

15. Kurjer Stanisławowski. – Stanisławow, 1924, 16.11.
16. Sprawozdanie z działalności wydziału Towarzystwa "Teatr im. Moniuszki", towarzystwo muzyczno-dramatyczne w Stanisławowie. Rok 1931/1932 – Stanisławow, 1932. – 33 s.
17. Kurjer Stanisławowsky. – Stanisławow, 1928, 02.09
18. Sprawozdanie z działalności wydziału Towarzystwa "Teatr im. Moniuszki", towarzystwo muzyczno-dramatyczne w Stanisławowie. Rok 1936/1937. – Stanisławow, 1937. – 31 s.

Lesya Nychai

THE CONSERVATOIRE IN STANISLAV NAMED AFTER S.MONIUSHKO

The article highlights the activity of the Polish Moniushko Conservatoire in Stanislav at the end of the 19th – the beginning of the 20th centuries (up to 1939), which made a great influence on the processes of establishment and development of the musical education in Stanislav and whole Halychyna.

In concert with other musical institutions of the region the Conservatoire was making a firm basement, on which the bright palette of musical culture in Western Ukraine arose.

Юрій Волощук

СКРИПКОВА МУЗИКА УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ГАЛИЧИНИ 1919-1939 РОКІВ У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЄВРОПЕЙСЬКОГО МОДЕРНІЗМУ

Активізація професійної музично-освітньої та концертної діяльності в Галичині, котра була пов'язана з відкриттям Союзу співацьких і музичних товариств (1903), Вищого музичного інституту (1903) і Музичного товариства імені М.Лисенка (1907), спричинила позитивні зміни у композиторській творчості. Остаточним завершенням процесу професіоналізації, що відповідав етапові зрілості нації, можна вважати створення 1934 року Союзу українських професійних музик. Якщо в музичних установах початку століття було чимало аматорів, то в діяльності СУПРОМу критерій музичного професіоналізму стає визначальним. Ця музична спілка об'єднала музикантів, які переважно здобули освіту в кращих вищих школах Європи, і організувала їх у чотирьох секціях (композиторській, музикознавчій, педагогічній і виконавській), визначаючи таким чином чотири напрямки своєї діяльності.

Композиторська секція, до якої входили Василь Барвінський, Нестор Нижанківський, Станіслав Людкевич, Василь Витвицький, Стефанія Туркевич, Микола Колесса, Роман Сімович та інші, визначалася, в першу чергу, своєрідним обличчям так званої "празької школи", тобто тих музикантів, які отримали вишкіл у В.Новака у Празькій школі вищої майстерності. Важливим аспектом діяльності композиторської секції СУПРОМу було окреслення шляху розвитку нової української музики, спрямованого в бік європейської професіоналізації зі збереженням неповторного національного обличчя [1].

У 20-30-х роках ХХ ст. українська музика Галичини розвивалася в руслі європейської музичної культури. Тому в галузі скрипкової музики (сольної та ансамблевої) цей період позначений різким загостренням ідейно-стилістичної конфронтації між різними напрямками, стрімкою зміною нових художніх течій – тенденціями, характерними для розвитку композиторської творчості у країнах Європи першої половини ХХ століття.

Проте слід звернути увагу на ту особливість, що у сфері скрипкової музики переважна більшість творів була написана композиторами-аматорами (М.Гайворонський, І.Левицький, Я.Ярославенко, Є.Форостина та інші), котрі дотримувались традиційних стилістичних і формотворчих принципів. Тому новітні тенденції в розвитку окресленої галузі були пов'язані, перш за все, з постатями професійних музикантів – В.Барвінського, В.Витвицького, М.Колесси, З.Лиська, С.Людкевича, Р.Придаткевича.

Професіоналізація композиторської творчості сприяла розширенню жанрово-стилістичних горизонтів, збагаченню структурно-композиційних форм. Поруч з жанрами, які активно культивувалися ще в попередній період (обробки народних мелодій, варіації, рапсодії, фантазії, думки, шумки та інші), з'являються перші твори великої форми – скрипкові сонати. До даного жанру зверталися В.Барвінський, Б.Кудрик, Р.Придаткевич, С.Туркевич-Лукиjanович. Але, в порівнянні з галицькою камерною фортепіанною музикою, де соната привертала увагу багатьох композиторів, у галузі скрипкової музики цей жанр знаходився на етапі становлення.

Незначна популярність скрипкових сонат у галицькій музичній творчості була зумовлена двома чинниками. По-перше, через те що процес становлення скрипкового мистецтва Галичини в попередні періоди був тісно пов'язаний із побутуванням скрипки в народному середовищі, то, відповідно, жанр сонати не мав тут розвинених традицій. По-друге, оскільки лише незначна частина галицьких композиторів орієнтувалася у скрипковій фактурі і технічних можливостях інструменту, володіла знанням драматургічних особливостей будови сонатного циклу, продукування творів великої форми становило певні труднощі.

На жаль, жодна зі скрипкових сонат, створених українськими музикантами Галичини 1919-1939 рр., не була знайдена. Тому всі відомості про розвиток цього жанру скрипкової творчості можна почерпнути лише з деяких наукових розвідок, нотаток у тогочасній періодичній пресі та часописах.

Для розвитку скрипкової музики Галичини 20-30-х рр. ХХ ст. характерний ряд напрямків:

- домінування творчих позицій постромантизму;
- зародження рис імпресіонізму;
- поява експресіоністичних тенденцій;
- звернення до неокласичних музичних орієнтацій;

- започаткування неофольклористичного спрямування.

Ці напрямки і тенденції виступають як у чистому вигляді, так і у взаємодії між собою. Спільною рисою для них є те, що вони, "адаптуючись" у скрипковій музиці Галичини, набули помітно "слов'янізованого" звучання.

Зростання національно-визвольного руху сприяло подальшому поширенню романтизму в галицькій музиці. Для композиторів-романтиків характерне глибоке проникнення у внутрішній світ людини, ліризм і емоційність звучання, широке використання народного матеріалу. У процесі розвитку нових жанрів романтичної музики чітко простежується національно-романтична тенденція, пов'язана з перетворенням народного епосу і оновленим трактуванням пісенного фольклору. Як і в попередній період, українські композитори Галичини найчастіше звертаються до тематичного матеріалу, пов'язаного з історією та національно-визвольною боротьбою народу, національними традиціями, фантастичними та казковими сюжетами, ліричними образами. Тому для періоду 20-30-х рр. ХХ ст. характерний подальший розвиток жанрів варіацій, фантазії, рапсодії, обробок народних пісень і танців, а також вальсу, мазурки, ноктюрна, елегії. Значні еволюційні зміни відбуваються у галузі камерно-ансамблевої музики: розширюються образно-тематичні горизонти, урізноманітнюються засоби музично-художньої виразності. Для скрипкової сольної та ансамблевої музики цього періоду притаманне широке застосування значного арсеналу штрихової техніки, різних принципів звуковидобування і звуковедення.

Скрипкова музика постромантичного спрямування стала предметом творчих експериментувань таких композиторів, як С.Людкевич, І.Левицький, Я.Ярославенко, М.Гайворонський, Я.Барнич, В.Витвицький, А.Гнатшин, Є.Форостина.

Романтичні традиції превалюють у творчості видатного західно-українського композитора С.Людкевича. Працюючи над написанням творів різних жанрів, він прагнув до синтезування досягнень світової музичної культури з особливостями національного музичного мислення, чим сприяв розвитку композиторського професіоналізму. Серед творів С.Людкевича 1919-1939 років є дві скрипкові мініатюри: "Чабарашка" (1920) і "Тихий спомин" (1921) [2].

Доволі велика кількість сольних та ансамблевих скрипкових композицій, написаних у національно-романтичному плані, належить перу Михайла Гайворонського (1892-1949). Незважаючи на те, що у 1923 році митець переїхав до Сполучених Штатів Америки, його твори постійно поповнювали педагогічний і концертний репертуари українських скрипалів і залишили помітний слід у скрипковій культурі Галичини.

Скрипкова творчість М.Гайворонського різноманітна за жанрами та образно-тематичною сферою. Значне місце у його композиторському

доробку займають твори, безпосередньо чи опосередковано пов'язані з народною музикою. До скрипкових сольних композицій такого спрямування відносяться “Варіації на українську тему”, “Українські танці”, “Українські народні пісні”, “Рапсодія”. Серед ансамблевих творів вирізняються струнні квартети “Морозенко” і “Різдвяна сюїта” та “Коломийка” для струнного тріо.

У творчій спадщині М.Гайворонського є низка скрипкових п'єс, написаних у традиційних романтичних жанрах: “Елегія”, “Колискова”, “Пісня без слів”, “Серенада”. Композиторська діяльність митця спирається на лисенківський принцип народності в музиці (особливо в обробках народних пісень). Водночас відчутний вплив на формування творчого почерку композитора представників “перемишльської школи” (Матюк, Воробкевич), сентименталізм яких був близький його ліричній вдачі.

Про стиль М.Гайворонського можна судити з його листа, написаного А.Рудницькому 1945 р., в якому він, зокрема, зазначає: “Композиції дуже мелодійні і догідні до виконання; видержані під оглядом форми, дух у них український; лаконічні та непереладовані; гармонії суто консервативні і банальні; маю нахил до поліфонії. Живучи в часах “нової ери” української музики, головну увагу звернув на збереження нашого питомого культурного доробку, а в музичній мові найбільше спільного находив з матеріалом інших старих, українських композиторів...” [3, с.145].

Важливу роль у поповненні репертуару українських скрипалів Галичини відіграла творчість відомого композитора-аматора, засновника музичного видавництва “Торбан” Ярослава Ярославенка (1880-1958). У його мистецькому доробку є твори для скрипки з фортепіано, двох скрипок та струнно-смичкового оркестру.

Всю скрипкову музику, створену Я.Ярославенком упродовж 20-30-х років ХХ ст., можна поділити на два тематичні напрямки: обробки народного танцювально-пісенного матеріалу (“Стоїть явір над водою”, “Вийди, ах вийди ясна як сонце...” – для скрипки з фортепіано, “Перші запорожці” – для двох скрипок, “Марш соколів” і “Козачок” – для струнного оркестру) і твори, пов'язані з романтичною образністю (“Блакитний привид”, “Легенда” – для скрипки з фортепіано, “Любощі” – для двох скрипок).

Найвагоміше місце у розвитку романтичних жанрів сольної скрипкової музики в Галичині упродовж 20-30-х років належить композиторіві, скрипалю-виконавцю і педагогу Іванові Левицькому (1875-1938). Прекрасно володіючи скрипкою, знаючи її технічні і виразові можливості, він створив велику кількість композицій, які виконувалися на різноманітних музичних імпрезах у Галичині, вивчалися учнями Вищого Музичного Інституту ім. М.Лисенка. Для творчості І.Левицького притаманне образно-тематичне розмаїття та багатожанровість.

Важливим джерелом творчості композитора була народна музика. Це сприяло зверненню до жанрів, які вже мали міцні традиції в українській музиці: обробки народних мелодій, варіації, рапсодія, думка, шумка, сюїта. Серед таких творів найціннішими є “Українська шумка”, “Другий український танок”, “Українська рапсодія”, “Мережка”.

Значне місце у скрипковій творчості І.Левицького посідають мініатюри, основою для створення котрих стали танці західноєвропейського (вальс) і східноєвропейського походження (полька, мазурка).

Яскравою традиційно-романтичною образністю відзначаються програмні композиції І.Левицького для скрипки з фортепіано: “Казка”, “Ноктюрн”, “Пісня без слів”, “Романс”, “Сувенір” [4].

У період 1919-1939 років, водночас з домінуючим у скрипковій музиці Галичини неоромантичним напрямком, з’являються нові модерні течії, які співіснують, взаємодіють чи навіть конфліктують з ним і між собою на різних рівнях художнього мислення.

Значна роль у процесі модерного оновлення української музичної традиції належить представникам так званої “празької школи”. Їхня творчість була позначена глибокою увагою до духу українського фольклору, а джерела новачійних тенденцій, аналогічно до витоків західного модернізму, полягали у прагненні подолати певний культурно-естетичний традиціоналізм у національній музиці.

Вагомий вплив на оновлення музичної мови у скрипковому жанрі мав європейський імпресіонізм, який визначався зацікавленістю пейзажами, миттєвими змінами настрою музики, витонченою технікою чистих тонів. У галицькій музиці імпресіонізм виявився, насамперед, через посилення барвно-кolorистичного фактора в гармонії та оркестровці.

Найяскравішим українським композитором, який зумів поєднати національну образність зі стилістикою тогочасної імпресіоністичної та пізньоромантичної музики, був Василь Барвінський. Вплив імпресіоністичної техніки найбільше позначився на принципах гармонії та фактури композитора. Варто підкреслити, що сполучити імпресіоністичну гармонію і традиційні жанри української музики було досить важко. Тому митець використовує виразові можливості варіантно-варіаційних форм, найбільш поширених у національному фольклорі. Видозмінюючи початковий варіант теми, Барвінський впроваджує типові імпресіоністичні прийоми – об’ємну, просторову фактуру або колористичні гармонічні зіставлення.

Романтична традиція втілюється через “образно-емоційну настроєність, яка зародилась у романтичну добу: перевага суб’єктивно-ліричного начала, камерності, елегійності, колористики народних “образів” [5, с.17].

У ряді скрипкових творів В.Барвінського, написаних у 30-х роках, чітко простежується синтез як постромантичних, так і імпресіоністичних

рис. Серед таких композицій виразним національним колоритом і новочасними музичними засобами виокремлюються “Народна мелодія” і “Гумореска” [6; 7].

Оригінальною і модерною музичною мовою і значним доробком у галузі скрипкової музики вирізняється творчість Романа Придаткевича. Серед його творів, написаних для скрипки з фортепіано, виділяються “Гуцульська сюїта”, “Козацька сюїта”, “Перша українська рапсодія”, “Прелюдія, хорал і фуга”, соната *Fis-dur*, велика кількість малих форм (“Весільний начерк”, “Пісня про чабана”, три мініатюри на основі народних пісень).

Народна пісня і танець стали основним джерелом творчих шукань Р. Придаткевича. Наприклад, у скрипковому творі “Прелюдія, хорал і фуга” темою хоралу є пісня “Пречиста Діво Мати”. Окремі частини “Першої української рапсодії” також тематично пов’язані з народною пісенністю. Використання великої кількості фольклорної тематики наявне у “Козацькій сюїті”, “Гуцульській сюїті” та багатьох інших композиціях.

Проте слід відзначити, що у процесі опрацювання фольклорного матеріалу Придаткевич відходить від примітивного етнографізму. Народна тема є для нього тільки вихідною точкою, з якої він самостійно розвиває власну творчу думку, її мистецьке оформлення. За твердженням тогочасного музикознавця і композитора З. Лиська, “його досить відважні, барвисті гармонії, уміння і спосіб поліфонічного мислення, різноманітне оркестрове звучання, опанування ним великих форм є складовими того своєрідного стилю, що ставить музиканта в ряд найновітніших українських композиторів” [8, с. 22].

Перша світова війна, інші суспільні катаклізми, які прокотилися Європою на початку XX століття, стали основними джерелами мистецтва експресіонізму. “Сутність експресіонізму полягала перш за все у вільному самовираженні художника-індивідуаліста, зворушеного потворністю навколишньої дійсності. Намагаючись відобразити будь-якою ціною дисгармонійність свого духовного світу, неповторність хворобливих переживань, художник-експресіоніст руйнував, деформував художні структури, створював судорожно ламані, відштовхуючі образи”, відзначив російський музикознавець І. Нестьєв [9, с. 11]. У музиці цей напрям виявився в переважанні напружених або втомлено-відчужених емоцій, у відмові від тональних меж, від традиційних принципів мелодичного і ладофункційного мислення.

Відомін експресіоністичних тенденцій відчутний також у творчості композиторів Галичини 20-30-х років. Проте слід зауважити, що естетичні принципи та жанрово-тематичні особливості цього модерного напрямку не знайшли практичного втілення у всіх галузях музичного мистецтва західноукраїнських земель. Зокрема, жоден із сольних скрипкових творів

Ю. Волощук. Скрипкова музика українських композиторів Галичини 1919-1939 років у контексті розвитку європейського модернізму

галицьких авторів окресленого періоду не стикається з переконаннями експресіоністів. Це було пов'язано з поміркованістю та традиціоналізмом уявлень більшості композиторів, які працювали в даній галузі.

Незначними творчими здобутками в напрямі оволодіння стилістикою експресіонізму позначена камерно-ансамблева музика. Єдиним інструментально-ансамблевим твором, де виявились особливості визначеного модерного стилістичного спрямування, є струнний квартет З.Лиська з його "екзальтованими емоціями, атональною музичною мовою і quasi-серійною побудовою тематизму" [10, с.23]. Особливістю циклу є також часті хроматизми і складні модуляційні переходи.

Це однією модерною течією, вплив якої відчутний і у струнно-смичковій музиці Галичини, був неофольклоризм. Його витoki пов'язують, перш за все, з музикою Бартока, деякими творами Стравінського і Прокоф'єва. Зародження неофольклоризму в Галичині спричинене переосмисленням ставлення композиторів до давніх пластів фольклору як до джерела нової музичної виразовості.

Цей процес найповніше репрезентує творчість М.Колесси. "Колеса намагається вживати в своїх творах не безпосередню тематику народних пісень, але її первні, її питомий характер... У цьому творчому підході Колеса йде слідами мадярського композитора Белі Бартока, який своїми творами започаткував у сучасній музиці новий напрям: сполуки первнів народної музики з яскраво-модерною музичною мовою", пише з цього приводу у своєму історично-критичному огляді "Українська музика" А.Рудницький [3, с.170].

Особливо яскраво виявляється нове опанування фольклору в камерно-інструментальних творах Колесси кінця 20-30-х років. Це, зокрема, його квартет для фортепіано, скрипки, альту і віолончелі. У квартеті "яскравий стилізовано-фольклорний тематизм поєднується з жорсткими гармонічними (полігармонічними) конструкціями, з ускладненим тональним (політональним, атональним) мисленням, з часто нерегулярною ритмікою і неквадратними побудовами" [10, с.28].

Неофольклоризм (як і експресіонізм) не знайшов утілення в сольній скрипковій музиці галицьких композиторів періоду 1919-1939 рр. Проте окремі творчі спроби в цьому напрямі мали певний вплив на розвиток галузі і яскравіше виявились протягом наступних етапів її еволюції.

Емоційні та естетичні протиріччя, пов'язані з тенденціями модернізму, спричинили повернення до естетичних орієнтирів класицизму. Музичне мислення знову спрямовувалося до виразності мелосу, прозорості гармонії та фактури, простоти форм, чіткості інтонаційних конструкцій, характерних для творчості Ж.Рамо і Ф.Куперена, Й.Гайдна і В.Моцарта.

Неокласичні музичні тенденції поширилися у творчості галицьких композиторів різних мистецьких спрямувань і орієнтацій. Проте неокласицизм в українській музиці Галичини не може трактуватися однозначно, лише як повернення до формотворчих і стилістичних традицій минулого та їх синтез із сучасними виражальними засобами. Цей новий напрям можна вважати частковою компенсацією за відсутність періоду музичної класики в Західній Україні. Новий класицизм відповідав прагненням молодих галицьких митців створити національну композиторську школу на основі апробованих часом музичних конструкцій, виразових засобів, засад розвитку.

Тенденції неокласицизму застосовувалися в різних формах і на різних рівнях музичного мислення і набули значного поширення у галузі скрипкової творчості. Добираючи жанри для написання струнно-смичкових композицій, вітчизняні музиканти віддавали перевагу скрипковій сонаті, фортепіанному тріо, струнному квартету, сюїті для скрипки з фортепіано. При побудові композиційної структури найпопулярнішим був сонатний цикл з домінуючим сонатним алегро. При взаємодії жанрового і формального рівнів з музичною мовою творів утворювалися несподівані жанрово-стильові поєднання: класичні форми і типи фактури “забарвлювалися” фольклорним колоритом завдяки вживанню мелодичних, гармонічних і ритмічних елементів народної музики західноукраїнського регіону.

Найбільш плідним композитором-неокласиком у камерно-інструментальному жанрі був Борис Кудрик (1897-1952). Він навчався у Віденській музичній академії у С.Мандичевського, деякий час працював у Рогатині, а з середини 20-х років викладав у Вищому Музичному Інституті імені М.Лисенка. У 1932 р. закінчив курс музикознавства в А.Хибінського (Львівський університет), захистивши докторську дисертацію “Історія української музики в Галичині в епоху 1829-1873 рр.” [11].

Незважаючи на “традиційну музичну мову, близьку до віденських класиків, як зазначає Ю. Булка, твори Б. Кудрика знаходили шлях до слухача й визнання прискіпливої музичної критики” [12, с.571].

У творчому доробку Б.Кудрика є ціла низка скрипкових творів, які мали популярність серед слухачів і входили до репертуару провідних виконавців. Серед них три сонатини для скрипки з фортепіано (g-moll, a-moll, es-moll), соната для скрипки соло, дві сонати, п'єса “Ліричні хвилини”, мініатюри “Гетьманський гавот”, “Арія”, фортепіанне тріо, струнний квартет [13, с.27-28]. У спогадах Василя Витвицького про музичне життя в Галичині подаються відомості стосовно менюету для скрипки й фортепіано “Спомин з Коломиї”, написаного Б.Кудриком у залізничному вагоні дорогою до Львова [14, с.59].

Про високий художній рівень скрипкових творів композитора свідчить той факт, що його соната для мініор для скрипки й фортепіано 1932 року була нагороджена на конкурсі музичної секції Об'єднання українських організацій в Америці і 1934 року виконувалася в містах Північної Америки та Європи відомим скрипалем і композитором Р. Придаткевичем [14, с.59]. Але, на жаль, значна частина творів Б.Кудрика була знищена після його безпідставного арешту й ув'язнення в 1945 р.

Серед віднайдених композицій – “Дитячі транскрипції 21 народної мелодії” для трьох скрипок і п'єса “Малий скрипач” для скрипки і фортепіано. Ці твори були призначені для вивчення скрипалями-початківцями і становлять певну цінність для поповнення сучасного педагогічного репертуару.

Таким чином, аналіз скрипкової творчості українських композиторів Галичини 1919-1939 років засвідчив про значну активізацію еволюційних зрушень у даній галузі. Професіоналізація музико-творчого процесу, особливе ставлення до фольклору та постромантичної мистецької естетики, переосмислення модерністських повацій у європейській музиці – все це слугувало розширенню традиційної образної, тематичної і жанрової сфери, збагаченню виразових засобів, піднесенню рівня скрипкових сольних та ансамблевих композицій до світових мистецьких критеріїв.

1. Павлюшин С. Львівські музиканти а “празька школа” // Союз Українських Професійних Музик у Львові: Матеріали і документи. Львів, 1997. С. 15-18.
2. Загайкевич М. С.Н. Люджевич: Нарис про життя і творчість. К., 1957. 156 с.
3. Рудницький А. Українська музика: Історично-критичний огляд. Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963. 406 с.
4. Волощук Ю.І. Скрипкова музика у творчості композиторів Галичини: національні традиції і європейські модерні тенденції. К.: Редакція “Бюлетеня ВАК України”, 1999. 40 с.
5. Кияновська Л. Творчість Василя Барвінського і художні стилі ХХ ст. // Василь Барвінський і українська музична культура: Статті та матеріали / Упоряд. Олег Смоляк. Тернопіль, 1998. С.15-18.
6. Козаренко О. Семантична “тра” в музичній мові Василя Барвінського // Василь Барвінський і українська музична культура: Статті та матеріали / Упоряд. Олег Смоляк. Тернопіль, 1998. С. 31-35.
7. Кушнірук О. Василь Барвінський і музичний імпресіонізм // Василь Барвінський і українська музична культура: Статті та матеріали / Упоряд. Олег Смоляк. Тернопіль, 1998. С. 19-24.
8. Лисько З. Роман Придаткевич (до 100-річчя від дня народження) // Музика. 1995. №6. С.22.
9. Нестєв І.В. Основные художественные тенденции эпохи // История зарубежной музыки: Учебник. Вып. 5 / Ред. И. Нестєв. М.: Музыка, 1988. С. 6-14.
10. Стельманук Р. Нові напрямки в творчості українських галицьких композиторів першої половини 20 століття (до 1939 року) // Союз Українських Професійних Музик у Львові: Матеріали і документи. Львів, 1997. С. 19-30.
11. Голошнік Н. Борис Кудрик у контексті галицької музичної культури // Борис Кудрик: композитор, патріот, людина. Ів.-Франківськ: Нова зоря, 1997. С. 35-78.

12. Булка Ю.П. Музична культура Західної України // Історія української музики: В 6 т. К.: Паукова думка, 1992. – Т.4: 1917-1941. – С. 545-589.
13. Козулькевич С. Українська скрипкова література // Українська музика. Львів, 1938. Ч.2. – С. 27-29.
14. Витвицький В. Музичними шляхами: Спогади. – Едмонтон, 1989. – 215 с.

Yuriy Voloschuk

THE VIOLIN MUSIC OF THE UKRAINIAN COMPOSERS OF HALYCHYNA DURING 1919-1939 IN THE CONTEXT OF DEVELOPING EUROPEAN MODERNISM

In the article lights up the creation of Halychyna's Ukrainian composers in the branch of solo and ensemble stringed-bow music; analyses genre and stylistics direction of the brightest violin compositions; turns out the influence of European Modernism to the renewal of musical creation process in the region during 1919-1939

Богдан Кіндратюк

ЦЕРКОВНІ ДЗВОНИ СТАНІСЛАВОВА – ІВАНО-ФРАНКІВСЬКА

До 800-річчя народження короля Данила

Івано-Франківську (до 1962 року Станіславу) присвячено немало студій [1; 2; 3], однак історія культури цього міста залишиться з “білими плямами”, якщо не звернутися до опису тутешніх церковних і костельних дзвонів. Вони – не тільки музичні інструменти, а й пам’ятники історії і матеріальної культури, твори художнього ливарництва, пам’ятки писемності та механічних систем.

Традиція побутування дзвонів на теренах Прикарпаття – чи не із самих початків запровадження тут християнства. З його поширенням, особливо завдяки державотворчим зусиллям короля Данила (1201–1264), розповсюджується й церковне дзвоніння. Зміцнюючи Церкву, він не тільки будував нові храми й відновлював зруйновані, а й для посилення значимості богослужбового ритуалу опоряджував їх іконами та книгами, оснащував дзвонами.

Як стверджують історики музики, “дзвони й дзвіночки вже в найдавніші часи були символом очищення, оберігання та заклинання проти злих духів і обов’язковим атрибутом різноманітних молитов, релігійних обрядів” [4, с.19]. Може, тому частими археологічними знахідками на території краю є дзвіночки невеликих розмірів. Їх використовували в храмах і монастирях, а також як підвіски до патериць, свічників та інших ритуальних приладів [5, с.198].

З княжих часів церковне дзвоніння набуло важливого значення в житті галичан: дзвони скликали парафіян на богослужіння та брали участь у найурочистіших його моментах. Дзвін сповідав також про смерть і