

**ПОЛЬСЬКА АМАТОРСЬКА ПІСНЯ ХІХ СТ.
У ЛЬВІВСЬКОМУ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ
КОНТИНУУМІ**

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

Польська аматорська пісня ХІХ ст. у львівському культурно-мистецькому континуумі.

Стаття присвячена висвітленню засад аматорської композиторської творчості у Львові в ХІХ ст., коли формувались національні школи. Розглядається феномен творчості в колі музичних товариств, наголошується, що окрім товариських зустрічей для слухання музики та аматорського виконання, в таких об'єднаннях нерідко з'являлись і свої доморощені композитори. Музиканти-любители писали твори для себе і вузького кола однодумців, відтак творили своєрідний «інтонаційний словник епохи».

У завдання статті входить характеристика пісенної спадщини двох типових представників львівських меломанів-любителів ХІХ ст. – Марцеля Мадейського та Теодозії Папари в руслі художньо-стильової тенденції бідермаєру.

У дослідженні використовується комплексний соціоісторичний та музично-теоретичний метод розгляду пісенної спадщини львівських аматорів.

Стаття включає у себе висновки, у яких стверджується, що представлені в статті солоспіви львівських польських композиторів-аматорів ХІХ ст. Марцеля Мадейського та Теодозії Папари відображають типові для сфери домашнього музикування. тематичні і жанрові моделі. За своєю бідермаєрівською стилістикою ці невибагливі, але сповнені вишуканості пісні передають характерну для галицької столиці атмосферу затишку, любові до розваг і насолоди, елегантність і комфорт, які історично склались впродовж віків.

Ключові слова: львівська музична культура, композитори-аматори, бідермаєр, камерно-вокальна творчість, лірична пісня.

Заглиблюючись в історію музичної культури, дослідники переважно віддають перевагу суто професійним здобуткам, розглядають спадщину видатних майстрів, звертаючи значно менше уваги на ширший контекст, на ту музичну продукцію, яка складала своєрідне інтонаційне поле, ґрунт, на якому проростали шедеври універсального значення. Але в культурно-історичному процесі суттєву роль відіграло не лише професійне мистецтво, але й аматорський рух, особливо в XIX ст., коли формувались національні школи. Товариства, об'єднання, гуртки, салони, дома інтелігенції, в яких виконувалась хорова, сольна вокальна, камерно-інструментальна і оркестрова музика, і які об'єднували людей різних суспільних верств, професій і національностей, поширювались у багатьох країнах Європи, існували не лише у великих центрах, але й у менших осередках. Саме вони передусім акумулювали неповторні питомі ознаки культурної традиції «малої Батьківщини» – регіону, міста чи навіть малого містечка.

Окрім товариських зустрічей для слухання музики та аматорського виконання, в таких об'єднаннях нерідко з'являлись і свої доморошені композитори. Не претендуючи на позицію «духовних месій» (*ця позиція в XIX ст. безумовно належала найвидатнішим митцям-романтикам, що підносились над загалом як національні пророки – такими були, наприклад, Г. Берліоз у Франції, Р. Шуман, Ф. Мендельсон-Бартольді, Р. Вагнер в Німеччині, Б. Сметана в Чехії чи Ф. Шопен у Польщі*), такі музиканти-любители писали твори для себе і вузького кола однодумців, відображали в них свої щоденні радості і жалі, художні смаки і уподобання, свої ідеали і мрії. Хоч для наступних поколінь аматорська музична продукція здебільшого вже не становила естетичної цінності, а відтак швидко забувалась, залишаючись лише в родинних архівах чи фондах інституцій як історичний документ, проте саме ця творчість складала основу «інтонаційного словника епохи» (за Б. Асаф'євим), з якого охоче черпали матеріал геніальні митці. Зрештою, кращі зразки любительської творчості залишились в актуальній музичній практиці як «народні пісні», «пісні літературного походження» чи «міський фольклор». Імена їх авторів нерідко забулись, а самі твори з великим успіхом звучать до сьогодні.

В останні десятиліття в музично-історичній науці спостерігається тенденція до повної реконструкції образу музичної культури, не лише зосередженої на геніях і їх спадщині, але й спрямованої на

артефакти локального значення. Невипадково запотребуваною в гуманітарному науковому обігу стала краєзнавча тематика, в тому числі й музикознавчого спрямування, яка концентрує зусилля вчених на «музичному житті регіону...», «хоровому русі краю...», «музичних інституціях міста...» тощо. За роки Незалежності в Україні з'явилося чимало досліджень подібної тематики: “Театрально-музичне життя Києва кінця XVIII – першої половини XIX ст.” О. О. Лисюк, “Музичне життя Волині 20–30-х років XX століття” П. Й. Шиманського, “Музичне життя Катеринославщини середини XIX – початку XX століть” В. А. Мітлицької, “Музичне життя Закарпаття 20–30-х років XX століття” Т. І. Росул, “Музична культура Полтавщини XIX – початку XX століття в аспектах регіонального джерелознавства” А. І. Литвиненко, “Хорове життя Дрогобиччини першої половини XX ст. в контексті духовного розвитку Галичини” І. Бермес, “Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст.” Л. Кияновської, “Історико-теоретичні аспекти взаємовідношення географічного і соціокультурного чинників в явищі регіональної музичної культури (на прикладі Північного Приазов'я XIX–XX ст.)” Т. Мартинюк, “Диригентсько-хорове мистецтво Галичини другої половини XIX – першої третини XX ст.” Л. Мороз, “Хорове мистецтво Хмельниччини в контексті історичного процесу (друга половина XIX – початок XXI ст.)” Р. Римар, “Музичне життя Станіславава другої половини XIX – першої третини XX ст.” Л. Романюк та багато інших.

Музична культура кожного більшого регіону України знайшла своє відображення в об'ємних наукових розвідках. Проте в цих працях здебільшого на маргінесі залишається аматорська композиторська творчість, яка, якщо і згадується, то тільки як принагідне доповнення діяльності диригента, педагога чи організатора музичного життя. Винятком служать окремі праці львівських дослідників, зокрема дисертація Остапа Майчика «Композиторська творчість західноукраїнський хорових диригентів-практиків другої половини XX ст.» та Зеновії Жмуркевич «Галицький музичний бідермаєр (на матеріалі фортепіанних творів з нотних колекцій Львова XIX ст.)», в яких представлена та проаналізована спадщина композиторів-практиків (тобто хорових диригентів за основним фахом, які писали твори для керованих ними колективів) західних регіонів України, чи твори для домашнього музикування львівської інтелігенції на зламі XIX–XX ст.

Натомість творчість польських композиторів-аматорів Галичини не ставала ще об'єктом наукового аналізу, хоча аматорський творчий рух і був тут дуже активним. Відтак **метою** поданої статті є характеристика пісенної спадщини двох типових представників львівських меломанів-любителів XIX ст., які залишили після себе доволі об'ємний творчий доробок, – Марцеля Мадейського та Теодозії Папари.

Перш, ніж безпосередньо перейти до розгляду їх солоспівів, варто звернути на деякі засади галицької культурної традиції, що особливо сприяли аматорській музичній творчості й інспірували появу численних вокальних та інструментальних мініатюр, написаних любителями. Передусім наголосимо поетизацію побутової музики, особливо тонке естетичне чуття буденності, салонних, товариських жанрів.

Цю ознаку можна в цілому віднести б до постулатів романтичної естетики, оскільки постійно наголошується згадувати про роль вальсу, маршовості, різного типу побутово-салонної формульності в творчості практично всіх визначніших композиторів-романтиків – від Шопена та Мендельсона до Брамса і Брукнера. Проте у галицькій музичній культурі вона набула дещо інших смислових обертонів і утрималась значно довше і послідовніше – аж до сьогодення. Тут важливо, у порівнянні з іншими романтиками, пам'ятати, по-перше, про більшу інтенсивність подібних формул у регіональній школі, її застосування як у всіх жанрах (духовному, оперному, камерному і т.д.), так і в численних індивідуальних стилях (важко знайти приклад композитора, що цілком би зігнував побутовий пласт), і, по-друге, про виняткову роль т.зв. популярної пісні у Львові і Галичині в цілому. Починаючи від старогалицької елегії, попри стрілецькі пісні українців, польські популярні солоспіви, єврейські наспіви, батярські пісні міжвоєнного десятиріччя, аж до останніх років, популярна пісня тут відіграла достатньо важливу роль в художньому обличчі краю.

Щодо поширення польської популярної пісні у Львові промовисто висловився Тадеуш Качинський: «Подібно до того, як про музичальність народів свідчить багатство їх фольклору, так і свідоцтвом музичальності міст є обсяг репертуару популярних пісеньок, які співають і в домах, і на вулицях... Репертуар пісень, пов'язаних зі Львовом, імпонує не тільки кількісно, але й якісно, оскільки з нього можна укладати все нові дії, які викликають зацікавленість дуже різної публіки. Отож музичальність цього міста, оцінена «знизу», виглядає дуже позитивно». [6].

Інша польська авторка, піаністка Зофія Оттавова-Рогальська (Ottawowa-Rogalska) називає цілий ряд авторів вже дещо пізнішого періоду, які творили популярні пісні: «Тоді (тобто на зламі ХІХ–ХХ ст. – Е. Б.-Г) знали і співали у Львові пісні (сольні і хорові) таких композиторів як Владислав Вшелячинський (піаніст і педагог), Францішек Нойгаузер (піаніст і педагог, професор львівської консерваторії), Владислав Жепко, Людвік д'Арма Дітц, а на початку ХХ ст. – Станіслав Бурса, Альфред Стадлер, М. Сіньо, Северин Вальтер, ксьондз Мечислав Жуковський, Едвард Лоренц» [9, с. 139]. Ця цитата підтверджує, що навіть в час загальної професіоналізації музичної культури у Львові, надалі була поширена аматорська творчість не тільки музикантів-виконавців, але й представників інших професій.

Справді, якщо пригадати, що протягом віків у Львові плекалось дуже інтенсивне товариське життя, причому у всіх верствах населення, то поява таких популярних пісень та інструментальних мініатюр була неминучою. Багате купецтво, промисловці, урядники, ремісники, духовенство і нечисленна, але авторитетна інтелігенція (лікарі, вчителі, юристи), а вже насамперед аристократія – всі вважали за необхідне показатись на редутних балах, прогуляках містом і послухати концерти в Єзуїтському городі. Нагадаю лише, що ще на початку ХІХ ст. в них брав участь не хто інший, як Кароль Ліпінський, скрипаль світової слави, а сто двадцять років пізніше, в парку ім. Б. Хмельницького диригував симфонічним оркестром геніальний диригент сучасності Стефан Турчак.

Крім того, популярна музика дуже часто містила соціально-політичний підтекст, відтак була важливою формою виразу вільнодумства, в чому була типовим продуктом нового суспільства – тут можна навести порівняння і до паризьких *chanson*, і до німецьких *Liedertafel*. Заради справедливості слід зазначити, що така послідовна прихильність до популярної музики у ширших колах мала і негативні сторони, зокрема обумовлювала певний консерватизм смаків, повільне і на початках неприязне сприйняття будь-яких художніх інновацій, з чим в ХХ ст. активно боролись професійні композитори обох національних шкіл: з одного боку, С. Людкевич, В. Барвінський, М. Колесса, з іншого – Ю. Коффлер (Koffler), З. Лісса (Lissa) та ін.

Всі вказані культурно-історичні обставини, зв'язок з метрополією та наявність об'ємного кола освічених меломанів різних соціальних верств – від аристократів до заможних купців, від професорів університету до юристів – спричинились до активного поширення ама-

торської творчості, головню в жанрах сольної і хорової пісні та інструментальної (найчастіше фортепіанної) мініатюри, у львівському культурному континуумі. Закономірно також, що найприроднішим художньо-стильовим пріоритетом для композиторів-аматорів XIX ст. був Бідермаер. Ця стильова тенденція, як зазначає один з її найавторитетніших дослідників Фрідріх Зенгле, породжена післянаполеонівською епохою і консервативною атмосферою Меттерніхівської доби, та діалектично протистоїть романтизмові, і водночас нерозривно пов'язана з ним настільки, що дослідник розглядає її як своєрідну «пізню фазу західноєвропейського романтизму» [10].

3. Жмуркевич вказує, що «галицький музичний бідермаер – це мистецький стильовий напрям, що виник як адаптація європейського бідермаера на місцевому ґрунті з певним урахуванням східноукраїнських традицій. Перший етап його розвитку охоплює приблизно 20-ті – початок 60-х років XIX ст. і характеризується запозиченням австрійського бідермаера та появою перших взірців. Другий етап припадає на середину 60-х років XIX – початок XX ст. та відзначається його широкою популярністю. До бідермаера вписується творчість галицьких композиторів XIX ст., насамперед, пісня (сольна та малі хорові форми Liedertaffel), співогра (Singspiel), інструментальна мініатюра; їх створювали і виконували переважно аматори» [1, с. 7]. Отож як художньо-мистецький напрямок, характерний для міщанського середовища – спочатку віденського, а потім і всіх інших більших центрів Габсбургської метрополії, передусім слов'янських, бідермаер швидко поширився і в Галичині. Для аматорів, що тяжіли до творчого самовираження, він був дуже зручним, оскільки дозволяв в межах «провінційної ідентичності» ідеалізувати свій скромний світ, сповнений тихих радощів, елегантності, скромної краси «маленької людини».

Саме в такому руслі творили і львівські композитори-аматори XIX ст., зокрема типовий представник цього середовища Марцель Мадейський (Marceli Madejski, 1822–1886). Про нього збереглось не так багато інформації, частіше вона торкається його просвітницько-організаційної діяльності [2]. Проте в поданій статті авторка спирається головню на публікацію Л. Кияновської у збірці Вроцлавського Товариства співу [7]. В цій статті розглядається доробок Мадейського в контексті львівського Бідермаера, тобто в тому руслі, яке видається найбільш доцільним, проте не наголошується та характеристика, на яку спеціально звертаємо увагу в поданій розвідці: на специфіку аматорської творчості.

Його життєпис видається доволі типовим для більшості тогочасних галицьких музикантів-аматорів. Родом з Ланьцута, він приїхав до Львова на навчання, закінчив юридичний факультет Львівського університету і зробив блискучу правничу та політичну кар'єру: був послом до галицького Крайового Сейму та членом австрійського державного Трибуналу у Відні. Але це не завадило йому водночас серйозно займатись музикою, отримати добру музичну освіту у Йоганнеса Рукгабера¹, виступати з публічними концертами як піаніст, та стати одним із ініціаторів заснування Галицького Музичного Товариства і консерваторії при ньому. Мадейський був членом правління ГМТ в перші роки діяльності (1853–54).

Творча спадщина композитора-аматора, в основному, складається з солоспівів на вірші сучасних йому польських поетів галицького регіону та фортепіанних мініатюр, де помітний безпосередній вплив Ф. Шопена, а також салонних віртуозних п'єс. Очевидно, як пісні, так і фортепіанні твори Мадейського користувались певною популярністю в львівському музичному світі, оскільки вони видавались такими зніаними видавництвами як видавництва Кароля Вільда (Karol Wild), «Губринович і Шмідт» (Hubryniewicz i Schmidt), Г. В. Калленбаха (H. W. Kallenbach) і Зейфарта та Чайковського (Seyfarth i Czajkowski) [4].

Докладні ж критичні рецензії та статті про його творчість – як вокальну, так і фортепіанну, з ретельним описом окремих пісень та фортепіанних мініатюр – були ще за життя опубліковані в найбільш авторитетному часописі «Музичний рух» (Ruch Muzyczny) у Варшаві [8]. Це свідчить про неабияке визнання композиторських спроб М. Мадейського не лише у вузькому колі приятелів, але й в ширшому ареалі польської музичної культури. Небагато львівських любителів-меломанів, що принагідно писали музику, удостоїлись такого інтересу з боку провідних місцевих видавництв, а тим більше – з боку найважливішого друкованого музичного органу тогочасного польського суспільства.

Щодо пісенної творчості, то важливо з'ясувати стилістику поетичних текстів, до яких звертається М. Мадейський. На першому місці знаходиться Богдан Залеський (Bohdan Zaleski), представник т. зв.

¹ Йоганнес Рукгабер (власиво Жан де Монтальбо, 1799–1976) – австрійський композитор, піаніст і педагог, засновник і перший голова «Товариства друзів музики» (1838) та Галицького музичного товариства (1851), перший директор консерваторії при ГМТ (1853–56).

«української школи» в польській поезії, до віршів якого звертався навіть Ф. Шопен. Інші автори – Кароль Шайноха (Karol Szajnocha), Миколай Болоз Антоневич (Mikołaj Bołoz Antoniewicz), Корнель Уейський (Kornel Ujejski), Ян Захаріясевіч (Jan Zacharjasiewicz), Генрик Яблонський (Henryk Jabłoński) та відомий краківський поет Едмунд Василевський (Edmund Wasilewski) – теж були добре знані в літературному світі Львова XIX ст. не лише як літератори, але й як аніматори культурного життя, нерідко зв'язані і з музичним світом (передусім приятель директора ГМТ К. Мікулі К. Уейський).

Тематика пісень ідеально вписується в коло етичних та естетичних цінностей бідермаєра – це любовні переживання, елегії, рефлексія природи, оспівування образів минулого, загалом спостерігається перевага суто ліричних споглядальних мотивів. Відповідна до тематичних пріоритетів обрана і жанрова палітра пісень: ноктюрн («Спогад» *Spomnienie* на сл. Б. Залеського), серенада («Туга» *Tęsknota*, на сл. Г. Яблонського), «Думка» на сл. Г. Яблонського, елегія («Мої забуті скрипки» *Zapomniane skrzypki moje* на сл. Е. Василевського), мазурка («Ой, падає листок, падає» *Oj pada listek, pada* до слів Я. Захаріясеви́ча) та ін.

В згаданій статті Л. Кияновська вказує на три основні джерела пісенної манери Мадейського: головним імпульсом вона називає вокальний стиль С. Монюшка, особливо його «Домашніх співаників» (*Śpiewniki domowe*); далі згадує про вплив салонної галицької вокальної традиції та ранньоромантичної стилістики, передусім Ф. Шуберта. Вплив цих вокальних артефактів на солоспів Мадейського дослідниця спостерігає і в трактуванні форми – від простої куплетної до доволі розвинутої, наближеної до балади, і у використанні характерних зворотів польських пісень і танців, і у виборі текстів та тематики [7, с. 223–226].

Проте варто би зазначити ще одну важливу інспірацію солоспівів Мадейського: його власне, іноді, на нашу думку, доволі спонтанне трактування поетичного тексту, який він інтонаційно наповнював згідно зі своїм внутрішнім чуттям. Не забуваймо, що він не був професійним композитором, а його основний рід занять – юриспруденція і політика – був тісно пов'язаний зі словом, точніше – з ораторським мистецтвом, вмінням через інтонацію голосу, риторику побудови фрази досягнути потрібного ефекту. Саме ці імпульси нерідко помічаємо в піснях Мадейського, хоча не завжди йому вдається до кінця переконливо і логічно втілити їх у музичній тканині.

На це звертає увагу і рецензент «Руху музичного»: «Шоста пісня збірки дає нам прегарний вірш К. Шайнохи „Моряк”. В цьому тексті помічаємо іронію і гумор... і тому нам видається, що п. Мадейський зрозумів його надто поважно. Проте вважаємо цей солоспів одним з найвдаліших. Композитор підкреслює тут окремі деталі, дбає про характеристику (очевидно йдеться про докладне переінтонування поетичного слова – Е. Б.-Г.) і **старанно декламує** (виділення моє – Е. Б.-Г.)» [8].

Хоча рецензент варшавського музичного часопису доволі критично ставить до професіоналізму Мадейського у фортепіанній партії та у гармонічній палітрі пісень, йому можна заперечити, що рівень володіння арсеналом виразових засобів – як на любителя з юридичною освітою! – в цих піснях цілком достойний. Тут ще раз варто згадати, що Мадейський мав прекрасного педагога – Йоганна Рукгабера, теж, на жаль, забутого композитора, свого ж часу вельми популярного і шанованого у львівському мистецькому середовищі. Та й він сам успішно виступав на львівській сцені, про що залишились згадки в тогочасній пресі [2, с. 48]. Безперечно, власна практика і здобута у Рукгабера школа істотно вплинули на стилістику фортепіанного акомпанементу, в якому не бракує доволі ефектних віртуозних зворотів.

У львівському колі аматорів-меломанів не бракувало і жінок. У рецензіях преси не раз зустрічаються згадки про виступи аристократичних співачок чи піаністок на публічних концертах та в музичних салонах [3]. Однією з таких яскравих постатей була Теодозія Папара (Teodozja Papara, 1797–1873), представниця дрібної галицької шляхти. Про неї залишилось дуже небагато інформації. Майя Трохімчик (Maја Trochimszyk), авторка дослідження про польських жінок-композиторок [11, с. 47], подає короткі відомості про Теодозію Папару, передусім про її фортепіанну творчість – 40 салонних танців, фантазій, мініатюр тощо.

У фондах відділу мистецтва ЛННБ АНУ ім. В. Стефаника [5] зберігається кілька папок з творами Папари, серед них не тільки фортепіанні мініатюри, але й пісні, яким варто присвятити більше уваги в контексті любительської творчості польських авторів XIX ст. Варто спеціально наголосити, що ця авторка була не тільки музиканткою, але й поетесою, письменницею, цікавилась науковими новинками, особливо в царині психології, писала історію свого роду, есеї

та ін. Тому обидві представлені пісні написані до її власних слів і, що вельми типово для жіночої творчості того періоду, мають посвяту близькій родині.

Перший солоспів, обраний для аналізу в пісенному доробку Т. Папари, – «Арія в характері полонезу» (*Air Polonaise*), присвячена племінницям композиторки Альбертині і Рузі Лончинським (Albertyna і Rózia Łączyńskie). Назва і посвята написані двома мовами – польською і французькою², примітка вказує: «солоспів написаний і укладений у супроводі фортепіано (Śpiew napisany i ułożony z towarzyszeniem fortepiana). Текст доволі претензійний і становить роздуми про минушість щастя в коханні: «Хто щастя не знає, тільки в коханні, той упивається швидкоплинною насолодою. Дивись у небо, бачиш там світло? Хай промінь згасне, а миттю побачиш, чи на світі в коханні є постійне щастя. Хто щастя не знає...» (Kto szczęścia nie zna, tylko w miłości, ten się chwilową upaja rozkoszą, Patrz tam w niebo, widzisz światło? Niech u nieba promień zesła, a wnet ujrzysz, czy w miłości stałe szczęście jest na świecie. Kto szczęścia nie zna...).

Ця пісенька – бо хоч вона і названа авторкою «Арією-полонезом», насправді являє собою типовий зразок пісні для домашнього музикування: поетична структура, в якій повторюється перша строфа, передбачає відповідну ж тричастинну репризну форму. Мелодія розгортається відповідно до риторичних зворотів тексту, тобто перше і друге речення побудовані за респонсорним принципом питання-відповіді, знак запитання в тексті підкреслений висхідним рухом мелодії на закінченні фрази. Пружний ритм підкреслює наративний характер тексту, регулярність метричних акцентів притаманна не лише вокальній мелодії, але й фортепіанному акомпанементові, доволі ясному і традиційному в гармонічних тоніко-домінантових послідовностях.

Друга пісня записана теж з польською назвою (*Mazur na fortepian ułożony i z wierszem do śpiewu napisany przez Teodozję Paparę*) та поширеним, у порівнянні з польським титулом, французьким поясненням жанрової структури – *Mazure avec couplets Polonaise*, тобто «мазурка з куплетами полонезу». Цей солоспів, очевидно, становить

² Наявні у фондах тексти і літературні твори Папари, як і програми її музичних п'єс та тексти пісень, написані кількома мовами: крім рідної їй польської, зустрічаються тексти німецькою, англійською та французькою мовами.

свого роду доповнення до попередньої пісні, оскільки адресований племінникам композиторки, Станіславу й Изидору Лончинським (Stanisław i Izidor Łączyński).

Текст, скерований до хлопців, більш вільний і не такий моралізаторський, як попередній, що був спрямований на те, щоби остерегти дівчат перед нещасливим коханням. Тут радше навпаки, міститься заохочення «погуляти собі»: «Гей, молоді до мазура, подаєш братню долоню, Гей, дівчата, заспівайте, потанцюйте, й далі гуляйте. Тепер спокій, всюди згода, всі взаємно кохаються, Тепер, коли триває мир, Хай собі погуляють» (Hej, młodzieży do mazura Dłonie bratnie podasz, Hej dziewczęta, zaśpiewajcie, Potańczycie, dalej hulasz. Teraz spokój, wszędzie zгода, Wszyscy wzajem się kochają, Teraz kiedy trwa pogoda, Niechże sobie pochulają. Teraz pokój, teraz zгода, wszyscy się kochają (2 razy), Niechże pochulają (2 razy).

У порівнянні з попередньою піснею змінюється і провідний настрій, і спосіб переінтонування поетичного слова, що вочевидь пов'язане з адресатами солоспіву – чоловіками. Передусім тут виразніше виступає типово «чоловічий» пружний пульсуючий ритм. Сама мелодія теж має гостріший ритмічний малюнок, містить типові для польської народної музики синкопи і пунктирні фігури. Фортепіанний акомпанемент – бравурний і доволі ефектний. Форма, як і в попередній пісні, тричастинна репризна, проте середина більш контрастна, делікатніша, немовби представляє «жіноче начало» і, таким чином, обумовлює більш рельєфний художній образ всієї пісні.

Представлені в статті солоспіву львівських польських композиторів-аматорів XIX ст. відображають типові для сфери домашнього музикування. тематичні і жанрові моделі. За своєю бідермаєрівською стилістикою ці невибагливі, але сповнені вишуканості пісні передають характерну для галицької столиці атмосферу затишку, любові до розваг і насолоди, елегантність і комфорт, які історично склались впродовж віків. Популярна пісенна традиція виявилась остільки важливою для «музичного силуету» Львова, що й в наступне XX ст., попри формування потужної професійної, як української, так і польської композиторської школи залишилась дуже важливою і в деяких моментах навіть знаковою для культурної репрезентації міста.

Література

1. Жмуркевич Зеновія. Галицький музичний бідермаср (на матеріалі фортепіанних творів з нотних колекцій Львова XIX ст.) / Зеновія Жмуркевич. – Автореф. канд. дис. 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Львів: ЛНМА ім. М. Лисенка, 2007. – 20 с.
2. Мазепа Лешек, Мазепа Тереса. Шлях до музичної Академії у Львові [у 2-х тт.] / Лешек Мазепа, Тереса Мазепа. – Львів: Сполом, 2003. – Т. 1. Від доби міських музикантів до Консерваторії (поч. XV ст. – до 1939 р.). – 288 с.
3. Мельник Лідія. Концертне життя Львова 1824–1840 рр. у дзеркалі часопису „Mnemosyne” / Лідія Мельник // *Musica Galiciana*. «Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich». Т. III. – Rzeszów: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej, 1999. – С. 220–229.
4. Осадця Ольга. Українська нотовидавнича справа у Галичині, Буковині, на Закарпатті та на еміграції XIX – першої половини XX століть / Ольга Осадця. – Рукопис канд. дис. – 17.00.01 – Теорія і історія культури. – Львів: ЛНМА ім. М. Лисенка, 2005.
5. Твори Теодозії Папари. Львівська Національна Наукова Бібліотека Академії Наук України ім. В. Стефаника, відділ мистецтв, інвентарні номери 27404–27408 (музика).
6. Kaczyński Tadeusz. Lwów w muzyce polskiej. Доступ в Інтернеті: <http://www.cracovia-leopolis.pl/index.php?pokaz=art&id=1447> (стан 20.07.2017).
7. Kijanowska-Kamińska Luba. Twórczość Marceliego Madejskiego w kontekście lwowskiego Biedermeiera // *Wokalistyka w Polsce i na świecie*. Т. VIII. – Wrocław: PSPŚ, 2013. – S. 218–240.
8. Kompozycje Marceliego Madejskiego. Ruch Muzyczny / pod redakcją Józefa Sikorskiego ze współdziałaniem artystów i miłośników muzyki. – Warszawa, 1858. – № 43. – S. 339–42; № 45. – S. 355–357. Доступ в Інтернеті: <http://ebuw.uw.edu.pl/dlibra/doccontent?id=1259> (стан з 21. 07.2017).
9. Ottawowa-Rogalska Z. Lwy spod ratusza słuchają muzyki. – Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź, 1987. – S. 139.
10. Sengle Friedrich. Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848. Band 1: Allgemeine Voraussetzungen. Richtungen. Darstellungsmittel. – Stuttgart: J. B. Metzler, 1971 – ss. XX, 726.
11. Trochimczyk Maja. From Mrs. Szymanowska to Mr. Poldowski: Careers of Polish Women Composers. W: *A Romantic Century in Polish Music*. Studies edited by Maja Trochimczyk. Los Angeles – Sunland, Moonrise Press 2009, s. 1–47.

References

1. Zhmurkevych, Z. (2007). Galytskyi muzychnyi bidermaier (na materialii fortepiannykh tvoriv z notnykh kolektsii Lvova XIX st.). [Galician Music Biedermeier (based on the material of fortepian works from the Lviv musical collections of the XIX century)]. (Doctoral dissertation). Lviv: M. Lysenko Lviv National Musical Academy. [in Ukrainian]
2. Mazepa, L. & Mazepa, T. (2003). *Shliakh do muzychnoi Akademii u Lvovi* [The Way to the Music Academy in Lviv]. Vol. 1. *Vid doby miskykh muzykantiv do Konservatorii (pochatok XV st. – do 1939 r.)* [From the time of urban musicians to the Conservatory (beginning of the fifteenth century until 1939)]. Lviv: Spolom.
3. Melnyk, L. (1999). Kontsertne zhyttia Lvova 1824–1840 rr. u dzerkali chasopyisu „Mnemosyne” [Concert life of Lviv 1824-1840 in the mirror of the "Mnemosyne" magazine]. *Musica Galiciana. "Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich"* [Musica Galiciana. "Musical culture of Galicia in the context of Polish-Ukrainian relations"]. Vol. III. Rzeszów: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej. pp. 220-229. [in Polish]
4. Osadtsia Olha. (2005). Ukrainska notovydavnycha sprava u Halychyni, Bukovyni, na Zakarpatti ta na emihratsii XIX – pershoi polovyny XX stolit [Ukrainian publishing business in Galicia, Bukovina, Transcarpathia and emigration of the 19th and first half of the 20th century]. (Doctoral dissertation). Lviv: M. Lysenko Lviv National Musical Academy. [in Ukrainian]
5. *Tvory Teodozii Papary* [Works by Theodosia Papara]. 27404-27408 (muzyka). Lvivska Natsionalna Naukova Biblioteka Akademii Nauk Ukrainy im. V. Stefanyka, viddil mystetstv [V. Stefanyk Lviv National Science Library of the Academy of Sciences of Ukraine., department of arts]. [in Ukrainian]
6. Kaczyński, T. (2017, July 20). *Lwów w muzyce polskiej* [Lviv in Polish music]. Retrieved from <http://www.cracovia-leopolis.pl/index.php?pokaz=art&id=1447> [in Polish]
7. Kijanowska-Kamińska Luba. (2013). Twórczość Marceliego Madejskiego w kontekście lwowskiego Biedermeiera [Marcelli Madejski's work in the context of Lviv Biedermeier]. *Wokalistyka w Polsce i na świecie* [Vocalist in Poland and in the world]. T. VIII. Wrocław: PPSŚ. pp. 218–240. [in Polish]
8. Sikorski, J. (1958). Kompozycje Marceliego Madejskiego. [Marceli Madejski's works]. *Ruch Muzyczny*. No. 43. pp. 339–42; No. 45. pp. 355–357. Warszawa. Retrieved from <http://ebuw.uw.edu.pl/dlibra/doccontent?id=1259> [in Polish]

9. Ottawowa-Rogalska, Z. (1987). *Lwy spod ratusza słuchają muzyki* [Lions from the Town Hall listen to music]. (p. 139). Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Łódź. [in Polish]
10. Sengle Friedrich. (1971). *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815–1848* [Biedermeier period. German literature in the field of tension between restoration and revolution 1815-1848]. Vol. 1: *Allgemeine Voraussetzungen. Richtungen. Darstellungsmittel* [General requirements. Directions. Notational conventions.]. Stuttgart: J. B. Metzler. pp. XX, 726. [in German].
11. Trochimczyk, M. (Ed.). (2009). From Mrs. Szymanowska to Mr. Poldowski: Careers of Polish Women Composers. In *A Romantic Century in Polish Music*. Los Angeles – Sunland, Moonrise Press. pp. 1–47.

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

Название публикации «Польская любительская песня XIX в. во львовском культурно-художественном континууме».

Статья посвящена рассмотрению принципов любительского композиторского творчества во Львове в XIX ст., когда формировались национальные школы. Рассматривается феномен творчества в кругу музыкальных обществ, подчеркивается, что кроме дружественных встреч для слушания музыки и любительского исполнения, в таких объединениях нередко появлялись и свои доморожденные композиторы. Музыканты-любители писали произведения для себя и узкого круга единомышленников, таким образом создавали своеобразный «интонационный словарь эпохи».

В задании статьи входит характеристика песенного наследия двух типичных представителей львовских меломанов-любителей XIX ст. – Марцелия Мадейского и Теодозии Папары в русле художественно-стилевой тенденции бидермайера.

В исследовании используется комплексный социоисторический и музыкально-теоретический метод рассмотрения песенного наследия львовских любителей.

Статья включает в себя выводы, в которых утверждается, что представленные в статье романсы львовских польских композиторов-любителей XIX ст. Марцелия Мадейского и Теодозии Папары отражают типические для сферы домашнего музицирования тематические и жанровые модели. В своей бидермайеровской стилистике эти непритязательные, но исполненные изысканности песни передают характерную

для галицийской столицы атмосферу уюта, любви к развлечениям и наслаждению, элегантность и комфорт, которые исторически сложились в течение веков.

Ключевые слова: львовская музыкальная культура, композиторы-любители, бидермайер, камерно-вокальное творчество, лирическая песня.

Bernatska-Glovalia Emilia, the applicant of the History of Music Department of the M. Lysenko Lviv National Musical Academy. The supervisor of studies is Kiianovska Liubov Oleksandrivna, doctor of musicology.

Polish amateur song of the nineteenth century in Lviv cultural and artistic continuum.

The article examines principles of amateur composer's creativity in Lviv in the nineteenth century, when national schools have been forming. The phenomenon of creativity in a group of musical societies is considered. It is noted that in addition to sociable meetings for listening to music and amateur performances, in such societies often appeared home-grown composers. Musicians-amateurs wrote music for themselves and for the small circle of like-minded people. Thus they have created a kind of "intonational dictionary of the era".

The task of the article is to describe the song heritage of two typical representatives of Lviv melomans-amateurs of the nineteenth century – Marceli Madeyski and Theodosie de Papara in correlation with the Biedermeier, its artistic and stylistic tendencies.

In the article a complex socio-historical and musical-theoretical method for examining the song heritage of Lviv amateurs is used.

In conclusions of the article it is summarized that in the regarded romances of Lviv's Polish composers-amateurs of the nineteenth century Marceli Madeyski and Theodosie de Papara typical for home-making music thematic and genre models have been represented. According to Biedermeier stylistic, these unpretentious, but full of elegance songs convey the characteristic for Galician capital city atmosphere of cosiness, love for entertainment and pleasure, elegance and comfort that have historically developed here for centuries.

Key words: Lviv musical culture, amateur composers, the Biedermeier, chamber vocal creativity, lyrical song.

Стаття поступила до редакції 20.03.2017 р.
