
71. Пісенний фольклор в народних традиціях Прикарпаття. До 25-річчя Київського державного інституту культури: Матеріали 11 Всеукр. наук.-практ. семінару вкл. муз. Фольклору. К., 1993. С. 55-61.
72. Пуга Г. Стрийський замок. Спроба наукового дослідження. Хвилі Стрия: Сторінки з історії культури та національно-визвольного руху; Сучасне літературно-мистецьке життя. Стрий: Щедрик, 1995. С. 47–50.
73. Романюк Л. Історичне підґрунтя формування мистецького життя Станиславова в культурному просторі. Галичини другої половини XIX – першої третини XX ст. Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Івано-Франківськ, 2012. С. 119–205.
74. Старух Т. Музичне мистецтво Львова. Львів, 1997. 253 с.
75. Союз Українських Професійних Музику Львові: Матеріали і документи. ред.-упор. В. Сивохіпі Р. Стельмащук. Львів: Сполом, 2007. 144 с.
76. Сторінки історії Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Львів: СПОЛОМ, 2003. 256 с.
77. Черепанин М. Музична культура Галичини (друга половина XIX – перша третина XX століття). К.: Вежа, 2007. 384 с.
78. Черепанин М. В. Музична культура Галичини (друга половина XIX – перша половина XX ст.): Монографія. К.: Вежа, 1997. 328 с.

- 79.Шологон Л. Україномовне музичне мистецтво Галичини другої половини XIX – початку XX ст.: джерелознавчий аналіз. Проблеми гуманітарних наук: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія Історія, 2021. С. 99–117.
- 80.Fujak M. Szkolnictwo muzyczne Przemysla na przełomie XIX i XX wieku / M. Fujak. Kielce, 1988. 125 s.
- 81.Kaczmarkiewicz M. Nauka a kultura muzyczna w badaniach z zakresu wychowania muzycznego Z teorii i praktyki wychowania muzycznego. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1997. S. 33–42.
- 82.Kurier Stanislawowski. Stanislawów, 1928. Nr. 416.
- 83.Mazepa L. Szkolnictwo muzyczne Lwowa w okresie austriackim (1772–1918) Musika Galiciana: kultura muzyczna GaLicji w kontekście stosunków polsko-ukrainskich (od doby paistowsko-ksiazecej do roku 1945): Materiały Sesji Naukowej. Rzeszow, 1997. T. I. S. 81–102.
- 84.Плomieński M. Uwagi do integracji w wychowaniu muzycznym. Z teorii i praktyki wychowania muzycznego. – Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1997. S. 98–105.

МЕТОДИЧНА РОЗРОБКА КОНСПЕКТУ УРОКУ

Тема уроку: «Музична культура українців східної Галичини (друга половина XIX-1918 р.)»

Мета уроку:

навчальна:

- Пояснити передумови становлення розвитку музичної культури в Галичині у контексті історичних подій. / *інформаційна*
- Охарактеризувати розвиток музичної культури на Галичині та утворення перших музичних організацій. / *інформаційна*
- Здійснити аналіз впливу українсько-польських взаємовідносин на формування музичної культури Східної Галичини у XIX – на поч. XX ст.
- Охарактеризувати Галицькі музичні організації, як осередки розвитку музичної культури. / *інформаційна*
- Пояснити вплив на професійну діяльність українського музичного та оперного театру, музичних товариств і організацій («Союз співацьких і музичних товариств», «Союз українських хорів», Інститут народної творчості, філармонія тощо). / *інформаційна*
- Проаналізувати діяльність музичних товариств Галичини на початку XX ст. / *інформаційна*
- Ознайомити з діяльністю видатних композиторів даного періоду/ *аксіологічна*

розвивальна:

- розвивати вміння аналізувати історичні факти/ *інформаційна*
- розвивати хронологічну компетентність/ *хронологічна*
- розвивати навички роботи в парі/ *логічна*
- розвивати вміння характеризувати історичні постаті, особливо композиторів та співаків (М.Лисенко, М.Вербицький, С. Крушельницька, А.Вахнянин, С. Людкевич і т.д.) / *аксіологічна*
- розвивати комунікативну компетентність (на основі усних відповідей , Асоціативний куш) / *мовленнєва*

виховна :

- виховувати патріотичні почуття та почуття гордості за співвітчизників, які здійснили внесок в культуру нашої країни / *просторово-аксіологічна*
- виховувати шанобливе ставлення до видатних історичних дат (1903 р. створено Вищий музичний інститут ім. Лисенка та ін.) / *хронологічна*
- виховувати усвідомлення власної причетності до української культурної спадщини / *культуровідповідна, особиста*

- виховувати повагу до людей які думають по-іншому/ *аксіологічна*
- виховувати в учнів позитивне ставлення до навчання/ *логічна*
- виховувати зацікавлення до теми уроку/ *інформаційна*

Тип уроку: комбінований.

Обладнання: мультимедійна дошка, презентація, ілюстрації

Основні дати:

- 1903 - у Львові було засновано Вищий музичний інститут ім. Лисенка
- 1903 – утворено Союз співацьких і музичних товариств, 1907-перейменовано на «Музичне товариство ім. Миколи Лисенка»
- 29 березня 1864 р. – відкрито театр Руської Бесіди
- 1890 р. – засновано товариство «Львівський боян»

Основні терміни: мазурка, п'єса

Основні історичні постаті : М. Лисенко, М. Вербицький, С. Людкевич, С. Крушельницька

План уроку

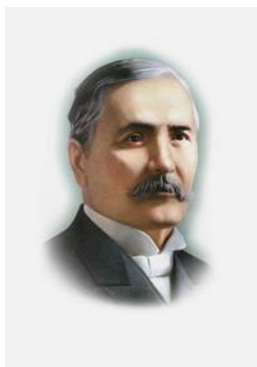
1. Передумови становлення музичної культури Галичини
2. Перші музичні організації та товариства
3. Польсько-українські відносини у формуванні музичної культури Галичини

Хід уроку

Доза часу	Етап уроку	Навчально-виховна діяльність вчителя	Навчально-виховна діяльність учня	Примітка
3 хв	Організаційний етап	Привітання з учнями , перевірка присутніх , оголошення теми уроку. 		
10 хв	Мотиваційний етап	Сьогодні ми з вами дізнаємося як розвивалася музична культура		

		<i>Сх.Галичини другої половини XIX ст.- 1918 р. Ми побачимо які талановиті українські діячі культури жили в той час ,та які шедеври вони створювали. Зрозуміємо які були передумови розвитку музичної культури ,які були товариства та музичн навчальні заклади. Вам буде дуже цікаво☺</i> <i>/ інформаційна</i>		
5 хв	Актуалізаційний етап		1. Яку епоху ми зараз вивчаємо? 2. Які характерні риси цієї епохи? 5. Вправа «Асоціативний куш»: - Що таке мазурка? Які асоціації у вас виникають?	<i>хронологічна</i> <i>хронологічна</i> <i>логічна</i>
20 хв	Етап вивчення нового матеріалу	- Друга половина XIX ст. була одним із важливих періодів у розвитку української музики, музичної теорії та фольклористики. Саме на цей час припадає організація музичних шкіл, товариств в Україні, поживлення концертного життя та нарешті поява композиторів-професіоналів. - одим із видатних композиторів того періоду був М.Лисенко - композитор, піаніст, хоровий диригент, фольклорист, педагог, громад. діяч, фундатор укр. композиторської школи.	- Які найвідоміші твори М.Лисенка?	<i>аксіологічна</i>

До найвідоміших творів Лисенка належать музика гімнів «Молитва за Україну» та «Вічний революціонер», котрі зокрема виконував хор Кирила Стеценка під час Свята Злуки, опери «Тарас Бульба», «Наталка Полтавка» та інші. На його честь в 1903 р. було засновано Вищий музичний інститут ім.Лисенка у Львові. / інформаційна



Показ зображення на мультимедійній дошці

- Розвиток музики стимулювався діяльністю українського музично-драматичного театру М. Кропивницького. На сцені цього театру вперше було поставлено оперу М. Лисенка «Різдвяна ніч», оперету «Чорноморці». / інформаційна



*Театр Кропивницького
(показ на слайді)*

- Коли було створено Вищий музичний інститут ім. Миколи Лисенка?

хронологічна

- Який театр стимулював розвиток музики ,на сценф якого було поставлено оперу М. Лисенка «Різдвяна ніч»?

логічна

- 1891 р. у Львові було створено музично-культурне товариство «Боян». Диригентом його став композитор А. Вахнянін.



товариство «Боян»
(показ на слайді)

- У розвитку музичної культури Східної Галичини велику роль відіграв український народний театр товариства «Руська бесіда» 29 березня 1864 р, який поряд із драматичними п'єсами ставив опери композиторів України. / інформаційна



Меморіальна дошка про театр
"Руська бесіда"

- Тут у 50-60-ті роки виступив композитор М. Вербицький (1815–1870 рр.) , автор музики до 22 оперет, водевиль, мелодрам, серед яких найвидатнішими були «Сільські

- Коли було створено товариство «Боян»? Які були передумови його створення?

- В якому році розпочав свою діяльність театр «Руська бесіда»?

- опишіть діяльність М. Вербицького?

хронологічно-логічна

Хронологічна

аксіологічна

плєніпотенти», «Гриць Мазниця», «Верховинці», «Підгіряни». Вербицький працював над оркестровими творами. Широкою популярністю користувалися хорові твори композитора: «Заповіт» на слова Т. Шевченка. У гімні Хто за нами, Бог



за ним, Вербицький вживає елементи польської танцювальної музики. (мазурки) / інформаційна

- Великий внесок Крушельницька зробила у популяризацію польської музики. Протягом чотирьох сезонів (1892–1902 рр.) вона співала провідні партії на сцені Великого театру у Варшаві. Серед її партнерів були Е. Карузо, М. Баттістіні та А. Дідур. Але особливе кохання та прихильність варшавської публіки співачка отримала, завдяки своїм виступам в операх Галька та Графіня С. Монюшка. У 1900 році Варшавська опера урочисто відзначала як своєрідний ювілей 500-й спектакль Гальки. / інформаційна

Соломія Крушельницька

- Хто така Соломія Крушельницька ?

- Який внесок в українсько-польські відносини здійснила С.Крушельницька?

аксіологічна

логічна



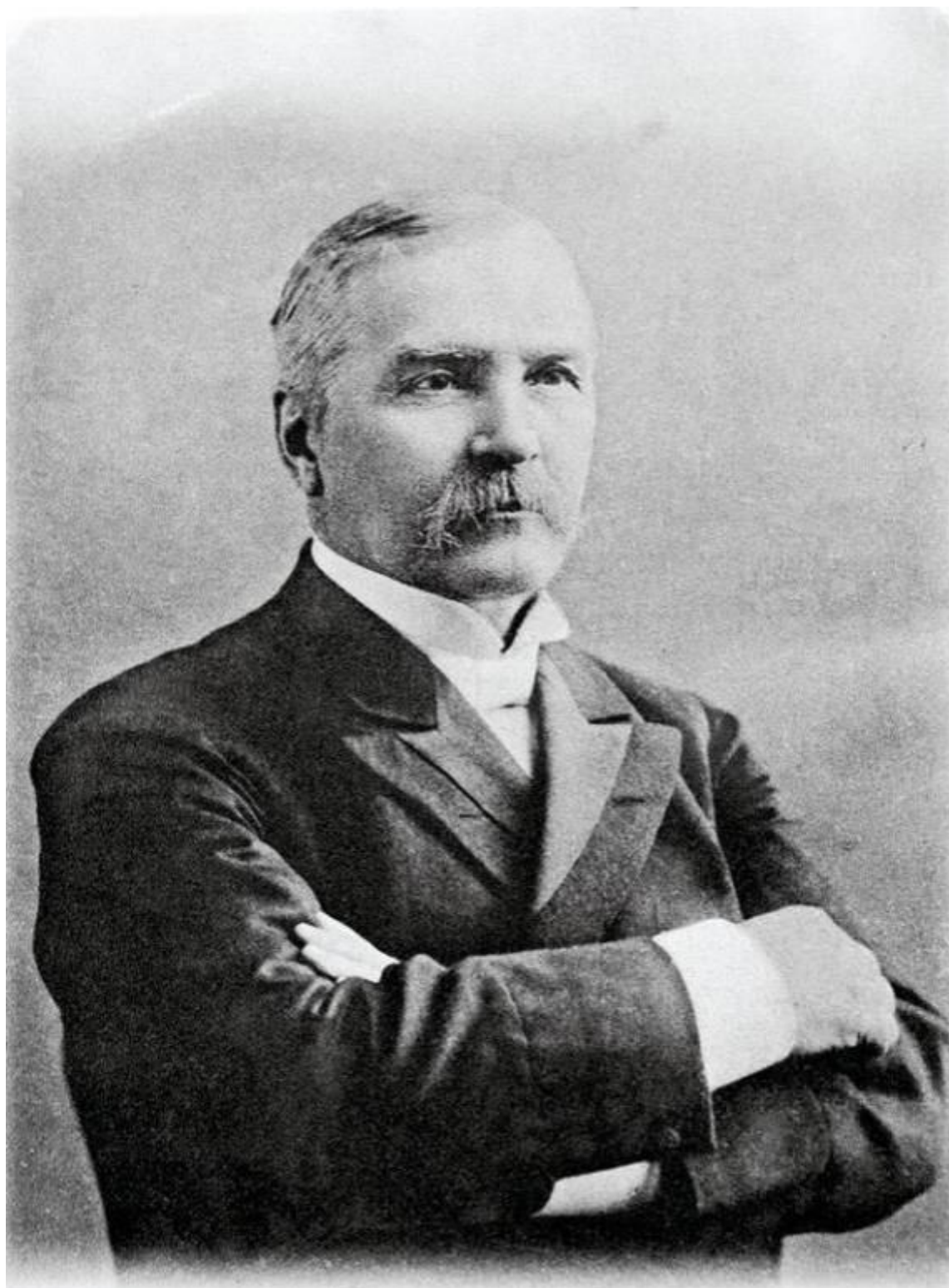
Робота з відеоматеріалом

«Микола Лисенко. Біографія. Історія України» (7 хв.) / інформаційна
https://youtu.be/kkNI1_PtsM0

5 хв	Систематизація знань		Гра “Дати” Змагання починають учні, які сидять на останній парті, саме даю чистий аркуш паперу. Учасник гри пише на аркуші будь - яку дату, пов'язану з вивченою темою, і передає естафету товаришеві, що сидить попереду. Гра проводиться як на швидкість, так і на правильність відповідей. Хто набере найбільшу кількість правильних відповідей отримує максимально хорошу оцінку. Гра “Творчий портрет” Я розповідаю учням кілька характеристики певних композиторів або діячів про яких ми сьогодні дізналися, а вони повинні впізнати історичного діяча за його характеристиками, до	<i>хронологічно-логічна</i> <i>аксіологічна</i>
------	----------------------	--	--	---

			яких можуть входити факти біографії, уривки з художніх творів, присвячених цій людині. Кожна команда готує розповідь про одну, або кілька історичних осіб, а опонентам потрібно відгадати, про кого саме.	
5 хв	Висновки	- Музична культура Галчини другої половини XIX ст. - 1918 р. характеризується активним відкриттям музичних осередків ,а саме : музичних навчальних закладів ,таких як Вищий музичний інститут ім. Миколи Лисенка ,який функціонує й до сьогодні (Львівська Національна Музична Академія імені М. В. Лисенка),товариств (Львівський боян, Музичне товариство ім. М. Лисенка та ін.),театрів (Руська бесіда ,Кропивницького). / <i>інформаційна</i> - Процес розвитку галицької музичної культури був складним та суперечливим явищем з періодами піднесення та занепаду, прискорення та гальмування, переплетення прогресивних та регресивних рухів. Однак, незважаючи на всю нерівномірність розвитку, музична культура у своїх найвищих та змістовніших проявах відповідала загальному напрямку революційно-демократичної духовної культури. / <i>інформаційна</i>		

1 хв	Домашнє завдання		1. Скласти доповідь про одного з композиторів або співаків того часу ,на вибір 2. Вивчити конспект уроку та основні дати	

Лисенко Микола Віталійович

Джерело: https://static.gazeta.ua/img/cache/gallery/427/427959_1_w_570.jpg?v=0

Михайло Вербицький

Джерело: <https://m.day.kyiv.ua/sites/default/files/main/articles/04062015/11verbickiy.jpg>

Хор «Львівський Боян» в Перемишлі 26 травня 1929 року з нагоди 100-літньої річниці заснування першого українського хору в Перемишлі



Джерело: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/46/%D0%A5%D0%BE%D1%80_%C2%AB%D0%9B%D1%8C%D0%B2%D1%96%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%91%D0%BE%D1%8F%D0%BD%C2%BB_%D0%B2_%D0%9F%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%BC%D0%B8%D1%88%D0%BB%D1%96_%281929_%D1%80.%29.png

Будинок Музичного товариства у Чернівцях

Джерело: http://chas.cv.ua/uploads/posts/2018-03/1521446559_8.jpg

Театр Руської Бесіди



Театр Української Бесіди 1908 р.



Джерело: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B5%D0%B0%D1%82%D1%80_%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%BE%D1%97_%D0%91%D0%B5%D1%81%D1%96%D0%B4%D0%B8

Соломія Крушельницька

Джерело: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/78/Solomiya_Krushelnytska.jpg

Анатолий Климович Вахнянин

Джерело: https://www.pisni.org.ua/files/006/001415_anatol_vakhnyanyn.jpg