

УДК 780.649:2-535:13

Олена Мацелюх

Фактори сакрального і профанного в органному мистецтві Львова ХІХ–ХХ ст.

У розглянутому дослідженні здійснено першу спробу привернути увагу науковців з галузі музикознавства до проблеми органної творчості львівських композиторів ХІХ–ХХ ст., у контексті взаємного доповнення між факторами сакрального і профанного. Також авторка розкрила поняття “сакрального” і “світського” в трактуванні відомих французьких дослідників соціології Еміля Дюркгейма та Роже Кайюа. Акцентується увага на значенні цих понять в органній музиці.

Зібрано і систематизовано біографічні відомості про малознаних львівських композиторів – творців музики для органа, котрі працювали впродовж другої половини ХІХ – першої половини ХХ ст. Зокрема йдеться про Мечислава Солтиса, Тадеуша Маєрського, Андрія Нікодемівича, Тадеуша Махля. На основі характеристики їхнього композиторського стилю у статті продемонстровано поєднання двох понять – “сакрального” і “профанного” у процесі тайнства творіння музичного шедевр.

Ключові слова: сакральне, профанне, взаємозв’язок, органна творчість, Львів, композитор, філософія, музика

Olena Matselykh

Factors of the sacred and the profane in the organ art of Lviv in the 19th – 20th centuries

It is the first attempt to attract the attention of scholars and musicologists to the problem of organ music of Lviv composers of the 19th and 20th centuries in the context of the mutual enrichment between the factors of the sacred and the profane. The concepts of “the sacred” and “the secular” in the Émile Durkheim and Roger Caillois’s interpretations are presented. The meaning of these concepts in organ music is highlighted.

Biographical information about the lesser-known Lviv composers, the founders of organ music, who worked during the second half of the 19th and first half of the 20th century, such as Mieczyslaw Soltys, Tadeusz Majersky, Andrzej Nikodemovich, Tadeusz Mahl, was collected and systematized. Based on the characteristics of their composer style, the intertwining of the sacred and the profane in the mysterious process of creating musical masterpiece is demonstrated.

Keywords: sacred, profane, interconnection, organ music, Lviv, composer, philosophy, music

Питання взаємодії чи взаємного доповнення між філософськими термінами “сакральне” та “профанне” – це одна з музикознавчо-педагогічних проблем, що виходить за межі як філософсько-естетичного, так і релігійного, мистецького, композиторського, органологічно-документального і виконавського вимірів. Якщо до вербальної творчості українських авторів та багатьох візуальних мистецьких проявів у нашій культурній спадщині, дослідники вже випрацювали певні критерії встановлення ознак і меж між цими поняттями, то зрозумілості й чіткості в оперуванні цими важливим категоріями при аналізі музичних творів все ще бракує. Органне мистецтво лише нещодавно розпочало відновлювати свій елітарний статус, тому в українському музикознавстві ще вкрай не вистачає фахівців із тої обрядовості, яка інспірує композиторську творчість для органа. Саме такі знання дозволили б глибше усвідомити межі сакрального та профанного в органній музиці. Очевидною є актуальність такого дослідження – особливо, якщо це стосується органного мистецтва. Адже можна погодитись із думкою Ісидора Севільського (~560–636), котрого вважають творцем етимології як фундаментальної науки, що “назвати речі – вже означає їх пояснити” [1, с. 308].

Мета даної статті – привернути увагу музикознавців, шанувальників органного мистецтва і всіх тих, кому дорогі й близькі здобутки в українській музиці й культурі, до важливої і актуальної проблеми дослідження органної творчості львівських композиторів XIX–XX ст. із позицій взаємодії та взаємного доповнення між факторами сакрального і профанного.

Терміни “сакральне” та “профанне”, які виступають поруч – найчастіше трактуються як поняття, що протиставляються одне одному. У цьому співвідношенні поняття “профанне” (лат. profanus – непосвячений) може бути замінене на “мирське”, або “світське”. Точне визначення і розуміння опозиційності поняття “профанне”, або “світське” до поняття “сакральне” допоможе адекватно подати і з науковою точністю встановити межі сакральності.

Одним із перших у науковий дискурс термін “сакральне” ввів французький соціолог Еміль Дюркгейм. У своїй праці “Елементарні форми релігійного життя” він пояснював, що у будь-якій релігії можна емпірично прослідкувати невіддільні одна від одної дві константи: по-перше, всі релігійні вірування та дії відокремлені від інших соціальних дій та інститутів у вигляді особливого відношення до них, вони є “забороненими” і не мають бути приниженими у будь-який спосіб; по-друге – ці самі релігійні вірування й дії є об’єктами особливого шанування і любові людей. Саме вони й утворюють поняття “сакрального” [2, с. 32]. Таким чином, сакральне у дюркгеймівському трактуванні є нерозривно пов’язане із суспільно-общинними діями та свідомістю.

Проте сакральність – це не константне визначення для явища чи сфери людської діяльності. Про хиткі межі в переході від сакрального до профанного зазначали і філософи, і релігієзнавці. Дослідник Роже Кайюа пише: “Сакральність, як стабільна або мінлива властивість по відношенню до деяких речей (наприклад – предметів культу), деяких людей (наприклад – царів чи жерців), деяких просторів (наприклад – храмів, церков, святилиць), деяких моментів часу (наприклад – неділі, свята Паски чи Різдва та ін.) має свою конкретну атрибутику. Усе що завгодно може стати носієм сакральності, й тим самим знайти собі в очах індивіда, чи цілого колективу, ні з чим не порівнюваний престиж. Також усе що завгодно, може і втратити сакральність. Цієї якості речі не мають самі по собі. Цим їх наділяє якась містична благодать” [3, с. 16].

Варто наголосити на тому, що орган – це не просто один із предметів культу, якому сакральність є притаманна чи то як стабільна, чи як мінлива властивість. Швидше за все можна погодитися з Р. Кайюа, що сам по собі орган (як музичний інструмент) апріорі наділений тими якостями, які інакше, ніж містична благодать не можуть бути названими.

У процесі дослідження органного мистецтва проблема взаємодії та взаємного доповнення сакрального і профанного набуває особливого значення. Починаючи із 666 р., коли Папа Римський Віталіан видав “Директиву про обов’язковість використання трубних органів у християнських храмах у час проведення Святої Літургії”, в Європі значно зросла затребуваність в цьому музичному інструменті. Розуміння цього факту дозволить подати якомога детальнішу характеристику тому контексту, на який поширюється поняття “сакральне” у найрізноманітніших трактуваннях.

За даними архівних документів Латинського катедрального собору у Львові, перші згадки про львівського Органіста Петра задокументовано 1405 р. [4, с. 25]. Ця більш ніж 600-літня традиція безперервного (навіть у радянський час) розвитку духовної музики та органного мистецтва у Західному культурному центрі України, а також сучасний стан підвищеної уваги громадськості до звучання органу не лише в концертних залах міста, але й у львівських храмах, засвідчує беззаперечну актуальність вивчення різних аспектів історії та розвитку органної музики у Львові.

З усіх українських міст лише у Львові в XIX–XX ст. органне мистецтво та органне будівництво було на досить високому рівні. Півсотні унікальних органів щоденно звучали у львівських храмах. Будівництвом інструментів для Галичини, а також для сакральних споруд різних європейських міст займалися львівські фабрики і окремі майстри. Поруч зі щоденним використанням органів у Святій Літургії у львівських храмах постійно збирали публіку концерти органної музики. Навіть була своєрідна конкуренція в запрошенні закордонних органістів для проведення світських концертів у католицьких храмах Св. Єлизавети та Св. Марії-Магдалини. Такий стан двоякого використання органів – і для супроводу Святої Літургії, і для світського концертного виконання (хоч воно і відбувалося у храмі) – це прямий доказ стирання межі між сакральністю та профанністю органного мистецтва в цілому. Адже в обох випадках звучав один і той самий інструмент, в тих

самих стінах, під руками тих самих органістів, котрі навіть у світських концертах виконували духовну музику. Щодо органів, то вони не були ідентичними, в костелі Св. Єлизавети знаходився більший (за кількістю регістрів), а в храмі Св. Марії-Магдалини стояв досконаліший в технічному плані інструмент. Завдяки бездоганній акустиці львівський костел Св. Марії-Магдалини і сьогодні залишається унікальним.

Дослідники творчих процесів одним із найбільших таїнств споконвічно визнавали людину-творця (тобто, автора твору мистецтва), якого підносили до рівня боголюдини. Мистецтво завжди було засобом, спроможним задовольнити почуття сакрального у людині, але яскраві профанні сутності щораз епізодично з'являються впродовж усієї історії людства [5]. Художня творчість – це таємниця, яка наділяється глибинним духовним змістом, адже не випадково довгий час мистецтво і релігія перебували в єдиному сакральному просторі – аж до початку процесу секуляризації [6]. І лише тоді, коли звільнення від релігійних традицій стало вагомим у суспільних відносинах, в багатьох випадках було розірвано зв'язки між мистецтвом і релігією [7]. З цього часу мистецтво можна сприймати як частину світського, тобто профанного простору. Це стосується і органної музики зокрема.

У Львові музика для органа протягом століть існувала в нерозривній єдності з релігійним культом католицького обряду. І лише в кінці XVIII ст. до сакрального трактування цього музичного інструмента долучилися і львівські протестанти, а в кінці XIX – на початку XX ст. євангелістський храм, що на початку вулиці Зеленої, вступив у конкуренцію за слухача світських концертів, запрошуючи органістів-гастролерів. В цей же час і львівські композитори починають вміло поєднувати у своїх музичних творах глибоку духовність з елементами світської тематики.

Справжній розквіт органобудівництва у Львові розпочався з середини XIX ст. Вже тоді на львівських органах успішно виконували світові музичні твори, а також імпровізували на основі

католицьких і протестантських хоралів місцеві органісти. Серед знаних композиторів львівської органної школи митці, котрі здобували освіту в європейських столицях, перш за все у Відні, Празі та Парижі. Особливо помітним є вплив французької органної композиторської школи на творчість Мечислава Солтиса та Тадеуша Махля. Велику роль у сучасній львівській композиторській школі відіграла спадковість традицій. Характерними для неї є віяння посткласичних віденських майстрів та німецької Ляйпцігської школи. Зрештою, можна констатувати певну присутність впливів і з боку Варшави та Кракова.

Вагомою основою для сучасної львівської органної школи стали досягнення європейського піанізму XIX ст., зокрема його львівських представників. Тут відзначимо роль піаніста-віртуоза Кароля Мікулі (1819–1897), а також композитора, піаніста і педагога Тадеуша Маєрського. Власне як піаніст, свою виконавську кар'єру розпочинав львівський органіст і композитор Андрій Нікодемівич, а також піаніст та органіст Самуїл Дайч.

Творчість львівських композиторів органної музики, котрі працювали впродовж другої половини XIX – першої половини XX ст. є маловідома широкому загалу. На жаль, вона недостатньо пропагована в Україні і сучасними органістами. Згаданий період був сприятливим не лише для львівського органобудівництва, але й для композиторської творчості. І тільки запекла боротьба радянської номенклатури з релігією вимушено перервала цей процес розквіту органного мистецтва у Львові. Тому імена львівських композиторів-органістів, котрі поєднували сакральне і профанне у мистецтві заслуговують особливої уваги.

Особистістю, яка в музичному житті Львова відіграла особливу роль був Мечислав Солтис (Mieczysław Soltys, 1863–1929). Він народився й помер у Львові, хоча його становлення як професійного музиканта та композитора пов'язане з Віднем та Парижем [8; 9]. Він – композитор і диригент, піаніст і органіст, педагог та публіцист. Свій шлях у музиці М. Солтис розпочав із навчання в Консерваторії

Галицького Музичного Товариства (далі – Консерваторії ГМТ), де його наставником був засновник і директор Товариства і Консерваторії піаніст-віртуоз, композитор, диригент і видатний музичний діяч Кароль Мікулі.

Згідно з тогочасною галицькою традицією М. Солтис одночасно здобував ще одну освіту, навчаючись на філософському факультеті Львівського університету Яна Казимира. А вже з 1887 р. він поглиблено вивчає композицію у Віденській консерваторії, а надалі – в Паризькій консерваторії, де студіює гру на органі та контрапункт у Ежена Жігу, а композицію у Каміля Сен-Санса.

Після завершення європейських студій М. Солтис у 1891 р. повертається до Львова і стає професором Консерваторії ГМТ, де викладає музичні форми і диригентуру, гру на фортепіано та на органі. Водночас, зростає його авторитет як музичного критика та публіциста. М. Солтис є редактором таких львівських періодичних видань: “Відомості артистичні”, “Наше мистецтво”, “Народний щоденник”, “Львівський кур’єр”. Під його постійною увагою є перегляд політичних, суспільних і літературних новин. Критичні статті Солтиса на той час стають для львівської публіки істиною в останній інстанції [10]. Його думкою цікавляться, а схваленням дорожать не тільки композитори і музиканти, але й львівські майстри органобудування. Знання професора Солтиса в музичній сфері у той час оцінювалися як елітарні, найвищого європейського рівня. Для формування суспільної думки у музичному житті Львова на початку ХХ ст. більшого авторитету ніж професор М. Солтис не існувало. Він був не лише добрим композитором та органістом, але й дослідником органного мистецтва. Неодноразово публікував критичні статті та рецензії у пресі. Однією з найвідоміших його робіт була стаття “Новий орган в костелі Отців Бернардинів”.

Ще одним видатним педагогом, композитором і піаністом, котрий усе своє життя пов’язав зі Львовом був Тадеуш Маєрський (Tadeusz Majerski, 1888–1963). Тут він народився, студіював філосо-

фію в університеті, а у Львівській консерваторії (1905–1911) – фортепіано і композицію в Людомира Ружицького (Ludomir Różycki, 1883–1953). З 1920 р. у Консерваторії ГМТ Т. Маєрський став професором фортепіано. У 1927 р. він створив “Львівське тріо”, з яким гастролював усією Європою, а у львівській пресі виступав як критик і публіцист. У 30-х рр. Т. Маєрський був одним із перших авангардистів, котрий компонував свої твори зі застосуванням додекафонної техніки.

У 1931 р. Т. Маєрський заснував у Львові Товариство шанувальників музики й опери, а в 1939 р. з приходом радянської влади став одним із перших професорів Львівської державної консерваторії. Про Маєрського-педагога з найбільшим проявом вдячності згадує А. Нікодемівич: “Ще в час композиторських студій я потрапив у клас фортепіано професора Тадеуша Маєрського. Зустріч з цією чудовою людиною й музикантом мала для мене переломне значення. Заняття в нього допомогли мені вилікувати хвору руку і я знову почав грати. А через декілька років я закінчив поруч із композицією свої піаністичні студії й розпочав, завдяки своєму професору, виступати з концертами як піаніст” [11]. Навіть у такій відносно профанній діяльності педагога можна вбачати сакральний зміст.

Професор Маєрський відкрив перед А. Нікодемівичем і можливість органної практики за кордоном. Сам Т. Маєрський окрім Львова навчався ще й у Ляйпцігу. Однак Львову він не зрадив навіть у радянські часи, коли комуністичні ідеологи звинуватили композитора і педагога у формалізмі, переслідували і піддавали політичним репресіям [12]. Свої композиторські висловлювання Маєрський зосередив у сфері виключно інструментальної музики непрограмного характеру. Поруч із авангардистськими пошуками в деяких творах помітними є також і фольклорні інспірації. Визнання серед органістів здобув його цикл “Чотири твори для органа”, записаний 2007 р. на компакт-диск львівським органістом Валерієм Коростельовим.

Один із видатних органістів і композиторів сучасності Тадеуш Махль (Tadeusz Mähl, 1922–2003) у своїй творчості вмів надзвичайно гнучко й переконливо поєднувати сакральне та профанне. Народившись у Львові Т. Махль мешкав тут лише до 1946 р., але місто свого дитинства й молодості не переставав любити впродовж усього життя. У Львові сформувалися його естетичні погляди та свідомість творця. Тут він написав свої перші твори, серед яких показове місце займає ораторія “Stabat mater” (1945). Любов до рідного міста композитор опоетизовував на схилі свого віку, присвятивши йому симфонічну поему “Моє місто” (1991), а 6-та симфонія (1997), у певному сенсі, була інспірована львівськими алюзіями. Тому оцінюючи роль і значення творчості Т. Махля, польські дослідники поправу називають його представником Групи Львівсько-Краківських композиторів [13].

Серед праць Т. Махля найважливіше місце займають твори для органа соло і ансамблі з використанням органа. І це не дивно, бо композитор був справді видатним органістом. Без сумніву, поштовхом до формування його як музиканта й композитора стало навчання у львівській музичній школі (зокрема у Адама Солтиса), а також те, що він працював органістом в соборі Св. Єлизавети. Одразу після закінчення Другої світової війни Т. Махль виїхав спочатку до Щеціна, а потім до Кракова. Однак, остаточний вплив на особистість музиканта та формування його композиторського стилю мала музична культура Франції. Наприкінці 50-х рр. в ролі стипендіата Т. Махль потрапляє до Парижа. Перед ним постає вибір: іти в руслі моди на авангардизм (який тоді запанував у Польщі), чи шукати свій шлях [14]. Вибір припав не на відмову від традицій через кардинальне оновлення музичної мови, а на нове прочитання пост романтизму в органному звучанні. Тому в центрі уваги паризьких студій Махля знаходиться творчість композиторів-органістів Сезара Франка, Каміля Сен-Санса, Шарля Відора, Луї В'єрна та Габрієля Форе і звичайно – поліфонія Йоганна Себастьяна Баха.

Серед усього творчого доробку Т. Махля, до якого належать 6 симфоній, 4 симфонічні поеми, 9 концертів для різних інструментів з оркестром, зокрема Концерт № 6 для органа та двох оркестрів (біг-бенду та струнного), варто виокремити 7 органних концертів, 22 твори для органа соло і Реквієм для мецо-сопрано, баритона, мішаного хору та органа (1981) [15].

Увесь творчий шлях композитора можна умовно поділити на три періоди:

1) неокласичний (40–50-ті рр.), в якому повстав як підсумок здобутків молодості Перший концерт для органа і симфонічного оркестру (1950). Цей твір на думку Б. Рутковського став яскравим прикладом того, наскільки складно поєднувати багатотемброву органну палітру з оркестровим звучанням. Лише в tutti ці самодостатні антиподи знаходять між собою спільну мову. Тому критик навіть пропонує називати цей твір “Sinfonia concertante” [15, с. 66–70];

2) сонористичний (60–70-ті рр.), в якому Махль звертається до різних музичних інструментів у жанрі концерту, але центральне місце знову ж займає твір з використанням органа. Це – потрійний Концерт для двох фортепіано та органа (1971);

3) постмодерністський (від 1975 р.), коли Т. Махль надає перевагу релігійним мотивам чи зверненню до елементів Підгалянського фольклору. Найбільше в цей час він komponує для органа соло. У цьому вбачається тонке маневрування між профанною сутністю та сакральною одухотвореністю.

На думку дослідників, органна творчість Т. Махля виростає з імпровізації, подібно до того, як фактура фортепіанних творів Фредеріка Шопена лежить під пальцями [13, с. 142]. “Його Концерти відзначаються вільною наррацією, контрастами між швидкими уривками і *meno mosso*, що найчастіше є пов’язані з *ritardandi* та *accelerandi*, контрастом секвенцій токатного чи моторичного типу, речитативного *ad libitum* і побудов каденційного плану”, – таку фактову характеристику формально-фактурному стилю композитора дає дослідник органної музики Р. Коваль [15, с. 102].

Органна творчість Т. Махля посідає особливе місце в сучасній музиці і є важливою для польської та української культур. Його критичні замітки, а також публікації щодо розвитку органного мистецтва – неодноразово друкувалися у львівській і краківській пресі. Про це згадано в довіднику “Товариства прихильників Львова і південно-східних земель”, що видавався у Кракові [17].

Якщо для творчості Т. Махля властивим є вмiле балансування між сакральним та профанним, то для іншого видатного львівського композитора Андрія Нікодемовича (Andrzej Nikodemowicz, 1925–2017) сакральність – це, мабуть, визначальна риса усієї творчості. Українсько-польський композитор, педагог, піаніст і органіст А. Нікодемович – за переконанням міжнародної музичної спільноти та критиків – був провідним творцем релігійної музики, серед усіх сучасних композиторів [18; 19].

Він народився у Львові, де жив, працював і творив до 1980 р. Зв’язок із релігією в музиці становить основу його творчості. Основні зацікавлення композитора – хорова, оркестрова й камерна музика, твори для органа та різноманітні ансамблі. Ним створено майже 40 духовних кантат. Якщо усвідомити, що половину свого творчого шляху композитор пройшов у країні, яка вела безжалюну й непримиренну боротьбу з релігією, то немає потреби пояснювати ідейну, етичну та моральну спрямованість цієї видатної особистості. Усі ці якості, разом із музичним талантом, А. Нікодемович набув в дитячі та юнацькі роки, які пройшли в родині знаного львівського архітектора і професора Політехнічного інституту Мар’яна Нікодемовича (1890–1952).

До початку Другої світової війни А. Нікодемович навчався гри на фортепіано і органі. У 1939–1940 рр. він працював органістом в костелі сестер Кармеліток. З 1943 по 1947 р. одночасно студіював хімію в університеті та музичні дисципліни у провідних композиторів Львова (композицію у Адама Солтиса, фортепіано у Тадеуша Маєрського). Впродовж 1947–1950 рр. А. Нікодемович служив органістом в костелі Марії Магдалини, а з 1951 по 1973 рр.

викладав композицію, теорію музики і фортепіано у Львівській консерваторії.

Перше визнання композиторського таланту прийшло до А. Нікодемівича у 1961 р., коли його удостоїли Третьої премії на Всесоюзному конкурсі композиторів у Москві. У 70-х рр. львівський композитор входить до десятки найвизначніших за версією ЮНЕСКО. Однак, за відмову зректися своїх релігійних переконань у 1973 р. комуністичні можновладці звільнили його з консерваторії, тим самим залишивши без засобів до існування, а весь творчий доробок композитора заборонили.

Вживаючи впродовж наступних семи років за рахунок приватних уроків, видатний композитор сучасності, для якого Львів на все життя залишається рідним містом, переїжджає до Любліна [17]. Тут А. Нікодемівич викладає в Університеті ім. Марії Кюрі-Склодовської та в Люблінському католицькому університеті. Його творчість було відзначено Нагородами Св. Брата Альберта (1981), Президента міста Любліна (1999), Спілки композиторів Польщі та Міністра культури і народної спадщини (обидві 2000 р.). У 2008 р. А. Нікодемівич стає Почесним громадянином Любліна.

Незалежна Українська держава у свою чергу повністю реабілітувала ім'я та творчість знаменитого львів'янина. Львівська музична академія у 2003 р. надала композитору титул “Profesor honoris causa”. Його твори постійно звучать у концертних залах українських міст. Останніми часами композитор неодноразово приїздив до Львова з авторськими концертами. У квітні 2016 р. в Любліні відбувся вже Четвертий фестиваль класичної музики “Андрій Нікодемівич – час і звук” (“Andrzej Nikodemowicz – czas i dźwięk”), організатори якого вважають композитора “Всенародним скарбом” [19]. Його релігійні твори, як і на попередніх трьох іменних Люблінських фестивалях, звучали поруч із найвидатнішими досягненнями класичної та сучасної музики протягом п'яти вечорів. Четвертий фестиваль відкрила кантата для альт соло та

маленького оркестру А. Нікодемівича “Почуй, Боже, моє звертання” (“Słysz, Boże, wołanie moje”).

Сакральність для композитора залишається невід’ємною рисою творчості, в основі якої лежить тема прославлення Господа. Сакральне і профанне – це два нерозривні крила, на які спирається у своєму леті “Птаха Музики”. Кожне з них, є прямим відображенням життя людини, як в минулі часи, так і в сьогоденні. Єдність і взаємодію цих двох факторів у мистецтві найкраще демонструє музика, що була створена композиторами різних епох для органа.

У мирському сприйнятті простір є однорідним і нейтральним. Але це не заважає наділяти особистісними якісними характеристиками окремі частини простору – батьківський дім, рідний край тощо. Тому можна погодитися зі словами М. Еліаде “Якою б не була ступінь десакралізації Всесвіту, людина, яка обрала мирський спосіб життя, не здатна повністю звільнитися від релігійної поведінки” [20, с. 16]. У світі немає нічого, що було б священне саме по собі, і що було б однаково священним для всіх. Профанний предмет, що є світським у своєму утилітарному призначенні, може отримати сакральний статус, якщо буде наблизений до поля сакральних смислів, пов’язаних із його власником.

Серед здобутків цивілізації, особливо якщо це стосується українських теренів, вартим уваги є піднесення до висот Європейського рівня і органного будівництва, і творчості композиторів та органного виконавства у Львові в ХІХ – першій половині ХХ ст. Імена і здобутки львівських композиторів і органістів по праву повинні посісти достойне місце в українському музикознавстві. Особливо це стосується глибокої філософської теми “сакрального” та “профанного”.

“Немає нічого більш сакрального, – твердить М. Еліаде, – ніж життя зі сенсом” [20]. Людина сприймає сакральне як універсальну структуру свідомості. У різний час вона по різному проявляє себе, але завжди з позиції усвідомлення власного “Я” у житті. А у мистецтві це має свої виміри – як сакральний, так і профанний.

Отже, взаємодія та взаємне доповнення між факторами сакрального і профанного – це проблема, що потребує подальшого ґрунтовного дослідження. Мистецтвознавці та критики вже випрацювали певні критерії встановлення ознак і меж між цими поняттями стосовно пам'яток архітектури, іконопису й образотворчого мистецтва; щодо Святої Літургії і духовних текстів, а також літературних поетичних і прозових творів. У музичному мистецтві, сутність якого априорі багатовимірна, такої ясності й чіткості ще бракує. Особливо це стосується органного мистецтва, яке лише недавно розпочало відновлювати свій елітарний статус. Українському музикознавству ще вкрай не вистачає фахівців із обрядовості, що інспірує композиторську творчість для органа. Саме такі знання дозволили б глибше усвідомити межі сакрального та профанного в органній музиці. Оперування цими важливими категоріями при аналізі музики для органа має стати невід'ємною частиною наукового апарату музикознавця-дослідника. Тому актуальність цієї теми є очевидною.

1. Ле Гофф Ж. Цивілізація середньовікового запада. Москва, 1992. 380 с.
2. Durkheim E. The Elementary Forms of Religious Life. New York: Oxford University Press, 2001. 416 p.
3. Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное. Москва: ОГИ, 2003. 296 с.
4. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до Музичної Академії у Львові: у 2 т. Львів: В-во “Сполом”, 2003. Т. I: Від доби міських музикантів до Консерваторії. 224 с.
5. Ермаш Г. Л. Искусство как мышление. Москва: Искусство, 1982. 276 с.
6. Отто Р. Священное. Об иррациональном и идее божественного и его соотношении с рациональным. Санкт-Петербург: АНО “Издательство Санкт-Петербургского Университета”, 2008. 272 с.
7. Кисельов О. Феномен екуменізму в сучасному християнстві. URL: http://risu.org.ua/ua/index/studios/announcements_of_publications/29834.

8. Babnis M. Kultura organowa Galicji. Słupsk: Akademia Pomorska, 2012. 674 s.

9. Blaszczyk L. Życie muzyczne Lwowa w XIX wieku // Przegląd Wschodni. Warszawa, 1991. 197 s.

10. Sowiński, Wojciech. Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych. Paryż: Drukarnia E. Martinet, 1874. 436 s. Biblioteka Śląska, Katowice. 11. Nikodemowicz A. Tadeusz Majerski // Ruch Muzyczny. 1964. № 23.

12. Nikodemowicz A. Zapomniany kompozytor lwowski // Ruch Muzyczny. 1989. № 12.

13. Kostrzewa K. Grupa kompozytorów Lwowsko-Krakowskich: T. Machl, K. Moszumańska-Nazar, B. Schaeffer // Musica Galiciana/Музика Галичини. Львів, 2001. Т. VI. С. 141–147. (Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка Вип. 5).

14. Jarzębska A. Tadeusz Machl // Encyklopedia Muzyczna. Kraków, 2000. Т. 6. 526 s.

15. Kowal R. Koncerty organowe i twórczość organowa Tadeusza Machla // Krakowska szkoła kompozytorska 1888–1988 / red. T. Malecka. Kraków, 1992; Zeszyt Naukowy Pol. Instytutu Muz. V, Łódź, 2003. 76 s.

16. Rutkowski B. Koncerty na organy i wielką orkiestrę symfoniczną Tadeusza Machla // Muzyka. 1952. № 1/2.

17. Machl T. Towarzystwo Miłośników Lwowa i Kresów Południowo-Wschodnich, oddział w Krakowie – Informacje nr. 23. Kraków, 1995. 14 s.

18. Kosińska M. Andrzej Nikodemowicz – Życie i twórczość / Polskie Centrum Informacji Muzycznej, Związek Kompozytorów Polskich, 2006. URL: <http://culture.pl/pl/tworca/andrzej-nikodemowicz>.

19. Bojarski Jerzy Jacek. Andrzej Nikodemowicz – profesor znany i nieznan. / MOL czyli Miejskie Okienko Literackie. 2002. URL: www.niecodziennik.mbp.lublin.pl/images/stories/archiwum/niecodziennik_02.pdf.

20. Еліаде М. Священне і мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Мефістофель і андрогін. Окултизм, ворожбитство та культурні уподобання (пер. Г. Кьорян, В. Сахна). Київ: Основи, 2001. 592 с.