

Mariana Poltorak

Szkoła Doktorska Uniwersytetu Rzeszowskiego, Polska

INSPIRACJE TRADYCJĄ GALICYJSKĄ W LIRYCE WOKALNEJ IHORA SONEWYCKIEGO

Galicyjska kultura muzyczna rozwijała się niezależnie pod wpływem różnych warunków politycznych i etnicznych, które wpłynęły na formację muzyczną polskich i ukraińskich kompozytorów. W szczególności liryka wokalna rozwijała się pod wpływem Zachodu, łącząc dawne galicyjskie tradycje pieśniarskie z ukraińskimi formami romantycznymi. Po II wojnie światowej i zmianach politycznych transformacji uległy warunki rozwoju muzycznego, co spowodowało potrzebę adaptacji i poszukiwania nowych środków wyrazu. Ukraiński kompozytor i muzykolog Ihor Sonewycki (1926–2006) inspirował się galicyjską tradycją w swoich utworach wokalnych, wprowadzając jednocześnie nowoczesne techniki kompozytorskie. Po uzyskaniu przez Ukrainę niepodległości w 1991 roku Sonewycki i jego dzieła stali się ważnym elementem odnowy muzycznej tożsamości Ukrainy.

Słowa kluczowe: Ihor Sonewycki, lwowska szkoła kompozytorska, liryka wokalna, Galicja

Kultura muzyczna w Galicji rozwijała się w specyficznych warunkach historycznych, obejmujących wieloetniczność regionu oraz jego położenie na pograniczu kultur wschodniej i zachodniej Europy. Życie muzyczne Galicji w XIX wieku cechowała aktywność wielu towarzystw muzycznych, koncerty kameralne oraz współistnienie kultur polskiej, ukraińskiej i żydowskiej. Zabór austriacki umożliwiał jednak w różnym stopniu rozwój sztuki muzycznej, zarówno polskiej, jak i ukraińskiej. Tworzyły się różne formy działalności, powstawały nowe i kontynuowały swoją pracę towarzystwa i instytucje muzyczne reprezentujące poszczególne grupy narodowe mieszkające w tym regionie. Twórczość muzyczna otrzymywała nowy kształt, bazując na kontaktach z Europą Zachodnią¹.

Niezwykle popularnym gatunkiem uprawianym przez kompozytorów galicyjskich stała się liryka wokalna. U kompozytorów ukraińskich sięgała ona do korzeni, czerpiąc z tradycji ukraińskiej pieśni romantycznej o charakterze ludowym, typowej dla środowiska galicyjskiego, która odpowiadała wcześniejszej formie pieśni – romansowi, gatunkowi muzyki wokalne opartemu na dawnej ukraińskiej

¹ Zob. Л. Кияновська, *Галицька музична культура XIX–XX століття*, Чернівці 2007, s. 21–28, 105–109.

tradycji muzycznej². Tematyka ukraińskiej pieśni o charakterze ludowym często związana była z tęsknotą, stratą, tragedią lub pamięcią o przeszłości, podobnie jak w klasycznych elegiach. Wywołuje ona głębokie uczucia tęsknoty, współczucia i refleksji. W Galicji nakładały się na charakter tego gatunku aktualne trendy zachodnioeuropejskiej pieśni solowej. Popularność liryki wokalne wiązała się z praktyką wykonawczą. Muzyka kameralna wykonywana w salonach inteligencji i duchowieństwa ukraińskiego była formą dostępną i towarzyszyła Ukraińcom w życiu codziennym. Uzyskanie przez Polskę niepodległości spowodowało eksplozję twórczości wokalne. Niestety, II wojna światowa zdecydowanie spowolniła możliwości twórcze. Po jej zakończeniu warunki polityczne diametralnie zmieniły charakter i proces rozwoju twórczości wokalne. W tym kontekście oznaczało to poszukiwanie nowych środków muzycznych, kształtowanie nowych stylów i trendów, co było niestety efektem procesu twórczego sterowanego ideologicznie. Było to zjawisko, z którym artyści poprzednich epok nie mieli doświadczeń. Należy zauważyć, że ideologia miała największy wpływ przede wszystkim na dzieła monumentalne³. Niestety, również liryka wokalna padła ofiarą cenzury, która uniemożliwiała wykorzystywanie tekstów, niejednokrotnie wartościowych artystycznie, konkretnych poetów. Powyższe fakty nie przerwały jednak procesu rozwoju tradycji i wielu kompozytorów nadal nawiązywało w swojej twórczości do muzyki galicyjskiej.

Dopiero po uzyskaniu przez Ukrainę niepodległości w 1991 roku kompozytorzy mogli ponownie rozpocząć twórcze poszukiwania własnego „ja”. Na przełomie XX i XXI wieku kultura ukraińska doświadcza weryfikacji wartości, co prowadzi do skomplikowanego procesu formowania nowej konstrukcji artysty muzyka, który kładzie nacisk na narodową świadomość, przywracanie pierwotnych i nieco zapomnianych tradycji oraz duchowych wartości⁴.

Jednym z przedstawicieli tego nurtu, zakorzenionego w tradycji, a zarazem otwartego na nowe poszukiwania, był Ihor Sonewycki (1926–2006) – ukraiński kompozytor, muzykolog, dyrygent i pianista związany z lwowską szkołą kompozytorską. Urodził się we wsi Hadyńkowce w powiecie czortkowskim, w obwodzie tarnopolskim. Pochodził z rodziny inteligencji ukraińskiej. Jego ojciec Mychajło Sonewycki był filologiem i historykiem, a matka Olha Lasowska – dziennikarką. Studiował w Wyższym Instytucie Muzycznym im. M. Łysenki we Lwowie, gdzie zetknął się bezpośrednio z dziedzictwem muzycznym Galicji i ideami Wasyła Barwińskiego. Choć był zmuszony do emigracji już w 1944 roku, pozostawał przez całe życie wierny estetycznym i duchowym wartościom, które go ukształtowały w okresie młodości spędzonej w dawnej Galicji. Pod koniec

² Por. O. Popowicz, *Pieśń solowa w twórczości kompozytorów ukraińskich XIX i pierwszej połowy XX wieku*, Rzeszów 2009, s. 77.

³ Zob. Л. Кияновська, *Галицька музична...*, s. 306–308.

⁴ *Ibidem*, s. 306.

II wojny światowej, otrzymując rekomendację Barwińskiego⁵, młody kompozytor z rodziną przeprowadził się do Wiednia. Niestety, miasto zostało zajęte przez rosyjskich komunistów, w wyniku czego rodzina Sonewyckich trafiła do obozu dla przesiedleńców w Monachium⁶. Studiował w Państwowej Akademii (obecnie Uniwersytet) Muzyki i Sztuk Scenicznych w Wiedniu, w klasie Josepha Marxa, a następnie w Państwowej Akademii Muzycznej w Monachium (1950), gdzie uzyskał stopień magistra ze specjalizacją w zakresie kompozycji, dyrygentury i fortepianu oraz doktora filozofii na Ukraińskim Wolnym Uniwersytecie w Monachium (1961)⁷.

W roku 1950 rodzina kompozytora przeprowadziła się do Nowego Jorku, gdzie rozkwitła działalność publiczna Sonewyckiego. Był on współzałożycielem Ukraińskiego Instytutu Muzycznego, w którym uczył teorii, historii muzyki i gry na fortepianie.

Praca dyrygencka Sonewyckiego była związana z najbardziej znanymi ukraińskimi chórami w Ameryce – „Dumką” w Nowym Jorku, „Trembitą” w Newarku, chórem im. T. Szewczenki w Cleveland oraz Chórem Studio w Klubie Lite-racko-Artystycznym w Nowym Jorku.

Sonewycki rzadko występował jako pianista-solista, ale stał się jednym z najpopularniejszych pianistów towarzyszących. Współpracował z takimi śpiewakami, jak Wasyl Tysiak, Myrośław Skala-Starycki, Mychajło Miński, Marta Kokol-ska i wielu innych.

Sonewycki był głównym inicjatorem festiwalu „Music and Art Centre of Green Country”, który po raz pierwszy odbył się w 1983 roku. Wydarzenie, każdorazowo składające się z serii koncertów, zyskało uznanie w środowisku muzycznym. Jest to jeden z najbardziej znaczących festiwali muzyki klasycznej ze szczególnym uwzględnieniem repertuaru ukraińskich kompozytorów, prezentowanego przez najlepszych ukraińskich i międzynarodowych artystów. Coroczny letni festiwal muzyki kameralnej odbywa się w Hunter, w północnej części stanu Nowy Jork, na malowniczym terenie przypominającym Karpaty. Dziś działalność artystyczną kontynuuje żona kompozytora, Natalia Sonewycka (prezes zarządu), a wspierają ją znani muzycy, tacy jak pianista Volodymyr Vynnytsky (dyrektor muzyczny) i wiolonczelistka Natalia Khoma (doradca artystyczny)⁸.

Pomimo aktywnej działalności kulturalnej i publicznej Sonewycki stawiał kompozycję na pierwszym miejscu. Jego twórczość muzyczna jest różnorodna

⁵ Zob. *Життя і творчість Ігора Соневицького (1926–2006)*, <https://www.youtube.com/watch?v=HTQGc7OAKEA> (14.09.2024).

⁶ Por. Duma Music, <http://www.dumamusic.com/composers/ihorsonevytsky.html> (14.09.2024).

⁷ Zob. Parafia, <https://parafia.org.ua/person/sonevytskyj-ihor/> (11.09.2025).

⁸ Por. О. Німилевич, *Вокальний цикл Б. Фільц «Переливи барв» на вірші С. Гординського: принципи співвідношення музики і слова*, „Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку” 2023, nr 44, s. 157.

pod względem formalnym i gatunkowym. Komponował muzykę chóralną, instrumentalną, w dużej części fortepianową (np. koncert fortepianowy) oraz lirykę wokálną – ponad 40 pieśni solowych i ansambli. Znaczącą część utworów stanowi muzyka sakralna – liturgie, duchowe utwory chóralne, *Boska Liturgia*, nabożeństwa żałobne oraz cykl *Canti spirituali*.

Skomponował również muzykę do baletu *Kopciuszek* dla Szkoły Baletowej Romy Pryjmy-Bohaczewskiej, a od 1966 roku do końca życia współpracował z Artystycznym Studium Słowa Lidii Kruszelnickiej, dla którego napisał muzykę do ponad 30 sztuk teatralnych i spektakli, takich jak *Лісова пісня* [Pieśń lasu], *Ярослав Мудрий* [Jarosław Mądry], *Іван Вишеньський* [Iwan Wyszenski]⁹.

Okres jego największej aktywności twórczej to lata 60. i 90. XX wieku. Dziezictwo Sonewyckiego obejmuje jednoaktową operę-satyrę *Зоря* [Gwiazda], której premiera miała miejsce w roku 1995 we Lwowie.

Muzykolog Stefania Pawłyszyn uważa, że w dorobku Sonewyckiego największe znaczenie ma twórczość wokálna, w tym zarówno solowa, chóralna, jak i teatralna, ale pierwsze miejsce oddaje muzyce sakralnej z najbardziej oryginalnymi utworami cyklu *Canti spirituali* oraz psalmami¹⁰. Myroslav Skoryk z kolei twierdzi, że pieśni solowe Sonewyckiego są jednymi z najlepszych przykładów ukraińskiej muzyki w tym gatunku¹¹.

Sonewycki najlepiej odnajdywał się w miniaturach, muzyce chóralnej, zwłaszcza sakralnej. Jego miniatury są nacechowane głęboką duchowością. Kompozytor dąży do urzeczywistnienia ukraińskiego charakteru w muzyce, opierając się na doświadczeniu własnego środowiska etnicznego i czasu, kontynuując jego najlepsze tradycje, a jednocześnie wykorzystując osiągnięcia artystyczne autorytetów muzyki ukraińskiej – Mykoły Łysenki, Kyryla Stecenki, Mykoły Łeontowycza, Stanisława Ludkiewicza, Wasyla Barwińskiego, Mykoły Kolessy, Nestora Nizankowskiego i innych¹².

Późny okres twórczości kompozytora, w którym powstała większość jego pieśni solowych, charakteryzuje się szczególną dbałością o barwowo-dynamiczne, artystyczno-emocjonalne, techniczne i artykulacyjne aspekty.

Szczególnie atrakcyjny jest język muzyczny Sonewyckiego, który wydaje się prosty i oszczędny w środkach, ale w rzeczywistości jest rezultatem głębokiego, złożonego procesu twórczego¹³.

W pieśniach kompozytora najbardziej ukazuje się jego liryczna osobowość. On sam nazywa ten gatunek pieśniami z fortepianem, a nie romansami¹⁴. Mimo że kom-

⁹ Zob. Н. Дика, *Жанрово-стильові особливості циклу мініатюри для флейти гобоя ударних і фортепіано Ігора Соневицького*, „Українська музика” 2019, nr 1(31), s. 88.

¹⁰ Рог. С. Павлишин, *Ігор Соневицький*, Львів 2005, s. 52.

¹¹ І. Соневицький, *Солоспіви для голосу в супроводі фортепіано*, Київ 1993, s. 5–6.

¹² Zob. Н. Дика, *Жанрово-стильові особливості...*, s. 88.

¹³ *Ibidem*, s. 91.

¹⁴ Zob. С. Павлишин, *Ігор Соневицький*, s. 52.

pozytor czerpie z tradycji pieśni tworzonych na terenach Galicji, jego liryka wokalna ma inną formę i strukturę niż ich pierwotna forma. Partia fortepianu jest bardziej złożona, zostaje wzbogacona o elementy nowoczesnych technik kompozytorskich, charakteryzuje się wyrazistą linią melodyczną. Jesienią 1993 roku kijowskie wydawnictwo Muzyczna Ukraina opublikowało 35 pieśni solowych na głos i fortepian Sonewyckiego¹⁵. Wykorzystuje on w nich różnorodne teksty – od cerkiewnych, jak *Під твою милість* [Przez Twoje miłosierdzie], *Богородице діво* [Dziewica Maryja], *Страдальна мати* [Cierpiąca matka], *Алілуя* [Alleluja], po wiersze Iwana Franki, np. *Знов час прийде* [Czas nadejdzie ponownie], *Неперехідним муром* [Nieprzeniknioną ścianą]; Tarasa Szewczenki, np. *Думи мої* [Moje myśli], *Заповіт* [Testament], *Колискова* [Kołysanka], *Пісня божевільної матері* [Pieśń szalonej matki]; Łesi Ukrainki, np. *Вечірня година* [Wieczorna godzina]; Mykoły Woronoho *Серенада* [Serenada], Oleksandra Olesia i Wasyla Paczkowskiego *Дума* [Duma]; Borysa Łepkiego *Заснів* [Zaśpiew]; Oksany Laturyńskiej *Люляй, люляй сину* [Kołyśz, kołyśz, synku]; Majka Johansena *Моє моєньке миле* [Moje, moje milutkie]; Ostapa Łuckiego *На верхах* [Na szczytach]; Bohdana Mazepy – *Україні* [Ukrainie]; Dmytra Zahula *Я чую пісню* [Słyszę pieśń]; a także jemu współczesnych – Bohdana Ihora Antonycza, np. *Весільна ніч* [Weselna], *Палає ніч* [Noc płonie]; Mykoły Sosiury *Присвята* [Poświęcenie], *Шумлять за вікнами машини* [Szum za oknami samochodów]; Wasyla Symonenki *Вже день здається сивим і безсилим* [Już dzień wydaje się szary i bezsilny] i Jewhena Małaniuka *Над Атлантикою* [Nad Atlantykiem]¹⁶.

W twórczości pieśniowej kompozytor często sięga do liryki intymnej poetów ukraińskich. Za najlepszy przykład wykorzystania tego typu liryki uważa się cykl pieśni *Зів'яле листя* [Zwiędłe liście] do tekstów Franki na baryton i fortepian. Poszczególne obrazy są wyraźnie skonstrastowane, jednak łączy je jedna myśl przewodnia – rozważanie straty i pamięci¹⁷. Cykl otwiera pieśń *Неперехідним муром* [Nieprzeniknionym murem] w tonacji f-moll, która nadaje utworowi ponury, skarżący charakter. Tego rodzaju tonacje tradycyjnie kojarzy się ze smutkiem i żalobą, co potęguje tekstowa fraza: *неперехідним муром поміж нами та доля стала* [nieprzeniknionym murem pomiędzy nami stał się ten los] – wskazująca na żal z powodu utraconej miłości. Utwór rozpoczyna się instrumentalnym wstępem w niskim rejestrze fortepianu, zapowiadającym dramatyczną wymowę całej pieśni.

Tempo *moderato con moto, espressivo* w metrum 4/4 sprawia wrażenie zwolnionego ze względu na rytmiczną konstrukcję: w pierwszym takcie brzmią dwa długie akordy, po których w prawej ręce pojawiają się triole. Rozpiętość partii wo-

¹⁵ Zob. Н. Дика, *Жанрово-стильові особливості...*, s. 88

¹⁶ С. Павлишин, *Ігор Соневицький*, s. 52; Український Католицький Університет, <https://icm.ucu.edu.ua/arhivy/sonevyskogo/> (14.09.2024).

¹⁷ Zob. С. Павлишин, *Ігор Соневицький*, s. 65–66.

kalnej to decyma. Dynamika otwarcia – *piano* – prowadzi do szybkiego narastania (*crescendo* → *forte*) już w drugim takcie; to krótkie natężenie (trwające zaledwie jeden takt) ustępuje stopniowemu *diminuendo* i *rallentando*, co kończy się *pianissimo* w partii fortepianu. Linia wokalna rozpoczyna frazę w quasi-recytatywnym charakterze, w *mezzoforte*; *pianissimo* utrzymuje się przez kolejne takty i przechodzi w *forte* dopiero na słowie *нам* [nami] (takt 7). Fortepian powraca do pierwotnego materiału w mniejszej dynamice, a następnie stopniowo cichnie. W takcie 13 następuje przyspieszenie – *più mosso*. Nuanse dynamiczne i artykulacyjne konsekwentnie podkreślają ekspresję tekstu: kiedy podmiot liryczny wspomina ukochaną, emocje wycofują się (np. określenie *teneramente* na frazie *моя ти ясна* [moja ty jasna]), co sugeruje intymne wyciszenie po rozstaniu.

W takcie 21 metrum przechodzi na 2/4; faktura staje się gęstsza dzięki przebiegom szesnastkowym w partii fortepianu, co pociąga za sobą zmianę nastroju – część liryczna, w której bohater pogrąża się we wspomnieniach. Dopiero w tej części pojawia się *fortissimo* na słowach *уцезла ти* [zniknęłaś ty], stanowiące punkt kulminacyjny tragedii podmiotu lirycznego. Po dramatycznej kulminacji następuje wyciszenie oznaczone fermatą, po czym utwór powraca do pierwotnego, ponurego charakteru: w partii instrumentalnej pojawia się materiał wstępu. W dalszej części, utrzymanej w dynamice *pianissimo*, ukazane jest kompletne zagubienie bohatera – delikatna, przeźroczysta faktura fortepianu (długie akordy) gaśnie po *sforzando* w takcie 49. Pieśń kończy się w *pianissimo*, jakby symbolicznie zamykając życie podmiotu; harmonicznym jednak utwór pozostaje otwarty – kończy się na dominancie.

Druga pieśń cyklu, *Твої очі* [Twoje oczy], napisana jest w tonacji C-dur i odznacza się tzw. absolutną czystością – tonacją kojarzoną z niewinnością i prostotą. Ósemkowy puls w partii fortepianu (metrum 4/4) tworzy uspokajający, pogodny nastrój. Podmiot liryczny składa miłosne wyznania, w których motywem przewodnim pozostaje wspomnienie oczu ukochanej. Narracja – *andante cantabile, tranquillo* – ma kojący charakter: tempo i frazowanie przenoszą słuchacza w świat marzeń i nadziei. Dynamika oscyluje między *piano* a *mezzoforte*; jedynie *forte* pojawia się punktowo na słowie *зірниця* [gwiazda] (takt 20). Czterotaktowy wstęp i czterotaktowe zakończenie instrumentalne tworzą kompozycyjną klamrę. Motywy wokalne są imitowane i rozwijane w partii fortepianu; fraza *Твої очі, моє криниця чиста...* zostaje powtórzona najpierw w *mezzoforte*, a następnie w *piano*, co uwydatnia delikatność i jednocześnie intensywność uczuć. Pod koniec partii fortepianu przechodzi do wyższych rejestrów, co dodaje utworowi lekkości i „uskrzydla” nastrój.

Trzeci utwór, *Хоч ти не будеш квіткою цвісти* [Choć ty nie będziesz zakwitać jak kwiat], ma charakter wirtuozowski. Kompozycja w tonacji d-moll, metrum 4/4, w tempie *andante con moto*, charakteryzuje się zmiennością dynamiki – już pierwszy akord występuje z oznaczeniem *forte piano* (*fp*). Partie wokalne zaczyna-

ją się od *piano*, następnie linia, falując, narasta i opada; rozbudowane akordy fortepianu podkreślają zdecydowany charakter wymiany myśli zawartych w tekście. W takcie 27 następuje przejście na *meno mosso, sensibile*, akcentujące poczucie zwątpienia. Utwór można warunkowo podzielić na trzy części: pierwsza – stanowcza, druga – refleksyjna, pełna wątpliwości, trzecia – liryczna (przejście na *più lento, amoroso*), wyrażająca akceptację i poetycką gloryfikację utraconej ukochanej. Forma jest przekomponowana; ciągła, rozbudowana linia melodyczna partii solowej znajduje odzwierciedlenie w zmienności tempa i barw dynamicznych. Harmonia, ubarwiona niespodziewanymi modulacjami, uwypukla emocjonalne napięcie, a rozbudowana partia instrumentalna dodatkowo ilustruje treść literacką. Już od pierwszego taktu fortepian tworzy aurę tajemniczości; krótkie pauzy i akcenty potęgują poczucie niepewności. Początek każdej frazy ma charakter liryczny, ustępując następnie dramatyzmowi – typowe dla wahań uczuć miłosnych, gdy radość łatwo przechodzi w smutek.

Charakterystycznym elementem liryki wokalne kompozytora jest częste zastosowanie *recytatywu accompagnato* nawiązującego do praktyk klasycyzmu: recytatyw ten służy jako środek dramaturgiczny scalający narrację muzyczno-poetycką.

Oryginalnym przykładem inspiracji narodową tradycją są pieśni do poezji Szewczenki zatytułowane *Сова* [Sowa]: na podstawie tego wiersza powstały dwie kompozycje — *Колискова* [Kołysanka] oraz *Змія хату запалила* [Żmija podpaliła dom]. Kołysanka ma charakter hipnotyczny i przypomina zaklęcie; cechuje ją oszczędność środków wyrazu i prostota zbliżona do muzyki ludowej. Leitmotiv ograniczony jest do ambitusu tercji małej, a jego powtarzalność przywodzi na myśl dawne zaklęcia. Utwór rozpoczyna się oznaczeniem *tempo di berceuse*, które od drugiego taktu nieznacznie zwalnia (*più lento*). W metrum 2/4 pieśń dzieli się na trzy części: zewnętrzne opierają się na głównym motywie, środkowa zaś ma charakter oniryczny – matka modli się o szczęście dla syna. Wstęp i pierwsze słowa ilustrują przebudzenie ze snu; od taktu 4 następuje powrót do pierwotnego pulsu. Tonacja F-dur nadaje części spokojny, pełen powagi charakter. Partie pierwsza i trzecia utrzymane są w *piano*, część środkowa zaś – od taktu 41 – w *mezzoforte*; zmieniają się w niej także tempo i faktura (pojawia się *agitato* oraz mniejsze wartości rytmiczne w partii fortepianu), co kontrastuje z monotonnymi figurami części zewnętrznych i tworzy kulminacyjny, podniosły nastrój.

Analizowany materiał muzyczny potwierdza, że pieśni solowe Sonewyckiego czerpią z przetworzonej tradycji galicyjskiej, przełożonej na język charakterystyczny dla jego indywidualnego stylu. W jego muzyce często pojawiają się mroczne, melancholijne motywy, które wywołują silne uczucia tęsknoty i bólu.

Poprzez swoją muzykę wokalną Sonewycki przekazuje stan umysłu narodu ukraińskiego, odnosząc się do jego losu i wydarzeń historycznych. Wykorzystuje autentyczne brzmienia i niuanse emocjonalne nawiązujące do ukraińskiej pieśni

romantycznej o charakterze ludowym i ukraińskiej pieśni-romansu. Charakterystyczną cechą jego liryki wokalne jest sięganie do tekstów cerkiewnych i liturgicznych. Sonewycki tworzy muzykę oryginalną, nacechowaną indywidualnym stylem kompozytorskim czerpiącym z tradycji lwowskiej szkoły kompozytorskiej opartej na zdobyczach XX-wiecznej europejskiej kultury muzycznej, ubarwioną elementami ukraińskich tradycji wokalnych, w tym galicyjskich, co wywołuje u słuchaczy głębokie emocje i skłania do refleksji. Należy podkreślić nieoceniony wkład kompozytora w rozwój ukraińskiej kultury muzycznej, ze szczególnym uwzględnieniem liryki wokalne.

Bibliografia

Opracowania

- Kudryk B., *Dzieje ukraińskiej muzyki w Galicji w latach 1829–1873*, Przemyśl 2001.
- Popowicz O., *Pieśń solowa w twórczości kompozytorów ukraińskich XIX i pierwszej połowy XX wieku*, Rzeszów 2009.
- Дика Н., *Жанрово-стильові особливості циклу мініатюри для флейти гобоя ударних і фортепіано Ігора Соневицького*, „Українська музика” 2019, nr 1(31), s. 86–95.
- Кияновська Л., *Галицька музична культура XIX–XX століття*, Чернівці 2007.
- Корній Л., Сютя Б., *Українська музична культура. Погляд крізь віки*, Київ 2014.
- Німілович О., *Вокальний цикл Б. Фільц «Переливи барв» на вірші С. Гординського: принципи співвідношення музики і слова*, „Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку” 2023, nr 44, s. 155–160.
- Павлишин С., *Ігор Соневицький*, Львів 2005.
- Соневицький І., *Солосніви для голосу в супроводі фортепіано*, Київ 1993.

Netografia

- Duma Music, <http://www.dumamusic.com/composers/ihorsonevtsky.html> (14.09.2024).
- Життя і творчість Ігора Соневицького (1926–2006)*, <https://www.youtube.com/watch?v=HTQGc7OAKEA> (14.09.2024).
- Parafia, <https://parafia.org.ua/person/sonevtskyj-ihor/> (11.09.2025).
- Український Католицький Університет, <https://icm.ucu.edu.ua/arhivy/sonevetskogo/> (14.09.2024).

INSPIRATIONS FROM THE GALICIAN TRADITION IN THE VOCAL LYRICISM OF IHOR SONEVYTSKY

Abstract

Galician musical culture developed independently under the influence of different political and ethnic conditions, which determined the musical formation of Polish and Ukrainian composers. In particular, vocal lyricism developed under Western effect, combining old Galician song traditions with Ukrainian Romantic forms. After the Second World War and political changes, the conditions

for musical development changed, resulting in the need to adapt and seek new means of expression. Ukrainian composer and musicologist Ihor Sonevitsky (1926–2006) continued the Galician tradition in his vocal works, while introducing modern compositional techniques. Following Ukraine's independence in 1991, Sonevitsky and his works became an important part of the renewal of Ukrainian musical identity.

Keywords: Ihor Sonevitsky, Lviv school of composition, vocal lyricism, Galicia