ligence.

The third stage is musical performance as a realization of highly intellectual game activity ("Homo ludens" by J. Huizinga):

– the game in art reaches its root system of ritual;

– paradoxes of the Christian-theological discourse of the game (Dies ludens - Eclesia ludens - Homo ludens by H. Raner);

– multilevel structure of musical intelligence, where the analytical-rational and spontaneous-emotional in the mutual germination are combined.

The fourth stage – logos musical-performing speech as a sound-intonational embodiment of a holistic and organic meaning, characterized by the intellectual-emotional balance of the musical image.

Key words: *musical performing, logos, musical intelligence, game, musical image.*

Стаття поступила до редакції 28 травня 2018 року.

УДК 78.2У
DOI: https://doi.org/10.33398/2310-0583.2018.4243.100.112

Мирослава Новакович

ТОПОС ВІДНЯ ЯК МІСЦЯ РОЗГОРТАННЯ СМИСЛІВ У МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ГАБСБУРЗЬКОЇ ГАЛИЧИНИ

Мирослава Новакович — кандидат мистецтвознавства, доцент, Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, м. Львів (Україна). E-mail: golowersa63@gmail.com
ORCID 0000-0002-5750-7940

Топос Відня як місця розгортання смислів у музичній культурі габсбурзької Галичини

Розглядаються окремі географічно визначені місця, пов'язані з просторами національної культурної пам'яті. Стверджується, що це «місця спогадів», які стали осередками культурного та духовного життя українців поза межами України. Констатується, що для українців Галичини таким «пам'ятним місцем» впродовж XIX століття залишався Відень. Як головне місто Австро-Угорської імперії Відень був взірцем для наслідування та сприяв поширенню у Галичині соціальних структур, які стали засобами організації тут мистецького життя. Поняття «топос Відня» розглядається крізь призму категорій сакрального/профанного, як священне місто музики,

пов'язане насамперед з іменем В. А. Моцарта. Зазначається, що вплив Моцарта був найвідчутнішим саме у творчості М. Вербицького, який у своїх оркестрових творах наслідував стиль оперних увертюр Моцарта. Аналізується кантата «Заповіт» Вербицького, написана на текст однойменного вірша Т. Шевченка. Композитор шукав відповідні музично-виразові засоби поза сферою національного, тому оркестровий вступ до «Заповіту» нагадує початок увертюри до Моцартового «Дон Жуана», з особливо різким динамічним контрастом, який символізує два світи – мертвих і живих. Вплив Моцарта на творчість композиторів перемишльської школи пояснюється їх особливим ставленням до традиції. Моцарт був для них втіленням високого класичного канону, а не тільки класицизму як стилю. Зазначається, що безпосереднє відношення до творчості М. Вербицького мала австрійська розважальна музика з наявним у ній військовим колоритом. Композитор використовував у своїх оркестрових творах елементи військової музичної риторики.

Стверджується, що для галицьких музикантів останньої чверті XIX ст. взірцевою стала творчість Ф. Шуберта. Прикладом такого впливу є солоспів О. Нижанківського «Минули літа молодії» на слова Т. Шевченка. Взірцем для композитора могла бути пісня Шуберта «Передчуття воїна» з його останнього циклу «Лебединий спів». В основу твору покладено контрастне співставлення двох образних сфер: похмурого передчуття та світлих спогадів. У статті розглядається також період віденського fin-de-siecle та його вплив на творчість С. Людкевича. Зазначається, що характені ознаки fin-de-siecle наявні у симфонії-кантаті «Кавказ».

Ключові слова: *топос Відня, культурна пам'ять, військова музика, fin-de-siecle.*

Кожний народ, кожна нація має певні географічно визначені місця, що володіють лише їм притаманною особливою символічною силою. Саме в них конструюються простори національної культурної пам'яті. Такі місця дають поштовх для значущих спогадів, бо навіть при всебічному дослідженні вони все одно зберігатимуть таємницю, лише їм притаманну. Ці місця спогадів, як стверджує Аляйда Ассман, завжди пов'язані з історією. Ба більше, пам'ятні місця – це фраґменти втрачених життєвих зв'язків, що сигналізують про минуле з досвідом перервності [1, с. 328]. Для українців Галичини таким «місцем спогадів» впродовж останнього століття залишається Відень – місто не з корінною традицією. Тому пам'ять галичан про

«Відень» має зовсім інший характер, ніж пам'ять про символічні місця, де ця традиція є не перерваною. Подібно до ще одного місця пам'яті - Петербурга, який протягом усього XIX ст. також був осердям духовного та культурного життя українців поза межами України, Відень зберігає закодовані певні спогади, як символи вже забутого життя, яке можна оживити і пригадати. Але, на відміну від того ж Петербурга, який, починаючи від Гоголя та Шевченка, в уяві українців досить часто поставав демонізованим та чужинським, образ Відня в національній культурі був і залишається привабливим. Так, сучасні письменники з ностальгією пишуть про «український Відень», де сто років тому у знаменитій кав'ярні «Central», безпосередньо пов'язаній із зародженням віденського модернізму, українська мова деколи, як стверджує Таня Малярчук, навіть заглушувала німецьку [8].

Львів, як головне місто Галичини, у XIX ст. також розбудовувався за віденською моделлю, як справжнє габсбурзьке місто, що передусім відбилося на його міському ландшафті, бо саме архітектура (нарівні з пресою, театром, літературою, музикою) була однією з найважливіших складових габсбурзької культурної політики в Галичині. Бюрократична система, створена Марією Терезією та Йосифом Другим, призвела до повної уніфікації імперії: і у Відні, і у Львові чиновники носили одну й ту ж форму, спільна символіка прикрашала суди, пошти, залізничні станції на всій території Австро-Угорської держави. Кав'ярні та готелі Львова, на думку американського історика Вільяма Джонстона, нічим не відрізнялися від віденських, а мандрівник однаково почував себе як у Галичині, такі у Відні [5, с. 62]. Не випадково австрійська влада, покладаючи політичні надії на нове німецькомовне населення міста та лояльних до себе русинів-селян на його околицях, намагалася зробити зі Львова «Відень Сходу». А сам Відень протягом тривалого часу, тобто з другої половини XVIII і до початку XX ст. був чимось набагато більшим, аніж просто столиця імперії Габсбургів. Це призвело до ототожнення багатьох явищ не з самою країною, а з її центром. Дослідники стверджують, що ця формула настільки унікальна та навіть універсальна, що прийнято говорити в сенсі Відня, а не в розумінні австрійськості, як про утилітарно-побутові речі («віденська» кухня, «віденська» кава, «віденський» стілець), так і про культурно-інтелектуальні («віденська класична школа», «віденський» вальс, «віденська» оперета, «віденський» модерн, «віденська» школа психоаналізу тощо).

Адже Відень був зосередженням духу цієї імперії, а світогляд самих віденців, як стверджує В. Джонстон, вміщав у собі дві основні установки: естетизм (насолода мистецтвом), та терапевтичний нігілізм (байдужість до політичних та соціальних реформ) [5, с. 167]. Окрім того, місто було одним із найважливіших європейських «культурних вузлів». Як «інституційний вузол», Відень сприяв поширенню протягом XIX ст. у Галичині певних соціальних структур, які стали засобами організації мистецького життя, а це - музичний театр, музичні товариства, музична освіта, виконавські музичні заходи тощо. По-друге, що не менш важливо, він виконував функції «топографічного вузла», який, бувши одним із найвизначніших у Європі осередків музичної культури, відцентрово розсіював характерні ознаки «віденського стилю», що в подальшому сприяло розвитку музичного мистецтва не тільки в географічних кордонах імперії Габсбургів, але й поза її межами. Протягом усього XIX ст. погляд галицьких українців, як стверджує А. Вендланд, був звернений до Відня, як розкішного центру монархії, а «переважна більшість освічених українців значно ближче перебувала до польської (чи німецької) культури, ніж до <…> україномовної народної культури своєї Вітчизни» [2, с. 61].

Повертаючись до задекларованого у назві статті поняття «топос Відня», потрібно зазначити, що його слід розуміти не лише географічно, але і символічно, як місце пам’яті у просторі загальнолюдської культури. І якщо існують міста-музеї, міста–бібліотеки, міста-карнавали, міста-лабіринти, як Петербург в уяві Т. Шевченка, то Відень можна розглядати крізь опозицію профанного/сакрального, сприймаючи його як пам’ятне місто музики, прославлене іменами видатних композиторів XVIII-XIX ст. І тому, перефразовуючи думку Аляйди Ассман, слід зауважити, що культура австрійської імперії являє собою пам’ятний ландшафт, в якому окремі місця стали мнемотехнічними топосами, бо «великою є сила пам’яті, притаманна місцю» (Цицерон) [1, с. 317]. І хоча Відень (як священне місто музики) є символом минулого, але він зберігається у культурній пам’яті Галичини, як втрачене власне минуле. Адже не випадково саме у Львові Моцарт-син вшановував пам’ять свого батька виконанням його «Реквієму». Так, зникла в плині української історії культура «постає як горизонт в освітній пам’яті пізнішої епохи» [1, с. 333]. Загальновідомо, що В.А.Моцарт для галицьких композиторів XIX ст. був високим каноном, бо навіть Бортнянського П. Бажанський

називає рідним братом Моцарта, а М. Вербицький зазначає, що Д. Бортнянський для українців є тим, ким для Західної Європи був Моцарт [3, с. 25]. Тут, на думку К. Дальгауза, йдеться про естетичну ідею «noble simplicité» (благородної простоти), найдосконалішим втіленням якої вважалися твори австрійського Генія [4, с. 389].

Слід зазначити, що з усіх галицьких композиторів вплив Моцарта був найвідчутнішим саме у творчості М. Вербицького, який у симфоніях-увертюрах, написаних у формі одночастинного Allegro з повільним вступом, наслідував вже відомі оперні увертюри Моцарта («Дон Жуан», «Чарівна флейта», «Cossi fan tutte»), побудовані за таким самим принципом. І навіть у «Заповіті», своїй, як висловився С. Людкевич, «лебединій пісні», Вербицький все ще перебуває під великим впливом Моцарта, усвідомлюючи водночас усю складність музичного перетворення поезії Т. Шевченка. «Національне», яке в тогочасній галицькій музичній культурі розумілося лише на рівні пісні, думки-шумки та коломийки (на це не випадково звертає увагу С. Людкевич), не могло адекватно передати глибокий зміст шевченкового «Заповіту» [7, с. 51]. Як і у випадку з гімном «Ще на вмерла Україна», композитор змушений шукати відповідні музично-виразові засоби, зокрема і поза сферою національного.

Тому основну ідею вірша він втілює, намагаючись синтезувати елементи церковного та театрального стилів, внаслідок чого категорія патетичного набуває тут глибокого філософського звучання, бо соліст і хор промовляють від імені самого Поета, що перебуває на межі життя і смерті. Патетичне, переломлене крізь призму церковного, цілком звичне для музичного мистецтва класичної доби. На цю його особливість звертає увагу Л. Кирилліна, зазначаючи, що топос патетичного, який від початку був пов’язаний із церковним стилем, досить рано потрапив до опери та інструментальної музики [6, с. 28]. Не випадково оркестровий вступ до «Заповіту» нагадує початок увертюри до Моцартового «Дон Жуана», з особливо різким динамічним контрастом, який символізує два світи – мертвих і живих. Так, театральному пафосу першої теми «Заповіту» з її початковим чотиритактом, у якому грізні акордові вигуки на f, що символізують невблаганний вирок долі та смерті, протиставляється другий чотиритакт, значно прозоріший за фактурою, з динамікою p та скорботними малосекундовими інтонаціями, які у подальшому висхідному русі до домінанти створюють враження риторичного питання без відповіді.

Вплив В.А. Моцарта на творчість композиторів перемишльської

школи пояснюється, на нашу думку, ще й особливим ставленням галичан до традиції. Адже це та головна відмінність, яка дозволяє розмежувати романтизм із бідермаєром. Максимальна суперечність між композиторами, які репрезентували бідермаєр та романтизм, полягає у тому, як стверджує К. Дальгауз, що романтики вважали себе спадкоємцями Бетговена. Натомість композитори, які повністю вписуються у традицію бідермаєру, відчували потяг до Моцарта, намагаючись наслідувати його, але з певної дистанції, оскільки Моцарт у свідомості тогочасних композиторів став втіленням високого класичного канону, а не лише класицизму як стилю [4, с. 389].

Ще однією, типово віденською рисою у творчості Вербицького є наявність у його симфоніях зразків танцювальної музики, що є наслідком австрійської або точніше - «віденської манії до танців». Про це пише історик О. Середа, стверджуючи, що «карнавальні бали» (маскаради) за часів панування Габсбургів були однією з найяскравіших громадських розваг у Львові [9, с. 319]. Костюмовані бали, які називалися «редутами», проводилися у Львові протягом усього XIX ст. Це була не лише розважальна, але і «національно-представницька» подія, бо й самі танці, і вбрання, і поведінка на балу «дозволяли виявити характер, устремління та ідентичність нації» [9, с. 316]. Окрім того, на балах були також задіяні військові оркестри, які володіли високим рівнем виконавської майстерності. У складі цих оркестрів були як духові, так і струнно-смичкові інструменти. Австрійський культуролог М. Чакі зазначає, що військове музикування мало значний вплив на розважальну музику австрійського театру [10, с. 270].

Норберт Лінке, дослідник творчості Йогана Штрауса, писав про проблему походження військових сигналів у розважальній музиці і що вона ще ніким не досліджена. У той же час у Й. Штрауса всі інтродукції до вальсів витримані у стилі вступних побудов, які характерні для військової музики, а трубні сигнали використовувались як сполучна ланка між окремими фразами. Відтак автор констатує, що ці явища «у більш чи менш прихованому вигляді проникли у всі клітини та структури розважальної музики» [10, с. 270].

Наявність військового колориту в австрійській розважальній музиці XIX ст. має безпосереднє відношення і до творчості М. Вербицького, оскільки навіть поверхове знайомство з його увертюрами свідчить про симпатії автора до військової музичної риторики. Те, що греко-католицький священик і церковний композитор працював у

жанрі розважальної музики, використовуючи у своїх творах і військові музичні інтонеми, є переконливим доказом, що і «висока», і побутова культура Відня мала досить серйозний вплив на формування його музичного світогляду. Щодо військового колориту, то він відчутний вже у симфонії №1, оскільки починає проявляється з перших тактів Allegro spirituoso. Його носієм, починаючи від цифри 41, виступає група дерев'яних та мідних духових інструментів у супроводі литавр, яка на фоні perpetuum mobile струнно-смичкових інструментів провадить маршову тему, в якій чітко виділяються «трубні сигнали» мідного хору (мідна група в увертюрах Вербицького складалася з валторн, труб та тромбонів). Починаючи з четвертого такту від ц.46, ці сигнали звучать більш настирливо у виконанні лише мідних духових інструментів, передуючи появі кожної нової ліричної теми. Тобто можна спостерегти ту ж саму тенденцію, що й у вальсах Й. Штрауса, бо трубні сигнали композитор використовує у цій симфонії в якості сполучної ланки між темами.

Але якщо в симфонії №1 елементи військової музики виконують лише функцію супроводжуючого фону, то у Другій симфонії «військова тематика» є домінуючою. Військовий колорит тут проявляється не лише на рівні окремих впізнаваних риторичних ритмоформул, але й у вигляді військової маршової музики. Так, зокрема, одна з основних тем експозиції (ц.41) сприймається як урочистий військовий переможний марш. Композитор, на відміну від інших тем, не проводить її ще раз у репризі, щоб не перевантажувати та не порушувати баланс композиції, натомість вводить новий, тріумфального характеру, військовий марш у завершальний епізод симфонії - коду, а її саму будує таким чином, що вона за своїми розмірами розростається до цілого розділу.

За такою ж схемою побудована і Симфонія №4, де перша тема Allegro - військовий марш, який викликає не випадкові, на нашу думку, алюзії до маршу з увертюри Дж.Россіні «Сорока-злодійка». Як і в Симфонії №2, кода Allegro vivace переростає у самостійний розділ, що за своїми масштабами дорівнює репризі. Основою цього розділу також є військовий марш, який, зважаючи на святковий та урочистий характер, нагадує «Марш Радецького» Й. Штрауса. Військовим маршем починається та закінчується симфонія №6. А загалом, можна констатувати, що інтонації та ритми військової музики пронизують всі, без винятку, увертюри Вербицького.

Якщо композитори перемишльської школи багато в чому наслі-

дували традиції віденського класицизму, то для покоління галицьких музикантів останньої чверті XIX ст. взірцевою стала творчість Ф. Шуберта. Як приклад, можна навести солоспів О. Нижанківського «Минули літа молодії» на слова Т. Шевченка. На відміну від М. Лисенка, який у музиці до «Кобзаря» спирався здебільшого на народну пісню, О. Нижанківський, як композитор-аматор, вихований на здобутках австро-німецької музичної культури, у царині вокальної музики більше тяжіє до Шуберта. На це вказує навіть вибір ним поетичного тексту. О. Нижанківський не звертається до віршів Шевченка, у яких є відчутною поетика фольклору. Натомість його зацікавила поезія з нейтральним лексичним матеріалом. Таким є вірш «Минули літа молодії», написаний Т. Шевченком у 1860 році, незадовго до своєї смерті. На думку Ю. Шевельова, у ньому «тема самотності, старості, очікування смерті, що розкривається у роздумах суб'єктивного ліричного персонажа, переростає у філософський узагальнюючий висновок про нікчемність і жалюгідність людини, кинутої у цей світ» [11, с. 95]. Звідси й основний образ твору, а ним є зима, як метафоричний символ старості та смерті. Не випадково на слові «зима» композитор вводить у фортепіанну партію солоспіву «Минули літа молодії» «мотив долі», що звучить на ff, як реторичне питання, яким зазвичай закінчується предиктовий фрагмент твору. Тому тут більше напрошуються аналогії із циклами «Зимовий шлях» та «Лебединий спів» Ф. Шуберта, ніж з творами М. Лисенка, для світовідчуття якого трагічна образність, пов'язана з кінечністю людської екзистенції, була не характерна. Так, взірцем для О. Нижанківського могла бути пісня Шуберта «Передчуття воїна (слова Л. Рельштаба) з його останнього циклу «Лебединий спів». У її основу покладено контрастне співставлення двох образних сфер: похмурого передчуття та світлих спогадів. Відповідно драматичне у Шуберта представлено мелодикою декламаційного типу, а ліричне – кантиленою. За аналогічним принципом побудований і солоспів «Минули літа молодії». Це, значною мірою, випливає з особливостей композиції самого твору Шевченка, побудованого на антитезі зими, уособленням якої є засніжений степ, та недосяжної весни, з її символом зеленого садочка – шевченківського образу земного раю. Але такі порівняння були б надто поверховими, якби не наявність спільного для обох композиторів жанрового прообразу – чакони. Так, ритмічний малюнок темирефрену пісні «Минули літа молодії» повністю співпадає з темою першого розділу «Передчуття воїна» Ф. Шуберта. Окрім того, спіль-

ність простежується і на ладо-тональному рівні. У пісні О. Нижанківського (як і в згаданому творі Шуберта) драматична образність пов'язана з патетичним *до мінором*, а лірико-романсова - зі світлим *ля-бемоль мажором*.

Національне та культурне життя Галичини початку ХХ століття, для якого характерне зростання української національної самосвідомості, також не можна розглядати ізольовано без розуміння тих імпульсів, які йшли з центру, тобто з Відня. Криза імперської австрійської ідентичності, особливо відчутна наприкінці ХІХ століття, стала специфічною ознакою віденського модерну. Молоде покоління віденських мистців (Jung-Wien) виступало проти авторитарності батьківської культури . Подібні настрої на початку ХХ ст. досягнули і Галичини. У цьому контексті треба згадати львівське мистецьке угрупування «Молода Муза (1907-1909), яке, подібно до Jung-Wien, не мало програми і більше нагадувало товариський клуб, до якого входили не лише літератори, але й представники інших мистецьких професій, зокрема композитор С. Людкевич. Прагнення віднайти нові шляхи у мистецтві, служіння красі, а також намагання звільнитися від вузького побутового етнографізму – це те, що об'єднувало представників «Молодої Музи» і стало ключем до сучасного розуміння особливостей розвитку української музичної культури у добу модерну. Зарубіжні дослідники звертають увагу на специфічність віденської культури, з її, як стверджує К. Е. Шорске, нетиповим поєднанням провінціалізму і космополітизму, традиціоналізму і модернізму [12, с.25]. Покоління австрійців доби fin-de-siecle намагалося засвоїти найновіші інтелектуальні здобутки західноєвропейських національних культур – французької, бельгійської, скандінавської, англійської тощо. Тому апелювання галицьких композиторів першої половини ХХ ст., зокрема В. Барвінського до музики М. Равеля, К. Дебюссі, Дж. Пуччіні чи С. Людкевича до творчості Р. Штрауса та Г. Малера є цілком природнім, бо може розглядатися саме як прояв віденської ідентичності.

Одним із найяскравіших творів української музики, в якому яскраво проявилися характерні риси доби віденського fin-de-siecle, є симфонічна кантата С. Людкевича «Кавказ». Вперше в історії вітчизняної музичної культури вся увага композитора зосереджена не на вокально-хоровій сфері, а на оркестрі, що є наслідком студіювання Людкевичем симфонічних творів західноєвропейської класики. У цьому плані його можна порівняти з сучасниками, австрійськими

композиторами Р. Штраусом та А. Шенбергом, які у своїй творчості також зверталися до масштабних симфонічно-вокальних полотен. Так, А. Шенберг в один час із С. Людкевичем, з 1900 по 1911 роки працював над своєю грандіозною кантатою «пісні Ґурре», шукаючи нові типи звучності у сфері співвідношення інструментальної музики та вокалу. Шенберг назвав цей твір ключем до свого особистісного розвитку. На думку дослідників творчості композитора, «Пісні Ґурре» є породженням fin-de-siecle , бо в цій кантаті поєдналась дух вагнерівської величі з непорушним оптимізмом бетговенської «Оди до радості». Ці слова з повним правом можна адресувати і до «Кавказу» С. Людкевича, чия музична мова позначена впливом Вагнера і навіть Бетговена. будучи водночас одним із перших прикладів модерного осмислення поезії Т. Шевченка в українській культурі початку ХХ століття.

Література

1. Ассман А. *Простори спогаду. Форми трансформації культурної пам'яті* / пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. К.: Ніка-Центр, 2012. 440 с.
2. Вендланд А. В. *Русофіли Галичини. Українські консерватори між Австрією та Росією, 1848–1915*/ пер. з нім. Х. Назаркевич, наук. ред. М. Мудрий. Львів: Літопис, 2015. 685 с.
3. Вербицький М. О пінію музикальном // *Українська музика*: наук. часопис Львівської нац. муз. академії ім. М. В. Лисенка, 2015. Ч. 1–2. С.23–27.
4. Дальгауз К. Романтизм і бідермаєр. Про характеристику доби реставрації в історії музики // *Праці музикознавчої комісії НТШ*. Львів, 2014. С. 377-393.
5. Джонстон У. М. *Австрийский Ренессанс. Интеллектуальная и социальная история Австро-Венгрии 1848–1938 гг.* / Пер. с англ. В. Калиниченко. М.: Московская школа политических исследований, 2004. 634 с.
6. Кириллина Л. В. *Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III : Поэтика и стилистика*. Москва: Издат. дом «Композитор», 2010. 376 с.
7. Людкевич С. Націоналізм у музиці // *Дослідження, статті, виступи* / Редакція, вступна стаття і примітки З. Штундер. Т.1. Львів: Дивосвіт, 1999. С.35-52.
8. Малярчук Т. *Український Відень: кінець мрії:* [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://texty.org.ua/pg/article/editorial/read/44338/ - Дата доступу:19.03. 2013
9. Середа О. Ruś będzie tańczyć! «Руські бали» у Львові як фактор польсько-українських взаємин у Галичині кінця 40-х — 60-х років XIX ст. // *Львів: місто — суспільство — культура*. Т. 6 / Ред. О. Аркуша і М. Мудрий (Вісник Львівського університету. Серія історична. Спеціальний випуск).

Львів, 2007. С. 310-332.
10. Чаки М. *Идеология оперетты и венский модерн:* Культурно-исторический очерк / Пер. с нем. В.А.Ерохина. СПб.: Издательство имени Н.И. Новикова, 2001. 348 с.
11. Шевельов Ю. 1860 рік у творчості Тараса Шевченка // *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Том CCXXIV. Праці Філологічної секції. Львів, 1992. С. 89-106.
12. Шорске К. Е. *Віденський fin-de-siecle. Політика і культура*. Львів, ВНТЛ-Класика, 2003. 320 с.

References

1. Assman, A.(2012). *Prostory spohadu. Formy transformatsii kulturnoi pamiati* [Spaces of memory. Forms of transformation of cultural memory] / per. z nim. K. Dmytrenko, L. Doronicheva, O. Yudin. Kyiv: Nika-Tsentr [in Ukrainian].
2. Vendland, A. V. (2015). *Rusofily Halychyny. Ukrainski konservatory mizh Avstriieiu ta Rosiieiu, 1848–1915* [Rusophiles of Galicia. Ukrainian Conservatives between Austria and Russia, 1848-1915.] / per. z nim. Kh. Nazarkevych, nauk. red. M. Mudryi. Lviv: Litopys [in Ukrainian].
3. Verbytskyi, M. (2015). O piniiu muzykalnom [About music singing]. *Ukrainska muzyka* 1–2.Lviv. S. 23–27 [in Ukrainian].
4. Dalgauz, K. (2014), Romantyzm i bidermayer. Pro xarakterystyku doby` restavraciyi v istoriyi muzyky` [About the characterization of the period of restoration in the history of music] / *Praci muzykoznavchoyi komisiyi NTSh*, Lviv. S. 377-393 [in Ukrainian].
5. Dzhonston, U. M. (2004). *Avstryiskyi Renessans. Yntellektualnaia y sotsyalnaia istoryia Avstro-Venhryy 1848–1938 hh*. [The Austrian Renaissance. Intellectual and social history of Austria-Hungary 1848-1938] // Per. s anhl. V. Kalynychenko. Moskva: Moskovskaya shkola politicheskikh issledovaniy [in Russian].
6. Kirillina, L. V. (2010). *Klassicheskij stil' v muzyke XVIII – nachala XIX veka. CH. III : Poehtika i stilistika* [Classical style in the music of the eighteenth and early nineteenth centuries. Part III: Poetics and stylistics]. Moskva : Kompozitor [in Russian].
7. Liudkevych, S. (1999). Natsionalizm u muzytsi [Nationalism in music. Research, articles, speeches] // *Doslidzhennia, statti, vystupy*. T 1. Uporiad-kuvannia, redaktsiia, vstupna stattia i prymitky Z. Shtunder. Lviv:Dyvosvit». S.35-52 [in Ukrainian].
8. Maliarchuk, T. (2013). *Ukrainskyi Viden: kinets mrii* [Ukrainian Vienna: the end of a dream]: [Elektronnyi resurs]. - Rezhym dostupu: http://texty.org.ua/pg/article/editorial/read/44338/ - Data dostupu:19.03. 2013 [in Ukrainian].
9. Sereda, O. (2007). Ruś będzie tańczyć! «Ruski baly» u Lvovi yak faktor polsko-ukrainskykh vzaiemyn u Halychyni kintsia 40-kh — 60-kh rokiv XIX st. [Rus will dance!"Russian balls" in Lviv as a factor of Polish-Ukrainian relations in Galicia in the late 1940's and 1960's.] // *Lviv: misto — suspilstvo — kultura.* T.

6 / Red. O. Arkusha i M. Mudryi (Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriia istorychna. Spetsialnyi vypusk). Lviv. S. 310-332 [in Ukrainian].
10. Chaki, M. (2001). *Ideologiya operetty i venskij modern:* Kul'turno-istoricheskij ocherk [The ideology of the operetta and Viennese Art Nouveau: Cultural and historical essay] // Per. s nem. V.A.Erohina. Sankt-Peterburg: Izdatelstvo imeni N.I. Novikova [in Russian].
11. Shevelov, Yu (2003). 1860 rik u tvorchosti Tarasa Shevchenka [1860 in the works of Taras Shevchenko] // *Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka*. Tom SSKhKhIV. Pratsi Filolohichnoi sektsii. Lviv. S. 89-106 [in Ukrainian].
12. Shorske, K. E.(2003). *Videnskyi fin-de-siecle. Polityka i kultura* [Viennese fin-de-siecle. Politics and culture]. Lviv: VNTL-Klasyka [in Ukrainian].

Myroslava Novakovych – Candidate in Art Criticism (Ph.D.), Associate Professor, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv (Ukraine). E-mail: golowersa63@gmail.com

ORCID 0000-0002-5750-7940

Topos of Vienna as a place of deployment of meanings in the musical culture of the Habsburg Galicia

The article deals with separate geographically defined places connected with the spaces of national cultural memory. It is alleged that these are "places of memories" that became centers of cultural and spiritual life of Ukrainians outside Ukraine. It is stated that for the Ukrainians of Galicia, Vienna remained a "memorable place" during the nineteenth century. As the main city of the Austro-Hungarian Empire, Vienna was a model for imitation and contributed to the expansion of social structures in Galicia, which became the means of organizing here artistic life. The concept of the "topos of Vienna" is considered through the prism of the categories of sacred / profane, as a sacred music city, associated primarily with the name of VA Mozart. The author analyzes the cantata "The Testament" of Verbytsky, written on the text of the eponymous verse by T. Shevchenko. The composer sought appropriate musical expressions outside the national sphere, so the orchestral introduction to the "Testament" reminds the beginning of the overture to Mozart's "Don Juan", with a particularly sharp dynamic contrast, which symbolizes two worlds - the dead and the living. The influence of Mozart on the creativity of the composers of the Przemysl School is due to their particular attitude to the tradition. After all, Mozart was for them the embodiment of the high classical canon, and not just classicism as a style. It is noted that the Austrian military coloured entertaining music was directly related to the work of M. Verbytsky. The composer used elements of military musical rhetoric in his orchestral works.

It is alleged that for the Galician musicians of the last quarter of the nineteenth century exemplary was the work of F. Schubert. An example of such influence is the song by O. Nyzhankivsky "The Past of the Year of Youth" by the words of T. Shevchenko. A model for the composer could be the song of

Schubert "Premonition of a Warrior" from his last cycle "Swan Singing". The basis of the work is the contrasting comparison of two figurative spheres: gloomy foreboding and light memories. The article also examines the period of Viennese fin-de-siecle and its influence on the work of S. Lyudkevych. It is noted that the characteristic signs of fin-de-siecle are present in the Caucasus symphony cantata. After all, it combines the spirit of Wagner's greatness with the indisputable optimism of Bethoven's "Ode to Joy".

Стаття поступила до редакції 6 червня 2018 року.

УДК 78.27; 78.491
DOI: https://doi.org/10.33398/2310-0583.2018.4243.112.124

Антон Пославський

КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ СТИЛЬ А. БЕРГА: ПРОГРАМНІСТЬ „ПРИХОВАНОЇ ОПЕРИ”, СИНТЕЗ КАМЕРНОСТІ І КОНЦЕРТНОСТІ

Пославський Антон Олександрович – кандидат мистецтвознавства, старший викладач, Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, Львів (Україна). E-mail: poslav1975@gmail.com

Камерно-інструментальний стиль А. Берга: програмність „прихованої опери”, синтез камерності і концертності

Стаття присвячена камерно-інструментальному ансамблю як особливому типу музичного мислення, а також розрізняє «константи» і «змінні» цього художнього явища. Основна мета статті – охарактеризувати загальні та специфічні риси нововіденського камерно-ансамблевого інструменталізму в особі його представника Альбана Берга. У зв'язку з цим пропонуються відповідні висновки щодо специфіки та загальних закономірностей тембрового комплексу в камерно-інструментальному стилі згаданого автора, який спеціально не досліджувався в наших попередніх роботах.

Камерно-інструментальний стиль нововіденської школи виник на основі втілення і модернізації традицій європейського інструменталізму з акцентом на його австро-німецьке відгалуження. Основоположні родові ознаки камерного інструменталізму у вигляді співвідношення голосів-партій на основі їхньої рівнопотенційності і тембрової взаємодоповнюваності стали вихідними і співзвучними до музичного експресіонізму, технологічно вираженому через дванадцятитонову композицію.

Камерно-інструментальний стиль став основою і „титульною”