

MUSICA GALICIANA

MUSICA GALICIANA

Kultura muzyczna Galicji
w kontekście stosunków polsko-ukraińskich

TOM IV

Muzykologia lwowska i jej dziedzictwo: tradycje i teraźniejszość
(z okazji 110. rocznicy utworzenia Zakładu Muzykologii
na Uniwersytecie Lwowskim)

pod redakcją naukową

TERESY MAZEPY, KINGI FINK i GRZEGORZA OLIWY



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU RZESZOWSKIEGO
RZESZÓW 2025

Recenzowali

dr hab. JURIJ CZEKAN, prof. Ukraińskiego Uniwersytetu Katolickiego we Lwowie
prof. dr hab. GRAŻYNA FLICIŃSKA-PANFIL,
Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu
dr hab. IRYNA TUKOVA, prof. Narodowej Akademii Muzycznej w Kijowie

Rada Naukowa tomu IV *Musica Galiciana*

Prof. Dr. Dr. h.c. Otto Biba (Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien)
prof. IS PAN dr hab. Beata Bolesławska-Lewandowska (Instytut Sztuki PAN)
prof. UR dr hab. Mirosław Dymon (Uniwersytet Rzeszowski)
Prof. Zbigniew Granat (Nazareth College of Rochester, New York, USA)
prof. dr hab. Luba Kijanowska-Kamińska (Lwowska Narodowa Akademia Muzyczna im. M.W. Łysenki)
dr hab. Barbara Mielcarek-Krzyżanowska (Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy)
prof. dr hab. Olga Popowicz (Uniwersytet Rzeszowski)
dr hab. Natalia Syrotyńska (Lwowski Uniwersytet Narodowy im. Iwana Franki)
prof. dr hab. Małgorzata Woźna-Stankiewicz (Uniwersytet Jagielloński w Krakowie)

Opracowanie redakcyjne i korekta tekstów w języku polskim
BEATA WARGACKA

Opracowanie redakcyjne i korekta tekstów w języku ukraińskim
NATALIIA ZHUKOVYCH-DORODNYKH

Opracowanie redakcyjne i korekta tekstów w języku angielskim
VIKTOR DORODNYKH

Opracowanie techniczne
EWA KUC

Łamanie
BEATA NISZTUK

© Copyright by
Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego
Rzeszów 2025

ISBN 978-83-8277-277-7 (wersja drukowana)
ISBN 978-83-8277-299-9 (wersja elektroniczna)
ISSN 1899-2080

DOI: 10.15584/galiciana.2025.4

Publikacja jest dostępna na licencji Creative Commons
(CC BY-NC-ND 4.0 International)



2203

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU RZESZOWSKIEGO
35-959 Rzeszów, ul. prof. S. Pigionia 6, tel. 17 872 13 69, tel./faks 17 872 14 26
e-mail: wydawnictwo@ur.edu.pl; <https://wydawnictwo.ur.edu.pl>
wydanie I; format B5; ark. wyd. 19,5; ark. druk. 18; zlec. red. 78/2025

Druk i oprawa: Drukarnia Uniwersytetu Rzeszowskiego

SPIS TREŚCI

Teresa Mazepa, Wstęp	7
Otto Biba, Vorwort. Probleme und zukünftige Aufgaben musikhistorischer Forschungen: Musikalische Zusammenhänge nach topographischen Gesichtspunkten / Przedmowa. Problemy i przyszłe zadania badań muzyczno-historycznych: muzyczne związki w perspektywie topograficznej	13
Otto Biba, Передмова. Проблеми та майбутні завдання музично-історичних досліджень: музичні контакти в топографічному аспекті / Przedmowa. Problemy i przyszłe zadania badań muzyczno-historycznych: muzyczne związki w perspektywie topograficznej	18

HISTORYCZNE I METODOLOGICZNE ASPEKTY BADAŃ MUZYKOLOGICZNYCH W PRZESTRZENI NAUKOWEJ LWOWA I GALICJI

Ułana Hrab, Альфа-наука у Львівському університеті: історія, постаті, здобутки (до 110-літнього ювілею заснування Закладу музикології Львівського університету) / Alfa-nauka na Uniwersytecie Lwowskim: historia, postacie, osiągnięcia (z okazji 110. rocznicy założenia Zakładu Muzykologii Uniwersytetu Lwowskiego)	25
Iryna Dowhaluk, 3 історії етномузикознавства в Галичині: перші дослідження та публікації народних мелодій у XIX столітті / Z historii etnomuzykologii w Galicji: pierwsze badania i publikacje melodii ludowych w XIX w.	38
Sylvia Jakubczyk-Ślęczka, Narracje na temat muzyki Żydów galicyjskich w kontekście muzykologii polskiej i ukraińskiej – przegląd literatury, stosowanej metodologii i zarys wyzwań badawczych	56
Roksolana Hawaluk, Франц Ксавер Вольфганг Моцарт у львівському музикознавчому дискурсі: історіографічний та виконавський аспекти / Franz Xaver Wolfgang Mozart w lwowskim dyskursie muzykologicznym: aspekt historiograficzny i wykonawczy	91
Iryna Bermes, Діяльність українських хорових товариств Галичини (60-ті роки XIX ст. – 1939 рік) у світлі сучасних музикознавчих досліджень / Działalność ukraińskich towarzystw chóralnych w Galicji (lata 60. XIX w. – 1939 r.) w świetle współczesnych badań muzykologicznych	108
Natalia Syrotyńska, Інтелектуальний контекст сакральної гимнографії в музикологічному аспекті / Kontekst intelektualny hymnografii sakralnej w ujęciu muzykologicznym	124

MUZYKOLOGIA WE LWOWIE I W GALICJI: PERSONALIA

Hanna Karaś, Осип Залеський – яскравий представник Львівської музикологічної школи / Osypp Zaleski – znaczący reprezentant lwowskiej szkoły muzykologicznej	139
--	-----

Lidia Melnyk , <i>Єврейські музикознавці у Львові (до 1939 року) / Muzykolodzy pochodzenia żydowskiego we Lwowie (przed 1939 r.)</i>	152
Luba Kijanowska-Kamińska , <i>Lwowska muzykologia w latach 1950–1980 a koncepcje naukowe Stefanii Pawłyszyn</i>	164
Teresa Mazepa , <i>Leszek Mazepa – badacz kultury muzycznej Lwowa i Galicji</i>	176
Zoriana Łastowecka , <i>Реляція композитора і музикознавця у дидактичній творчості Миколи Ластовецького / Relacja kompozytor – muzykolog w twórczości dydaktycznej Mykoły Łastoweckiego</i>	189

WSPÓŁCZESNA MYŚL MUZYKOLOGICZNA: BADANIA NAD KULTURĄ MUZYCZNĄ GALICJI ŹRÓDŁA – KONTEKSTY – INTERPRETACJE

Tetiana Prokopowycz , <i>Закохані у соловейка: поезія Юзефа Богдана Залеського у вокальному прочитанні Марцеля Мадейського / Zakochani w słowiku: poezja Józefa Bohdana Zaleskiego w opracowaniu wokalnym Marcellego Madejskiego</i>	203
Olga Kołomyjeć , <i>Sound recordings of Ukrainians from prisoner of war camps in Germany during the First World War in the collection of the Berlin Phonogramm-Archiv / Nagrania dźwiękowe Ukraińców z obozów jenieckich w Niemczech podczas I wojny światowej w zbiorach Berliner Phonogramm-Archiv</i>	213
Olga Osadca, Natalia Kosaniak , <i>Творчі контакти піаністки Галі Левицької (на матеріалах її приватної книгозбірні) / Kontakty artystyczne pianistki Hali Lewyckiej (na podstawie materiałów z jej biblioteki prywatnej)</i>	227
Iwanna Olijnyk , <i>„Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku” як джерело дослідження міської музики Львова / „Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku” jako źródło badań nad muzyką miejską we Lwowie</i>	239
Mariana Ferendowycz , <i>До питання створення дидактичної літератури для хормейстерів Галичини на прикладі „Курсу для диригентів аматорських хорів” Осипа [Йосипа] Хомінського / W kwestii tworzenia literatury dydaktycznej dla chórmistrzów w Galicji na przykładzie „Kursu dla dyrygentów chórów amatorskich” Osypa [Józefa] Chomińskiego</i>	255
Anastasja Pater , <i>Творча діяльність Дмитра Котка: виконавсько-стильовий аспект / Artystyczna działalność Dmytra Kotki: aspekt wykonawczy oraz stylistyczny</i>	265
Andrij Karpiak , <i>Флейтовий інструментарій у Львові в XIX столітті / Instrumentarium fletowe we Lwowie w XIX w.</i>	276

Teresa Mazepa

WSTĘP

Oddajemy do rąk Czytelników IV (uzupełniający) tom serii wydawniczej *Musica Galiciana* zatytułowany *Muzykologia lwowska i jej dziedzictwo: tradycje i teraźniejszość (z okazji 110. rocznicy utworzenia Zakładu Muzykologii na Uniwersytecie Lwowskim)*, publikację o charakterze wyjątkowym. Tom ten pierwotnie miał ukazać się dwadzieścia trzy lata temu jako pokłosie IV i VIII Międzynarodowych Sesji Naukowych *Musica Galiciana*, które odbyły się w Drohobyczu (1998) oraz we Lwowie (2002). Z powodu niekorzystnego splotu okoliczności – zaginięcia wszystkich referatów z sesji, braku finansowania oraz niemożności wydania tomów parzystych po stronie ukraińskiej – tom IV nigdy nie powstał. Obecni redaktorzy serii wydawniczej – prof. dr hab. Grzegorz Oliwa, dr Kinga Fink oraz dr Teresa Mazepa – postanowili jednak po latach wypełnić tę lukę.

Tematem przewodnim tomu jest muzykologia lwowska – z uwagi na przypadającą w 2022 r. 110. rocznicę powstania Zakładu Muzykologii na Uniwersytecie Lwowskim. Działalność Zakładu Muzykologii zapoczątkowano w 1912 r. z inicjatywy wybitnego polskiego muzykologa, profesora Adolfa Chybińskiego (1880–1952), rok po utworzeniu przez Zdzisława Jachimeckiego Seminarium Historii i Teorii Muzyki (późniejszej Katedry) na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. W okresie międzywojennym Zakład Muzykologii na Uniwersytecie Jana Kazimierza należał do bardzo prężnie działających ośrodków muzykologicznych w Polsce i odegrał doniosłą rolę w kształtowaniu nowoczesnej polskiej muzykologii. Łączył osiągnięcia europejskiej nauki z dziedzictwem narodowym, formując wyróżniające się środowisko naukowe, określane mianem „lwowskiej szkoły muzykologicznej”.

Zakład Muzykologii ukończyły dwadzieścia dwie osoby, które dzięki staranemu, wszechstronnemu kształceniu zdobyły solidne podstawy do prowadzenia samodzielnej działalności naukowej. W gronie wychowanków A. Chybińskiego znalazły się wybitne postacie, takie jak: Myrosław Antonowycz, Marija Biłyńska, Józef (Osyp) Chomiński, Jan Józef Dunicz, ks. Hieronim Feicht, Jarosława Kołodij, Jakiw Kozaruk, Borys Kudryk, Zbigniew Liebhart, Zofia Lissa, Stefania Łobaczewska, Jarosław Marynowicz, Maria Szczepańska, Stefanija Turkiewicz-Łukijanowicz, Bronisława Wójcik-Keuprulian, Osyp Zaleski i inni. Część z nich rozwijała i reprezentowała polską muzykologię na najwyższym poziomie akademickim, inni – wzbogacali dorobek ukraińskiej refleksji muzykologicznej. Zjednoczeni wspólną tradycją akademicką kontynuowali linię rozwojową lwowskiego ośrodka, pielęgnując

wartości i zasady naukowe przekazane przez Adolfa Chybińskiego. Z jednej strony nawiązywali do kierunków badawczych wytyczonych przez swojego mentora, z drugiej – twórczo je rozwijali, poszerzając zakres muzykologicznych dociekań i otwierając tę dziedzinę na nowe perspektywy poznawcze. Ich dorobek naukowy znacząco wpłynął na rozwój muzykologii zarówno w Polsce, jak i na Ukrainie, stając się trwałym źródłem inspiracji dla kolejnych pokoleń badaczy.

Po 1939 r., w wyniku przyłączenia Lwowa do ZSRR, Zakład Muzykologii na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie został zlikwidowany. Muzykologię wyłączono z programu uniwersyteckiego i przeniesiono do nowo utworzonego Lwowskiego Państwowego Konserwatorium (od 1944 r. – Lwowskie Państwowe Konserwatorium im. M. Łysenki). Adolf Chybiński kontynuował tam pracę pedagogiczną do czerwca 1941 r. W 1944 r. wyjechał ze Lwowa do Polski, osiedlając się w Poznaniu, gdzie powierzono mu odbudowę Zakładu Muzykologii na Uniwersytecie Poznańskim. Tam, aż do swojej śmierci w 1952 r., prowadził działalność naukową i dydaktyczną, przyczyniając się do odbudowy oraz rozwoju powojennej polskiej muzykologii.

Pomimo tragicznych wydarzeń i zmieniających się realiów politycznych dorobek lwowskiej szkoły muzykologicznej nie został utracony. Tradycja zapoczątkowana przez A. Chybińskiego była kontynuowana i rozwijana w ośrodkach naukowych Polski i Ukrainy, m.in. w Poznaniu, Krakowie, Lublinie, Warszawie, Wrocławiu, Lwowie – w Konserwatorium im. M. Łysenki (obecnie Lwowska Narodowa Akademia Muzyczna im. Mykoły Łysenki) oraz w utworzonej w 2011 r. Katedrze Muzykologii i Chóralistyki na Lwowskim Uniwersytecie Narodowym im. Iwana Franki. Niniejszy tom serii *Musica Galiciana* stanowi wymowne świadectwo ciągłości tej tradycji oraz trwałego znaczenia lwowskiego ośrodka w kształtowaniu myśli muzykologicznej.

Publikacja zawiera dziewiętnaście tekstów autorstwa naukowców z Polski (Kraków, Rzeszów, Wrocław), Ukrainy (Drohobycz, Iwano-Frankiwnsk, Kijów, Lwów, Równe) oraz Austrii (Wiedeń). Osadzona jest w szerokim kontekście kulturowo-historycznym dawnej Galicji – regionu o istotnym znaczeniu dla europejskiego dziedzictwa muzycznego. Autorzy podejmują szerokie spektrum zagadnień – od tematów historycznych po współczesne, od ujęć teoretycznych po praktyczne. W ten sposób składają hołd Adolfowi Chybińskiemu, ukazując trwałość oraz aktualność jego naukowego dziedzictwa. Ich prace koncentrują się wokół kilku kluczowych obszarów tematycznych, które stanowią podstawę podziału monografii na trzy zasadnicze części: *Historyczne i metodologiczne aspekty badań muzykologicznych w przestrzeni naukowej Lwowa i Galicji*, *Muzykologia we Lwowie i w Galicji: personalia* oraz *Współczesna myśl muzykologiczna: badania nad kulturą muzyczną Galicji – źródła, konteksty, interpretacje*.

Część pierwszą tomu poprzedza dwujęzyczna przedmowa prof. OTTONA BIBY (Wiedeń), wybitnego austriackiego muzykologa. W swoim tekście autor kreśli

europijską perspektywę, ukazując Lwów jako istotny punkt na muzycznej mapie Europy – przestrzeń spotkania tradycji i idei. Przedmowa pełni rolę intelektualnego wprowadzenia, podkreślając główną ideę tomu: ukazanie lwowskiej muzykologii jako ważnego ogniwa w rozwoju badań nad muzyką.

W pierwszej części zamieszczono sześć tekstów, które przedstawiają badania muzykologiczne dotyczące dziedzictwa muzycznego Lwowa i Galicji z perspektywy historycznej i metodologicznej. Część tę otwiera rozdział ULANY HRAB (Lwów), w którym zaprezentowane zostały rozważania na temat znaczenia muzykologii jako nauki, historii Zakładu Muzykologii na Uniwersytecie Lwowskim (1912–1939) oraz roli Adolfa Chybińskiego i tzw. lwowskiej szkoły muzykologicznej w kształtowaniu powojennej muzykologii w Polsce i na Ukrainie. Kolejny tekst, autorstwa IRYNY DOWHALUK (Lwów), poświęcony jest pierwszym próbom publikacji polskich i ukraińskich pieśni ludowych w Galicji, zapoczątkowanym w 1822 r. we Lwowie, ukazując ich znaczenie dla rozwoju etnomuzykologii i świadomości narodowej. SYLWIA JAKUBCZYK-ŚLĘCZKA (Kraków) analizuje literaturę dotyczącą kultury muzycznej galicyjskich Żydów, głównie w opracowaniach polskich i ukraińskich badaczy, omawia zmieniające się podejścia do muzyki żydowskiej, jej miejsce w systematyce muzykologicznej, wskazując na potrzebę nowych perspektyw w badaniach nad tą tematyką. ROKSOLANA HAWALUK (Lwów) koncentruje się na kluczowych inicjatywach badawczych, popularyzatorskich i artystycznych realizowanych we Lwowie w ostatnich dziesięcioleciach, związanych z postacią Franza Xavera Wolfganga Mozarta. Rozdział IRYNY BERMES (Drohobycz) ukazuje rolę ukraińskich towarzystw chórальных w Galicji w kształtowaniu tożsamości narodowej oraz ich odrodzenie po 1991 r. Przedmiotem rozważań NATALII SYROTYŃSKIEJ (Lwów) są kwestie związane z interpretacją intelektualnego kontekstu ukraińskiej hymnografii sakralnej, inspirowane badaniami mediewistycznymi Adolfa Chybińskiego.

Teksty zamieszczone w drugiej części tomu dotyczą wybranych postaci związanych z muzykologią we Lwowie, a także – w szerszym ujęciu – z muzykologią na terenie dawnej Galicji, rozumianej jako przestrzeń kulturowa, która mimo zmian granic politycznych wciąż pozostaje obszarem kontynuacji tradycji muzycznych i kulturalnych. HANNA KARAŚ (Iwano-Frankiwnsk), na podstawie bogatego materiału źródłowego, omawia w rozdziale działalność Osypa Zaleskiego – przedstawiciela lwowskiej szkoły muzykologicznej i współtwórcy ukraiноznawstwa muzycznego, podkreślając znaczenie jego prac dla ukraińskiej kultury muzycznej. LIDIA MELNYK (Lwów) przedstawia sylwetki trzech uczniów Adolfa Chybińskiego pochodzenia żydowskiego – J. Freiheitera, I. Spiegel-Hüssowej i Z. Lissy, precyzując mniej znane fakty z ich biografii oraz ukazując nieznane aspekty ich działalności, wskazując jednocześnie na ich wkład w rozwój lwowskiej muzykologii przed 1939 r. Bohaterką tekstu LUBY KIJAŃSKIEJ-KAMIŃSKIEJ (Lwów) jest wybitna muzykolog Stefania Pawłyszyn, która po II wojnie światowej pracowała we Lwowie,

skutecznie łącząc w swojej działalności naukowej tradycje dwóch szkół muzykologicznych – Adolfa Chybińskiego i Stanisława Ludkiewicza. Autorka analizuje także koncepcje naukowe S. Pawłyszyn w kontekście powojennej lwowskiej muzykologii. W rozdziale opracowanym przez TERESĘ MAZEPE (Rzeszów) przedstawiono postać Leszka Mazepy, muzykologa i działacza kulturalnego, szczegółowo prezentując jego biografię, światopogląd oraz dorobek naukowy. Autorka szczególną uwagę poświęca pionierskim badaniom L. Mazepy, stosowanej metodologii oraz jego wkładowi w rozwój refleksji nad historią muzyczną Galicji. Z kolei ZORIANA ŁASTO-WECKA (Lwów) przybliży sylwetkę twórczą Mykoły Łastoweckiego, analizując jego działalność kompozytorską, muzykologiczną i pedagogiczną w kontekście życia społeczno-kulturalnego Drohobycza.

Autorzy siedmiu tekstów zamieszczonych w trzeciej części tomu podejmują różnorodne zagadnienia związane z kulturą muzyczną byłej Galicji – analizują źródła, interpretują zjawiska muzyczne oraz opisują konteksty historyczne. Przedmiotem badań TETIANY PROKOPOWYCZ (Równe) jest muzyczna interpretacja poezji Józefa Bohdana Zaleskiego, ze szczególnym uwzględnieniem wokalnych miniatur autorstwa Marcelego Madejskiego, które oddają emocjonalne niuansy literackich utworów. Z kolei OLGA KOŁOMYJEĆ (Lwów) bada fonograficzne nagrania ukraińskich jeńców wojennych z lat 1915–1918, podkreślając ich znaczenie dla rozwoju etnomuzykologii. Tekst OLGII OSADCY (Lwów) i NATALII KOSANIAK (Wrocław) jest poświęcony opisowi prywatnego księgozbioru Hali Łewyckiej – wybitnej ukraińskiej pianistki i nauczycielki, który odzwierciedla jej muzyczne zainteresowania oraz działalność twórczą. IWANNA OLIJNYK (Kijów) przeprowadza analizę parametrów intonacyjnych zbioru *Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku* z 1989 r., traktując go jako cenne źródło dokumentujące tradycję muzyki miejskiej Lwowa. Przedmiotem badań MARIANY FERENDOWYCZ (Lwów) jest analiza publikacji J. Chomińskiego pt. *Kurs dla dyrygentów chórów amatorskich* z 1930 r., stanowiącej pierwsze kompleksowe podejście do kształcenia dyrygentów na obszarze Galicji, z podkreśleniem jej znaczenia dla rozwoju dyrygentury i sztuki chóralnej na tym obszarze. ANASTASJA PATER (Lwów) skupia swoją uwagę na osobie Dmytra Kotki, który wypracował unikalny styl dyrygencki, istotnie przyczyniając się do rozwoju sztuki chóralnej dawnej Galicji w pierwszej połowie XX w. Rozdział ANDRIJA KARPIAKA (Lwów), ostatni w tomie, koncentruje się na specyfice budowy instrumentarium fletowego we Lwowie w XIX w. Autor przedstawia nowe, dotąd nieznane fakty, które ukazują, jak miasto stało się jednym z kluczowych ośrodków rozwoju fletu w Europie Wschodniej.

IV tom serii wydawniczej *Musica Galiciana* zatytułowany *Muzykologia lwowska i jej dziedzictwo: tradycje i teraźniejszość (z okazji 110. rocznicy utworzenia Zakładu Muzykologii na Uniwersytecie Lwowskim)* to publikacja, która nie tylko wypełnia lukę w badaniach nad kulturą muzyczną Galicji, ukazując dorobek

lwowskiej muzykologii, ale także podkreśla trwałość lwowskiego ośrodka muzykologicznego, którego fundamenty stworzył Adolf Chybiński. Z perspektywy współczesnej stanowi ona również refleksję nad rozwojem tradycji naukowych w kontekście zmieniającej się rzeczywistości. Poruszone w niej tematy mają znaczenie nie tylko w odniesieniu do przeszłości, ale także stanowią punkt wyjścia do przyszłych kierunków badań naukowych, które mogą pogłębić wiedzę o muzycznej spuściźnie tego regionu. Choć publikacja nie stanowi wyczerpującego opracowania, oferuje cenną perspektywę dla kolejnych badań w tej dziedzinie. Redaktorzy monografii mają nadzieję, że stanie się ona impulsem do dalszego odkrywania i zgłębiania bogactwa kultury muzycznej Galicji.

Otto Biba

Wiedeń, Austria

VORWORT

PROBLEME UND ZUKÜNFTIGE AUFGABEN MUSIKHISTORISCHER FORSCHUNGEN: MUSIKALISCHE ZUSAMMENHÄNGE NACH TOPOGRAPHISCHEN GESICHTSPUNKTEN

Vor Jahren habe ich bei einer Konferenz in Bratislava aufgezeigt, wie im XVIII und frühen XIX Jahrhunderts Musiker im Donautal zwischen Bayern und Ungarn gewandert sind, das heißt, ihre Wirkungsstätten gewechselt haben. Die Donau war ein wichtiger Verkehrsweg mit vielen kulturellen und wirtschaftlichen Zusammenhängen. Wohnte und wirkte man dort, so kannte man die musikalischen Verhältnisse entlang dieses Verkehrsweges. Ein Wechsel von einem musikalischen Wirkungsfeld zum anderen war leichter als anderswohin. Daher gab es entlang des Verkehrsweges im Donautal viele musikalische Gemeinsamkeiten. Auch die in einem Ort an der Donau ansässigen Musikinstrumentenbauer haben mehr Aufträge aus Orten entlang der Donau erledigt als Aufträge von entfernter gelegenen Orten nördlich oder südlich der Donau. Die entlang der Donau gelegenen Großstädte – Passau, Linz, Wien, Bratislava usw. – haben Musiker aus kleineren an der Donau gelegenen Orten angezogen.

Ähnliche Beobachtungen lassen sich auch an anderen großen Verkehrswegen machen. Denn Verkehrswege bedeuten wirtschaftliche und kulturelle Gemeinsamkeiten. Daß die venezianischen Musikverlagsprodukte des XVI und XVII Jahrhunderts in ganz Europa verbreitet waren, war Handelswegen zu verdanken. Die Beziehungen Antonio Vivaldis zu Adelsresidenzen nördlich der Alpen erfolgte anhand von Handelswegen, wie denn überhaupt der Transport der italienischen Renaissance- und Barockmusik über die Alpen nach Zentraleuropa so erfolgte wie der Transport jeder anderen Waren. Nicht zu vergessen, daß Verleger Musikalien auf Jahrmärkten anboten, genau so wie andere Produzenten andere Waren. Aber nicht nur die Handelswege waren wichtig. Solche kulturellen Gemeinsamkeiten gibt es auch in landschaftlich oder politisch einheitlichen Gebieten. Zum Beispiel hat die alpenländische Musik deutlich erkennbare Gemeinsamkeiten. Und politisch zusammengehörige Regionen haben leichter und öfter überregionale Musikbeziehungen als politisch getrennte Regionen.

Schließlich waren auch kirchliche Zusammengehörigkeiten wichtig für musikalische Zusammenhänge, den Transport und den Austausch von Musik. Von einem Bischofssitz strahlte die Musik in die Diözese aus. Innerhalb der Orden wurde Musik weitergegeben: Naheliegend, daß zum Beispiel von einem Benediktinerkloster zum anderen leicht Musik weitergegeben werden konnte – und weitergegeben wurde. Bei Orden, die keine *stabilitas loci* kannten, wo also die Ordensmitglieder innerhalb der Ordensprovinz von einem Kloster zum anderen versetzt werden konnten und nicht zeitlebens demselben Kloster angehörten, ist der Musiktransfer besonders deutlich zu erkennen, weil die Ordensmitglieder bei Versetzungen vertraute Musik mitnahmen. Ich habe bereits auf schöne Beispiele dafür aus dem Piaristenorden verwiesen (der, nebenbei gesagt, auch in Lemberg ansässig war).

Auch dynastische Beziehungen waren wichtige Voraussetzungen für den Musiktransfer. Dresden und Wien gehörten politisch verschiedenen Ländern innerhalb des Staatenverbandes des Heiligen römischen Reichs deutscher Nation an. Es gab aber in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts durch eine Heirat enge dynastische Beziehungen zwischen dem sächsischen und dem habsburgischen Hof. Daher kam viel Wiener (Barock-) Musik nach Dresden, wo sie wieder Johann Sebastian Bach aus dem nahen Leipzig kennenlernen konnte. Der Fürstlich Esterházyische Hofkapellmeister Gregor Joseph Werner, der Amtsvorgänger Joseph Haydns, stammte aus Niederösterreich, wurde in seiner engeren Heimat ausgebildet, war aber vor seinem Engagement bei den Fürsten Esterházy Kapellmeister eines Adligen in Dresden. Das sind nicht Zufälle, sondern dafür gibt es dynastisch-politische Voraussetzungen. Und weil damals der Sächsische König August der Starke auch König von Polen war, waren diese politisch-dynastischen Beziehungen auch für den Musiktransfer bis nach Polen wichtige Voraussetzungen.

Musikalisch wichtige dynastische Beziehungen waren auch die Verwandtschaften zwischen einzelnen Adelsfamilien und die verschiedenen Residenzen ein und derselben Familie. Der mährische Adelige Johann Adam Graf Questenberg hatte Beziehungen zu Johann Sebastian Bach. Er war aber nicht nur ein mährischer Adelige, sondern hatte auch ein Palais und verschiedene Funktionen in Wien, wo er die Wintermonate verbrachte. Das heißt, wenn man von Questenberg und Bach spricht, muß man auch an Wien denken. Das führt dazu, daß die Bachforschung heute ernsthaft die Möglichkeit diskutiert, ja, die Möglichkeit annimmt, daß Bachs h-Moll-Messe ihre endgültige Gestalt für eine Aufführung im Wiener Stephansdom erhalten hat.

Schon vor längerem hat Friedrich Wilhelm Riedel darauf hingewiesen, daß der Fürstbischof von Bamberg und Erzbischof von Mainz, Lothar Franz von Schönborn, daß Stammschloß, also den Hauptsitz seiner Familie im Bayerischen Franken hatte, aber wegen seiner Funktionen am Kaiserhof auch in Wien ein Sommer- und Winterpalais besaß. Was das für seine musikalischen Interessen bedeutete,

welchen Musiktransfer es deshalb von Wien nach Franken und bis an den Rhein gab, hat Riedel aufgezeigt.

Spricht man von Musiktransfer so muß man auch an die Studienreisen und sonstigen Reisetätigkeiten von Komponisten denken, die auf diesen Reisen nicht nur lernten oder Kompositionsaufträge erfüllten, sondern in dies eine wie die andere Richtung auch Kompositionen mitnahmen. Es wird immer wieder behauptet, Mozarts Reise nach Paris sei ein Mißerfolg gewesen, weil er dort nicht die Anstellung gefunden hat, die er angeblich gesucht hat. Daß er dort aber zum Compositeur *der Concerts spirituel* bestellt worden war und nach der Rückkehr nach Salzburg mindestens einmal jährlich ein Werk für Paris schreiben mußte – nach Pariser Gusto, also im Stil, den das Pariser Publikum gewöhnt war – ist in Mozart-Büchern viel seltener zu lesen, obwohl es hochinteressant ist. Mozart komponierte in Salzburg für Paris; daß diese nach Paris geschickten Werke stilistisch gar nicht in sein übriges Salzburger Schaffen passen, wurde bei stilistischen Untersuchungen oft staunend konstatiert, der faktische Grund blieb aber unberücksichtigt. Warum? Weil der Musiktransfer lange kein Thema war und oft heute noch kein Thema ist.

Lassen Sie mich jetzt auf Lemberg zu sprechen kommen.

Wie viel wurde nicht darüber spekuliert, warum Mozarts Sohn Franz Xaver nach Lemberg gegangen ist. Ich brauche mich über all diese hier nicht zu verbreitern. Sie gehen weit weg von der Musik und der Biographie bis in die Tiefenpsychologie. Der ganz einfache Grund wurde als nicht ausreichend angesehen oder überhaupt nicht gesehen: Lemberg war ein Musikzentrum und keine künstlerische Einöde irgendwo am Rande des Habsburger-Reiches.

Franz Xaver Mozart ging also von dem großen Musikzentrum Wien in das vergleichsweise kleinere Musikzentrum Lemberg, aber immer noch in ein Musikzentrum von hohem Niveau. Vielleicht folgte er der Überlegung, lieber in Lemberg der erste als in Wien einer unter mehreren.

Dieses Musikzentrum Lemberg war eingebettet in ein enges Netz musikalisch-künstlerischer Beziehungen. Sie kulminierten in Wien oder führten alle letztendlich nach Wien. Polen war nicht selbständig, stark und interessant genug, um als alleiniger Partner und dominierendes Vorbild zu dienen. Stark war Polen in nationalen künstlerischen Belangen, aber polnisches nationales künstlerisches Selbstbewußtsein war wieder für Lemberg nicht hilfreich genug, um in der internationalen Musikszene präsent sein zu können. Nach Budapest sind es 580 km, aber Budapest war kein Musikzentrum internationalen Resumés, sondern auch national-regional geprägt. Da blickte man lieber gleich nach Wien, das 790 km entfernt liegt, aber weltoffen und international war. Auch politisch und wirtschaftlich waren die Beziehungen zu Wien eng. Was für die Politik, die Wirtschaft und das Militär galt, galt auch für die Musik. Das heißt, Lemberg war im späten XVIII und im XIX Jahrhundert in künstlerischer und musikalischer Hinsicht eine „Außenstelle“ von Wien. – Keinesfalls in einem kolonialistischen Sinn, sondern im Sinn einer Anerkennung als gleichrangig oder gleichbedeutend.

Reisende Virtuosen, die nach Wien kamen, sind weitergereist und – mit Zwischenstation oder nicht – auch im Lemberg aufgetreten. Pianisten, die in Lemberg aufgetreten sind, haben sich, haben sich von Lemberger Pianisten für ihre Auftritte einen Flügel ausgeborgt; in dem frühen 19. Jahrhundert nicht selten von Franz Xaver Mozart. Das ist wichtig zu betonen, weil an Aufführungsstätten – also in den für Konzerte genützten Sälen oder Theatern – nirgendwo konzerttauglichen Instrumente zur Verfügung standen, sondern auftretende Künstler sich diese mitbrachten oder selbst organisierten. Das war kein Problem von Lemberg, sondern eine in ganz Europa übliche Praxis. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde das anders: Der berühmte Wiener Klavierbauer Ludwig Bösendorfer hat namhaften im Lemberg auftretenden Pianisten einen Konzertflügel leihweise zur Verfügung gestellt. Sie wandten sich an ihn und baten darum, er sagte von Wien aus zu und sandte einen Flügel nach Lemberg bzw. an die mit den Auftritten in Lemberg zusammenhängenden Tournee-Orte. Die Pianisten waren glücklich, und für Bösendorfer war diese Präsenz bei solchen Auftritten mit hervorragenden Instrumenten eine ideale Werbung. Das alles funktionierte über eine Entfernung von fast 800 km, weil die vielfältigen sonstigen Beziehungen diese Entfernung nicht so weit erscheinen ließen, wie sie war.

Reden wir nicht von den anderen Beziehungen, sondern nur von den musikalischen. Reisende Virtuosen kamen auf ihren großen Touren nach Lemberg. Berühmte Sänger, sonstige Musiker oder Dirigenten kamen zu Gastspielen nach Lemberg; lassen sie mich nur an Gustav Mahler und Richard Strauss erinnern. Warum kamen sie? Weil die vielfältigen sonstigen Beziehungen Lemberg nahe erscheinen ließen und ein Gastspiel dort zu einer Selbstverständlichkeit wurde. In Lemberg engagierte junge Künstler nahmen von Lemberg aus ihren Weg in die Welt, für's erste nach Wien. Lassen Sie mich als aktuelles Beispiel an den aus Wien stammenden Sing-Schauspieler Johann Nestroy erinnern, der in Lemberg am Theater engagiert war und 1831 vor der Cholera-Pandemie aus Lemberg nach Wien flüchtete.

Zahllose musikalische Künstler sind aus Wien nach Lemberg und von dort in hohe Positionen zurück nach Wien oder von Lemberg in die weite musikalische Welt gekommen. Zahllose musikalische Künstler haben sich in Lemberg für hohe Aufgaben anderswo qualifiziert; dabei war wieder Wien ein wichtiger Brückenkopf oder ihr Ziel.

Ich habe solche Namen von Musikern zu sammeln begonnen, die in für Lemberg wie für Wien wichtig, hier wie dort berühmt waren. Das Ergebnis ist faszinierend. Sie waren in das wirtschaftliche, politische, dynastische und künstlerische Netzwerk eingebettet, was zwischen Wien und Lemberg bestand.

Will man dieses verstehen, so darf man nicht nur große Namen nennen, sondern man muß die Fülle vor Augen haben, die Menge, zu der es nur mit der Berücksichtigung auch weniger bekannter Namen kommt. Erwarten Sie sich bitte

nicht, daß ich jetzt beginne, Namen und Beispiele aufzuzählen. Das würde den zeitlichen Rahmen dieses Referats sprengen.

Lassen Sie mich nur noch an meinen großen Amtsvor-, Vor-, Vorgänger Eusebius Mandyczewski erinnern, der als No-Name aus Czernowitz nach Wien gekommen ist, in der Hoffnung, in Wien Karriere zu machen, diese gemacht hat, aber zeitlebens enge Beziehungen zu Czernowitz unterhalten hat und für Personen aus seiner Heimat erste Ansprechperson in Wien war.

Man muß die Netzwerke, diese Straßen, auf denen musikalische Beziehungen funktionierten, kennen, um musikalische Phänomene und Zusammenhänge verstehen zu können. Viele Phänomene des musikalischen Schaffens sind nicht musikimmanent und nicht rein künstlerischer Natur, sondern anders zu erklären, nicht zuletzt aufgrund von regionalen Beziehungen oder überregionalen Musik-Transfers. Davon wußte man, das war selbstverständlich. Als der politische Nationalismus sich auch die Musikwissenschaft dienstbar machte, wurden äußere Einflüsse und überregionale Zusammenhänge negiert. Erklärungen für künstlerische Phänomene durften nur mehr mit lokalen Entwicklungen spontan gefundenen neuen Ideen des Komponisten selbst erklärt werden.

Heute denkt man nicht mehr chauvinistisch-nationalistisch, sondern man ist wieder offen für überregionale und internationale Zusammenhänge. Daher rege ich vermehrte Forschungen zur Einordnung Lembergs in die gesamteuropäische Musikgeschichte oder zumindest in die Musikgeschichte der habsburgischen Länder an. In besonderem Maße wäre die Rolle reisender Komponisten und Musiker oder die Rolle immer nur kurzfristige Engagements annehmender Musiker zu untersuchen sowie die Rolle der Lemberger Musikalienhändler und Musikverleger. Diese Forschungen wären außerhalb Lembergs mit dem Blick auf Verbindungen nach Lemberg durchzuführen und in Lemberg mit dem Blick Verbindungen in die musikalische Welt. Vielleicht können wir in einem gewissen Zeitraum, um solche Forschungsergebnisse auszutauschen, die die Wichtigkeit Lembergs für die europäische Musik und die Wichtigkeit verschiedener europäischer Musikentwicklungen für Lemberg noch deutlicher als bisher erkennen lassen. In solchen Forschungen und Kooperationen zu Lemberg als Ziel, als Zwischenstation und als Ausgangspunkt musikalischer Wechselbeziehungen sehe ich ein großes Desideratum für die Zukunft.

Отто Біба

Відень, Австрія

ПЕРЕДМОВА

ПРОБЛЕМИ ТА МАЙБУТНІ ЗАВДАННЯ МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ: МУЗИЧНІ КОНТАКТИ В ТОПОГРАФІЧНОМУ АСПЕКТІ

Багато років тому на конференції у Братиславі я показав, як музиканти мігрували долиною Дунаю між Баварією та Угорщиною у XVIII і на початку XIX ст., як вони змінювали місця діяльності. Дунай був важливим культурним і економічним маршрутом. Якщо ви жили і працювали в цьому регіоні, то знали його музичне середовище. Перехід з одного музичного осередку до іншого був тут значно простішим. Тому музика дунайського регіону має багато спільних рис. Майстри музичних інструментів, що жили тут, теж отримували більше замовлень із міст, розташованих неподалік, аніж з більш віддалених місць. Придунайські міста – Пассау, Лінц, Відень, Братислава та ін., – поповнювалися музикантами з менших міст регіону, що теж забезпечувало тісніші контакти.

Такі ж спостереження можна зробити і щодо інших регіонів, оскільки подібні географічні умови інспірують економічну та культурну схожість. Так завдяки торговим шляхам венеціанська музична видавнича продукція XVI та XVII століть була поширена по території всієї Європи. Контакти Антоніо Вівальді з аристократичними резиденціями на північ від Альп встановилися саме на торгових шляхах, та й загалом поширення італійської музики епохи Відродження та бароко через Альпи до Центральної Європи відбувалося так само, як і транспортування усіх інших товарів. Адже видавці продавали ноти на ярмарках, як й інші виробники продавали свої товари. Але важливими були не лише торгові шляхи. Культурні подібності існують у географічно чи політично пов'язаних між собою районах. Наприклад, музика альпійського регіону має впізнавані спільні риси. У регіонах, які контактують у політичній сфері, утворюються і надрегіональні музичні зв'язки, чого немає у регіонах, політично індивідуальних один до одного.

Важливу роль для встановлення музичних контактів відіграла і церква. З єпископського двору музика переходила в єпархію, передавалася в межах

одного ордену, наприклад, від одного бенедиктинського монастиря до іншого. Особливо інтенсивно цей процес відбувався в орденах, які не визнавали *stabilitas loci*, тобто коли члени ордену переходили з одного монастиря в інший у межах орденської провінції і, звісно, приносили зі собою музичні твори, як це було, наприклад в ордені піарів (що діяв також у Львові).

Важливими передумовами для утворення музичних контактів були династичні стосунки. Дрезден та Відень належали до країн, що входили до Союзу держав Священної Римської імперії німецької нації. Однак у першій половині XVIII століття між саксонським та габсбурзьким дворами існували тісні династичні зв'язки через шлюби. Тому багато віденської барокової музики потрапило до Дрездена, а звідти – до сусіднього Лейпцигу, де її простудіював Йоганн Себастьян Бах. На двір Естергазі капелмейстер Грегор Йозеф Вернер [Werner], попередник Йозефа Гайдна, прибув із Нижньої Австрії, де навчався, а перед ангажементом у Естергазі був капелмейстером в аристократичній родині у Дрездені. Династично-політичні передумови пояснюють багато подібних випадків. І оскільки саксонський король Август Сильний на той час був також королем Польщі, ці політико-династичні відносини були важливими передумовами поширення німецької музики в Польщі.

Плідними для музичних контактів (своєрідним музичним „трансфером”) були відносини між дворянськими родинами та різними резиденціями, до яких мандрували члени однієї сім'ї. Моравський дворянин Йоганн Адам граф Кестенберг [Questenberg] був одним із меценатів Йоганна Себастьяна Баха. Проте він мав палац і у Відні, де проводив зимові місяці. Це означає, що у контактах Кестенберга та Баха треба мати на увазі і його віденську локацію. Як наслідок, сьогодні дослідники Баха обговорюють припущення, що Меса Баха сі мінор остаточно призначалася для виконання у соборі Святого Стефана у Відні.

Авторитетний сучасний німецький музикознавець Фрідріх Вільгельм Рідель [Riedel] наголошував у своїх дослідженнях, що єпископ Бамберзький та архієпископ Майнца Лотар Франц фон Шенборн [Schönborn] мали не лише родинний палац у Баварській Франконії, але й літню та зимову резиденцію у Відні, яку утримували задля своїх інтересів при імператорському дворі. Рідель обґрунтував тезу, що завдяки цьому відбувався інтенсивний музичний обмін між Віднем і Франконією, що сягав аж до Рейну.

Музичні трансфери – контакти митців у різних національних та соціальних середовищах за межами своєї Батьківщини, – виникали під час подорожей композиторів (зокрема й подорожей на навчання), де вони не тільки вчилися і виконували завдання, але й переймали нові творчі стилі. В моцартознавчих дослідженнях нерідко згадується, що поїздка Моцарта до Парижа була невдалою, бо він не знайшов роботи, яку шукав. Але ж у нього там замовили *Concerts spirituel*, а після повернення до Зальцбурга він писав твір спеціально

для Парижа принаймні раз на рік, до того ж він повинен був бути витриманим у спеціальному „паризькому” стилі, суттєво відмінному від „зальцбургського”. Про цей цікавий факт у книгах про Моцарта пишуть рідко, хоча з подивом відзначають відмінність „паризьких” артефактів від решти творчості геніального віденського класика, оскільки не враховують фактора „музичного трансферу”. На жаль цей фактор надто часто поминався в дослідженнях минулих років, та й поминається до сьогодні.

Дозвольте звернутися тепер до Львова. Існує багато спекуляцій на тему, чому син Моцарта Франц Ксавер поїхав до Львова, зокрема наводяться суто особисті та глибинно психологічні причини, тож не буду більше поширюватися з цього приводу. Проте ніколи не бралась до уваги цілком очевидна причина: Львів був значним музичним центром, а не культурною пустелею десь на краю імперії Габсбургів. Франц Ксавер Моцарт переїхав із великого музичного центру Відня до порівняно меншого, яким був на той час Львів, але все ж до вагомого музичного центру. Можливо, він вважав за краще бути першим у Львові, ніж одним із багатьох у Відні. Слід пам’ятати і про те, що Львів підтримував тісні музично-мистецькі контакти з багатьма осередками, звісно, найінтенсивніші трансфери відбувалися з Віднем, як також з іншими центрами, орієнтованими на Відень. Столиця, відстань до якої зі Львова становила 790 км, була в культурному плані космополітичною та відкритою для митців різних національностей. Відносини з Віднем також були політично та економічно достатньо поживавленими. Те, що стосувалося політики, бізнесу та війська, стосувалося і музики. Іншими словами, Львів був своєрідним „форпостом” Відня наприкінці XVIII та в XIX столітті як у загальнокультурному, так і в суто музичному плані – не в колоніальному розумінні підпорядкованості провінції до метрополії, а в сенсі його визнання як важливої локації в державі.

Гастролуючі віртуози, що виступали у Відні, подорожували далі на Схід, нерідко зупиняючись по дорозі для того, щоби дати кілька концертів у Львові. Піаністи виступали на фортепіано, яке нерідко позичали у Франца Ксавера Моцарта. Цей факт важливо наголосити, оскільки в залах чи театрах, що пристосовувалися для концертів, не було добрих інструментів, тож виконавці або возили їх із собою або позичали. Це була не суто львівська проблема, а поширена практика в Європі. У другій половині XIX століття справи змінилися: провідний віденський виробник фортепіано Людвіг Безендорфер [Bösendorfer] позичив концертний рояль відомим піаністам для грандіозного концерту у Львові. Вони звернулися до нього з таким проханням, він погодився і відправив рояль до Львова з тим, що його перевозили й у інші міста, де вони мали виступати. Для Безендорфера така okazія стала ідеальною рекламою для його виробництва.

Музиканти охоче приїжджали до Львова на концерти: згадаймо Густава Малера та Ріхарда Штрауса. Чому вони приїхали? Бо знали Львів, як місто,

де відбуваються важливі культурні події, і виступ тут був само собою зрозумілим. Нерідко у молодих талантів зі Львова починалася світова кар'єра, що продовжувалася у Відні або інших містах. Згадаю хоча б співака й актора Йоганна Нестроя [Nestroy] з Відня, який заангажувався до львівського театру і втік звідти у 1831 році до Відня через пандемію холери.

З Відня до Львова на ангажемент приїжджали численні митці, а звідти поверталися на високі позиції назад до Відня або їхали у широкий світ. Я почав досліджувати діяльність музикантів, які були значущими постатями як у Львові, так і у Відні. Результат захоплюючий і підтверджує дуже тісні містецькі зв'язки між Віднем та Львовом. Не буду називати всіх чи навіть частини імен, бо це вийде далеко за часові рамки, відведені мені для доповіді. Дозвольте лише нагадати про мого великого попередника, Євсевія Мандичевського, який приїхав з Чернівців з метою зробити кар'єру у Відні. Йому це вдалось, але протягом усього свого життя він підтримував тісні зв'язки з Чернівцями і був першою особою, з якою його країни спілкувалися у Відні.

Ви повинні докладно вивчити і знати усі мережі, об'єкти, вулиці, на яких розташовувалися культурні осередки, щоби мати змогу глибше зрозуміти музичні контакти представників різних націй. Багато феноменів музичної творчості можна пояснити не вузько іманентно, не лише з художнього пункту бачення, але через регіональні зв'язки та надрегіональні музичні трансфери. Коли політичний націоналізм підпорядкував собі музикознавство, він передусім виключив зовнішні впливи та надрегіональні зв'язки. Художні феномени можна було пояснювати лише спонтанними новими ідеями самого композитора.

Сьогодні подібні шовіністично-націоналістичні підходи у сфері культури більше не в моді, ми знову відкриті для студій надрегіональних та між-національних зв'язків. Ось чому я палко заохочую музикознавців та культурологів більше досліджувати місце Львова в історії європейської музики в цілому, або принаймні в історії музики в імперії Габсбургів. Особливо слід розглянути роль гастролерів і музикантів, які працювали тут за контрактом короткий час, а також роль львівських власників музичних крамниць та музичних видавців. Це дослідження слід проводити як за межами Львова – у проекції на культуру Львова, так і у самому Львові – у проекції на його зв'язок із музичною Європою.

Можливо, вже за певний час ми зможемо обмінятися результатами досліджень, які показують важливість Львова для європейської музики та важливість різних європейських музичних центрів для Львова, ще чіткіше, ніж зараз. У таких дослідженнях Львова як кінцевої цілі, як посередника між іншими осередками, як відправної точки певних музичних подій і явищ, у співпраці задля пізнання наших багатих музичних взаємозв'язків я вбачаю велику дезидерату на майбутнє.

**HISTORYCZNE I METODOLOGICZNE
ASPEKTY BADAŃ MUZYKOLOGICZNYCH
W PRZESTRZENI NAUKOWEJ LWOWA
I GALICJI**

Ulana Hrab

Lwowska Narodowa Akademia Muzyczna im. Mykoły Łysenki, Ukraina

АЛЬФА-НАУКА У ЛЬВІВСЬКОМУ УНІВЕРСИТЕТІ: ІСТОРІЯ, ПОСТАТІ, ЗДОБУТКИ (ДО 110-ЛІТНЬОГО ЮВІЛЕЮ ЗАСНУВАННЯ ЗАКЛАДУ МУЗИКОЛОГІЇ ЛЬВІВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ)

110-літній ювілей львівської музикології, який ми відзначаємо у цьому році – дата дуже поважна і спонукає до роздумів. Насамперед про те, що складає первинний зміст „музикології” – науки, що втілює сутність музики в мисленні і слові, як відбулося її формування як наукової дисципліни; наскільки правомірним є визначення «львівська музикологія» і яким є її місце в контексті українського музикознавства на загал, – спробуємо хоча б частково відповісти на ці питання.

Отож, на початку хочу пояснити термін **альфа-наука**, який вжитий у назві статті. Цей термін нідерландського професора Ренса Бода, автора книжки під назвою „Історія гуманітарних наук”¹. У ній він досліджує розвиток гуманітарних наук, у тому й науку про музику від античних часів до XX століття, і стверджує, що музичні закони, створені музикологами отримують універсальне значення і знаходять своє місце в царині інших гуманітарних наук.

Історія гуманітарних наук розпочинається в Старожитні часи: незалежно від того, чи вона стосувалася розгадки таємниць природи чи породження людського розуму – в сумі це були складові спільної інтелектуальної праці, і наука про музику складає суттєвий її компонент. Саме в ті часи постав найдавніший закон у науці – музичний закон Піфагора, що пояснював природу консонантних інтервалів за допомогою математичних співвідношень. Навіть небесні тіла мали узгоджуватися із співвідношеннями музичних інтервалів, і піфагорійська теорія „гармонії сфер” була чинною ще багато століть потому. А першим мислителем Античності, який, не відкидаючи математичні обчислення, наголошував значення слухового досвіду при вивченні музичних закономірностей та музичних творів, був Арістоксен, міркування якого мали велике значення для розвитку античної теорії музики.

Музична наука складала комплекс фахових знань, правил, що були частиною старожитнього розуміння мистецтва. Вміння *створювати щось*

¹ Р. Бод, *Забуті науки. Історія гуманітарних наук*, tłum. z niderl. Я. Довгополого, Київ 2016.

ототожнювали зі знанням *засад творення*, звідси мистецтвами були і деякі науки, зокрема математика і астрономія, а також геометрія і граматики, при тому мистецтвами найдосконалішими! За античною класифікацією, мистецтва поділялися на *вільні* (які вимагали розумової діяльності, а отже були найвартіснішими) і *звичайні*, які вимагали фізичного зусилля. Музика завжди була *вільним мистецтвом*, бо „[...] музикування вважали за суто інтелектуальну діяльність, не менш інтелектуальну, ніж діяльність математиків”².

Загальний принцип музичної науки в Старожитні часи, які виводить автор – це **принцип математичних пропорцій та декларативної системи правил**. Принцип математичних пропорцій, що лежав в основі вчення про гармонію Піфагора, викликав появу канону Поліклета у скульптурі, архітектурні правила Вітрувія ще у V–I ст. до н.е.

Вплив Піфагора і його музично-акустичних законів мав величезне значення для музичної теорії Середньовіччя та раннього Відродження, зокрема у працях Боеція, якому належить оригінальна ідея поділу музики на *musica mundana* (музика всесвіту), *musica humana* (музика людини або гармонічне узгодження тіла і душі) та *musica instrumentalis* (інструментальна музика, яку виконують інструменти і через відповідну гармонію формують звичай) ³. У Середні віки вільними мистецтвами (*ars liberales*) були „[...] граматики, риторика, логіка, арифметика, геометрія, астрономія та музика, отже – самі науки, бо музика теж розумілась як теорія гармонії, як музикологія, – стверджує польський філософ Владислав Татаркевич. – Такі вільні мистецтва вивчалися в університетах на *facultas artium*, „відділення мистецтв”; те відділення аж ніяк не було школою практичних умінь чи красних мистецтв – воно було школою теоретичних наук”⁴. Саме слово *теорія* (в перекладі з грецької мови *бачення або споглядання з відстані*) означало на початку мислинневу діяльність, коли щось необхідно було збагнути й пояснити, грецьке слово *логос* означало не лише мислення, а й мову – *мислення, виражене в мові*⁵. Отож наука про музику була теоретичною наукою і, водночас, мистецтвом мислити і досліджувати, а також „[...] бо й науковці розвивають певну практику, а саме практику наукову”⁶.

² В. Татаркевич, *Історія шести понять*, tłum. z polskiego B. Корнієнка, Київ 2001, s. 75.

³ A. Kijewska, *Filozof i jego muzy. Antropologia Boecjusza – jej źródła i recepcja*, Kęty 2011, s. 252: „W związku z tym można zaobserwować, że różne narody, stosownie do swojego charakteru i obyczajów, cenią różne tonacje muzyczne: Getowie cenią zestroje bardziej prymitywne, twarde, ludy nastawione bardziej pokojowo cenią umiarkowane tonacje, a ci, którzy są zniewieściami irozleniwieni, mają upodobanie w tonacjach obsceniczných i teatralnych”.

⁴ *Ibidem*, s. 18.

⁵ Х. Л. Рамірес, *Поновлення Риторики як основи громадянства і освіти*, Львів–Київ 2008, s. 46.

⁶ *Ibidem*, s. 88.

Музична наука епохи пізнього середньовіччя виводить систему правил для вже існуючої музичної практики, серед яких найважливішими стали трактати Одона Кльонійського, Гвідо Аретинського, Франко Кельнського і Йоганна Гарляндія, Філіпа де Вітрі, Йоганна де Муріса, Миколи Орезмського. І це лише окремі представники європейської музики, а скільки важливих теорій виникло в ділянці музичної науки у ісламському, китайському, індуському світі!

У XV столітті проблеми гармонії, строю і темперації розробляють Раміс де Пареха, Франкіно Гаффурі, Джозефо Царліно, Вінченцо Галілей тощо. Як пише Р. Бод „Було недопустимо, щоб в основі практичного вирішення не лежали теоретичні підвалини. Хоч теорія музики все ще перебувала під нумерологічним піфагорським впливом, прагнення теоретичного обґрунтування практики виявилось особливо плідним”⁷.

Нові музичні закони отримують універсальне значення і знаходять своє місце в царині інших гуманітарних наук, зокрема теорії мистецтва. Так, Леон Баттіста Альберті, – автор першої теоретичної праці про візуальні мистецтва в Європі, у своїй праці про теорію архітектури висуває концепцію, згідно якої за основу правильних архітектурних співвідношень треба використовувати музичні консонанси. У другій половині XVI століття до цієї ідеї звернеться архітектор Андреа Палладіо, який у своєму відомому трактаті „*Quattro libri dell'architettura*” [Чотири книги про архітектуру] знову спирається на піфагорійське вчення про гармонію, екстраполюючи його на архітектуру⁸.

Епоха Просвітництва трактує науку про музику вже як частину науки про культуру, що розвивається у трьох аспектах: історичному, що приводить до формування історичної галузі музикознавства; суспільному, що розвиває галузь музичної етнографії та психологічно-естетичному, що займається проблемами музичної естетики. Теоретичне осмислення здобутків практики було необхідне, поява кожного нового практичного досвіду вносила свої зміни, і теорія їх наново упорядковувала, – „[...] так від теорії до теорії розвиваються історія знання про красу і мистецтво, форму і творчість”⁹.

Лише з XIX століття перевага вивчення теорії музики змінюється на історичний підхід в музикології. Поділ на історичне і систематичне музикознавство виразно сформулював у своїй праці Гвідо Адлер, він же обґрунтував у своїх працях поняття музичного стилю, яке знайшло свій подальший розвиток у численних музикознавчих працях. Це період, коли музикологія стає самостійною університетською дисципліною зі своєю методологією і дослідницькими методами, які утвердилися на століття у музикологічній практиці, лише наприкінці XX століття *new musicology* декларує новий погляд на дослідження музики, висуваючи ряд нових концепцій.

⁷ Р. Бод, *Забуті науки...*, s. 191.

⁸ *Ibidem*, s. 213.

⁹ В. Татаркевич, *Історія шести понять...*, s. 323.

„Сторіччями музикологія була точною альфа-наукою, – зазначає Р. Бод. – [...] Її по праву можна назвати найбільш інтердисциплінарною альфа-наукою (можливо, після археології): напрям бета-науки (формальний аналіз музики), напрям гамма-науки (пізнання музики) і напрям альфа-науки (історія музики)”¹⁰.

У 1885 році австрійський музиколог Гвідо Адлер опублікував працю „Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft” [Обсяг, метод і мета музичної науки], у якій окреслив два основні напрями музикологічних досліджень: історичний та систематичний (в рамках якого сформувалося порівняльне музикознавство, яке згодом отримало нове термінологічне визначення – етномузикологія). Наукові пошуки в їх царині мали провадитися з обов’язковим залученням цілого комплексу допоміжних гуманітарних дисциплін, а саме: всесвітня історія та хронологія, палеографія, дипломатика, історія літератури та мовознавство, історія літургії, біографістика, історія пантоміми і танцю, також акустика та математика, фізіологія, психологія, логіка, граматики, поетика, педагогіка та естетика. Публікацією праці Адлера було заманіфестовано *комплексність* як сутність музикології, метою якої було „[...] вміння знаходити власні корені в науковості в цілому”¹¹.

„Німеччина привела решту Європи до створення академічної дисципліни сучасного музичного пізнання, – писав у 80-х роках американський музиколог Вінсент Даклес. – Німецька університетська освіта забезпечила відповідну систему, в межах якої нова галузь могла розвиватися; і таким чином німецько музикологія XIX століття досягла висот, яких не могла перевершити жодна інша нація. Критичні додатки, розгорнуті біографії, бібліографії та каталоги були представлені в такій кількості, яку не змогли знищити світові війни”¹².

Одним з найважливіших принципів університетського навчання була „[...] науковість як форма освіти”¹³, що передбачала поєднання дослідження та навчання в один творчий процес, духовну єдність мислячих людей, прагнення до пізнання з власної ініціативи та досягнення *космосу наук*. У цьому комплексі інтелектуальних чеснот чи не найважливіше значення мав принцип „знання як самоцілі”, втілити цей принцип було можливо, опираючись на „[...] чотири ніжки університетського столу, жодна з яких не може довго втриматись, якщо всі інші не є достатньо міцними”¹⁴ – поступ знання через

¹⁰ *Ibidem*, s. 289–290.

¹¹ К. Ясперс, *Ідея Університету* [w:] *Ідея Університету. Антологія*, red. Марія Зубрицька, Львів 2002, s. 145.

¹² V. Duckles, *Musicology* [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 12, London 1980, p. 853.

¹³ К. Ясперс, *Ідея Університету...*, s. 127.

¹⁴ Я. Пелікан, *Ідея Університету. Переосмислення*, tłum. z angielskiego Д. Морозова, В. Верлок, Київ 2009, s. 41.

дослідження, передача знання в процесі навчання, збереження знання в наукових зібраннях і розповсюдження знання через публікації. Сукупність цих фундаментальних засад створили ідеальні передумови для входження музикології в систему гуманітарних університетських наук на основі спільної методології. Музикологія була в єдиній системі „інтелектуального кровообігу”, і можливість єднання з цілісністю наукового пізнання взагалі забезпечило її розквіт у німецько-австрійських університетах на межі XIX і XX століть.

Важливо наголосити на значимості гуманітарного контексту для розвитку музикології (зрештою, як і інших наук, що знайшли собі місце в університетській спільноті) і його **первинності** по відношенні до професійних, суто фахових знань. Насамперед потрібна освічена людина, що „[...] навчилася мислити, розмірковувати, порівнювати, розрізняти й аналізувати, що витончила свій смак, сформувала свою думку та вигостила своє інтелектуальне бачення”¹⁵ і лише тоді вона посідає такий щабель інтелекту, що здатна успішно взятися до професійної діяльності. „Недоліки в професійних навиках, – писав Карл Ясперс, – [...] в процесі практики можна усунути. Але якщо бракує основ духовно-наукового становлення, то годі покласти надії на майбутнє”¹⁶.

Забігаючи наперед, зазначу, що ця засада з плином часу і зміною ціннісних орієнтирів у сучасних підходах до університетської освіти зазнала відчутних змін, а однак для нашого музикознавства, вилученого з академічної співдружності перед Другою світовою війною і перенесеного у стіни консерваторій і музичних академій (фахових закладів, що орієнтовані на виховання виконавців) і надалі залишається „точкою напруження”. Для музикології це були сумнівні переваги, але неспіврозмірно більші, масштабніші втрати. У вищому музично-освітньому просторі радянської (і пострадянської) доби стає уніфікована (а значить легко контрольована) система навчання, основне спрямування якої „[...] професійне, притому здебільшого, вузько-спеціальне, з мінімальними виходами на інші гуманітарні сфери”¹⁷. Широкий гуманітарний контекст, *космос наук* стає „голосом з резервації”¹⁸, який лише обтяжує і уповільнює процес набування практичних професійних знань. Принципове ж розрізнення між *інформацією* і *знанням* полягає в тому, що *інформація* „[...]пропонує не більше, ніж зібрання даних чи фактів, дискретних чи оформлених у певний корпус знання”, тоді як *знання* передбачає не лише „[...] нагромадження фактів, зібраних через вивчення, дослідження, спостереження або досвід, а й [...] комплекс ідей, виведених

¹⁵ *Ibidem*, s. 174.

¹⁶ К. Ясперс, *Ідея Університету...*, s. 120.

¹⁷ Л. Кияновська, *Музична освіта на вісі Схід-Захід: єдність і боротьба протилежностей* [w:] *Musica Galiciana*, t. X, red. L. Mazepa, Rzeszów 2007, s. 88.

¹⁸ М. П. Марковський, *Роль гуманістики в сучасному суспільстві*, Львів-Київ 2007, s. 7–8.

із цих фактів”¹⁹. Інформація відповідає на питання „що?“, а знання говорить нам „як?“, відтак основна місія академічної освіти полягає у русі від інформації до знання: „[...] знання у науковому сенсі – це здобутий методологічним способом погляд на предмет дискусії”²⁰.

Парадоксально, але предметом критики стали саме ті засади, які власне і сформували музикологію як академічну наукову дисципліну – її посилена увага до аналізу, „[...] культивация інтелекту як самоцінного блага”²¹, плекання науковості як форми освіти, яка націлена передовсім на засвоєння методології, вишкіл і розвиток органів наукового мислення. „Заняття чи рід діяльності, що претендує називатися «професією», – зазначає американський філософ і історик Ярослав Пелікан, – має передбачати певну традицію критичних філософських роздумів і, можливо, наявність корпусу наукової літератури, в якому ці роздуми викладалися б і обговорювалися”, і відбуватися це „роздумування” повинно в належному інтелектуальному контексті. Мусить існувати „[...] сфера необмінних цінностей [...], яку треба оберігати за всяку ціну від спрощення (виділення мос – У. Г.)”²².

З листопада 1912 року музикологія у своєму „академічному” сенсі була впроваджена у освітній простір Східної Галичини, яка до 1918 року входила до складу Австро-Угорської імперії, після її розпаду – до Другої Речі Посполитої, і перебувала в орбіті освітніх і наукових ідей своєї західної метрополії. Кафедра (Заклад) музикології у Львівському університеті при філософському факультеті була створена польським музикологом-медієвістом, етнографом та музичним критиком Адольфом Хибінським (29 квітня 1880 Краків – 31 жовтня 1952, Познань). Він переніс на „львівський” ґрунт ідею Університету, реалізувавши її основні щаблі у діяльності своєї кафедри, а власне: поступ знання через наукове дослідження, поширення знання через викладання, і розповсюдження знання через наукові публікації. Методологію і методи організації наукової та навчальної роботи кафедри Хибінський „запозичив” під час навчання у мюнхенському університеті, де вивчав музикологію у Адольфа Зандбергера (Sandberger) та Теодора Кроєра (Kroyer)²³. Їх методи праці зі студентами описує Хибінський у своїх спогадах, і хоча у багатьох аспектах вони різнилися між собою, проте збігалися в головному – метою навчання було насамперед засвоєння методології, розвиток наукового мислення,

¹⁹ Я. Пелікан, *Ідея Університету. Переосмислення...*, s. 72.

²⁰ Р. Гайнцманн, *Теологія та наука: спроба визначення місця теології серед університетських дисциплін*, Мюнхен 2009, s. 8.

²¹ Я. Пелікан, *Ідея Університету. Переосмислення...*, s. 27.

²² М. П. Марковський, *Роль гуманістики в сучасному суспільстві...*, s. 14.

²³ Див.: У. Граб, *Музикологія як університетська дисципліна: Львівська музикологічна школа Адольфа Хибінського (1912–1941)*, Львів 2009. Цій темі також присвячена монографія: М. Piekarski, *Przerwany kontrapunkt. Adolf Chybiński i początki polskiej muzykologii we Lwowie 1912–1944*, Warszawa 2017.

здатність здобувати знання з власної ініціативи. „Лекції Зандбергера завжди були опрацьовані якнайстаранніше, – згадував Хибінський. – Містили нову інформацію, невідому на загал, оскільки вона опиралися на власні дослідження Зандбергера. [...] Об’єктивізм і утримування від гіпотез відзначали його наукові дослідження, чудовий приклад віртуозного методу праці і техніки праці. Вони нам заступали лекції і семінари, їх ми наслідували з якнайбільшою користю для себе”²⁴. А через 40 років один з учнів Хибінського, український музиколог і диригент Мирослав Антонович у листі до нього з Утрехту (Голландія) напише: „Отримав титул «doktorandus»²⁵. Лише тепер можу оцінити те, що дотепер не мав з чим порівняти, лише відчував: невичерпні скарби методів наукової праці та можливостей для здобування знань, які Пан Професор дає своїм учням”²⁶. Так на практиці втілювався принцип поєднання в органічну єдність процесу дослідження і навчання.

Надзвичайно важливим принципом ідеї класичного університету був принцип єдності різних наук з цілісністю наукового пізнання взагалі, досягнення „універсуму наук”, єдність яких забезпечують загальні методологічні засади формування наукової картини світу. Враховуючи історичне спрямування більшості досліджень, пов’язаних з вивченням музичної спадщини минулих часів, взаємодія музикології з іншими науками була необхідною і обов’язковою умовою наукової об’єктивності дослідження. Тому навчальна система передбачала можливість відвідування студентами лекцій з різних дисциплін за їх бажанням та обов’язкове оволодіння окрім музикології іншим суміжним гуманітарним фахом – історією, філологією, філософією, чи історією мистецтв. Так, студіюючи музикологію як основний фах у Львівському університеті, Йосип [Юзеф] Хомінський суміжним обирає етнологію, Стефанія Лобачевська – історію сучасного мистецтва, Ярослав Маринович – класичну філологію, Еразм Ланцуцький і Марія Щепанська – археологію, Ян Дуніч – польську філологію, Марія Білинська і Адам Збігнєв Лібгарт – германістику, Зоф’я Лісса і Ярослав Маринович – класичну філософію, Мирослав Антонович відвідує лекції з історії мистецтва у професорів Владислава Подляхи та Кароліни Лянцкоронської, а також заняття з психології та антропології. Зауважимо, що Львівський університет кінця XIX – першої половини XX століття – це потужний осередок наукової думки й освітніх традицій, в якому працювали відомі вчені, зокрема філософи Казимир Твардовський (1866–1938), Казимир Айдукевич (1890–1963), Роман Інгарден (1893–1970), антрополог Ян Чекановський (1882–1965), етнолог Адам Фішер (1889–1943), мистецтвознавці Владислав Подляха (1875–1951), Кароліна Лянцкоронська (1898–2002), Ян Болон Антоневич (1858–1922), Владислав

²⁴ A. Chybiński, *W czasach Straussa i Tetmajera: Wspomnienia*, Kraków 1959, s. 70.

²⁵ В Голландії титул *doktorandus* відповідав ступеню магістра.

²⁶ У. Граб, *Музикологія як університетська дисципліна...*, s. 127.

Козицький (1879–1936), історики Людвіг Фінкель, (1858–1930), Шимон Ашкеназі (1866–1935), Михайло Грушевський (1866–1934), математик Стефан Банах (1892–1945), мовознавець Казімеж Нітш (1874–1958) та інші, які створили власні школи у різних галузях науки. Навчання у відомих науковців різного гуманітарного профілю давали студентам розуміння закономірностей і взаємозв'язку історичних процесів, бачення історичної перспективи у дослідженнях окремих явищ музичної культури, розвивали ерудицію та інтелектуальний кругозір.

Надзвичайно важливе значення для навчальної та наукової праці кафедри мало створення бібліотеки, оскільки основним завданням студентства було самостійне здобування знань, центр ваги у навчанні переносився на семінарські заняття, де студент поставав у ролі дослідника. Книга стає тим елементом, що організовує науку. Тому, незважаючи на фінансові труднощі, Хибінський активно збирає музикологічну літературу, формуючи бібліотеку кафедри, яка в останній рік своєї діяльності налічувала понад двох тисяч одиниць.

Грунтовна освіта і педагогічний хист Хибінського заклали міцні підвалини для свободи творчого вибору його вихованців на їх самостійній науковій дорозі – кожен з них пішов по ній своїм шляхом, працюючи у різних ділянках музикології. Вони охоплюють проблеми польської та європейської медієвістики (М. Щепанська, Я. Ю. Дуніч, Г. Файхт, М. Антонович, Й. Хомінський), музичної естетики, соціології та психології (З. Лісса, С. Лобачевська), музичної культури кінця XIX – початку XX століття (Б. Вуйцік-Кеупрулян, С. Лобачевська, З. Лісса, Й. Хомінський, Г. Файхт), етнографії (Б. Вуйцік-Кеупрулян, А. Возачинська) та музичної україністики (М. Антонович, М. Білинська, О. Залеський), джерелознавства та бібліографії (Я. Колодій), теорії музики (Й. Хомінський, А. Франкевич). Але всі вони завжди підкреслювали свою приналежність до львівської школи Хибінського і схиляли голову перед авторитетом свого вчителя. „Момент істини настає саме тоді, коли на шляху до зрілості студенти починають доходити висновків, відмінних від тих, яких дійшов вчитель, – зазначає Ярослав Пелікан, – а переважно односторонні владні стосунки учнівства з часом поступаються – чи мають поступитися, коли вони здорові, – справжній спільності й поглибленню колегіальності між вчителем і учнем. [...] Проте така спільнота не може виникнути у якийсь момент самочинно, якщо вона не зародилася на самому початку, і, цілком природно, саме наставник головним чином несе відповідальність за її створення”²⁷.

Характерними прикметами львівської школи Хибінського були широкий гуманітарний світогляд, чіткість методологічної позиції, міцне опертя

²⁷ Я. Пелікан, *Ідея Університету. Переосмислення...*, s. 112.

на першоджерела та всебічний їх аналіз на суто науковому ґрунті, досконале володіння науковими методами досліджень, беззастережний об'єктивізм і критичність в оцінці різних явищ, словом те, що окреслює суть музикології як науки про музику.

У діяльності своєї кафедри Хибінський реалізував ще один засадничий принцип університетської Ідеї – розповсюдження знання через наукові публікації. З 1928 року Хибінський розпочинає видавничу діяльність як редактор наукових часописів, що дало можливість систематично публікувати результати наукових досліджень музикологів, які в основному належали до його школи або співпрацювали з нею. З 1928 по 1933 роки він був головним редактором журналу „Kwartalnik Muzyczny”, в 1933–1939 роках – головним редактором щорічника „Polski Rocznik Muzykologiczny”. Лише в часописі „Kwartalnik Muzyczny” з 1928 по 1932 роки було надруковано тридцять наукових праць львівських музикологів.

Хибінський за взірця мав авторитетні німецькомовні „Jahrbuch'и” і відбирав матеріали виключно наукового характеру, що і послужило причиною певного конфлікту між ним і організаторами „Kwartalnika”, які планували часопис як науково-популярне видання, призначене для фахових музикантів та освічених дилетантів. Хибінський зайняв принципову позицію – „[...] efemeryczno-aktualnych śmieci fatygantów piórka żurnalistycznego nie dopuszczę do głosu”²⁸, і було прийнято рішення створити часопис „Muzyka Polska” популярного характеру, а суто наукові, музикологічні дослідження, „luxus”, за висловом Хибінського, перенести у новостворений „Polski Rocznik Muzykologiczny”: „Luxus, komfort rocznika i otoczenie murem i fosą ze zwodzonym mostem. Będziemy zatem panami, bądźmy panami!”²⁹. До 1939 року під редакцією Хибінського вийшло два томи, третій том було знищено більшовицькими військами в друкарні, і після війни випуск щорічника не було відновлено. У 1938 році він організував видавництво музикологічної кафедри університету і вийшов друком перший (на жаль, і останній) номер „Lwowskie Rozprawy Muzykologiczne” з докторатом Я. Ю. Дуніча.

Отож Адольф Хибінський став свого роду „ретранслятором” західноєвропейської гуманістичної ідеї, реалізованої в освітній реформі вищої школи, яка послужила потужним каталізатором розвитку музикології і утвердження її повноправного членства у єдиному гуманітарному просторі. Діяльність його кафедри, яка витворила нову інтелектуальну спільноту однодумців – львівську музикологічну школу, яскраво засвідчує збереження і продовження цієї традиції, перерваної штучним впровадженням нової

²⁸ M. Sieradz, „Natus est ROCZNIK MUZYKOLOGICZNY!”. „Polski Rocznik Muzykologiczny” w korespondencji od i do Adolfa Chybińskiego, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2011, t. IX, s. 22, https://ksiegarnia.iknt.pl/uploads/files/PRM_2011_fragment.pdf (15.07.2023).

²⁹ *Ibidem*, s. 23.

ідеології і нових освітніх ідей у 1939 році, а згодом і подіями Другої світової війни.

Що ж приніс цей „академічний” досвід львівському і, ширше, українському музикознавству вже повоєнного часу? Відомо, що польські учні професора А. Хибінського відіграли провідну роль у повоєнній музикознавчій науці Польщі. У своїх наукових працях вони вивчали проблеми, пов’язані з категорією стилю, розвивали нові методологічні напрямки досліджень в ділянці теорії музики – взаємозв’язок виконавської інтерпретації і конструктивної будови твору, музична фактура як складова пізнання процесу звукового формотворення, теорія сонористики як новий аналітичний метод дослідження звукової тканини твору та музичної форми, естетичні питання, пов’язані з рецепцією твору.

Доля українських учнів Хибінського була незрівнянно складнішою. Після ліквідації кафедри у 1939 році та пізніше у зв’язку з подіями Другої світової війни, частина українських учнів Хибінського емігрувала за кордон і там продовжила музикологічну освіту та наукову працю, інші в умовах ідеологічного тиску не змогли реалізувати себе повною мірою як науковці, дехто був знищений фізично у результаті політичних репресій. Одним з найяскравіших українських учнів професора Хибінського став Мирослав Антонович, глибина і універсальність музикознавчого мислення якого дозволяє нам поставити його поряд з найвидатнішими постатями в царині музичної науки³⁰. Однак реалізував себе в науковому плані М. Антонович, перебуваючи на еміграції, у Голландії. 13 липня 1951 року в Утрехтському університеті Антонович з успіхом захищає свою докторську працю „Die Motette Benedicta es von Josquin des Prez und die Messen super Benedicta von Willaert, Palestrina, de la Hele und de Monte”, у вступі до якої згадує з великою вдячністю свого львівського професора А. Хибінського за зразкову організацію навчання на кафедрі музикології Львівського університету, за наукову працю, що заклало міцну основу для його подальших музикознавчих досягнень. Науковий спадок М. Антоновича, присвячений дослідженню творчості Жоскена Депре та його сучасників, став підґрунтям „жоскенознавства”, яке в 50-х роках тільки набирало свою силу: після смерті голландського музиколога А. Смаєрса Антонович

³⁰ Цінним джерелом не лише дуже теплих особистих стосунків, але й важливим документом епохи є листи М. Антоновича до А. Хибінського, які знаходяться у архіві А. Хибінського в Познані, у бібліотеці Університету ім. А. Міцкевича і були опубліковані: У. Граб, *Листи Мирослава Антоновича до Адольфа Хибінського*, „Musica Humana” 2010, cz. 3, s. 23–60; більш повне видання, що містить нові листи та розлогі коментарі: M. Sieradz, „With deepest respect and gratitude...”, „Muzyka” 2022, nr 67(2), s. 113–160, file:///C:/Users/Ulyana/Downloads/With_deepest_respect_and_gratitude_On_the_early_.pdf (22.04.2024). Листи А. Хибінського були видані Ю. Ясіновським, якому були надіслані особисто М. Антоновичем: *Листи Адольфа Хибінського до Мирослава Антоновича*, do druku przygotował Ю. Ясіновський, „Musica Humana” 2003, cz. 1, s. 67–110.

був єдиним (!) серед його студентів, який написав дисертацію, що стосувалася творчості Жоскена Дебре. Коли Смаєрс, який працював над Першим виданням творів Жоскена Дебре, у 1957 році помирає, завершити це видання доручають Антоновичеві. Цьому передувала його дуже кропітка робота з ідентифікації творів композитора та переведення їх зі старої нотації на сучасне нотне письмо. Голландський музиколог Яап ван Бентем, відомий фахівець з дослідження нідерландської музики, один із редакторів нового видання творів Жоскена (NJE), вважав, що для Ради музикологічної спільноти Нідерландів, яка займалася публікацією видань А. Смаєрса, досвід М. Антоновича зробив його ідеальним наступником для завершення роботи³¹. Вдячність проф. А. Хибінському за фундаментальну освіту, яка уможливила його поступи у цьому напрямку, Антонович зберігав у своєму серці до кінця своїх днів.

Після 1939 року університетську музикологію – *мислення про сутність музики, виражене у слові*, що перебувала в єдиному полі гуманістичних наук поступово змінило радянське музикознавство – з його виразним прикладним спрямуванням, ідеологічною заангажованістю і „прокрустовим ложем” цензурних вимог. А Львів, очевидно, через свій „буржуазно-капіталістичний” музикологічний спадок був на особливому контролі і у особливо несприятливих умовах для музикологічних досліджень історичного спрямування. Ситуація змінилася лише в часи Незалежності, і українське музикознавство нарешті здобуло довгоочікувану і таку необхідну *свободу наукового вислову і вибору*: тем, напрямів, методологій і методів досліджень. Тепер ми по-новому осмислюємо досвід „академічної” музикології, яка так плідно розвинулася у стінах Львівського університету.

Можемо ствердити, що професійний університетський „підмурівок” сформував європейське „обличчя” львівської музикології, її відкритість до західної музичної культури у різних аспектах навіть в часи найбільшого ідеологічного контролю. У цьому контексті особливою є постать львівської музикознавиці Стефанії Павлишин: її праці про творчість Шенберга були першими науковими дослідженнями з проблем сучасної світової музики в Україні. Українська музична медієвістика як окремий науковий напрям продовжила „дорадянські” музично-історичні пошуки лише у 70-х, але на сьогодні можемо говорити про існування львівської медієвістичної школи, яка зосереджена на вивченні давнього літургійного співу. Широкий гуманітарний світогляд, усвідомлення тісного зв'язку музикознавства з широким спектром гуманітарних дисциплін, що становило головну засаду довоєнної „університетської” музикології, привело до появи і розвитку у львівських музикознавців таких напрямів: музична психологія, філософія музики, музична соціологія,

³¹ Zob.: У. Граб, Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія. Еміграційне музикознавство в українському культуротворенні повоєнних десятиліть, Львів 2019.

органологія. Традиційно найбільш інтенсивно розвивається музична українська, зокрема вивчення творчості галицьких композиторів, музична критика і публіцистика, авторитетною у науковому просторі є львівська етнографічна школа, яка успішно розвиває довоєнні традиції.

Очевидно, що сьогодні перед музикознавством стоять нові вимоги сучасного глобалізованого суспільства, його культурних, музичних запитів. Новаторське, експериментальне, готове до сучасних викликів музичне мистецтво потребує нового *Логосу*. З іншого боку, увага до міждисциплінарних досліджень, актуальних для сучасної науки, повертає нас до головної засади гуманістичної ідеї академічної освіти: шлях до єдності наук лежить через взаємне стимулювання; окремі науки творять цілість, використовуючи результати, отримані різними науковими методами, які підносять їх на новий рівень власних досліджень. Осмислення досвіду „львівської музикології”, її академічного „коріння”, допоможе достойно оцінити *етос* нашої професії і дасть нам сьогодні розуміння тих „необмінних цінностей”, які ми повинні оберігати у майбутньому.

Bibliografia

- Chybiński A., *W czasach Straussa i Tetmajera: Wspomnienia*, Kraków 1959.
- Duckles V., *Musicology* [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980, vol. 12, p. 836–863.
- Kijewska A., *Filozof i jego muzy. Antropologia Boecjusza – jej źródła i recepcja*, Kęty 2011.
- Piekarski M., *Przerwany kontrapunkt. Adolf Chybiński i początki polskiej muzykologii we Lwowie 1912–1944*, Warszawa 2017.
- Sieradz M., „*Natus est ROCZNIK MUZYKOLOGICZNY!*”. „*Polski Rocznik Muzykologiczny*” w korespondencji od i do Adolfa Chybińskiego, „*Polski Rocznik Muzykologiczny*” 2011, t. IX, https://ksiegarnia.iknt.pl/uploads/files/PRM_2011_fragment.pdf (22.04.2024).
- Sieradz M., „*With deepest respect and gratitude...*”, „*Muzyka*” 2022, nr 67(2), s. 113–160, file:///C:/Users/Ulyana/Downloads/With_deepest_respect_and_gratitude_On_the_early_.pdf (22.04.2024).
- Гайнцманн Р., *Теологія та наука: спроба визначення місця теології серед університетських дисциплін*, Мюнхен 2009.
- Граб У., *Листи Мирослава Антоновича до Адольфа Хибінського*, „*Musica Humana*” 2010, cz. 3, s. 23–60.
- Граб У., *Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія. Еміграційне музикознавство в українському культуротворенні повоєнних десятиліть*, Львів 2019.
- Граб У., *Музикологія як університетська дисципліна: Львівська музикологічна школа Адольфа Хибінського (1912–1941)*, Львів 2009.
- Кияновська Л., *Музична освіта на вісі Схід-Захід: єдність і боротьба протилежностей* [w:] *Musica Galiciana*, t. X, red. L. Mazepa, Rzeszów 2007, s. 85–88.
- Листи Адольфа Хибінського до Мирослава Антоновича, do druku przygotował Ю. Ясіновський*, „*Musica Humana*” 2003, cz. 1, s. 67–110.
- Марковський М. П., *Роль гуманістики в сучасному суспільстві*, Львів–Київ 2007.

- Пелікан Я., *Ідея Університету. Переосмислення*, tłum. z angielskiego, Київ 2009.
- Рамірес Х. Л., *Поновлення Риторики як основи громадянства і освіти*, Львів–Київ 2008.
- Ренс Б., *Забуті науки. Історія гуманітарних наук*, tłum. z niderl. Я. Довгополого, Київ 2016.
- Татаркевич В., *Історія шести понять*, tłum. z polskiego В. Корнієнка, Київ 2001.
- Ясперс К., *Ідея Університету* [w:] *Ідея Університету. Антологія*, red. Марія Зубрицька, Львів 2002, s. 109–165.

**ALPHA SCIENCE AT LVIV UNIVERSITY: HISTORY,
OUTSTANDING FIGURES, ACHIEVEMENTS
(TO THE 110TH ANNIVERSARY OF THE FOUNDING
OF THE INSTITUTE OF MUSICOLOGY OF LVIV UNIVERSITY)**

Abstract

The history of musicology as a component of the history of humanitarian science from ancient times to the 20th century is considered. The meaning of the term „alpha science” in relation to musicology is revealed, which was introduced by the Dutch scientist Rance Bode, who claims that the musical laws created by musicologists acquire universal meaning and find their place in the field of other Humanities. In the 19th century, musicology became an independent university discipline with its own methodology and research methods, which were established for centuries in musicological practice. The principles of university education, which embody the Idea of the University, formulated and systematized in the works of German philosophers, are highlighted, and the place of musicology in the commonwealth of university disciplines is determined. The history of the Department of Musicology of the Lviv University, created in 1912–1939 by the Polish medievalist- musicologist and ethnographer Adolf Chybiński, is investigated, the signs of A. Chybiński „Lviv school of musicology”, the directions of scientific activity of his Polish and Ukrainian students and its influence on the post-war development of Ukrainian musicology are revealed.

Keywords: musicology, alpha science, Idea of the university, A. Chybiński, M. Antonowycz

Iryna Dowhaluk

Lwowski Uniwersytet Narodowy im. Iwana Franki, Ukraina

З ІСТОРІЇ ЕТНОМУЗИКОЗНАВСТВА В ГАЛИЧИНІ: ПЕРШІ ДОСЛІДЖЕННЯ ТА ПУБЛІКАЦІЇ НАРОДНИХ МЕЛОДІЙ У ХІХ СТОЛІТТІ

Початок ХХ століття в історії етномузикознавства Галичини відзначився стрімким розвитком народномузичних досліджень. Цьому завдячуємо плеяді видатних дослідників фольклору, які розпочали свою працю під егідою Етнографічної комісії Наукового товариства імені Шевченка, зокрема музичному етнографу, класичному філологу Осипу Роздольському, який 1900 року перший в Галичині розпочав широкомасштабне фонографічне дослідження народних мелодій Галичини; композитору, фольклористу й етномузикознавцю Філарету Колесі; композитору, засновнику львівської (типологічної) школи в українському етномузикознавстві Станіславу Людкевичу. Даючи оцінку діяльності українських дослідників музичного фольклору цього періоду видатна польська етномузикологиня, професорка Анна Чекановська [Anna Czekanowska] писала: „[...] завдяки успішним студіям, які були проведені головню у рамках Товариства ім. Шевченка у Львові, українська народна музика належить до найкраще вивчених у Східній Європі”¹.

У той же час на ниві фольклористики активно працював і засновник та очільник кафедри музикології Львівського університету Адольф Хибінський [Adolf Chybiński]. Попри свої магістральні зацікавлення джерелознавчими дослідженнями давньої польської музики, він займався і питаннями методики запису та систематизації народних мелодій, організації музично-етнографічної праці, вивчення народних музичних інструментів.

Отож, львівські дослідники народної музики, працюючи над різними фольклорними темами та проблемами, ґрунтовно вивчали українську та польську вокальну й інструментальну музичну культуру. Серед засадничих та особливо актуальних завдань, які вирішували фольклористи у той період, був запис і публікація народних мелодій як надійної джерельної бази народномузичних студій. Проблема була не новою, її в Галичині піднімали, обговорювали та вирішували у різний спосіб впродовж ХІХ століття

¹ A. Czekanowska, *Ukraińska muzyka* [w:] *Mała encyklopedia muzyki*, Warszawa 1968, s. 1063.

неодноразово. Це було вкрай важливо як з огляду на формування фундаменту для подальшого зародження народознавства та етномузикології в краї, так і становлення національних музичних академічних шкіл.

Історія публікації українських і польських народних мелодій та перших музично-фольклористичних студій у Галичині бере свій початок 1822 року і пов'язана із виданням у Львові щорічного календаря-альманаху „Pielgrzym Lwowski”. Саме у першому числі часопису з'явився допис засновника та редактора щорічника Карла Йозефа фон Гюттнера [Karl Joseph von (de) Hüttner, Karol Józef von (de) Hüttner, 1793–1822] „Śpiewy ludu [wieyskiego]”, що не лише був першою такого роду публікацією у краї, а й радикально вплинув на подальший розвиток як народознавчих студій загалом, так і народно-музичних зокрема. Продовженням і розвоєм заторкнутої К. Й. фон Гюттнером проблеми стали публікації Дениса Зубрицького [Dionizy Zubrzycki, 1777–1862] у „Pielgrzym Lwowski” (1823) та Людвіка Пйонткевича [Ludwik Piątkiewicz, 1801–1976] у „Pamiętnik Narodowy” (1827).

Однак, незважаючи на важливу сторінку в історії галицької музичної культури, про згадані публікації, як і про їхніх авторів відомо небагато. Все, що вдалося відшукати – поодинокі статті, повідомлення, або ж принагідні згадки про ці дописи² та скупі відомості про їхніх авторів³. Навіть вихідні дані цих важливих історичних публікацій були поміщені не у всіх бібліографічних покажчиках⁴.

Певний поступ в українському етномузикознавстві відбувся в останнє десятиліття: у львівському щорічнику „Етномузика” в перекладі на українську мову Андрія Вовчака було надруковано працю К. Й. фон Гюттнера „Śpiewy ludu [wieyskiego]” з мелодіями та невеликою розвідкою-передмовою Ірини

² Й. Волинський, *Перша публікація мелодій українських народних пісень у Галичині* [w:] *Питання історії і теорії української музики*, Вип. 1, Львів 1957, s. 44–50; Маркіян Шашкевич *и народни пісни*, „Зоря” 1887, nr 21–22, s. 361; Ф. Колесса, *Історія української етнографії*, Київ 2005, s. 58; Р. Кирчів, *Історія української фольклористики* [w:] *Преромантична і романтична фольклористика*, т. 1, Львів 2017, s. 131–138; О. Правдюк, *Українська музична фольклористика*, Київ 1979, s. 79.

³ А. Редзій, *Гюттнер (Hüttner) Карл Йозеф фон* [w:] *Енциклопедія. Львівський національний університет імені Івана Франка у двох томах*, Львів, 2011, т. I: А–К, s. 399; М. Tyrowicz, *Hüttner Karol Józef* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, Kraków 1962, т. X, s. 127; J. Bobrowska, *Polska folklorystyka muzyczna*, Katowice 2000, s. 74; Н. Dylağowa, *Piātkiewicz Ludwik* [w:] *Polski słownik biograficzny*, т. XXVI, Wrocław 1981, s. 2; Я. Ісаєвич, *Д. І. Зубрицький і його діяльність в галузі спеціальних історичних дисциплін*, „Науково-інформаційний бюлетень Архівного управління УРСР” 1963, nr 1, s. 48–57; П. Скрипник, *Зубрицький Денис Іванович* [w:] *Енциклопедія історії України*, т. 3: Е–Й, Київ 2005, s. 386–387; І. Куций, *Денис Зубрицький* [w:] *Історіографічні дослідження в Україні: збірник наукових праць*, Вип. 15, Київ 2005, s. 3–34.

⁴ Про публікації у „Pielgrzym Lwowski”: О. Андрієвський, *Бібліографія літератури українського фольклору*, Київ 1930, s. 12; Б. Гринченко, *Література українського фольклору. 1777–1890*, Чернігов 1901, s. 9; І. Левицький, *Галицько-руська бібліографія*, Львів 1887, s. 6; М. Мороз, *Бібліографія українського народознавства: у 3 томах*, т. I, Львів 1999, s. 368; про публікацію Л. Пйонткевича інформацію подав лише: О. Андрієвський, *Бібліографія літератури...*, s. 17.

Довгалюк⁵. У десятому числі цього ж щорічника був також опублікований переклад І. Довгалюк на українську мову статті Д. Зубрицького⁶. Окрема розвідка про народознавчий доробок К. Й. фон Гюттнера також авторства І. Довгалюк з'явилася у щорічнику „Проблеми етномузикології”⁷. Тому сьогодні вкрай назріла потреба глянути комплексно на проблему початків зацікавлення народною музикою в Галичині, її перших публікацій, ознайомитися і з ключовими фігурантами цього процесу у Галичині. Відтак метою пропонованої розвідки стало висвітлення початкової історії зацікавлення народними мелодіями в Галичині та їх першими публікаціями з коментарями та поясненнями у часописах краю.

Одним із ініціаторів та редакторів „Pielgrzym Lwowski” був австрієць Карл Йозеф фон Гюттнер. Після закінчення Віденського університету й отримання наукового ступеня доктора права, він 1818 року у 25-літньому віці обійняв посаду професора Львівського університету, де на юридичному факультеті заснував катедру статистики Австрійської монархії. Поза університетом К. Й. фон Гюттнер цікавився місцевою культурою, збирав матеріали до статистики Галичини, займався журналістикою: був дописувачем і редактором часопису „Lemberger Zeitung”. Правдоподібно, він був також засновником й редактором газети „Miscellen zur Belehrung und Unterhaltung”, яка „фактично виконувала функцію додатка „новин розмаїтих” до німецькомовної „Lemberger Zeitung”⁸.

Свій стрімкій кар'єрі К. Й. фон Гюттнер завдячував відомому польському просвітителю, меценату та колекціонеру графу Юзефу Максиміліану Оссолінському [Józef Maksymilian Ossoliński, 1748–1826], який посприяв його навчанню у Віденському університеті, відтак стажуванню у Віденській придворній бібліотеці, праці у Львівському університеті. Цілком імовірно, що саме під впливом Ю. Оссолінського після переїзду до Львова К. Й. фон Гюттнер і розпочав вивчати культуру та історію Галичини, „[...] старався де тільки міг збирати до того часу невідомі, або ще не вжиті матеріали до історії міста”⁹.

⁵ К. Й. фон Гюттнер, *Народні пісні. Переклад з німецької та коментар Андрія Вовчака* [w:] *Етномузика: збірка статей та матеріалів*, nr 9, Львів 2013, s. 102–121; І. Довгалюк, *Перша публікація народних мелодій у Галичині* [w:] *Етномузика: збірка статей та матеріалів*, nr 9, Львів 2013, s. 93–101.

⁶ Д. Зубрицький, *Про спів простого люду. Переклад і вступ Ірини Довгалюк* [w:] *Етномузика: збірка статей та матеріалів*, nr 10, Львів 2014, s. 117–127.

⁷ І. Довгалюк, *Календар-альманах „Львівський пілігрим” і початки зацікавлення українським музичним фольклором у Галичині* [w:] *Проблеми етномузикології*, Вип. 15, Київ 2020, s. 29–41.

⁸ Л. Мельник, *Становлення музичної журналістики у першій половині XIX ст. (За матеріалами тогочасної німецькомовної преси Львова)* [w:] *Збірник праць Науково-дослідного центру періодики*, Вип. 2 (18), Львів 2010, s. 7.

⁹ *Niemieckie pismo czasowe, „Rozmaitości”* 1822, nr 47 (23 IV), s. 184.

За спогадами сучасників, К. Й. фон Гюттнер був дуже багатогранною та шляхетною людиною з „[...] невтомним бажанням опанувати все те, що тільки підвладне людям”¹⁰. Ставши за університетську катедру, він засвідчив глибоке знання предмету та заслужено здобув повагу молоді завдяки своєму красномовству і зичливому ставленню до студентів. Його раптова смерть 16 березня 1822 року, спричинена хворобою легень¹¹, боляче вразила сучасників. Галицька преса співчутливо відгукнулася на цю сумну подію. Так, доволі об’ємне, як на той час, повідомлення про похорон молодого професора було опубліковано на першій сторінці газети „Lemberger Zeitung”¹² та передруковано в інших виданнях, зокрема в польськомовних „Rozmaitości” (додатку до „Gazeta Lwowska”)¹³. Велелюдний похорон засвідчив повагу, яку здобув К. Й. фон Гюттнер за час свого недовгого побуту у Львові¹⁴.

Серед однодумців К. Й. фон Гюттнера у Львові був ще один випускник Віденського університету – професор, історик Йозеф Маусс [Joseph Mauss, 1778–1856]¹⁵, – який окрім професійних зацікавлень, також захоплювався краєзнавством, історією Львова та Галичини. Обидва професори вболівали за ширше впровадження в побут польської мови, хоч самі нею не володіли, виступали в підтримку заснування в університеті кафедр польської та української мов. Загалом Й. Маусса та К. Й. фон Гюттнера міцно „[...] пов’язували одинакові погляди та інтереси”¹⁶.

Однією з революційних ініціатив К. Й. фон Гюттнера та Й. Маусса стало започаткування у Галичині періодичного видання, календаря-альманаху „Pielgrzym Lwowski”. Новаційність щорічника полягала не стільки у його формі (і календарі, і альманахи були на той час звичною практикою), як у наповненні якісним матеріалом (переважна більшість інформації, яку публікували у львівських часописах, була передруком із передусім варшавських газет, а також періодики інших міст), окрім того, особливим здобутком було те, що видавці домоглися виходу календаря не лише його обов’язкового друку німецькою мовою, а також і польською.

Можливо, у К. Й. фон Гюттнера та Й. Маусса ідея видання новітнього щорічника саме такого типу визріла на літературно-мистецьких вечорах, які від 1820 року влаштовували у своїх помешканнях австрійські професори,

¹⁰ J. Pollak, *Mowa nad grobem W. Karola de Hüttnera* (1822, 18.03), Lwów 1822, s. 17.

¹¹ W. Zawadzki, *Literatura w Galicji (1772–1848)*, Lwów 1878, s. 48.

¹² *Lemberg*, „Lemberger Zeitung” 1822, nr 34 (20 III), s. 145.

¹³ *Ze Lwowa*, „Rozmaitości” 1822, nr 35 (26 III), s. 139–140.

¹⁴ *Ibidem*, s. 140.

¹⁵ Детальніше про нього: М. Кріль, *Педагогічна і наукова діяльність Йозефа Маусса* [w:] *Wielokulturowe środowisko historyczne Lwowa w XIX i XX wieku*, t. IV, red. L. Zaskilniak, J. Maternicki, Lwów–Rzeszów 2006, s. 93–106.

¹⁶ I. Röskau-Rydel, *Kultur an der Peripherie des Habsburger Reiches: die Geschichte des Bildungswesens und der kulturellen Einrichtungen Lemberg von 1772 bis 1848*, Wiesbaden 1993, s. 198.

урядовці, радники, направлені австрійським урядом до Львова для підсилення й підняття його наукового та освітнього рівня¹⁷. На такі зібрання запрошували також місцеву молодь¹⁸. На таких вечірках у числі інших, могли відбуватися дискусії і щодо майбутнього галицької преси, питань народознавчих досліджень тощо.

Отже, „Pielgrzym Lwowski” складався із передмови „Pielgrzym do swoich przyjaciół”, яку написав К. Й. фон Гюттнера та двох частин: першої – календарної, та другої – довідкової та літературно-наукової. Календарна частина була універсальна і призначалася: „[...] dla Katolików, Protestantów, Greków, Rusinów i Żydów, dodając do niego zwyczajne astronomiczne wyrachowania i tablice [...]”¹⁹. Ця частина служила не лише календарем, але й щоденником: коло кожної сторінки календаря на черговий місяць була залишена чиста картка, на якій його власник міг нотувати різну потрібну йому інформацію.

У другій частині „Pielgrzym Lwowski” були розміщені розвідки, в тому числі і наукового характеру зі статистики, історії, економіки, природознавства; літературні твори (наприклад, повісті „Krzyż około Zaleszczyk” та „O Turkach, bitwie pod Warną i Warneńczykach” авторства Й. Майсса), а також замітки на різні господарські теми („Tryumf Kawy”, „O fałszowaniu piwa”, „O przechowywaniu chmielu”, „Pomada do nacierania rąk, aby się skóra w zimie nie padała i dla zachowania oney w delikatności”, „Sposób wywabienia plam z materyy i meblów”, „O robieniu rozmaitych perfum”), довідкова інформація (про панівні родини в Європі, диліжансові тарифи, розклад ярмарків тощо).

Поміж таких дописів на різні випадки життя одним з найважливіших інформаційно-наукових здобутків „Pielgrzym Lwowski” стала публікація Карла фон Гюттнера під назвою „Śpiewy ludu [wieyskiego]”²⁰. Виходячи із змісту у польськомовній версії щорічника, вона складалася з п’яти пунктів: під першим номером йшла теоретична стаття-відозва, названа тут „Wstęp”, із підписом у дужках „[...] przez Wydawcę”. Під наступними номерами (у змісті зазначено 2–5 – в тексті зазначено буквами A–D) із відповідними сторінками були подані словесні тексти чотирьох народних пісень (двох польських і двох українських) та коментарі-примітки до них. Окрім зазначеного,

¹⁷ До Галичини вирушили переважно ініціативні та креативні молоді люди, які намагались оживити мистецьке та наукове життя краю. До Львова в ті роки переїхав, наприклад, молодший син Вольфганга Амадея Моцарта – композитор, піаніст, педагог, засновник у місті Товариства святої Цецилії Франц Ксавер Вольфганг Моцарт, а також композитор, піаніст, педагог і диригент, перший директор Галицького музичного товариства – Йоганн Руктабер.

¹⁸ В. Щурат, *Початки слави української народної пісні в Галичині*, Львів 1927, s. 8.

¹⁹ K. J. von Hüttner, *Pielgrzym do swoich przyjaciół* [w:] *Pielgrzym Lwowski, czyli podług nadpoziomu Lwowskiego ułożony Kalendarz na rok po narodzeniu Chrystusa Pana 1822, (liczący 365 dni)*, Lwów 1822, brak paginacji.

²⁰ K. J. von Hüttner, *Śpiewy ludu [wieyskiego]* [w:] *Pielgrzym Lwowski...*, Lwów 1822, s. 86–95; K. J. von Hüttner, *Volkslieder (Mit Bemerkungen begleitet vom Herausgeber)* [w:] *Der Pilger von Lemberg*, Lemberg 1822, s. 86–96.

у додатку до щорічника було долучено чотири народнописанні мелодії. Публікація стала не тільки першим у краї подібним дописом, а й важливою етапною працею у зародженні фольклористичних досліджень у Галичині.

Вступна розвідка „Śpiewy ludu [wieyskiego]” була написана в жанрі відозви у властивій тому часові романтичній манері з явним надлишком епітетів і порівнянь. Її можна трактувати як передмову до міні-збірки народних пісень. Автор намагався переконати читачів у необхідності фіксувати фольклорні твори власного народу, наголошував на багатстві та вартості народної культури, вказував на її відмінність від академічної. Для кращого розуміння творчості простого люду, К. Й. фон Гюттнер закликав сучасників не тільки фіксувати їхні фольклорні твори, але й пізнавати його життя, рівень його освіти, мову, знайомитися „загалом з усім, що визначає його індивідуальність й особливе буття в царині моральних сутностей, його при-роду”²¹.

К. Й. фон Гюттнер у своїй публікації, окрім інших важливих думок, торкнувся і надактуального питання – фіксації та публікації народних мелодій. Вказуючи на значення народної пісні для того, щоби „[...] докладно пізнати стан та напрям формування свого народу”²² та аналізуючи ті важливі складові, з яких будується народна пісня, вчений чи не вперше в галицькій народознавчій літературі звернув увагу на потребу записувати та досліджувати не тільки словесні тексти пісень, а й їхні мелодії, як важливий „[...] другий пункт, на який потрібно звертати увагу в народних піснях”²³. Дослідник наголошував, що „[...] народ не декламує свої пісні так, як це часто відбувається в освіченому середовищі [...], але співає їх із запалом і життям та вважає (хіба несправедливо?), що спів, мелодія, є другою істотною складовою пісні”²⁴.

Адже, як підкреслював учений, „[...] народні пісні, подані без мелодії, придатні лише наполовину, їх сенс, притаманний їм дух можна правильно збагнути лише з мелодією”²⁵. Цю думку згодом ще не раз озвучували українські та європейські дослідники народної музики, допоки вона остаточно не утвердилася в практиці дослідників фольклору.

Як приклад до викладених у розвідці думок, К. Й. фон Гюттнер помістив у „Pielgrzymie” чотири пісні з наспівами, які, на його думку, були характерні для тогочасної Галичини: дві польські – краков’як „Ile piasku w morzu” і мазурку „Gdy w systém polu słonecko świeci”, а також дві українські: думку „Не ходи Грицю на вечорниці” та шумку „Козак коня напував, Дзюба воду брала”.

Словесні тексти пісень разом з короткими коментарями до них були подані наприкінці статті. Тексти трьох пісень у польськомовному варіанті

²¹ К. Й. фон Гюттнер, *Народні пісні...*, s. 105.

²² *Ibidem*, s. 103.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*, s. 104.

„Pielgrzym” (окрім краков’яка) надрукували й у перекладі німецькою [?] Дорнбаха [Dornbach] та Франца Карла Саломона [Franz Karl Salomon]. Ті ж пісні та їх переклади помістили й у німецькомовному варіанті календаря, краков’як подали лише німецькою. Публікація українських і польських пісень у перекладі німецькою мовою мала на меті популяризувати фольклор галичан не лише серед місцевої еліти, а й серед австрійців. В упорядкуванні пісень текстів і перекладі статті та коментарів польською мовою К. Й. фон Гюттнеру мусив хтось допомагати, бо він, як було сказано вище, не володів а ні українською, а ні польською мовами. Можливо, такими помічниками могли бути Дорнбах або ж Ф. К. Саломон.

Особливо важливою складовою публікації, як уже було відзначено, стали пісенні мелодії, надруковані на окремій непагінованій картці, приклеєній до обкладинки в кінці календаря, щось на кшталт додатку. Мелодії пісень, як зазначено в змісті, опрацював [?] Моронський [Moroński]. Пісні подано у вигляді обробок для голосу в супроводі фортепіано. Вклейку можна було легко відірвати від збірника та поставити на пюпітр інструменту. Загалом, дуже проста, нескладна гармонізація народних мелодій якнайкраще підходила для домашнього музикування. Вражає те, що Моронський добре відчув варіантну природу народних пісень: він запропонував два варіанти розспіву мелодії козачка „Козак коня напував, Дзюба воду брала”.

Автором обробок був Моронський. Наразі про нього не вдалося відшукати жодних відомостей. Нез’ясованим залишається й його ім’я. Невідомо і те, хто був автором власне самих записів. Можливо він і сам, а може у здобутті пісень К. Й. фон Гюттнеру допоміг відомий (згодом) польський фольклорист Вацлав Залеський [Wacław Zaleski, 1799–1849], який десь на початку 1820-х років розпочав свою етнографічну діяльність і міг бути при обговоренні змісту календаря та його наповнення. Цікаво, що в другій музичній частині збірника В. Залеського під назвою „Muzyka do pieśni polskich i ruskich ludu galicyjskiego z muzyką instrumentowaną przez Karola Lipińskiego zebrał i wydał Wacław z Oleska”, яка вийшла у співавторстві зі скрипалем і композитором Каролем Ліпінським, поміщено дві ті ж українські пісні, що і в Гюттнерівському „Pielgrzym Lwowski”²⁶.

Стаття К. Й. фон Гюттнера та публікація українських і польських народних мелодій у „Pielgrzym Lwowski” стали не тільки піонерським кроком, а й добрим прикладом для наслідування. Видання пісень „[...] дуже Русинам подобались і любов до свого язика розбудили”²⁷. Відтак „[...] серед тодішньої

²⁶ *Muzyka do pieśni polskich i ruskich ludu galicyjskiego z muzyką instrumentowaną przez Karola Lipińskiego zebrał i wydał Wacław z Oleska*, Lwów 1833, nr pieśni 116, s. 135; nr pieśni 142, s. 164.

²⁷ Б. Дідицький, *Автобіографічески записка Іосифа Лозинського* [w:] *Литературный сборник, издаваемый Галицко-Русскою матицею*, Вип. II–III, Львов 1885, s. 116.

молодіжжі східної Галичини почав помалу прокидатися інтерес до пізнання рідного краю і народу, почалося записування пісень, переказів, приповідок”²⁸, – писав згодом І. Франко.

* * *

Піднята К. Й. фон Гюттнером проблема отримала продовження вже наступного року у розвідці Дениса Зубрицького „O śpiewach ludu polskiego”, опублікованій у другому випуску „Pielgrzym Lwowski” в 1823 році²⁹, який після смерті його редактора очолив Й. Маусс.

Денис Зубрицький (1777–1862) – український історик, етнограф, архівіст, член Київської археографічної комісії, член-кореспондент Петербурзької російської академії наук, член-кореспондент Петербурзької археографічної комісії. Його заслужено вважають засновником в Україні археографії, сфрагістики, геральдики та інших спеціальних історичних дисциплін. Народився вчений на Львівщині в родині шляхтича, освіту здобув у Львівській гімназії. Як досвідчений архівіст, Д. Зубрицький упорядкував низку місцевих архівів, у тому числі на прохання Львівського магістрату – і його архів. Будучи членом Львівського Ставропігійського інституту (1829), з яким пов’язана значна частина його наукової та видавничої діяльності, він суттєво реорганізував видавничу діяльність цієї інституції, зокрема започаткував друк наукової літератури. Окрім основних професійних інтересів, Д. Зубрицький цікавився, як і чимало тодішньої галицької інтелігенції, народознавством, підтримував зв’язки зі вченими та товариствами, які цікавилися народною культурою за межами Галичини (Одеським товариством історії та старожитностей, Михайлом Максимовичем, Осипом Бодянським, Павлом Шафариком та іншими), багато друкувався у часописах Варшави, Кракова, Відня, Лейпцига.

Тож стаття Д. Зубрицького, як продовження запропонованої К. Й. фон Гюттнером для обговорення актуальної на той час у Центрально-Східній Європі проблеми дослідження народної культури, стала важливим кроком розвитку у Галичині народознавчої теоретичної думки. Д. Зубрицький, торкнувшись проблеми запису та публікації народних пісень й акцентуючи на тому, що галичани відстали у тій справі від інших європейських народів, закликав земляків братися до праці, адже „[...] чи якийсь інший народ має стільки пісень простого люду як народи слов’янські, а саме руський і польський”³⁰.

²⁸ І. Франко, *Огляд праць над етнографією Галичини в XIX в.* [w:] І. Франко, *Вибрані статті про народну творчість*, Київ 1955, s. 234.

²⁹ D. Zubrzycki, *O śpiewach ludu polskiego* (Przez Dionizego Zubrzyckiego) [w:] *Pielgrzym Lwowski, czyli według nadpoziomu Lwowskiego ułożony Kalendarz na rok po narodzeniu Chrystusa Pana 1823, (liczący 365 dni)*, Lwów 1823, s. 49–50; D. Zubrzycki, *Ueber galizische Volkslieder* [w:] *Der Pilger von Lemberg*, Lemberg 1823, s. 44–45.

³⁰ Д. Зубрицький, *Про снів...*, s. 123.

У розвідці дослідник вперше в галицькому народознавстві спробував окреслити жанри галицьких пісень, виділяючи „[...] пінія весільні, жнивварські, при сплітанні та вручені вінка, пісні історичні, цехові, мисливські, плотогонів та пастухів”³¹. Д. Зубрицький також перший звернув увагу на відмінності в пісенному і танцювальному фольклорі, які були пов’язані із територіальним поширенням. Тому дослідника вочевидь можна вважати ще й передвісником української мелогеографії. Не оминув увагою Д. Зубрицький й те, що

„Пісні галичан, так само як їхні танці, з огляду на характер та ознаки, які їх розрізняють, можна поділити на три розряди – руський, польський та гірський, а ці знову ж розкладаються на різні поділи, бо майже кожна околиця, ледве не кожне село, має свої власні улюблені танці та пісні”³².

Відтак він спробував охарактеризувати та порівняти виокремленні ним ці три основні групи пісень.

За прикладом К. Й. фон Гюттнера, свою статтю Д. Зубрицький також намагався проілюструвати народними піснями. Щоправда, автор навів зразки лише двох українських пісень, зокрема, „Шумит, шумит дубровонька” та „Юж три дні і три неділи”. Інші групи пісень галичан, про які Д. Зубрицький писав у статті – „польські та гірські” – представленими не були.

Наприкінці наведених пісенних словесних текстів українських пісень Д. Зубрицький зазначив: „Мелодії до обох [пісень – *І. Д.*] додаються”³³. Очевидно, дослідник планував опублікувати їх у виокремленому додатку, як зробив це К.Й. фон Гюттнер. Однак мелодії правдоподібно надрукованими не були. Принаймні ніхто із дослідників і бібліографів не дав бодай якогось їхнього опису, окрім вище наведеного коментаря Д. Зубрицького про те, що вони долучаються. Треба також зазначити, що згаданий коментар є лише у польській версії статті, у німецькій же він відсутній. Усі мої пошуки надрукованих мелодій у різних бібліотеках України та зарубіжжя були безрезультатними.

Отож, стаття Д. Зубрицького „*O śpiewach ludu polskiego*” стала гідним продовженням піднятої К. Й. фон Гюттнером теми вивчення народних мелодій Галичини. Передчасна смерть редактора „*Pielgrzym Lwowski*” та вихід наступного числа щорічника вже без його участі вочевидь завадили повноцінній реалізації задуманого Д. Зубрицьким: виданню у додатку народних мелодій. Якби така публікація відбулася – це, звісно, вона могла би стати ще однією важливою сторінкою в історії публікації народних мелодій у Галичині.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*, s. 124.

³³ *Ibidem*, s. 125.

* * *

Почин К. Й. фон Гюттнера у публікації народних мелодій у Галичині мав усі шанси підхопити видавець, громадський і політичний діяч, публіцист, перекладач Людвік Пйонткевич. 1826 року він отримав дозвіл на видавництво нового часопису і у травні 1827 року світ побачив перший том періодичного видання під назвою „*Państwowy*” з розширеною назвою „[...] czyli zbiór drukiem dotąd nieogłoszonych pism różnego pióra wierszem i prozą, ku pożytkowi i zabawie, ku oświeceniu i rozweseleniu umysłu”. На титульній сторінці часопису було також зазначено: „Z rycinami, dołączone zaś nuty ułożył na fortepiano i do śpiewania Karol Lipiński”.

Інформації про Людвіка Пйонткевича (1801–1876) маємо вельми небагато. Після закінчення однієї із львівських шкіл він продовжив навчання у Варшавському університеті на факультеті права та адміністрації. Ініціативний і завзятий молодий чоловік був одним з ініціаторів створеного наприкінці листопада 1819 року у Варшаві таємного Союзу Вільних поляків. За цю діяльність у липні 1821 року він був висланий на батьківщину, у Галичину – у ті роки Варшава була у складі Росії, а Галичина – у складі Австрії. Відомо, що у Львові Л. Пйонткевич почав активно займатися перекладацтвом³⁴, вочевидь цікавився і популярним тоді народознавством, всіляко намагаючись активізувати літературно-наукову спільноту. Наочним результатом такої активності Л. Пйонткевича і було заснування ним нового галицького часопису „*Państwowy*”.

Можна припустити, що такий діяльний молодий чоловік, яким був Л. Пйонткевич, повернувшись до Львова, вочевидь прагнув відповідного товариства. Відтак він міг бути учасником уже згаданих вище літературно-мистецьких вечорів. Час його приїзду до Львова фактично співпав із підготовкою до публікації „*Pielgrzym Lwowski*”. Тож цілком можливо, що Л. Пйонткевич зустрічався і з К. Й. фон Гюттнером, і з Д. Зубрицьким.

На відміну від календаря-альманаху „*Pielgrzym Lwowski*”, який виходив раз на рік, „*Państwowy*” мали видавати щомісяця. Про це у невеликій за обсягом передовиці від видавців було сказано: „У часі року вийде 12 томиків цього видання, кожний з яких буде мати 9 вісімкових аркушів об’єму”³⁵. На обкладинках випусків планували друкувати портрети відомих співвітчизників. Отож, наступний, другий том повинен був вийти вже у червні цього ж, 1827 року. На момент публікації першого числа „*Państwowy*” видавці вже мали матеріали на два наступні томи, про що також зазначали у передовиці, у якій писалося: „Багато вчених, як крайових, так і з-за кордону

³⁴ H. Dylągowa, *Piątkiewicz Ludwik...*, s. 2.

³⁵ Kuhn i Milikowski, *księgarze we Lwowie i w Tarnowie [Uwagi wstępne]*, „*Państwowy*” 1827, tylna strona obwoluty.

удостоїли честі видавця своєю допомогою, їх праці будуть поміщені в порядку черги”³⁶.

„Pamiętnik Narodowy”, як і його попередник „Pielgrzym Lwowski”, вийшов у форматі календаря-альманаху та складався з невеликої передмови „Pożegnanie Pamiętnika z domem”, звернення до читачів від видавців, календаря на травень і науково-літературно-господарської частини. У цій, другій частині були поміщені літературні твори, статті на наукові теми, зокрема, повість „Ofiara” невідомого автора, „Bauki” французького поета-байкаря Жана де Лафонтена [Lafonten] у перекладі на польську мову, „Drabinka” польського військового діяча, поета Якуба Ласінського [Jakób Krzysztof Jasiński], вірші якого відзначалися фольклорними впливами, та інші твори. Ідентифікувати дописувачів і перекладачів деяких публікацій не вдалося, оскільки їх авторство значалося лише ініціалами. У цю частину „Pamiętnik Narodowy” увійшли також загадки, каламбури, шаради, господарський poradnik, метеорологічні прогнози, хроніка-повідомлення з громадського життя і товариських зустрічей тощо. У часописі були надруковані статті і на народознавчі теми. Зокрема, „Rozprawa o starodawnych osadnikach niemieckich na Podgórzu i Rusi Czerwonej, pióra Fr. Siarczyńskiego” та публікація „O pieśniach ludu polskiego i ruskiego”.

Взагалі ж, щодо авторства цієї статті – в українській історіографії певний час побутували різні версії, спричинені тим, що вона не була підписана. Олександр Андрієвський у „Бібліографії літератури українського фольклору”³⁷ „приписав” її авторство Вацлаву Залеському. Інформацію, очевидно спеціально не вивчаючи питання, повторила згодом Вікторія Юзвенко³⁸. Проте подібне припущення спростував сам В. Залеський. У вступній статті до свого збірника „Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego”, датованій вереснем 1831 року, він, описуючи історію появи свого видання, згадав і календар „Pamiętnik Narodowy” в контексті того, що оголошена у часописі публікація збірника народних пісень спричинилась до припинення ним, В. Залеським, на деякий час роботи над власним пісенним збірником³⁹. Мабуть стаття все ж належала Л. Пйонткевичу, а не В. Залеському. Тим більше, що подібні випадки, коли видавець не підписував свій допис в XIX столітті були не поодинокими, згадати хоча б подібну історію зі публікацією К. Й. фон Гюттнера у „Pielgrzym Lwowski”, яку також приписували іншому досліднику⁴⁰. Версії

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ О. Андрієвський, *Бібліографія літератури...*, s. 17.

³⁸ В. Юзвенко, *Українська народна поетична творчість у польській фольклористиці*, Київ 1961, s. 52.

³⁹ *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego z muzyką instrumentowaną przez Karola Lipińskiego. Zebrał i wydał Wacław z Oleska, Lwów 1833*, s. XII.

⁴⁰ Детальніше див.: І. Довгалоук. Календар-альманах „Львівський пілігрим” і початки зацікавлення українським музичним фольклором у Галичині [w:] *Проблеми етномузикології*, Вип. 15, Київ 2020, s. 33–34.

про те, що авторство належить Л. Пйонткевичу, як і низки інших непідписаних статей, поміщених у виданні, дотримуються і його польські біографи⁴¹. Десь так само, хоч, можливо, не настільки категорично, вважав і український вчений Василь Щурат, який писав: „Вступна стаття не підписаного автора, по всій правдоподібності самого Пйонткевича”⁴².

Отож, публікація Л. Пйонткевича складалася із об’ємної розвідки „*O pieśniach ludu polskiego i ruskiego*” та нотного додатка. Власне розвідка містила невеликий вступ, три основні розділи з підрозділами та, правдоподібно, була передмовою до збірника народних пісень. Вона так і починалася: „Випускаючи на світ вчений збір пісень нашого народу, наперед треба собі витлумачити з яких причин, з якою ціллю це зроблено, врешті яка звідси може впливати користь”⁴³.

Не зважаючи на притаманний більшості статей того часу наліт романтичності, вже у вступній частині автор доволі чітко окреслив засадничі тези-думки, які хотів донести своїм сучасникам. Він коротко пояснив для чого взагалі є необхідною народознавча праця, підкреслив важливість фольклору для становлення і розвитку національної літератури та музики. Аргументуючи потрібність народознавчої праці, Л. Пйонткевич прозорливо писав:

„Я собі не лещу, що та дрібна моя праця відповідає всім завданням критики; досить, якщо вона не буде цілковито без всякої користі. Часто окреме, незначне доповнення до колекції людських знань має велику ціну в разі, якщо воно послужить підказкою до важливих відкриттів! – часто справа, яка на початку була майже марною, згодом ставала безцінною, з часом набуваючи рис старовини”⁴⁴.

Вступна частина статті – це також і свого роду керівництво до дії для зацікавлених такою працею народолобців. У ній Л. Пйонткевич запропонував чітку, послідовну дослідницьку схему запису та публікації народних пісень: 1. прискіпливий вибір пісень для запису; 2. правильне їх транскрибування; і 3. спорядження пісень коментарями⁴⁵.

Власне за цим планом Л. Пйонткевич і структурував теоретичну частину публікації. У її першому розділі „*Jakie są charakterystyczne znamiona pieśni ludu*” автор у окремих підрозділах охарактеризував тексти та мелодії народних пісень. Він також виділив спеціальні підрозділи, у яких проаналізував окремо польські і українські пісні. Пишучи про польські народні мелодії, Л. Пйонткевич звернув увагу не лише на ліричні та танцювальні мелодії, але й згадав про обрядовий похоронний і весільний спів, який відрізнявся, на його думку, своїм ритмічним малюнком. Українські ж пісні автор, з огляду

⁴¹ H. Dylągowa, *Piątkiewicz Ludwik...*, s. 2.

⁴² В. Щурат, *Початки слави...*, s. 16.

⁴³ L. Piątkiewicz, *O pieśniach ludu polskiego i ruskiego*, „*Pamiętnik Narodowy*” 1827, t. I, s. 90.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 91–92.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 95.

на характер мелодії розділив на козаки (до яких зачислив коломийки), думки та жалі⁴⁶. Те, що Л. Пйонткевич визначив власне такі основні жанри пісень не дивно, оскільки він, як і К. Й. фон Гюттнер, а також переважна більшість тогочасних видавців народних мелодій, орієнтувався головним чином на пісні, які були популярними у міському середовищі, а не власне „щиронародні”. Л. Пйонткевич торкнувся і проблеми варіантності народних пісень. Він вважав доцільним компілювати різні варіанти однієї пісні для „укладання” її найповнішого варіанту.

Окремої уваги заслуговує другий розділ розвідки: „*Jak w zbieraniu pieśni ludu postępować należy*”, у якому Л. Пйонткевич дав поради щодо транскрибування текстів і мелодій народних пісень. Він наголошував, що перед записом фольклорних творів необхідно постаратися здобути кожну пісню з різних і певних джерел⁴⁷, закликав читачів не редагувати словесні тексти та мелодії, бо „[...] найбільшим псуванням мелодії сільської пісні було би її поправляти”⁴⁸, звернув увагу на політекстовість наспівів. Автор публікації радив транскрипторам народних пісень бути дуже обережними з фіксацією „прикрас”, оскільки вони можуть „[...] легко змінити весь характер мелодії”⁴⁹. Настанови Л. Пйонткевича фактично стали першими у Галичині методичними порадами з транскрипції народних мелодій.

У третьому розділі розвідки-передмови „*Jakiey treści powinny być uwagi do pieśni ludu dołączać się maiące*” Л. Пйонткевич виклав свої думки щодо того, якими мають бути коментарі до пісень. Вони, зокрема, повинні містити інформацію про час та місце де з’явився твір, до якого класу належали люди, що його виконували, в яких околицях співали⁵⁰.

Описуючи своє бачення майбутнього пісенного видання, Л. Пйонткевич показав обізнаність з народознавчою літературою. У розвідці він покликався на різні видання народних пісень того часу, зокрема і вище згадану публікацію К. Й. фон Гюттнера⁵¹.

Розвиваючи тези К. Й. фон Гюттнера, дослідник багато уваги приділив важливості комплексного вивчення народних пісень, наголошував на необхідності запису їх текстів і мелодій. Він, як і його попередник, чітко розрізняв українські та польські народні пісні. Фактично стаття Л. Пйонткевича стала першою дослідницькою розвідкою про українські та польські народні мелодії в Галичині.

Як і „*Pielgrzym Lwowski*”, щомісячник мав нотний додаток – дві вклеєні картки з опублікованими трьома польськими ліричними піснями з мелодіями. Пісні мали послужити ілюстрацією до статті. Можна припустити, що

⁴⁶ *Ibidem*, s. 105.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 110–111.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 116.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 115.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 117–118.

⁵¹ L. Piątkiewicz, *O pieśniach ludu...*, s. 112–113.

опубліковані мелодії були частиною майбутнього фольклорного збірника, ймовірно, що його початком. Зокрема, вгорі, посередині першого аркушавкладки було зазначено: „Pieśni gminne ludu polskiego”. Нижче – „A. Treści miłosney. Nuty ułożył Karol Lipiński”. Кожна з пісень мала відповідну нумерацію: „№ 1. Sen miałem, a w mem marzeniu”, „№ 2. W ciemnym lasku”, „№ 3. Pod lasem w leszczynie”.

Опрацювати народні мелодії, як і ті, що планували подати в анонсованому збірнику, був запрошений скрипаль, віолончеліст, композитор, диригент та організатор музичного життя Кароль Ліпінський [Karol Lipiński, 1790–1861]. Участь у проєкті одного з найвідоміших та іменитих музикантів Європи безперечно мала сприяти його популярності. Нескладна фортепіанна партія, у якій права рука дублювала основну мелодію пісні, якнайкраще підходила для домашнього музикування.

Твори для опрацювання К. Ліпінському, мабуть, доставчав Л. Пйонткевич. Бо, скажімо, пісня „W ciemnim lasku”, але з іншою мелодією також в опрацюванні К. Ліпінського, була згодом опублікована у збірнику В. Залеського – К. Ліпінського „Muzyka do pieśni polskich i ruskich ludu galicyjskiego...”⁵². Подібне тактування із застосуванням букв і цифр було застосовано і у згаданому пісенному збірнику В. Залеського – К. Ліпінського.

Публікація закінчувалася коментарем про її продовження у наступному випуску „Państwowy”. Проте, його другий том так і не вийшов. Як писав згодом Василь Щурат, це сталося „[...] через упадок видавництва”⁵³.

Йдучи за логікою побудови статті, у якій автор почергово аналізував словесні тексти та мелодії спочатку польських, а потім українських пісень, у продовженні розвідки у червневому числі „Państwowy” мали би бути коментарі та публікація українських народних пісень.

Так і не був опублікованим й анонсований пісенний збірник. Як він мав виглядати – сказати проблематично. Про це наразі не вдалося віднайти жодної інформації. Невідомою залишається і кількість пісень, які туди мали би увійти, і його жанровий склад. Роман Кирчів припускав, що Л. Пйонткевич згуртував для реалізації цього проєкту колектив збирачів народних пісень в Галичині і, можливо, мав у своєму розпорядженні їх записи⁵⁴. Однак це лише здогадки.

Поза тим, заклики та перші кроки першопроходців у вивченні народномузичної культури краю, а особливо К. Й. фон Гюттнера, мали вплив на сучасників у Галичині. Одним із перших їхніх послідовників став відомий польський фольклорист, поет, драматург, театральний критик, політик Вацлав Залеський. Правдоподібно, що до формування його народознавчих

⁵² *Muzyka do pieśni polskich i ruskich ludu galicyjskiego...*, Lwów 1833, nr pieśni 100, s. 111.

⁵³ В. Щурат, *Початки слави...*, s. 16.

⁵⁴ Р. Кирчів, *Історія української...*, s. 138.

зацікавленень спричинився саме К. Й. фон Гюттнер. Відомо, наприклад, що впродовж 1818–1825 років В. Залеський студіював право та філософію у Львівському університеті і, цілком імовірно, був серед студентів-юристів К. Й. фон Гюттнера. На початку 1820-х, як було сказано вище, В. Залеський якраз розпочав свою збирацьку фольклористичну працю, що також могло стати наслідком спілкування зі своїм професором. Та й у передмові до пісенного видання В. Залеський, до речі, не проминув згадати, що саме „[...] шановний професор Гюттнер в *«Pielgrzym Lwowski»*”⁵⁵ закликав звертати пильну увагу на народні пісні. В. Залеському судилося не лише продовжити розпочате попередниками, але й видати неперевершене впродовж наступних десятиліть велике зібрання народних пісень Галичини *„Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego”*. У його другій частині *„Muzyka do pieśni polskich i ruskich ludu galicyjskiego...”* було поміщено 157 польських та українських народних мелодій в опрацюванні К. Ліпінського⁵⁶. Тож, слідуючи заклику К. Й. фон Гюттнера та пролонгуючи задум публікації великого пісенного видання Л. Пйонткевича, автор-упорядник об’ємного збірника українських і польських народних пісень – В. Залеський, – подав у своєму виданні не лише словесні тексти пісень, а й їхні мелодії, та, як і Л. Пйонткевич, запросив до співпраці відомого музиканта К. Ліпінського.

Почин К. Й. фон Гюттнера вочевидь мав неабияке значення для його однодумців й за межами Галичини. Своєрідною відповіддю на заклик редактора *„Pielgrzym Lwowski”* записувати та публікувати народні мелодії став збірник Михайла Максимовича й Олександра Аляб’єва *„Голоса украинских песен”*⁵⁷. Народознавчі роздуми австрійця були розвинуті й у праці Юрія Венеліна (Георгія Гуци) *„Об источнике народной поэзии вообще и о южнорусской в особенности”*⁵⁸. Ставши 1822 року студентом філософського факультету Львівського університету, він, вочевидь, був знайомий, якщо не особисто із К. Й. фон Гюттнером, то принаймні з його публікацією. Згодом, у своїй праці Ю. Венелін зreferував думки австрійського вченого, пишучи зокрема таке: *„Музыка, як і Слово може виражати наші радощі, наш смуток: через це аналізувати народні пісні належить завжди двояко, тобто 1. їх Поезію, думки і 2. їх Мелодію, музику, наспів”*⁵⁹.

Отож, відозва-заклик вивчати та видавати народні пісні з мелодіями, з якою звернувся до сучасників К. Й. фон Гюттнер, а також його публікація польських та українських народних мелодій 1822 року, дали старт зацікавленню в Галичині фольклорною музикою. Ініціативу К. Й. фон Гюттнера

⁵⁵ *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego...*, s. XI–XII.

⁵⁶ *Muzyka do pieśni polskich i ruskich ludu galicyjskiego...*, s. 184.

⁵⁷ М. Максимович, А. Алябьев, *Голоса украинских песен*, Москва 1834.

⁵⁸ Ю. Венелин, *Об источнике народной поэзии вообще, и о южнорусской в особенности*, Москва 1834, 60 s.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 18.

підхопив Д. Зубрицький, а відтак і Л. Пйонткевич. Анонсуючи видання збірника польських та українських народних пісень, Л. Пйонткевич опублікував розвідку-передмову, яка була не лише повідомленням про майбутній фольклорний пісенник, а стала першим в Галичині методичним порадиником із фіксації та публікації народних пісенних текстів та мелодій. І хоча збірник так і не був виданий, почин Л. Пйонткевича продемонстрував зростаючу зацікавленість галичан своєю фольклорною спадщиною. Перші кроки К. Й. фон Гюттнера та його послідовників на народознавчій стежі мали продовження і у наступні десятиріччя, що врешті створило міцне підґрунтя для стрімкого злету галицьких етномузикознавчих досліджень у Галичині на початку ХХ століття.

Bibliografia

- Bobrowska J., *Polska folklorystyka muzyczna*, Katowice 2000.
- Czekanowska A., *Українська музика* [w:] *Mała encyklopedia muzyki*, Warszawa 1968, s. 1062–1063.
- Dylągowa H., *Piątkiewicz Ludwik* [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. XXVI, Wrocław 1981, s. 2.
- Hüttner K.J. von, *Pielgrzym do swoich przyjaciół* [w:] *Pielgrzym Lwowski, czyli podług nadpoziomu Lwowskiego ułożony Kalendarz na rok po narodzeniu Chrystusa Pana 1822, (liczący 365 dni)*, Lwów 1822, brak paginacji.
- Hüttner K.J. von, *Śpiewy ludu [weyskiego]* [w:] *Pielgrzym Lwowski, czyli podług nadpoziomu Lwowskiego ułożony Kalendarz na rok po narodzeniu Chrystusa Pana 1822, (liczący 365 dni)*, Lwów 1822, s. 86–95.
- Hüttner K.J. von, *Volkslieder (Mit Bemerkungen begleitet vom Herausgeber)* [w:] *Der Pilger von Lemberg*, Lemberg 1822, s. 86–96.
- Kuhn i Milikowski, *księżarze we Lwowie i w Tarnowie* [Uwagi wstępne], „Pamiętnik Narodowy” 1827.
- Lemberg, „Lemberger Zeitung” 1822, nr 34 (20 III), s. 145.
- Muzyka do pieśni polskich i ruskich ludu galicyjskiego z muzyką instrumentowaną przez Karola Lipińskiego zebrał i wydał Wacław z Oleska*, Lwów 1833.
- Niemieckie pismo czasowe, „Rozmaitości”* 1822, nr 47 (23 IV), s. 184.
- Piątkiewicz L., *O pieśniach ludu polskiego i ruskiego*, „Pamiętnik Narodowy” 1827, t. I, s. 90–128.
- Pollak J., *Mowa nad grobem W. Karola de Hüttnera (1822, 18.03)*, Lwów 1822.
- Röskau-Rydel I., *Kultur an der Peripherie des Habsburger Reiches: die Geschichte des Bildungswesens und der kulturellen Einrichtungen Lemberg von 1772 bis 1848*, Wiesbaden 1993.
- Tyrowicz M., *Hüttner Karol Józef* [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, Kraków 1962, t. X, s. 127.
- Zawadzki W., *Literatura w Galicji (1772–1848)*, Lwów 1878.
- Ze Lwowa*, „Rozmaitości” 1822, nr 35 (26 III), s. 139–140.
- Zubrzycki D., *Ueber galizische Volkslieder* [w:] *Der Pilger von Lemberg*, Lemberg 1823, s. 44–45.
- Zubrzycki D., *O śpiewach ludu pospolitego (Przez Dionizego Zubrzyckiego)* [w:] *Pielgrzym Lwowski, czyli według nadpoziomu Lwowskiego ułożony Kalendarz na rok po narodzeniu Chrystusa Pana 1823, (liczący 365 dni)*, Lwów 1823, s. 49–50.
- Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego z muzyką instrumentowaną przez Karola Lipińskiego. Zebrał i wydał Wacław z Oleska*, Lwów 1833.
- Андрієвський О., *Бібліографія літератури українського фольклору*, Київ 1930.
- Венелин Ю., *Об источнике народной поэзии вообще, и о южнорусской в особенности*, Москва 1834.

- Волинський Й., *Перша публікація мелодій українських народних пісень у Галичині* [w:] *Питання історії і теорії української музики*, Вип. 1, Львів 1957, s. 44–50.
- Гринченко Б., *Литература украинского фольклора. 1777–1890*, Чернигов 1901.
- Гюттнер К. Й. фон, *Народні пісні. Переклад з німецької та коментар Андрія Вовчака* [w:] *Етномузика: збірка статей та матеріалів*. Львів 2013, nr 9, s. 102–121.
- Дідицький Б., *Автобіографічески записка Іосифа Лозинського* [w:] *Литературный сборник, издаваемый Галицко-Русскою матицею*, Вип. II–III, Львов 1885, s. 114–126.
- Довгалюк І., *Календар-альманах „Львівський пілігрим” і початки зацікавлення українським музичним фольклором у Галичині* [w:] *Проблеми етномузикології*, Вип. 15, Київ 2020, s. 29–41.
- Довгалюк І., *Перша публікація народних мелодій у Галичині* [w:] *Етномузика: збірка статей та матеріалів*, nr 9, Львів 2013, s. 93–101.
- Зубрицький Д., *Про спів простого люду. Переклад і вступ Ірини Довгалюк* [w:] *Етномузика: збірка статей та матеріалів*, nr 10, Львів 2014, s. 117–127.
- Ісасевич Я., Д. І. Зубрицький і його діяльність в галузі спеціальних історичних дисциплін, „Науково-інформаційний бюлетень Архівного управління УРСР” 1963, nr 1, s. 48–57.
- Кирчів Р., *Історія української фольклористики* [w:] *Преромантична і романтичні фольклористика*, т. 1, Львів 2017.
- Колесса Ф., *Історія української етнографії*, Київ 2005.
- Кріль М., *Педагогічна і наукова діяльність Йозефа Майсса* [w:] *Wielokulturowe środowisko historyczne Lwowa w XIX i XX wieku*, t. IV, red. L. Zaskilniak, J. Maternicki, Lwów–Rzeszów 2006, s. 93–106.
- Куций І., *Денис Зубрицький* [w:] *Історіографічні дослідження в Україні: збірник наукових праць*, Вип. 15, Київ 2005, s. 3–34.
- Левицький І., *Галицько-руська бібліографія*, Львів 1887.
- Максимович М., Алябьев А., *Голоса украинских песен*, Москва 1834.
- Маркіян Шашкевич и народни пісні, „Зоря” 1887, nr 21–22, s. 359–361.
- Мельник Л., *Становлення музичної журналістики у першій половині XIX ст. (За матеріалами тогочасної німецькомовної преси Львова)* [w:] *Збірник праць Науково-дослідного центру періодики*, Вип. 2 (18), Львів 2010, s. 3–16.
- Мороз М., *Бібліографія українського народознавства: у 3 томах*, т. I, Львів 1999.
- Правдюк О., *Українська музична фольклористика*, Київ 1979.
- Редзій А., Гюттнер (Hüttner) Карл Йозеф фон [w:] *Енциклопедія. Львівський національний університет імені Івана Франка Івана Франка у двох томах*, Львів, 2011, т. I: А–К.
- Скрипник П., *Зубрицький Денис Іванович* [w:] *Енциклопедія історії України*, т. 3: Е–Й, Київ 2005, s. 386–387.
- Франко І., *Огляд праць над етнографією Галичини в XIX в.* [w:] І. Франко, *Вибрані статті про народну творчість*, Київ 1955, s. 233–242.
- Щурат В., *Початки слави української народної пісні в Галичині*, Львів 1927.
- Юзвенко В., *Українська народна поетична творчість у польській фольклористичі*, Київ 1961.

FROM THE HISTORY OF ETHNOMUSICOLOGY IN GALICIA: THE FIRST STUDIES AND PUBLICATIONS OF FOLK MELODIES IN THE 19TH CENTURY

Abstract

The history of studying and publishing Ukrainian and Polish folk melodies in Galicia traces back to the year 1822. In that year, Professor Karl Joseph von Hüttner [Karol Józef von (de) Hüttner] of the University of Lviv began publishing the calendar-almanac „Pielgrzym Lwowski” in Lviv. In its first issue, the publisher featured an article titled „Śpiewy ludu [wiejskiego]”, containing two

Polish and two Ukrainian folk songs with melodies processed by Moroński. Karl Joseph von Hüttner's initiative was later attempted to be continued by ethnographer, archivist Denis Zubrytskyi, and subsequently by public and political figure, journalist Ludwik Piątkewicz. Piątkewicz announced his intention to publish a collection of Polish and Ukrainian folk songs in the first issue of the monthly „Państw Narodowy”, which he founded and edited in 1827. In the journal, he also published an article titled „On Polish and Rus' Folk Songs”, intended as a preface to the planned song collection. Karol Lipiński was invited to prepare the melodies for printing. However, the collection of folk songs was never published.

Keywords: history of folklore studies, publication of Ukrainian and Polish folk melodies, Karl Joseph von [de] Hüttner, Karol Józef von (de) Hüttner, Denis Zubrytskyi, Dionizy Zubrzycki, Ludwik Piątkewicz

Sylvia Jakubczyk-Ślęczka

Uniwersytet Jagielloński, Polska

NARRACJE NA TEMAT MUZYKI ŻYDÓW GALICYJSKICH W KONTEKŚCIE MUZYKOLOGII POLSKIEJ I UKRAIŃSKIEJ – PRZEGLĄD LITERATURY, STOSOWANEJ METODOLOGII I ZARYS WYZWAŃ BADAWCZYCH

Za kamień węgielny rozwoju studiów nad muzyką żydowską uważane są prace ojca żydowskiej etnomuzykologii Abrahama Zvi Idelsohna, przede wszystkim jego 10-tomowy *Thesaurus of Hebrew Oriental Melodies* oraz monografia poświęcona *Muzyce żydowskiej w jej rozwoju historycznym*¹. W tym pierwszym dziele

- ▶ I. Introduction
- ▶ II. Ancient Israel/Palestine
- ▶ III. Liturgical and paraliturgical
- ▶ IV. Non-liturgical music
- ▶ V. Art and popular music in surrounding cultures
- ▶ Bibliography
- Recordings

Ilustracja 1. Układ hasła *Jewish Music* w *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*

współczesnych. Charakterystyka gatunków muzyki żydowskiej staje się punktem wyjścia dla autorów hasła *Jewish Music* w *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, którzy omawiają je z uwzględnieniem szerokiego tła historycznego,

Idelsohn prezentuje zebrane w terenie i archiwach zapisy muzyki Żydów orientalnych (głównie z Jemenu, Maroka, Iranu) oraz europejskich, zaś w drugim z nich omawia wyróżnione na podstawie badań etnograficznych i archiwalnych gatunki muzyczne (tj. pieśń synagogałną i ludową) w ich rozwoju historycznym. O obecności Żydów w „powszechnej muzyce” w 1929 r. ledwie wzmiankuje (proporcje objętościowe omówienia muzyki tradycyjnej i artystycznej w monografii Idelsohna wynoszą 12:1).

W tym kształcie jego praca wyznaczyła kierunek zainteresowań dla kolejnych pokoleń badaczy żydowskiej kultury muzycznej, także

¹ A. Z. Idelsohn, *Jewish Music in Its Historical Development*, New York 1929; idem, *Thesaurus of Hebrew Oriental Melodies*, t. 1–10, Leipzig, Berlin, Wien, Jerusalem 1914–1932. Sylwetkę Idelsohna jako ojca żydowskiej etnomuzykologii szkicuje m.in.: E. Gerson-Kiwi, *A. Z. Idelsohn: A Pioneer in Jewish Ethnomusicology*, „Yuval. Studies of the Jewish Music Research Centre” 1986, t. 5, red. I. Adler, B. Bayer, E. Schleifer we współpracy z L. Shalem, s. 46–52. Z czasem termin „żydowska etnomuzykologia” został włączony w szersze pojęcie „żydowskiej muzykologii”. Stąd w niniejszym tekście używam obu w znaczeniu „studiów nad muzyką żydowską”, przy czym pierwszego w odniesieniu do zainteresowania badaczy muzyką tradycyjną i badaniami etnograficznymi, zaś drugiego w odniesieniu do badań historycznych poświęconych twórczości profesjonalnych żydowskich artystów muzyków.

społecznego i kulturowego (zob. Ilustracja 1)². Inaczej już jednak wygląda układ hasła *Music* w wydanej w Izraelu *Encyclopaedia Judaica*. Tutaj porządek treści wyznacza chronologia. Jego autorzy dzielą historię muzyki żydowskiej na kolejne okresy, w których wskazują najważniejsze zjawiska kształtujące ówczesną żydowską kulturę muzyczną. Porzucają w ten sposób „myślenie etnomuzykologiczne” na rzecz właściwego muzykologii historycznej. Warto też zauważyć, że poświęcona muzyce artystycznej Izraela sekcja hasła jest pięciokrotnie dłuższa od analogicznej omawiającej „odrodzenie wartości narodowych w muzyce” diaspory i stanowi jak gdyby punkt docelowy narracji historycznej³. Tym samym obrany układ hasła wskazuje na przejście od myślenia kategoriami diaspory do myślenia narodowego (zob. Ilustracja 2).

Wskazane przemiany, wpisujące się w zmianę paradygmatu muzykologii ostatniego stulecia, są kluczowym kontekstem dla niniejszego artykułu. W ramy żydowskiej etno- i historycznej muzykologii wpisuje on literaturę naukową poświęconą kulturze muzycznej Żydów galicyjskich, stawiając jednocześnie pytania o obszary jej zainteresowań, sposób prowadzenia narracji o muzyce i muzykach żydowskich, a także o uwarunkowania decydujące o kształcie obranej narracji. Jego skromną intencją jest wskrzeszenie dyskusji na temat miejsca muzyki Żydów, szczególnie galicyjskich, w polskiej i ukraińskiej muzykologii doby współczesnej.

INTRODUCTION WRITTEN SOURCES OF DIRECT AND CIRCUMSTANTIAL EVIDENCE THE MATERIAL RELICS AND ICONOGRAPHY NOTATED SOURCES ORAL TRADITION ARCHIVES AND IMPORTANT COLLECTIONS OF JEWISH MUSIC COLLECTIONS HISTORY BIBLICAL PERIOD SECOND TEMPLE PERIOD THE EMERGENCE OF SYNAGOGUE SONG THE ROOTS OF SYNAGOGUE SONG IN THE NEAR EASTERN COMMUNITIES (C. 70–950 C.E.) The Formation of the Basic Pattern (c. 70–500 C.E.) PSALMODY BIBLE READING BY CHANT THE EARLY STYLE OF PRAYER CHANT THE POPULAR BACKGROUND IDEAS ABOUT MUSIC Evolution of the Basic Pattern and Creation of New Forms (c. 500–950) THE “LEARNED ART” OF BIBLE CHANT THE LITURGICAL HYMN (PIYYUT) THE HAZZAN AND THE SYNAGOGAL SOLO STYLE MUSIC OF THE MEDIEVAL DIASPORA (C. 950–1500) Integration in the Realm of Secular Music THE SCIENCE OF MUSIC THE CHALLENGE OF NEW FORMS OF ARTS MUSIC AT THE SOCIAL AND POPULAR LEVELS THE FORMATION OF CONCEPTS OF JEWISH MUSIC (12TH–14TH CENTURIES) The Rabbinic Attitude to Music Philosophy and Secular Education Mystical Ideas and Forms THE CONSOLIDATION OF REGIONAL STYLES Musical Minhag Modal Scales in Synagogue Song	Performance and Practice of Synagogue Song MIGRATION AND BLENDING OF MUSIC STYLES (C. 1500–1750/1800) The Mystical Movement of Safed MUSIC AS CONCEPT AND PRACTICE THE LUBRANIC KABBALAH MAJOR THEMES CHARACTERIZING THEIR APPROACH Humanism and the Renaissance THE HUMANISTIC APPROACH TO LETTERS AND MUSIC ART MUSIC EFFORTS TO ESTABLISH ART MUSIC IN THE SYNAGOGUE At the Crossroads of the East and West CONSOLIDATION OF THE ORIENTAL STYLE OF JEWISH MUSIC THE EASTERN BRANCH OF ASHKENAZI SONG Incipient Westernization of Ashkenazi Song MODERN TIMES The Nineteenth Century THE HASIDIC NIGGUN THE ABSORPTION OF THE EUROPEAN ART STYLE The Reform Movement The “Improved Service” and Its Music THE EVOLUTION OF EAST ASHKENAZI HAZZANUT The Twentieth Century THE COLLECTION AND EXAMINATIONS OF THE INHERITANCE THE REVIVAL OF NATIONAL VALUES IN MUSIC NEW WAYS IN SACRED MUSIC FOLK MUSIC WOMEN’S FOLK MUSIC ART MUSIC IN MODERN ISRAEL THE YISHUV PERIOD Transplantation of Music Institutions The Palestine Orchestra The Palestine Conservatoire The Palestine Broadcast Service Bridging East and West Composition, First Generation AFTER THE FOUNDATION OF THE STATE OF ISRAEL Institutional Expansion Musikological Research Composition, Second and Third Generations Immigrant Artists MUSIC AND THE HOLOCAUST
--	--

Ilustracja 2. Układ hasła *Music* w *Encyclopaedia Judaica*

² Ph. Bohlman, J. Braun i in., *Jewish Music* [w:] *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41322> (25.04.2024).

³ H. Avenary, B. Bayer, *Music* [w:] *Encyclopaedia Judaica*, ed. F. Skolnik, Jerusalem 2007, vol. 14, p. 636–701.

Żydowska etnomuzykologia: badania etnograficzne i dyskurs o muzyce tradycyjnej

Zanim Idelsohn zainicjował szeroko zakrojone badania etnograficzne muzyki żydowskiej, swoją działalność prowadzili pojedynczy kolekcjonerzy zbierający żydowski folklor muzyczny na mniejszym obszarze i niekoniecznie w celach czysto poznawczych. Do nich należał pochodzący z Krakowa Edward Birnbaum (1855–1920), który służąc jako kantor w gminach niemieckich Europy Środkowo-Wschodniej, gromadził tworzoną i wykonywaną tam muzykę liturgiczną. Stworzona przez niego pionierska kolekcja posłużyła jako źródło inspiracji dla analogicznych działań podejmowanych przez kolejnych wędrownych kantorów.

Zbiory żydowskiej muzyki liturgicznej stały się punktem wyjścia dla badań nad teorią muzyki synagogi. Ich inicjatorem był kantor Josef Singer, którego postać i dokonania przybliży polskiemu czytelnikowi Bożena Muszkalska w artykule *Problem modusu w aszkenazyjskich śpiewach synagogałnych*, omawiając strukturę interwałową modi opisywanych przez Singera w końcu XIX w.⁴ Kolejne rozwinięcia singerowskiej systematyki przyniosły teksty Barucha Cohona, Abrahama Zvi Idelsohna, Maxa Wohllberga, Charlesa Davidsona, Boaza Tarsiego i Hanocha Avenaryego, którzy dyskutują nad jej zasadnością, dokonują jej modyfikacji, a przede wszystkim uszczegółowienia, opisując nie tylko strukturę używanego przez chazanów materiału dźwiękowego, ale też sposób jego użycia decydujący o tożsamości modusu⁵. Wskazują również na wpływ melodyki synagogałnej na twórczość świecką⁶. Niestety, brak kantorów w synagogach byłej Galicji, a także zapisów tej

⁴ B. Muszkalska, *Problem modusu w aszkenazyjskich śpiewach synagogałnych*, „Muzyka” 2004, nr 3, s. 91–103. Zob. też: J. Singer, *Die Tonarten des traditionellen Synagogengesanges*, Vienna 1886.

⁵ A. Hanoch, *Shtayger* [w:] *Encyclopaedia Judaica*, ed. F. Skolnik, Jerusalem 2007, vol. 18, p. 522–523; B. J. Cohon, *The Structure of the Synagogue Prayer-Chant*, „Journal of Synagogue Music” 1981, no. 1, p. 58–73; Ch. Davidson, *Immunim benusach hatefillah I: A Study Text and Workbook for the Jewish Prayer Modes*, b.m. 1985; B. Tarsi, *Congregational Singing as a Norm of Performance within the Modal Framework of Ashkenazi Liturgical Music*, „Journal of Synagogue Music” 2005, no. 30/1, p. 63–95; idem, *Cross-Repertoire Motifs in Liturgical Music of the Ashkenazi Tradition: An Initial Lay of the Land*, Jewish Music Research Centre, <https://jewish-music.huji.ac.il/sites/default/files/Pdfs/Boaz%20Tarsi%2C%20Cross%20Repertoire%20Motifs.pdf>, (21.06.2023); idem, *The Early Attempts at Creating a Theory of Ashkenazi Liturgical Music* [w:] *Jewish Music as a Dialogue of Cultures*, ed. J. Nemtsov, Wiesbaden 2013, p. 59–69; idem, *Lower Extension of the Minor Scale in Ashkenazi Prayer Music*, „Indiana Theory Review” 2002, no. 23, p. 153–183; idem, *On a Particular Case of Tonal, Modal, and Motivic Components in Sources for Liturgical Music of East and West European Origins* [w:] *Iggud – Selected Essays in Jewish Studies*, ed. T. Alexander, Z. Amishai-Maisels et al., Jerozolima 2007, vol. 3, p. 145–164; idem, *Tonality and Motivic Interrelationships in the Performance-Practice of Nusach*, „Journal of Synagogue Music” 1991, no. 1, p. 5–27; idem, *Toward a Clearer Definition of the Magen Avot Mode*, „Musica Judaica” 2001–2002, no. 16, p. 53–79.

⁶ M. Wohlberg, *The Music of the Synagogue as the Source of the Yiddish Folksong*, „Musica Judaica” 1999, no. 14, p. 33–61.

muzyki w archiwach tu zlokalizowanych sprawia, że analogiczne badania nie są jak dotąd przez muzykologów w Polsce i Ukrainie podejmowane.

Prowadzone są jednak prace dokumentujące, upamiętniające oraz popularyzujące samo zagadnienie żydowskiej muzyki religijnej. Syntetyczne wprowadzenie w jej problematykę oferuje na gruncie polskiej muzykologii wydana w 2013 r. monografia Bożeny Muszkalskiej nt. *Muzyki w życiu religijnym Żydów aszkenazyjskich*. Praca opiera się na bogatej literaturze przedmiotu uzupełnionej o badania własne autorki prowadzone w synagogach Europy Środkowo-Wschodniej w latach 2002–2013. Dotyka ona kolejno zagadnień funkcjonowania muzyki w czasach biblijnych, roli i miejsca muzyki w ortodoksyjnej synagodze, życiu wschodnioeuropejskich chasydów, XIX-wiecznej synagodze reformowanej oraz stosunku judaizmu do śpiewu kobiet⁷.

Zagadnienia szczegółowe związane z tym tematem rozwijają również inni autorzy. Problem estetyki w XIX-wiecznej reformie muzyki liturgicznej i jej związku z sytuacją społeczną Żydów w ówczesnej Warszawie omówiła Halina Goldberg w artykule „*Na skrzydłach estetycznego piękna ku świetlanym sferom Nieskończoności*”. *Muzyka i żydowscy reformatorzy w XIX-wiecznej Warszawie*⁸. Na zagadnieniu profesjonalizacji śpiewaków synagogałnych w Austro-Węgrzech skupiła się Esther Schmidt w swojej pracy doktorskiej zatytułowanej *From the Ghetto to the Conservatoire: the Professionalization of Jewish Cantors in the Austro-Hungarian Empire (1826–1918)*⁹. Tłumaczenie i komentarz do tekstu kantora Pinchasa Szermana opisującego przemiany instytucji kantora w Europie Wschodniej na przełomie XIX i XX w. opublikował Benjamin Matis¹⁰, zaś o *Reformie żydowskiej muzyki liturgicznej w Galicji przełomu XIX i XX wieku* pisała autorka niniejszego opracowania¹¹.

Jednak największe zainteresowanie w kontekście muzyki synagogi zdaje się budzić temat samego wykonawstwa, a przede wszystkim jej wykonawców.

⁷ B. Muszkalska, „*Po całej ziemi rozchodzi się ich dźwięk...*”: muzyka w życiu religijnym Żydów aszkenazyjskich, Wrocław 2013. Zob. też: B. Muszkalska, *Kol isza be-lakasz vs mulier caceat in ecclesia. Głos kobiecy w judaizmie i chrześcijaństwie*, „Liturgia Sacra. Liturgia – Musica – Ars” 2018, nr 51 (1), s. 189–198.

⁸ H. Goldberg, „*Na skrzydłach estetycznego piękna ku świetlanym sferom Nieskończoności*”. *Muzyka i żydowscy reformatorzy w XIX-wiecznej Warszawie*, „Studia Chopinowskie” 2020, nr 5, s. 4–39, <https://www.czasopisma.nifc.pl/index.php/sc/article/view/46/41>, (21.03.2024). Oryginalnie opublikowany w: H. Goldberg, „*On the Wings of Aesthetic Beauty Toward the Radiant Spheres of the Infinite*”: *Music and Jewish Reformers in Nineteenth-Century Warsaw*, „The Musical Quarterly” 2018, vol. 101, no. 4, p. 407–454.

⁹ E. Schmidt, *From the Ghetto to the Conservatoire: the Professionalization of Jewish Cantors in the Austro-Hungarian Empire (1826–1918)*, praca doktorska, University of Oxford 2004.

¹⁰ B. Matis, *An Annotated Translation of Pinchas Szerman's „Poilische Khazones in Fargangenheitun Tzukunft”* [The Polish Cantorate in the Past and the Future], 1924, „Scripta Judaica Cracoviensia” 2016, nr 4, s. 99–109.

¹¹ S. Jakubczyk-Ślęczka, *Reforma żydowskiej muzyki liturgicznej w Galicji na przełomie XIX i XX wieku*, „Studia Judaica” 2019, nr 2 (44), s. 235–265.

O *Sztuce śpiewu kantoralnego na ziemiach polskich* pisała Bożena Muszkalska, w której artykule pojawiają się także nazwiska kantorów galicyjskich¹². Są one rozproszone również w słownikach, leksykonach, na marginesie większych opracowań. Wymienia ich na przykład Elias Zaludkowski w publikacji *Kultur-treger fun der jidiszer liturgie: historisz-biografiszer iberblik iber chazones, chazonim un dirizorn* wydanej w 1930 r. i zawierającej biogramy kantorów i dyrygentów synagogałnych¹³. Nazwiska galicyjskich muzyków synagogałnych pojawiają się również w opublikowanym w 2014 r. leksykonie poświęconym *Żydom w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku* Leona Tadeusza Błaszczyka¹⁴. Badania dotyczące chazanów prowadził również Akiwa Zimmermann, któremu zawdzięczamy informacje nt. słynnego Izraela Altera ze Lwowa, związanego zawodowo z Hannoverem, ale też współcześnie niemal zapomnianych Eliezera Goldberga z Krakowa czy Izraela Bakona z Kolbuszowej¹⁵.

Źródłem informacji na temat przedwojennych galicyjskich kantorów jest też literatura wspomnieniowa. Krótka notatka na temat przywołanego kantora Goldberga znajduje się tomie zbiorowym zawierającym wspomnienia przedwojennych Żydów krakowskich, a dokładnie w artykule Arje Braunera *Tak modlili się Żydzi krakowscy*¹⁶. Wzmiankował o nim też przedwojenny autor, krakowianin Henryk Apte, w artykule poświęconym *Udziałowi Żydów w muzyce*¹⁷. Wymieniają go w swoich publikacjach Zaludkowski i Fater¹⁸. Jedna kompozycja Goldberga *Riszajn Imacto* została opublikowana w tomie *B'ron Yachad: Essays, Research and Notes on Hazzanut and Jewish Music* Akiwy Zimmermanna¹⁹. Listę wpływowych galicyjskich kantorów-kompozytorów nieznacznie poszerza Alfred Plohn w opublikowanym w 1936 r. artykule *Muzyka we Lwowie a Żydzi*, w którym

¹² *The Art of Cantorial Singing in the Polish Territories* [w:] Polin. *Studies in Polish Jewry*, t. 32, red. A. Polonsky, F. Guesnet, B. Matis, London 2020, s. 45–62. Zob. też: eadem, *From Vienna to Breslau. Remarks on music in European Reform synagogues during the 19th century* [w:] *Transgressions of a musical kind: Festschrift for Regine Allgayer-Kaufmann on the occasion of her 65th birthday*, red. A. Brunner, C. Gruber, A. Schmidhofer, Aachen 2015, s. 311–326.

¹³ E. Zaludkowski, *Kultur-treger fun der jidiszer liturgie: historisz-biografiszer iberblik iber chazones, chazonim un dirizorn*, Detroit, Michigan 1930.

¹⁴ L.T. Błaszczyk, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2014. Zob. też: L.T. Błaszczyk, *Dyrygenci polscy i obcy w Polsce działający w XIX i XX wieku*, Kraków 1964.

¹⁵ A. Zimmermann, *B'ron Yachad: Essays, Research and Notes on Hazzanut and Jewish Music*, Tel-Awiw 1988; B. Maissner, A. Zimmermann, *The Life and Music of Israel Alter*, „Proceedings of the Cantors Assembly 54th Annual Convention” 2001, s. 68–73; Zimmermann Akiwa [wywiad] na temat Izraela Bakona, https://www.youtube.com/watch?v=yqlxlvB9Q_E, (21.03.2024).

¹⁶ A. Brauner, *Kach Hitpalelu Jehudaj Krakow* [w:] *Ha-Jechudim be-Krakow – Chajeha wechurbana szel kehila atika*, red. Sh. Lazar, Hajfa 1981, s. 195–201.

¹⁷ H. Apte, *Udział Żydów w muzyce* [w:] *Udział Żydów w kulturze*, Kraków 1938, s. 68–71.

¹⁸ E. Zaludkowski, *Kultur-treger...*, s. 228; I. Fater, *Jidisze muzik in Pojln cwiszn bejde welt-milchomes*, Tel-Awiw 1970, s. 313, 320, 404.

¹⁹ A. Zimmermann, *B'ron Yachad...*, s. 13–17 (appendix).

wymienia postaci Barucha Szora i Barucha Kinstlera²⁰. Nazwisko Szora pojawia się też w pracy Idelsohna oraz leksykonach i opracowaniach Rejzena, Zaludkowskiego, Zylbercwajga i Fatera²¹. Do utrwalenia pamięci o nim przyczyniło się przede wszystkim wydanie zbioru jego utworów, zredagowanych przez syna Barucha, Israela Szora, który opublikował dzieła ojca w Nowym Jorku w 1906 r.²² Kinstler pozostaje natomiast niemal zupełnie zapomniany.

Podobna tendencja – rozpoczęcie od badań etnograficznych po publikację antologii poświęconych całemu gatunkowi bądź twórczości najbardziej płodnych jego autorów i tworzenie ujęć syntetycznych – towarzyszy historii badań nad żydowską pieśnią ludową. Początek XX w. był szczególnym okresem zainteresowania nią i prowadzenia prac etnograficznych dokumentujących folklor muzyczny Żydów wschodnioeuropejskich. Począwszy od 1898 r. zebrane i opracowane przez siebie żydowskie pieśni ludowe prezentował w Petersburgu Joel Engel, kładąc tym samym podwaliny pod powstanie żydowskiej szkoły narodowej w muzyce i jej pierwszej instytucji, Żydowskiego Towarzystwa Muzyki Ludowej utworzonego w Petersburgu w 1908 r. W tym samym czasie powstało Żydowskie Towarzystwo Historyczno-Etnograficzne, które umożliwiło słynną wyprawę etnograficzną na Wołyn i Podole kierowaną przez Szymona Anskiego w latach 1912–1914. Jednocześnie w Polsce kolekcje żydowskiej pieśni ludowej licznie wydawano w Warszawie, a ich autorami byli Szaul Ginsberg i Pejsach Marek (1901), Noach Pryłucki (1911, 1912, 1913, 1927) oraz Menachem Kipnis (1918, 1925). Te ostatnie zbiory analizowała w jednej ze swoich publikacji Agnieszka Jeż²³.

Na podstawie podobnych, powojennych prac dokumentujących repertuar zapamiętany przez pochodzących z Europy depozytariuszy tutejszych tradycji zamieszkujących Nowy Jork, Montreal, Toronto i Londyn powstała praca Ruth Rubin *A Voices of the People*. Autorka czyni w niej zebrany repertuar bazą dla refleksji o realiach życia Żydów w diasporze i barwnej opowieści o ich codzienności w przedwojennej Europie²⁴. Ujęcie to wpisuje się także w szerszy kontekst budowania narracji w antologiach żydowskiej pieśni ludowej, w których zebrany materiał muzyczny grupuje się wedle kryterium tematu lub okoliczności wykonania. Znajduje ono zastosowanie także w jednej z najnowszych i najobszerniejszych

²⁰ Tekst został przedrukowany w: A. Plohn, *Muzyka we Lwowie a Żydzi*, „Muzykalia XIII. Judaica 4” 2019, http://demusica.edu.pl/wp-content/uploads/2019/07/plohn_muzykalia_13_judaica_4.pdf, (04.04.2024).

²¹ I. Fater, *Jidisze muzik...*, s. 61, 319; A.Z. Idelsohn, *Jewish Music in Its Historical Development*, s. 309–310; Z. Rejzen, *Szor Baruch* [w:] *Leksikon fun der jidiszer literatur, prese un filologie*, red. Z. Rejzen, t. 1, Wilno 1928, s. 567–569; E. Zaludkowski *Kultur-treger...*, s. 88–93; Z. Zylbercwajg, *Baruch Schorr* [w:] *Leksikon fun der jidishn teater*, red. Z. Zylbercwajg, t. 3, New York 1959, s. 2141.

²² N'ginoth *Baruch Schorr*, red. I. Schorr, New York 1952.

²³ A. Jeż, „Śpiewniki” Menachema Kipnisa jako źródło do badania muzyki i kultury muzycznej w dwudziestoleciu międzywojennym, „Kwartalnik Historii Żydów” 2002, nr 3, s. 303–317.

²⁴ R. Rubin, *Voices of a People: Yiddish Folk Song*, New York 1963.

Anthology of Yiddish Folk Songs, wydanej w Jerozolimie w 2000 r. Prezentuje ona bogaty przegląd pieśni Żydów aszkenazyjskich, a osobne tomy w jej ramach poświęcono twórczości Marka Warszawskiego z Odessy, Mordechaja Gebirtiga z Krakowa oraz Icchaka Mangera z Kołomyi (zob. Ilustracja 3)²⁵.

ANTHOLOGY OF YIDDISH FOLKSONGS

Volume One

Abba Kovner: Folksongs of a Vanished Era
Love Songs
Cradle Songs

Volume Two

Children's Songs
Family Songs
Weddings and Festivals

Volume Three

Humor and Satire
Hassidic Songs
Multi-lingual Songs
Poverty, Toil and Deprivation
Jewish Soldiers' Songs

Volume Four

Struggle and Resistance Songs
Ghetto and Partisan Songs
Religious and National Songs
Homeward to Zion!

Volume Five

The Mordechai Gebirtig Volume

Volume Six

The Mark Warshavsky Volume

Volume Seven

The Itzik Manger Volume

Gebirtig jest też postacią najsilniej kojarzoną z pieśnią żydowską przedwojennej Polski. Zwany „bardem z Kazimierza” albo „pieśniarzem krakowskiego getta” urósł współcześnie do rangi symbolu przedwojennej kultury muzycznej Żydów polskich. Zainteresowanie nim i jego twórczością wzmogły liczne wydania jego pieśni. Biogramy Gebirtiga znaleźć można we wszystkich leksykonach, słownikach i encyklopediach dokumentujących działalność artystów żydowskich w Polsce, a także pracach upamiętniających społeczność Żydów krakowskich²⁶. Poświęconą mu monografię zatytułowaną *Żydowski bard i poeta: gawęda o życiu i twórczości Mordechaja Gebirtiga* opublikował w roku 2000 Natan Gross. Wyjaśnia w niej niektóre nieścisłości związane z biografią popularnego ludowego pieśniarza, wcześniej przepisywane przez kolejnych autorów poniekąd w duchu wierności legendzie Gebirtiga²⁷. Także w 2000 r. ukazała się monografia poświęcona innemu galicyjskiemu pieśniarzowi, Nachumowi Sternheimowi, której autorzy, Gila Flam i Dov Noy, nadali jej tytuł jednej z najpopularniejszych pieśni Sternheima, *Hobn Mir a Nigndl*²⁸.

Ilustracja 3. *Anthology of Yiddish Folk Songs*

²⁵ *Anthology of Yiddish Folk Songs*, ed. S. Leichter, vol. 1–5, Jerusalem 2000.

²⁶ Z. Rejzen, *Mordechaj Gebirtig* [w:] *Leksikon fun der jidiszer literatur...*, t. 1, s. 595–596; Z. Zylbercwaig, *Mordechaj Gebirtig* [w:] *Leksikon fun der jidiszn teater*, t. 1, s. 495–496; A. Jodłowiec-Dziedzic, *Mordechaj Gebirtig* [w:] *Krakowianie. Wybitni Żydzi krakowscy XIV–XX w.*, red. A. Kutylak, Kraków 2006, s. 165–168; L. Prager, *Mordechai Gebirtig* [w:] *Encyclopaedia Judaica*, t. 7, s. 406; L.T. Błaszczuk, *Żydzi w kulturze muzycznej...*, s. 78–79.

²⁷ N. Gross, *Żydowski bard i poeta: gawęda o życiu i twórczości Mordechaja Gebirtiga*, Kraków 2000.

²⁸ G. Flam, D. Noy, *Hobn mir a nigndl*, Jerusalem 2000.

Podstawowe informacje na temat życia i twórczości znanego rzeszowianina znaleźć można również w artykułach słownikowych i leksykonach²⁹.

Co ciekawe, odrębnie – jako podgrupę wewnątrz gatunku pieśni żydowskiej – literatura przedmiotu traktuje twórczość chasydów. Poświęcony metodologii badań nad muzyką chasydzką i wiążącym się z nimi wyzwaniom jest rozdział *Muzyka* autorstwa Edwina Seroussiego opublikowany w pracy zbiorowej *Chasydyzm: źródła, metody, perspektywy*³⁰. Autor wskazuje w nim na osobne antologie muzyki chasydzkiej leżące u podstaw badań tematu. Wyróżnia na tym tle *Antologię muzyki chasydzkiej* Chemjo Vinavera³¹, wymienia też interesujący z perspektywy niniejszego opracowania zbiór *Tańców chasydzkich z Galicji* Uri Sharvita³². Do najważniejszych omówień zalicza te autorstwa Velvela Pasternaka, Yakova Mazora i André Hajdu³³. Wśród najnowszych publikacji w językach europejskich wskazuje m.in. monografię omawiającą zagadnienie estetyki muzyki chasydzkiej Shmuela Barzilaia oraz prace Ellen Koskoff stawiającej pytania o muzykowanie kobiet w społecznościach chasydzkich, która wpisuje się w trend podejmowania nowych problemów w odniesieniu do studiów nad życiem muzycznym chasydów³⁴.

Z kolei zapisy nutowe i nagrania wschodnioeuropejskich, w tym galicyjskich, klezmerów stały się bazą dla powojennych badaczy i restauratorów tradycji klezmerskich. Przedwojennym dziełem Mosze Beregowskiego zainteresował się Mark Slobin, który jest redaktorem tomu zawierającego anglojęzycznie tłumaczenie przedwojennych pism kijowskiego badacza³⁵. Studiowano także przedwojenne nagrania klezmerów, *Księgi Pamięci*, w których utrwalono opis ich praktyk, poszukiwano spadkobierców wschodnioeuropejskich żydowskich tradycji muzycznych. Na podstawie tak zakrojonych badań powstał szereg opracowań poświęconych muzyce klezmerskiej, z których najbardziej wszechstronnym jest monografia Waltera Zeva Feldmana *Klezmer: Music, History and Memory*³⁶. Feldman jest też autorem artykułu hasłowego *Klezmer Music* w *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* oraz

²⁹ Z. Rejzen, *Nachum Szternhajm* [w:] *Leksikon fun der jidiszer literatur...*, t. 4, s. 632–634; I. Fater, *Jidisze muzik...*, s. 397; A. Lehmann, A. Meissner, *Sternheim Nachum* [w:] *Słownik biograficzny twórców oświaty i kultury XIX i XX wieku Polski Południowo-Wschodniej*, red. A. Meissner, K. Szmyd, Rzeszów 2011, s. 388–389.

³⁰ E. Seroussi, *Muzyka* [w:] *Chasydyzm: źródła, metody, perspektywy*, red. M. Wodziński, tłum. M. Starnawski, Austeria, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2019, s. 283–328.

³¹ Ch. Vinaver, *Anthology of Hasidic Music*, Jerozolima 1985.

³² U. Sharvit, *Chasidic Tunes from Galicia*, Jerozolima 1995.

³³ Y. Mazor, A. Hajdu, *The Hasidic Dance-Nigun. A Study Collection and Its Classificatory Analysis*, „Yuval. Studies of the Jewish Music Research Centre” 1974, no. 3, p. 136–266; V. Pasternak, *Hasidic Music: An Annotated Overview*, Cedarhurst, NY 1999.

³⁴ Sh. Barzilai, *Chassidic ecstasy in music*, Frankfurt am Main 2009.

³⁵ *Jewish Instrumental Folk Music: The Collections and Writings of Moshe Beregovski*, ed. M. Slobin, Syracuse 2001.

³⁶ W.Z. Feldman, *Klezmer: Music, History, and Memory*, New York 2016.

opublikowanego na łamach rocznika *Polin. Studies in Polish Jewry* rozdziału na temat klezmerów działających w Galicji w latach 1870–1940³⁷.

Szereg mniejszych opracowań poświęconych jest klezmerskiemu instrumentarium i praktyce gry na nich. Joel Rubin jest autorem artykułu na temat obecności klarnetu w kapelach klezmerskich³⁸. Na historyczną rolę cymbałów w tradycyjnych żydowskich zespołach instrumentalnych zwrócił uwagę Piotr Dahlig w publikacji *Jankiel – historia, poezja i codzienność*³⁹. O instrumentarium i klezmerach Księstwa Warszawskiego pisał Beniamin Vogel w artykule *Klezmerzy Księstwa Warszawskiego oraz „Na wierzbach zawiesiliśmy nasze... skrzypce”*. *Rzecz o dawnych instrumentach, macewach, synagogach i klezmerach*⁴⁰. W ostatnich latach badania nad tradycyjną żydowską muzyką instrumentalną w Ukrainie podjął też Bohdan Lukaniuk [Богдан Луканюк], opisując fenomen wspólnego muzykowania muzyków huculskich i żydowskich, w roku 2014 natomiast monografię poświęconą klezmerskim tradycjom Podola opublikowała Raisa Husak⁴¹.

Współczesne badania coraz częściej koncentrują się na zagadnieniu wpływów międzykulturowych w muzyce klezmerów i ich otoczenia. Na gruncie polskim zainspirowane badaniami etnograficznymi Andrzeja Bieńkowskiego i szeregiem płyt zespołów muzyki tradycyjnej wykonujących to, co jako żydowskie zapamiętane zostało przez wiejskich muzykantów, powstają artykuły, takie jak opublikowany w 2014 r. tekst Bożeny Muszkalskiej analizujący obecność melodii żydowskiej w zapiskach Kolberga, *Kolberg and Jewish Music*, czy Tomasza Nowaka omawiający *Kontakty muzyczne społeczności polskiej i żydowskiej oraz wizerunek kultury żydowskiej w popularnym nurcie muzyki polskiej XIX wieku*, a posługujący się przy tym opracowaniami naukowymi oraz relacjami XIX-wiecznych etnografów i krytyków prasowych⁴². W kontekście tej sytuacji słusznie zauważa Agnieszka Jeż, że

³⁷ W.Z. Feldman, *Jewish Music* [w:] *Grove Music Online*; W.Z. Feldman, *Remembrance of Things Past: Klezmer Musicians of Galicia, 1870–1940* [w:] *Polin. Studies in Polish Jewry*, ed. A. Polonsky, M.C. Steinlauf, London 2003, vol. 16, p. 29–57; idem, *Klezmer: Music, History, and Memory*, New York 2016.

³⁸ J. Rubin, *The Clarinet in Klezmer Music*, „The Clarinet” 1991, vol. 18, no. 3, p. 32–37.

³⁹ P. Dahlig, *Jankiel – historia, poezja i codzienność*, „Muzykalia XIII. Judaica 4” 2019, http://demusica.edu.pl/wp-content/uploads/2019/07/dahlig_muzykalia_13_judaica_43.pdf, (04.04.2024).

⁴⁰ B. Vogel, „Na wierzbach zawiesiliśmy nasze... skrzypce.” *Rzecz o dawnych instrumentach, macewach, synagogach i klezmerach*, „Muzyka” 2007, nr 2, s. 75–113; idem, *Klezmerzy Księstwa Warszawskiego*, „Studia Musicologica Stetinensis” 2010, nr 2, s. 183–188.

⁴¹ R. Husak [P. Гусак], *Традиції клезмерів Поділля, Вінниця 2014*; B. Lukaniuk [Б. Луканюк], *Інструментальна музика єврейського весілля на Гуцульщині*, „Родовід” 1995, nr 11, s. 15–19. Za wskazanie obu publikacji dziękuję Andrijowi Lewczenko, nb. aktywnemu wykonawcy m.in. tradycyjnej muzyki żydowskiej z Ukrainy.

⁴² B. Muszkalska, *Kolberg and Jewish Music*, „Musicology Today” 2014, nr 11, s. 24–30; T. Nowak, *Kontakty muzyczne społeczności polskiej i żydowskiej oraz wizerunek kultury żydowskiej w popularnym nurcie muzyki polskiej XIX wieku*, „Studia Chopinowskie” 2020, t. 5, nr 1, s. 62–87. Warto w tym miejscu też wspomnieć wydaną w 1976 r. pracę Erica Wernera dotykającą wątku muzycznych związków polsko-żydowskich i obecności rytmyki polskich tańców narodowych w żydowskich pieśniach obrzędowych. Zob. E. Werner, *A Voice Still Heard...: The Sacred Songs of the Ashkenazic Jews*, PA Philadelphia, London 1976.

dla etnomuzykologa zainteresowanego muzyką Żydów polskich nowym polem pracy terenowej staje się dziś „pamięć”, z całym ciężarem niedoskonałości procesu zapamiętywania stanowiącym nowe wyzwanie we współczesnych badaniach z zakresu „żydowskiej etnomuzykologii”⁴³.

Żydowska muzykologia: muzyka artystyczna i popularna w narracji historycznej

Obok muzyki ludowej Idelsohn omawia działalność zawodowych muzyków żydowskich aktywnych w przestrzeni pogranicza, a więc ogólnodostępnym obszarze funkcjonowania nowoczesnej muzyki artystycznej i popularnej. Do zjawiska integracji promowanego przez Haskalę na gruncie polskiej muzykologii odnosi się poniekąd praca popularnonaukowa Mariana Fuksa *Księga sławnych muzyków pochodzenia żydowskiego*, zawierająca biogramy wybitnych kompozytorów pochodzenia żydowskiego działających w europejskim środowisku muzycznym, faktycznie będących Żydami lub przez pomyłkę za Żydów uznanych⁴⁴. Wzorem dla publikacji Fuksa, choć wykorzystanym w przewrotny sposób, mogły być leksykony znanych Żydów uczestniczących w przedwojennym życiu publicznym Europy, które oryginalnie służyły napiętnowaniu ich bohaterów, jednak z czasem wykorzystano je jako model dla zrealizowania celu przeciwnego, tj. promocji kompozytorów żydowskich⁴⁵.

Opracowaniem słownikowym, tym razem poświęconym polskim Żydom, jest też książka Isachara Fatera *Jidisze muzik in Pojlin cwiszn bejde welt milkhomes*, opublikowana w jidysz w 1970 r. Zawiera ona biogramy wybitnych muzyków żydowskich aktywnych w II RP oraz wybrane materiały nutowe. Praca ta została przetłumaczona na język polski i wydana w 1997 r. jako *Muzyka żydowska w Polsce w okresie międzywojennym*, niestety, z pominięciem aneksu nutowego⁴⁶. Kolejne publikacje o podobnej tematyce to prace Mariana Fuksa. W artykule *Muzyka* opublikowanym w tomie zbiorowym *Żydzi polscy. Dzieje i kultura* oraz w książce *Muzyka „ocalona”: judaica polskie* autor omawia głównie życie muzyczne żydowskiej społeczności postępowej międzywojennej Warszawy oraz aktywność muzyków w warszawskim getcie⁴⁷. Marian Fuks jest też autorem artykułu *Straty*

⁴³ A. Jeż, *Pamięć jako teren w badaniach muzyki żydowskiej*, „Kultura współczesna” 2023, nr 3, s. 48–59.

⁴⁴ M. Fuks, *Księga sławnych muzyków pochodzenia żydowskiego*, Poznań–Warszawa 2003.

⁴⁵ Por. J. Loeffler, *Richard Wagner’s „Jewish Music”: Antisemitism and Aesthetics in Modern Jewish Culture*, „Jewish Social Studies” 2009, vol. 15, no. 2, p. 2–36.

⁴⁶ I. Fater, *Muzyka żydowska w Polsce w okresie międzywojennym*, tłum. E. Świdorska, Warszawa 1997.

⁴⁷ M. Fuks, *Muzyka [w:] Żydzi polscy. Dzieje i kultura*, red. M. Fuks, Z. Hoffman, M. Horn, J. Tomaszewski, Warszawa 1982, s. 63–71; idem, *Muzyka ocalona: judaica polskie*, Warszawa 1989.

osobowe żydowskiego środowiska muzycznego, który zawiera informacje na temat okoliczności śmierci wielu muzyków żydowskich podczas II wojny światowej⁴⁸. Na bazie literatury wspomnieniowej i popularyzatorskiej powstała również przywołana już praca Leona Błaszczyka *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku: słownik biograficzny*.

Zarzutem, jaki bywa stawiany wymienionym wyżej publikacjom, są niejasne kryteria stwierdzania żydowskości omawianych w nich postaci. Pytanie: „kto jest Żydem?” w dalszym ciągu wybrzmiewa w dyskusjach – szczególnie tych dotyczących muzyków najbardziej zasłużonych, istotnych dla narodowych panteonów twórców kultury, a niejednoznacznych w swoich deklaracjach tożsamościowych. Z tego powodu spory budzi ciągle postać Józefa Kofflera, pierwszego polskiego dodekafonisty, która doczekała się w Polsce wielu opracowań naukowych, a także poświęconej jej monografii. W tej ostatniej, autorstwa Macieja Gołąba, znajdują się co prawda informacje na temat żydowskich korzeni Kofflera⁴⁹, ale już w artykule *Garść informacji o Józefie Kofflerze i jego rodzinie z ksiąg metrykalnych gminy żydowskiej w Stryju* jego autor stara się przekonać do zdecydowanie nieżydowskiej autoidentyfikacji słynnego kompozytora, snując przypuszczenia o polskim ojcu kompozytora i jego młodszej siostry oraz podając do wiadomości fakt jego wystąpienia z wyznania mojżeszowego w 1937 r.⁵⁰ Nie bierze jednak pod uwagę kontekstu powstania analizowanych przez siebie dokumentów, który opisuje w swojej monografii Małgorzata Śliż, a który może tłumaczyć spóźnione uznanie synostwa Kofflera przez jego ojca – nie zaś je podważać⁵¹. Nie uwzględnia także zaangażowania Kofflera w działalność żydowskich instytucji muzycznych. Nawet potwierdzenie przyjęcia chrztu przez Kofflera, którego dowodzą najnowsze badania Michała Piekarskiego, nie przekonuje o jego jednoznacznie polskiej autoidentyfikacji, skoro w latach trzydziestych pełnił funkcję dyrektora Żydowskiego Chóru Akademickiego we Lwowie, a w 1938 r. był jedynym polskim członkiem Światowego Centrum Muzyki Żydowskiej w Palestynie. Postawa Kofflera przypomina raczej wybory dokonywane przez wielu innych muzyków

⁴⁸ M. Fuks, *Straty osobowe żydowskiego środowiska muzycznego*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego” 1978, nr 3–4, s. 121–138. Informacje przedstawione przez autora wymagają weryfikacji i sprostowań w świetle dzisiejszego stanu wiedzy.

⁴⁹ M. Gołąb, *Józef Koffler*, Kraków 2005.

⁵⁰ M. Gołąb, *Garść informacji o Józefie Kofflerze i jego rodzinie z ksiąg metrykalnych gminy żydowskiej w Stryju*, „Muzyka” 2007, nr 2, s. 61–73.

⁵¹ Por. M. Śliż, *Galicyjscy Żydzi na drodze do równouprawnienia 1848–1914*, Kraków 2006. Zob. też: Ph. Bohlman, *The World Center for Jewish Music in Palestine, 1936–1940: Jewish Musical Life on the Eve of World War II*, Oxford 1992; S. Jakubczyk-Słęczka, *Musical Life of the Jewish Community in the Interwar Galicia: the Problem of Identity of Jewish Musicians*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów” 2017, nr 34, s. 135–157. W artykule tym znajduje się błędna informacja, jakoby Koffler w 1937 r. miał opuścić gminę lwowską. Wedle ustaleń Macieja Gołąba miał on w tym okresie opuścić gminę stryjską. Błąd ów nie wpływa jednak na wyciągnięte w tekście wnioski.

żydowskich działających w międzywojennej Galicji, a tworzących na pograniczu kultur, uznawanych za polskich, a jednocześnie zaangażowanych w prace instytucji żydowskich, np. Bronisława Gimpla we Lwowie czy Stanisława Lipskiego w Krakowie. Temat złożonych tożsamości twórców żydowskich i polskich, szczególnie Józefa Kofflera i Karola Rathausa, podejmują aktualnie badania prowadzone przez ośrodek warszawski⁵².

Równie istotną dla kultury polskiej postacią jest Zofia Lissa, założycielka Zakładu Muzykologii na Uniwersytecie Warszawskim i muzykolog o wszechstronnych zainteresowaniach. Do niedawna, w ferworze odzyskanej w 1989 r. niezależności, krytykowano ją za współpracę z aparatem komunistycznym i promocję ideologii marksistowskiej zawartą w jej powojennych publikacjach⁵³. Dopiero w ostatnich latach zwrócono uwagę na jej artykuły publikowane na łamach prasy międzywojennej. Pisała wówczas o pedagogice i psychologii muzyki, postulując powszechne i dostosowane do ludzkich możliwości kształcenie muzyczne. Analizowała rolę radia i filmu w kulturze muzycznej. Interesowała ją też socjologia muzyki, a poczynione z jej perspektywy obserwacje przedkładała ponad popularne wówczas teorie rasowe. Mierząc się z tymi ostatnimi, stwierdzała, że dla wykształcenia stylu kompozytorskiego „środowisko znaczy więcej aniżeli rasa” oraz stawiała dramatyczne dla niej samej pytanie o to, „czy oblicze naszej epoki będzie w oczach przyszłości tworzył obłędny mit nienawiści rasowej czy mit wolnego, pracującego człowieka”⁵⁴. Tym samym studia nad międzywojennym okresem jej działalności pozwalają w nowy sposób spojrzeć na jej postawę i światopogląd – szczególnie gdy analizujemy je w kontekście jej żydowskiego pochodzenia. Przedwojennej działalności Zofii Lissy poświęcone są teksty Michała Jaczyńskiego i Izabeli Zymer opublikowane w pracy zbiorowej *Granice muzyki – granice wolności. Wokół konferencji kompozytorów i krytyków muzycznych w Łagowie Lubuskim w 1949 roku*⁵⁵.

⁵² J. Guzy-Pasiak, *Młodość Karola Rathausa w Galicji i ich znaczenie dla jego przyszłej twórczości*, XIX Międzynarodowa Konferencja Naukowa „Musica Galiciana”, Strzyżów, 17.05.2024; I. Lindstedt, *O odnalezionym Kwartecie smyczkowym op. 19 Józefa Kofflera*, XIX Międzynarodowa Konferencja Naukowa „Musica Galiciana”, Strzyżów, 17.05.2024; M. Piekarski, *Józef Koffler jako publicysta i redaktor czasopism*, XIX Międzynarodowa Konferencja Naukowa „Musica Galiciana”, Uniwersytet Rzeszowski, 16.05.2024. Zob. też: M. Schüssler, *Karol Rathaus: An American Composer of Polish Origin*, „Polish Music Journal” 2003, t. 6, nr 1, <https://polish-music.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol6no1/karol-rathaus/>, (04.04. 2024).

⁵³ E. Dziębowska, *Lissa Zofia* [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, t. 5, Kraków 1997.

⁵⁴ Z. Lissa, *Zagadnienia rasowości w muzyce* [w:] *Almanach i leksykon Żydostwa polskiego*, red. R. Goldberger, t. 2, Lwów 1938, s. 96, 97.

⁵⁵ M. Jaczyński, *Kształtowanie się poglądów politycznych Zofii Lissy na podstawie jej publikacji z okresu lwowskiego, 1929–1939* [w:] *Granice muzyki – granice wolności. Wokół konferencji kompozytorów i krytyków muzycznych w Łagowie Lubuskim w 1949 roku*, red. K. Brzechczyn, R. Ciesielski, Poznań–Warszawa 2021, s. 43–54; I. Zymer, *O „odchyleniu prawniczym” Zofii Lissy*

Problem tożsamości twórców muzyki popularnej czy artystycznej działających na pograniczu kultur i środowisk narodowych ma szansę zyskać nowe ujęcie dzięki dokonaniem w ostatnich latach postępowi w badaniach nad działalnością żydowskich instytucji muzycznych. Przynależność do nich można potraktować bowiem jako jedną z deklaracji tożsamości konkretnego artysty. Temu celowi służyło też niejednokrotnie powoływanie do życia nowoczesnych żydowskich instytucji muzycznych, które miały zrzeszać i jednoczyć wysiłki żydowskich artystów oraz promować ich sztukę wykonawczą i kompozytorską przed rodzimym oraz nieżydowskim otoczeniem. Cel ten przyświecał chociażby twórcom Żydowskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie, którego działalność najszerzej dotąd omówiono w publikacji *Muzyka „obcych narodów” lub „kultura narodowa”: programowanie koncertów w międzywojennym Lwowie jako dyskurs nad żydowskimi tożsamościami muzycznymi*⁵⁶.

Środowisku muzycznemu Żydów lwowskich poświęcony jest także szereg innych publikacji szczegółowych. Jeszcze w 1936 r. opisywał je Alfred Plohn we wspomnianym już artykule *Muzyka we Lwowie a Żydzi*. Jego charakterystyki podjęła się Ewa Nidecka w publikacji *Lwowscy muzycy pochodzenia żydowskiego*, a kilka lat później także autorka niniejszego tekstu, pisząc o *Żydowskim środowisku muzycznym międzywojennego Lwowa*. W 2013 r. o swoim zainteresowaniu tematem opowiadała w Muzeum Historii Żydów Polskich w Warszawie Hanna Palmon w referacie pt. *Żydowskie środowisko muzyczne Lwowa między wojnami światowymi*⁵⁷. O *Lwowskich skrzypkach pochodzenia żydowskiego w opinii dziennikarzy i krytyków muzycznych w Polsce międzywojennej* pisała także Kinga Fink⁵⁸.

w świetle dokumentów [w:] *Granice muzyki – granice wolności. Wokół konferencji kompozytorów i krytyków muzycznych w Łagowie Lubuskim w 1949 roku*, red. K. Brzechczyn, R. Ciesielski, Poznań–Warszawa 2021, s. 55–71. Zob. też: S. Wieczorek, *Granice muzyki – granice wolności. Wokół konferencji kompozytorów i krytyków muzycznych w Łagowie Lubuskim w 1949 roku*, „Muzyka” 2023, nr 4, s. 146–154.

⁵⁶ S. Jakubczyk-Ślęczka, *Music of „the Foreign Nations” or „Native Culture”: concert programming in interwar Lwów as a discourse about Jewish musical identities* [w:] *Polish Jewish Culture beyond the capital: centering the periphery*, red. N. Sinkoff, H. Goldberg we współpracy z N. Aleksun, New Brunswick, NJ 2023, s. 127–151.

⁵⁷ E. Nidecka, *Lwowscy muzycy pochodzenia żydowskiego* [w:] *Musica Galiciana*, t. 10, red. M. Wierzbieniec, Rzeszów 2007, s. 36–45; S. Jakubczyk-Ślęczka, *Żydowskie środowisko muzyczne międzywojennego Lwowa* [w:] *Musica Galiciana*, t. 14, red. G. Oliwa, Rzeszów 2014, s. 245–254; H. Palmon, *Żydowskie środowisko muzyczne Lwowa między wojnami światowymi*, Konferencja „Żydowski renesans muzyczny w Polsce i w Niemczech”, Muzeum Historii Żydów Polskich „Polin”, 15–17.09.2013, http://demusica.edu.pl/wp-content/uploads/2019/07/dm13_palmon.pdf, (04.04.2024).

⁵⁸ K. Fink, *Lwowscy skrzypkowie pochodzenia żydowskiego w opinii dziennikarzy i krytyków muzycznych w Polsce międzywojennej*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Historia” 2018, z. 73, s. 139–159.

Podobnie o działalności środowiska krakowskiego wspominał Jascha Nemtsov na marginesie badań nad nową muzyką żydowską w Polsce lat trzydziestych i czterdziestych⁵⁹. Jemu poświęcone są artykuły na temat *Muzyki żydowskiej w Krakowie w okresie międzywojennym w świetle informacji zawartych w „Nowym Dzienniku” oraz Aktywności krakowskiej loży „Solidarność” na polu żydowskiej kultury muzycznej w okresie międzywojennym*⁶⁰. Najszerzą jak dotąd panoramę działalności instytucji muzycznych Żydów krakowskich przełomu XIX i XX w. prezentuje publikacja *Za kulisami sceny koncertowej: polityka kulturalna Żydowskiego Towarzystwa Muzycznego w Krakowie*, koncentrująca się co prawda na omówieniu aktywności największej żydowskiej instytucji muzycznej działającej w międzywojennym Krakowie, ale też zestawiająca prowadzoną przez nią politykę kulturalną z profilem działalności pozostałych, zidentyfikowanych dotąd żydowskich organizacji muzycznych miasta⁶¹.

W 2020 r. ukazał się artykuł przeglądowy poświęcony *Żydowskim organizacjom muzycznym w międzywojennej Galicji*⁶². Wymienionych i częściowo omówionych zostało w nim około 70 żydowskich organizacji muzycznych funkcjonujących w 29 miastach galicyjskich w okresie międzywojennym. Część z nich pojawia się także w innych opracowaniach szczegółowych. Żydowskie Towarzystwo Muzyczno-Dramatyczne w Rzeszowie zostało pokrótce opisane przez Wacława Wierzbienca w haśle zamieszczonym w *Encyklopedii Rzeszowa*⁶³. Na łamach czasopisma Rzeszowskiego Towarzystwa Muzycznego „Kamerton” opublikowano także dwa poświęcone mu artykuły: *Obraz życia muzycznego rzeszowskich Żydów w okresie międzywojennym opisany na łamach „Chwili”* oraz *Żydowskie organizacje muzyczne w międzywojennym Rzeszowie*⁶⁴.

⁵⁹ J. Nemtsov, *Neue jüdische Musik in Polen in den 20-er-30er Jahren* [w:] *Jüdische Kunstmusik im 20. Jahrhundert. Quellenlage, Stilanalysen*, red. J. Nemtsov, Wiesbaden 2006, s. 91–105.

⁶⁰ S. Jakubczyk-Ślęczka, *La musique juive à Cracovie de l'entre-deux-guerres selon les informations du journal „Nowy Dziennik”*, „*Studia Judaica Cracoviensia*” 2011, t. 9, s. 121–135; eadem, *Activité de la loge cracovienne „Solidarność” dans le domaine de la culture musicale juive dans l'entre-deux-guerres*, „*Studia Judaica Cracoviensia*” 2012, t. 10, s. 123–131.

⁶¹ S. Jakubczyk-Ślęczka, *Za kulisami sceny koncertowej: polityka kulturalna Żydowskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie* [w:] *Żydzi krakowscy – nowe kierunki badań*, red. A. Maślak-Maciejewska, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2021, s. 133–182. Wzmianki na temat działalności żydowskich organizacji muzycznych w Krakowie znaleźć można także w pracach: *Kraków muzyczny 1918–1939*, red. M. Drobner, T. Przybylski, Kraków 1980; S. Martin, *Jewish Life in Cracow 1918–1939*, London 2004.

⁶² S. Jakubczyk-Ślęczka, *Jewish Music Organizations in Interwar Galicia* [w:] *Polin. Studies in Polish Jewry*, t. 32, s. 343–370.

⁶³ W. Wierzbieniec, *Żydowskie Towarzystwo Muzyczne i Dramatyczne. Żydzi rzeszowscy* [w:] *Encyklopedia Rzeszowa*, red. J. Draus, Rzeszów 2004, s. 820.

⁶⁴ S. Jakubczyk-Ślęczka, *Obraz życia muzycznego rzeszowskich Żydów w okresie międzywojennym opisany na łamach „Chwili”*, „*Kamerton*” 2013, nr 57, s. 165–173; eadem, *Żydowskie organizacje muzyczne w międzywojennym Rzeszowie*, „*Kamerton*” 2015, nr 59, s. 80–86.

W monografii poświęconej historii Żydów przemyskich w okresie międzywojennym Wacław Wierzbieniec scharakteryzował Żydowskie Towarzystwo Muzyczno-Dramatyczne „Juwał” w Przemyśle⁶⁵. Wzmianka o nim pojawia się też na łamach książki *Zaginiony świat. Historia Żydów przemyskich* Jacka Błońskiego⁶⁶. Działalność tej i innych żydowskich instytucji muzycznych Przemyśla w I połowie XX w. była również tematem referatu wygłoszonego podczas II sesji Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Żydzi w kulturze muzycznej Galicji”⁶⁷.

Jednocześnie rozkwit nowoczesnych żydowskich instytucji muzycznych prowokuje pytanie o ciągłość i kontynuację rozwoju żydowskiej kultury muzycznej, mechanizm przemian, które doprowadziły do powstania nowych form organizacji życia muzycznego oraz wykształcenia nowego repertuaru rozrywkowego i narodowego⁶⁸. W odniesieniu do Galicji temat przemian repertuaru tworzonego, wykonywanego i słuchanego przez Żydów omawia publikacja *Z Żydami i bez Żydów – o ich znaczeniu w kulturze muzycznej Galicji*⁶⁹, zaś problemowi genezy nowoczesnych instytucji muzycznych poświęcony jest tekst *Przemiany żydowskich tradycji muzycznych a przemiany żydowskich instytucji muzycznych na przykładzie przedwojennej Galicji*, w którym śledzony jest rozwój instytucji chazana, pieśniarza ludowego, klezmera, dyrygenta, kompozytora oraz nowoczesnych organizacji muzycznych prowadzonych przez Żydów galicyjskich przełomu XIX i XX w.⁷⁰ Przedstawiony w niej proces zmian pozwala na powiązanie nowoczesnych form organizacji życia muzycznego i jego repertuaru z żydowską tradycją muzyczną, a tym samym na wpisanie nowego zjawiska życia kulturalnego w nieprzerwany proces ewolucji żydowskiej kultury muzycznej Galicji.

Z tej perspektywy narodzony w XIX-wiecznej Galicji teatr żydowski jawi się jako kontynuacja rozwoju żydowskiej pieśni ludowej. Monumentalną pracą na jego temat jest wydany w latach 1931–1969 *Leksykon* Zalmena Zylbercwałga, zawierający cenne informacje o artystach związanych ze środowiskiem teatralnym⁷¹. Najszersze omówienie tej problematyki w odniesieniu do Galicji zawiera praca

⁶⁵ W. Wierzbieniec, *Spółeczność żydowska Przemyśla w latach 1918–1939*, Rzeszów 1996.

⁶⁶ J. Błoński, *Zaginiony świat. Historia Żydów przemyskich*, Przemyśl 2016. Zob. też: J. Kostek, *Świat przeszły dokonany*, Przemyśl 2012.

⁶⁷ S. Jakubczyk-Ślęczka, „Bezsprzecznie jedno z najruchliwszych towarzystw na prowincji” – o działalności żydowskiego środowiska muzycznego w międzywojennym Przemyśle, Międzynarodowa Konferencja Naukowa „Żydzi w kulturze muzycznej Galicji 2”, Uniwersytet Rzeszowski, 28.10.2022.

⁶⁸ W szeroki kontekst tego zagadnienia wprowadza: Ph. Bohlman, *Jewish Music and Modernity*, Oxford 2008.

⁶⁹ S. Jakubczyk-Ślęczka, *Z Żydami i bez Żydów – o ich znaczeniu w kulturze muzycznej Galicji* [w:] *Żydzi w kulturze muzycznej Galicji*, red. E. Nidecka, t. 1, Rzeszów 2021, s. 222–254.

⁷⁰ S. Jakubczyk-Ślęczka, *Przemiany żydowskich tradycji muzycznych a przemiany żydowskich instytucji muzycznych na przykładzie przedwojennej Galicji*, „Roczniki Humanistyczne” 2022, t. 70, z. 12, s. 231–250.

⁷¹ *Leksykon fun der jidiszn teater*, red. Z. Zylbercwałg, t. 1–6, New York–Warszawa–Mexico 1931–1969.

Mirosławy Bułat *Krakowski Teatr Żydowski. Między szundem a sztuką*⁷². Autorka wnikliwie charakteryzuje działalność tej instytucji, wskazując na znaczny udział muzyki w organizowanych w niej wydarzeniach. Wzmianki o muzyce skomponowanej do dramatów Wyspiańskiego wystawionych w Krakowskim Teatrze Żydowskim znajdują się też w artykule Rafała Węgrzyniaka *Dramaty Wyspiańskiego w Krokewer Jidisz Teater*⁷³. W 2005 r. ukazało się z kolei opracowanie Tetiany Stepanczykowej poświęcone historii Teatru Żydowskiego we Lwowie⁷⁴. W 2023 r. opublikowany został artykuł Jolanty Guzy-Pasiak poświęcony dyrektorowi muzycznemu teatru i twórcy licznych wystawianych w nim (i poza nim) operetek, Chune Wolfsthalowi⁷⁵. Instytucja ta budzi coraz częściej zainteresowanie także z uwagi na osobę jej założyciela, Jakowa Bera Gimpla, ojca Adolfa oraz dziadka słynnych muzyków: Bronisława, Jakuba i Karola, wszystkich (w większym lub mniejszym stopniu) zaangażowanych w jej działalność.

Nie umknęła uwadze historyków także ewolucja teatru, którego odgałęzieniem stała się kinematografia. O *Filmie żydowskim w Polsce* pisał Natan Gross⁷⁶. Badania nad tym tematem prowadzi także Roman Włodek, autor *Bardzo krótkiej historii kina żydowskiego* oraz wielu poświęconych mu artykułów, m.in. dotyczących zagadnienia warstwy dźwiękowej i muzycznej filmów Josepha Greena, Aleksandra Martena czy amerykańskich musicali obrazujących audiosferę wschodnioeuropejskiego sztetla⁷⁷. Tematem kina żydowskiego (i izraelskiego) zajmuje się Joanna Preizner, redaktorka serii *Gefilte film: Wątki żydowskie w kinie*⁷⁸. Coraz częściej wątek muzyki w przedwojennym kinie żydowskim w Polsce pojawia się w badaniach muzykologów. Wspominała o nim Iwona Lindstedt w swoim wykładzie poświęconym *Polskiej muzyce filmowej z lat 1930–1939*⁷⁹.

⁷² M. Bułat, *Krakowski Teatr Żydowski. Między szundem a sztuką*, Kraków 2006.

⁷³ R. Węgrzyniak, *Dramaty Wyspiańskiego w Krokewer Jidisz Teater* [w:] *Teatr żydowski w Krakowie. Studia i materiały*, red. J. Michalik, E. Prokop-Janiec, Kraków 1995, s. 77–82.

⁷⁴ T. Stepanczykowa [Т. Степанчикова], *Історія єврейського театру у Львові: крізь терни до зірок*, Lviv 2005.

⁷⁵ J. Guzy-Pasiak, *Jewish Popular Music in Galicia: Karol Rathaus' Recollections of Chune Wolfsthal*, „Musicology Today” 2023, vol. 20, p. 1–9.

⁷⁶ N. Gross, *Film żydowski w Polsce*, Kraków 2002.

⁷⁷ R. Włodek, *Na początku było Le'chajim. Bardzo krótka historia kina żydowskiego*, Szczecin 2013. Zob. też: R. Włodek, *Singer po hollywoodzku. Jentl Barbry Streisand* [w:] *Gefilte Film 1. Wątki żydowskie w kinie*, red. J. Preizner, Kraków 2008, s. 95–117; idem, *Joseph Green, producent polskich filmów jidyszowych*, „Images” 2019, t. 26, nr 35, s. 77–101; idem, *Od „Za grzechy” do „Bezdomnych”. Aleksander Marten (1898–1942?), artysta żydowskiej i polskiej kinematografii dźwiękowej*, „Studia Judaica” 2022, nr 2 (50), s. 269–290.

⁷⁸ *Gefilte film: Wątki żydowskie w kinie*, red. J. Preizner, t. 1, Kraków 2008; t. 2–4, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2009–2013.

⁷⁹ I. Lindstedt, *Polska muzyka filmowa z lat 1930–1939. Twórcy i zjawiska*, Interdyscyplinarne seminarium „Migracje artystyczne w XIX, XX i XXI wieku” ISPAN, 30.01.2024. Zob. też: I. Lindstedt, *Polska refleksja o muzyce w kinie dźwiękowym w latach trzydziestych XX wieku. Główne idee i perspektywy badawcze w muzykologii*, „Muzyka” 2018, nr 2, s. 3–26.

Podobna tematyka została podjęta podczas XIX edycji konferencji „Musica Galiciana” w referacie na temat *Wpływu nowych mediów i technologii na przemiany żydowskiej kultury muzycznej w międzywojennej Galicji*, w którym film żydowski zaprezentowano jako nośnik nowoczesnych tożsamości żydowskich⁸⁰.

W ostatnich latach rośnie też zainteresowanie muzyką popularną tworzoną przez autorów żydowskich w przedwojennej Polsce. W 2014 r. na zagadnienie to zwrócił uwagę Mikołaj Gliński w popularyzatorskim artykule o znamienym tytule: *Polska piosenka pochodzenia żydowskiego*⁸¹. W 2019 r. ukazała się publikacja *Polskie tango hebrajskie w międzywojennej Polsce* autorstwa Katarzyny Zimek i Tomasza Jankowskiego⁸². Szereg żydowskich zespołów jazzowych zostało wymienionych w monografii Krzysztofa Karpińskiego *Był jazz. Krzyk jazzbandu w międzywojennej Polsce*⁸³. Wszystkie wymienione publikacje z jednej strony wskazują na powszechną obecność artystów żydowskich w przestrzeni publicznej II RP, z drugiej – prowokują pytania, i o wzajemne wpływy kultur, dla których przestrzeń ta stała się płaszczyzną spotkania, i o reakcje przedstawicieli tych kultur na siebie wzajemnie, które to zagadnienia prowadzą nas wprost do tematu wyzwań stojących przed współczesnym badaczem życia muzycznego Żydów galicyjskich.

Współczesna muzykologia: w poszukiwaniu nowych osi narracji

Wraz ze zmianą paradygmatu muzykologii ostatnich dekad i przesunięciem punktu ciężkości z badań nad muzyką artystyczną, ludową czy popularną na badanie muzyki jako zjawiska kulturowego, podział na muzykologię historyczną i etnomuzykologię zaciera się. Dążąc do zrozumienia muzyki jako fenomenu twórczego, uprawianego i wpływającego na jednostki i grupy ludzkie „wszędzie” i „od zawsze” – pytamy o każdą muzykę i jej funkcję w życiu indywidualnych osób i społeczności. W tym kontekście definicja muzyki żydowskiej ewoluowała od kategorii muzyki ludowej przez zagadnienie obecności muzyków żydowskich w powszechnym życiu artystycznym po uznanie ich twórczości za jedną z równoprawnych muzyk świata i przedmiot badań wart zainteresowania głównego nurtu muzykologii. Muzyka żydowska pojawia się odtąd w opracowaniach muzykologicznych głównego nurtu, chociażby *Oxford History of Western Music* Richarda

⁸⁰ S. Jakubczyk-Ślęczka, *Wpływ nowych mediów i technologii na przemiany żydowskiej kultury muzycznej w międzywojennej Galicji*, XIX sesja Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Musica Galiciana”, Uniwersytet Rzeszowski, 16.05.2024.

⁸¹ M. Gliński, *Polska piosenka pochodzenia żydowskiego*, <https://culture.pl/pl/artykul/polska-piosenka-pochodzenia-zydowskiego>, (08.04.2024).

⁸² *Polskie Tango Hebrajskie*, opr. K. Zimek, T. Jankowski, Warszawa 2019.

⁸³ K. Karpiński, *Był jazz. Krzyk jazzbandu w międzywojennej Polsce*, Kraków 2014.

Taruskina. W 2011 i 2018 r. poświęcono jej dwa tomy *The Musical Quarterly*, na łamach których zastanawiano się nad jej tożsamością i miejscem w ogólnym dyskursie historycznym o muzyce w odniesieniu do wybranych dzieł, twórców i wykonawców żydowskich różnych epok⁸⁴.

Zmiany widoczne są także w Polsce. W latach 2008–2012 ukazały się cztery tomy pisma „Muzykalia” poświęcone żydowskiej kulturze muzycznej. W osobnej sekcji czasopisma „Judaica” pisano o muzyce żydowskiej różnych okresów historycznych, regionów geograficznych oraz gatunków muzycznych. W kontekście polskim omawiano zarówno zagadnienia historyczne, np. twórczość kompozytorów żydowskich XIX-wiecznej Warszawy opisaną przez Halinę Goldberg czy sylwetkę lwowskiego pianisty Artura Hermelina prezentowaną przez Hannę Palmon, jak też etnomuzykologiczne, np. wspomniany już tekst Piotra Dahliga na temat użycia cymbałów w podkarpackich kapelach klezmerskich⁸⁵. W roku 2020 pojawiła się w głównym nurcie polskiej muzykologii, kiedy poświęcono jej jeden z tomów „Studiów Chopinowskich”⁸⁶. Choć jednocześnie wybór tematów zawartych we wspomnianym numerze sugeruje, że intencją redakcji było wskazanie tych obszarów żydowskiej kultury muzycznej, z jakimi mógł mieć do czynienia Fryderyk Chopin. Tym samym muzyka żydowska potraktowana została jako tło dla rozwoju uprawianej przez niego muzyki artystycznej i ulokowana na pograniczu różnie wartościowanych światów muzycznych⁸⁷. Niemniej zainteresowanie tematyką żydowską jest już wyraźnie widoczne. Odzwierciedla je także rosnąca liczba prac doktorskich powstających na polskich uniwersytetach, poświęconych różnym zagadnieniom z zakresu żydowskiej kultury

⁸⁴ „The Musical Quarterly” 2011, ed. L. Botstein, t. 94 no 4, <https://academic.oup.com/mq/issue/94/4>, (19.04.2024); „The Musical Quarterly” 2018, ed. L. Botstein, H. Goldberg, t. 101, no 4, <https://academic.oup.com/mq/issue/101/4>, (19.04.2024).

⁸⁵ H. Goldberg, *Przynależność przez muzykę: wkład Żydów w kształtowanie się muzycznej polskości*, „Muzykalia XI. Judaica 3” 2011, http://demusica.edu.pl/wp-content/uploads/2019/07/goldberg_muzykalia_11_judaica3.pdf, (08.04.2024); H. Palmon, *The Polish Pianist Artur Hermelin*, „Muzykalia XIII. Judaica 4” 2012, http://demusica.edu.pl/wp-content/uploads/2019/07/palmon_muzykalia_13_judaica_41.pdf, (08.04.2024). Zob. też: H. Goldberg, *Jewish Spirituality, Modernity, and Historicism in the Long Nineteenth Century: New Musical Perspectives*, „The Musical Quarterly” 2018, t. 101, z. 4, s. 317–330. Redakcja czasopisma przygotowała również bibliografię polskiego piśmiennictwa o muzyce żydowskiej do roku 2012. Zob. Bibliografia. Materiały internetowe.

⁸⁶ Zob. „Studia Chopinowskie” 2020, t. 5, nr 1, red. S. Zabieglńska, <https://www.czasopisma.nifc.pl/index.php/sc/issue/view/12>, (19.04.2024).

⁸⁷ Por. M. Gelbart, *The Invention of „Folk Music” and „Art Music”. Emerging Categories from Ossian to Wagner*, seria: *New Perspectives in Music History and Criticism*, red. J. Kallberg, A. Newcomb, R. Solie, Cambridge 2011; U. Hemetek, *Music of Minorities – „The Others from Within”? On Terminology and the History of Research in Austria*, „Musicologica Austriaca: Journal of Austrian Music Studies” 2015, <https://www.musau.org/parts/neue-article-page/view/18>, (08.04.2024).

muzycznej, a w konsekwencji powiększające się grono autorów publikujących w Polsce na jej temat⁸⁸.

Coraz częściej zainteresowanie budzi też sama muzyka Żydów polskich. W roku 2020 ukazał się tom *Polin. Studies in Polish Jewry* poświęcony Żydom i muzykowaniu na ziemiach polskich. Na jego łamach omówiono w kolejnych blokach tematycznych muzykę kantoralną, popularną, klasyczną, zjawiska muzyczne wywołane doświadczeniem Holocaustu oraz współczesne wykonawstwo muzyki żydowskiej w Polsce. Pojawiło się w nim także kilka rozdziałów związanych z życiem muzycznym Żydów galicyjskich. Dotyczyły one muzycznej strony działalności teatru żydowskiego, Broder Singerów i Teatru Gimplów, a także żydowskich organizacji muzycznych w Galicji. W tomie znalazło się także wspomnienie ostatniego klezmera Galicji, Leopolda Kozłowskiego⁸⁹. Trzy lata później opublikowana została praca *Polish Jewish Culture Beyond the Capital: Centering the Periphery*. Także tutaj pojawiły się wątki muzyczne. Magdalena Kozłowska opisała szeroki kontekst tournée koncertowego jemeńskiej pieśniarki Brachy Cfiry w Polsce w 1929 r., Zehavit Stern i Ela Bauer poruszyły temat działających tu teatrów i kinoteatrów, Marcos Silber temat kultury popularnej, zaś autorka niniejszego tekstu opisała działalność koncertową Żydowskiego Towarzystwa Muzycznego i sekcji muzycznej Żydowskiego Towarzystwa Artystyczno-Literackiego we Lwowie⁹⁰. Tym samym kulturę muzyczną Żydów polskich poddano w nim multiperspektywicznej i interdyscyplinarnej analizie, w odniesieniu do której podział na historyczne i antropologiczne ujęcia tematu staje się drugorzędny.

⁸⁸ M. Jaczyński, *Obecność muzyki żydowskiej w powszechnej kulturze wybranych ośrodków Europy Środkowej w dwudziestoleciu międzywojennym*, praca doktorska, Uniwersytet Jagielloński 2023; S. Jakubczyk-Słęczka, *Życie muzyczne społeczności żydowskiej na terenie dawnej Galicji w okresie międzywojennym*, praca doktorska, Uniwersytet Jagielloński 2017; A. Jeż, *Muzyka i taniec w syjonistycznych ruchach młodzieżowych w II Rzeczypospolitej w świetle publikacji i materiałów archiwalnych*, praca doktorska, Uniwersytet Warszawski 2023; M. Sławek, *Twórczość Mieczysława Wajnberga. Ekspresja i styl z perspektywy wykonawczo-interpretacyjnej. Na przykładzie utworów na skrzypce i fortepian z lat 1947–1953*, praca doktorska, Akademia Muzyczna w Krakowie 2015; J. Stefek, *Twórczość żydowskich kompozytorów muzyki organowej w Europie Środkowej w latach 1810–1938*, praca doktorska, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu 2021.

⁸⁹ A. Seigel, *Broder Singers: Forerunners of the Yiddish Theatre* [w:] *Polin. Studies in Polish Jewry*, t. 32, s. 109–124; M. Aylward, *Gimpel's Theatre, Lwów: The Sound of a Popular Yiddish Theater Preserved on Gramophone Records, 1904–1913* [w:] *Polin. Studies in Polish Jewry*, t. 32, s. 125–146; S. Jakubczyk-Słęczka, *Jewish Music Organizations in Interwar Galicia* [w:] *Polin. Studies in Polish Jewry*, t. 32, s. 343–370; A. Polonsky, *Leopold Kozłowski* [w:] *Polin. Studies in Polish Jewry*, t. 32, s. 513–514.

⁹⁰ Zob. E. Bauer, *Movie Theaters and the Development of Jewish Public Space in Interwar Poland* [w:] *Polish Jewish Culture Beyond the Capital. Centering the Periphery*, red. N. Sinkoff, H. Goldberg we współpracy z N. Aleksium, New Brunswick, NJ 2023, s. 212–227; S. Jakubczyk-Słęczka, *Music of „the Foreign Nations” or „Native Culture” ...* [w:] jw., s. 127–151; M. Kozłowska, *A Spectacle of Differences: Bracha Zefira's Tour of Poland in 1929* [w:] jw., s. 113–126; M. Silber, *From Lodzermenz to Szmonces and Back: on the Multidirectional Flow of Culture* [w:] jw., s. 152–168; Z. Stern, *„The Holiday That Applies to Everyone”. Ararat „Kleynkunst” Theater and the Challenge of Populist Modernism* [w:] jw., s. 15–36.

Aktualny pozostaje jednak inny problem, o którym w roku 2021 pisała na łamach tomu *Dziedzictwo Żydów polskich* Halina Goldberg, stawiając w rozdziale *Muzyka* pytanie o miejsce twórczości kompozytorów żydowskich z Polski w narracji o muzyce polskiej⁹¹. Pytanie to wybrzmiało także podczas jej wykładu gościnnego towarzyszącego I edycji Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Żydzi w kulturze muzycznej Galicji”, która wyrosła na gruncie znacznie starszego wydarzenia, jakim jest konferencja „Musica Galiciana” dedykowana tematowi muzyki Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich. Już na łamach kolejnych jej tomów pokonferencyjnych pojawiały się opracowania poświęcone żydowskim muzykom, takim jak Maurycy Rosenthal czy Edward Steuermann⁹². Omawiano także postać współpracującego z lwowską synagogą postępową Rudolfa Schwarza, pełniącego w niej funkcję organisty⁹³. Co prawda, wymienione artykuły rzadko komentują znaczenie żydowskiego dziedzictwa dla omawianych postaci czy też ich zaangażowanie w żydowskie życie muzyczne, stanowią jednak potrzebny punkt wyjścia dla dalszych badań. Na łamach serii wspominano także o żydowskich instytucjach muzycznych, szczególnie często w odniesieniu do budzącego największe zainteresowanie badaczy Lwowa⁹⁴. Pisano o działającej w nim rodzinie Gimplów i jej wkładzie w światową kulturę muzyczną⁹⁵. Zwrócono także uwagę na przemiany ról kobiet w życiu muzycznym galicyjskich Żydów⁹⁶. Opublikowano także dwa artykuły badaczy izraelskich komentujące stosunek Państwa Żydowskiego do badań nad żydowską tradycją muzyczną diaspory oraz

⁹¹ Por. H. Goldberg, *Muzyka* [w:] *Dziedzictwo Żydów polskich*, red. B. Kirshenblatt-Gimblett, T. Sztyma, Warszawa 2021, s. 155–175.

⁹² N. Kaszkadamowa [Н. Кашкадамова], *Едвард Штоерман – австрійський та американський піаніст з Галичини* [w:] *Musica Galiciana*, t. V, red. L. Mazepa, Rzeszów 2000, s. 285–294; M. Piekoszewski, *Maurycy Rosenthal – dyskografia nagrań i styl wykonawczy* [w:] *Musica Galiciana*, t. XIV, red. G. Oliwa, Rzeszów 2014, s. 255–265.

⁹³ M. Lubowiecka, *Wykonawstwo kameralne w Galicyjskim Towarzystwie Muzycznym, w drugiej połowie XIX w. za dyrekcji artystycznej Rudolfa Schwarza* [w:] *Musica Galiciana*, t. V, red. L. Mazepa, Rzeszów 2000, s. 173–183; eadem, *Rudolf Schwarz – dyrektor artystyczny Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie w latach 1887–1899 we wspomnieniach Stanisława Ciechanowskiego* [w:] *Musica Galiciana*, t. XV, red. G. Oliwa, Rzeszów 2016, s. 74–82.

⁹⁴ T. Mazepa, *Lwowskie towarzystwa muzyczne* [w:] *Musica Galiciana*, t. IX, red. L. Mazepa, Rzeszów 2005, s. 43–65; E. Nidecka, *Lwowscy muzycy pochodzenia żydowskiego* [w:] *Musica Galiciana*, t. X, red. M. Wierzbieniec, Rzeszów 2007, s. 36–45; S. Jakubczyk-Ślęczka, *Żydowskie środowisko muzyczne międzywojennego Lwowa* [w:] *Musica Galiciana*, t. XIV, red. G. Oliwa, Rzeszów 2014, s. 245–254.

⁹⁵ L. Melnyk [Л. Мельник], *Внесок мистецької діяльності родини Гімפלів до світової культури* [w:] *Musica Galiciana*, t. XVIII, red. K. Fink, T. Mazepa, G. Oliwa, Rzeszów 2023, s. 25–35.

⁹⁶ S. Jakubczyk-Ślęczka, *Regula kol isza a role kobiet w życiu muzycznym Żydów galicyjskich w okresie międzywojennym* [w:] *Musica Galiciana*, t. XVI, red. G. Oliwa, K. Fink, Rzeszów 2019, s. 222–240.

dokumentujące badania genealogiczne prominentnej lwowskiej rodziny muzycznej Wolfsthalów⁹⁷.

Wydaje się, że temat kultury muzycznej Galicji wręcz sprowokował zainteresowanie badaczy jej etniczną różnorodnością i konsekwencjami tejsze dla tutejszego życia muzycznego. Na tym tle wyrosła w 2020 r. konferencja poświęcona „Żydom w kulturze muzycznej Galicji”. Gromadzący się na niej badacze kontynuują studia historyczne poświęcone przede wszystkim biografiami i twórczości bardziej lub mniej znanych muzyków żydowskich pochodzących z Galicji. Jak dotąd w ich gronie znaleźli się przedstawiciele rodziny Wolfsthalów⁹⁸, wybitni pianiści Stefan Askenase⁹⁹, Mieczysław Horoszkowski¹⁰⁰, Seweryn Eisenberger¹⁰¹, skrzypkowie: Jontew Szpilman¹⁰², Adolf Bilig¹⁰³, kompozytorzy: Ignacy Friedman i Stanisław Lipski¹⁰⁴, Józef Koffler¹⁰⁵, Józef Wieniawski¹⁰⁶, śpiewacy: Herman Horner¹⁰⁷,

⁹⁷ B. Gerus, *Los muzyki Żydów galicyjskich jako żydowskiej muzyki ludowej należącej do tradycji europejskiej w państwie żydowskim: byt, unicestwienie i próby odrodzenia w ostatnim czasie – między historią, estetyką artystyczną a polityką w Izraelu* [w:] *Musica Galiciana*, t. XII, red. G. Oliwa, Rzeszów 2010, s. 213–216; Y. Wolfsthal, *The Wolfsthal Family of Musicians: A Genealogical Case Study* [w:] *Musica Galiciana*, t. XVIII, red. K. Fink, T. Mazepa, G. Oliwa, Rzeszów 2023, s. 15–24.

⁹⁸ M. Klubiński, *Muzyczna rodzina Wolfsthalów – między Lwowem, Wiedniem, Berlinem a Warszawą* [w:] *Żydzi w kulturze muzycznej Galicji*, t. 1, red. E. Nidecka, Rzeszów 2021, s. 135–167; Y. Wolfsthal, *Jewish Musicians of Galicia: The Wolfsthal Family – a Research Update* [w:] *Żydzi w kulturze muzycznej Galicji*, t. 2, red. E. Nidecka, Rzeszów 2023, s. 15–26.

⁹⁹ T. Baranowski, *Stefan Askenaze as an Outstanding Pianist and Teacher. Sketch for the Artist's Portrait on the 35th Anniversary of his Death* [w:] *Żydzi w kulturze muzycznej Galicji*, t. 1, red. E. Nidecka, Rzeszów 2021, s. 26–35.

¹⁰⁰ S. Dobrzański, *Nieznane materiały biograficzne o Mieczysławie Horoszkowskim* [w:] *Żydzi w kulturze muzycznej Galicji*, t. 2, s. 106–115; E. Fedyczkowska, *The World Career of Mieczysław Horoszkowski, a Virtuoso from Lviv, and Ambassador of Musical Culture of the Turn of the Century* [w:] *Żydzi w kulturze muzycznej Galicji*, t. 1, red. E. Nidecka, Rzeszów 2021, s. 36–45.

¹⁰¹ E. Nidecka, *Zapomniany czy nieznany? Seweryn Eisenberger – w cieniu niepamięci* [w:] *Żydzi w kulturze muzycznej Galicji*, t. 2, red. E. Nidecka, Rzeszów 2023, s. 49–100.

¹⁰² W. Węgrzyn-Klisowska, *Jontew Wolf Szpilman – śpiewak, skrzypek i kompozytor żydowski* [w:] *Żydzi w kulturze muzycznej Galicji*, t. 2, red. E. Nidecka, Rzeszów 2023, s. 101–105.

¹⁰³ A. Smywińska-Pohl, *Philosopher and Violinist. Adolf Billig (1900–1944)* [w:] *Żydzi w kulturze muzycznej Galicji*, t. 1, red. E. Nidecka, Rzeszów 2021, s. 279–293.

¹⁰⁴ J. Miklaszewska, *Piano Miniatures by Ignacy Friedman and Stanisław Lipski – a Comparative Study* [w:] *Żydzi w kulturze muzycznej Galicji*, t. 1, red. E. Nidecka, Rzeszów 2021, s. 46–68.

¹⁰⁵ U. Mołczko, *Krytyczno-muzyczna działalność Józefa Kofflera* [w:] *Żydzi w kulturze muzycznej Galicji*, t. 2, red. E. Nidecka, Rzeszów 2023, s. 153–163.

¹⁰⁶ K. Rzepecki, *Galician Threads in the Activity of Józef Wieniawski – a Review of Sources* [w:] *Żydzi w kulturze muzycznej Galicji*, t. 1, red. E. Nidecka, Rzeszów 2021, s. 168–179.

¹⁰⁷ E. Nidecka, *Titirel – zapomniana rola. Herman Horner (1892–1942) – wybitny bas-baryton z Rzeszowa* [w:] *Żydzi w kulturze muzycznej Galicji*, t. 1, red. E. Nidecka, Rzeszów 2021, s. 69–112.

Teresa Arklowa¹⁰⁸, Amalia Kasprowicz¹⁰⁹, twórcy muzyki rozrywkowej Jerzy Gert¹¹⁰, a także muzycy tradycyjni, jak Michał Josef Guzikow¹¹¹. Referaty i publikacje dotyczą także zagadnień pozwalających na szerszą interpretację tematu samej żydowskiej kultury muzycznej. Omawia się muzykę bobowskich chasydów¹¹², zagadnienie „żydowskich skrzypiec”¹¹³, filmu żydowskiego¹¹⁴, działalności organizacyjnej Żydów na polu życia muzycznego¹¹⁵, aktywności żydowskich muzykologów¹¹⁶, prowadzoną na łamach prasy syjonistycznej refleksję o żydowskiej muzyce narodowej¹¹⁷, działalność muzyczną galicyjskich syjonistów¹¹⁸, a także stawia pytanie o ich znaczenie dla całokształtu kultury muzycznej Galicji¹¹⁹. Inicjatywa

¹⁰⁸ J. Wąsacz-Krztoń, *Debiut sceniczny Teresy Arklowej i jej występy w teatrze lwowskim* [w:] *Żydzi w kulturze muzycznej Galicji*, t. 1, red. E. Nidecka, Rzeszów 2021, s. 113–134.

¹⁰⁹ J. Wąsacz-Krztoń, *Amalia Kasprowicz – mistrzyni dyskretnego komizmu* [w:] *Żydzi w kulturze muzycznej Galicji*, t. 2, red. E. Nidecka, Rzeszów 2023, s. 27–48.

¹¹⁰ A. Pachowicz, *Kompozytor, aranżer, dyrygent, Żyd rodem z Tarnowa – Jerzy Gert (1908–1968)* [w:] *Żydzi w kulturze muzycznej Galicji*, t. 1, red. E. Nidecka, Rzeszów 2021, s. 180–198.

¹¹¹ W. Węgrzyn-Klisowska, *Michał Josif Guzikow – żydowski wirtuoz gry na ksylofonie w XIX wieku i jego europejska sława* [w:] *Żydzi w kulturze muzycznej Galicji*, t. 1, red. E. Nidecka, Rzeszów 2021, s. 17–25.

¹¹² S. Münch, *Muzyka w kręgu chasydów z Bobowej* [w:] *Żydzi w kulturze muzycznej Galicji*, t. 1, red. E. Nidecka, Rzeszów 2021, s. 201–221.

¹¹³ I. Siedlaczek, *Metafizyka żydowskich skrzypiec w kulturze nie tylko Galicji* [w:] *Żydzi w kulturze muzycznej Galicji*, t. 1, red. E. Nidecka, Rzeszów 2021, s. 255–278.

¹¹⁴ J. Cieślík-Klauza, *Złote lata filmu żydowskiego w Polsce w zarysie* [w:] *Żydzi w kulturze muzycznej Galicji*, t. 1, red. E. Nidecka, Rzeszów 2021, s. 294–309.

¹¹⁵ I. Bermer, *Biuro koncertowe Maksymiliana Türka w życiu muzycznym Lwowa w pierwszych dekadach XX wieku* [w:] *Żydzi w kulturze muzycznej Galicji*, t. 1, red. E. Nidecka, Rzeszów 2021, s. 335–347; A. Pachowicz, *Tarnowskie środowisko muzyków żydowskich pod koniec XIX i na początku XX wieku* [w:] *Żydzi w kulturze muzycznej Galicji*, t. 2, red. E. Nidecka, Rzeszów 2023, s. 116–133. O Tarnowie w kontekście muzycznym pisze także: K. Górowska, *Endblum. Było sobie miasto* [w:] *Żydzi w kulturze muzycznej Galicji*, t. 2, red. E. Nidecka, Rzeszów 2023, s. 167–180.

¹¹⁶ H. Karaś, *Muzykologiczne prace Jakowa Sorokewa jako czynnik porozumienia międzynarodowego* [w:] *Żydzi w kulturze muzycznej Galicji*, t. 2, red. E. Nidecka, Rzeszów 2023, s. 195–212.

¹¹⁷ M. Jaczyński, *Refleksja o muzyce żydowskiej na łamach polsko-żydowskiego dziennika „Chwila”* [w:] *Żydzi w kulturze muzycznej Galicji*, t. 2, red. E. Nidecka, Rzeszów 2023, s. 137–152.

¹¹⁸ A. Jeż, *Muzyka i taniec w syjonistycznym ruchu młodzieżowym „Akiba” w pierwszych dekadach XX wieku* [w:] *Żydzi w kulturze muzycznej Galicji*, t. 1, red. E. Nidecka, Rzeszów 2021, s. 310–334; eadem, *Muzyka i taniec w młodzieżowej organizacji syjonistycznej „Ha-Szomer ha-Cair” w okresie międzywojennym* [w:] *Żydzi w kulturze muzycznej Galicji*, t. 2, red. E. Nidecka, Rzeszów 2023, s. 181–194.

¹¹⁹ S. Jakubczyk-Słęczka, *Z Żydami i bez Żydów... Wcześniej temat kultury muzycznej Żydów galicyjskich pojawił się także podczas I edycji Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Żydzi w Galicji”. Zob. S. Jakubczyk-Słęczka, *Życie muzyczne społeczności żydowskiej na terenach dawnej Galicji w okresie międzywojennym* [w:] *Z dziejów i kultury Żydów w Galicji*, red. M. Galas, W. Wierzbieniec, Rzeszów 2018, s. 239–264 (tekst ten omawia wpływ idei politycznych na życie muzyczne Żydów galicyjskich w okresie międzywojennym). Podczas konferencji wygłoszony został też referat: K. Fink, *Szalitowie – rodzina muzyków z Drohobycza*, Międzynarodowa Konferencja Naukowa „Żydzi w Galicji”, Rzeszów, 08.06.2017.*

ta z pewnością prowokuje zainteresowanie tematyką żydowską wśród muzykologów i badaczy zjawisk muzycznych, trudno jednak nie powtórzyć w jej kontekście pytania o to, dlaczego badania nad kulturą muzyczną galicyjskich Żydów prowadzone są w oderwaniu od badań nad polską i ukraińską kulturą muzyczną tego regionu?

Pytanie to jest w rzeczywistości pytaniem o miejsce żydowskości w kulturze muzycznej Galicji. Tak postawione otwiera puszkę Pandory kryjącą ciągle żywy spór o definicję „żydowskości” w muzyce, a także rozumienie pojęcia „kultury muzycznej Galicji”. To pierwsze pozostaje obciążone perspektywą podejrzliwości, jaką zasiał w piśmiennictwie muzycznym Ryszard Wagner swoim niesławnym esejem *Das Judenthum in der Musik* z 1850 r. Jego przekonanie o nieosiągalności idei i wartości europejskiego humanizmu dla kompozytorów żydowskich położyło się cieniem na kolejnych dekadach historiografii muzycznej. Przyczyniło się do uznania muzyki żydowskiej za „muzykę dzikich” w kontekście folkloru i sztuki muzycznej Europy¹²⁰. Wpłynęło, niczym samospełniające się proroctwo¹²¹, na narrację publicystów żydowskich na temat własnej kultury muzycznej, w której posługiwano się pseudonaukową terminologią ideologów rasizmu¹²². James Loeffler upatruje w reakcji na poglądy Wagnera i jego zwolenników jednej z przyczyn powstania żydowskiej szkoły narodowej w muzyce¹²³. Widziane z tej perspektywy – zupełnie przeciwstawne – stwierdzenie Leona Botsteina z 2011 r. o niemożliwości, wobec zbyt wielkiej różnorodności, wyłonienia jakichkolwiek kryteriów „żydowskości w muzyce”¹²⁴ można chyba interpretować również jako reakcję na mnożone od 1850 r. i formułowane w tonie naukowych rozstrzygnięć zarzuty wobec ogółu żydowskich kompozytorów i muzyków.

Problemem narracji o historii muzyki i muzyków żydowskich jest aprioryczny i niekoniecznie świadomie przyjęty stosunek wobec nich. Znane terminy: filo-, anty- i allosemityzm nie mają chyba odpowiedników w odniesieniu do jakichkolwiek innych nacji czy grup ludzkich w świecie. Spoglądając na historię

¹²⁰ Zob. U. Hemetek, *Music of Minorities*.

¹²¹ R.K. Merton, *Teoria socjologiczna i struktura społeczna*, tłum. E. Morawska, J. Wertenstein-Żuławski, Warszawa 2002, s. 459–473.

¹²² E. Schmidt, *Nationalism and the Creation of Jewish Music: The Politicization of Music and Language in the German-Jewish Press Prior to the Second World War*, „Musica Judaica” 2000–2001, no. 15, p. 1–31.

¹²³ J. Loeffler, *Richard Wagner's „Jewish Music”*. Zob. też: J. Loeffler, „A Special Kind of Antisemitism”: *On Russian Nationalism and Jewish Music*, „Yuval. Studies of the Jewish Music Research Centre” 2015, vol. 9, p. 1–16; K. Móricz, *Jewish Identities: Nationalism, Racism and Utopianism in Twentieth-Century Music*, Los Angeles–London 2008.

¹²⁴ L. Botstein, *Jewish Question in Music*, ed. L. Botstein, „The Musical Quarterly” 2011, vol. 94, no. 4, p. 439–453. Zob. też: T. Gąsowski, *Między gettem a światem. Dylematy ideowe Żydów galicyjskich na przełomie XIX i XX wieku*, Kraków 2006.

piśmiennictwa o muzyce żydowskiej w kluczu allosemityzmu¹²⁵, zaobserwujemy okres pozytywnej reakcji na pisma Wagnera trwający w Europie do 1939 r.¹²⁶, następnie czas dominacji Związku Radzieckiego w Europie Środkowo-Wschodniej wyróżniający się niemal całkowitym, w pewnym stopniu wymuszonym milczeniem o muzyce i muzykach żydowskich w krajach zależnych od tego totalitarnego mocarstwa, a w końcu odwilży politycznej po roku 1989, kiedy powraca, a może sprowokowane tragiczną historią XX w. wybucha nowe zainteresowanie kulturą żydowską. Jak podsumowywała w 2007 r. ostatnie przemiany Bożena Muszkalska:

Częściowym wyjaśnieniem obaw polskich muzykologów przed podejmowaniem badań nad muzyką żydowską mogła być nieprzychylna polityka niedawnego rządu polskiego. Antysemityzm reżimu komunistycznego spowodował, że wiele osób ukrywało swoją żydowską tożsamość ze strachu przed represjami, co czyniło badania niemożliwymi. Co więcej, przymusowa emigracja zdisiaskowała w znacznym stopniu społeczność Żydów polskich. I choć mniejszości narodowe cieszą się pełną swobodą od czasu upadku komunizmu, sytuacja badań nad muzyką żydowską nie zmieniła się znacząco¹²⁷.

Jako przyczyny trudności prowadzenia badań nad muzyką żydowską w nowej polskiej rzeczywistości Muszkalska podaje słabe wyposażenie bibliotek w poświęconą jej literaturę, skąpą ilość stosownych źródeł zachowanych na ziemiach polskich oraz brak żydowskich muzyków wykonujących żydowską muzykę. Niemal dwadzieścia lat później należy odnotować znaczącą poprawę sytuacji materialnej. Programy wymiany studentów i kadry akademickiej, oferta stypendialna, digitalizacja źródeł archiwalnych na świecie ułatwiły dostęp do dokumentacji utraconego elementu pejzażu kulturowego II RP. Czy jednak znacząco wpłynęły na rozwój naszej wiedzy o nim i jego twórcach? Wydaje się, że zmienił się stosunek do żydowskiego dziedzictwa. Druzgocąca klęska i kompromitacja moralna nazizmu nie pozwoliła dłużej traktować poważnie jego postulatów. Wręcz przeciwnie – jeśli nie z przekonania i czysto ludzkiej wrażliwości, to w imię politycznej poprawności właściwe jest jego potępienie. Efektem tego stanu rzeczy jest w pewnym sensie filosemicka narracja w historiografii muzycznej. O Żydach pisze się chętnie, przychylnie, acz niekoniecznie w sposób pogłębiony.

¹²⁵ Allosemityzm to termin stworzony przez Artura Sandauera, a rozpowszechniony przez Zygmunta Bauman, który wedle jego autora oznacza zjawisko zawsze odmiennego traktowania Żydów, a które leży także u podstaw filo- i antysemityzmu. Zob. A. Sandauer, *O sytuacji pisarza polskiego pochodzenia żydowskiego w XX wieku (Rzecz, którą nie ja powinienem był napisać...)*, Warszawa 1982, s. 9; Z. Bauman, *Allosemityzm: Premodern, Modern, Postmodern* [w:] *Modernity, Culture, and 'the Jew'*, red. B. Cheyette, L. Marcus, Stanford 1998, s. 143–156.

¹²⁶ A. Tuchowski, *Nacjonalizm, szowinizm, rasizm a europejska refleksja o muzyce i twórczość kompozytorska okresu międzywojennego*, Wrocław 2015.

¹²⁷ Por. B. Muszkalska, *In Search of the Lost Memory. Researches on Jewish Music in Poland* [w:] *Minority: Construct or Reality? On Reflection and Self-realization of Minorities in History*, red. Z. Jurková i in., Bratislava 2007, s. 142.

Ewentualna chęć zmiany tego stanu rzeczy stawia nowe wyzwania także badaniom nad kulturą muzyczną Żydów galicyjskich. Nurtujące w kontekście ostatniego niemal trzydziestolecia badań nad muzyką Galicji jest pytanie o to, czy ta ostatnia jest tylko przestrzenią geograficzną, w której niezależnie od siebie istniały różne tradycje etniczne i narodowe, czy też udało się ich reprezentantom i uczestnikom spotkać i wypracować nową – wspólną – kulturową jakość? Czy jest taka kultura muzyczna, taki zespół cech kulturowych, który wymusza opisanie go przymiotnikiem „galicyjski”?

Parafrazując, czy są kompozytorzy o niejednoznacznej, a tym samym złożonej tożsamości, których repertuar nie jest ani jednoznacznie polski, ani ukraiński, ani żydowski, a raczej stanowi wybór i połączenie cech każdego z nich? Wiemy, że są. Czy są takie dzieła muzyczne i struktury teoretyczno-muzyczne, których genezę wiążemy z terenem Galicji, a które współdzieliły różne zamieszkujące ją społeczności? Są. Przykładem może tu być tzw. heksachord ukraińsko-dorycki, jakim posługuje się żydowska muzyka liturgiczna (zw. też modus Mi Szeberach) czy sama praktyka konstruowania harmonii tzw. jerozolimek w Ukrainie, a tria kantora i meszorerów w synagodze¹²⁸. W końcu, czy można było działać na pograniczach narodowych społeczności, przynależąc do różnych stowarzyszeń narodowych, nie zapominając o kulturze rodzimej? Zdecydowanie tak. Szczególnie interesującego potwierdzenia tej tezy dostarczają poznawane przez nas aktualnie życiorysy kompozytorów galicyjskich na emigracji, których zdaje się łączyć przekonanie o ponadnarodowości sztuki muzycznej, wiary w wolność twórczą, która w nowych warunkach społecznych i politycznych bywa ograniczana w niezrozumiały dla nich sposób (zob. Rathaus, Altman¹²⁹). Być może wychowanie w multietnicznym otoczeniu rzutowało na ich dojrzały światopogląd, a jednocześnie konstituowało złożone tożsamości, szczególnie kompozytorów wywodzących się z etnicznych i narodowych mniejszości?

Przypuszczenie to szłoby w parze ze spostrzeżeniem Elki Tschernokoschewej, która za cechę definiującą tej ostatniej grupy uważa jej multiperspektywiczność: „Definiującą cechą «kultury mniejszości» jest fakt, że zakłada ona więcej niż jedną perspektywę (jest multiperspektywiczna). Mniejszości są w sytuacji, w której widzą problem z więcej niż jednego punktu widzenia”¹³⁰.

Wielostronne spojrzenie także na kwestie kultury muzycznej, używanego przez otoczenie języka kompozytorskiego – mogłoby nie tyle być dowodem na akulturację tych twórców (choć też), co sama złożoność i różnorodność ich

¹²⁸ Ch. Davidson, *Immunim benusach hatefillah I*, s. 29–32; V. Miloš, L. Irene i in., *Russian and Slavonic church music* [w:] *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43458>, (01.06.2024).

¹²⁹ J. Guzy-Pasiak, *Jewish Popular Music in Galicia...*; S. Jakubczyk-Ślęczka, *Music of „the Foreign Nations” or „Native Culture...;* M. Schüssler, *Karol Rathaus...*

¹³⁰ E. Tschernokoscheva, *Hybridity as a Musical Concept: Theses and Avenues of Research* [w:] *The Human World and Musical Diversity*, ed. R. Statelova et al., Sofia 2008, p. 20.

twórczości stanowiłaby najbardziej przekonujące potwierdzenie ich „mniejszościowej perspektywy”, a co za tym idzie – doświadczenie przynależności do określonej mniejszości.

Trudno w tym momencie nie wrócić do myśli Zofii Lissy, która zdroworozsądkowo przekonywała o kluczowym wpływie otoczenia na rozwój indywidualnych osobowości muzycznych, a której teorie potwierdzają współczesne badania z zakresu psychologii muzyki. Najodpowiedniejszą dziś drogą dla rozwoju badań nad żydowską kulturą muzyczną Galicji wydaje się muzykologia kulturowa, która bada wszelkie zjawiska muzyczne jako efekt ludzkiej działalności i wyjaśnia je w szerokim kontekście historycznym, społecznym i kulturowym. Sytuując w centrum swojej refleksji człowieka i formowane przez niego grupy ludzkie, czyni go stałą procesów historycznych przemian, w odniesieniu do której tłumaczy zjawiska muzyczne¹³¹.

Multiperspektywiczność w badaniach nad muzyką Żydów polskich pozwala też unikać nieporozumień, niekiedy błędów, a także lepiej siebie wzajemnie rozumieć. Jest ona związana z koniecznością przyglądania się muzyce Żydów polskich zarówno przez pryzmat diaspory i jej ponadlokalnego wymiaru funkcjonowania, jak również perspektywy miejscowej i wpływu lokalnych kultur na wspólny trzon muzyki żydowskiej. Na problem multiperspektywiczności zwraca uwagę Michael Steinlauf, szkicując dwutorową historię Żydów polskich w książce *Pamięć nieprzyswojona*, w której zestawia różną: polską i żydowską perspektywę postrzegania tych samych faktów historycznych¹³². Jej lektura może ustrzec badacza przed zbyt pochopnym i jednostronnym przyglądaniem się historii i jej bohaterom, pomóc porzucić narrację europocentryczną i spojrzeć na omawiane problemy z punktu widzenia „innego”.

Multiperspektywiczność jest też elementem narracji o współczesnej scenie muzyki żydowskiej. Przejawia się w nieuporządkowanym jeszcze, różnym spojrzeniu na te same zjawiska muzyczne. Na przykład odrodzenie żydowskiej kultury muzycznej w Polsce po roku 1989, kiedy to głównie polscy muzycy podjęli próby wykonawstwa muzyki żydowskiej, przez jednych nazwane zostanie „przeniesieniem żydowskiej pamięci do wspólnej pamięci”, zaś inni określają je mianem „wirtualnej żydowskości” bądź postawią pytanie, czy zjawisko to należy interpretować w kategorii kiczu, czy też oczyszczającego katharsis¹³³. Czy w różnicy tej kryje się spór o rację? Czy może w duchu filozofii dialogu ważniejsze jest samo dostrzeżenie istnienia różnych perspektyw¹³⁴? A może w multiperspektywicznej narracji o historii zawiera się najpełniejszy opis dziejów?

¹³¹ B. Malinowski, *Kultura i jej przemiany*, Warszawa 2000.

¹³² M. Steinlauf, *Pamięć nieprzyswojona*, Warszawa 2001.

¹³³ B. Muszkalska, *In Search of the Lost Memory*, s. 142; M. Waligórska, *Klezmer in Krakow: kitsch, or catharsis for Poles?*, „Ethnomusicology” 2006, nr 3 (50), s. 433–451. Zob. też: R.E. Gruber, *Odrodzenie kultury żydowskiej w Europie*, tłum. A. Nowakowska, Sejny 2004.

¹³⁴ J. Kłoczowski, *Filozofia dialogu*, Poznań 2005.

O tym ostatnim przekonuje tocząca się od lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku dyskusja na temat genezy i znaczenia terminu „majufes”, a także sposobu jego funkcjonowania i wpływu na relacje polsko-żydowskie. Jako pierwszy problem podjął Chone Szmeruk, następnie badania nad nim rozwinęli Bret Werb i Halina Goldberg. Od samego początku zwracano uwagę na znaczenie majufesa jako krzywdzącego, bo prześmiewczego wizerunku sceniczno-muzycznego Żyda w polskich sztukach muzyczno-dramatycznych. Z biegiem lat okazało się, że problem dotyczy dzieł różnej rangi, od ludowych szopek przez popularne śpiewogry po polski balet narodowy¹³⁵. Tymczasem zdarza się, że polska literatura muzykologiczna, ignorując ów poniżający kontekst funkcjonowania majufesa, rozpatruje go jako „stylizację muzyki żydowskiej”, a pojedyncze wcielenia muzycznej karykatury Żyda określa mianem „przekonujących”¹³⁶, w konsekwencji utwierdzając dawne stereotypy zamiast poddania ich krytycznej analizie i budowania wieloaspektowego rozumienia tego zjawiska.

Być może zatem największym wyzwaniem przyszłych badań nad żydowską kulturą muzyczną Galicji wcale nie jest stworzenie narracji historycznej na jej temat, a wyjaśnienie wspomnianej multiperspektywiczności? Taki opis wydarzeń, który pozwoli poznać wszystkich jego uczestników. Taka interpretacja twórczości kompozytorskiej, która pomoże go zrozumieć i w ten sposób „przyswoić”, a nie wykluczyć lub zawłaszczyć. Taki na przykład opis majufesa, który rzetelnie prezentuje jego historię, uwzględni odmiennosc – w tym przypadku polskiej i żydowskiej – percepcji i jak na badania w zakresie sztuki przysłało, uwrażliwi

¹³⁵ H. Goldberg, *The Jewish Self – The Jewish Other: Performing Identity in the 'Majufes'*, Wrocławskie Forum Muzykologiczne, 02.06.2010; eadem, *The Jewish Innkeeper in the Polish National Ballet* [w:] *The Jewish Inn in Polish Culture: Between Practice and Phantasm*, red. H. Goldberg, B. Shallcross, publikacja złożona do druku; Ch. Szmeruk, *Majufes* [w:] *The Jews in Poland*, t. 1, red. A. Paluch, Kraków 1992, s. 463–467; idem, „Mayufes”: *A Window on Polish-Jewish Relations* [w:] *Polin. Studies in Polish Jewry*, t. 10, red. G.D. Hundert, London 1997, s. 273–286; B. Werb, *Majufes: A Vestige of Jewish Traditional Song in Polish Popular Entertainments*, „Polish Music Journal”, red. M. Trochimczyk, 2003, t. 6, nr 1, <https://polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol6no1/majufes/>, (08.04.2024); idem, *Musical Afterthoughts on Shmeruk's 'Mayufes'* [w:] *Polin. Studies in Polish Jewry*, t. 32, s. 63–82. Poglębiony kontekst etnograficzny tego zjawiska naszkicowała Alina Cała w monografii *Wizerunek Żyda w polskiej kulturze ludowej*, Warszawa 2005.

¹³⁶ M. Jaczyński, *Stylizacje muzyki żydowskiej w dziewiętnastowiecznym Teatrze Polskim* [w:] *Długi wiek XIX w muzyce. Pytania – problemy – interpretacje*, red. M. Sułek, G. Zieziula, Warszawa 2020, s. 285. Zob. też: idem, *Muzyka w teatrze polsko-żydowskim w pierwszych dekadach XX wieku w świetle zachowanych źródeł*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2021, t. 19, s. 67–89. Do analogicznej sytuacji odniósł się Benjamin Vogel w komentarzu pod tekstem: E. Grygier, *Aj waj waj*, <http://blog.tradycjemuzyczne.imit.org.pl/2017/01/30/aj-waj-waj/>, (11.01.2022). Niewidoczny obecnie komentarz Vogla zwracał uwagę na brak odróżnienia fraz używanych niegdyś jako prześmiewcze w stosunku do Żydów od ich żydowskich oryginałów oraz ich niewłaściwe współcześnie użycie w polskiej kulturze ludowej, popularnej, ale też w sztuce i piśmiennictwie naukowym.

na czysto ludzki aspekt postrzegania zjawiska. A w końcu „[...] uświadamiając konteksty wykonan historycznych, pomoże współczesnym artystom i słuchaczom odnaleźć etyczne i niepozbawione znaczeń sposoby włączenia obecności żydowskich postaci do polskich [dzieł] narodowych”¹³⁷.

Bibliografia

Monografie

- Barzilai Sh., *Chassidic ecstasy in music*, Frankfurt am Main 2009.
- Bohlman Ph., *Jewish Music and Modernity*, Oxford 2008.
- Bohlman Ph., *The World Center for Jewish Music in Palestine, 1936–1940: Jewish Musical Life on the Eve of World War II*, Oxford 1992.
- Bułat M., *Krakowski Teatr Żydowski. Między szundem a sztuką*, Kraków 2006.
- Cała A., *Wizerunek Żyda w polskiej kulturze ludowej*, Warszawa 2005.
- Davidson Ch., *Immunim benusach hatefillah I: A Study Text and Workbook for the Jewish Prayer Modes*, b.m. 1985.
- Fater I., *Jidische muzik in Pojln cwiszn bejde welt-milchomes*, Tel-Awiw 1970.
- Fater I., *Muzyka żydowska w Polsce w okresie międzywojennym*, tłum. E. Świdarska, Warszawa 1997.
- Feldman W.Z., *Klezmer: Music, History, and Memory*, New York 2016.
- Fuks M., *Muzyka ocalona: judaica polskie*, Warszawa 1989.
- Gąsowski T., *Między gettem a światem. Dylematy ideowe Żydów galicyjskich na przełomie XIX i XX wieku*, Kraków 2006.
- Gefilte film: Wątki żydowskie w kinie*, red. J. Preizner, t. 1: Kraków 2008; t. 2–4: Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2009–2013.
- Gelbart M., *The Invention of „Folk Music” and „Art Music”. Emerging Categories from Ossian to Wagner*, seria: *New Perspectives in Music History and Criticism*, ed. J. Kallberg, A. Newcomb, R. Solie, Cambridge 2011.
- Gołąb M., *Józef Koffler*, Kraków 2005.
- Granice muzyki – granice wolności. Wokół konferencji kompozytorów i krytyków muzycznych w Łagowie Lubuskim w 1949 roku*, red. K. Brzechczyn, R. Ciesielski, Poznań–Warszawa 2021, s. 43–54.
- Gross N., *Film żydowski w Polsce*, Kraków 2002.
- Gross N., *Żydowski bard i poeta: gawęda o życiu i twórczości Mordechaja Gebirtiga*, Kraków 2000.
- Gruber R. E., *Odrodzenie kultury żydowskiej w Europie*, tłum. A. Nowakowska, Sejny 2004.
- Husak R. [Гусак Р.], *Традиції клезмерів Поділля*, Winnycia 2014.
- Idelsohn A.Z., *Jewish Music in Its Historical Development*, New York 1929.
- Jewish Instrumental Folk Music: The Collections and Writings of Moshe Beregovski*, ed. M. Slobin, Syracuse 2001.
- Karpiński K., *Był jazz. Krzyk jazzbandu w międzywojennej Polsce*, Kraków 2014.
- Kłoczowski J., *Filozofia dialogu*, Poznań 2005.
- Kraków muzyczny 1918–1939*, red. M. Drobner, T. Przybylski, Kraków 1980.
- Malinowski B., *Kultura i jej przemiany*, Warszawa 2000.
- Martin S., *Jewish Life in Cracow 1918–1939*, London 2004.

¹³⁷ Cytat pochodzi z pracy: H. Goldberg, *The Jewish Innkeeper in Polish National Ballet* [w druku]. Profesor Halinie Goldberg dziękuję za jej udostępnienie.

- Merton R. K., *Teoria socjologiczna i struktura społeczna*, tłum. E. Morawska, J. Wertenstein-Żuławski, Warszawa 2002.
- Móricz K., *Jewish Identities: Nationalism, Racism and Utopianism in Twentieth-Century Music*, Los Angeles–London 2008.
- Muszkalska B., „Po całej ziemi rozchodzi się ich dźwięk...”: muzyka w życiu religijnym Żydów aszkenazyjskich, Wrocław 2013.
- Polin. *Studies in Polish Jewry: Jews and Music-Making in the Polish Lands*, ed. A. Polonsky, F. Guesnet, B. Matis, London 2020, vol. 32.
- Polish Jewish Culture Beyond the Capital. Centering the Periphery*, red. N. Sinkoff, H. Goldberg we współpracy z N. Aleksium, New Brunswick, NJ 2023.
- Rubin R., *Voices of a People: Yiddish Folk Song*, New York 1963.
- Sandauer A., *O sytuacji pisarza polskiego pochodzenia żydowskiego w XX wieku (Rzecz, którą nie ja powinienem był napisać...)*, Warszawa 1982.
- Singer J., *Die Tonarten des traditionellen Synagogengesanges*, Vienna 1886.
- Steinlauf M., *Pamięć nieprzyswojona*, Warszawa 2001.
- Stepanczykowa T. [Степанчикова Т.], *Історія єврейського театру у Львові: кризь терни до зірок!*, Lviv 2005.
- Śliż M., *Galicjyjscy Żydzi na drodze do równouprawnienia 1848–1914*, Kraków 2006.
- Tuchowski A., *Nacjonalizm, szowinizm, rasizm a europejska refleksja o muzyce i twórczość kompozytorska okresu międzywojennego*, Wrocław 2015.
- Werner E., *A Voice Still Heard...: The Sacred Songs of the Ashkenazic Jews*, Philadelphia, PA, London 1976.
- Wierzbieniec W., *Spółeczność żydowska Przemyśla w latach 1918–1939*, Rzeszów 1996.
- Włodek R., *Na początku było Le'chajim. Bardzo krótka historia kina żydowskiego*, Szczecin 2013.
- Zimmermann A., *B'ron Yachad: Essays, Research and Notes on Hazzanut and Jewish Music*, Tel-Awiw 1988.
- Żydzi w kulturze muzycznej Galicji*, t. 1–2, red. E. Nidecka, Rzeszów 2021, 2023.

Rozdziały w publikacjach wieloautorskich

- Apte H., *Udział Żydów w muzyce* [w:] *Udział Żydów w kulturze*, Kraków 1938, s. 68–71.
- Feldman W. Z., *Remembrance of Things Past: Klezmer Musicians of Galicia, 1870–1940* [w:] Polin. *Studies in Polish Jewry*, ed. A. Polonsky, M. C. Steinlauf, no. 16, London 2003, p. 29–57.
- Fuks M., *Muzyka* [w:] *Żydzi polscy. Dzieje i kultura*, red. M. Fuks, Z. Hoffman, M. Horn, J. Tomaszewski, Warszawa 1982, s. 63–71.
- Gerus B., *Los muzyki Żydów galicyjskich jako żydowskiej muzyki ludowej należącej do tradycji europejskiej w państwie żydowskim: byt, unicestwienie i próby odrodzenia w ostatnim czasie – między historią, estetyką artystyczną a polityką w Izraelu* [w:] *Musica Galiciana*, t. XII, red. G. Oliwa, Rzeszów 2010, s. 213–216.
- Goldberg H., *Muzyka* [w:] *Dziedzictwo Żydów polskich*, red. B. Kirshenblatt-Gimblett, T. Sztyma, Warszawa 2021, s. 155–175.
- Goldberg H., *The Jewish Innkeeper in the Polish National Ballet* [w:] *The Jewish Inn in Polish Culture: Between Practice and Phantasm*, red. H. Goldberg, B. Shallcross, publikacja złożona do druku.
- Jaczyński M., *Stylizacje muzyki żydowskiej w dziewiętnastowiecznym Teatrze Polskim* [w:] *Długi wiek XIX w muzyce. Pytania – problemy – interpretacje*, red. M. Sulek, G. Zieziula, Warszawa 2020, s. 277–296.

- Jakubczyk-Ślęczka S., *Reguła kol isza a role kobiet w życiu muzycznym Żydów galicyjskich w okresie międzywojennym* [w:] *Musica Galiciana*, t. XVI, red. G. Oliwa, K. Fink, Rzeszów 2019, s. 222–240.
- Jakubczyk-Ślęczka S., *Za kulisami sceny koncertowej: polityka kulturalna Żydowskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie* [w:] *Żydzi krakowscy – nowe kierunki badań*, red. A. Maślak-Maciejewska, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2021, s. 133–182.
- Jakubczyk-Ślęczka S., *Życie muzyczne społeczności żydowskiej na terenach dawnej Galicji w okresie międzywojennym* [w:] *Z dziejów i kultury Żydów w Galicji*, red. M. Galas, W. Wierzbieniec, Rzeszów 2018, s. 239–264.
- Jakubczyk-Ślęczka S., *Żydowskie środowisko muzyczne międzywojennego Lwowa* [w:] *Musica Galiciana*, t. XIV, red. G. Oliwa, Rzeszów 2014, s. 245–254.
- Kaszkadamowa N. [Кашкадамова Н.], *Едвард Штоерман – австрійський та американський піаніст з Галичини* [w:] *Musica Galiciana*, t. V, red. L. Mazepa, Rzeszów 2000, s. 285–294.
- Lissa Z., *Zagadnienia rasowości w muzyce* [w:] *Almanach i leksykon Żydostwa polskiego*, t. 2, red. R. Goldberger, Lwów 1938, s. 83–97.
- Lubowiecka M., *Rudolf Schwarz – dyrektor artystyczny Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie w latach 1887–1899 we wspomnieniach Stanisława Ciechanowskiego* [w:] *Musica Galiciana*, t. XV, red. G. Oliwa, Rzeszów 2016, s. 74–82.
- Lubowiecka M., *Wykonawstwo kameralne w Galicyjskim Towarzystwie Muzycznym, w drugiej połowie XIX w. za dyrekcji artystycznej Rudolfa Schwarza* [w:] *Musica Galiciana*, t. V, red. L. Mazepa, Rzeszów 2000, s. 173–183.
- Mazepa T., *Lwowskie towarzystwa muzyczne* [w:] *Musica Galiciana*, t. IX, red. L. Mazepa, Rzeszów 2005, s. 43–65.
- Melnyk L. [Мельник Л.], *Внесок мистецької діяльності родини Гімпелів до світової культури* [w:] *Musica Galiciana*, t. XVIII, red. K. Fink, T. Mazepa, G. Oliwa, Rzeszów 2023, s. 25–35.
- Muszkalska B., *From Vienna to Breslau. Remarks on music in European Reform synagogues during the 19th century* [w:] *Transgressions of a musical kind: Festschrift for Regine Allgayer-Kaufmann on the occasion of her 65th birthday*, ed. A. Brunner, C. Gruber, A. Schmidhofer, Aachen 2015, p. 311–326.
- Muszkalska B., *In Search of the Lost Memory. Researches on Jewish Music in Poland* [w:] *Minority: Construct or Reality? On Reflection and Self-realization of Minorities in History*, red. Z. Jurková i in., Bratislava 2007, s. 136–143.
- Nemtsov J., *Neue jüdische Musik in Polen in den 20-er-30er Jahren* [w:] *Jüdische Kunstmusik im 20. Jahrhundert. Quellenlage, Stilanalysen*, red. J. Nemtsov, Wiesbaden 2006, s. 91–105.
- Nidecka E., *Lwowscy muzycy pochodzenia żydowskiego* [w:] *Musica Galiciana*, t. X, red. M. Wierzbieniec, Rzeszów 2007, s. 36–45.
- Piekoszewski M., *Maurycy Rosenthal – dyskografia nagrań i styl wykonawczy* [w:] *Musica Galiciana*, t. XIV, red. G. Oliwa, Rzeszów 2014, s. 255–265.
- Seroussi E., *Muzyka* [w:] *Chasydyzm: źródła, metody, perspektywy*, red. M. Wodziński, tłum. M. Starnawski, Kraków–Budapeszt–Syrakuzy 2019, s. 283–328.
- Shmeruk Ch., „Mayufes”: *A Window on Polish-Jewish Relations* [w:] *Polin. Studies in Polish Jewry*, t. 10, red. G.D. Hundert, London 1997, s. 273–286.
- Szmeruk Ch., *Majufes* [w:] *The Jews in Poland*, t. 1, red. A. Paluch, Kraków 1992, s. 463–467.
- Tarsi B., *On a Particular Case of Tonal, Modal, and Motivic Components in Sources for Liturgical Music of East and West European Origins* [w:] *Iggud – Selected Essays in Jewish Studies*, ed. T. Alexander, Z. Amishai-Maisels et al., vol. 3, Jerozolima 2007, p. 145–164.
- Tarsi B., *The Early Attempts at Creating a Theory of Ashkenazi Liturgical Music* [w:] *Jewish Music as a Dialogue of Cultures*, ed. J. Nemtsov, Wiesbaden 2013, p. 59–69.

- Tschernokoscheva E., *Hybridity as a Musical Concept: Theses and Avenues of Research* [w:] *The Human World and Musical Diversity*, red. R. Statelova i in., Sofia 2008, s. 13–23.
- Węgrzyniak R., *Dramaty Wyspiańskiego w Krokewer Jidisz Teater* [w:] *Teatr żydowski w Krakowie. Studia i materiały*, red. J. Michalik, E. Prokop-Janiec, Kraków 1995, s. 77–82.
- Wolfsthal Y., *The Wolfsthal Family of Musicians: A Genealogical Case Study* [w:] *Musica Galici-ana*, t. XVIII, red. K. Fink, T. Mazepa, G. Oliwa, Rzeszów 2023, s. 15–24.

Artykuły w czasopismach naukowych

- Botstein L., *Jewish Question in Music*, ed. L. Botstein, „The Musical Quarterly” 2011, vol. 94, no. 4, p. 439–453.
- Cohon B. J., *The Structure of the Synagogue Prayer-Chant*, „Journal of Synagogue Music” 1981, no. 1, p. 58–73.
- Dahlig P., *Jankiel – historia, poezja i codzienność*, „Muzykalia XIII. Judaica 4” 2019, http://demusica.edu.pl/wp-content/uploads/2019/07/dahlig_muzykalia_13_judaica_43.pdf, (04.04.2024).
- Fink K., *Lwowscy skrzypkowie pochodzenia żydowskiego w opinii dziennikarzy i krytyków muzycznych w Polsce międzywojennej*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Historia” 2018, z. 73, s. 139–159.
- Fuks M., *Straty osobowe żydowskiego środowiska muzycznego*, „Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego” 1978, nr 3–4, s. 121–138.
- Gerson-Kiwi E., *A.Z. Idelsohn: A Pioneer in Jewish Ethnomusicology*, „Yuval. Studies of the Jewish Music Research Centre” 1986, t. 5, red. I. Adler, B. Bayer, E. Schleifer we współpracy z L. Shalem, s. 46–52.
- Goldberg H., *Jewish Spirituality, Modernity, and Historicism in the Long Nineteenth Century: New Musical Perspectives*, „The Musical Quarterly” 2018, vol. 101, no. 4, p. 317–330.
- Goldberg H., *„On the Wings of Aesthetic Beauty Toward the Radiant Spheres of the Infinite”: Music and Jewish Reformers in Nineteenth-Century Warsaw*, „The Musical Quarterly” 2018, vol. 101, no. 4, p. 407–454.
- Goldberg H., *Przynależność przez muzykę: wkład Żydów w kształtowanie się muzycznej polskości*, „Muzykalia XI. Judaica 3” 2011, http://demusica.edu.pl/wp-content/uploads/2019/07/goldberg_muzykalia_11_judaica3.pdf, (08.04.2024).
- Gołąb M., *Garść informacji o Józefie Kofflerze i jego rodzinie z ksiąg metrykalnych gminy żydowskiej w Stryju*, „Muzyka” 2007, nr 2, s. 61–73.
- Guzy-Pasiak J., *Jewish Popular Music in Galicia: Karol Rathaus’ Recollections of Chune Wolfsthal*, „Musicology Today” 2023, vol. 20, p. 1–9.
- Hemetek U., *Music of Minorities – „The Others from Within”? On Terminology and the History of Research in Austria*, „Musicologica Austriaca: Journal of Austrian Music Studies” 2015, <https://www.musau.org/parts/neue-article-page/view/18>, (08.04.2024).
- Jaczyński M., *Muzyka w teatrze polsko-żydowskim w pierwszych dekadach XX wieku w świetle zachowanych źródeł*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2021, t. 19, s. 67–89.
- Jakubczyk-Ślęczka S., *Activité de la loge cracovienne „Solidarność” dans le domaine de la culture musicale juive dans l’entre-deux-guerres*, „Studia Judaica Cracoviensia” 2012, t. 10, s. 123–131.
- Jakubczyk-Ślęczka S., *La musique juive à Cracovie de l’entre-deux-guerres selon les informations du journal „Nowy Dziennik”*, „Studia Judaica Cracoviensia” 2011, t. 9, s. 121–135.
- Jakubczyk-Ślęczka S., *Musical Life of the Jewish Community in the Interwar Galicia: the Problem of Identity of Jewish Musicians*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów” 2017, nr 34, s. 135–157.
- Jakubczyk-Ślęczka S., *Obraz życia muzycznego rzeszowskich Żydów w okresie międzywojennym opisany na łamach „Chwili”*, „Kamerton” 2013, nr 57, s. 165–173.

- Jakubczyk-Ślęczka S., *Przemiany żydowskich tradycji muzycznych a przemiany żydowskich instytucji muzycznych na przykładzie przedwojennej Galicji*, „Roczniki Humanistyczne” 2022, t. 70, z. 12, s. 231–250.
- Jakubczyk-Ślęczka S., *Reforma żydowskiej muzyki liturgicznej w Galicji na przełomie XIX i XX wieku*, „Studia Judaica” 2019, nr 2 (44), s. 235–265.
- Jakubczyk-Ślęczka S., *Żydowskie organizacje muzyczne w międzywojennym Rzeszowie*, „Kamerton” 2015, nr 59, s. 80–86.
- Jeż A., *Pamięć jako teren w badaniach muzyki żydowskiej*, „Kultura współczesna” 2023, nr 3 (123), s. 48–59.
- Jeż A., „Śpiewniki” Menachema Kipnisa jako źródło do badania muzyki i kultury muzycznej w dwudziestoleciu międzywojennym, „Kwartalnik Historii Żydów” 2002, nr 3, s. 303–317.
- Lindstedt I., *Polska refleksja o muzyce w kinie dźwiękowym w latach trzydziestych XX wieku. Główne idee i perspektywy badawcze w muzykologii*, „Muzyka” 2018, nr 2, s. 3–26.
- Loeffler J., „A Special Kind of Antisemitism”: *On Russian Nationalism and Jewish Music*, „Yuval. Studies of the Jewish Music Research Centre” 2015, vol. 9, p. 1–16.
- Loeffler J., *Richard Wagner’s „Jewish Music”: Antisemitism and Aesthetics in Modern Jewish Culture*, „Jewish Social Studies” 2009, vol. 15, no. 2, p. 2–36.
- Łukaniuk B. [Луканюк Б.], *Інструментальна музика єврейського весілля на Гуцульщині*, „Родовід” 1995, nr 11, s. 15–19.
- Maissner B., Zimmermann A., *The Life and Music of Israel Alter*, „Proceedings of the Cantors Assembly 54th Annual Convention” 2001, p. 68–73.
- Manekin R., *The Prayer House of a Galician Maskil: Joseph Perl’s Synagogue Regulations*, „Association for Jewish Studies Review” 2018, no. 2, p. 403–440.
- Matis B., *An Annotated Translation of Pinchas Szerman’s „Poilishe Khazones in Fargangenheitun Tzukunft”* [The Polish Cantorate in the Past and the Future], 1924, „Scripta Judaica Cracoviensia” 2016, no. 4, p. 99–109.
- Mazor Y., Hajdu A., *The Hasidic Dance-Nigun. A Study Collection and Its Classificatory Analysis*, „Yuval. Studies of the Jewish Music Research Centre” 1974, no. 3, p. 136–266.
- Muszkalska B., *Kolberg and Jewish Music*, „Musicology Today” 2014, no. 11, p. 24–30.
- Muszkalska B., *Kol isza be-lakasz vs mulier caceat in ecclesia. Głos kobiecej w judaizmie i chrześcijaństwie*, „Liturgia Sacra. Liturgia – Musica – Ars” 2018, nr 51 (1), s. 189–198.
- Muszkalska B., *Problem modusu w aszkenazyjskich śpiewach synagogałnych*, „Muzyka” 2004, nr 3, s. 91–103.
- Nowak T., *Kontakty muzyczne społeczności polskiej i żydowskiej oraz wizerunek kultury żydowskiej w popularnym nurcie muzyki polskiej XIX wieku*, „Studia Chopinowskie” 2020, t. 5 nr 1, s. 62–87.
- Palmon H., *The Polish Pianist Artur Hermelin*, „Muzykalia XIII. Judaica 4” 2012, http://demusica.edu.pl/wp-content/uploads/2019/07/palmon_muzykalia_13_judaica_41.pdf, (08.04.2024).
- Plohn A., *Muzyka we Lwowie a Żydzi*, „Muzykalia XIII. Judaica 4” 2019, http://demusica.edu.pl/wp-content/uploads/2019/07/plohn_muzykalia_13_judaica_4.pdf, (04.04.2024).
- Rubin J., *The Clarinet in Klezmer Music*, „The Clarinet” 1991, vol. 18, no. 3, p. 32–37.
- Schmidt E., *Nationalism and the Creation of Jewish Music: The Politicization of Music and Language in the German-Jewish Press Prior to the Second World War*, „Musica Judaica” 2000–2001, no. 15, p. 1–31.
- Schüssler M., *Karol Rathaus: An American Composer of Polish Origin*, „Polish Music Journal” 2003, t. 6, nr 1, <https://polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol6no1/karol-rathaus/>, (04.04.2024).

- Tarsi B., *Congregational Singing as a Norm of Performance within the Modal Framework of Ashkenazi Liturgical Music*, „Journal of Synagogue Music” 2005, no. 30/1, p. 63–95.
- Tarsi B., *Cross-Repertoire Motifs in Liturgical Music of the Ashkenazi Tradition: An Initial Lay of the Land*, Jewish Music Research Centre, <https://jewish-music.huji.ac.il/sites/default/files/Pdfs/Boaz%20Tarsi%20C%20Cross%20Repertoire%20Motifs.pdf>, (21.06.2023).
- Tarsi B., *Lower Extension of the Minor Scale in Ashkenazi Prayer Music*, „Indiana Theory Review” 2002, no. 23, p. 153–183.
- Tarsi B., *Tonality and Motivic Interrelationships in the Performance-Practice of Nusach*, „Journal of Synagogue Music” 1991, no. 1, p. 5–27.
- Tarsi B., *Toward a Clearer Definition of the Magen Avot Mode*, „Musica Judaica” 2001–2002, no. 16, p. 53–79.
- Vogel B., *Klezmerzy Księstwa Warszawskiego*, „Studia Musicologica Stetinensis” 2010, nr 2, s. 183–188.
- Vogel B., „Na wierzbach zawiesiliśmy nasze... skrzypce”. *Rzecz o dawnych instrumentach, macewach, synagogach i klezmerach*, „Muzyka” 2007, nr 2, s. 75–113.
- Waligórska M., *Klezmer in Krakow: kitsch, or catharsis for Poles?*, „Ethnomusicology” 2006, nr 3 (50), s. 433–451.
- Werb B., *Majufes: A Vestige of Jewish Traditional Song in Polish Popular Entertainments*, „Polish Music Journal” 2003, red. M. Trochimczyk, t. 6, nr 1, <https://polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol6no1/majufes/>, (08.04.2024).
- Wieczorek S., *Granice muzyki – granice wolności. Wokół konferencji kompozytorów i krytyków muzycznych w Łagowie Lubuskim w 1949 roku*, „Muzyka” 2023, nr 4, s. 146–154.
- Włodek R., *Joseph Green, producent polskich filmów jidyszowych*, „Images” 2019, t. 26, nr 35, s. 77–101.
- Włodek R., *Od „Za grzechy” do „Bezdomnych”. Aleksander Marten (1898–1942?), artysta żydowskiej i polskiej kinematografii dźwiękowej*, „Studia Judaica” 2022, nr 2 (50), s. 269–290.
- Wohlberg M., *The Music of the Synagogue as the Source of the Yiddish Folksong*, „Musica Judaica” 1999, no. 14, p. 33–61.

Encyklopedie, leksykony, słowniki, przewodniki, katalogi

- Błaszczyk L.T., *Dyrygenci polscy i obcy w Polsce działający w XIX i XX wieku*, Kraków 1964.
- Błaszczyk L.T., *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku*, Warszawa 2014.
- Encyclopaedia Judaica*, ed. F. Skolnik, Jerusalem 2007.
- Encyklopedia Krakowa*, red. J. Purchla, Kraków 2023.
- Encyklopedia muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, t. 1–12, Kraków 1979–2012.
- Encyklopedia Rzeszowa*, red. J. Draus, Rzeszów 2004.
- Jodłowiec-Dziedzic A., *Mordechaj Gebirtig [w:] Krakowianie. Wybitni Żydzi krakowscy XIV–XX w.*, red. A. Kutylak, Kraków 2006, s. 165–168.
- Leksikon fun der jidiszer literatur, prese un filologie*, red. Z. Reizen, Wilno 1928.
- Leksikon fun der jidiszn teater*, red. Z. Zylbercawajg, New York–Warszawa–Mexico 1931–1969.
- Lerski T., *Syrena Record – pierwsza polska wytwórnia fonograficzna*, New York–Warszawa 2003.
- Słownik biograficzny twórców oświaty i kultury XIX i XX wieku Polski Południowo-Wschodniej*, red. A. Meissner, K. Szmyd, Rzeszów 2011.
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, London 2001.
- YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*, <https://yivoencyclopedia.org/>, (18.03.2024).
- Zaludkowski E., *Kultur-treger fun der jidiszer liturgie: historisz-biografiszer iberblik iber chazones, chazonim un dirizorn*, Detroit, Michigan 1930.

Prace dyplomowe

- Jaczyński M., *Obecność muzyki żydowskiej w powszechnej kulturze wybranych ośrodków Europy Środkowej w dwudziestoleciu międzywojennym*, praca doktorska, Uniwersytet Jagielloński 2023.
- Jakubczyk-Ślęczka S., *Życie muzyczne społeczności żydowskiej na terenie dawnej Galicji w okresie międzywojennym*, praca doktorska, Uniwersytet Jagielloński 2017.
- Jeż A., *Muzyka i taniec w syjonistycznych ruchach młodzieżowych w II Rzeczypospolitej w świetle publikacji i materiałów archiwalnych*, praca doktorska, Uniwersytet Warszawski 2023.
- Schmidt E., *From the Ghetto to the Conservatoire: the Professionalization of Jewish Cantors in the Austro-Hungarian Empire (1826–1918)*, praca doktorska, University of Oxford 2004.
- Sławek M., *Twórczość Mieczysława Wajnerberga. Ekspresja i styl z perspektywy wykonawczo-interpretacyjnej. Na przykładzie utworów na skrzypce i fortepian z lat 1947–1953*, praca doktorska, Akademia Muzyczna w Krakowie 2015.
- Stefek J., *Twórczość żydowskich kompozytorów muzyki organowej w Europie Środkowej w latach 1810–1938*, praca doktorska, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu 2021.

Varia

- Błoński J., *Zaginiony świat. Historia Żydów przemyskich*, Przemysł 2016.
- Brauner A., *Kach Hitpalelu Jehudaj Krakow [w:] Ha-Jechudim be-Krakow – Chajeha wechurbana szel kehila atika*, red. Sh. Lazar, Hajfa 1981, s. 195–201.
- Fink K., *Szalitowie – rodzina muzyków z Drohobycza*, Międzynarodowa Konferencja Naukowa „Żydzi w Galicji”, Rzeszów, 08.06.2017.
- Fuks M., *Księga sławnych muzyków pochodzenia żydowskiego*, Poznań–Warszawa 2003.
- Gliński M., *Polska piosenka pochodzenia żydowskiego*, <https://culture.pl/pl/arttykul/polska-piosenka-pochodzenia-zydowskiego>, (08.04.2024).
- Goldberg H., *The Jewish Self / The Jewish Other: Performing Identity in the 'Majufes'*, Wrocławskie Forum Muzykologiczne, 02.06.2010.
- Grygier E., *Aj waj waj*, <http://blog.tradycjemuzyczne.imit.org.pl/2017/01/30/aj-waj-waj/>, (11.01.2022).
- Guzy-Pasiak J., *Młodzieńcze lata Karola Rathausa w Galicji i ich znaczenie dla jego przyszłej twórczości*, XIX Międzynarodowa Konferencja Naukowa „Musica Galiciana”, Strzyżów, 17.05.2024.
- Jakubczyk-Ślęczka S., *„Bezsprzecznie jedno z najruchliwszych towarzystw na prowincji” – o działalności żydowskiego środowiska muzycznego w międzywojennym Przemysłu*, Międzynarodowa Konferencja Naukowa „Żydzi w kulturze muzycznej Galicji 2”, Uniwersytet Rzeszowski, 28.10.2022.
- Jakubczyk-Ślęczka S., *Wpływ nowych mediów i technologii na przemiany żydowskiej kultury muzycznej w międzywojennej Galicji*, XIX sesja Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Musica Galiciana”, Uniwersytet Rzeszowski, 16.05.2024.
- Jankowski T., Zimek K., *Polskie tango hebrajskie w międzywojennej Polsce*, Warszawa 2019.
- Klubiński M., *Bibliografia polskiego piśmiennictwa o muzyce żydowskiej (I)*, „Muzykalia VII. Judaica 2” 2009, http://demusica.edu.pl/wp-content/uploads/2019/07/bibliografia1_muzykalia_7_judaica2.pdf, (08.04.2024).
- Klubiński M., *Bibliografia polskiego piśmiennictwa o muzyce żydowskiej (II)*, „Muzykalia XI. Judaica 3” 2011, http://demusica.edu.pl/wp-content/uploads/2019/07/bibliografia2_muzykalia_11_judaica3.pdf, (08.04.2024).

- Klubiński M., *Bibliografia polskiego piśmiennictwa o muzyce żydowskiej (aneks do cz. I i II)*, „Muzykalia XIII. Judaica 4” 2012, http://demusica.edu.pl/wp-content/uploads/2019/07/klubinski2_muzykalia_13_judaica_44.pdf, (08.04.2024).
- Kostek J., *Świat przeszły dokonany*, Przemysł 2012.
- Lindstedt I., *O odnalezionym Kwartecie smyczkowym op. 19 Józefa Kofflera*, XIX Międzynarodowa Konferencja Naukowa „Musica Galiciana”, Strzyżów, 17.05.2024.
- Lindstedt I., *Polska muzyka filmowa z lat 1930–1939. Twórcy i zjawiska*, Interdyscyplinarne seminarium „Migracje artystyczne w XIX, XX i XXI wieku” ISPAN, 30.01.2024.
- Palmon H., *Żydowskie środowisko muzyczne Lwowa między wojnami światowymi*, Konferencja „Żydowski renesans muzyczny w Polsce i w Niemczech”, Muzeum Historii Żydów Polskich „Polin”, 15–17.09.2013, http://demusica.edu.pl/wp-content/uploads/2019/07/dm13_palmon.pdf, (04.04.2024).
- Piekarski M., *Józef Koffler jako publicysta i redaktor czasopism*, XIX Międzynarodowa Konferencja Naukowa „Musica Galiciana”, Uniwersytet Rzeszowski, 16.05.2024.
- Sharvit U., *Chasidic Tunes from Galicia*, Jerozolima 1995.
- Thesaurus of Hebrew Oriental Melodies*, red. A.Z. Idelsohn, t. 1–10, Leipzig, Berlin, Wien, Jerozolima 1914–1932.
- Vinaver Ch., *Anthology of Hasidic Music*, Jerozolima 1985.
- Vogel B., *Klezmerzy nie grali na katarynkach!*, „Ruch Muzyczny” 2023, nr 11, s. 36–38.
- Zimmermann Akiwa [wywiad] na temat Izraela Bakona, https://www.youtube.com/watch?v=y1qlxlvB9Q_E, (21.03.2024).

NARRATIONS ON THE MUSIC OF THE GALICIAN JEWS IN THE CONTEXT OF POLISH AND UKRAINIAN MUSICOLOGY – THE REVIEW OF LITERATURE, METHODS OF RESEARCH, AND FUTURE CHALLENGES

Abstract

The article presents literature dedicated to the music culture of the Galician Jews, especially those written by Polish and Ukrainian researchers. It lists their publications in chronological order and juxtaposes them with other, more general elaborations on the topic from the same period; this way it is tracking the changing ways of defining Jewish music and its place in the musicological systematics.

Regarded as a folk music (synagogue song, folk song, and klezmer music), it was the subject of ethnomusicological research. After the foundation of Jewish art music, the genre was discussed in the framework of historical musicology. Then, discussing Galician Jews' music and taking into consideration all its genres, where should we place them? Should we describe them as one of 'the national narratives' or as a part of Galician folk soundscape? What place does Jewish music occupy in the historical narration of Galician musical culture?

Summing up, the article presents the literature dedicated to the Galician Jewish music in the context of general problems and methods used by Jewish music researchers and eventually leads us to a question about the new axes of principle narration on Jewish music culture in the contemporary musicology.

Keywords: Jewish music, Galicia, Polish Jews, Polish musicology, Ukrainian musicology, Jewish musicology, Jewish ethnomusicology

Roksolana Hawaluk

Lwowskie Liceum Muzyczne im. Stanisława Ludkiewicza, Ukraina

ФРАНЦ КСАВЕР ВОЛЬФГАНГ МОЦАРТ У ЛЬВІВСЬКОМУ МУЗИКОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ: ІСТОРІОГРАФІЧНИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ

Галичина може пишатися причетністю до історії родини Моцартів через перебування та творчу діяльність протягом майже трьох десятиріч на її території молодшого з синів В. А. Моцарта. При наявності вагомих ґрунтовних праць зарубіжних дослідників Вальтера Гуммеля [Walter Hummel]¹, Рудольфа Ангермюллера [Rudolph Angermüller]², Карстена Ноттельмана [Karsten Nottelmann]³, галицький вектор музикознавчих моцартівських досліджень відомий відносно мало, хоча має тривалу історію і чималі власні здобутки. Погляд на моцартівську проблематику з позицій осмислення культурної панорами та складових музичного мистецтва безпосередньо з того регіону, з яким були пов'язані його найістотніші досягнення в виконавській, диригентській, педагогічній, композиторській сферах створює можливість нового чи уточненого погляду на низку подій, фактів, мотивацій, інспірацій, творчих контактів. Мета даного дослідження – привернути увагу до масиву моцартівських напрацювань музикознавців Галичини в історичній ретроспективі з виходом на їх генеральні тенденції в сучасності.

Патріархом музикознавчих пошуків досліджуваної сфери є професор Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка (нині Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка) Дмитро Колбін. Його пошуки у сфері моцартіани, започатковані в 1960-х роках, не лише привернули увагу до постаті Моцарта-молодшого, але й послужили основою для базового формування структури його творчого шляху, визначення локацій, постатей найвагоміших сучасників, складових творчого доробку. Надзвичайно важливими стали пошуки нотних видань та рукописів, дослідження спадку родини Моцартів в музеях, архівах, бібліотечних фондах на теренах СРСР (насамперед Державний центральний Музей музичної культури ім. М. Глінки

¹ W. Hummel, *W.A. Mozarts Söhne*, Kassel 1956.

² Franz Xaver Wolfgang Mozart „Reisetagebuch 1819–1821”, herausgegeben und kommentiert von R. Angermüller. Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Bad Honnef 1994.

³ K. Nottelmann, *W.A. Mozart Sohn. Der Musiker und das Erbe des Vaters*, Kassel 2009.

у Москві, колекція Браша-Вакселя з відділу рукописів публічної бібліотеки ім. Салтикова-Щедріна та Пушкінського будинку Академії Наук СРСР у Ленінграді (тепер Санкт-Петербург), бібліотека Тартуського університету), підготовка низки публікацій для центральних фахових видань тогочасної держави, статей у наукових збірках польською та німецькою мовами, зокрема „Mozart Jahrbuch” 1969–70 pp. (Зальцбург)⁴.

Не менш важливою ініціативою стало публічне виконання творів батька і сина Моцартів силами педагогів, хору та камерного оркестру студентів консерваторії (диригент Олександра Деркач), доповнені його вступним словом та музикознавчими коментарями у виконанні Б. Котюка і С. Криворучко 24 грудня 1971 року. У ньому на початку другого відділу єдиним блоком були виконані твори Ф. К. В. Моцарта: терпет „Frühlingsgruß” op. 29, кілька пісень з циклу op. 21 та дуєт з кантати „Der erste Frühlingstag” (згідно зазначень у програмі – вперше в СРСР). Усі вони написані і вперше виконані в період перебування Моцарта-молодшого в Галичині.

Результатом насамперед тривалої дослідницької праці в умовах радянської залізної завіси і за відсутності інтернету (пошуки першовидань творів Ф. К. В. Моцарта, відчитування рукописних текстів вокальних творів, ідентифікації автографів) стала можливість концертних виконань та аудозаписів, телевізійних і радіотрансляцій 1970-х років. В одному зі своїх інтерв'ю Д. Колбін зазначав, що саме з його подачі твори Ф. К. В. Моцарта звучали в програмах Львівського, Всеукраїнського (Київ), Московського і Варшавського радіо⁵. Зокрема, у виконанні Д. Колбіна як скрипаля з піаністкою Ж. Славною на радіо записано і трансльовано скрипкову сонату B-dur op. 7. У фаховому україномовному журналі „Музика”⁶ музикант стило виклав основні дані з життєпису Ф. К. В. Моцарта, зазначаючи успішне виконання низки його творів (зокрема Концерту № 2 Es-dur, op. 25 (1818)) в консерваторських концертах і трансляціях. Він вказував, що матеріалом для них послужили першодруки терпету „Frühlingsgruß” і кантати „Der erste Frühlingstag”

⁴ Д. Колбін, *Моцарт (Mozart) Франц Ксавер Вольфганг* [w:] *Музыкальная Энциклопедия*, т. 3. Москва 1976, s. 714; Д. Колбін, *Невідомі автографи Моцарта*, „Мистецтво” 1966, nr 6 (75) (listopad–grudzień), s. 18–20; Д. Колбін, *Під ім'ям Вольфганга Амадея Моцарта* [w:] *Записки Наукового Товариства ім. Т. Г. Шевченка. Праці Музикознавчої Комісії*, т. ССХХХІІ, Львів 1976, s. 81–98; Д. Колбін, *Сторінки з життя та діяльності Франца Ксавера Моцарта в Галичині*, „Вольфганг Амадей Моцарт: погляд з ХХІ сторіччя. Наукові записки ЛДМА ім. М. Лисенка” 2006, Вип. 13, s. 113–122; D. Kolbin, *Ein Lemberger Portrat von Franz Xaver Mozart, Lemberg / L'viv 1772–1918* [w:] *Wiederbegegnung mit einer Landeshauptstadt der Donaumonarchie*, Wien 1993, s. 30–32; D. Kolbin, *Autographe Mozarts und seiner Familie in der UdSSR* [w:] *Mozart-Jahrbuch: 1968/70*, Salzburg 1970, s. 281–303 i in.

⁵ Т. Козирева, *Моцарт жив у Львові... Щоправда, не Вольфганг Амадей, а Франц Ксавер*, „Високий Замок” 2007 (26 VII), s. 5.

⁶ Д. Колбін, „Львівський” Моцарт, „Музика” 1972, nr 4 (lipiec–sierpień), s. 3-a obwoluty.

з львівських фондів, копія рукопису вокального циклу ор. 21, віднайденого в Москві в ході наукових досліджень, а також ксерокопії творів, надісланих з Відня, Дрездена, Зальцбурга.

Важливою етапною подією 1990 року стала реалізація аудіозапису на великий вініловий диск Всесоюзною фірмою „Мелодия” на підставі записів попередніх років Концерту № 2 Франца Ксавера Моцарта для піанофорте з оркестром (запис 1973 року, виконавці – солістка Жанна Пархомовська і симфонічний оркестр Львівської державної філармонії під орудою Миколи Колесси) та Сонати для піанофорте з акомпанементом скрипки або віолончелі D-dur ор. 19, присвяченої Йозефіні Бароні-Кавалькабо (запис 1988 року, Володимир Жилін – віолончель, Ж. Пархомовська – фортепіано) з розлогими анотаціями Д. Колбіна⁷.

Наступною виконавською версією Другого концерту було прочитання Йозефа Ерміна з оркестром Львівської філармонії (диригент Іван Юзюк) записаний і трансльований першим державним каналом Українського телебачення (УТ-1, зараз – „Перший” в складі Національної суспільної телерадіокомпанії України).

Він фрагментарно прозвучав у одній з низки програм, реалізованих у 1990-х роках на Львівському телебаченні журналісткою та редакторкою музичних програм Любов’ю Козак⁸. У них поряд з юними виконавцями-вокалістами Борисом Лавренівим, Наталією Довгань, Оксаною Голик, Іриною Маковецькою (тепер – доцентом кафедри музичного мистецтва, заслуженою артисткою України) та Лесею Грабовою (майбутньою успішною оперною співачкою) виступали солістка філармонії Богдана Хідченко, артист філармонії, віолончеліст Володимир Жилін, соліст Львівської опери Степан Степан, доцент Вищого Державного Музичного Інституту ім. М. В. Лисенка⁹ Ірина Немира, педагоги Йозеф Єрмін та Оксана Рапіта, концертмейстерка Зинаїда Максименко.

Якісно новим етапом стало ініціювання неприбуткової Львівської міської громадської організації „Моцартівське товариство у Львові” (1997), яке об’єднало низку провідних музикознавців та виконавців (Д. Колбін, Н. Кашкадамова, Л. Кияновська, Я. Горак, В. Токарчук, Л. Козак, Н. Самотос, С. Бурко, Й. Ермін, М. Драган та ін. на чолі з першим головою правління – Я. Якубком¹⁰) у прагненні подальшого розгортання дослідницьких ініціатив

⁷ Франц Ксавер Моцарт. Концерт № 2 для фортепіано с оркестром Ор 25. Жанна Пархомовская. Дирижер Николай Колесса; Соната для виолончели и ф-но Ор.19 Владимир Жилин, Ж. Пархомовская. Аннотация Д. Колбина. Грамзапись ВПТО „Мелодия”, Москва 1990, numer seryjny C 10 29867 003.

⁸ Programy telewizyjne: „Львівський Моцарт” (grudzień 1992 r.), „Загадки Моцарта”, „Син Моцарта у Львові”: автор – Д. Колбін, редактор – Л. Козак, режисер – М. Титенич.

⁹ Тогочасна назва Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.

¹⁰ В 2002–2012 рр. головою став Д. Колбін (зараз – почесний голова), його змінив С. Бурко.

щодо Моцарта-молодшого, а також виконавства й популяризації творчого доробку родини Моцартів через проведення анованих концертів, аудіозаписів, конференцій, підготовку популярних публікацій радіо- і телепрограм. Ідея створення товариства виникла у 1991 році під час проведення днів В. А. Моцарта у Львові з нагоди 200-річчя смерті митця – одна з численних програм цих урочистостей була присвячена доробку його сина. Статут нової інституції затверджено 21 лютого 1997 року, в якому співзасновниками названо Я. Якубяка, Д. Колбіна та Л. Козак. Мету товариства окреслено як: „Пропаганда творчості Вольфганга Амадея Моцарта та його сина Франца Ксавера Моцарта (який тривалий час жив у Львові) шляхом проведення концертів, теле- і радіопередач, наукових досліджень, конференцій, різномірних публікацій”¹¹.

Дослідження творчого доробку Ф. К. В. Моцарта, формування виконавських програм і аудіозаписів його творів відбувалося значною мірою через особисті контакти в перебігу наукової та гастрольної діяльності. Зокрема, тогочасний художній керівник Львівської філармонії Сергій Бурко в одному з інтерв'ю розповідав: „На одному з музичних вечорів, коли я музикував у родині Ганса Ебергарда Антона в малесенькому містечку Гермері неподалік Мюнхена, ми випадково наштотхнулися на фортепіанний квартет сина Моцарта. Яким же ж було здивування моїх колег, коли я запитав, чи знають вони, що син Моцарта довгий час мешкав у Львові. Тож, коли виникла ідея створення компакт-диску з творів „львівського Моцарта”, зокрема в рамках відзначення 250-ліття його батька, я ще раз звернувся до цієї німецької родини з проханням надіслати мені ноти, що вона залюбки й зробила...”¹².

У співпраці з Австрійським бюро кооперації в науці, освіті і культурі товариство 12.III.2001 року організувало зустріч із представником Міжнародної фундації Моцартеум (Internationale Stiftung Mozarteum) в Зальцбургу професором Ергардом Коппенштайнером, як дослідником письмової кореспонденції родини Моцартів і біографії Ф. К. В. Моцарта. Вона включала дві наукові доповіді: австрійського гостя на тему „Франц Ксавер Вольфганг Моцарт і його перебування в Галичині і, зокрема, у Львові в світлі тогочасної кореспонденції” та професора Д. Колбіна „Франц Ксавер Моцарт та його українські, польські та російські зв'язки”, а також виступ квартету камерного оркестру „Віртуози Львова”¹³.

¹¹ *Статут Львівської міської громадської організації „Моцартівське товариство у Львові”*, Львів 1997, (Archiwum Towarzystwa, rękopis).

¹² Л. Мельник, *Історія та легенди про „українського Моцарта”*, Deutsche Welle (DW) 2006 (5 V), <https://www.dw.com/uk/a-2479957> (19.12.2023).

¹³ Концертна програма включала Фортепіанний квартет № 1, Варіації для піанофорте d-moll, вокальні твори з ор. 21.

Моцартівське товариство тісно співпрацювало з Посольством Республіки Австрія в Україні. Аташе посольства з питань науки та освіти Андреас Веннінгер висловлював солідарність з львівськими діячами у прагненні повернути призабуте ім'я Франца Ксавера Вольфганга Моцарта європейській музичній культурі, встановити у Львові пам'ятну таблицю та перейменувати одну із вулиць міста на його честь: „По-перше, ми підтримуємо наукову лінію проєкту – дослідників, зайнятих цією тематикою. Все ще дуже важливо працювати в архівах, і знайти більше матеріалу – про творчу діяльність Моцарта-сина у Львові й сьогодні відомо ще дуже мало. Другий напрямок – культурний: підтримуємо виконання вже віднайдених творів, запис у Львівській філармонії компакт-диску, який згодом запропонують й австрійському слухачеві. Думаємо також запросити до Австрії з концертом львівський оркестр із програмою творів Моцарта-молодшого”¹⁴.

Львівське товариство налагодило контакти з Південно-німецьким моцартівським товариством та його головою Георгом Майсом [Georg Meiss], який відвідав Львів 2006 року в період проведення фестивалю „Віртуози”, і спільно з координатором проєкту С. Бурком взяв участь як диригент у концерті камерного оркестру „Віртуози Львова” з програмою творів трьох генерацій родини Моцартів.

Моцартівське товариство неодноразово ініціювало звернення до міського голови з приводу перейменування однієї з вулиць міста на честь Львівського Моцарта чи родини Моцартів загалом¹⁵. Пам'ятну таблицю праворуч від входу до собору Святого Юра з портретом Франца Ксавера Вольфганга Моцарта¹⁶ з подачі Товариства вмонтовано й освячено у 2007 році, на ній зафіксовано дані про виконання „Реквієму” В. А. Моцарта у 1826 році хором Товариства Святої Цецилії, заснованого і очолюваного Моцартом-молодшим до 35-річчя від дня смерті батька.

Лінію аудіозаписів доробку Моцарта-молодшого продовжили реалізований С. Бурком CD „Львівський Моцарт” (2006), до якого увійшли Концерт № 2, вокальні твори з ор. 21 (у виконанні солістки Львівської філармонії Мар'яни Лаби), Варіації для піанофорте на тему „У сусіда хата біла” ор. 18 (1820) і Фортепіанний квартет g-moll ор. 1 (1802, виконавці Мирослав Драган – фортепіано, Володимир Мегеден – альт, Володимир Дуда – скрипка, Артем Шмагайло – віолончель) та „Музика Габсбургського Львова” (2010), куди окрім 2 частини Фортепіанного концерту № 1 ор. 14 (1811), виконаного М. Драганом спільно з оркестром INSO під орудою Гунґарда Маттеса увійшли

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ У січні 2001 року до міського голови Василя Куйбіди, в листопаді 2002 р. та лютому 2005 р. до міського голови Любомира Буняка.

¹⁶ Скульптор Олесь Дзиндра, виготовлена власним коштом з італійського мармуру та бронзи з дозволу Владики Ігоря Возьняка.

Варіації для піанофорте на тему „У сусіда хата біла” ор. 18, Бальний полонез D-dur ор. 26, та два солоспіви (солістка – Мар’яна Лаба).

З 15 до 31 серпня 2014 року у Кракові та Львові паралельно відбувались 39-й Міжнародний фестиваль „Muzyka w starym Krakowie” (співорганізатор, директор і художній керівник фестивалю – Станіслав Галонський [Stanisław Gałoński]) та вперше – „Музика в старому Львові” (його організатором незмінно є Львівська національна філармонія, директором – Сергій Бурко). Завданням українського фестивалю є представлення Львова як міста з особливим архітектурно-історичним ландшафтом, пам’ятками європейської культури та історії, традиціями, інтерактивними ідеями та креативними реаліями. В ході творчої події було реалізовано музичний проєкт „Львівський Моцарт” з творів Ф. К. В. Моцарта. Завершенням цього фестивалю став спільний історичний проєкт, який об’єднує мистецьку історію обох народів¹⁷: виконання „Реквієму” В. А. Моцарта у храмі св. Юра під орудою Станіслава Галонського за участю польських та українських солістів¹⁸. Відтоді щорічно в кожному фестивалі представлено програми, пов’язані з родиною Моцартів (авторський проєкт С. Бурка „Три Моцарти”) та нові прочитання творів Ф. К. В. Моцарта. Окрім оригінальних версій до концертних програм входять оркестрування: як, наприклад 6 романсів на тексти європейських поетів-романтиків (аранжування Володимира Дуди) чи „Полонез” (аранжування Віктора Камінського). Твори Моцарта-молодшого неодноразово звучали й у програмах Фестивалю давньої музики у Львові (започаткований у 2003 році Романом Стельмашуком). Так, наприклад в програмі XIV фестивалю 2016 року (17-30.VI) були реалізовані тематичні проєкти „Франц Ксавер Моцарт і Львів”, „Моцарт і не тільки”.

Твір Ф. К. В. Моцарта (Варіації для піанофорте ор. 18 у виконанні Мирослава Драгана) увійшов до проєкту просвітницьких аудіозаписів – аудіокниги „Музична подорож Україною” (2015), реалізованого спільно італійським музикознавцем, професором славістики Римського університету Кшиштофом Верніцкім і академіком НАН України Степаном Павлюком за активної співпраці з професоркою Львівської музичної національної академії ім. М. В. Лисенка Оксаною Герасименко, доцентом кафедри богослов’я, Українського Католицького Університету, артменеджером Михайлом Перуном та професором Українських досліджень Загребського університету Євгеном Пащенко. Диск містить 138 творів від автентичних фольклорних зразків і їх

¹⁷ В пам’ять про виконання цього твору в названому храмі 5 грудня 1826 року під спільною орудою Ф. К. Моцарта та К. Ліпінського.

¹⁸ Для виконання твору об’єдналися Академічний камерний оркестр „Віртуози Львова”, хор „Глорія” (керівник – Володимир Сивохіп), хор собору св. Юра (керівник – Надія Поворозник) та солісти, серед яких українські виконавці Наталія Дитюк (сопрано), Дарія Князева (альт), й польські музиканти Пшемислав Борис [Przemysław Borys] (тенор) та Єжи Бутрин [Jerzy Butryn] (бас).

обробок у виконаннях провідних солістів і колективів України до найсучаснішої академічної і поп-музики та 60 текстів-коментарів.

Істотним є внесок у найрізноманітніші аспекти галицької моцартіани визначних львівських музикознавців, більшість яких складає ядро Моцартівського товариства: Яреми Якуб'яка, Стефанії Павлишин¹⁹, Лешека²⁰ і Тереси Мазеп²¹ (діяльність музичних товариств, актуалізація локальних архівних документів), Любові Кияновської²² (культурологічне тло і генеральні здобутки діяльності окремих творчих постатей полікультурного середовища

¹⁹ S. Pawlyschyn, *Die österreichische Oper in Lviv (1776–1872)*, „Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft” 1994, nr 27, s. 9–14.

²⁰ Л. Мазепа, *Сторінки музичного минулого Львова: з неопублікованого*, Львів 2001; Л. Мазепа, Т. Мазепа, Ф. К. В. Моцарт біля витоків музичної освіти у Львові, „Вольфганг Амадей Моцарт: погляд з ХХІ століття. Наукові записки ЛНМА ім. М. В. Лисенка” 2006, Вип. 13, s. 98–106; L. Mazepa, *Teatr muzyczny we Lwowie w kontekście kultury muzycznej miasta* [w:] *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-księżęcej do roku 1945)*, t. VII, red. L. Mazepa, Rzeszów 2003, s. 11–21; L. Mazepa, *Towarzystwo św. Cecylii we Lwowie* [w:] *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-księżęcej do roku 1945)*, t. III, red. L. Mazepa, Rzeszów 1999, s. 105–127 i in.

²¹ Т. Мазепа, *Європейські і українські музичні товариства у вимірі столичних культур ХVІІІ–ХІХ ст.* „Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: збірник наукових праць” 2012, т. I, Вип. 18 (1), s. 16–22; Т. Мазепа, *Соціокультурний феномен європейських музичних товариств ХІХ – початку ХХ століть на прикладі Галицького музичного товариства*, Львів 2017, 474 s.; Т. Мазепа, *Соціокультурні функції музичних товариств*, „Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва” 2017, Вип. 4, s. 187–191; Т. Мазепа, *Muzycy austriaccy w dziewiętnastowiecznym Lwowie: Franciszek Ksawery Wolfgang Mozart – u źródeł dziewiętnastowiecznego szkolnictwa muzycznego we Lwowie* [w:] *Znani i nieznani dziewiętnastowiecznego Lwowa. Studia i materiały*, t. 3, red. L. Michalska-Bracha, M. Przeniosło, Kielce 2013, s. 53–61; Т. Мазепа, *Przyczynki do dziejów życia muzycznego Lwowa (koncerty wybitnych muzyków lwowskich w latach 1820–1850)* [w:] *Musica Galiciana*, t. XII, red. G. Oliwa, Rzeszów 2010, s. 143–161 i in.

²² Л. Кияновська, *Діяльність німецьких, австрійських та чеських музикантів в Галичині в ХІХ ст.* [w:] *Musica Galiciana: Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-księżęcej do roku 1945)*, t. V, red. L. Mazepa, Rzeszów 2000, s. 119–128; Л. Кияновська, *Основні етапи польсько-українських музичних взаємозв'язків у Львові у ХІХ – першій половині ХХ ст.* [w:] *Musica Galiciana / Музика Галичини*, т. II, red. Ю. Ясіновський, Львів 1999, s. 62–68; Л. Кияновська, *Територія моцартіана: з традиції в майбутнє (хроніка подій)*, „Українська музика” 2017, nr 3/25, s. 161–172; Л. Кияновська, *Українські мотиви і алюзії в творчості австрійських і польських композиторів Львова*, „Українська тема у світовій культурі. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського” 2001, Вип. 17, s. 153–162; Л. Кияновська, *Франц Ксавер Вольфганг Моцарт і Львів*, „І: незалежний культурологічний часопис” 2017, nr 86, s. 36–55; L. Kijanowska-Kamińska, *Twórczość Karola Lipińskiego a lwowski romantyzm* [w:] *Karol Lipiński. Życie, działalność, epoka*, t. 4, red. D. Kanafa, M. Zduniak, Wrocław 2007, s. 13–25; *Вибрані музикалії з архіву бібліотеки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*, red. і вступ І. Антонюк, przedmowa Л. Кияновська, Львів 2009.

Галичини), Лідії Мельник²³ (джерелознавчі дослідження мистецької преси), Володимира Токарчука²⁴ (персоналії австрійських музикантів Галичини), Ірини Антонюк²⁵ (дослідження нотних архівів бібліотек та музейних фондів, зокрема першовидань творів родини Моцартів, маргіналій тощо) та ін.

Вагомим доповненням до окресленої сфери стали праці фахівців у сфері візуального мистецтва та музейної справи, оскільки в них зроблено низку важливих джерелознавчих знахідок, встановлено й уточнено важливі взаємозв'язки, дати і факти. Це розвідки Софії Король²⁶, Лариси Купчинської²⁷, Мар'яни Левицької²⁸, Світлани Стець²⁹.

²³ Л. Мельник, *Музична журналістика: теорія, історія, стратегії. На прикладах із щоденної преси Львова від початків до сьогодення*, Львів 2013, 384 с.; Л. Мельник, *Концертне життя Львова у дзеркалі часопису „Mnemosyne”* [w:] *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945)*, t. III, red. L. Mazepa, Rzeszów 1999, s. 173–182; Л. Мельник, *Музичне життя Львова 1824 року у дзеркалі часопису „Mnemosyne”* [w:] *Записки Наукового Товариства ім. Т. Г. Шевченка. Праці Музикознавчої Комісії*, т. ССXXXII, Львів 1996, s. 217–222; Л. Мельник, *Музикалії на сторінках перших львівських газет*, „Музикознавчі студії: наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка” 2010, Вип. 22, s. 4–10; Л. Мельник, *Становлення музичної журналістики у першій половині XIX ст. (За матеріалами тогочасної німецькомовної преси Львова)* [w:] *Збірник праць Науково-дослідного центру періодики*, red. М. М. Романюк, Вип. 2 (18), Львів 2010, s. 3–16 і ін.

²⁴ В. Токарчук, *Австрійські композитори Львова першої половини XIX століття* [w:] *Записки Наукового Товариства ім. Т. Г. Шевченка. Праці Музикознавчої Комісії*, т. ССXXXII, Львів 1996, s. 223–232; В. Токарчук, *Йоганн Рукгабер — перший музичний директор Галицького Музичного Товариства* [w:] *Musica Galiciana / Музика Галичини*, т. II, red. Ю. Ясіновський, Львів 1999, s. 86–90 і ін.

²⁵ І. Антонюк, *З історії музичних колекцій бібліотеки Львівської державної музичної академії імені М. В. Лисенка*, „Вісник Львівського університету. Серія: книгознавство, бібліотекознавство та інформаційні технології” 2007, Вип. 2, s. 209–216; І. Антонюк, *Нотні колекції бібліотеки ЛНМА ім. М. В. Лисенка у світлі історико-культурного процесу краю: розправа докторська*, Львів 2008; І. Антонюк, *Рідкісні видання Вольфганга Амадея та Франца Ксавера Моцартів у фондах бібліотеки ЛДМА ім. М. В. Лисенка*, „І: незалежний культурологічний часопис. Львів епохи Ф. К. Моцарта 1813–1838” 2017, nr 86, s. 136–151 і ін.

²⁶ С. Король, *Антон Лянте: між класичним пейзажем і натурними студіями* [w:] *Записки Наукового Товариства ім. Т. Г. Шевченка. Праці комісії образотворчого та ужиткового мистецтва*, т. 248 (ССXLVIII), Львів 2004, s. 152–165; С. Король, *У тіні і під сонцем імперії Габсбургів. До історії життя і творчості Антона Лянте*, „Артес” 2018 (17 XII), <https://artesanmanac.com/u-tini-i-pid-soncem-imperii-habsburhiv/> (15.01. 2021).

²⁷ Л. Купчинська, *Художники віденської мистецької школи у театральному житті Львова кінця 18-го – першої половини 19-го століть*, „Народознавчі зошити” 2018, nr 5 (143), s. 1255–1267.

²⁸ М. Левицька, *Австрійський „мистецький десант”: іноземні художники у Львові на зламі XVIII-XIX століть*, „І: незалежний культурологічний часопис. Багатокультурний Львів” 2009, nr 58, <http://www.ji.lviv.ua/n58texts/levytska.htm> (15.01.2021); М. Левицька, *Темніча муза львівського Моцарта: візуальна реконструкція приватної біографії*, „Україна модерна” 2017 (6 VIII), <http://uamoderna.com/md/levytska-mozart-son> (10.12.2020).

²⁹ С. Стець, *Франц Ксавер Моцарт – Антон Лянте (Біографічна розвідка)*, „Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника” 2018, Вип. 10, s. 498–518.

Новий виток зацікавлення його постаттю зумовив потужний проєкт LvivMozArt (з 2017 року), ініційований групою львівських бізнесменів (Марком Зархіним, Олегом Мацехом та Андрієм Сидором) з диригенткою та арт-директоркою Оксаною Линів, де львівський Моцарт став патроном міжнародного музичного фестивалю. В його контексті було здійснено прочитання знаних і раніше невиконуваних творів Ф. К. В. Моцарта³⁰, проведено низку тематичних виставок документів, видань і артефактів та міжнародних наукових форумів за участю потужного грона фахівців, які значно розширили уявлення про залученість сина віденського генія в галицький музичний контекст, про співвідношення місцевого музичного середовища з тогочасним європейським. Перша ж конференція відбулася за участі доктора мистецтвознавства, професорки Люби Кияновської з ЛНМА ім. М. В. Лисенка, доктора мистецтвознавства, професорки Аделіни Єфіменко (Німеччина-Україна), голови бібліотеки „Mozartiana” Міжнародної фундації „Mozarteum” Арміна Брінзінга [Armin Brinzing], австрійського музикознавця, професора Гартмута Кронеса [Hartmut Krones], професора Гельмута Льюоса [Helmut Loos] з Німеччини, колекціонера музичних артефактів професора Губертуса фон Фосса [V. Hubertus von Voss] з Мюнхена, професорки Ангеліки Мотс [Angelica Mots] зі Швейцарії, кандидата мистецтвознавства Тереси Мазепи. В концертній програмі „Музичний салон. Ф. К. В. Моцарт і фортепіанна музика” у виконанні фортепіанного дуету Яра Таль [Yaara Tal] – Андреас Гротгузе [Andreas Groethuysen] прозвучали „Меланхолійні полонези” в перекладі на 4 руки – як презентація нещодавно записаного CD, в концертній програмі „Син – великому батькові” фігурував „Фест-Хор”, створений до урочистостей відкриття пам’ятника В. А. Моцарту у Зальцбургу в серпні 1842 року³¹. Симфонічний концерт-закриття LvivMozArt включав Увертюру D-dur Ф. К. В. Моцарта у виконанні новоствореного Молодіжного симфонічного оркестру України та Федеративного молодіжного оркестру Німеччини / BundesJugendOrchester.

Завдяки популяризації діяльності і творчості Ф. К. В. Моцарта через виконавство, виставки, наукові дослідження, їх висвітлення в українських та

³⁰ Перший же фестиваль (18–25 серпня 2017 р.) включав 24 події: концерти, оперні вистави, камерні вечори, відкриті перформенси, наукову конференцію та виставку „Любити музику. Франц Ксавер Моцарт та музичне життя у Львові”, він об’єднав академічний симфонічний оркестр „INSO-Львів”, Львівську національну академічну хорову капелу „Дударик”, піаніста Антонія Баришевського (Україна–Швейцарія), та солістів-співаків Юлію Марію Дан (Румунія–Німеччина), Зоряну Кушплер (Україна–Австрія), Софію Соловій, Михайла Малафія (Україна), Ігоря Царькова (Україна–Німеччина), Анну Ель-Хашем (сопрано), Станіслава Цему та Віктора Андрійченка (контрабаси), Сашу Реккерта (верфон – скляна гармоніка), фортепіанний дует Яра Таль – Андреас Гротгузе.

³¹ Виконавці: солісти С. Соловій, З. Кушплер, М. Малафій, І. Царьков, Галицький академічний камерний хор, камерний хор „Gloria” та оркестр INSO Львів під батuitoю Оксани Линів.

міжнародних ЗМІ в 2018 році у Львові відбулась мистецька подія міжнародного значення – до Львова була привезена скрипка В. А. Моцарта, яка прозвучала в фінальному концерті фестивалю LvivMozArt. Це стало першим прецедентом надання цієї реліквії в країну Східної Європи і проявом особливої честі і визнання з боку Австрійського уряду та Міжнародної Фундації Моцартеум у Зальцбурзі.

Темою фестивалю LvivMozArt 2019 (03–11.VIII) стали музика та література. Програма тогорічного Музично-літературного салону-симпозіуму „Літературні імпресії в музиці: Моцарт та майбутнє” передбачала виступи науковців з Німеччини, Австрії, Польщі та України. З них Ф. К. В. Моцарту були присвячені розвідки директора архіву „Товариства друзів музики у Відні” Отто Бібі [Otto Biba] „Чи Франц Ксавер Моцарт був знавцем літератури?“, співробітниці Фундації Моцартеум, Зальцбург Йоани Геанти [Johanna Geanta] „Моцарт та поети в їхніх піснях”, доповіді „Література та музика в культурному полі Львова часів Франца Ксавера Моцарта” Любові Кияновської, „Франц Ксавер Моцарт та блогери епохи бідермайер” докторки мистецтвознавства Лідії Мельник.

Зокрема в проєкті „Не тільки Моцарт!”, презентованому Львівською національною музичною академією ім. М. В. Лисенка, Національною академією мистецтв України та благодійним фондом VERE MUSIC FUND, цілий відділ концертної програми було присвячено творчості Моцарта-молодшого, де окрім виконуваних раніше Варіацій для фортепіано на тему української народної пісні „У сусіда хата біла” d-moll, op.18. прозвучали Чотири танці для фортепіано: марш (1809), лендлер (1810), два німецьких танці (1812); Скрипкова соната F-dur, op. 15 та Варіації для фортепіано на невідому тему G-dur, op.13; Варіації для фортепіано на тему Менуету з фіналу опери В. А. Моцарта „Дон Жуан”, op.2; Фінальна редакція Моцарта-сина Рондо F-dur В. А. Моцарта для фортепіано (1802).

Львів став єдиним містом України, включеним до Міжнародної асоціації „Mozart Ways” („Шляхи Моцарта”), до якої вже входять Бельгія, Італія, Франція, Великобританія, Словаччина, Чехія, Нідерланди, Швейцарія, Німеччина, Австрія та до якої можуть належати лише міста, які історично пов'язані з найбільш впливовою музичною династією Європи.

LvivMozArt 2021³² (26–29.VIII) був приурочений 230-річчю від дня народження Ф. К. В. Моцарта. В його рамках відбулася прем'єра найбільш ранньої кантати митця (яка тривалий час вважалась втраченою), виставка „Моцарт і Львів: історія та сьогодення”, де було представлено архівні знахідки, літографії та нотні першовидання його періоду, а також твори сучасного мистецтва, присвячені йому та музиці, а також Міжнародний онлайн-симпозіум „Об'єднані Моцартом”, у якому взяли участь українські музикологи,

³² У 2020 році фестиваль не проводився через ковід.

диригенти, виконавці, члени товариства European Mozart Ways різних країн та представники Stiftung Mozarteum Salzburg. На цьому фестивалі також відбулася презентація AR-додатку Mozarts Story. Lviv, який дозволяє ознайомитися та інтерактивно взаємодіяти з локаціями, пов'язаними з перебуванням Моцарта-молодшого у Львові із застосуванням технології доповненої реальності.

Важливим поворотним етапом досліджень галицького періоду Моцарта-молодшого стало заснування Краєзнавчого кластеру „Галичина – (не)звідана земля / Galicia – terra (in)cognita”. Установча сесія відбулася 19 лютого 2021 року у смт. Нові Стрілища Львівської області. Його ініціювало Регіональне представництво Українського центру культурних досліджень³³ на запит Бібрської, Рогатинської та Бурштинської територіальних громад. Наскрізною темою обговорення була постать і творчість Ф. К. В. Моцарта, та його зв'язок із вказаними територіями. Кластер об'єднав адміністрації територіальних громад, мистецькі навчальні заклади, музейні, екскурсійні, бібліотечні та інші осередки. Орієнтовний спектр діяльності включає низку напрямків:

I. Пошукова робота:

1. Пошук та опрацювання документальних матеріалів;
2. Пошукові експедиції з метою дослідження локацій, які ввійдуть до структури кластеру, напрацювання робочої дорожньої карти;
3. Інвентаризація, обстеження та точне картування всіх об'єктів проєкту;

II. Екологічні акції: толоки об'єктів, їх упорядкування та ознакування;

III. Освітні проєкти:

1. Розробка екскурсійних пішохідних/велосипедних/автобусних маршрутів, співпраця з туроператорами, проведення презентації маршрутів та промоційних турів для них.

3. Презентації книги листів і щоденників Франца Ксавера Моцарта в кожному з осередків.

4. Проведення тематичних концертних програм до 230-річчя Франца Ксавера Моцарта за участю мистецьких шкіл громад-учасників кластеру.

5. Створення дитячих мистецьких таборів, зокрема орієнтованих на поглиблення краєзнавчих аспектів.

IV. Створення нових локацій, інформаційне маркування, забезпечення зон комфорту для туристичних груп;

V. Ревіталізація пам'яток.

8 липня 2021 року в контексті проєкту „Галичина – (не)звідана земля / Galicia – terra (in)cognita” відбулася робоча подорож групи його представників з метою проведення польових досліджень, налагодження контактів та

³³ Український центр культурних досліджень – це підвідомча установа Міністерства культури та інформаційної політики України, що займається культурно-просвітницькою діяльністю.

підписання меморандумів новими учасниками. Її основний маршрут склали здебільшого „моцартівські” локації з маєтностей родини графів Баворовських [Baworowscy] (Смолянка, Баворів, Підкамінь коло Рогатина), а також Краєзнавчий музей міста Бережани. В перебігу подорожі члени групи мали нагоду відвідати унікальні архітектурні об’єкти (каплиці, замчища, костел, давній млин, підземні комунікації понад 200-літньої давності), обмінятися цінними даними з місцевими дослідниками і керівництвом культурної сфери, обговорити перспективи й особливості реставраційно-відновлювальних робіт, налагодити важливі контакти для майбутньої співпраці. Особливим етапом подорожі було відвідання Бережанського краєзнавчого музею, де відбулося підписання меморандуму про співпрацю з головою Бережанської об’єднаної територіальної громади на Тернопільщині – Ростиславом Бортником.

4 січня 2022 р. відбулася друга зимова експедиція Краєзнавчого кластеру. Її учасники відвідали низку місць перебування Ф. К. В. Моцарта – з метою їх ознакування на інтерактивній карті, налагодження безпосередніх контактів з представниками місцевих громад і храмів. відвідали осередки, що знаходяться у Івано-Франківській області: Бурштин, сусідні села Сарники, Діброву, Поділля (колишні Сарники Долішні, де Ф. К. В. Моцарт працював викладачем музики в родині графів Янішевських). Було налагоджено співпрацю з Бурштинською міською радою, місцевими краєзнавцями, оглянуто каплицю Скарбків на бурштинському кладовищі.

12 січня 2022 року відбулася третя зимова експедиція. Завданням цієї подорожі було відвідання моцартівських локацій в Тернопільській області та храму в Рогатині (за попередньою домовленістю з о. Яном та органісткою храму – пані Людмилою Хашевською) і налагодження контактів із дослідниками Краєзнавчого музею у м. Тернопіль. Перелік пунктів для ознакування об’єктів: Тернопіль, Баворів, Смолянка, Бережани, Рогатин.

Тернопільський краєзнавчий музей, як головний музей області, зацікавлений у доповненні своєї експозиції інформацією про моцартівську діяльність на її території, його представники підписали меморандум про співпрацю. До приїзду команди Кластеру було приурочено інтерв’ю з журналісткою місцевої преси, знайомство з директором – Яремою Шатарським. Заступник директора з питань розвитку і комунікацій – Роман Мацелюх, – продемонстрував експозиції музею, зокрема частину, пов’язану з історією родин Голуховських, Баворовських, Сенявських. Завдяки зустрічі зроблено важливі уточнення до контактів Ф. К. В. Моцарта та специфіки тогочасних історико-політичних обставин. Моцартівські матеріали стали корисними для наукових співпрацівників музею. Проведено підготовчу роботу до відкриття частини музейної експозиції, присвяченої Ф. К. В. Моцарту на Тернопільщині, у міському архіві віднайдено докладні топографічні мапи

з маєтками Баворовських на цих землях. Безпосередньо в села Баворів і Смолянка нас супроводила Оксана Римар – головна спеціалістка відділу культури, молоді та спорту Великогаївської сільської ради, всі локації ознаковані і внесені на карту.

Етапним здобутком і підсумуванням колективних досліджень попередніх років слід вважати видання „Моцарт-син. Життя Франца Ксавера Вольфганга у подорожньому щоденнику і листах”³⁴ (Видавництво старого Лева, 2023). Початково книга планувалась як впорядкована публікація україномовних перекладів серії листів, написаних Ф. К. Моцартом, та його подорожнього щоденника – з уже існуючих німецькомовних джерел середини ХХ століття. Видання містить переклади подорожнього щоденника Ф. К. В. Моцарта, понад 100 листів³⁵, детальний хронограф-біографію, іменний покажчик та обширний супровідний науковий апарат. Ще одна важлива особливість видання – ілюстрації, які його доповнюють, у своїй більшості представляють фонди українських бібліотек, архівів та музеїв, про що зарубіжним дослідникам Моцарта-сина та його доби було невідомо, а також листи та нотні рукописи, де фігурують галицькі топоніми, що є важливим підґрунтям для локального краєзнавства. Примірники книги вже знаходяться в бібліотеках фахових установ та приватних книгозбірнях музикантів-дослідників Австрії, Бельгії, Австралії, Японії, Італії, Польщі, Угорщини. Ведеться робота щодо підготовки її перевидання англійською та італійською мовами.

Презентації цього видання в базових осередках перебування Моцарта-сина у Галичині супроводяться висвітленням основних подій його діяльності і творчості на теренах кожного конкретного регіону. Проведено низку концертних подій з лекційним супроводом за участі учнів, педагогів та колективів дитячих мистецьких навчальних закладів Львівської, Івано-Франківської та Тернопільської областей. Продовжується доповнення інтерактивної карти новими локаціями та супровідною інформацією. Частина об’єктів вже включена в екскурсійні маршрути Галичиною, встановлено перші інформації таблиці з ілюстративним, інформаційним матеріалом і доданими QR-кодами, розроблено та проведено серію екскурсій-інструктажів львівськими адресами Ф. К. В. Моцарта для гідів та педагогів музичних навчальних закладів.

Дослідження життя і творчості Ф. К. В. Моцарта в Галичині пройшло через тривалу еволюцію від подолання труднощів радянської і пострадянської доби у доступі до інформації, нотних видань, джерел і документів, вивільнення від накиннутих штампів непричетності до європейського культурного

³⁴ *Моцарт-син. Життя Франца Ксавера у подорожньому щоденнику і листах*, ред. О. Линів, Львів 2023.

³⁵ В німецькомовних виданнях опубліковано близько 50 листів.

процесу до формування власних пріоритетів у краєзнавчих дослідженнях, формування потужного корпусу різновекторних музикознавчих пошуків, панорами широкого культурологічного контексту та локальної специфіки мистецького життя і творчих взаємозв'язків, які значною мірою поглиблюють і доповнюють існуючі праці зарубіжних фахівців, актуалізують фактаж, документальні свідчення, матеріали локальних періодичних видань, візуальні матеріали, спроможні внести нові акценти і навіть докорінне переосмислення низки подій, творчих контактів, інспірацій творчої діяльності. Докладні польові дослідження створили підґрунтя для практичного залучення дослідницьких матеріалів для краєзнавчої, екскурсійної, туристичної, концертної, видавничої, просвітницької, наукової і навчально-дидактичної роботи. Регулярні концертні події, творчі проекти в рамках регіональних та міжнародних музичних фестивалів витворили стійку традицію адаптації творчого доробку митця на українських сценах та їх презентації в програмах гастрольної діяльності.

Bibliografia

- Антонюк І., *З історії музичних колекцій бібліотеки Львівської державної музичної академії імені М. В. Лисенка*, „Вісник Львівського університету. Серія: книгознавство, бібліотечкознавство та інформаційні технології” 2007, Вип. 2, s. 209–216.
- Антонюк І., *Нотні колекції бібліотеки ЛНМА ім. М. В. Лисенка у світлі історико-культурного процесу краю: rozprawa doktorska*, Львів 2008.
- Антонюк І., *Рідкісні видання Вольфганга Амадея та Франца Ксавера Моцартів у фондах бібліотеки ЛДМА ім. М. В. Лисенка*, „І: незалежний культурологічний часопис. Львів епохи Ф. К. Моцарта 1813-1838” 2017, nr 86, s. 136–151.
- Вибрані музикалії з архіву бібліотеки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*, red. i wstęp І. Антонюк, przedmowa Л. Кияновська, Львів 2009.
- Кияновська Л., *Діяльність німецьких, австрійських та чеських музикантів в Галичині в XIX ст.* [w:] *Musica Galiciana: Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945)*, t. V, red. L. Mazera, Rzeszów 2000, s. 119–128.
- Кияновська Л., *Основні етапи польсько-українських музичних взаємозв'язків у Львові у XIX–першій половині XX ст.* [w:] *Musica Galiciana / Музика Галичини*, t. II, red. Ю. Ясіновський, Львів 1999, s. 62–68.
- Кияновська Л., *Територія моцартіана: з традиції в майбутнє (хроніка подій)*, „Українська музика” 2017, nr 3/25, s. 161–172.
- Кияновська Л., *Українські мотиви і алюзії в творчості австрійських і польських композиторів Львова*, „Українська тема у світовій культурі. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського” 2001, Вип. 17, s. 153–162.
- Кияновська Л., *Франц Ксавер Вольфганг Моцарт і Львів*. „І: незалежний культурологічний часопис. Багатокультурний Львів” 2017, nr 86, s. 36–55.
- Козирева Т., *Моцарт жив у Львові... Щоправда, не Вольфганг Амадей, а Франц Ксавер*, „Високий Замок” 2007 (26 VII), s. 5.
- Колбін Д., „Львівський” Моцарт, „Музика” 1972, nr 4 (lipiec–sierpień), s. 3-a obwoluty.

- Колбін Д., *Моцарт (Mozart) Франц Ксавер Вольфганг* [w:] *Музыкальная Энциклопедия*, т. 3, Москва 1976, s. 714.
- Колбін Д., *Невідомі автографи Моцарта*, „Мистецтво” 1966, nr 6 (75) (listopad–grudzień), s. 18–20.
- Колбін Д., *Під ім'ям Вольфганга Амадея Моцарта* [w:] *Записки Наукового Товариства ім. Т. Г. Шевченка. Праці Музикознавчої Комісії*, т. ССXXXII, Львів 1976, s. 81–98.
- Колбін Д., *Сторінки з життя та діяльності Франца Ксавера Моцарта в Галичині*, „Вольфганг Амадей Моцарт: погляд з ХХІ сторіччя, Наукові записки ЛДМА ім. М. Лисенка” 2006, Вип. 13, s. 113–122.
- Король С., *Антон Лянге: між класичним пейзажем і натурними студіями* [w:] *Записки Наукового Товариства ім. Т. Г. Шевченка. Праці комісії образотворчого та ужиткового мистецтва*, т. 248 (CCXLVIII), Львів 2004, s. 152–165.
- Король С., *У тіні і під сонцем імперії Габсбургів. До історії життя і творчості Антона Лянге*, „Артес” 2018 (17 XII), <https://art-es-almanac.com/u-tini-i-pid-soncem-imperii-habsburhiv/> (15.01.2021).
- Купчинська Л., *Художники віденської мистецької школи у театральному житті Львова кінця 18-го – першої половини 19-го століть*, „Народознавчі зошити” 2018, nr 5 (143), s. 1255–1267.
- Левицька М., *Австрійський „мистецький десант”: іноземні художники у Львові на зламі ХVІІІ–ХІХ століть*, „І: незалежний культурологічний часопис. Багатокультурний Львів” 2009, nr 58, <http://www.ji.lviv.ua/n58texts/levycka.htm> (15.01.2021).
- Левицька М., *Таємнича муза львівського Моцарта: візуальна реконструкція приватної біографії*, „Україна модерна” 2017 (6 VIII), <http://uamoderna.com/md/levytska-mozart-son> (10.12.2020).
- Мазепа Л., *Сторінки музичного минулого Львова: з неопублікованого*, Львів 2001.
- Мазепа Л., Мазепа Т., Ф. К. В. *Моцарт біля витоків музичної освіти у Львові*, „Вольфганг Амадей Моцарт: погляд з ХХІ століття. Наукові записки ЛНМА ім. М. В. Лисенка” 2006, Вип. 13, s. 98–106.
- Мазепа Т., *Європейські і українські музичні товариства у вимірі столичних культур ХVІІІ–ХІХ ст.*, „Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: збірник наукових праць” 2012, т. I, Вип. 18 (1), s. 16–22.
- Мазепа Т., *Соціокультурний феномен європейських музичних товариств ХІХ – початку ХХ століть на прикладі Галицького музичного товариства*, Львів 2017.
- Мазепа Т., *Соціокультурні функції музичних товариств*, „Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва” 2017, Вип. 4, s. 187–191.
- Мельник Л., *Історія та легенди про „українського Моцарта”*, Deutsche Welle (DW) 2006 (5 V), <https://www.dw.com/uk/a-2479957> (19.12.2023).
- Мельник Л., *Концертне життя Львова у дзеркалі часопису „Mnemosyne”* [w:] *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945)*, т. III, red. L. Mazepa, Rzeszów 1999, s. 173–182.
- Мельник Л., *Музикалії на сторінках перших львівських газет*, „Музикознавчі студії: наукові збірники Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка” 2010, Вип. 22, s. 4–10.
- Мельник Л., *Музична журналістика: теорія, історія, стратегії. На прикладах із щоденної преси Львова від початків до сьогодення*, Львів 2013.
- Мельник Л., *Музичне життя Львова 1824 року у дзеркалі часопису „Mnemosyne”* [w:] *Записки Наукового Товариства ім. Т. Г. Шевченка. Праці Музикознавчої Комісії*, т. ССXXXII, Львів 1996, s. 217–222.

- Мельник Л., *Становлення музичної журналістики у першій половині XIX ст. (За матеріалами тогочасної німецькомовної преси Львова)* [w:] *Збірник праць Науково-дослідного центру періодики*, red. М. М. Романюк, Вип. 2 (18), Львів 2010, s. 3–16.
- Моцарт-син. Життя Франца Ксавера у подорожньому щоденнику і листах*, red. О. Линів, Львів 2023.
- Статут Львівської міської громадської організації „Моцартівське товариство у Львові”*, Львів 1997. (Archiwum Towarzystwa, rękopis).
- Стець С., *Франц Ксавер Моцарт – Антон Лянге (Біографічна розвідка)*, „Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника” 2018, Вип. 10, s. 498–518.
- Токарчук В., *Австрійські композитори Львова першої половини XIX століття* [w:] *Записки Наукового Товариства ім. Т. Г. Шевченка. Праці Музикознавчої Комісії*, т. CCXXXII, Львів 1996, s. 223–232.
- Токарчук В., *Йоганн Рукгабер — перший музичний директор Галицького Музичного Товариства* [w:] *Musica Galiciana / Музыка Галичини*, т. II, red. Ю. Ясіновський, Львів 1999, s. 86–90.
- Franz Xaver Wolfgang Mozart „Reisetagebuch 1819-1821”*, herausgegeben und kommentiert von R. Angermüller, Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg, Bad Honnef 1994.
- Hummel W., *W.A. Mozarts Söhne*, Kassel 1956.
- Kijanowska-Kamińska L., *Twórczość Karola Lipińskiego a lwowski romantyzm* [w:] *Karol Lipiński. Życie, działalność, epoka*, т. 4, red. D. Kanafa, M. Zduniak, Wrocław 2007, s. 13–25.
- Kolbin D., *Autographe Mozarts und seiner Familie in der UdSSR* [w:] *Mozart-Jahrbuch: 1968/70*, Salzburg 1970, s. 281–303.
- Kolbin D., *Ein Lemberger Portrat von Franz Xaver Mozart, Lemberg / L'viv 1772–1918* [w:] *Wiederbegegnung mit einer Landeshauptstadt der Donaumonarchie*, Wien 1993, s. 30–32.
- Mazepa T., *Muzycy austriaccy w dziewiętnastowiecznym Lwowie: Franciszek Ksawery Wolfgang Mozart – u źródeł dziewiętnastowiecznego szkolnictwa muzycznego we Lwowie* [w:] *Znani i nieznani dziewiętnastowiecznego Lwowa. Studia i materiały*, т. 3, red. L. Michalska-Bracha, M. Przeniosło, Kielce 2013, s. 53–61.
- Mazepa T., *Przyczynki do dziejów życia muzycznego Lwowa (koncerty wybitnych muzyków lwowskich w latach 1820–1850)* [w:] *Musica Galiciana*, т. XII, red. G. Oliwa, Rzeszów 2010, s. 143–161.
- Mazepa L., *Teatr muzyczny we Lwowie w kontekście kultury muzycznej miasta* [w:] *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-księżęcej do roku 1945)*, т. VII, red. L. Mazepa, Rzeszów 2003, s. 11–21.
- Mazepa L., *Towarzystwo św. Cecylii we Lwowie* [w:] *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-księżęcej do roku 1945)*, т. III, red. L. Mazepa, Rzeszów 1999, s. 105–127.
- Nottelmann K., *W.A. Mozart Sohn. Der Musiker und das Erbe des Vaters*, Kassel 2009.
- Pawlyschyn S., *Die österreichische Oper in L'viv (1776–1872)*, „Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft für Musikwissenschaft” 1994, nr 27, s. 9–14.

FRANZ XAVER WOLFGANG MOZART IN THE LVIV MUSICOLOGICAL DISCOURSE: HISTORIOGRAPHICAL AND PERFORMING ASPECTS

Abstract

The patriarch of the musicological search of F. X. W. Mozart's life and work in Galicia is the professor of the National Music Academy named after M. Lysenko in Lviv Dmytro Kolbin. His search, which began in the 1960s, served as the basis for the formation of the main milestones of his

creative path, the determination of locations, components of creative work, the preparation of publications and concert performances. A new stage was the initiation of the Mozart Society in Lviv, which united a number of leading Lviv musicologists and performers, the establishment of the international classical music festival LvivMozArt, the implementation of the regional studies cluster program „Galicia – (un)explored land / Galicia – terra (in)cognita” and the publication of an annotated and the illustrated collection of documents „Mozart-son. The life of Franz Xaver in a travel diary and letters”. Formation of a powerful corpus of multi-vector musicological searches, concert and performance traditions that are able to introduce new accents and even a radical reconsideration of a number of events, creative contacts, inspirations of creative activity.

Keywords: Franz Xaver Wolfgang Mozart, Mozart-son, musicological research, concert performances, Mozart Society in Lviv, Galician Mozartiana, cultural context

Iryna Bermes

Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Iwana Franki w Drohobyczu, Ukraina

ДІЯЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ ХОРОВИХ ТОВАРИСТВ ГАЛИЧИНИ (60-ТІ РОКИ XIX СТ. – 1939 РІК) У СВІТЛІ СУЧАСНИХ МУЗИКОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

В останній третині XIX ст. Східна Галичина пережила справжній культурний підйом, спричинений піднесенням національної свідомості українців у їх боротьбі за рідну мову, пісню, національні права. Це виявилось в організації численних культурно-просвітницьких і співочих товариств, в яких українці могли себе сповна проявити, виявляючи найбільш яскраві ментальні риси – музикальність і співучість. Однак в період тоталітаризму, перекручування історичних фактів і культурних подій, висвітлення діяльності цих організацій і аматорських гуртків при них тривалий час залишалося на маргінесі. Тільки у новій суспільній реальності – зі здобуттям Україною незалежності, – коли доступними стали архівні документи та матеріали періодики, музикознавці отримали можливість їх вивчати й оприлюднювати.

„Зачинателем” хорового руху в Галичині був співочий гурток товариства „Руська бесіда”. Л. Кияновська у монографії „Стильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст.” зазначає, що „[...] перший значніший аматорський русинський хор (...) в Галичині виник [...] в зв’язку з діяльністю театру «Руська бесіда» – завдяки їй можемо стверджувати у 1863 році появу першого [...] співочого товариства”¹. Музикознавиця стверджує, що хор був „[...] незмінним учасником багатьох урочистих імпрез і концертів”, його „[...] репертуар складався з творів західноєвропейських та українських композиторів, почесне місце в ньому належало музиці Вербицького, Лаврівського та інших видатних національних авторів”². Незважаючи на те, що „[...] хор товариства «Руська бесіда» діяв недовго, проте жоден концерт не обходився без його участі”³. Колектив неодноразово долучався до різних мистецьких

¹ Л. Кияновська, *Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст.*, Тернопіль 2000, s. 107.

² *Ibidem*, s. 108.

³ І. Бермес, *Еволюція хорового руху на Дрогобищині в контексті розвитку культури Галичини (від „весни народів” до 1942 року)*, Дрогобич 2002, s. 46.

заходів, якнайбільше Шевченківських концертів, не тільки у Львові, а й інших містечках Галичини.

Естафету хору „Руської бесіди” перейняли хорові гуртки „Просвіти” – культурно-просвітницького товариства, зачинателя українського національного руху, чії філії і хори при них поширилися по всій Галичині. Саме ці аматорські колективи відіграли етапну роль у розвитку хорової культури краю. Читальні „Просвіти” були головними осередками культурного життя селян. Ще в роки активної діяльності товариства творча практика співочих гуртків неодноразово висвітлювалася на шпальтах галицької періодики. Так, В. Верниволя констатував: „[...] в нас по селах чи містах зростає музична культура, що прокидається зрозуміння до своєї рідної української пісні, що повстають усе нові й нові співочі гурти і своєю працею притягають щораз більше людей”⁴. Про активне залучення українців до аматорського музикування у 30-х роках XX ст. Б. П’юрко писав: „Стоїмо в обличчі буйного зростання музичної діяльності села і стихійного гону до опанування музичного мистецтва зорганізованими лавами нашого селянства. Останніми роками набрав цей рух просто масового розміру. Тисячі музичних гуртків по всіх культ[урно]-освітніх клітинах, десятки тисяч членів, що проходять в оцих гуртках перший ступінь музичного виховання...”⁵.

Значне число просвітянських хорових гуртків давало можливість влаштовувати конкурси української пісні, що стимулювали до піднесення виконавського рівня аматорських хорів, збагачення репертуарного списку. Про значущість змагань просвітянських гуртків висновував Б. Кудрик: „Свято пісні, змагання просвітянських читальняних хорів – це одна з появ, що стають у нас щораз частіші. Це одна з оцих досадних відповідей творчої енергії народу на всі муки й терпіння, що їх завдають йому сучасні політичні й економічні обставини”⁶.

У статті „Культурно-мистецька практика товариства «Просвіта» та її роль у розвитку музичного життя Станіслава кінця XIX – першої третини XX століття” Л. Романюк акцентує, що „[...] саме ця організація відігравала надзвичайно важливу роль у процесі формування національної ідеї та стала свого роду каталізатором поступу української культури на території Галичини другої половини XIX – першої третини XX століття”⁷.

Творча діяльність просвітянських хорів у різних регіонах краю була предметом уваги багатьох науковців, зокрема І. Бермес („Хорове життя

⁴ В. Верниволя, *Просвітянським хорам під увагу*, „Життя і знання” 1935, nr 12, s. 257.

⁵ Б. П’юрко, *Проблеми масової музики*, „Українська музика” 1937, nr 2, s. 20–22.

⁶ Б. Кудрик, *Свято пісні в Буриштині*, „Діло” 1935, nr 222, s. 5.

⁷ Л. Романюк, *Культурно-мистецька практика товариства „Просвіта” та її роль у розвитку музичного життя Станіслава кінця XIX – першої третини XX століття*, „Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету” 2003, nr 19, t. 1, s. 40.

Дрогобиччини першої половини ХХ століття в контексті духовного розвитку Галичини”, „Культурно-просвітницькі товариства Галичини в розбудові мистецького життя регіону (1900–1939 рр.)”, „Просвітянські хорові гуртки в культурному піднесенні Східної Галичини (1868–1939 рр.)”, „Культуротворча сутність галицького музичного просвітництва (перша третина ХХ ст.)” та ін. Саме в кінці ХІХ – на початку ХХ ст. хоровий спів як один із найдоступніших видів виконавського мистецтва з багатовіковими традиціями набув широкої популярності, бо „у галицькому середовищі він завжди був невід’ємною складовою української культури, незмінним, перевіреним засобом формування духовного, творчого потенціалу національного суспільства”⁸.

Діяльність просвітянських хорових гуртків спрямовувалася на поширення українських народних пісень – унікального продукту духовної та мистецької спадщини, „[...] джерела піднесення самосвідомості народу”⁹, його єдності, збереження національної ідентичності, мови і культури. Українські народні пісні як основа репертуарної палітри хорових гуртків „Просвіти” інтегрували в собі відвічний моральний і практичний досвід українців, їх світогляд, систему цінностей тощо.

Концертну практику хорів „Просвіти” висвітлює М. Издепська-Новицька у публікації „Просвітницька діяльність хорових гуртків у Західному Поділлі в 20–30-х роках ХХ століття” й акцентує, що важливими подіями „[...] у культурно-мистецькому житті просвітян були концерти, пов’язані з пам’ятними датами Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, Ю. Федьковича, Б. Лепкого, І. Мазепи і з ювілеями «Просвіти»”¹⁰.

У полі зору А. Королька – діяльність філії товариства „Просвіта” у головному місті Покуття – Коломиї, – наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст., представлена на шпальтах наукового та культурно-просвітнього краєзнавчого часопису „Галичина”. Автор спорадично торкається діяльності хорових гуртків філії, зокрема наголошує на їхній участі у таких заходах: вшануванні пам’яті Т. Шевченка і М. Шашкевича, поетична творчість яких стала чинником галицького відродження на музичному полі, „селянських вечорниць”, „святкових вечорниць”, урочистостях із залученням співочого товариства „Коломийський Боян”, виконанні хорових творів М. Лисенка, М. Вербицького, А. Вахнянина, С. Воробкевича, В. Матюка та ін.

⁸ І. Бермес, *Музичне просвітництво в культурному піднесенні Галичини (друга половина ХІХ ст.)*, „Актуальні питання гуманітарних наук” 2023, nr 70, t. 1, s. 63.

⁹ І. Бермес, *Просвітянські хорові гуртки в культурному піднесенні Східної Галичини (1868–1939)*, „Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету” 2008, nr 13, s. 59.

¹⁰ М. Издепська-Новицька, *Просвітницька діяльність хорових гуртків у Західному Поділлі в 20–30-х роках ХХ століття*, „Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського” 2005, nr 2 (14), s. 57.

Завершувалися культурно-просвітницькі заходи, здебільшого, „[...] співом національного гімну «Ще не вмерла Україна»»¹¹.

На думку Н. Кобрин, хорові гуртки культурно-просвітницьких товариств „[...] постали як невід’ємна складова національної самоорганізації українців... Їх рушійною силою була сформована на той час генерація музикантів-аматорів, активних діячів українського руху і культурного відродження загалом”¹². Серед свідомих українців, яким близькою була ідея просвітництва народу, були композитори-аматори, здебільшого священники, диригенти-аматори, засновники товариств, учасники хорових, театральних, оркестрових (головно мандолінових) гуртків. Підтвердження вищезазначеного знаходимо в о. В. Садовського: „[...] Русин вже родився співолобивим, мало що не композитором, а що найменше диригентом”¹³.

Стаття Л. Романюк „Діяльність товариств у контексті розвитку хорової культури Західної України другої половини XIX – першої половини XX століття” узагальнює мистецьку практику низки українських культурно-просвітницьких товариств, як-от: „Просвіта”, „Рідна школа”, „Руська Бесіда”, „Сокил”, „Зоря” та інші, зокрема й діяльність хорових гуртків, що розкривається спорадично. Ці організації розгортали свою роботу в найвіддаленіших куточках Галичини відповідно до потреб українців, аматорські гуртки при них мали на меті піднесення національної свідомості народу саме через активну творчу практику і популяризацію українського хорового сегменту.

У 1871 році А. Вахнянин заснував у Львові співоче товариство „Теорбан” про яке маємо спорадичні відомості. Так, Л. і Т. Мазепи констатують, що „[...] це було перше русько-українське музичне товариство в Галичині”, котре „мало на меті створити хор”¹⁴. Але амбітні плани товариства не вдалося реалізувати, бо воно проіснувало менше року. Причини окреслила Л. Кияновська: „Товариство не мало власного приміщення, репетиції проходили на квартирі у Вахнянина, а діяльність обмежувалась періодичними концертними виступами та поїздками по краю”¹⁵. Далі вчена робить висновок: „Але навіть такий короткий проміжок часу діяльності товариства „Теорбан” мав для подальшого розвитку української музичної культури в нашій краї велике значення”¹⁶. Як стверджує М. Загайкевич, „Основну ланку товариства становив молодіжний

¹¹ А. Королько, *Діяльність філії товариства „Просвіта” у м. Коломия наприкінці XIX – на початку XX ст.*, „Галичина” 2020, nr 33, s. 97.

¹² Н. Кобрин, *Степан Федак: штрихи до портрета на тлі української музичної культури Львова*, „Наукові зошити історичного факультету Львівського університету” 2020, nr 21, s. 290.

¹³ В. Садовський, *Йосиф Кишакевич*, „Альманах музичний. Літературна частина першого ілюстрованого календаря музичного на рік 1904”, Львів 1904, s. 56.

¹⁴ Л. Мазепа, Т. Мазепа, *Шлях до музичної академії у Львові*, т. I, Львів 2003, s. 63.

¹⁵ Л. Кияновська, *Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст.*, Тернопіль 2000, s. 110.

¹⁶ *Ibidem*.

хор, що складався з талановитих співаків. Зокрема таких видатних у майбутньому діячів оперної сцени, як Мишуга і Закревський”¹⁷.

На зразок „Теорбану” співоче товариство з такою ж назвою було засновано 1889 року у с. Східниця на Дрогобиччині. У Статуті було зазначено:

§1 Ціль.

Ціллю Товариства є розвиток співу.

§2

Назва і місцеперебування.

Товариство приймає назву „Гурток співацький «Теорбан» ” з місцеперебуванням в Східниці.

§3

Засоби.

Засобами до досягнення мети є: а) спільні вправи; б) продукції вокальні; в) лекції з галузі музики”¹⁸.

Товариство влаштовувало вечори хорової музики, шевченківські академії, фестини. Культурне життя українців у Східниці зосереджувалося навколо „Теорбану”. Хоча про діяльність співочого товариства маємо спорадичні відомості, все ж на їх основі можемо зробити висновок, що „[...] найважливішим у діяльності Східницького «Теорбану» було плекання хорового співу, організація концертів через систематичну налагоджену працю. І саме такі завдання мали для культурного життя віддаленого від центру регіону села величезне виховне і освітнє значення”¹⁹, сприяли піднесенню рівня хорового виконавства.

Як стверджує Л. Кияновська, „[...] концерти членів співочого Товариства «Теорбан» [...] дали поштовх до організації різних чоловічих хорових гуртків, які склалися, переважно, із семінаристів та учнів гімназій”²⁰.

До появи невеликих хорів-ансамблів (з 12–16 чоловік) найбільше причинилося співоче товариство „Академічне братство” (1882 р.). „Типовим приміром організації найлучшого безперечно хору гімназійного в цілій Галичині, а одного з найлучших хорів взагалі [...] є хор теперішній мішаний академічної гімназії у Львові зі своїм диригентом Я. Витошинським”²¹, –

¹⁷ М. Загайкевич, *Іван Франко і українська музика*, Київ 1958, s. 17.

¹⁸ Центральний державний історичний Архів України у Львові [Centralne Państwowe Archiwum Historyczne Ukrainy we Lwowie], фонд 146, опис 58, справа 1227 (*Статут Товариства співацького „Теорбан” у Східниці*), s. 76.

¹⁹ І. Бермес, *Еволюція хорового руху на Дрогобиччині в контексті розвитку культури Галичини (від „весни народів” до 1942 року)*, Вид. 2, Дрогобич 2003, s. 68.

²⁰ Л. Кияновська, *Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст.*, Тернопіль 2000, s. 110.

²¹ М. Волошин, *Хор учеників руської академічної гімназії у Львові* [w:] *Ілюстрований музичний календар на рік звичайний 1907*, rocznik IV, Львів 1907, s. 76.

писав М. Волошин. Талановиті, закохані у спів молоді люди популяризували вірці української та західноєвропейської хорової літератури на достатньому рівні, провадили діяльну концертну діяльність, чим засвідчували свою активну суспільно-громадську позицію. „Хор «академічної молоді» чи «академіків» (так їх називали у Львові) виконував складну програму: ораторія Ф. Мендельсона «Христос»; «Хор весільний» з опери «Лоенгрін» Р. Вагнера; духовні твори Д. Бортнянського; «Б'ють пороги», «Радуйся, ниво неполюта», «На вічну пам'ять Котляревському» М. Лисенка; «Кавказ» С. Людкевича; «Лічу в неволі» Д. Січинського; хорові фрагменти з опери «Купало» А. Вахнянина та ін.»²². Ці вірці композиторської творчості володіли силою просвітницького впливу на слухачську аудиторію, мали важливе значення для піднесення її культурного рівня, засвідчували **значущість української музики в контексті світової**.

Хори-ансамблі камерного складу, якими вельми часто керували композитори-священники, ймовірно, вирізнялися якісним складом виконавців. Про це свідчить їхній репертуарний список. Так, „одинацятка” озвучила „На прю!” М. Лисенка, „З окрушків” О. Нижанківського, „До місяця”, „Все утихло” М. Вербицького, „Чом річенько” І. Лаврівського²³.

Ці мобільні хори влаштовували „артистичні прогульки співацькі”, зокрема О. Нижанківський із хором „дванадцятки” (1889 р., 1891 р.), В. Садовський – „шістнадцятки” (1890 р.), Д. Січинський – „одинацятки” (1890 р.), Генсьорський – „дванадцятки” (1897 р.)²⁴. Про виступ хору „дванадцятки” дописувач „Діла” ділився: „Повне визнання мусимо висловити п. Остапові Нижанківському за його знамениту під кожним оглядом диригентуру, глибоке розуміння і техніку; рідку добірність голосів”²⁵. У програмах цих колективів звучали твори М. Лисенка („На прю”), О. Нижанківського („З окрушків”), М. Вербицького („Жовнір”, „До місяця”), І. Лаврівського („Чом, річенько”, „Осінь”), А. Вахнянина („Наша жизнь”) та ін. Концертні мандрівки з просвітницькою метою, програми яких включали твори українських композиторів, не тільки сприяли пошвавленню та консолідації хорового руху в Галичині, а й мали важливе значення, перш за все, для усвідомлення української ідентичності, зміцнення національної свідомості автохтонів.

Чи не найбільше уваги присвятили науковці творчій діяльності одного з найпотужніших співочих товариств Галичини „Львівському Бояну”, на чий

²² І. Бермес, *Еволюція хорового руху на Дрогобиччині в контексті розвитку культури Галичини (від „весни народів” до 1942 року)*, Вид. 2, Дрогобич 2003, с. 69.

²³ З. Лисько, *Піонери музичного мистецтва в Галичині*, Львів–Нью-Йорк 1994, с. 253.

²⁴ В. Домет, *Дещо з споминів про перші артистичні прогульки співацькі в Галичині* [w:] *Альманах музичний першого ілюстрованого календаря музичного на рік 1904*, Львів 1904, с. 99–100.

²⁵ І. Бермес, *Еволюція хорового руху на Дрогобиччині в контексті розвитку культури Галичини (від „весни народів” до 1942 року)*, Вид. 2, Дрогобич 2003, с. 72.

зразок товариства з аналогічною назвою було засновано у багатьох містах краю. Про історичне значення „Львівського Бояна” як мистецького феномена С. Людкевич писав: „Це щось трохи більше, ніж історія одного тільки співочого гуртка; це, без прибільшення, один з головних шматків історії починів нашої музичної культури на Галицькій Україні”²⁶. Широка палітра мистецьких заходів товариства „[...] започаткувала незворотній процес поступової професіоналізації в усіх сферах музичної творчості: виконавській, диригентській, композиторській”²⁷, – слушно наголошує В. Чучман.

Різномісна діяльність товариства висвітлена у монографії Л. Кияновської „Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст.”, дисертації М. Ферендович „Диригентське мистецтво в музичному просторі Львова першої третини XX століття”, монографії Л. Ханик „Історія хорового товариства «Боян»”, статтях Л. Ханик „З історії хорового товариства «Львівський Боян»”, О. Гнатишин „Ще до історії «Львівського Бояна»: уточнення, спростування, виклики”, Л. Назар-Шевчук „Герої хорової справи: на пошану 125-ліття заснування хорового товариства «Боян»”, М. Ферендович „Українські співочі товариства Львова та їх керівники (1900–1939 рр.)”, Н. Кобрин „Традиції львівської музичної Шевченкіани: Шевченківські концерти за участю «Львівського Бояна»” та інші. Так, О. Гнатишин уточнила, що 24 грудня 1890 року Галицьке Намісництво в Австро-Угорській імперії „[...] повідомило про затвердження Статуту, на підставі чого Товариство було вписане у «Книгу реєстрації товариств на території Галичини», тобто офіційно зареєстроване”²⁸. Тут варто внести ясність, що вперше саме цю дату заснування „Львівського Бояна” встановили Л. і Т. Мазепи і оприлюднили ще 2003 року в монографії „Шлях до музичної академії у Львові” (Т. 1, с. 71). О. Гнатишин підсумовує: „У створенні мішаного хору «Боян» склалися воєдино колективна ментальність нації, правікова фольклорно-виконавська традиція та кількасотлітня церковно-літургійна практика як виразники етнічної самоідентифікації українців”²⁹.

Діяльність С. Людкевича як головного диригента „Львівського Бояна” знайшла відображення в дисертації О. Коменди. Вчена констатує, що хор під орудою митця „[...] виконував кантати та хорову поему «Гамалія» М. Лисенка, обробки народних пісень, «Було колись» Ф. Колесси. У 1931 році С. Людкевич

²⁶ С. Людкевич, *Дослідження, статті, рецензії, виступи*, т. 2, ред. З. Штундер, Львів 2000, s. 379.

²⁷ В. Чучман, *Творча спадщина Євгена Вахняка в хоровій традиції Галичини: rozprawa doktorska*, Івано-Франківськ 2019, s. 56.

²⁸ О. Гнатишин, *Ще до історії „Львівського Бояна”: уточнення, спростування, виклики* [w:] *Хорове мистецтво в контексті розвитку української культури XIX–XXI століть*, Львів 2022, s. 117–118.

²⁹ *Ibidem*, s. 119.

виконав з цим хором першу частину своєї кантати-симфонії «Кавказ» та кантату-поему «Заповіт»³⁰.

Багатогранна творча практика диригентів „Львівського Бояна” (Анатолія Вахнянина, Степана Федака, Романа Ганінчака, Івана Копача, Михайла Волошина, Василя Барвінського, Станіслава Людкевича, Іларіона Гриневецького, Івана Охримовича та ін.) сприяла мистецькому поступу хору, що став потужною і чи не єдиною (до виникнення хорів „Бандурист”, „Сурма”, „Студіо-хор”) солідною базою для формування співацьких і диригентських кадрів, інспіратором хорового виконавства в українському середовищі Галичини.

Відповідно до оцінки М. Ферендович, „[...] Упродовж більш ніж тридцяти років товариство слідувало статутним вимогам, головною з яких була праця на користь розвитку української музичної культури»³¹.

Регіональні „Бояни”, їхня творча практика і роль у піднесенні культурного рівня автохтонів висвітлена у дисертаційних дослідженнях Л. Романюк „Музичне життя Станіславова другої половини XIX – першої третини XX століття”, І. Бермес „Хорове життя Дрогобиччини першої половини XX століття в контексті духовного розвитку Галичини”, Р. Дудик „Хорова культура Прикарпаття кінця XIX – першої третини XX століття”, монографії М. Черепанина „Музична культура Галичини (друга половина XIX – перша половина XX століття)”, статтях І. Бермес „Співоче товариство «Дрогобицький Боян»: тяглість традицій”, Т. Голдак „Заснування і діяльність товариства «Перемиський Боян» на зламі XIX – XX століть”, М. Іздепської-Новіцької „Музично-просвітницька діяльність хорового товариства «Тернопільський Боян» у 20-х –30-х роках XX ст.”, „Просвітницька діяльність хорового товариства «Тернопільський Боян» з 1901 по 1914 роки”, „Мистецькі здобутки хорового товариства «Бережанський Боян»”, „Хорове товариство «Бережанський Боян»: історико-краєзнавчий аспект”, П. Медведика „Тернопільський «Боян»: до 90-річчя його заснування”, Г. Кобилянської „Практична діяльність та репертуар музично-хорового товариства «Коломийський Боян» (1895–1939 рр.)”, Н. Толошняк „Роман Ставничий – провідний диригент музично-хорового товариства «Коломийський Боян»”, Ж. Зваричук „Музично-хорові товариства «Боян» та їх вплив на громадсько-просвітницьке життя Прикарпаття кінця XIX – початку XX ст.”, О. Миронової „Роль музичної культури м. Стрия та Стрийщини у розвитку мистецьких традицій Галичини першої третини XX століття”, в якій подано інформацію про культуротворчу практику співочого товариства „Стрийський Боян” та інші.

³⁰ О. Коменда, *Універсальна творча особистість в українській музичній культурі*, rozprawa habilitacyjna, Київ 2020, s. 279.

³¹ М. Ферендович, *Диригентське мистецтво в музичному просторі Львова першої третини XX століття (джерелознавчий аспект)*: rozprawa doktorska, Львів 2017, s. 162.

Низку статей про українські співочі товариства надруковано у збірнику наукових праць Жешувського університету „Musica Galiciana”: І. Бермес „Аматорський хоровий рух як віддзеркалення культурного піднесення Східної Галичини (перша третина XX ст.)”, „Działalność «Bojana Borysławskiego» jako czynnika kulturologicznego ziemi drohobyckiej”, Р. Гуцал „Działalność koncertowa zespołów śpiewaczych Towarzystwa «Proswita»: analiza komparatywna ośrodków galicyjskich i podolskich”, І. Бевська „Rola towarzystw chóralnych w duchowej tożsamości społeczności ukraińskiej w II połowie XIX i na początku XX wieku (na przykładzie chórów Województwa Tarnopolskiego)”, Н. Синкевич „Socjokulturologiczne funkcje ukraińskiego ruchu chóralnego w Galicji Wschodniej przed 1939 rokiem”. Діяльність регіональних „Боянів” віддзеркалювала широкий спектр творчо-виконавської, просвітницької, концертної, видавничої практики головного співочого товариства у Львові, а „[...] тематика концертів указувала на спільність мистецьких процесів регіону з загальноукраїнськими культуротворчими реаліями”. Ба більше, вона „[...] відіграла позитивну роль в об’єднанні української громади краю і через те сприймалася як оптимальна форма піднесення національного культурного життя”³², самоствердження та самоідентифікації українців.

Численні співочі товариства „Боян” у різних куточках Східної Галичини залучали широкі верстви українського громадянства до участі у музикуванні, популяризації національного пісенно-хорового мистецтва (обробок українських народних пісень і оригінальних композиторських творів) задля піднесення національної свідомості, збереження культурної пам’яті, національної ідентичності як неодмінного „коду нації” в умовах перебування під юрисдикцією інших держав.

Про нотовидавничу справу як складову української культури, зокрема видавництва при хорових товариствах „Боян”, „Бандурист” і їх „[...] роль в утвердженні національної свідомості й патріотизму, самовияві та самозбереженні українства”³³ писала О. Осадця.

Згідно думки Н. Кобрин, „Найдіяльнішими у культивуванні музики слід назвати студентські (академічні) хори, серед них – [...] студентський чоловічий хор «Бандурист» (заснований у 1906 р.). Останній згодом став самостійною мистецькою структурою”³⁴. „У Статуті «Бандуриста» так визначена мета Товариства: «Плекання головно українсько-національного

³² I. Bermes, *Działalność „Bojana Borysławskiego” jako czynnika kulturologicznego ziemi drohobyckiej* [w:] *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich*, t. XIV, red. L. Mazepa, Rzeszów 2014, s. 322.

³³ О. Осадця, *Українська нотовидавнича справа у Галичині, Буковині, на Закарпатті та на еміграції XIX – першої половини XX століть: rozprawa doktorska*, Львів 2005, s. 15.

³⁴ Н. Кобрин, *Музична культура в національному русі галицьких українців (1891–1939)*, autoreferat rozprawy doktorskiej, Львів 2010, s. 61.

співу, як хорального, так і сольного, а також інструментальної музики»³⁵. Колектив швидко набув популярності завдяки активній концертній практиці та популяризації українського хорового репертуару. Репрезентативними були концерти, присвячені Т. Шевченку, М. Шашкевичу, І. Франку, здебільшого з нагоди ювілейних дат видатних діячів українського національного руху.

Важливе значення для піднесення національної свідомості українців мали патріотичні заходи, підготовлені „Бандуристом”. Їхні концертні програми вирізнялися тематичним спрямуванням: „Свято стрілецької пісні”, „Стрілецька пісня в музиці і слові”, „15-ліття бою під Крутами” та інші.

Крім творів наддніпрянських композиторів, якнайбільше М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича, „Бандурист” популяризував хорові взірці галицьких митців – М. Вербицького, І. Лаврівського, В. Матюка А. Вахнянина, Д. Січинського, О. Нижанківського, С. Людкевича. Це „[...] сприяло зникненню кордону, який довго розділяв Галичину від східних українських земель”³⁶. Домінування в репертуарі українського репертуару в умовах перебування Галичини під владою Польщі, свідчило про те, що диригенти „Бандуриста” (І. Смолинський, П. Артимович, М. Волошин, І. Охримович, В. Безкоровайний, Б. Вахнянин і ін.) дбали про плекання та збереження національної та культурної ідентичності автохтонів.

До репертуару хору також входили твори західноєвропейських композиторів. Покликаючись на М. Ферендович, „Бандурист” під орудою І. Охримовича: (1924–1930 рр.) озвучив такі твори: „[...] Франца Шуберта («На гондолі», «Лісова серенада», 1927 р.) і Ференца Ліста («Хор робітників», 1927 р.)»³⁷.

Саме І. Охримович був ініціатором проведення спільних мистецьких проєктів українських співочих товариств. На цьому акцентує М. Ферендович: „[...] концерти в пам’ять А. Вахнянина («Боян», «Сурма», 1928 р.), з нагоди столітніх роковин смерті Ф. Шуберта («Боян», «Бандурист», 1928 р.), столітнього ювілею заснування першого хору на Галицькій землі в Перемишлі («Львівський Боян», «Перемишльський Боян», «Стрийський Боян», «Бандурист», «Сурма», 1929 р.), з творів німецьких композиторів-романтиків («Боян», «Сурма», 1930 р.), К. Стеценка («Боян», «Сурма», 1931 р.), на честь тридцятилітнього перебування на владичому престолі митрополита Андрея Шептицького («Боян», «Бандурист», «Сурма», 1931 р.), вечори чеської народної пісні («Сурма», «Боян», 1931), жартівливих пісень («Боян», «Сурма», 1932 р.), на честь Юрія Федьковича («Боян», «Бандурист»,

³⁵ І. Бермес, *Еволюція хорового руху на Дрогобиччині в контексті розвитку культури Галичини (від „весни народів” до 1942 року)*, Дрогобич 2002, s. 85.

³⁶ *Ibidem*, s. 89.

³⁷ М. Ферендович, *Невідомий мистець – диригент Іван Охримович*, „Lwowsko-Rzeszowskie Zeszyty Naukowe / Львівсько-Ряшевські наукові зошити” 2016, Вид. 3, s. 75.

«Сурма», 1934 р.) [...]»³⁸. Така потужна концертна діяльність львівських співочих товариств мала просвітницьку мету – не тільки охоплення музикуванням якомога ширших кіл української людності, а й збереження її культурної пам'яті, піднесення національної самосвідомості та культурного рівня.

„Український хор” Д. Котка („Український Наддніпрянський хор”, „Хор Дмитра Котка”) був заснований 1921 року в таборі військовополонених із українців у м. Стшалково на Познанщині. Цьому чоловічому колективу, на думку С. Стельмашука, „[...] судилося відіграти визначну роль в українському національно-культурному житті не лише Галичини, Волині, Холмщини й Підляшшя, але й цілої Польщі»³⁹. До репертуару хору ввійшли духовні та світські твори українських майстрів, як-от „[...] «Услиши, Господи, глас мой» Д. Бортнянського; «Покаяніе отверзи ми» А. Веделя; «Туман хвилями лягає», «1-ий вінок веснянок» М. Лисенка; «Сійтеся, квіти», «Прометей», «Бурлака» К. Стеценка; «Щедрик», «Дударик», «Пряля» М. Леонтовича; «Світи, місяцю» О. Кошиця; твори О. Нижанківського, С. Воробкевича, Ф. Колесси, Б. Вахнянина, С. Людкевича, Д. Січинського, обробки Д. Котка»⁴⁰.

Українські музикознавці присвятили достатню увагу як колективу, так і його керівнику – Д. Котку. Так, Т. Кметюк захистив дисертацію на тему „Мистецька діяльність диригента Дмитра Котка в контексті хорової культури Західної України (20–70-ті роки ХХ століття)”, перу цього ж автора належить монографія „Дмитро Котко: феномен диригента”, статті „Творчість диригента Дмитра Котка в дзеркалі польської преси (1922–1926 рр.)”, „Історія створення першого професійного хору в Західній Україні”. С. Стельмашук опублікував працю „Дмитро Котко та його хори”, О. Вітенко – нарис „Український професійний хор під орудою Дмитра Котка. Статті, рецензії, спогади, документи”. Низка статей українських музикознавців присвячена розкриттю феномена цього українського професійного хору та його диригентів: М. Черепанин „Хор Дмитра Котка в Польщі”, Р. Гавалюк „Невідомий Дмитро Котко”, спорадично про цей хор писали О. Бенч у навчальному посібнику „Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції”, Г. Карась у статті „Репресії проти діячів української музичної культури на Прикарпатті”, М. Ферендович „Українські співочі товариства Львова та їх керівники (1900–1939 рр.)”, І. Бермес „Український професійний спів у Польщі” та інші. Хор під орудою Д. Котка вирізняв „[...] вдалий добір голосів, артистизм, чистота інтонації, ритмічна вивіреність [...]»⁴¹. Виступаючи у різних

³⁸ *Ibidem*, s. 76–77.

³⁹ *Дмитро Котко та його хори. Статті, рецензії, спогади, документи*, ред. С. Стельмашук, Дрогобич 2000, s. 13.

⁴⁰ І. Бермес, *Еволюція хорового руху на Дрогобиччині в контексті розвитку культури Галичини (від „весни народів” до 1942 року)*, Дрогобич 2002, s. 90.

⁴¹ О. Бенч, *Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції*, Київ 2002, s. 133.

містах Польщі, також у Берліні, Вільнюсі, „Український хор” Д. Котка популяризував український репертуар, демонстрував високий професійний рівень виконання, сприяв консолідації українців, значно поживляв їхнє музично-хорове життя.

У 1926 році в Станіславові було засновано учнівський хор при державній чоловічій гімназії, до складу якого увійшло 16 талановитих юнаків. Згодом на його основі виник стаціонарний чоловічий хор, який отримав назву „Думка”. Про цей колектив найбільш повна інформація подана у статті І. Бермес „Аматорський хоровий рух як віддзеркалення культурного піднесення Східної Галичини (перша третина XX ст.)”, що побачила світ у XVIII томі „Musica Galiciana” 2023 року.

Творча практика чоловічого хору „Сурма”, заснованого 1927 року, як і студентського хору „Бандурист”, висвітлювалася українськими музикознавцями лише в контексті їхніх основних зацікавлень. М. Ферендович наголошує: „Статутні положення «Сурми» майже не відрізнялись від інших українських співочих товариств, проте робили більший акцент на виконанні зарубіжної музики”⁴². У репертуарному списку колективу було представлено твори як українських, так і зарубіжних майстрів: „Слухачі мали можливість почути такі програмні концерти: [...] «Обробки чеських і словацьких народних пісень» (1931 р.), «Твори Б. Сметани, Л. Нідермайєра» (1932 р.) [...]»⁴³, поряд творів М. Лисенка, К. Стеценка, О. Нижанківського, А. Вахнянина, Ф. Колесси, С. Людкевича. Цей факт свідчить про те, що хорова література західноєвропейських митців поступово „вливалася” в загальний процес розвитку українського хорового мистецтва.

Час від часу діяльність „Сурми” опинялася в полі зору науковців. Це статті Г. Карась „Чоловічий хор «Сурма» як приклад історико-регіонального явища хорового виконавства”, О. Утриска „Чоловічий хор «Сурма» у Львові в 1930/31 і наступні роки”, М. Ферендович „Невідомий мистець – диригент Іван Охримович”, О. Литвинишин „Хор «Сурма» – колись і сьогодні 1927–2000. Ювілейні святкування з нагоди 50-ліття Хору «Сурма» в Чикаго 1949–1999”.

І „Львівський Боян”, і „Бандурист”, і „Сурма” щороку влаштовували величаві Шевченківські академії, які мали важливе значення для підтримання українського духу. Концертні програми включали хорові та вокальні твори на слова Кобзаря, його поезії. Такі мистецькі акції організовували галичан, репрезентували їх національні почуття в австрійському та польському середовищі, були свого роду засобом боротьби українців за своє національне самовираження.

⁴² М. Ферендович, *Диригентське мистецтво в музичному просторі Львова першої третини XX століття (джерелознавчий аспект)*, rozprawa doktorska, Львів 2017, s. 166–167.

⁴³ І. Бермес, *Еволюція хорового руху на Дрогобиччині в контексті розвитку культури Галичини (від „весни народів” до 1942 року)*, Дрогобич 2002, s. 92.

У 1937 році з ініціативи М. Колесси при СУПроМі було засновано „Студіо-хор”, до складу якого ввійшло 18 професійних музикантів – студентів і випускників Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка. Про цей колектив зустрічаємо поодинокі відомості у статтях В. Шніцар „До історії створення капели «Трембіта»”, М. Ферендович „Українські співочі товариства Львова та їх керівники (1900–1939 рр.)”. Зокрема В. Шніцар наголошує на включенні до репертуару хору нових для галицького ареалу творів Л. Ревуцького, П. Козицького та М. Вериківського⁴⁴. Крім того, в репертуарному списку були представлені і композиції керівника хору М. Колесси: обробки поліських народних пісень. Саме М. Колесса як високопрофесійний митець, випускник Празької консерваторії, що орієнтувався на здобутки європейського мистецтва, привів хор до висот хорового виконавства. Завдяки йому „Студіо-хор” помітно спричинився до професіоналізації саме цього виду мистецтва в Галичині.

Короткий огляд українських хорових товариств Галичини здійснили Л. і Т. Мазепи в монографії „Шлях до музичної академії у Львові” („Львівський Боян”, академічний хор „Бандурист”, „Сурма”, „Український Наддніпрянський хор”), І. Бермес у статті „Аматорський хоровий рух як віддзеркалення культурного піднесення Східної Галичини (перша третина ХХ ст.)”, М. Ферендович у дисертаційному дослідженні „Диригентське мистецтво в музичному просторі Львова першої третини ХХ століття (джерелознавчий аспект)”. У цих розвідках схарактеризовані головні види діяльності „Львівського Бояна”, академічного хору „Бандурист”, співочого товариства „Сурма”, першого українського професійного хорового колективу „Студіо-хор”, ремісничого товариства „Зоря” та інших.

Отже, в кінці ХІХ – першій третині ХХ століття завдяки заснованим культурно-просвітницьким, зокрема хоровим гурткам при них, і співочим товариствам у Східній Галичині значного піднесення набуло аматорське хорове виконавство, що створило підґрунтя для становлення професіоналізму в українському середовищі. Йому належала висока місія збереження національної ідентичності у складних суспільно-історичних обставинах культурного розвитку. Активна позиція співаків і диригентів щодо популяризації українського хорового репертуару, розширення концертної практики з просвітницькою метою та метою залучення до хорового музикування якнайширших верств українського громадянства дала можливість піднести його національну свідомість, загальмувати процеси денаціоналізації. Ці питання неодноразово ставали предметом дослідження науковців і музикантів-просвітників, передусім у часопросторі творчої практики цих хорових осередків, зокрема С. Людкевича, В. Барвінського, Б. П’юрка, А. Вахнянина, В. Домета-Садовського,

⁴⁴ В. Шніцар, *До історії створення капели „Трембіта”*, Музикознавчі студії 2004, Вид. 9, s. 108.

М. Волошина, І. Гриневецького, Б. Кудрика та інших. З відкриттям архівів і зацікавленням музикознавців особливостями музично-хорового життя Галичини в окреслений у статті період, відкриваються нові цікаві факти, що стосуються уточнення дат заснування товариств, діяльності диригентів, репертуарного спектру хорів, їх концертної практики, рецензій у періодиці тощо. Йдеться про дисертаційні дослідження, монографії, навчальні посібники, статті Л. Кияновської, Л. і Т. Мазепів, Л. Романюк, І. Бермес, М. Ферендович, М. Іздепської-Новицької, Р. Дудик, Н. Кобрин, Л. Ханик, Н. Толошняк, М. Черепанина, Я. Горака, О. Миронової та інших.

Отже, у новій суспільній реальності, в умовах російської війни, діяльність українських хорових гуртків і співочих товариств, заснованих в останній третині XIX – першій третині XX ст., стає взірцем для наслідування. Саме хорове виконавство сьогодні має стати «зброєю» для руху українського суспільства вперед, для допомоги Збройним силам України, для інтеграції в світовий культурно-мистецький простір, для утвердження національної ідентичності, самобутності, серед пріоритетів якої – культурним, – належить провідна роль.

Bibliografia

Źródła archiwalne

Центральний державний історичний Архів України у Львові (ЦДІАУ у Львові) [Centralne Państwowe Archiwum Historyczne Ukrainy we Lwowie], Фонд 146, опис 58, справа 1227, Статут Товариства співацького „Теорбан” у Східниці, s. 76.

Opracowania i źródła drukowane

Bermes I., *Działalność „Bojana Boryslawskiego” jako czynnika kulturologicznego ziemi drohobyckiej* [w:] *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich*, t. XIV, red. L. Mazepa, Rzeszów 2014, s. 315–323.

Бенч О., *Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції*, Київ 2002.

Бермес І., *Еволюція хорового руху на Дрогобиччині в контексті розвитку культури Галичини (від „весни народів” до 1942 року)*, Дрогобич 2002.

Бермес І., *Еволюція хорового руху на Дрогобиччині в контексті розвитку культури Галичини (від „весни народів” до 1942 року)*, Вид. 2, Дрогобич 2003.

Бермес І., *Музичне просвітництво в культурному піднесенні Галичини (друга половина XIX ст.)*, „Актуальні питання гуманітарних наук” 2023, nr 70, t. 1, s. 61–66.

Бермес І., *Просвітянські хорові гуртки в культурному піднесенні Східної Галичини (1868–1939)*, „Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету” 2008, nr 13, s. 48–57.

Верниволя В., *Просвітянським хорам під увагу*, „Життя і знання” 1935, nr 12, s. 256–257.

Волошин М., *Хор учеників руської академічної гімназії у Львові* [w:] *Люстрований музичний календар на рік звичайний 1907*, rocznik IV, Львів, 1907, s. 75–77.

- Гнатишин О., *Ще до історії „Львівського Бояна”: уточнення, спростування, виклики* [w:] *Хорове мистецтво в контексті розвитку української культури XIX–XXI століть*, Львів 2022, s. 117–118.
- Дмитро Котко та його хори. *Статті, рецензії, спогади, документи*, red. С. Стельмашук, Дрогобич 2000.
- Домет В., *Децо з споминів про перші артистичні прогульки співацькі в Галичині* [w:] *Альманах музичний першого ілюстрованого календаря музичного на рік 1904*, Львів 1904, s. 99–100.
- Загайкевич М., *Іван Франко і українська музика*, Київ 1958.
- Іздєпська-Новицька М., *Просвітницька діяльність хорових гуртків у Західному Поділлі в 20–30-х роках XX століття*, „Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського” 2005, nr 2 (14), s. 56–61.
- Кияновська Л., *Стильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст.*, Тернопіль 2000.
- Кобрин Н., *Музична культура в національному русі галицьких українців (1891–1939)*, autoreferat rozprawy doktorskiej, Львів 2010.
- Кобрин Н., *Степан Федак: штрихи до портрета на тлі української музичної культури Львова*, „Наукові зошити історичного факультету Львівського університету” 2020, nr 21, s. 290.
- Коменда О., *Універсальна творча особистість в українській музичній культурі*, rozprawa habilitacyjna, Київ 2020.
- Королько А., *Діяльність філії товариства „Просвіта” у м. Коломия наприкінці XIX – на початку XX ст.*, „Галичина” 2020, nr 33, s. 93–112.
- Кудрик Б., *Свято пісні в Бурштині*, „Діло” 1935, nr 222, s. 5.
- Лисько З., *Піонери музичного мистецтва в Галичині*, Львів – Нью-Йорк 1994.
- Людкевич С., *Дослідження, статті, рецензії, виступи*, t. 2, red. З. Штундер, Львів 2000, s. 379.
- Мазепа Л., Мазепа Т., *Шлях до музичної академії у Львові*, Львів 2003, t. I.
- Осадця О., *Українська нотовидавнича справа у Галичині, Буковині, на Закарпатті та на еміграції XIX – першої половини XX століть: rozprawa doktorska*, Львів 2005.
- П’юрко Б., *Проблеми масової музики*, „Українська музика” 1937, nr 2, s. 20–22.
- Романюк Л., *Культурно-мистецька практика товариства „Просвіта” та її роль у розвитку музичного життя Станіслава кінця XIX – першої третини XX століття*, „Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету” 2003, nr 19, t. 1, s. 57–64.
- Садовський В., *Йосиф Кишикевич*, „Альманах музичний. Літературна частина першого ілюстрованого календаря музичного на рік 1904” 1904, s. 56–61.
- Ферендович М., *Диригентське мистецтво в музичному просторі Львова першої третини XX століття (джерелознавчий аспект): rozprawa doktorska*, Львів 2017.
- Ферендович М., *Невідомий мистець – диригент Іван Охримович*, „Lwowsko-Rzeszowskie Zeszyty Naukowe / Львівсько-Ряшевські наукові зошити” 2016, Вид. 3, s. 73–79.
- Чучман В., *Творча спадщина Євгена Вахняка в хоровій традиції Галичини: rozprawa doktorska*, Івано-Франківськ 2019.
- Шніцар В., *До історії створення капели „Трембіта”*, „Музикознавчі студії” 2004, Вид. 9, s. 103–110.

ACTIVITIES OF UKRAINIAN CHORAL SOCIETIES IN GALICIA (THE 60S OF THE XIX CENTURY–1939) IN THE LIGHT OF MODERN MUSICOLOGICAL RESEARCH

Abstract

In the late 19th and first third of the 20th century, thanks to the establishment of cultural and educational singing societies in Eastern Galicia, amateur choral performance experienced significant growth, laying the foundation for the development of professionalism in the Ukrainian milieu. These

societies played a crucial role in preserving national identity amid complex socio-historical circumstances of cultural development. However, during the period of totalitarianism, the distortion of historical facts and cultural events relegated the activities of these organizations and their amateur groups to the margins for a long time.

With Ukraine's independence, the opening of archives, and the interest of musicologists in the musical and choral life of Galicia, new and interesting facts have come to light. These pertain to the clarification of the founding dates of societies, the activities of conductors, the repertoire spectrum of choirs, their concert practices, periodical reviews, and more. These issues are explored in dissertations, monographs, textbooks, and articles by L. Kiyanovska, L. and T. Mazepa, L. Romaniuk, I. Bermes, M. Ferendovych, M. Izdebska-Novitska, R. Dudyk, N. Kobryn, L. Khanyk, N. Tolosnyak, M. Cherepanin, Y. Horak, O. Myronova, and others.

Thus, in the new social reality, amidst the Russian war, the activities of Ukrainian choral societies founded over 100 years ago serve as a model to emulate. Today, choral performance should become a „weapon” to propel Ukrainian society forward, to support the Armed Forces of Ukraine, to integrate into the global cultural space, and to assert national identity, with culture playing a leading role among its priorities.

Keywords: choral societies, Galicia, musicologists, scientific research, national identity

Natalia Syrotyńska

Lwowski Uniwersytet Narodowy im. Iwana Franki, Ukraina

ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИЙ КОНТЕКСТ САКРАЛЬНОЇ ГИМНОГРАФІЇ В МУЗИКОЛОГІЧНОМУ АСПЕКТІ

Предмет музикології як академічної дисципліни не так давно потрапив до складу університетських програм, хоча сама музика віддавна була невід’ємною від освітнього процесу. Так, вивчення музики входило до складу системи квадривіуму, а згодом – до циклу семи вільних мистецтв, що були фундаментом європейської науки від початку закладання перших університетів. Проте, до другої половини XIX століття вивчення музики у європейських університетах було частиною загального знання, що суттєво змінилося внаслідок реформи університетської освіти Вільгельмом фон Гумбольдом. Як пише львівська музикознавиця Уляна Граб:

Принципи університетського навчання, на яких будувалася освітня реформа німецького університету, створили ідеальні передумови для входження музикології в систему гуманітарних університетських наук на основі спільного методологічного фундаменту. Це, передовсім, „науковість як форма освіти” і поєднання дослідження та навчання в один творчий процес, в якому важливе значення має вплив особистості професора – дослідника, що допомагає розвивати наукове мислення і опанувати методи наукової праці¹.

Такою особистістю став для Львівського університету польський музикознавець Адольф Хибінський, який навчався в Мюнхенському університеті, де засвоїв німецьку систему організації музикологічної освіти і сформував власні наукові пріоритети – історичні дослідження у сфері медієвістики. Відтак, у 1912 році при Філософському факультеті Львівського університету Адольфом Хибінським була створена Кафедра (Заклад) музикології, а всі його 28 учнів, серед яких 22 випускники, отримали фахову методологічну основу для самостійної роботи. Серед засадничих характеристик методології А. Хибінського превалювали об’єктивність і критичність у студіюванні музичних матеріалів, осмислення соціокультурного контексту їх функціонування, усвідомлення історичної перспективи розвитку і цілісного сприйняття наукової проблематики. На таких засадах проводилася діяльність Кафедри під керівництвом А. Хибінського, а відтак, була сформована і львівська

¹ У. Граб, *Музикологія як університетська дисципліна: Львівська музикологічна школа Адольфа Хибінського (1912–1941)*, Львів 2009, с. 24.

музикологічна школа, представники та послідовники якої продовжували досліджувати музику давніх часів.

Медієвістичний напрямок досліджень Адольфа Хибінського продовжив його український учень Мирослав Антонович, який під час Другої світової війни емігрував до Голландії і працював в Утрехтському університеті. Цей період свого життя він присвятив дослідженню української сакральної монодії, публікації тематичних книг і наукових розвідок². Поруч із М. Антоновичем в царині давньої української музики працював також відомий музиколог Борис Кудрик, автор монографії „Огляд історії української церковної музики”³. В дослідженнях та ініціативах Кудрика українська церковна музика вперше отримала цілісний різнобічний інструментарій для дослідження і розвитку, що, на жаль, перервала Друга світова війна. Проте зазначена тематика знайшла своє продовження у працях відомої української музикознавиці Олександри Цалай-Якименко. Вона досліджувала київську релятивну нотацію ранньомодерної доби і в чисельних працях виклала основні музично-теоретичні концепції студій над давньоукраїнською музикою⁴. Особливу увагу дослідниця присвятила збереженому у Львові українському рукопису „Граматики мусікійської” Миколи Дилецького, тож підготувала до друку факсимільне видання з коментарями⁵. Справу О. Цалай-Якименко продовжив її учень, відомий медієвіст Юрій Ясіновський, який опублікував Каталог українських та білоруських нотолінійних ірмодіонів XVI–XVIII століть⁶, а також монографію про генезу української монодії⁷, що підтвердило вагомість середньовічної музики як базової основи для подальшого розвитку українського музичного мистецтва.

Відтак медієвістичний пріоритет зацікавлень очільника львівської музикології А. Хибінського не втратив свого значення й дотепер, що проявилось, насамперед, у дослідженнях середньовічного півного репертуару, збереженого в українських літургійних нотолінійних ірмодіонах XVI–XVIII ст. Важливо, що найдавніший український ірмодіон був створений у Львові наприкінці XVI ст. і, найімовірніше, представниками Львівського Успенського братства. Юрій Ясіновський у співпраці з відомим славістом Крістіаном

² М. Antonovych, *The Chants from Ukrainian Heirmologia*, Bilthoven 1974.

³ Б. Кудрик, *Огляд історії української церковної музики*, Львів 1995.

⁴ О. Цалай-Якименко, *Київська нотація як релятивна система*, „Українське музикознавство: науково-методичний збірник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського” 1974, Вид. 9, s. 197–225; О. Цалай-Якименко, *Київська школа музики XVII ст.*, Київ–Львів–Полтава 2002.

⁵ М. Дилецький, *Граматика музикальна: Фотокопія рукопису 1723 р.*, ред. О. Цалай-Якименко, Київ 1970, s. 109.

⁶ Ю. Ясіновський, *Українські та білоруські нотолінійні Ірмодіони 16–18 століть: Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження*, Львів 1996.

⁷ Ю. Ясіновський, *Візантійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу*, Львів 2011.

Ганніком опублікував цей збірник факсимільно водночас із поетичним текстом та грецькими інципітами⁸. Це підкреслило тісний зв'язок української культури з греко-візантійською, а відтак і особливу запотребованість у дослідженні сакральної гимнографії⁹, що була осердям середньовічної культури, сформованої довкола утвердження християнського світогляду. В цей період Церкві підпорядковувалися усі ділянки суспільного життя, включно з щоденною літургійною практикою. І ці засади прийняла Україна, що проявилось спочатку в усній, а потім і писемній практиці, засвідчений у чисельних літургійних книгах з об'ємним репертуаром сакральної гимнографії. А після створення наприкінці XVI століття українського нотолінійного письма постав національний тип літургійного нотованого збірника – Ірмологіон. Репертуар ірмологіонів вмістив найзапотребованіші вибрані монодійні піснеспіви цілого церковного року. Саме довкола цієї тематики поєдналися зусилля чисельних представників львівської музикологічної школи та їх послідовників, про що йшлося вище.

Співані літургійні тексти у поєднанні з широким мистецьким спектром – архітектурою, скульптурою, іконописом, – відображали глибинний зміст християнства, а відтак, – виконували важливу місію просвітництва і катехизації народу. Гимнографічні тексти щоденно звучали у християнських ритуалах, а їх творці були глибокими богословами, добрими знавцями античної філософії і літератури, а також талановитими риторамі. Це вимагає багаторівневого прочитання літургійних текстів із врахуванням низки особливостей їх монодійного (одноголосого)¹⁰ виконання. Такий кут зору на сакральну гимнографію потребує розуміння всієї складності явища, якому притаманний, насамперед, інтелектуальний контекст, що буквально прочитуємо в оригінальних грецьких текстах, а з іншого боку – у варіантності форм музично-поетичної взаємодії.

Стосовно інтелектуального контексту гимнографії, то в її лексичному словнику містяться різноманітні варіанти відображення градацій процесів мислення і розуму. Це підтверджує переконаність гимнографів-богословів у тому, що лише глибоке розуміння християнських догматів є запорукою міцної віри. Відтак у сакральних текстах зустрічаємо дуже багато словотворів, в основі яких знаходяться похідні грецького терміну **νοῦς** (розум, ум):

Разумьныхъ силъ архистратизи / Τῶν **νοερῶν** δυνάμεων ἀρχιστράτηγος¹¹ (стихира, св. Павла Константинопольского);

⁸ *Das Lemberger Irmologion. Die älteste liturgische Musikhandschrift mit Fünfiniennotation aus dem Ende des 16. Jahrhunderts* [w:] *Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte*, Reiche B: Editionen, Band 24, herausgegeben und eingeleitet von Jurij Jasynov's'kyj, Übertragen und kommentiert Carolina Lutzka, Köln–Weimar–Wien 2008.

⁹ Гимнографія (з гр. ὑμνογραφία або писати гимни) – весь корпус співаних сакральних текстів греко-візантійського обряду.

¹⁰ Монодія – це практика одноголосого виконання середньовічної сакральної гимнографії.

¹¹ Ця та подальші грецькі цитати подані за: *Славянский Минейный стихирарь (по рукописям XII–XIII вв.)*, komantarze М. Пузина, В. Крысько, Москва 2022.

Ковчеже умный / Ἡ κιβωτὸς ἡ **νοερά** (стихира, мученика Христофора);
Разумнаго адаманта / Τὸν **νοερὸν** ἀδάμαντα (стихира, великомученика Георгія);
Радуйся, умная ластовице / Χαίροις, ἡ **νοητὴ** χελιδὼν (стихира, преподобної мучениці Євдокиї);

Звѣздою умною / Ὑπὸ ἀστέρος **νοητοῦ** (стихира, Різдво Христове);
К высоте умней пришел еси / Ἦρθης πρὸς ὕψος **νοητόν** (стихира, преподобного Герасима);
Умных ангелов / **Νοερῶν** Ἀγγέλων σε, (богородичен, архангела Михаїла);
Мысленныхъ безтѣлесныхъ чиноначальникъ / **Νοερῶν** ἀσωμάτων ταξίαρχος (стихира, архангела Михаїла);

Въсияй ми свѣтъ разумный / Λάμψον μοι φῶς **νοερόν** (ірмос, пісня 5, глас 7, Октоїх);
Пророк Аввакоумъ мысленными очима провидѣ господя / Ὁ προφήτης Ἀββακούμ τοῖς **νοεροῖς** ὀφθαλμοῖς προεῖδε κύριε (ірмос, пісня 4, глас 8, Октоїх);

Разумѣвъ дѣла твоя / **κατενόησε** τὰ ἔργα σου (ірмос, пісня 4, глас 4, Октоїх);
Погружаемому въ мори тайнѣмъ мыслѣнаго фараона / Τῷ βυθίσαντι θαλάσσηй мυστικῇ τὸν **νοητὴν** фараὼ (ірмос, пісня 1, глас 3, Октоїх);

Тя паче ума рождѣшую / ὑπὲρ **νοῦν** κηῖσασαν (ірмос, пісня 9, глас 8, Октоїх);

Озари нашъ оумъ Боже / Καταύγασον ἡμῶν τὸν **νοῦν** ὁ Θεός (ірмос, пісня 5, глас 1, Октоїх)¹².

Важливо підкреслити, що на основі терміну **νοῦς** (розум, ум) виникли чисельні похідні варіанти, що міцно ввійшли у лексичний словник не лише середньовічних богословів та філософів, а відтак і сакральної гимнографії, але й сучасної наукової термінології:

1. μετανοία (metanoia) – розкаяння,

Покаитесь приближи бо ся цесарьство небесное / **Μετανοεῖτε**, ἡγγικε γὰρ ἡ Βασιλεία τῶν οὐρανῶν (стихира, Різдво Йоана Предтечі);

2. παρανοία (paranoia) – божевільний, беззаконний,

Обличающа его безаконие / ἐλέγχουσαν αὐτοῦ τὴν **παράνοϊαν** (стихира, Усікновення голови Йоана Предтечі);

3. ἀγνοία (agnoia) – незнання,

Из глубины невѣдѣнія извлекающая / βυθοῦ **ἀγνοίας** ἐξέλκουσα (ікос 9, Акафіст Пресвятої Богородиці);

4. ἀπόνοια (arónoia) – відчай, безумство,

Вражие безумие на земли повергъ / ἐχθροῦ τὴν **ἀπόνοϊαν**

Въ помышлениихъ вины / τὰ τῆς **ἐννοίας** ἐγκλήματα (стихира, собор архангела Михаїла);

5. διάνοια (diánoia) – задум, намір,

Освѣти наша разумы / καταπυρσεύων ἡμῶν τὰς **διανοίας** (стихира, великомученика Прокопія);

6. ὁμόνοια (homónoia) – однодумство,

Даровати църквы единственны миръ / δωρηθῆναι τῇ Ἐκκλησίᾳ **ὁμονοίας** εἰρήνην (стихира, святого Амвросія, єпископа Медіоланського);

7. προνοία (pronoia) – передбачення,

¹² N. Syrotynska, *Intellectual context of medieval monody*, Lviv 2023, p. 46–48.

Исцилитель повелѣниемъ божиємъ / ιατήρ τῇ **προνοίᾳ** Θεοῦ (стихира, святого Спиридона Тримифунтського);

8. **κατανοεῖν** (katanoeín) – оглядати,

Доброту разумѣти вседержителю / τὸ κάλλος **κατανοεῖν** τοῦ Παντοκράτορος (стихира, мученика Мирона)¹³.

Інтелектуальні аллюзії особливо виразні у відзначенні двох надважливих подій повного літургійного року – народження і смерті Христа. В день надвечір'я Христового Різдва проголошується урочиста молитва: „С нами Богъ, разуміте народи!”. У Різдвяному тропарі Христос величається як „світло розуму”, а саме: „Возсія мірови свѣтъ разума”. Так само Спаситель прославляється в останні хвилини стражденної смерті у 15-му страсному антифоні Великої П'ятниці: „Свѣтило сый разума”¹⁴.

Вищезазначені фрагменти є лише незначною частиною великого корпусу сакральної гімнографії, що потребує подальшого вивчення. Інтелектуальне розмаїття визначень розкриває глибоке осмислення всього спектру подій і значень християнського обряду. В цьому важливу роль відіграє також і мелодичний аспект, тісно пов'язаний з композиційними особливостями поезики. На цій основі вибудовується особлива структура сакральної гімнографії, що у своєму мелодичному втіленні потребує окремого аналітичного підходу.

Важливо усвідомлювати відмінності класичного розуміння музичної форми і медієвістичних особливостей. З одного боку, сакральний мелос не підлягає аналізу з позиції таких звичних для нас понять як мажоро-мінорна ладовість, тональність, чітке визначення розміру і, відповідно, такту. Натомість вплив поетичного тексту виявляємо в багатьох аспектах, зокрема, у відсутності тривалостей, оскільки мелодичний ритм корегувався текстовою акцентуацією і це не потребувало тактових рисок. А мелодика будувалася на основі комбінаторики невеликих мотивів / поспівок, що розгорталися у більші побудови відповідно з розвитком поетичних структур.

Лінгвістичний підхід до змісту давніх музичних систем привів музикознавця Трасибулоса Георгіадеса (Γεωργιάδης) до розробки теорії музичної морфології (Rhythmologia) і квантитативної (кількісної) метрики (Quantitätsmetrik) з позиції чіткого співвідношення „ритм – мова – музика”¹⁵. Науковець тривалий час займався вивченням старогрецької строфічної ритміки, базованої на синкретизмі мовлення, музики і руху. Це дозволило йому прийти до висновку, що антична музика з кінця V століття до н.е. була невіддільно пов'язана з ритмікою мовлення. Дослідження привели науковця до трактування ритмоторчої функції мовлення як сутності історичного розвитку музики.

¹³ *Ibidem*, s. 46–48.

¹⁴ *Ibidem*, s. 50.

¹⁵ А. Єфіменко, *Трасибулос Георгіадес – засновник „мюнхенської школи”*, „Українська музика” 2013, nr 3–4, s. 43–56.

В подальшому це підтвердилося в процесі перекладів гимнографії з грецької на церковнослов'янську мову, коли велика увага приділялася поетичній структурі оригіналу, що сприяло й максимальному збереженню грецької мелодики. В цьому, зокрема, був переконаний Мілош Велімірович (Velimirović), який на прикладі аналізу жанру ірмосів відзначив великий професіоналізм слов'янських перекладачів стосовно дивовижної здатності адаптовувати метричні схеми грецьких моделей¹⁶. Аналогічної думки дотримувалася Раїна Палікарова-Вердей (Palikarova-Verdeil), яка вважала, що точний переклад зберігав семантичну близькість перекладів з оригіналами¹⁷. Подібно мислив Малік Муліч (Мулић), підкреслюючи функціональність мелодики у збереженні метричної сітки. Саме музичні засоби вирівнювали кількість складів у випадках неспівпадіння послівного перекладу текстів¹⁸. Якщо перекладене речення мало на декілька силаб більше аніж оригінал, то додавали декілька звуків, переважно на тій висоті, що й вихідний звук, або доповнювали його висхідною чи низхідною послідовністю навколо. Подібність обидвох зразків також часто досягалася завдяки співпадінню напрямку мелодичного руху, керованого акцентуацією грецького оригіналу.

До проблемного питання музикологічного порядку, що має пряме відношення до поетики – ритміки, віддавна зверталися найавторитетніші науковці. Зокрема, ще у 1830 р. грек Константин Ікономос виокремив наголос (arses) і кількість складів як основні формотворчі складові візантійської поетики. Вчений досліджував принципи будови поетичних строф за допомогою мелодичної складової і на цій основі враховував метрику грецьких піснеспівів¹⁹. Проте буквальне дотримання однакової кількості складів у реченні не видавалося слов'янам важливим критерієм, натомість слідували за збереженням однакової кількості акцентованих силаб – наголосів (arses). До того ж, відчутним був зв'язок наголосів із мелодикою, яка реагувала на смислові акценти завдяки висотній змінності, що також сприяло запам'ятовуванню тексту разом з мелодією. Звідси й відсутність музичних знаків та згадок про ритм у мелодиці, яка керувалася поетичними правилами.

Відтак, близький зв'язок тексту і музики на основі співпадіння розміщених акцентів, тобто відповідність наголосів складів тексту і мелодики стала характерною рисою візантійського співу. В подальшому це підтверджувалося

¹⁶ M. Velimirović, *The byzantine Heirmos and Heirmologion*, „Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen, Gedenkschrift” 1973, s. 192–245.

¹⁷ R. Palikarova-Verdeil, *La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes (du IXe au XIVe siècle)* [w:] *Monumenta Musicae Byzantinae. Subsidia*, nr III, Copenhagen; Boston 1953, s. 292–294.

¹⁸ М. Мулич, *К вопросу о художественном мастерстве в древнейших славянских переводах служебных миней* [w:] Кирил Солунский, ks. II, Skopje 1970, s. 252–256.

¹⁹ Б. Жулковський, *Кондак у богословських, літургічних, філологічних і музикознавчих студіях: історіографічний аспект*, „Καλοφώνια. Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії Українського католицького університету” 2018, nr 1, s. 50–64.

транскрипціями невменних знаків середньовізантійської нотації²⁰. Подібно мислить і Роман Кривко, відзначаючи безпосередній зв'язок музикологічного аспекту з філологічними студіями, а також відзначаючи роль нотації, яка має велике значення для історико-акцентологічних досліджень²¹. І мабуть найаргументованішим є Крістіян Ганнік, який чимало праць присвятив дослідженню проблематики візантійської музики та її слов'янської рецепції²².

Все це свідчить про вагомість ролі поетичного тексту у загальній формі сакральних піснеспівів, внутрішня структура якої постає складною інтелектуальною конструкцією, що потребує врахування всіх структурних рівнів.

Історичний контекст досліджень ритуальних текстів свідчить, що текстова і музична складові функціонували в різних формах, найдавнішою з яких був акростих²³. Таким зразком є старозавітній Псалом 118, побудований на основі послідовності строф, укладених згідно гебрійського алфавіту із 22-х літер. Структура кожної строфи відповідала восьмеричному принципу – вісім речень кожної окремої строфи об'єднувалися однією літерою абетки²⁴. Такий структурний засіб вибудовував особливу просторову конструкцію, що відображала горизонтальну і вертикальну цілісність форми, в якій третім виміром виступав глибинний зміст тексту. Цей формотворчий засіб запозичили творці християнської гимнографії, а в подальшому і слов'янські перекладачі. Зокрема, Константиноу Преславському належать ритмізовані переклади канонів Йоана Дамаскіна на Різдво Христове та канон на Богоявлення зі слов'янськими акростихами²⁵. Практика використання акростиха не лише укладала виразну послідовність строф у піснеспівах, але й допомогла встановити авторство багатьох гимнографів, які в такий спосіб виписували

²⁰ H. Tillyard, *Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation*, Copenhagen 1935.

²¹ Р. Кривко, *Славянская гимнография IX–XII вв. в исследованиях и изданиях 1985–2004 гг.*, „Wiener Slavistisches Jahrbuch by Österreichische Akademie der Wissenschaften” 2005, nr 50, s. 211.

²² Ch. Hannick, *Chomonie und historische Phonetik des Altrussischen* [w:] *Лингвистическая полифония. Сборник в честь юбилея профессора Р. К. Помановой*, Москва 2007, s. 212–221; Ch. Hannick, *Early Slavic Liturgical Hymns in Musicological Context*, „Ricerche Slavistiche” 1994, nr 41, s. 9–30; Ch. Hannick, *Ton und Wort in slavischen liturgischen Hymnen* [w:] *Liturgische Hymnen nach byzantinischem Ritus bei den Slaven in ältester Zeit. Patristica slavica*, nr 15, red. Hans Rothe, Dagmar Christians, Paderborn–München–Wien–Zürich 2007, s. 175–186.

²³ Акростих (грец. *ᾠροστίχς*, від *ᾠρος* – крайній і *στίχος* – віршовий рядок) – це поетичний твір, в якому перші літери кожного віршованого рядка, прочитані зверху вниз, утворюють слово, словосполучення або речення.

²⁴ П. Крип'якевич, *Про богородичну гимнографию у грецькій церкві*, „Калофονія. Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії Українського католицького університету” 2010, nr 5, s. 114–165.

²⁵ Г. Попов, *Акростих в гимнографическом творчестве учеников Кирилла и Методия* [w:] *Древнеславянская литургическая поэзия. XIII Международный съезд славистов, Любляна 15–21 августа, Roma–Sofia 2003*, s. 30–55.

своє ім'я. Акростих міг також відображати певне словосполучення, такий приклад, зокрема, наводить львівський богослов о. Петро Крип'якевич в богородичних піснеспівах „Піснеспіви Теофана на Благовіщення”²⁶.

Важливо відзначити, що композиційна стрункість форми акростиха сприяла його активному поширенню і спричинилася до реформації музичного порядку. Зокрема саме ця форма була використана бенедиктинським монахом Гвідо Аретинським (Guido Aretinus) у XI ст. (бл. 990–бл. 1050) для навчальної мети на прикладі прославленого гимну св. Іванові Хрестителю. Перший склад кожного речення став означенням окремого звуку, що сумарно уклало виразну послідовність ступенів, відому тепер як система сольмізації²⁷.

Вертикаль у віршованій поезії проявлялася також у формі колонів, принципи яких детально описав Марк Лаукстерман (Lauxtermann)²⁸. Найчастіше вертикалі поєднувалися за допомогою ізосилабізму, наголосів, каденцій, словесних паралелізмів, а також окремих мелодичних мотивів / поспівок. Як, наприклад, в гомілії Григорія Назіанзіна, текст якої став прообразом ірмосу 1-ї пісні канону на Різдво Христове Косми Маюмського²⁹:

Χριστὸς γεννᾷται δοξάζετε Христос раждається славіте
Χριστὸς ἐξ οὐρανῶν ἀπαντήσατε Христос со небес сорящіте
Χριστὸς ἐπὶ γῆς ὑψώθητε Христос на землі возноситься.



Ірмос першої пісні канону на Різдво Христове

²⁶ П. Крип'якевич, *op. cit.*, s. 138.

²⁷ Н. Сиротинська, *Акростих у середньовічній музично-поетичній творчості*, „Музикознавчі студії: наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка” 2013, Вид. 30, s. 88–96.

²⁸ M. Lauxtermann, *The Spring of Rhythm. An Essay on the Political Verse and Other Byzantine Metres*, Wien 1999, s. 106.

²⁹ Два канони на Різдво Христове з нотолінійного Ірмологіону першої чверті XVII століття [w:] *Антологія української церковної монодії*, nr 3, red. К. Ганнік, Ю. Ясіновський, Львів 2005, s. 5.

На думку ляйпцізького музиколога Гуго Рімана (Riman), кількість складів у колоні поруч з розташуванням наголосів та багатоскладовими закінченнями формували відповідні критерії для аналізу ритму. Ще 1903 року він презентував свою працю про систему музичної ритміки й метрики, в якій за основу брав мовну структуру літургійних гимнів, як єдину складову витонченого й диференційованого ритмічного поділу мелодики³⁰.

Вищенаведений а також інші подібні приклади демонструють дивовижні форми композиційної симетрії вертикалі та горизонталі. Водночас велику роль відігравала внутрішня структура речень, що вимагала чіткого, буквально математичного прорахунку. В цьому контексті не лише грецька поетика суттєво вплинула на структурні форми візантійської гимнографії, а також і сирійська культура на першому етапі формування християнського обряду. Сирійське віршування, на противагу квантитативному (кількісному) грецькому, було квалітативним (якісним) і базувалося на числі складів. Так, метрична форма, укладена відповідно до якості складочислення і наголосів, лягла в основу візантійського віршування, тож рими зустрічалися рідко, без певних правил і, загалом, були випадковими співзвучностями.

Формотворча функціональність поетики в текстах сакральної гимнографії тісно пов'язана також з впливом риторики, дуже важливої для греків, як згодом і римлян. Риторика була своєрідною грою із складною системою правил, що не могло не проявитися у сакральній гимнографії. Риторичні конструкції увиразнювали композиційну структуру, сприяли розкриттю змісту літургійних текстів, сповнених образних алюзій і символів. В цьому контексті важливу роль відігравали певні звукові ефекти, які надавали текстам особливого змісту. Так, у сідальному на 1-шу стихологію пам'яті св. Миколая виявляємо своєрідну фонічну гру, в якій поєднувалися різні значення однокорених слів:

Въ **Мирѣхъ** живый тѣломъ святителю,
миромъ разумно духовнымъ, явился помазанъ отче Ніколас
Тѣмъже **миры** чудесь своихъ благоухаль еси,
иже **миро** приснотекущее проливая:
мирными твоими благоухаеми словесы и памятією твоею.

Такий засіб поетичного вислову, побудований на повторності співзвучних слів, не лише зміцнив форму, але й досяг певного абстрагування від матеріального світу. Подібна повторність характерна не лише для поетики, але й для мелодичного розвитку, – звідки походить визначення форми монодійних

³⁰ К. Ганнік, *Проблеми ритміки візантійського пісенству*, „Καλοφώνια. Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії Українського католицького університету” 2012, nr 6, s. 172–190.

піснеспівів як варіантно-строфічної. Зустрічаємо градацію від буквального повторення окремих мотивів / поспівок до частково змінених, що надає формі циклічності і концентрує увагу. Так встановлюються міцні зв'язки не лише в межах піснеспіву, але також в межах більших циклів.

Важливо підкреслити, що поряд із поспівковою комбінаторикою форми, основу монодійного мелосу складають звукоряди, в яких головним структурним елементом був тетрахорд, визначений за основу ще античними піфагорейцями³¹. Відтоді музична система функціонувала як звукоряд, укладений з тетрахордів у з'єднаному виді за інтервальним принципом: $1/2T - T - T - 1/2T - T - T$. Принцип такого звукоряду полягав у трактуванні верхнього ступеня нижнього тетрахорду як нижнього ступеня наступного:

IV = I – нова нета

III – нова паранета

II – нова парамеса

IV = I – нова нета

III – нова паранета

II – парамеса

I – меса

Античні звукоряди лягли також в основу церковних звукорядів християнського обряду, а символіка числа чотири відіграла важливу роль у літургійній практиці християнства. Пригадаємо лише осердя християнського богослов'я – чотири канонічні Євангелія і стіл–тетрапод перед іконостасом в центрі храму. Натомість в гимнографії число чотири часто використовувалося для означення безмежного простору і часу, як це проспівується у стихирі Воздвиження:

Четвероко́нечный міръ днесь освяща́ется,

Ὁ **тетραλέρατος** κόσμος σήμερον ἀγιάζεται,

Четвероча́стному воздвига́емому тво́єму Кресту, Христе́ Боже нашъ.

τοῦ **тетраμερούς** ὑψουμένου σου σταυροῦ, Χριστέ ὁ Θεός ἡμῶν.

Так постав і словотвір **тетраріθμῳ**, складений з двох частин – «чотири» і «ритм», що містить важливі свідчення для розуміння монодійного мелосу. Термін **ρίθμῳ** наближений до терміну **ῥυθμός** – ритм, ритмічність, розміреність, стрункість, симетрія, темп. Це проявилось в гимнографічних текстах, в формі отождошення визначень ритму і числа, як співається в стихирі пам'яті 40 севастьянських мучеників³²: Четверочисленно́ю бо поюще́ / **тетраріθμῳ** γὰρ ᾄδοντες.

³¹ Е. Герцман, *Пифагорейское музыкознание. Начала древнегреческой науки о музыке*, Москва 2018, s. 217.

³² N. Syrotynska, *Intellectual context of medieval monody*, Lviv 2023, p. 108.

Тож не випадково число 4 стало основою осмогласної системи музичної організації піснеспівів греко-візантійського обряду³³. Осмогласся складається з 8-ми церковних ладів, які співвідносяться між собою як 4 основні (автентичні) і 4 похідні (плагальні) гласи. Вони пов'язані між собою антиномічно: 1-й автентичний – 1-й плагальний; 2-й автентичний – 2-й плагальний; 3-й автентичний – 3-й плагальний; 4-й автентичний – 4-й плагальний. Згодом ця практика була запозичена Західною Церквою в період VIII–IX ст., але з іншим принципом парності гласів: 1 автентичний – 2 плагальний; 3 автентичний – 4 плагальний; 5 автентичний – 6 плагальний; 7 автентичний – 8 плагальний. В українській літургійній практиці така парність змінилася на порядковість від 1-го по 8-го глас. Такий спосіб принцип організації сакральних текстів відобразив усвідомлення всеохопності музичного мислення як найбільш відповідного засобу для відображення впорядкованості сакральних текстів, а відтак і всього християнського обряду.

Все вищезазначене свідчить, що християнський обряд є складним за своєю структурою і потребує широкого гуманітарного контексту для його розуміння. Переконаємося у диференційованих рівнях поетичних форм сакральної гімнографії, що ввібрала в себе досвід юдейської, сирійської та грецької культур, а також яскраву образність, метафорику і символізм. Натомість мелодика, базована на монодійному виконанні літургійних текстів, тісно пов'язана з поетичними структурами. У цій співдії виразно прослідковується інтелектуальний підхід до творення співочих літургійних текстів. Це також вимагає особливого музикологічного аналізу, буквально „музики” і „логосу / слова”, що сукупно сприяють осмисленню співаних сакральних гімнографічних текстів на різних рівнях форми.

Bibliografia

- Ганнік К., *Проблеми ритміки візантійського піснеспіву*, „Καλοφώνια. Науковий збірник з історії церковної монодії та гімнографії Українського католицького університету” 2012, nr 6, s. 172–190.
- Герцман Е., *Пифагорейское музыкознание. Начала древнегреческой науки о музыке*. Москва 2018.
- Граб У., *Музикологія як університетська дисципліна: Львівська музикологічна школа Адольфа Хибінського (1912–1941)*, Львів 2009.
- Два канони на Різдва Христове з нотолінійного Ірмологіону першої чверті XVII століття* [w:] *Антологія української церковної монодії*, nr 3, red. К. Ганнік, Ю. Ясіновський, Львів 2005.
- Дилецький М., *Граматика музыкальна: Фотокопія рукопису 1723 р.*, red. О. Цалай-Якименко, Київ 1970.

³³ Осмогласся – це музично-теоретична система, що описує церковні лади греко-візантійської музики, а також порядок їх використання у літургійній практиці.

- Єфіменко А., *Трасибулос Георгіадес – засновник „мюнхенської школи”*, „Українська музика” 2013, nr 3–4, s. 43–56.
- Жулковский Б., *Кондак у богословських, літургічних, філологічних і музикознавчих студіях: історіографічний аспект*, „Καλοφώνια. Науковий збірник з історії церковної монодії та гімнографії Українського католицького університету” 2018, nr 1, s. 50–64.
- Кривко Р., *Славянская гимнография IX–XII вв. в исследованиях и изданиях 1985–2004 гг.*, „Wiener Slavistisches Jahrbuch by Österreichische Akademie der Wissenschaften” 2005, nr 50, s. 203–233.
- Крип’якевич П., *Про богородичну гімнографію у грецькій церкві*, „Καλοφώνια. Науковий збірник з історії церковної монодії та гімнографії Українського католицького університету” 2010, nr 5, s. 114–165.
- Кудрик Б., *Огляд історії української церковної музики*, Львів 1995.
- Мулич М., *К вопросу о художественном мастерстве в древнейших славянских переводах служебных миней*, Кирилл Солунский, Сконје 1970, nr 2, s. 252–256.
- Попов Г., Попов, *Акростих в гимнографическом творчестве учеников Кирилла и Методия [w:] Древнеславянская литургическая поэзия. XIII Международный съезд славистов, Любляна 15–21 августа, Roma–Sofia* 2003, s. 30–55.
- Сиротинська Н., *Акростих у середньовічній музично-поетичній творчості*, „Музикознавчі студії: наукові збірники Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка” 2013, Вид.. 30, s. 88–96.
- Славянский Минейный стихирарь (по рукописям XII–XIII вв.)*, komantarze M. Пузина, В. Крысько, Москва 2022.
- Цалай-Якименко О., *Київська нотація як релятивна система*, „Українське музикознавство: науково- методичний збірник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського” 1974, Вид.. 9, s. 197–225.
- Цалай-Якименко О., *Київська школа музики XVII ст.*, Київ–Львів–Полтава 2002.
- Ясіновський Ю., *Українські та білоруські нотолінійні Ірмоліої 16–18 століть: Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження*, Львів 1996.
- Antonovych M., *The Chants from Ukrainian Heirmologia*, Bilthoven 1974.
- Das Lemberger Irmologion. Die älteste liturgische Musikhandschrift mit Fünfiniennotation aus dem Ende des 16. Jahrhunderts* [w:] *Bausteine zur Slavischen Philologie und Kulturgeschichte*, Reiche B: Editionen, Band 24, herausgegeben und eingeleitet von Jurij Jasynov'skyj, Übertragen und kommentiert Carolina Lutzka, Köln–Weimar–Wien 2008.
- Hannick Ch., *Chomonie und historische Phonetik des Altrussischen* [w:] *Лингвистическая полифония. Сборник в честь юбилея профессора Р. К. Потаповой*, Москва 2007, s. 212–221.
- Hannick Ch., *Early Slavic Liturgical Hymns in Musicological Context*, „Ricerche Slavistiche” 1994, nr 41, s. 9–30.
- Hannick Ch., *Ton und Wort in slavischen liturgischen Hymnen* [w:] *Liturgische Hymnen nach byzantinischem Ritus bei den Slaven in ältester Zeit. Patristica slavica*, nr 15, red. Hans Rothe, Dagmar Christians, Paderborn–München–Wien–Zürich 2007, s. 175–186.
- Lauxtermann M., *The Spring of Rhythm. An Essay on the Political Verse and Other Byzantine Metres*, Wien 1999.
- Palikarova-Verdeil R., *La musique byzantine chez les Bulgares et les Russes (du IXe au XIVe siècle)* [w:] *Monumenta Musicae Byzantinae. Subsidia*, nr III, Copenhagen; Boston 1953, s. 292–294.
- Syrotynska N., *Intellectual context of medieval monody*, Lviv 2023.
- Tillyard H., *Handbook of the Middle Byzantine Musical Notation*, Copenhagen 1935.
- Velimirović M., *The byzantine Heirmos and Heirmologion*, „Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen, Gedenkschrift” 1973, s. 192–245.

**INTELLECTUAL CONTEXT OF SACRED HYMNOGRAPHY
IN THE MUSICOLOGICAL CONTEXT**

Abstract

The presented article draws attention to sacred hymnography of the Greek-Byzantine rite – medieval liturgical sung texts. These texts were included in numerous liturgical collections and were heard daily in Christian rituals. It is important that the anonymous authors-hymnographers were profound theologians and good connoisseurs of ancient philosophy and literature, as well as talented poets and rhetoricians. So Christian dogmas were embodied in bright poetic forms and, at the same time, contained different levels of meaning. This is a deep layer of intellectual development that requires modern interdisciplinary research. The melody together with the text contributed to the reflection of theological accents.

The inseparability of the melos from the text is achieved due to the plasticity of the material, structured from simpler to more complex forms. This hierarchy is manifested in the logical selection and combination of melodic choruses, in the metrorhythmic relationships of the melody with verbal accents and the number of syllables of the poetic text sentences. This speeds up or slows down the overall flow of the melos, while highlighting significant pieces of the text. So, the words of sacred hymnography acquire a special sound and meaning in the process of building a musical-poetic form of sacred monody. The intellectual context of medieval sacred art is clearly traced in this cooperation.

Keywords: sacred hymnography, monody, musicology, octoechos, rhetoric, poetics, sacred chants

**MUZYKOLOGIA
WE LWOWIE I W GALICJI:
PERSONALIA**

Hanna Karaś

Przykarpacki Uniwersytet Narodowy im. Wasyła Stefanyka w Iwano-Frankiwsku, Ukraina

ОСИП ЗАЛЕСЬКИЙ – ЯСКРАВІЙ ПРЕДСТАВНИК ЛЬВІВСЬКОЇ МУЗИКОЛОГІЧНОЇ ШКОЛИ

Музична культура Галичини на зламі XIX–XX століть розвивалася в полікультурному середовищі, а тому вивчення її в контексті польсько-українських відносин є вельми актуальним. Її складовою є музикологія, яка постає як науково-дослідна дисципліна із часу створення у 1912 році у Львівському університеті при філософському факультеті кафедри (Закладу) музикології¹. Її засновником став польський музиколог-медієвіст, етнограф та музичний критик Адольф Хибінський (1880–1952 рр.). До його музикологічної школи як цілісного науково-дослідного напрямку належить плеяда українських науковців, композиторів, диригентів, співаків: Н. Нижанківський, Б. Кудрик, О. Залеський, М. Антонович, Й. Хомінський, М. Білинська, Я. Колодій, Я. Мариневич, Я. Козарук, Р. Смеричинська-Шуль, С. Туркевич-Лекіянович, В. Божик.

Серед них – композитор, музикознавець, диригент і педагог, дійсний член Наукового Товариства імені Тараса Шевченка, – Осип Залеський (Osyp Zaleski, 1892–1984 рр.), який зробив значний внесок в українську музичну культуру. Про це свідчить його архів у відділі рукописів Львівської національної наукової бібліотеки України ім. В. Стефаника, композиторська творчість, музикознавча та публіцистична спадщина, епістолярій, відомості в енциклопедичних виданнях. В Україні ім'я О. Залеського залишається маловідомим, наукові розвідки про митця є малочисельними², що актуалізує потребу висвітлення його постаті та внеску у розвиток української музичної культури. Метою статті є огляд музикознавчої спадщини митця як представника Львівської музикологічної школи.

Становлення і формування О. Залеського відбувалося на межі XIX та XX століть, коли соціально-історичні потрясіння зумовлювали зміни

¹ У. Граб, *Музикологія як університетська дисципліна: Львівська музикологічна школа Адольфа Хибінського (1912–1941)*, Львів 2009.

² Г. Карась, *Публіцистика та музикознавча спадщина Осипа Залеського: жанри, напрями, здобутки* [w:] *Записки Наукового Товариства імені Шевченка. Праці Музикознавчої комісії*, т. CCLXVII, Львів 2014, s. 178–201.

особистісно-психологічні. Процеси формування української нації, національної та культурної ідентичності впливали на самоідентичність митця. Визрівання останньої у О. Залеського відбувалося завдяки традиціям козацького роду, з якого він походив, культурно-мистецькому середовищу довоєнної Галичини, міжвоєнних Відня та Чехо-Словаччини, участі в національних молодіжних та студентських товариствах, у національно-визвольних змаганнях. Навчання на філософському відділі Львівського університету зумовило своєрідне і неповторне світовідчуття митця, яке виражалося в його різнобічній творчості. Саме під час навчання у Львові О. Залеський спробував себе в журналістиці й навіть досяг неабияких успіхів, особливо після того, як у листопаді 1912 року в газеті „Dziennik ludowy” була опублікована його стаття про М. Лисенка. В 1912–1913 рр. він працював у редакції газети „Діло”, дописував до щоденника „Руслан”, а в 1913–1914 рр. був постійним співробітником журналу „Ілюстрована Україна” (в цей час він пише статтю про річні екзамени у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка).

З початком Першої світової війни О. Залеський виїжджає до Відня, де студіює в університеті та музичній школі Кайзера. Як воїн Української галицької армії він був полоненим і в 1919–1920 рр. перебував у таборі інтернованих в Німецькому Яблонному (Чехо-Словаччина), де організував старшинський хор, співацький гурток „Боян”, редагував рукописну газету „Голос Табора”, яку випускав власноруч. Повернувшись до Галичини, О. Залеський очолив власне музичне видавництво „Ліра” (Львів – Станіславів, 1913–1930 рр.), видавав журнал „Музичний вісник” (1921 р.), в якому рецензував збірник хорових творів О. Кошиця, виданий у Відні. Критик зберігав зв’язки з редакціями „Діла” і „Літературно-наукового вісника” і там містив статті на музичні теми, а також давав короткі відомості про українську музику німецьким музичним журналам. У 1930-ті роки він співпрацює з журналом „Музика” (Київ), де друкує статті про музично-культурний рух, музичні видавництва в Галичині. Отже, О. Залеський був інформатором про музичне життя Галичини в радянській Україні. У 1934 р. він емігрує до Німеччини, у 1950 р. – до США. У Буффало митець вів активну музично-громадську та освітню діяльність, однак постійною сферою його зацікавлення були музикознавство та музична публіцистика.

Освіта музикознавців у першій половині ХХ ст. була універсальною і вони формувалася кількома школами. Частина музикознавців української діаспори пов’язані з діяльністю кафедри музикології Львівського університету початку ХХ ст. Саме тут під керівництвом професора Адольфа Хибінського у 1913–1914 рр. вивчав музикологію О. Залеський, згодом продовживши музикознавчі студії за кордоном у Віденському університеті (1914–1916 рр., кл. Г. Адлера, Е. Веллеса та Р. Валлашека), до того ж навчався у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка та консерваторії Галицького музичного товариства у Львові. Отже, як музикознавець О. Залеський формувався

німецько-австрійською науковою школою, представленою вихованцем мюнхенської школи А. Зандербергера – А. Хибінським, та австрійськими вченими. Методологічною засадою цієї школи, як відзначає Уляна Граб, були актуальні роздуми про сучасну творчість, реалізовані через музичну критику. Саме на ній формувалися учні Хибінського, „[...] що згодом позначилося на їхній активній музично-критичній і публіцистичній діяльності”³; вчений „[...] багато уваги приділяв аналізу джерел і композиторської техніки, виховував у своїх студентів культу джерел і фактів”⁴.

О. Залеський належить до когорти музикознавців, які започаткували музичне українознавство (музичну україніку) як міждисциплінарний проблемно-тематичний напрям та виникнення історії української музики як наукової дисципліни. Його „Погляд на історію української музики” (Львів, 1916 р.) випередив першу „Історію української музики” М. Грінченка; перу О. Залеського належить і „Короткий нарис історії української музики”⁵. У галузі навчально-методичної літератури було створено українські підручники „Загальні основи музичного знання (Теорія музики)” (Нью-Йорк, 1958 р.), „Музичний диктант” (вправи та пісні для вивчення музичної грамоти), які автор видав самостійно у Буффало (1961 р.). Підручник „Загальні основи музичного знання” не тільки подавав основи теорії музики, але й початкові знання з гармонії, хорознавства, інструментознавства, музичних форм, короткий словник іншомовних музичних термінів⁶.

Особливу місію О. Залеський відіграв у справі укладання словників, робок термінології. У 1925 р. він видає „Музичний словник”, пізніше – „Малу українську музичну енциклопедію” (надрукована 1968 р. окремими частинами у журналі „Вісті”, США), а згодом як окреме видання – у Мюнхені⁷. Енциклопедія була першим такого роду виданням українською мовою і містила відомості з теорії та історії музики, будову та походження українських народних інструментів (близько 1200 гасел-статтей). Особливо цінними є відомості про митців діаспори та України. Автор підкреслював, що не маючи достатніх джерел за кордоном, важко виконати подібну працю, а тому був свідомим, що вона має огріхи. Незважаючи на недосконалість, енциклопедія О. Залеського є важливим внеском в розбудову української музичної лексикографії. У. Граб підкреслює, що ця робота цінна «... як один із перших етапів витворення україномовної музикознавчої термінології»⁸.

Музична критика приваблювала О. Залеського ще зі студентських років. Він активно співпрацював з українською пресою Галичини та Наддніпрянської

³ У. Граб, *Музикологія...*, s. 9.

⁴ *Ibidem*, s. 66.

⁵ О. Залеський, *Короткий нарис історії української музики*, Філадельфія 1951.

⁶ О. Залеський, *Загальні основи музичного знання (Теорія музики)*, Нью-Йорк 1958.

⁷ *Мала українська музична енциклопедія*, оргас. О. Залеський, Мюнхен 1971.

⁸ У. Граб, *Музикологія...*, s. 136.

України, зокрема, такими виданнями, як: „Діло”, „Руслан”, „Ілюстрована Україна”, „Літературно-науковий вісник”, „Українська музика”, „Музика”, в яких містив статті про українських композиторів, діячів музичної культури з нагоди різних ювілейних дат. Одна із перших його статей („Погляд на історію української музики”) була вміщена у студентському журналі „Шляхи” (1916 р.). Згодом у журналі „Музика” (Київ) і „Музика масам” (Харків) друкувалися статті О. Залеського про музичне життя в Західній Україні. „Музичний словник”, який він вислав Ф. Шешку до Праги для видання, був пересланий до Києва, де і був надрукований. Проте цих друкованих своїх праць професор не побачив, оскільки польська цензура не допускала їх на територію Польщі.

Коли після підписання мирного договору в Бресті Україна вийшла на світову арену, з’явилася можливість і потреба подати світові відомості про українську музику. О. Залеський написав оглядову статтю про українську музику до видання „Die Neue Musik-Zeitung” в Штуттгарті (Німеччина, 1918 р.). Там надрукована і його стаття про Д. Бортнянського (1925 р.). Гасла-статті про українську музику О. Залеського поміщені у німецьких музичних словниках „Music-Lexikon” А. Ейнштейна (1919 р.), Г. Рімана (1929 р.), в інших німецьких музичних виданнях (1925–1935 рр.). Пізніше, вже з Америки, О. Залеський вислав статтю про українську музику на бажання професора Г. Й. Мозера для його довідника „Die Tonsprachen des Abendlandes” (Берлін, 1960 р.). Таким чином, О. Залеський був одним з перших українських музикознавців, які вводили відомості про українську музику та її творців до зарубіжних енциклопедичних видань, тим самим розширюючи її горизонти.

Постійно та активно О. Залеський дописував до періодичних емігрантських видань: газет „Свобода”, „Америка”, „Український голос”, журналів „Овид”, „Екран”, „Київ”, „Вісті”, „Веселка” та ін. Найтривалішою (1950–1980 рр.) була його співпраця зі „Свободою”. Критик публікував рецензії на музичні видання, нариси про українських композиторів, бандуристів, статті з історії музики, огляди нових грамплатівок, інформував читачів про діяльність хорів „Думка” (Нью-Йорк), „Ватра”, „Дніпро” (Клівленд), „Сурма”, сольні виступи музикантів і співаків. Численними є дописи О. Залеського про діяльність громадських організацій у США⁹. Окремі статті критика вміщені у двох томах „Альманаху Станиславівської землі”, історико-мемуарному збірнику „Бучач і Бучаччина”. Загалом його перу належить більше сотні статей. Як вдалося встановити і розшифрувати, окремі з них автор підписував криптонімами *О. З.* або *Ос. За.* Щодо тривалості (майже 70 років!) – його шлях в музичній публіцистиці є своєрідним рекордом.

⁹ Г. Карась, *Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія*, Івано-Франківськ 2012, с. 795.

Критику та публіцистику дослідника можна класифікувати за жанрами: інформаційний (допис), аналітичний (рецензія, огляд, критична стаття), художньо-публіцистичний (нарис), критичний (портрет, мемуари).

О. Залеському належить ряд *портретів* в серії „Визначні українські музики” про відомих українських композиторів, таких як: М. Лисенко, С. Людкевич, М. Вербицький, С. Воробкевич, В. Барвінський, О. Бобикевич, Ф. Колесса, М. Леонтович, Н. Нижанківський, Д. Січинський; деякі портрети були приурочені певній даті. Так, стаття про М. Леонтовича написана в 50-ті роковини трагічної смерті композитора¹⁰. О. Залеський був особисто знайомий із С. Людкевичем, а тому стаття, що була присвячена 85-річчю композитора і засвідчувала визнання його як найбільш заслуженого музичного діяча серед сучасного покоління, набуває особливого забарвлення¹¹. У доробку композитора є портрети зарубіжних композиторів: П. Гіндеміта, Р. Шумана, К. Дебюсі, Б. Бріттена та Е. Гріга. Написав О. Залеський портрети визначних українських оперних співаків – Соломії Крушельницької та Модеста Менцинського. Славетну співачку С. Крушельницьку О. Залеський називає „героєм мистецтва”, оскільки „[...] тільки завдяки її героїзмові дійшла вона до вершин у своєму мистецькому фахові, а при тому й до вершин слави”¹²; у статті про М. Менцинського автор наводить цікаві відомості з творчої діяльності співака, спираючись на листування з ним. До групи портретів належить стаття про бандуриста діаспори Володимира Луціва з Великобританії, який був тоді у zenіті творчості. У творчому портреті молодого скрипаля Олега Криси подана характеристика його творчого і концертного життя, уривки з рецензій європейської преси. Стаття засвідчує увагу О. Залеського до молодого покоління музикантів, підтримку їхніх здобутків. Портрет Євгена Купчинського – українського греко-католицького священика, знаного цитриста і автора музичних творів для цитри, не тільки розкриває діяльність цього маловідомого композитора, а й описує особливості інструмента. Статті-некрологи присвячені визначним українським співакам К. Чічці-Андрієнко, О. Руснаку (Німеччина), композитору і педагогу В. Безкоровайному (США). Довелось О. Залеському писати некролог для своєї дружини – піаністки і педагога Галини Лагодинської-Залеської¹³, в якому автор наводить високу оцінку піаніста світової слави Егона Петрі – педагога Г. Лагодинської. Некролог був написаний також про геніального диригента ХХ ст. А. Тосканіні. Статтям-портретам О. Залеського притаманний вільний літературно-художній, дещо академізований „сухий” стиль

¹⁰ О. Залеський, *Микола Леонтович*, „Свобода” 1971, nr 55, s. 2, 5.

¹¹ О. Залеський, *Станислав Людкевич*, „Вісті. Herald” 1965, nr 1 (12), s. 10–11.

¹² О. Залеський, *Соломія Крушельницька*, „Вісті. Herald” 1964, nr 3 (10), s. 15.

¹³ З. [Залеський О.], *Недавня втрата (некролог). Галина Лагодинська-Залеська*, „Вісті. Herald” 1964, nr 3 (10), s. 30.

„штрихів до портрету”, послідовно-хронологічної оповіді. Як правило, вони невеликі за обсягом, що зумовлено формою газетної публікації, спрямованої до широкого загалу емігрантської публіки.

Наступна грань публіцистики О. Залеського – спогади „3 мого життя”, – написані у 90-річному віці (1982 р.)¹⁴. Це фактично розширена автобіографія митця, сповнена інформації не тільки про нього, але й про культурно-мистецьке та суспільно-політичне життя в Галичині та за кордоном. О. Залеський увиразнює дати та події тривалістю майже у століття, спресовані у невеликому обсязі. Спогад під назвою „Українська бригада в Німецькім Яблонні”¹⁵ містить відомості про військову формацію, яка влітку 1919 р. опинилася в Чехо-Словацькій Республіці. В ній серед інших полонених був О. Залеський. Не зважаючи на складні умови, бригада вела культурно-провітницьку діяльність: мала свій духовий оркестр, старшинський хор, в якому співали славні солісти О. Руснак і В. Тисяк, театральний гурток, випускалася рукописна газета „Голос Табору” під редакцією О. Залеського. У публікації „Листопадовий спогад”¹⁶ О. Залеський описує військові події листопада 1918 року – у той час він був старшиною австрійської армії і перебував у м. Могилеві в Україні. Це час розвалу Австро-Угорської монархії, створення Західно-Української Народної Республіки. Як учасник військових подій, О. Залеський залишив історично достовірний опис складного періоду. У „Йорданському спогаді”¹⁷ він описує події з буковинського, тобто австрійсько-російського фронту (своє перебування в місті Глібока), передає атмосферу святвечірніх та йорданських святкувань в умовах війни, переговори з румунськими військовими. Написав О. Залеський і „Спогади про Івана Франка”¹⁸, де згадує про святкування сорокалітнього ювілею письменницької праці І. Франка.

У спадщині О. Залеського представлено фактично усі різновиди аналітичних жанрів музичної критики, де „[...] реалізуються всі основні функції критики: інформативна, оціночна, функція зворотного зв’язку”¹⁹.

До жанру критичної належить стаття „Іван Франко в музиці” (інший варіант – „Іван Франко і українська музика”). Дослідник пише: „Зв’язок Івана Франка з українською музикою можна розглядати з трьох сторінок:

¹⁴ О. Залеський, *3 мого життя* [w:] *Альманах Станиславівської землі: зб. м-лів до історії Станиславова і Станиславіщини*, т. 2, ред. М. Климишин, Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто 1985, s. 132–133.

¹⁵ О. Залеський, *Українська бригада в Німецькім Яблонні*, „Свобода” 1970, nr 121, s. 2; nr 122, s. 2, 7.

¹⁶ О. Залеський, *Листопадовий спогад*, „Овид” 1958, nr 8 (97), s. 8–10.

¹⁷ О. Залеський, *Йорданський спогад (з Буковинського фронту)*, „Свобода” 1958, nr 12, s. 2, 5.

¹⁸ О. Залеський, *Спогади про Івана Франка*, „Свобода” 1956, nr 155, s. 6.

¹⁹ О. Зінкевич, Ю. Чекан, *Музична критика: навчальний посібник*, Чернівці 2007, s. 87.

його особисте зацікавлення музикою, праця етнографа-збирача народних пісень та його твори, зокрема поезії які використали українські композитори для своїх творів”²⁰. Оглянувши окреслену тему, автор наводить список музичних творів, написаних українськими композиторами на слова І. Франка, намагається вибудувати певну концепцію, використовуючи аналіз та аргументовані узагальнення.

Є у доробку О. Залеського кілька *рецензій*. У першій з них – „Хорові концерти Дмитра Бортнянського в перекладі для фортепіано” – критик наводить статтю П. Турчанінова в українському перекладі, надруковану в журналі „Українській журналъ, издаваемый императорскимъ харьковскимъ университетомъ, 1825 р., часть шестая”. П. Турчанінов був першим, хто переклав духовну музику Д. Бортнянського для фортепіано зі згоди композитора²¹. О. Залеський написав рецензію на видання музикознавчих праць С. Людкевича в Україні та США, де вказав назви статей, праць і рецензій, які не потрапили до другого (скороченого) українського видання, таким чином інформуючи українську громадськість у світі про тотальний контроль за музикознавством у радянській Україні. У доробку критика – рецензії на книгу „Музыка Гуцульщини” польського дослідника С. Мерчинського²², на співаник УПА, виданий в Німеччині²³, що свідчать про постійне зацікавлення О. Залеського новинками літератури, їх аналіз, привернення уваги широкого емігрантського загалу до публікацій з музичної культури.

У публікації „До праджерел нашої церковної музики”²⁴ О. Залеський рецензує наукову доповідь професора університету Кембріджа Е. Веллеша „Гимни східної церкви”, опубліковану в м. Базелі (Швейцарія) в 1962 р. (О. Залеський навчався у Е. Веллеша у Віденському університеті, де той викладав історію візантійської музики). Музикознавець зазначає, що українська церковна музика була предметом дослідження таких європейських науковців, як: Г. Ріман, Н. Райман, П. Тібо, П. Тайлард, О. Різеман, О. Фляйшер, В. Хріст, І. Петреско тощо. Професор Е. Веллеш розпочав свої дослідження давньої візантійської музики ще у 1915 р., відчитуючи давні значки-невми, якими позначалися мелодії у богослужбових книгах. О. Залеський звертає увагу на відсутність наукових праць українських учених з цієї ділянки і звертається до церковних інституцій з пропозицією створити стипендіальний фонд для студій нашої церковної музики, а перед молодими

²⁰ О. Залеський, *Іван Франко і українська музика*, „Вісті. Herald” 1966, nr. 2 (17), s. 3.

²¹ О. Залеський, *Хорові концерти Дмитра Бортнянського в перекладі для фортепіано*, „Вісті. Herald” 1969, nr 2 (29), s. 10.

²² О. Залеський [Rec.], *Stanisław Mierczynski: Muzyka Huculszczyzny*, Kraków 1965, s. 199, „Вісті. Herald” 1966, nr 3 (18), s. 5.

²³ О. Залеський [Rec.], *Співаник УПА, виданий в Німеччині 1951 р.*, „Київ” 1951, nr 5, s. 246–247.

²⁴ О. Залеський, *До праджерел нашої церковної музики*, „Вісті. Herald” 1964, nr 1(8), s. 16.

музикознавцями ставить завдання „[...] простежити зв'язки та шляхи розвитку нашої церковної музики”. Рецензія свідчить про те, що О. Залеський слідкував за новими музикознавчими дослідженнями, за працями своїх колег, тримаючи руку на пульсі сучасної музикознавчої науки, накреслював шляхи її розвитку. Є в доробку музикознавця рецензії на нотні видання, які були надруковані в Україні та США. При цьому особливої уваги він надає збірці фортепіанних творів під редакцією Т. Богданської, відзначаючи як позитивні сторони видання, так і недоліки (здебільшого технічного плану). У рецензіях О. Залеський завжди підтримував відомих українських митців, як це зробив з нагоди виходу у світ платівки з творами на слова Т. Шевченка, записаної Й. Гошуляком з Канади²⁵. Стоячи на засадах професіоналізму та дбаючи про розвиток музичної критики, О. Залеський досить гостро висловлювався про її рівень в емігрантських виданнях²⁶.

Статті „До історії пісень Українських Січових Стрільців”²⁷, „Січові пісні”²⁸ та „В справі духової оркестри УСС”²⁹ написано у жанрі *огляду* стрілецьких пісень та музичного життя українських січових стрільців. О. Залеський вказує, що першими стрілецькими піснями, які стали популярні серед стрілецтва й українського загалу, були „Гей, у лузі червона калина” та „Видиш, брате мій”, при цьому звертає увагу на їх творців – Л. Лепкого, М. Гайворонського. Автор наголошує на збереженні та переданні прийдешнім поколінням історії цієї формації, відтвореної самими борцями у піснях. Вказані статті були важливими джерелами для подальших наукових студій новотворів ХХ ст. – стрілецької пісні.

Кілька статей присвячені творчості хорових колективів діаспори. У статті „У 25-ліття хору «Думка»”³⁰ здійснено панорамний огляд діяльності провідного колективу діаспори від часу створення. О. Залеський також пише передмову до ювілейного альманаху хору „Дніпро” в Клівленді, здійснює огляд діяльності академічного хору „Бандурист”. У статті-рефлексії „Сучасне мистецтво”³¹ критик порушує дискусію „Чи є сучасна музика музикою в дійсному значенні цього слова?”.

²⁵ О. З. [Залеський О.], *Нова грамофонна платівка [співака Й. Гошуляка]*, „Свобода” 1976, nr 19, s. 8.

²⁶ З. [Залеський О.], *Рецензенти і рецензії [Куток критики]*, „Вісті. Herald” 1969, nr 4 (31), s. 15.

²⁷ О. Залеський, *До історії пісень Українських Січових Стрільців*, „Свобода” 1954, nr 197, s. 2, 3.

²⁸ О. Залеський, *Січові пісні [w:] Гей там на горі „Січ” іде!.. Про пам'ятна книга „Січей”*, zebrał i uporządk. П. Трильовський, Вінніпег 1965, s. 280–282.

²⁹ О. Залеський, *В справі духової оркестри УСС*, „Нотатник Шпаргаліяра”, „Америка” 1964, nr 12, s. 2.

³⁰ О. Залеський, *У 25-ліття хору „Думка” в Нью-Йорку*, „Свобода” 1974, nr 202, s. 7.

³¹ О. Залеський, *Сучасне мистецтво (Рефлексії)*, „Вісті. Herald” 1968, nr 2(25), s. 27.

Серед *дописів* О. Залеського – „З музичної хроніки” про постановку на німецькій сцені опери „Ревізор” В. Егка на лібрето М. Гоголя; про сторіччя від дня народження музиколога Є. Мандичевського; про конгрес і фестиваль давньої музики Східної Європи. У дописі „Шевченківське свято у Буффало” йдеться про вшанування 145-х роковин з дня народження Т. Шевченка³². Його дописи відігравали важливу просвітницько-виховну та пропагандистську роль.

О. Залеський написав декілька *нарисів*, присвячених музичному життю Галичини: „Станиславівський Боян”, де подано відомості про його створення та розвиток, є важливим джерелом з історії української музики³³; „Музичне життя Станіславова”³⁴ – присвячено періоду кінця XIX – початку XX ст., коли в Галичині активно створювалися хори та хорові товариства. В центрі уваги О. Залеського – діяльність „Станиславівського Бояна” та його диригента Д. Січинського; нарис збагачений особистими спогадами музикознавця, оскільки в час його праці у Станиславові діяльність хору була на піднесенні. Нарис „З музичного світу” є доповненням до статті про музичне життя Станиславівщини, де йдеться про музичних діячів краю – І. Недільського та Г. Лагодинську-Залеську. У нарисі „Українські Музичні Інститути на західно-українських землях”, опублікованому у пропам’ятній книзі УМІА з нагоди п’ятиріччя його заснування³⁵, не тільки здійснено панорамний історичний огляд цих музичних інституцій, але й пов’язано їх діяльність із збереженням і розвитком кращих традицій музичної освіти Галичини в Америці. Відомий також нарис про одну з найпопулярніших українських народних пісень – „Щедрик”³⁶, яку пізнали Західна Європа і Америка завдяки програмі Української республіканської капели під керівництвом О. Кошиця. Як пише О. Залеський, з убогої мелодичної лінії „Щедрика” М. Леонтович зумів створити хоровий твір-перлину, що став відомим не тільки в Україні, а й серед українців на чужині, зокрема в США. Сучасні комунікаційні процеси підтверджують феномен твору, який став світовим музичним бестселером.

У науково-теоретичній статті „Музичний слух”³⁷ О. Залеський порівнює музичний слух із звичайним людським слухом, підкреслює, що перший треба розвивати з дитячих років під керівництвом фахових педагогів, які

³² О. З. [Залеський О.], *Шевченківське свято у Буффало*, „Свобода” 1959, nr 63, s. 3.

³³ О. Залеський, *Станиславівський Боян*, „Вісті. Herald” 1966, nr 2 (17), s. 13–14.

³⁴ О. Залеський, *Музичне життя Станіславова* [w:] *Альманах Станиславівської землі: зб. м-лів до історії Станіславова і Станиславівщини*, t. 1. red. Б. Кравців, Нью-Йорк–Торонто–Мюнхен 1975. s. 552–557.

³⁵ О. Залеський, *Українські Музичні Інститути на західно-українських землях* [w:] *Пропам’ятна книга Українського музичного інституту в Америці з нагоди п’ятиліття його існування, 1952–57*, red. Р. Савицький, Філадельфія 1958, s. 96–97.

³⁶ О. Залеський, „Щедрик”, „Свобода” 1958, nr 18, s. 2.

³⁷ О. Залеський, *Музичний слух. Сторінка співака*, „Вісті. Herald” 1969, nr 4 (31), s. 10–11.

мають в цій ділянці знання і досвід. Критик звертає увагу на сучасні досягнення в розвитку музичного слуху за системою З. Кодая (Угорщина), Р. Макамула (Штутгарт, Німеччина). Стаття „Музика в житті людини” має естетико-соціологічне та педагогічне забарвлення. Автор наводить в ній думки А. Шенберга: „Музика є не тільки свого роду розвагою, але й висловом музичних ідей музики-поета і музики-мислителя. Ті музичні ідеї мусять відповідати законам людської логіки, вони є частиною того, що людина відчуває і виявляє”³⁸. Автор закликає не тільки слухати музику, але з нею співдіяти, виробляти музичний смак.

Кілька статей О. Залеського мають проблемно-полемічний характер. Так, у статті „Відродження бандури”³⁹ мова йде про її пропагування в Галичині відомим бандуристом і композитором Гнатом Хоткевичем. Такий же характер має стаття під назвою „Якої заспівати?”, в якій діяч піднімає проблему молоді і співу. „Наша молодь не співає, – говорить автор, – бо немає для них нових, сучасних пісень, бо поети й композитори не творять пісень, які зацікавили б молодь. Якщо ми хочемо щоб наша пісня не загинула, нам треба докладати зусиль і зацікавлювати молодь нашими мелодійними піснями”⁴⁰. У статті „На нові шляхи”⁴¹ О. Залеський закликає громадськість створювати музичні школи, організовувати хори у містах і селах, тобто розвивати хорове мистецтво на всій території України. Полемічний характер має стаття „Кілька заміток про наш церковний спів”⁴², в якій порушується проблема побутуючого на той час в Галичині церковного співу. Невідрадний стан хорового співу, який намагалися впроваджувати священики, спонукає О. Залеського висловити думку про впровадження в церковну практику одноголосого (монодичного) співу, оскільки „[...] такий спів робить далеко краще вражіння своєю могутністю та торжественністю, впрочім це історична ціха візантійської церкви”⁴³.

Підсумовуючи, слід відзначити, що багатогранна та багаторічна музично-громадська, педагогічна та музикознавча діяльність О. Залеського, яка проявлялася в організації різноманітних інституцій, забезпечувала поступ українського музичного мистецтва і культури як в Україні, так і за її межами, сприяла розбудові системи національної музичної освіти, загальному розвитку музичної культури. Праці та статті О. Залеського присвячені життю і творчості національних композиторів XIX–XX століть, музичному життю Галичини,

³⁸ О. Залеський, *Музика в житті людини*, „Вісті. Herald” 1968, nr 1 (24), s. 15.

³⁹ О. Залеський, *Відродження бандури*, „Свобода” 1955, nr 177, s. 2.

⁴⁰ О. Залеський, *Якої заспівати?*, „Свобода” 1962, nr 83, s. 2.

⁴¹ О. Залеський, *На нові шляхи*, „Боян” 1930, nr 2, s. 19.

⁴² Ос. За., [Залеський О.] Ос. За., *Кілька заміток про наш церковний спів*, „Музичний вісник” 1921, nr 1, s. 6–7.

⁴³ *Ibidem*, s. 7.

особливостям розвитку української музики в Америці. Музикознавча та публіцистична спадщина О. Залеського, в основному зосереджена на музичній україністиці, розвивалася впродовж тривалого часу, відзначається виразною національною спрямованістю і є вагомим внеском у музикознавство, музичну критику, слугує джерелом пізнання української музичної культури. Тематика розвідок та статей вченого охоплює загальні проблеми розвитку української музики та її перспективи, творчість окремих композиторів, міжнаціональні музичні зв'язки та взаємовпливи, питання соціології музики, утвердження правди про Україну в друкованому слові, питання професіоналізму, проблеми національного самоствердження засобами музики, міждисциплінарні зв'язки музики й поезії, образотворчого мистецтва, стосунки мистецтва і політики. Для науково-публіцистичної творчості О. Залеського характерна діалектика різноспрямованих тенденцій, відзначених Любов'ю Кияновською для характеристики художнього розвитку Галичини: доцентрова, що культивує зосередженість на проблемах власної музичної культури, замкненої в рамках однієї національної традиції, та відцентрової, спрямованої на подолання національної замкненості і до синтезу культур⁴⁴. О. Залеський, як яскравий представник Львівської музикологічної школи А. Хибінського, зумів достойно продовжити справу свого наставника в нелегких еміграційних умовах, оскільки сповідував його наукові принципи і підходи в наукових дослідженнях. Він належав до першого покоління українських музикологів, „[...] яке отримало професійну освіту європейського гатунку не за кордоном, а в себе на батьківщині. Високоосвічені науковці, вони були свідомі вагомої ролі музикології як невід'ємного складника цілісності пізнання, її значення для духовної сфери свого народу та усвідомлення національної культури в контексті світової культури”⁴⁵.

Bibliografia

- Граб У., *Музикологія як університетська дисципліна: Львівська музикологічна школа Адольфа Хибінського (1912–1941)*, Львів 2009.
- Залеський О., *В справі духової орхестри УСС. „Нотатник Шпаргаліяра”*, „Америка” 1964, nr 12, s. 2.
- Залеський О., *Відродження бандури*, „Свобода” 1955, nr 177, s. 2.
- Залеський О., *До історії пісень Українських Січових Стрільців*, „Свобода” 1954, nr 197, s. 2, 3.
- Залеський О., *До праджерел нашої церковної музики*, „Вісті. Herald” 1964, nr 1(8), s. 16.
- Залеський О., *З мого життя [w:] Альманах Станиславівської землі: зб. м-лів до історії Станиславова і Станиславіщини*, t. 2, red. М. Климишин, Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто 1985. s. 132–133.

⁴⁴ Л. Кияновська, *Галицька музична культура XIX–XX ст.: навчальний посібник*, Чернівці 2007, s. 8.

⁴⁵ У. Граб, *Музикологія...*, s. 139.

- Залеський О., *Загальні основи музичного знання (Теорія музики)*, Нью-Йорк 1958.
- Залеський О., *Йорданський спогад (З Буковинського фронту)*, „Свобода” 1958, nr 12, s. 2, 5.
- Залеський О., *Іван Франко і українська музика*, „Вісті. Herald” 1966, nr 2 (17), s. 3–4.
- Ос. За., [Залеський О.], *Кілька заміток про наш церковний спів*, „Музичний вісник” 1921, nr 1, s. 6–7.
- Залеський О., *Короткий нарис історії української музики*, Філадельфія 1951.
- Залеський О., *Листопадовий спогад*, „Овид” 1958, nr 8 (97), s. 8–10.
- Залеський О., *Микола Леонтович*, „Свобода” 1971, nr 55, s. 2, 5.
- Залеський О., *Музика в житті людини*, „Вісті. Herald” 1968, nr 1 (24), s. 15–16.
- Залеський О., *Музичне життя Станиславова* [w:] *Альманах Станиславівської землі: зб. м-лів до історії Станиславова і Станиславіщини*, t. 1, red. Б. Кравців, Нью-Йорк–Торонто–Мюнхен 1975, s. 552–557.
- Залеський О., *Музичний слух. Сторінка співака*, „Вісті. Herald” 1969, nr 4 (31), s. 10–11.
- Залеський О., *На нові шляхи*, „Боян” 1930, nr 2, s. 9.
- З. [Залеський О.], *Недавня втрата (некролог). Галина Лагодинська-Залеська*, „Вісті. Herald” 1964, nr 3 (10), s. 30.
- О. З. [Залеський О.], *Нова грамофонна платівка [співака Й. Гошуляка]*, „Свобода” 1976, nr 19, s. 8.
- Рецензенти і рецензії [Куток критики]*, „Вісті. Herald” 1969, nr 4 (31), s. 15.
- Залеський О., *Січові пісні* [w:] *Гей там на горі „Січ” іде!.. Пропам’ятна книга „Січей”*, zebrał i uporządk. П. Трильовський, Вінніпег 1965, s. 280–282.
- Залеський О., *Соломія Крушельницька*, „Вісті. Herald” 1964, nr 3 (10), s. 15–17.
- Залеський О. [Рец.], *Співаник УПА, виданий в Німеччині 1951 р.*, „Київ” 1951, nr 5, s. 246–247.
- Залеський О., *Спогади про Івана Франка*, „Свобода” 1956, nr 155, s. 6.
- Залеський О., *Станислав Людкевич*, „Вісті. Herald” 1965, nr 1 (12), s. 10–11.
- Залеський О., *Станиславівський Боян*, „Вісті. Herald” 1966, nr 2 (17), s. 13–14.
- Залеський О., *Сучасне мистецтво (Рефлексії)*, „Вісті. Herald” 1968, nr 2(25), s. 27.
- Залеський О., *У 25-ліття хору «Думка» в Нью-Йорку*, „Свобода” 1974, nr 202, s. 7.
- Залеський О., *Українська бригада в Німецькому Яблонні*, „Свобода” 1970, nr 121, s. 2.
- Залеський О., *Українська бригада в Німецькому Яблонні*, „Свобода” 1970, nr 122, s. 7.
- Залеський О., *Українські Музичні Інститути на західно-українських землях* [w:] *Пропам’ятна книга Українського музичного інституту в Америці з нагоди п’ятиліття його існування, 1952–57*, red. Р. Савицький, Філадельфія 1958, s. 96–97.
- Залеський О., *Хорові концерти Дмитра Бортнянського в перекладі для фортепіано*, „Вісті. Herald” 1969, nr 2 (29), s. 10.
- О. З. [Залеський О.], *Шевченківське свято у Буффало*, „Свобода” 1959, nr 63, s. 3.
- Залеський О., *„Щедрик”*, „Свобода” 1958, nr 18, s. 2.
- Залеський О., *Якої заспівати?*, „Свобода” 1962, nr 83, s. 2.
- Залеський О. [Rec.], *Stanisław Mierczynski: Muzyka Huculszczyzny*, Kraków 1965, s. 199, „Вісті. Herald” 1966, nr 3(18), s. 5.
- Зінкевич О., Чекан Ю., *Музична критика: навчальний посібник*, Чернівці 2007.
- Карась Г., *Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія*, Івано-Франківськ 2012.
- Карась Г., *Публіцистика та музикознавча спадщина Осипа Залеського: жанри, напрями, здобутки* [w:] *Записки Наукового Товариства імені Шевченка. Праці Музикознавчої комісії*, t. CCLXVII, Львів 2014, s. 178–201.
- Кияновська Л., *Галицька музична культура ХІХ–ХХ ст.: навчальний посібник*, Чернівці 2007.
- Мала українська музична енциклопедія*, оргас. О. Залеський, Мюнхен 1971.

**OSYP ZALEVSKYI – A BRIGHT REPRESENTATIVE OF THE LVIV
MUSICOLOGICAL SCHOOL****Abstract**

As a musicologist, Osyp Zaleskyi was formed by the German-Austrian scientific school, represented by A. Khybinsky, a student of the Munich school of A. Zanderberger, by Austrian scientists, and at the same time he is a bright representative of the Lviv musicological school. He belongs to the cohort of musicologists who initiated Ukrainian musical studies (musical Ukrainian studies) as an interdisciplinary problem-thematic direction and the emergence of the history of Ukrainian music as a scientific discipline.

The article suggests survey of publicism and musicological heritage of Osyp Zaleskyi, its genres and trends. The author revealed activity of the artist in the context of epoch and determined his role in formation of Ukrainian musical culture in Halychyna and diaspora. The author analyzed musicological activity of O. Zaleskyi as a source of cognition of Ukrainian musical culture and distinguished his works and achievements musical art and history of Ukrainian music. Besides, he generalized publicistic and epistolary heritage of Osyp Zaleskyi and classified it.

Keywords: musicology, publicism, musical culture, Osyp Zaleskyi, Halychyna, diaspora

Lidia Melnyk

Lwowska Narodowa Akademia Muzyczna im. Mykoły Łysenki, Ukraina

ЄВРЕЙСЬКІ МУЗИКОЗНАВЦІ У ЛЬВОВІ (ДО 1939 РОКУ)

З-поміж численних національних громад, які століттями формували полікультурну ідентичність Львова, три – поляки, євреї та українці – становили незмінну й визначальну більшість. Не винятком, а радше своєрідним віддзеркаленням цього унікального середовища стала й історія становлення львівського музикознавства до 1939 року.

Діяльність музикологів єврейського походження у Львові до 1939 року досі ще не ставала об'єктом окремого дослідження. Видається слушним розділити єврейських представників у музикології Львова на дві основних групи: ті, хто жили і працювали у Львові, але музикологічну освіту здобули в інших університетах, і безпосередньо вихованці Кафедри музикології Львівського університету Яна-Казимира.

З опублікованого 1934 року Адольфом Хибінським на шпальтах часопису „Музыка” переліку 47 польських музикознавців¹ – 24 були пов'язані зі Львовом. З них 5 мали єврейське походження. Северин Барбаг [Seweryn Barbag, 1891-1944 pp.] і Юзеф Кофлер [Józef Koffler, 1896-1944 pp.] були випускниками музикології Віденського університету, решта троє – вихованцями самого А. Хибінського на заснованій ним 1912 року Кафедрі (Закладі) музикології Львівського університету (у 1919 році перейменованого на Університет короля Яна-Казимира). Власне на цих трьох постатях зосереджений і матеріал даної статті.

У 1910 році у Львівському університеті вже навчалася майже 1500 євреїв, тобто 33% від загального числа студентів, діяло кілька єврейських студентських спілок. Чимало вчених-євреїв були університетськими професорами.

В 1921/1922 навчальному році у Львівському університеті Яна Казимира навчалася 2226 євреїв, що становило 46,6% від загального числа студентів, а в 1923/1924 н.р. – 2643 євреїв (43,3% від загальної кількості). Це був найвищий відсоток студентів-євреїв з усіх університетів Речі Посполитої²,

¹ Cyt. za: M. Piekarski, *Przerwany kontrapunkt. Adolf Chybiński i początki polskiej muzykologii we Lwowie 1912–1944*, Warszawa 2017, s. 221.

² S. Langnas, *Żydzi a studia akademickie w Polsce w latach 1921–1931 (Studium statystyczne)*, cyt. za: K. Rędziński, *Studenci żydowscy we Lwowie w latach 1918–1939*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Pedagogika” 2016, t. 25, s. 581.

і явище це можна пояснити низкою обставин як демографічного характеру – кількість єврейського населення Львова впродовж століть становила в середньому 30%, тобто третину від загального, так і історичного характеру – вже в XIX ст. місто, як і Східна Галичина загалом, стає одним із провідних європейських центрів Гаскали (єврейського просвітництва), а з початком XX ст. – інституційного сіонізму³. Відповідно, у Львові була сконцентрована значна частина єврейської інтелігенції Галичини, що складала приблизно 70% усіх адвокатів міста, 60% лікарів, 70% членів Торгово-промислової палати. Значна частина єврейської інтелігенції Львова була польськомовною, асимільованою і ментально близькою до польської культури – культури панівної більшості.

З цього огляду кількість євреїв – випускників Кафедри музикології Львівського університету за увесь час її функціонування з 1912 до 1939 років – не виглядає аж надто показовою. З-поміж 22 магістрів і докторів лише троє були євреями: Зоф'я Лісса [Zofia Lissa], Єжи Фрайгайтер [Jerzy Freiteiter] та Ірена Шпігель-Гюссова [Irena Spiegel-Hüssowa]⁴. Відомості про те, що на кафедрі музикології студіював і Едвард Штайнбергер, які подає в своєму біографічному довіднику „Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX w. Słownik biograficzny” [Євреї в музичній культурі польських земель у XIX та XX ст. Біографічний словник] Л. Т. Блащик⁵, не підтверджені документально та й не можуть відповідати дійсності бодай з того огляду, що Е. Штайнбергер закінчив навчання в університеті 1909 року (зі ступенем доктора права), а Кафедра музикології була заснована лише в 1912 році. Нижче коротко окреслимо маловідомі факти з життя і діяльності її випускників єврейського походження.

Єжи Фрайгайтер (1902 р. – ?) залишається чи не найменш дослідженим діячем львівського музикознавства міжвоєнного періоду. Вдалося ствердити, що народився він у родині торгового агента Генрика Фрайгайтера, котрий займався продажами текстильних фарб у Львові, мешкав за адресою вул. Бочковського (нині Одеська), 5⁶. Навчався в IV-й цісарсько-королівській гімназії [С.К. IV Gimnazjum we Lwowie]⁷ у Львові⁸ і в Консерваторії Польського музичного товариства [Konserwatorium Polskiego

³ Докладніше див.: І. Монолатій, *Єврейський дискурс західноукраїнської етнополітичної сфери (кінець XIX – початок XX ст.)*, „Judaica Ukrainica” 2012, Вип. I, s. 73–110.

⁴ М. Piekarski, *Przerwany kontrpunkt...*, s. 225.

⁵ Л.Т. Błaszczuk, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX w. Słownik biograficzny*, Warszawa 2014, s. 232.

⁶ *Księga adresowa Król. Stoł. Miasta Lwowa*, R. 17, Lwów 1913, s. 115.

⁷ *Sprawozdanie Kierownictwa Oddziału Równorzędnego C.K. IV Gimnazjum we Lwowie za rok szkolny 1914*, Lwów 2014, s. 77.

⁸ Від 1890 р. IV гімназія розташовувалася у будинку на вул. Марії Магдалини, 2 (тепер вул. Професорська) біля Політехніки, спорудженому за проектом архітектора Сильвестра Гавришкевича. В IV гімназії вчилися такі відомі вчені та письменники, як Корнель Макушинський [Makuszyński], Ян Парандовський [Parandowski], Юліуш Кляйнер [Kleiner], Юзеф Калленбах [Kallenbach].

Towarzystwa Muzycznego]⁹, вочевидь як альтист. У 1920–32 роках був альтистом Львівського театру. Згідно даних Л. Т. Блашика, вивчав композицію у Відні, у Йозефа Маркса [Joseph Marx] та Альбана Берга [Alban Berg]¹⁰. В інших джерелах цих даних не зустрічаємо, тому не можемо вважати їх стовідсотково достовірними.

В 1925 році Єжи Фрайгайтер вступив на Кафедру музикології Львівського університету¹¹, навчання на якій завершив захистом докторської праці про гармонію Едварда Гріга, виконану під керівництвом А. Хибінського. Це дослідження одразу отримало визнання і резонанс у всій Європі, на батьківщині композитора його переклав норвезькою патріарх тамтешнього музикознавства Ерік Егген [Eric Eggen]¹², а самого автора запросили з доповіддю на Норвезьке радіо. Музичну частину цієї радіоопередачі склали виступи Селіни Нахлік [Celina Nahlikówna], Едмунда Плонського [Edmund Płoński], С. Льовензона [Loewensohn], Тадеуша Серединського [Tadeusz Seredyński]¹³.

Також і один із найавторитетніших музикознавців того часу – Мішель Кальвокорессі [Michel Calvocoressi], – у „The Musical Times” дає вельми високу оцінку дослідженню Є. Фрайгайтера, котре на той час уже вийшло на сторінках часопису „Kwartalnik muzyczny”, відзначаючи, що автор „[...] вивчає гармонію Гріга найретельнішим чином, крок за кроком, виявляючи в ній варті уваги особливості”¹⁴.

Вочевидь, наука гармонії була Є. Фрайгайтеру найближчою з усіх музикознавчих дисциплін ще під час навчання. Невипадково і А. Хибінський у одному зі своїх листів до Людвіка Бронарського [Ludwik Bronarski] відзначав, що з усіх його студентів лише Є. Фрайгайтер знає гармонію і контрапункт „досконало”: „[...] Фактично знають гармонію і контрапункт у спосіб якнайширший (і взагалі всі технічні питання) лише двоє: Файхт [Feicht] і Щепанська [Szczepańska], досить добре Лобачевська [Lobaczewska] і Лісса, дуже слабо Кеупруліанова [Keuprulian], досконало натомість Фрайгайтер”¹⁵, а в інших листах до Л. Бронарського відзначав: „Фрайгайтер має в одному мізинці те, що інші мої учні вміють у сфері теорії практичної гармонії”¹⁶;

⁹ L.T. Błaszczyk, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich...*, s. 72.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Цю дату можемо ствердити на основі листа А. Хибінського до М. Щепанської від 25 липня 1925 року, в якому він повідомляє про участь Є.І. Фрайгайтера у вступній кампанії. Докладніше див.: М. Piekarski, *Przerwany kontrapunkt...*, s. 227.

¹² Dr. J. Freiheiter, *Edvard Griegs harmonikk*, „Tonekunst” 1932, vol. 25, nr 17, s. 158–161; nr 18, s. 172–173.

¹³ В.а., *Prasa norweska o muzykologu lwowskim*, „Chwila” 1932, nr 4849 (22 IX), s. 11.

¹⁴ M.D. Calvocoressi, *Music in the Foreign Press*, „Musical Times” 1933, vol. 74, no 1082, April, p. 327.

¹⁵ М. Piekarski, *Przerwany kontrapunkt...*, s. 227.

¹⁶ *Ibidem*, s. 229.

„І п.[ані] Кеупруліан, і пп. Лісса та Лобачевська (але вже меншою мірою) просто цураються цих питань, і їхні знання в галузі «техніки композиції» сягають якраз по коліна Файхтові, Щепанській і особливо Фрайгайтеру»¹⁷.

Тож не випадково Єжи Фрайгайтер ще студентом, починаючи з 1927 року не раз пропонує у газетних оголошеннях канікулярні і регулярні курси „[...] теорії музики, гармонії (усі системи моністичні і дуалістичні, власне методика виховання гармонічного слуху), гармонічного аналізу аж до найновіших часів (неоромантизм, імпресіонізм, експресіонізм), музичних форм, контрапункту, композиції. Приготування до державних екзамenів. Керівництво хоровими, камерними та оркестровими колективами»¹⁸.

Цілий цей спектр музикознавчих „послуг” автор надавав за тією самою адресою, за якою його батько здійснював продаж лако-фарбових виробів – на згаданий вже вулиці Бочковського, 5.

Єжи Фрайгайтер і справді був багатогранною особистістю. З 1927 року керував чоловічим хором Єврейського літературно-артистичного товариства [Żydowskie Towarzystwo Literacko-Artystyczne]¹⁹, 1929 року був обраний заступником голови Єврейського академічного хору [Żydowski Chór Akademicki], очолюваного Юзефом Кофлером²⁰. Він брав активну участь у діяльності заснованої 1930 року філії Польського товариства сучасної музики [Polskie Towarzystwo Muzyki Współczesnej]²¹, на Шопенівських днях 1932 року²², загалом часто виступав із вступним словом до концертів та радіопередач.

Науково-публіцистична діяльність Є. Фрайгайтера після захисту докторської дисертації була зосереджена передусім на проблемах нової музики – саме йому належить одна із перших докладніших розвідок про діяльність і творчість Юзефа Кофлера²³.

Не знаходимо докладніших відомостей про викладацьку діяльність Є. Фрайгайтера в останнє передвоєнне десятиліття. Натомість достеменно відомо, що музикознавець увійшов до професорсько-викладацького складу реорганізованої під час першої радянської окупації Львова Львівської державної консерваторії. Також і єдиним документом, що підтверджує загибель Є. Фрайгайтера як єврея під час німецької окупації Львова, є свідчення тогочасного ректора ЛДК Василя Барвінського про знищених викладачів-євреїв

¹⁷ *Ibidem*, s. 337.

¹⁸ B.a., *Drobne ogłoszenia*, „Chwila” 1927, nr 3037 (2 IX), s. 10.

¹⁹ *Próby Chóru Męskiego Żyd[owskiego] Tow[arzystwa] Lit[eracko-] Art[ystycznego]*, „Chwila” 1927, nr 3051 (16 IX), s. 9.

²⁰ *Walne Zgromadzenie Żyd[owskiego] Chóru Akademickiego*, „Chwila” 1929, nr 3816 (8 XI), s. 10–11.

²¹ Докладніше див.: A. Plohn, *Muzyka we Lwowie a Żydzi*, „Almanach Żydowski”, red. H. Stahl, Lwów 1937, s. 54.

²² *Ibidem*.

²³ J. Freiheiter, *Józef Koffler*, „Muzyka” 1936, nr 7–8, s. 85–86.

навчального закладу²⁴. Більш детальні відомості про те, як і коли Єжи Фрайгайтер став жертвою Голокосту, відсутні.

Ірена Шпігель-Гюссова (1901–1942 рр.) – ще одна малодосліджена постань з числа випускників-євреїв кафедри музикології Львівського університету, знищена гітлерівцями. В небагатьох доступних джерелах, зокрема статті Л. Т. Блашика в згаданому вже вище біографічному словнику²⁵, відсутні докладніші відомості про рік смерті, а також останні роки діяльності музикознавиці. Ці дані вважаю своїм обов'язком доповнити в даній статті на основі документів-свідчень із архівів Яд-Вашем (акт 3911086, свідчення племінниці Деніз Стерн)²⁶.

Зокрема, на основі даних про батьків, наведених у вищезгаданому документі, можемо ствердити, що Ірена Шпігель походила із заможної родини власників текстильної фірми „Семі Шпігель і син”²⁷. Її старший брат Вільгельм Шпігель був відомим у місті правником, очолював Купецьке Товариство.

Ірена Шпігель навчалася у Львівській приватній жіночій гімназії Зофії Стржалковської [Zofia Strzałkowska]²⁸. Згідно відомостей, наведених Л. Т. Блашиком, котрі наразі не вдалося підтвердити документально, студії музикології розпочала на Віденському університеті у Гвідо Адлера [Guido Adler]²⁹. Фактом залишається, що І. Шпігель-Гюссова продовжила (розпочала?) та завершила навчання на кафедрі музикології Львівського університету захистом докторської дисертації на тему „Z dziejów madrygału z końca XVI w. (Strucciole Ruggiera Giovanellego)” [З історії мадригалу з кінця XVI ст. (Strucciole Руджеро Джованеллі)] в 1930 році.

Як і її колега з часів студій З. Лісса, Ірена Шпігель-Гюссова була учасницею „четвергів” Романа Ингардена [Roman Ingarden]³⁰, не стояла осторонь діяльності заснованої 1930 року філії Польського товариства сучасної музики у Львові³¹, з 1933 року викладала в новозаснованій Музичній школі ім. Ф. Шопена [Szkoła Muzyczna im. F. Chopina], оголошення про створення

²⁴ Державний архів Львівської області (ДАЛО) [Państwowe Archiwum Obwodu Lwowskiego], Фонд 119, опис 1, од. зб. 4.

²⁵ L.T. Błaszczuk, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich...*, s. 230.

²⁶ Акт 3911086, свідчення племінниці Деніз Стерн, <https://collections.yadvashem.org/en/names/3911086> (21.04.2024).

²⁷ Найбільш докладну інформацію про „багату колись” фірму знаходимо, на жаль, у повідомленні про її банкрутство: В.а., *Dlaczego rodzina Spieglów robi z matki wariatkę*, „Sprawiedliwość” 1932, nr 270, (24 XII), s. 2.

²⁸ *Sprawozdanie Zakładów Naukowych Żeńskich Zofii Strzałkowskiej we Lwowie za rok szkolny 1913/14*, Lwów 1914, s. 103.

²⁹ L.T. Błaszczuk, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich...*, s. 230.

³⁰ Докладніше див.: D. Ulicka, *Lwowskie czwartki Romana W. Ingardena, 1934–1937: W kręgu problemów estetyki i filozofii literatury*, Warszawa 2020.

³¹ A. Plohn, *Muzyka we Lwowie a Żydzi...*, s. 54.

якої вважаю доцільним навести в даній статті повністю як цінний і досі менш опрацьований документ епохи:

Нова музична школа у Львові.

Нова музична школа ім. Фридерика Шопена у Львові, що на вул. Словацького, 16, яка працює за новітніми педагогічними принципами, має на меті не лише дати своїм учням чудову підготовку до технічного володіння окремими інструментами, але й передусім поглибити їхнє мистецьке розуміння та розвинути їхній смак завдяки численним музичним ранкам, виставам, концертам камерної музики тощо. Школа Шопена включає навчання сольному співу, грі на фортепіано, скрипці та віолончелі, теоретичним предметам, хоровому співу, сольфеджіо, ритмічній гімнастиці та ансамблевій грі. Можна також обрати виключно теоретичні курси. Вартим уваги є запровадження дитячих курсів, які знайомлять дітей з музикою через ритмічну гімнастику, сольфеджіо та хоровий спів, водночас впроваджуючи їх до регулярного навчання на інструменті (фортепіано або скрипка). Надзвичайно низька ціна цих курсів (8 злотих на місяць) полегшує ознайомлення широкої громадськості з першими принципами музичних наук. Крім того, в школі створено відділ джазбендової музики, що включає в себе ударні, духові інструменти, фортепіано, гармонію, скрипку, а також групові теоретичні курси, інструментознавство тощо. Більш докладно про програми та навчальні потужності цього відділення буде повідомлено пізніше.

Керівникою навчального закладу є піаністка Ребекка Сігал-Кацова [Sigal-Katzowa], випускниця концертного курсу професора Егона Петрі [Petri]; поруч з нею фортепіанні курси, в тому числі концертний, веде Пауліна Гросберг-Гольдманова [Grosberg-Goldmanowa], давня учениця Лешетичського, відома своїми численними виступами за кордоном. Курс сольного співу веде пані Дарія Бандрівська [Bandrowska], теоретичні курси – доктор Ірена Шпігель-Гюссова, скрипку – Марцелі Горовіц [Horowitz], віолончель – Петро Пшеничка [Pszenyczka], художню гімнастику – Богна Свентковська [Świątkowska]. Ціни помірні, у виняткових випадках можливі суттєві знижки. Інформацію, проспекти та анкети можна отримати щодня в канцелярії школи за адресою: вул. Словацького, 16³².

Ірена Шпігель-Гюссова не провадила такої активної лекторської та науково-публіцистичної діяльності як її колеги з часів студій, зокрема Є. Фрайгайтер та З. Лісса. За час її перебування у Львові задокументовано залишилися лише одна публічна лекція – „Динаміка сучасності в музиці” для Єврейського артистично-літературного Товариства³³. В 1936 році музикознавиця переїхала до Варшави³⁴. Не зовсім зрозуміло, яким чином під час Другої світової війни і вона, і її чоловік знову опинилися у Львові, де були знищені в результаті „акції” 1942 року.

Діяльність третьої єврейки-випускниці Кафедри музикології Львівського університету, Зоф’ї Лісси, як видається, є достатньо добре дослідженою та

³² B.a., *Nowa Szkoła Muzyczna we Lwowie*, „Sprawiedliwość” 1933, nr 305 (2 IX), s. 7.

³³ B.a., *Kronika*, „Chwila” 1934, nr 5318 (12 I), s. 13.

³⁴ L.T. Błaszczak, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich...*, s. 230.

описаною. Утім, залишаються досі й маловідомі факти біографії та діяльності однієї з найвидатніших польських музикознавиць ХХ ст., які спробую висвітлити нижче, не зупиняючись на загальновідомих здобутках цієї неординарної постаті.

Зоф'я Лісса (1905–1980 рр.) походила з типової родини галицької єврейської інтелігенції. Її батько, Ной Лісса (1870–1935), родом із Житомира, був відомим у місті фотографом, який мав ательє на вул. Академічній, 18, а також низку фотосалонів у Львові та Стрию. Цікаво, що Ной Лісса увіковічив у своїх фотороботах багато знакових постатей української історії та культури. Наприклад, саме в його ательє робив „парадні” світлини др. Олександр Колесса з молодю дружиною і маленькою донькою Любкою, в майбутньому піаністкою світової слави³⁵. З ательє Ноя Лісси походить одна зі світлин Катерини Грушевської 1910 року. Також і один із останніх фотопортретів Івана Франка (1913 року), як і фото з похорону Каменяра зроблені „[...] ц.[ісарським] і к.[оролівським] надв. [ірним] фотографом Лісса у Львові”³⁶.

Ной Лісса є автором фотопортрету Митрополита Андрея Шептицького 1918 року³⁷, який, як повідомляла газета „Діло”: „[...] дня 14. ц. м. [14 жовтня 1930 року] корпоранти, які вертали після Нападу на українські установи, ввійшли до ателіє і примусили власника видати їм портрет митрополита. Забравши цей портрет, студенти-корпоранти, викрикаючи: «Гайдамацкі митрополіта!» і т. д, від'їхали автом ч. 91094 в невідомім напрямку”³⁸.

Згадує Ноя (котрого на польський лад ще деколи називали Миколаєм) Ліссу і Степан Гайдучок, учень і послідовник професора Івана Боберського, одного із найбільш ревних пропагандистів нового фотомистецтва в Галичині: „Тут треба згадати, що [Іван] Боберський втопив поважний гріш у званого фотографа, вже небіщика, [Миколая] Лісси, при Академічній вул[иці], за знимки з сокільського і спортивного життя. [...] Боберський мав у пляні видати альбом українського Львова й на його замовлення поробив Лісса около 40 знімок зі Львова більшого формату. Вони сьогодні в архіві Сокола-Батька”³⁹.

Мати Зоф'ї Лісси, Анна (Хана), ур. Бух [Buch] (1868–1919 рр.) була донькою лікаря зі Стрия – хірург Саломон Бух служив у званні підхоружого як лікар-асистент у стаціонарованому в місті 65-му піхотинському батальйоні

³⁵ P. Szalsza, *Nieznane fakty z życia Zofii Lissy i jej najbliższej rodziny*, „Muzyka” 2020, nr 65 (4), s. 177.

³⁶ Архів Дому Франка у Львові.

³⁷ Історико-меморіальний музей Михайла Грушевського, МІК KB-70565.

³⁸ Б.а., *Новинки: Стягнули портрет митроп. Шептицького*, „Діло” 1930 (16 X), s. 5.

³⁹ С. Гайдучок, *Заслужили на згадку*, „Світло й тінь. Щомісячник. Журнал українського фотографічного товариства у Львові та його філій” 1937, Чис. 5 (40), s. 833–835.

з 1871 по 1879 рр.. Після його смерті в 1881 році вдова лікаря Гізела (Гітела) Бух замешкала у Львові при вул. Академічній, 8. За цією адресою згодом проживав і сам Ной Лісса, і його донька.

Відтворення раннього періоду життєпису Зоф'ї Лісси частково ускладнено тим, що сама музикознавиця в пізнішому часі подавала неправдиві дані у своїх автобіографіях. Так, зокрема, вона постійно вказувала рік народження 1908. Ця дата до сьогодні є прийнятою і в більшості енциклопедичних статей про музикознавицю. Лише в 2020 році польський режисер, який постійно мешкає у Відні, Пьотр Шальша, знімаючи документальний фільм, присвячений видатним галичанкам і включивши до героїнь Зоф'ю Ліссу, знайшов у фондах Archiwum Główne Akt Dawnych (AGAD) [Державного архіву історичних актів у Варшаві] свідоцтво про народження, в якому вказаний вірний – 1905 рік⁴⁰. Таким чином, більш правдоподібним виглядає й вік, у якому Зоф'я Лісса вступила до Львівського університету: станом на 1924 рік, коли вона розпочала студії музикології, їй було не 15, а таки 18 років.

Згідно матеріалів згаданого автора і їх порівнянь із анкетами, заповненими З. Ліссою вже в 1950–1972 роках, під час викладання у Варшавському університеті, не відповідає дійсності і твердження З. Лісси про те, що вона навчалася у (закінчила) Львівській державній жіночій гімназії ім. Королеви Ядвіги [Państwowe Gimnazjum im. Królowej Jadwigi]: П. Шальша слушно вказує на факт, що ім'я З. Лісси відсутнє в річних звітах цього навчального закладу. Натомість, не підлягає сумніву, що 1924 року Зоф'я Лісса закінчила Консерваторію Польського музичного товариства в класі фортепіано Корнелії Тарнавської [Tarnawska]. Про те, що вона навчалася саме в К. Тарнавської (котра, до слова, була і першим педагогом видатного піаніста єврейського походження Якова Гімπεля [Gimpel]) свідчить не вельми позитивна рецензія авторства Альфреда Пльона (ар) на концерт З. Лісси, опублікована 15 червня 1923 року в польськомовній єврейській львівській газеті „Chwila”:

Минулої неділі відбувся концерт студентки місц. консерваторії, класу проф. К. Тарнавської, панни Зофії Лісса, котра має досить добрі дані, насамперед технічні. Програма концерту, яка включала п.і. такі серйозні твори, як „Чакона” Баха-Бузоні, „Варіації” Шимановського або „Весільний марш” Ліста-Мендельсона, була їй невідповідною, оскільки концертантка не змогла подолати труднощів, нагромаджених у ній. Немає сумніву, що панна Лісса досягне колись більшого успіху, але поки що їй слід ще зосередитися на серйозних заняттях, які дозволять їй братися за такі складні і відповідальні завдання і давати самостійні концерти (ар)⁴¹.

Розмаїті дані маємо стосовно інших спеціальностей, здобутих С. Ліссою в консерваторії: Л. Т. Блащик подає, поруч із фортепіано, теорію музики і орган, а також згадує про те, що випускниця отримала диплом із золотою

⁴⁰ P. Szalsza, *Nieznane fakty...*, s. 171.

⁴¹ [a[lfred] p[lohn]], *Z muzyki*, „Chwila” 1923, nr 1533 (15 VI), s. 5.

медаллю (що не зовсім перегукується із настроєм наведеної вище рецензії на випускний концерт)⁴², сама музикознавиця вказує в анкетах фортепіано та орган, цю ж інформацію знаходимо в „RILM Music Encyclopedias”, натомість у біографічному гаслі „Encyklopedia muzyczna PWM” вказані фортепіано і теорія музики⁴³.

Не завжди однозначною є національна самоідентифікація З. Лісси. В одній із анкет вона характеризує себе як „[...] полька віри Мойсеевої”⁴⁴, в анкеті 1962 року подає національність батька як польську і спольщену версію імені – Миколай. В одній із анкет, заповнених вже після Другої світової війни, в 1950 році у Варшаві Зоф’я Лісса також вказує, що її мати була вбита окупаційними військами. Насправді згідно з документом, що зберігається в AGAD, доктор Келановський [Kielanowski] засвідчив смерть Анни Лісси, дружини фотографа, яка проживала у Львові на вул. Академічній, 8, дня 18 квітня 1919 року. В графі про хворобу і причину смерті вказано туберкульоз легенів.

У згаданих анкеті З. Лісса також вказує рік смерті батька: 1935, що збігається зі свідоцтвом про смерть Ноа Лісси, яке також зберігається в AGAD. Із цього запису, який наводить П. Шальша, дізнаємося, що фотограф помер у віці 65 років, а причиною смерті стало отруєння. Дещо докладнішу інформацію з цього приводу знаходимо в газеті „Діло”, яка 13 серпня 1935 року повідомляла, що „[...] В неділю вечором відомий львівський фотограф 65-літній Н.Лісса втрійся хемікалями, яких уживав у своїй роботні. Перевезений до шпиталю помер у понеділок рано. Причиною самогубства невідрадно матеріальні умовини”⁴⁵.

На цей час його єдина донька Зоф’я вже була визнаною не лише в Галичині, але й далеко за її межами музикологом. У 1924 році вона вступила на Кафедру музикології Львівського університету і завершила навчання 1929 року докторською працею про гармонію Скрябіна, виконаною під керівництвом промотора та незмінного керівника кафедри Адольфа Хибінського. Зоф’я Лісса згадує, що із семи студентів, прийнятих разом з нею на музикологію, на третьому році навчання залишилися лише одна особа⁴⁶. Як пише Уляна Граб, високі вимоги на вступному екзамені та „натуральна селекція” протягом навчання забезпечували належний рівень студентів, який був вихідним пунктом для формування майбутніх учених⁴⁷.

⁴² L.T. Błaszczyk, *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich...*, s. 162.

⁴³ E. Dziębowska, *Lissa, Zofia* [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, t. 5, red. E. Dziębowska, Kraków 1997, s. 368.

⁴⁴ M.J. Pierce, *Zofia Lissa, Wartime Trauma, and the Evolution of the Polish 'Mass Song'*, „The Journal of Musicology” 2020, Vol. 37, no. 2, p. 238.

⁴⁵ Б.а., *Львівська хроніка*, „Діло” 1935 (13 VIII), s. 6.

⁴⁶ У. Граб, *Діяльність кафедри музикології Львівського Університету (1912–1939 рр.) у контексті європейської академічної освіти*, praca doktorska, Львів 2006, s. 72.

⁴⁷ *Ibidem*.

Втім, невдовзі після захисту докторської праці між професором А. Хибінським та двома його випускницями-докторками – Зоф’єю Ліссою та Стефанією Лобачевською, – виникло протистояння, яке тривало багато років і кульмінувало вже під час першої радянської окупації Львова, коли З. Лісса та С. Лобачевська відкрито виступили проти свого ментора як завідувача кафедри історії музики реорганізованої Львівської державної консерваторії, заперечуючи присудження йому вченого звання професора⁴⁸. Основною причиною цього протистояння стало вже на початку 1930 років принципове несприйняття професором А. Хибінським лівих переконань та комуністичних поглядів, до яких усе більше тяжіли З. Лісса та С. Лобачевська. Цікаво, що саме З. Лісса як єдина авторка-неукраїнка публікувалася й у редактованому Іваном Крушельницьким „Альманасі лівого мистецтва”⁴⁹.

У публікаціях новішого часу все частіше можна зустріти твердження, що основною причиною конфлікту між А.Хибінським та З. Ліссою зі С. Лобачевською стали антиєврейські настрої професора. Вважаю в контексті представленого дослідження доречним частково спростувати ці уявлення, дуже широко репрезентовані М. Пекарським у його дослідженні про А. Хибінського. Ґрунтуючись на дискусії про антисемітизм А. Хибінського є низка його висловлювань у приватному листуванні, які можна трактувати як не завжди прихильні до єврейства. Ці висловлювання частково відповідають настроям у певних середовищах польської інтелігенції 1930-х років загалом, але частково є й виявом прихованого захоплення, якщо не заздрості з приводу того, що студенти-євреї часто виявлялися сильніше підготовленими й більш сумлінними в науці, аніж студенти-поляки.

З іншого боку, А. Хибінський якщо й дозволяв собі певні недвозначні висловлювання (наприклад, жаль з приводу того, що надзвичайно обдарований Є. Фрайгайтер не є поляком), то лише і виключно в приватній переписці. Був у першу чергу видатним вченим, здатним цінувати здобутки інших строго і об’єктивно, але виключно з точки зору наукового рівня. Знаємо, що серед його учнів були як євреї, так і українці, і жодного професор ніколи не принижував за національною ознакою. Зокрема, один із випускників-українців, Мирослав Антонович, виступив на захист професора під час обговорення його кандидатури 1940 року в ЛДК, згадуючи наступне:

Професорка Лісса, єврейка за національністю, закінчила свою освіту у проф. А. Хибінського, але він її недолюблював, здається, через її ліві погляди та балакучість. Тепер вона стала кандидатом на «завідуючого» кафедри історії музики і почала атакувати А. Хибінського на підтримку своєї кандидатури [...] на адресу Хибінського посипалися інші закиди: він польський шовініст, антисеміт і українофоб [...]

⁴⁸ Докладніше див.: М. Piekarski, *Przerwany kontrapunkt...*, s. 232–233.

⁴⁹ З. Лісса, *Проблема клясовости в музиці*, „Альманах лівого мистецтва” 1931, s. 12–15.

Я [...] назвав кілька фактів [...] У нього навчалися дві єврейки і в часи погромів ховалися в його квартирі, і я не раз відводив їх додому, щоб при потребі боронити від польських нападників⁵⁰.

Оскільки в сучасній західноєвропейській музикознавчій історіографії в останні роки проявляється тенденція репрезентувати Зоф'ю Ліссу не як переконану комуністку, інституціоналізовану в польську музику періоду соціалізму, а як жертву обставин та антисемітських переслідувань у міжвоєнному Львові⁵¹, видається актуальним повернути даній проблематиці історичну об'єктивність. Адже не випадково й один із патріархів сучасної польської музикології та музичної критики Людвік Ергард якось відзначив: „Ми всі вийшли з-під крил Лісси, Хомінського чи з-під сутани Гієроніма Файхта”⁵², тим самим вказуючи на підставову вагу школи А. Хибінського для польського музикознавства загалом, але також і – свідомо чи ні – згадавши трьох найвизначніших вихованців А. Хибінського трьох національностей: єврейку, українця і поляка. Бо саме в цьому розмаїтті завжди полягала особлива перевага львівської музикологічної школи в контексті європейської гуманітарної науки.

Бібліографія

- Антонович М., *Між двома світовими війнами. Спогади*. Київ 2003, s. 279–280.
Б.а., *Львівська хроніка*, „Діло” 1935 (13 VIII), s. 6.
Б.а., *Новинки: Стягнули портрет митроп. Шептицького*, „Діло” 1930 (16 X), s. 5.
Гайдучок С. *Заслужили на згадку*, „Світло й тінь. Щомісячник. Журнал українського фотографічного товариства у Львові та його філій”, Львів 1937, nr 5 (40), s. 833–835.
Державний архів Львівської області (ДАЛО) [Państwowe Archiwum Obwodu Lwowskiego], Фонд 119, опис 1, од. зб. 4.
Лісса З. *Проблема клясовости в музиці*, „Альманах лівого мистецтва”, Львів 1931, s. 12–15.
У. Граб, *Діяльність кафедри музикології Львівського Університету (1912–1939 рр.) у контексті європейської академічної освіти*, praca doktorska, Львів 2006.
В.а., *Dlaczego rodzina Spieglów robi z matki wariatkę*, „Sprawiedliwość” 1932, nr 270 (24 XII), s. 2.
В.а., *Drobne ogłoszenia*, „Chwila” 1927, nr 3037 (2 IX), s. 10.
В.а., *Kronika*, „Chwila” 1934, nr 5318 (12 I), s. 13.
В.а., *Nowa Szkoła Muzyczna we Lwowie*, „Sprawiedliwość” 1933, nr 305 (2 IX), s. 7.
В.а., *Prasa norweska o muzykologu lwowskim*, „Chwila” 1932, nr 4849 (22 IX), s. 5.
Błaszczyk L.T., *Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX w. Słownik biograficzny*, Warszawa 2014.

⁵⁰ М. Антонович, *Між двома світовими війнами. Спогади*, Київ 2003, s. 279–280.

⁵¹ Див.: М. J. Pierce, *Zofia Lissa...*, s. 231–66, а також відзначену на міжнародному рівні доповідь Марти Бештерди [Marta Beszterda], фіналістки конкурсу лекцій Музичного дослідницького товариства 2021 року пн. „*Women in Polish Postwar Musical Culture: The Case of Zofia Lissa*”, <https://www.youtube.com/watch?v=qYBSNplxjFs> (17.04.2024).

⁵² P. Matwiejczuk, *Ludwik Erhardt: Nieosiągnięty ideał*, „Ruch Muzyczny” 2020, nr 23, s. 9–12.

- Calvocoressi M.D. *Music in the Foreign Press*, „Musical Times” 1933, vol. 74, no 1082, April, p. 327–329.
- Dziębowska E., *Lissa, Zofia* [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, t. 5, red. E. Dziębowska, Kraków 1997, s. 368–370.
- Freiheiter J. Dr., *Edvard Griegs harmonikk*, „Tonekunst” 1932, vol. 25, nr 17, s. 158–161; nr 18, s. 172–173.
- Freiheiter J., *Józef Koffler*, „Muzyka” 1936, nr 7–8, s. 85–86.
- Księga adresowa Król. Stoł. Miasta Lwowa*, R. 17, Lwów 1913, s. 115.
- Matwiejczuk P., *Ludwik Erhardt: Nieosiągnięty ideał*, „Ruch Muzyczny” 2020, nr 23, s. 9–12.
- Piekarski M. *Przerwany kontrapunkt. Adolf Chybiński i początki polskiej muzykologii we Lwowie 1912–1944*, Warszawa 2017.
- Pierce M.J., *Zofia Lissa, Wartime Trauma, and the Evolution of the Polish ‘Mass Song’*, „The Journal of Musicology” 2020, vol. 37, no 2, p. 231–266.
- Plohn A., *Muzyka we Lwowie a Żydzi*, „Almanach Żydowski”, red. H. Stahl, Lwów 1937, s. 40–57.
- (p[lohn] a[lfred]), *Z muzyki „Chwila”* 1923, nr 1533 (15 VI), s. 5.
- Próby Chóru Męskiego Żyd[owskiego] Tow[arzystwa] Lit[eracko-] Art[ystycznego]*, „Chwila” 1927, nr 3051 (16 IX), s. 9.
- Rędziński K., *Studenci żydowscy we Lwowie w latach 1918–1939*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Pedagogika” 2016, t. 25, s. 581–601.
- Sprawozdanie Kierownictwa Oddziału Równorzędnego C.K. IV Gimnazjum we Lwowie za rok szkolny 1914*, Lwów 1914.
- Sprawozdanie Zakładów Naukowych Żeńskich Zofii Strzałkowskiej we Lwowie za rok szkolny 1913/14*, Lwów 1914.
- Szalsza P., *Nieznane fakty z życia Zofii Lissy i jej najbliższej rodziny*, „Muzyka” 2020, nr 65 (4), s. 171–181.
- Ulicka, D., *Lwowskie czwartki Romana W. Ingardena, 1934–1937: W kręgu problemów estetyki i filozofii literatury*, Warszawa 2020.
- Walne Zgromadzenie Żyd[owskiego] Chóru Akademickiego*, „Chwila” 1929, nr 3816 (8 XI), s. 10–11.

JEWS IN MUSICOLOGY IN LVIV (BEFORE 1939)

Abstract

Lviv’s diverse cultural landscape, shaped by Polish, Jewish, and Ukrainian communities, significantly influenced its musical and academic life. Focusing on three notable Jewish figures – J. Freiheiter, I. Spiegel-Hüssowa and Z. Lissa – the study highlights their contributions and challenges as disciples of Adolf Chybiński. Their educational paths, professional achievements, and tragic fates during WWII are examined. This research fills a gap in the historical narrative of Lviv’s musicology, highlighting the substantial role played by Jewish scholars.

Keywords: Lviv musicology, Jews in Lviv, Zofia Lissa, Jerzy Freiheiter, Irena Spiegel-Hüssowa

Luba Kijanowska-Kamińska

Lwowska Narodowa Akademia Muzyczna im. Mykoły Łysenki, Ukraina

LWOWSKA MUZYKOLOGIA W LATACH 1950–1980 A KONCEPCJE NAUKOWE STEFANII PAWŁYSZYN

Zacznę od nieco obszerniejszego autocytatu jako argumentu zainteresowania wybranym tematem:

Potwierdzając słuszność znanego przysłowia, że szewc bez butów chodzi, mamy na razie niedostateczną ilość badań poświęconych stricte muzykologii i muzykologom jako nader istotnemu ogniwiu kultury muzycznej. Przecież rola autorów tekstów o muzyce – ujmując tę kategorię najbardziej ogólnikowo – jest o wiele ważniejsza, aniżeli to się wydaje na pierwszy rzut oka. Muzykologia dość długo pozostawała na pozycjach obsługujących dzieje kultury muzycznej, tj. wiadomo było, że jest potrzebna jako dyscyplina pomocnicza, jako skuteczny sposób informowania o wydarzeniach muzycznych, kształtowania opinii publicznej na muzyczne tematy etc. Ale jej właściwa rola społeczna tak naprawdę nie była doceniana¹.

Temat artykułu został więc wybrany nieprzypadkowo ze względu zarówno na potrzebę przedstawienia nieco odmiennego poglądu na muzykologię *in genere*, jak też i na jej szczególne losy w ramach określonego czasu i miejsca, bowiem okres wskazany w tytule można zakwalifikować jako jeden z najtrudniejszych i najbardziej kontrowersyjnych nie tylko w rozwoju muzykologii, ale także w rozwoju jakiegokolwiek sfery humanistycznej we Lwowie.

Wspomnijmy pokrótce o tych tradycjach lwowskiej szkoły muzykologicznej, które wydają się szczególnie ważne z punktu widzenia podjętego tematu. Muzykologia lwowska otrzymała jeszcze w XIX w. solidne predyspozycje w postaci publikacji prasowych donoszących o wszystkich ważniejszych wydarzeniach muzycznych z rzetelnymi uwagami krytycznymi i analizą dzieł, w dość licznych podręcznikach z zakresu teorii muzyki, wydawanych zarówno w środowisku polskim, jak i ukraińskim. Zaś w latach 1910–1930 w stolicy Galicji ukształtowała się szkoła Adolfa Chybińskiego. Chybiński założył w 1912 r. na Uniwersytecie Lwowskim Zakład Muzykologii i prowadził go do 1939 r. W tej instytucji naukowo-pedagogicznej wykształcono szereg wybitnych polskich i ukraińskich muzykologów.

¹ L. Kijanowska-Kamińska, *Muzykolog jako mediator między kompozytorem a jego środowiskiem (ad honorem Anna Nowak)*. Rękopis referatu wygłoszonego na Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Kompozytor w środowisku”, która odbyła się w Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy 21 listopada 2023 r., s. 1.

W środowisku ukraińskim możemy też odnotować dość intensywny rozwój badań muzykologicznych. Największe sukcesy osiągnęli badacze ukraińscy w dziedzinie etnomuzykologii, którą uprawiali m.in. absolwenci Uniwersytetu Wiedeńskiego Fiłaret Kołessa i Stanisław Ludkiewicz, jak i inni. Ludkiewicz intensywnie prowadził również inne badania muzykologiczne, m.in. dotyczące zagadnień filozofii i estetyki muzyki, historii muzyki ukraińskiej, pedagogiki muzycznej etc.

Obaj czołowi przedstawiciele szkół muzykologicznych – Chybiński i Ludkiewicz – studiowali na zachodnich (niemieckojęzycznych) uniwersytetach (Chybiński u Ludwiga Thuille’a w Monachium, a Ludkiewicz u Hermanna Graedenera i Guido Adlera w Wiedniu), w tym samym okresie – w 1908 r. obronili dysertacje doktorskie: Ludkiewicz na Uniwersytecie Wiedeńskim, zaś Chybiński na Uniwersytecie w Monachium. Choć każdy z nich rozwijał własny zakres tematyczny, odpowiadający zarówno indywidualnym zainteresowaniom i priorytetom naukowym, jak i interesom kultury narodowej (obaj byli świadomi zadań muzykologii jako części sfery duchowej swego narodu), wyodrębnimy szereg istotnych cech wspólnych w ich zasadach naukowych:

1. Wyjątkowa dokładność opracowania materiału i przekonująca, oparta na wiarygodnych źródłach argumentacja, skrupulatność analiz.

2. Oryginalność koncepcji, umiejętność dostrzeżenia w odrębnych faktach i dziełach cech integralnych odzwierciedlających procesy kulturotwórcze i społeczno-narodowościowe.

3. Wymieniona postawa uwarunkowała rolę muzykologii nie jako nauki scholastycznej, zamkniętej wyłącznie na hermetycznie ujętych problemach teoretycznych, ale jako części wiedzy filozoficznej, relacji muzycznej jednostki i społeczeństwa.

Obaj również wykazali się encyklopedycznym zasobem wiedzy i zainteresowań, obejmujących wielowiekowy okres kształtowania się sztuki i kultury muzycznej. Zauważamy jednak i pewną różnicę w ich *modus vivendi*. Chybiński był całkowicie pochłonięty studiami stricte naukowymi i kształceniem muzykologów. Według Ulany Hrab

[...] główną zasadą działalności naukowej Katedry Muzykologii, kierowanej przez A. Chybińskiego, była „naukowość jako forma edukacji”, która przewidywała powiązanie muzykologii z innymi dyscyplinami humanistycznymi w jedną przestrzeń kształcenia uniwersyteckiego. Opierając się na klasycznej metodologii humanistyki i naukowych metodach badań, wysoki poziom organizacji procesu edukacyjnego, sprawdzony w europejskim szkolnictwie akademickim, przyczynił się (Chybiński) do powstania lwowskiej szkoły muzykologicznej jako spójnego kierunku badawczego muzykologii polskiej i ukraińskiej².

² У. Граб, *Діяльність кафедри музикології Львівського університету (1912–1939 рр.) у контексті європейської академічної освіти*, розправа докторська, Львів 2006, s. 146.

Zasięg działalności Ludkiewicza był z konieczności szerszy, bo udzielał się on w wielu kierunkach: poświęcał się działalności społeczno-kulturalnej, dyrygowaniu, pracy pedagogicznej, zarządzaniu Instytutem Muzycznym im. M. Łysenki, nadzorowaniu jego filii itp., wiele uwagi poświęcał tworzeniu muzyki. Jako muzykologa cechowała go „[...] szeroka erudycja, głębia myśli, zmysł krytyczny, dar obserwacji, umiejętność uchwycenia, analizowania i wyświetlania różnych zjawisk życia muzycznego oraz wyciągania z tego odpowiednich wniosków i uogólnień; [...] utorował drogę do bardzo popularnej obecnie socjologii muzycznej, etnomuzykologii i estetyki muzycznej, a tym samym utorował przyszłą drogę muzykologii”³.

Nie należy zapominać o działalności innych muzykologów i filozofów, przebywających wówczas we Lwowie, przede wszystkim o Romanie Ingardenie, którego myśli o muzyce należą do klasyki muzykologii europejskiej, jak również o absolwentach Konserwatorium Praskiego – Zynowija Łyśka i Jewhena Cehelskiego, a także Borysie Kudryku, który studiował w Wiedniu u Eusebiusza Mandyczewskiego i we Lwowie u Adolfa Chybińskiego; Wasylu Wytwickim, absolwencie Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie oraz uczniach Chybińskiego.

Okupacja radziecka Lwowa w 1939 r. zmieniała nie tylko strukturę całego życia muzycznego i funkcję artysty w społeczeństwie, lecz również i ukierunkowania muzykologii. Zakład Muzykologii funkcjonujący dotychczas na uniwersytecie został połączony z trzema innymi uczelniami muzycznymi w Lwowskie Państwowym Konserwatorium im. M.W. Łysenki. Ta zmiana miała daleko idące konsekwencje nie tylko w ukierunkowaniu studiów muzykologicznych, ale i w zmianie podejścia do samej muzykologii jako nauki – została włączona w koło „nauk propagandowych”. O postrzeganiu funkcji muzykologii w społeczeństwie rządzonego przez władze komunistyczne pisze Marina Raku, używając wyrazistych metafor:

Rozumienie sztuki muzycznej miało służyć społeczeństwu, spełniać wszechogarniający wymóg „użyteczności” w ówczesnej kulturze. Opisana sytuacja wymagała kształtowania nowego specjalisty-muzykologa, którego zadania postrzegano jako sprzeczne z poprzednimi, a samemu wizerunkowi muzykologa nadano zasadniczo nowe cechy: na miejsce ‘kapłana’ – muzykologa, miał wejść muzykolog – ‘działacz społeczny’, zastępując ‘cełę’ fotelowego naukowca podium propagandysty⁴.

Należy do tego tylko dodać, że propaganda ubrana w szaty muzykologii niekoniecznie powinna była przybliżać obiektywną informację związaną z autorskim pomysłem, powstaniem i wykonaniem tego lub innego dzieła muzycznego – i najczęściej mijała się z jakąkolwiek obiektywnością, przypisując natomiast

³ М. Антонович, *Станіслав Людкевич: композитор, музиколог*, Львів 1999, s. 52.

⁴ М. Раку, *Социальное конструирование „советского музыковедения”*, https://www.nlo-books.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/137_nlo_1_2016/article/11790/ (15.03.2024).

dziełom klasyków treści odpowiednie do haseł komunistycznych niemających nic wspólnego z rzeczywistością.

Rozważania nad tym trudnym okresem rozwoju muzykologii lwowskiej pozwalają wyciągnąć dwa wnioski. Po pierwsze, okres radziecki ujawnił, jak ściśle nauka o muzyce jest powiązana z uwarunkowaniami politycznymi i ideologicznymi i jak te ostatnie mogą nią kierować i wyznaczać kierunki jej rozwoju. Po drugie, jak utalentowane i odważne jednostki zdolne są oprzeć się presji systemu i jego ideologicznych ograniczeń, przynajmniej w formie pośredniej, kształtować światopogląd swoich studentów i reprezentować dydaktyczne i naukowe przekonania w dziedzinie muzykologii zasadniczo odmienne od „oficjalnie dozwolonych”.

Oczywiście nie należy zaprzeczać ani negować wszystkiego, co działo się we lwowskiej szkole muzykologicznej w ciągu pięćdziesięciu lat radzieckich rządów; jej osiągnięcia w wielu dziedzinach są znaczące, ale jednocześnie przeniesienie systemu radzieckiego (a praktycznie rosyjskiego, który istniał od czasów carskich) wyrządziło jedną dość istotną szkodę: wyeliminowało muzykologię na uniwersytetach. Pozostały tylko wydziały teoretyczne w konserwatoriach i odpowiedni wydział w Instytucie Historii Sztuki, Folkloru i Etnografii im. Maksyma Rylskiego w Akademii Nauk USSR w Kijowie, który był jedyną naukową instytucją zaangażowaną w rozwój muzykologii.

W ten sposób, zarówno pod względem formalnym, jak i merytorycznym, muzykologia (jeśli nie od razu, to stopniowo) traciła swój związek z filozofią, z kompleksem nauk humanistycznych, których faktycznie jest częścią, i koncentrowała się bardziej na problemach techniki kompozytorskiej i specyficznych cechach języka muzycznego, a więc na zagadnieniach teoretycznych, pomijając lub fałszując kontekst historyczny, społeczny i personalistyczny. Nic dziwnego, że mimo bardzo wysokiego poziomu nauczania harmonii, polifonii, solfeżu i analizy form muzycznych oraz powstania szeregu znakomitych podręczników i skryptów z tych przedmiotów, przez wiele lat zagadnienia poruszane przez muzykologię systematyczną były eliminowane z procesu edukacji muzyków – instrumentalistów, śpiewaków, dyrygentów, ale również kompozytorów i muzykologów. Jeśli chodzi o historię muzyki, wszyscy pamiętają, w jak sztywnych ideologicznych ramach ona się poruszała (klasowy i partyjny charakter dzieł, związek z ludem, oparcie stylu kompozytorskiego na pieśniach ludowych itp.) i jak często i dokładnie cenzurowano wszystkie informacje, tak że w rezultacie proces muzyczny i historyczny został zniekształcony i zafałszowany zgodnie z „wiodącą linią partii”.

Ale podczas gdy w konserwatoriach, które w poprzednich dziesięcioleciach pracowały zgodnie z radzieckimi standardami, ideologicznie zaangażowana koncepcja była postrzegana jako jedynie słuszna i niepodważalna, sytuacja w Lwowskim Konserwatorium była zgoła inna. Chociaż ostateczne ustanowienie władzy radzieckiej we Lwowie spowodowało akcje przeniesienia tu wielu profesorów, absolwentów konserwatoriów w Kijowie, Moskwie i Petersburgu, którzy zostali

przysłani „w celu wzmocnienia ideologicznych pozycji inteligencji miejscowej”, to po pierwsze, nie wszyscy byli przekonani komunistami, a po drugie, obok nich pracowali muzycy, którzy kształcili się w europejskich konserwatoriach i pielęgowali zupełnie inne wartości. Ówczesne Lwowskie Konserwatorium im. M.W. Łysenki zachowało tradycje historyczne mimo usilnych starań bonzów partyjnych, aby zatrzeć wszelkie ślady po osiągnięciach kultury muzycznej przed „złotym wrześniem”⁵.

Uwagi wstępne skierowane są po to, aby wytłumaczyć warunki i określić kontekst naukowej, osobistej, społecznej działalności profesor Stefanii Pawłyszyn, gdyż nieprzypadkowo uczyniłam główną bohaterką niniejszego artykułu osobę o wyjątkowej sile ducha, intelektualistkę, kontynuującą zasady muzykologicznych szkół zarówno Ludkiewicza, jak i Chybińskiego.

Urodziła się 20 maja 1930 r. w Kołomyi. Od dziecka przeszła ciężkie próby okrutnych czasów, w których przyszło jej żyć. Ojciec został schwytany w pracy i wywieziony przez bolszewików na Syberię w 1945 r. (wrócił chory na gruźlicę w czasie odwilży chruszczowskiej, po śmierci Stalina w 1956 r.), matka z trójką małych dzieci, z których Stefania była najstarsza, musiała jakoś przetrwać ten trudny okres. Stefania bardzo jej pomagała, opiekowała się młodszym rodzeństwem, jednak mimo wszystko postanowiła podjąć studia w Liceum Muzycznym we Lwowie. Następnie w trzy lata ukończyła pięcioletni kurs studiów na Wydziale Teorii Muzyki Lwowskiego Konserwatorium Muzycznego im. M.W. Łysenki, uzyskując w 1952 r. dyplom z wyróżnieniem. W wieku dwudziestu czterech lat (1954) obroniła pracę doktorską pt. *Twórczość Denysa Siczyńskiego* w Kijowskim Konserwatorium Muzycznym im. P.I. Czajkowskiego pod kierunkiem profesora Pyłypa Kozycznego (ustanawiając tym samym absolutny rekord wieku wśród lwowskich muzykologów, który do dziś pozostaje niedościgniony). Po obronie wróciła do Lwowa, gdzie przez trzydzieści lat prowadziła niezwykle owocną działalność pedagogiczną, naukową i organizacyjną w Lwowskim Konserwatorium. O jej dorobku muzykologicznym powstało już kilka badań, ale oprócz tego warto określić jej postawę społeczną i naukową na tle wydarzeń politycznych i sytuacji, z którymi musiała się konfrontować, czasem walcząc o swoje przekonania, czasem walcząc przeciwko narzucanym rygorom, ale nigdy nie odstępując od wysokich zasad etycznych i naukowych, których przestrzegała całe swoje życie.

Wracając do założenia, które otwiera mój artykuł, z żalem muszę skonstatować, że niestety literatura biograficzna rzadko poświęca uwagę wybitnym osobowościom w naukach humanistycznych, a szczególnie skąpo honoruje muzykologów. Powszechnie uważa się bowiem, że biografie muzykologów są w większości nudne, monotonne i pozbawione imponujących wydarzeń. Być może dotyczy to kogoś innego, ale nie Stefanii Pawłyszyn, która ze swoim niezależnym charakterem

⁵ Tak metaforycznie określano dzień 17 września – początek okupacji radzieckiej Lwowa.

i wychowaniem „starej daty” tak często ściągała na siebie grzmoty i błyskawice władz w czasach radzieckich, że byłoby wysoce niesłusznie oceniać jej życiorys jako spokojny i skupiony li tylko na zagadnieniach naukowych.

Określę główne zasady działalności pedagogicznej i naukowej Stefanii Pawłyszyn, uwzględniając tradycje obu lwowskich szkół muzykologicznych: Adolfa Chybińskiego i Stanisława Ludkiewicza. Aczkolwiek osobiście nie знаła profesora Chybińskiego, to z Ludkiewiczem przyjaźniła się ponad dwadzieścia lat – bardzo cenił jej inteligencję, bystrość umysłu i rzetelność naukową. Kontynuowała główne zasady naukowe swoich poprzedników, cechowała ją przede wszystkim wyjątkowa postępowość i rozległość zainteresowań, które nie mieściły się w ramach „socrealizmu”.

W pracy pedagogicznej reprezentowała szczególną niezależność i postępowość, praktycznie nieosiągalną w większości muzycznych szkół wyższych ZSSR. W latach 1960–1970 Stefania Pawłyszyn była znana ze swojego zaangażowania w awangardę muzyczną i promowała „zgniłe burżuazyjne wartości”, spokojnie ignorując wszystkie partyjne instrukcje w tym zakresie. To ona na zajęciach z historii muzyki światowej domagała się, by studenci czytali obcojęzyczne źródła w oryginale (sama знаła kilkanaście języków obcych, więc jej osobista prośba, w czasach, gdy języków obcych uczono tak, by niczego nie nauczyć, wydawała się naturalna i nie budziła sprzeciwu). Jej niestandardowy sposób myślenia pozwalał łatwo i naturalnie rozmawiać na tematy zakazane w radzieckich uczelniach, takich jak przekonania religijne kompozytorów różnych epok czy poglądy filozoficzne Ryszarda Wagnera czy Oliviera Messiaena. Co więcej, stanowczo zabraniała przyszłym muzykologom ograniczać się w przygotowaniu do seminariów i egzaminów do (radzieckich) podręczników, studenci zawsze musieli wykazać się znajomością specjalizowanych monografii i publikacji zagranicznych, jeśli chcieli mieć dobrą ocenę.

To właśnie ona w 1970 r. wprowadziła i przez następne piętnaście lat prowadziła specjalistyczne seminarium poświęcone muzyce współczesnej, na którym studenci analizowali repertuar kolejnej „Warszawskiej Jesieni” lub Festiwalu Współczesnej Muzyki w Darmstadt. Wspólnie z nami słuchała *Hymnen* Karlheinz Stockhausena i *Trenu Ofiarom Hiroszimy* Krzysztofa Pendereckiego i to w czasach, kiedy muzyka współczesna w większości muzycznych uczelni ZSSR skończyła się na Ravelu, a u niektórych, bardziej postępowych pedagogów – na Hindemicie czy Honeggerze.

Oczywiście taka niezależna i nonkonformistyczna postawa nie ułatwiała jej życia w atmosferze radzieckiego konserwatorium. Nigdy jednak nie żałowała swojej bezkompromisowości, choć w znacznym stopniu ograniczała ona wyjazdy zagraniczne, zwiedzanie czołowych muzeów świata, chodzenie na spektakle do najsłynniejszych teatrów, o których wówczas marzyła. Ale ze względu na swoje „niesłuszne” poglądy były one dla niej niemal nieosiągalne. Profesor Pawłyszyn

zawsze z humorem opowiadała, jak w 1961 r. została zaproszona na I Światowy Kongres Chopinowski w Warszawie, ale oczywiście „muzykolodzy w cywilu” nie pozwolili na wyjazd za granicę tak „niebezpiecznej” prelegentki. Jednak pół roku później autorka ze zdziwieniem przeczytała w „Ruchu Muzycznym”, że występ pana Pawłyszyna ze Lwowa był wielkim sukcesem.

Przechodząc do naukowej spuścizny Stefanii Pawłyszyn, należy podkreślić zaskakujący rozmach i amplitudę jej zainteresowań badawczych. Wśród najważniejszych tematów jej licznych badań (samych monografii ma w swoim dorobku ponad dwadzieścia) szczególne miejsce zajmują problemy współczesnej twórczości muzycznej w wielu aspektach – historyczno-społecznym, estetycznym, filozoficznym, zawsze jednak z akcentem na dokładną analizę warsztatu kompozytorskiego. Znaczną część jej publikacji stanowią prace podsumowujące główne nurty estetyczne i stylistyczne XX w.⁶ Wśród bohaterów jej monografii i artykułów – amerykański kompozytor Charles Ives⁷, klasyk drugiej szkoły wiedeńskiej Arnold Schönberg⁸. Analizuje ona i dorobek artystyczny ostatnich dekad XX w., w tym twórczość George’a Crumba, Johna Cage’a, Mortona Feldmana i innych⁹, jak też i osiągnięcie współczesnej muzyki polskiej¹⁰ i czeskiej¹¹. Szczególne miejsce w jej badaniach zajmuje muzyka ukraińska, prezentowana w szerokiej i różnorodnej perspektywie historycznej – od szkoły galicyjskiej końca XIX w.¹², przez studia zakazanej wówczas twórczości przedstawicieli diaspory ukraińskiej¹³, po dorobek twórczy ostatnich lat¹⁴. Interesowały ją również najnowsze zjawiska artystyczne, kształtujące oblicze narodowej kultury muzycznej, ujęte przez pryzmat światowego procesu artystycznego w ścisłym z nim powiązaniu.

Na szczególną uwagę zasługuje fakt, że pisanie o muzyce obcej, zwłaszcza współczesnej, w wymienionym okresie w Związku Radzieckim było, delikatnie

⁶ С. Павлишин, *Про деякі тенденції розвитку сучасної зарубіжної музики*, Київ 1976; С. Павлишин, *Зарубежная музыка XX века. Пути развития. Тенденции*, Київ 1980; С. Павлишин, *О путях развития современной западной музыки*, Ереван 1981.

⁷ С. Павлишин, *Чарльз Айвз: (1874–1954 pp.)*, Київ 1973; С. Павлишин, *Чарльз Айвз: (1874–1954)*, Москва 1979.

⁸ С. Павлишин, *Арнольд Шенберг*, Москва 2001.

⁹ С. Павлишин, *Американська музика*, Львів 2007.

¹⁰ С. Павлишин, *Польська сучасна музика (1945–1970)* [w]: *Музична критика і сучасність*, Вид. 1, red. О. Зінкевич, Київ 1978, s. 104–167; S. Pawłyszyn, *Pieśni Adama Soltysa* [w]: *Wokalistyka w Polsce i na świecie*, t. 2, red. E. Sąsiadek, Wrocław 2003, s. 36–43.

¹¹ С. Павлишин, *Основные тенденции современной чехословацкой музыки* [w]: *Проблемы музыкальной науки: сб. ст.*, Вид. 3, red. М. Тараканов и др., Москва 1975, s. 198–237.

¹² С. Павлишин, *Станіслав Людкевич*, Київ 1974; С. Павлишин, *Денис Січинський*, Київ 1980 [S. Pawłyszyn, *Denyś Siczynski*, Kijów, 1980]; С. Павлишин, *Василь Барвінський*, Київ 1990.

¹³ С. Павлишин, *Історія однієї кар’єри [Про І. Маланюк]*, Львів 1994; С. Павлишин, *Ігор Соневицький*, Львів 2005; С. Павлишин, *Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукинович*, Львів 2004.

¹⁴ С. Павлишин, *Валентин Сильвестров*, Київ 1989.

mówiąc, nie do końca pożądane, tym bardziej nie można było sobie wyobrazić, że takie badania ukażą się drukiem na Ukrainie. Dlatego profesor Pawłyszyn część z nich musiała opublikować w Moskwie w języku rosyjskim. Ale proces ten miał odwrotną stronę: czołowi moskiewscy muzykolodzy z najwyższym szacunkiem wspominali o naszej rodaczce, słusznie uważając ją za naukowca klasy światowej. Świadczy o tym choćby fakt, że jej książka o Arnoldzie Schönbergu po dwudziestu latach zalegania w moskiewskich wydawnictwach (ze względu na konflikt z państwem Izrael publikowanie prac o wybitnych postaciach kultury żydowskiej tamtych czasów uznawano za „krótkowzroczność polityczną”) ujrzała światło dzienne już w nowych realiach historycznych, mimo że jej autorka przebywała wówczas już za granicą.

Kolejną ważną kartą jej biografii naukowej była współpraca z czasopismami polskimi, w szczególności z „Ruchem Muzycznym”. Jedną z najbardziej cennych publikacji Stefanii Pawłyszyn o kulturze polskiej – artykuł *Elementy melodii ukraińskiej w twórczości Chopina*¹⁵, o czym była mowa wyżej, w związku z „uniemożliwieniem” autorce udziału w I Kongresie Chopinowskim.

Podsumowując krótkie spostrzeżenia na spuściznę Stefanii Pawłyszyn, pragnę podkreślić, że zarówno jako naukowiec, pedagog, działaczka społeczna i kulturalna przestrzegała w wysoce niesprzyjających okolicznościach cenzury komunistycznej pewne zasady intelektualne i etyczne, które pokrótce nakreślę.

Dagmara Duwyrak zauważa, że Stefania Pawłyszyn była jedną z tych „[...] którzy ponownie, po trzydziestoletniej przymusowej przerwie, podjęły się zadań, które jeszcze w latach dwudziestych XX w. jasno sformułował Mykoła Zerow¹⁶: 1. przyswojenie trwałego doświadczenia literatury światowej; 2. poznanie rdzennej tradycji ukraińskiej; 3. osiągnięcie precyzji artystycznej oraz przyswojenie wysokich wymagań technicznych, stawianych początkującym pisarzom (jak również innym artystom) – są to zadania, które trzeba wykonać, aby nie pozostać «wiecznymi studentami», «wiecznymi prowincjuszami» na arenie światowej kultury, aby wreszcie osiągnąć poziom sztuki europejskiej”¹⁷.

Interpretując te główne pryncypia w odniesieniu do dorobku muzykologicznego Stefanii Pawłyszyn, zwrócimy uwagę na sposoby ich realizacji w wybranej przez nią dziedzinie humanistycznej:

¹⁵ S. Pawłyszyn, *Elementy melodii ukraińskiej w twórczości Chopina* [w]: *Księga I Międzynarodowego Kongresu Muzykologicznego poświęcona twórczości Fryderyka Chopina*, Warszawa 1963, s. 355–362.

¹⁶ Mykoła Zerow (1890–1937) – ukraiński poeta, autor sonetów, tłumacz poezji antycznej, krytyk, badacz literatury, przedstawiciel prądu neoklasycznego w ukraińskim modernizmie. Został rozstrzelany przez władze bolszewickie w okresie represji wobec inteligencji ukraińskiej jako jeden z „Rozstrzelanego Odrodzenia”.

¹⁷ Д. Дувирак, Стефанія Павлишин. *Творчий портрет* [w:] *Записки Наукового Товариства ім. Т.Шевченка, Праці Музикознавчої комісії*, т. CCXXVI, Львів 1993, s. 353.

1. Twórcza kontynuacja tradycji, o której była mowa w związku z założeniami Ludkiewicza i Chybińskiego, przede wszystkim – wizja muzyki przez pryzmat uniwersaliów filozoficznych i etycznych. Służyła temu zasada analizy stylistycznej, która była dla profesor Pawłyszyn bardzo istotną zarówno w pracy naukowej, jak i pedagogicznej, a która zapewniała uniwersalne rozumienie stylu jako trzonu interpretacji muzykologicznej. Styl epoki – styl kompozytora – styl dzieła znaczył dla niej integralną jedność kontekstu społeczno-historycznego z treścią dzieł muzycznych; przez pryzmat stylu analizowała warsztat kompozytorski, system środków wyrazowych, relacje kompozytora z jego otoczeniem tudzież historie wykonania i recepcji jego dzieł, oceny krytycznej w różnych okresach historycznych oraz społeczeństwach. Owa główna zasada merytoryczna bardzo uwydatnia się w monografiach poświęconych sylwetkom kompozytorów, zwłaszcza jest bardzo widoczna w badaniach poświęconych muzyce ukraińskiej. W ten bowiem sposób udawało się zrozumieć i ujawnić (i co nawet pod cenzurą komunistyczną potrafiła profesor Pawłyszyn przekazać językiem ezopowym) przyczyny niedowartościowania, przemilczenia, fałszowania kultury rodzimej.

2. Kontynuacją poprzedniej zasady były konsekwentne umiejscawianie kultury ukraińskiej jako części duchowej przestrzeni światowej. Dlatego i w wykładach, i w badaniach naukowych profesor Pawłyszyn podkreślała np. wpływy wagnerowskie w dziełach Ludkiewicza czy indywidualną interpretację impresjonizmu muzycznego u Barwińskiego, wcale nie ujmując dziełom tym kompozytorów ducha narodowego, który był elementem ich indywidualnego stylu.

3. Wyostrzone wyczucie prądów swoich czasów, nowoczesność myślenia naukowego, dotrzymywanie kroku aktualnym tendencjom estetycznym. Nieprzypadkowo uwaga Stefanii Pawłyszyn w jej pracach naukowych skupia się przede wszystkim na ikonicznych postaciach kultury muzycznej XX w., w szczególności na A. Schönbergu czy Ch. Ivesie, a w muzyce ukraińskiej na W. Sylwestrowie – jako artyście być może najbliższym jej pod względem siły wewnętrznej, skłonności do eksperymentu i bezkompromisowości. Nieprzypadkowo była z nim w serdecznych relacjach, przez długie lata podtrzymywała go w najcięższych okresach życia, gdy był prześladowany przez władzę i bezrobotny. Stąd pochodzi jej konsekwentny nonkonformizm i nie mniej konsekwentna chęć przyjmowania różnych, kontrastujących ze sobą punktów widzenia w ocenie tego samego zjawiska, a co za tym idzie, potrzeba studiowania literatury w językach obcych w tym zakresie i zachęcania do tego studentów.

4. Uwaga do krytyczno-dziennikarskiego aspektu działalności muzykologicznej, która cechuje również Chybińskiego i Ludkiewicza, stanowi ważny element jej sfery zawodowej w latach 1960–1980. W ten sposób najbardziej wyraźnie manifestowała własne poglądy i postawę obywatelską, m.in. udzieliła w latach sześćdziesiątych wsparcia młodym kompozytorom Myrosławowi Skorykowi i Łesi Dyczko, w latach 1980–1990 Jurijowi Łaniukowi i Aleksandrowi Kozarence.

W tej dziedzinie aktywności ujawnia się jedna z głównych zasad S. Pawłyszyn: interpretacja muzyki jako integralnej części współczesnej egzystencji, którą trzeba ocenić i utrwalić, bardzo subtelne wycucie i rozumienie muzyki, także tej nowej i najnowszej, która inspirowała profesor Pawłyszyn do odważnego wyrażania swojej profesjonalnej opinii na temat nieznanego utworu. I to zadanie, być może najtrudniejsze i najbardziej kontrowersyjne w działalności każdego muzykologa, starała się wykonywać wyjątkowo uczciwie i odpowiedzialnie.

Sylwetka Stefanii Pawłyszyn będzie niepełna, jeżeli pominę jej postawę społeczną. Była wielką, prawdziwą i oddaną patriotką ukraińską, walczyła na łamach prasy o powrót i pełną rehabilitację Wasyła Barwińskiego, zawsze broniła narodowego dziedzictwa muzycznego i aktywnie je propagowała. Ale równocześnie nigdy nie traciła przy tym obiektywnego spojrzenia. Obca była jej jakakolwiek ksenofobia – przyjaźniła się z ludźmi różnych narodowości i potrafiła docenić wartość innych kultur. Najbardziej chyba dotyczy to jej relacji z Polską, bowiem miała licznych przyjaciół wśród Polaków, w kręgach muzykologicznych szczególnie bliscy byli jej Tadeusz Kaczyński, Jagna Dankowska, bardzo przyjaźniła się z Jerzym Stankiewiczem i Małgorzatą Woźną-Stankiewicz. Ceniła bardzo muzykę polską, twórczość K. Szymanowskiego, W. Lutosławskiego, K. Pendereckiego, dzieła, które promowała zwłaszcza w trakcie seminariów z muzyki współczesnej.

We Lwowie jednym z jej najbliższych przyjaciół był Andrzej Nikodemowicz, którego podtrzymywała w najcięższych sytuacjach życiowych. Zostawiła o nim cenne wspomnienia, z których fragment zacytuję poniżej:

Mieliśmy wspólne spotkania w towarzystwach polskich, w ścisłym gronie urządzaliśmy wycieczki do okolicznych lasów. Łącznikiem całego towarzystwa był ksiądz (później biskup) Rafał Kiernicki, który na krótko przedtem powrócił z łagrów na Syberii. Ponieważ niejednokrotnie, lecz nieudanie, próbował ucieczek, wrócił zmaltretowany i chory. Mimo to działał jako jedyny ksiądz katolicki na całe województwo, obsługiwał i polskich, i ukraińskich wiernych. Kiedy zabroniono mu pełnić czynności duszpasterskich w Katedrze Łacińskiej, pełnił swe obowiązki potajemnie, oficjalnie pracując jako dozorca nocny. Głęboko wierzący Andrzej Nikodemowicz spotykał się z księdzem prawie codziennie, ponieważ w tych czasach był organistą Katedry.

W końcu [po latach nieudanych prób wychowania „burżuazyjnego” profesora – L.K.] specjalnie przyszedł do Konserwatorium przedstawiciel Wojewódzkiego Komitetu Partii, odbyło się posiedzenie komitetu uczelnianego, w trakcie którego miano rozstrzygnąć, co dalej począć z „religijnym profesorem”. Przyszedł podtrzymać na duchu Nikodemowicza, we dwójkę staliśmy pod drzwiami, oczekując, kiedy go wezwą na rozmowę. Radziłam mu, ażeby zacytował im Konstytucję radziecką, według której ma prawo na swoje poglądy, ale żeby nie próbował ich nawracać i nie rzucać swoich pereł przed świnie. Jednak Andrzej Nikodemowicz był zdecydowany skończyć wreszcie z tym wszystkim. Został nieugięty – i zwolniony z pracy¹⁸.

¹⁸ L. Kijanowska-Kamińska, *Andrzej Nikodemowicz: wspomnienia znanych Lwowian o Mistrzu* [w:] *Uczucia i emocje. Konteksty edukacyjne i artystyczne*, red. M. Dymon, J. Posłuszna, Kraków 2019, s. 13–27.

Wracając zatem do rozważań z początku artykułu, pozwolę sobie podsumować rolę Stefanii Pawłyszyn w muzykologii lwowskiej jako nader znaczącej postaci, wręcz punktu zwrotnego w rozwoju szkoły regionalnej. Jednym z najważniejszych wyników jej pracy pedagogicznej i naukowej jest to, że stworzyła, w warunkach bardzo niesprzyjających, trudnych i wrogich, obiektywny i bezstronny obraz kultury muzycznej przeszłości i teraźniejszości, która z kolei pozwoliła jej uczniom nie zatracić swojej narodowej, europejskiej, nowoczesnej tożsamości i w nowych warunkach rozwoju społeczno-historycznego stosować zasady naukowe, które ukształtowały się w „szkole Stefanii Pawłyszyn”.

Bibliografia

- Kijanowska-Kamińska L., *Andrzej Nikodemowicz: wspomnienia znanych Lwowian o Mistrzu* [w:] *Uczucia i emocje. Konteksty edukacyjne i artystyczne*, red. M. Dymon, J. Posłuszna, Kraków 2019, s. 13–27.
- Kijanowska-Kamińska L., *Muzykolog jako mediator między kompozytorem a jego środowiskiem (ad honorem Anna Nowak)*. Rękopis referatu wygłoszonego na Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Kompozytor w środowisku” w Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy 21 listopada 2023 roku.
- Pawłyszyn S., *Elementy melodyki ukraińskiej w twórczości Chopina* [w:] *Księga I Międzynarodowego Kongresu Muzykologicznego poświęcona twórczości Fryderyka Chopina*, Warszawa 1963, s. 355–362.
- Pawłyszyn S., *Pieśni Adama Soltysa* [w:] *Wokalistyka w Polsce i na świecie*, t. 2, red. E. Sasiadek, Wrocław 2003, s. 36–43.
- Антонович М., *Станіслав Людкевич: композитор, музиколог*, Львів 1999.
- Граб У., *Діяльність кафедри музикології Львівського університету (1912–1939 рр.) у контексті європейської академічної освіти*, rozprawa doktorska, Львів 2006.
- Д. Дувирак, *Стефанія Павлишин. Творчий портрет* [w:] *Записки Наукового Товариства ім. Т.Шевченка, Праці Музикознавчої комісії*, т. ССХХVI, Львів 1993, s. 353–361.
- Павлишин С., *Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукиjanович*, Львів 2004.
- Павлишин С., *Американська музика*, Львів 2007.
- Павлишин С., *Арнольд Шенберг*, Москва 2001.
- Павлишин С., *Валентин Сильвестров*, Київ 1989.
- Павлишин С., *Василь Барвінський*, Київ 1990.
- Павлишин С., *Денис Січинський*, Київ 1980.
- Павлишин С., *Зарубежная музыка XX века. Пути развития. Тенденции*, Київ 1980.
- Павлишин С., *Ігор Соневицький* Львів 2005.
- Павлишин С., *Історія однієї кар'єри [Про І. Маланюк]*, Львів 1994.
- Павлишин С., *О путях развития современной западной музыки*, Ереван 1981.
- Павлишин С., *Основные тенденции современной чехословацкой музыки* [w:] *Проблемы музыкальной науки: сб. ст.*, wyd. 3, red. М. Тараканов и др., Москва 1975, s. 198–237.
- Павлишин С., *Польська сучасна музика (1945–1970)* [w:] *Музична критика і сучасність*, Вид. 1, red. О. Зінкевич, Київ 1978, s. 104–167.
- Павлишин С., *Про деякі тенденції розвитку сучасної зарубіжної музики*, Київ 1976.

Павлишин С., *Станіслав Людкевич*, Київ 1974.

Павлишин С., *Чарльз Айвз: (1874–1954 рр.)*, Київ 1973.

Павлишин С., *Чарльз Айвз: (1874–1954)*, Москва 1979.

Раку М., *Соціальное конструирование „советского музыковедения”*, https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/137_nlo_1_2016/article/11790/ (15.03.2024).

LVIV MUSICOLOGY OF THE 1950S-1980S AND SCIENTIFIC CONCEPTS OF STEFANIA PAWLYSHYN

Abstract

The conditions and context of the scientific, personal and social activity of Professor Stefania Pawlyshyn are presented - the activities of Polish (Adolf Chybiński) and Ukrainian (Stanyslav Lyudkevych) musicological schools in Lviv, then the model of musicology as communist propaganda in the Soviet period. Against this background, the main principles of Stefania Pawłyshyn's pedagogical and scientific activity are presented, taking into account the traditions of both Lviv musicological schools: Adolf Chybiński and Stanisław Ludkiewicz. The main principles of her scientific and pedagogical concept are distinguished: a vision of music through the prism of philosophical and ethical universals, the principle of stylistic analysis, which ensured a universal understanding of style as the core of musicological interpretation; consistent analogies of Ukrainian culture as an indispensable part of the spiritual world space; an increased sense of the pulse of our times, modernity of scientific thinking, keeping pace with current aesthetic trends; attention to the critical and journalistic aspect of musicological activity.

Keywords: Lviv musicology, Stefania Pawlyshyn, Soviet propaganda, Ukrainian musical culture

Teresa Mazepa

Uniwersytet Rzeszowski, Polska

LESZEK MAZEPA – BADACZ KULTURY MUZYCZNEJ LWOWA I GALICJI

Aby wyczerpująco i należycie ocenić i zrozumieć pełen zakres działalności Leszka Mazepy (1931–2016) jako muzykologa, historyka muzyki, pedagoga, kompozytora, krytyka muzycznego, kolekcjonera muzykaliów, organizatora oraz animatora życia kulturalno-społecznego, niezbędna jest znacznie szersza forma wydawnicza niż zwykły artykuł. Czuję więc wielką odpowiedzialność, aby w tak krótkim formacie wydawniczym, w sposób skrótowy, lecz treściwie pełny, odzwierciedlić bogaty życiorys, szerokie zainteresowania naukowe, działalność społeczno-kulturalną L. Mazepy, prywatnie mojego Tatusia. Odziedziczyłam po Nim nie tylko bogatą spuściznę naukową, ale przede wszystkim pasję do nauki, do prowadzenia dalszych badań w dziedzinach, w których był on pionierem. Taką pasją można zarazić się tylko od człowieka, który sam potrafił „płonąć”. A takim człowiekiem był profesor Leszek Mazepa.

Nie zważając na to, że L. Mazepa nie posiadał kierunkowego wykształcenia muzykologicznego, będąc kompozytorem¹, pozostał w pamięci potomnych właśnie jako muzykolog o niepodważalnym autorytecie w kwestiach badań nad kulturą muzyczną Lwowa i Galicji i którego wkład w poznanie muzycznej przeszłości regionu jest bezcenny. Zajął się badaniami muzykologicznymi już w dojrzałym wieku z wyboru, z głębokiej wewnętrznej potrzeby odkłamania historii i przywrócenia naszej zbiorowej pamięci obiektywnego obrazu wspólnej galicyjskiej wielonarodowej przeszłości muzycznej. Pozostawił po sobie spory dorobek piśmieniczny, na który składa się ponad 500 różnorodnych publikacji, w większości o charakterze muzykologicznym i historiograficznym, w tym monografie, artykuły naukowe i popularnonaukowe, opracowania źródłowe, hasła encyklopedyczne i noty biograficzne, poradniki, recenzje, opinie, opracowania, opublikowane w języku polskim, ukraińskim, niemieckim, angielskim, białoruskim, chorwackim i rosyjskim. Jego badania koncentrowały się wokół trzech powiązanych ze sobą obszarów tematycznych: kultury muzycznej Lwowa i Galicji od czasów najdawniejszych do współczesności w najróżniejszych jej przejawach i sferach w różnych

¹ Ukończył w 1953 r. klasę kompozycji u znanego polskiego kompozytora, profesora, doktora muzykologii Adama Sołtysa w Lwowskim Państwowym Konserwatorium im. M. Łysenki.

środkach narodowych i kulturowych, szkolnictwa muzycznego Lwowa oraz stosunków polsko-ukraińskich. Jak stwierdziła Olga Popowicz, dzięki naukowemu zaangażowaniu i poświęceniu nauce stał się „[...] nie tylko pionierem w dziedzinie całościowych badań kultury muzycznej Galicji od czasów najdawniejszych do współczesności”, lecz także „[...] cenionym badaczem tego problemu, o niekwestionowanym autorytecie naukowym, posiadającym niemal wyczerpującą wiedzę w tej dziedzinie”².

Oprócz pracy naukowo-badawczej L. Mazepa z równie wielkim oddaniem poświęcał się działalności pedagogicznej. Przez ponad czterdzieści lat był związany z Lwowskim Państwowym Konserwatorium im. M. Łysenki (obecnie Lwowska Narodowa Akademia Muzyczna im. Mykoły Łysenki), gdzie w 1960 r. rozpoczął swoją karierę naukowo-dydaktyczną. Od 1991 r. związany był z Wyższą Szkołą Pedagogiczną w Rzeszowie, gdzie rozpoczął pracę w Katedrze Wychowania Muzycznego, która w 2000 r. została przekształcona w Instytut Muzyki, stając się w 2001 r. jednostką dydaktyczno-naukową nowo utworzonego Uniwersytetu Rzeszowskiego. W latach 1998–2000 L. Mazepa sprawował funkcję dyrektora Katedry Wychowania Muzycznego i kierownika Zakładu Teorii Muzyki, zaś w latach 2006–2011 był kierownikiem Zakładu Badań nad Kulturą Muzyczną Pogranicza Etnicznego w Instytucie Muzyki UR. Wypromował ponad 100 magistrów i kilkudziesięciu licencjatów.

L. Mazepa również prowadził szeroko zakrojoną działalność społeczno-kulturalną. Zaczynając od lat dziewięćdziesiątych XX w., wiele zdziałał dla odrodzenia i promocji polskiej kultury we Lwowie, przyczyniając się jednocześnie do polsko-ukraińskiego zbliżenia kulturowego. W 1988 r. wraz z przedstawicielami polskiego środowiska – lekarzem endokrynologiem Adamem Kokodyńskim i Adolfem Wisłowskim, związanym z Polskim Teatrem Ludowym we Lwowie – stworzyli prężnie działające do dziś Towarzystwo Kultury Polskiej Ziemi Lwowskiej. Został jego pierwszym prezesem, przyczyniając się do wskrzeszenia i krzewienia polskości na terenie Lwowa i ziemi lwowskiej. Zaś w 1995 r. wraz z profesorem Jurijem Jasinowskim zorganizował w Rzeszowie pierwszą polsko-ukraińską międzynarodową konferencję „Musica Galiciana”³, która z czasem przekształciła się w cykliczne wydarzenie naukowe o międzynarodowej renomie. W tym samym roku L. Mazepa zainicjował naukową serię wydawniczą o tej samej nazwie, publikowaną przez Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego

² Т. Мазепа, *Лешек Мазепа. Біо-бібліографічні відомості та інші матеріали*, Львів 2005, s. 173.

³ Instytucjonalnymi organizatorami byli Katedra Wychowania Muzycznego Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie oraz Lwowskie Państwowe Konserwatorium im. M.W. Łysenki. W latach 1995–2010 naukowe sesje konferencji „Musica Galiciana” odbyły się w Rzeszowie, Lwowie, Iwano-Frankowsku, Drohobyczu, Kołomyi. Kolejne edycje konferencji „Musica Galiciana” zostały przeniesione do Rzeszowa, gdzie odbywają się cyklicznie co dwa lata w Instytucie Muzyki (obecnie – Wydział Muzyki) Uniwersytetu Rzeszowskiego.

(dotychczas ukazało się 18 tomów serii⁴). Posiada ona ugruntowaną, nie tylko w naszym kraju, pozycję naukową. Na łamach MG naukowcy z różnych krajów: Polski, Ukrainy, Niemiec, Austrii, Słowacji, USA i Izraela, prezentują aktualne badania, prowadzone z wielu perspektyw badawczo-interpretacyjnych, które dotyczą muzycznego oraz kulturowego dziedzictwa narodów zamieszkujących obszar Galicji, ujawniając wiele zapomnianych i nieznanych kart wspólnej historii.

W 1998 r. wraz z dyrygentem, pedagogiem, kompozytorem i animatorem życia muzycznego na Podkarpaciu Andrzejem Szypułą utworzył Rzeszowskie Towarzystwo Muzyczne, które z powodzeniem działało do 2020 r. nie tylko w Rzeszowie, ale i na terenie województwa podkarpackiego oraz poza nim, organizując koncerty, sesje naukowe „Musica Resoviana”⁵ oraz spektakle teatralne.

Profesor Leszek Mazepa był również namiętym kolekcjonerem – pozostawił po sobie unikatowy zbiór nut i druków muzycznych (wydania broszurowe, czasopiśma, stare edycje) oraz archiwum, w którym znajdują się bezcenne artefakty związane z kulturą muzyczną Lwowa, m.in. rękopiśmienne i drukowane dokumenty Galicyjskiego (Polskiego) Towarzystwa Muzycznego, Союзу Українських Професійних Музик (СУПром) [Związek Ukraińskich Muzyków (Kompozytorów) Zawodowych], Wyższego Instytutu Muzycznego im. Łysenki we Lwowie, Konserwatorium Muzycznego im. K. Szymanowskiego we Lwowie etc.

Leszek Mazepa przyszedł na świat w Stryju w 1931 r. w rodzinie polskich nauczycieli⁶, o typowym mieszanym galicyjskim rodowodzie (zarówno ze strony ojca, jak i matki w rodzinie byli Polacy, Rusini – Ukraińcy, Węgrzy, Austriacy, Niemcy), reprezentujący często spotykaną na terenach pogranicza kulturowego, którą była Galicja, złożoną tożsamość, nazywaną trafnie przez badaczy tego zagadnienia mozaikową⁷. W jego rodzinie poszanowanie do wieloetnicznego i wielokulturowego dziedzictwa Galicji, tolerancję i akceptację przedstawicieli innych narodowości i kultur postrzegano jako podstawę wychowania i postawę życiową.

⁴ Leszek Mazepa był redaktorem naukowym I, III, V, VII oraz IX tomu serii wydawniczej *Musica Galicana*.

⁵ Odbyło się 10 edycji sesji naukowych konferencji „Musica Resoviana”, zorganizowanych w Rzeszowie.

⁶ Matka Leszka Mazepy – Bogusława-Anna z domu Chudziak, była absolwentką Państwowego Seminarium Nauczycielskiego Żeńskiego im. Stanisława Konarskiego we Lwowie, pracowała jako nauczycielka najpierw w szkole w miejscowości Żakła, następnie w Niniówie Górny oraz Węldzisz [Węldiż] (obecnie rejon dołiński, obwód iwanofrankiowski), gdzie pełniła funkcję dyrektorki szkoły miejscowej; następnie pracowała w Stryju. Ojciec – Zygmunt Mazepa – ukończył Wydział Matematyczny Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie, również pracował jako nauczyciel najpierw w gimnazjum w Dolinie (obecnie rejon kałuski, obwód iwanofrankiowski), następnie w Stryju.

⁷ O zagadnieniach związanych z tożsamością mozaikową oraz mozaikach tożsamości galicyjskich pisali: Z. Pucek, *Galicyjskie doświadczenie wielokulturowości a problem więzi społecznych* [w:] *Galicja i jej dziedzictwo*, t. 2, red. J. Chłopecki, H. Madurowicz-Urbańska, Rzeszów 1995, s. 11–26; J. Wódz, K. Wódz, *Galicyjska tożsamość mozaikowa czy mozaika tożsamości galicyjskich* [w:] *Galicja i jej dziedzictwo*, t. 2, red. J. Chłopecki, H. Madurowicz-Urbańska, Rzeszów 1995, s. 49–59.

Te zasady Leszkowi Mazepie wpoili mama oraz dziadkowie ze strony matki, którzy wychowywali go po śmierci ojca (stracił go, mając trzy lata). Owszem, u większości rodziny istniało silne poczucie przynależności do polskiej opcji narodowej⁸, lecz współistniało ono z równie silnym poczuciem szacunku do innej, dużej części rodziny, która wybrała inną opcję narodowościową – ukraińską⁹. Dwie gałęzie rodziny egzystowały w zgodzie, nie konfrontując ze sobą polskości i ukraińskości, nie dzieląc jej członków na lepszych czy gorszych. W rodzinie wspólnie były obchodzone święta kościelne według kalendarza gregoriańskiego i juliańskiego, a członkowie rodziny biegle posługiwali się językiem polskim, ukraińskim i niemieckim¹⁰. Wyniesiony z rodzinnego domu szacunek wobec wieloetnicznej i wielokulturowej tradycji Galicji, a także wielkie wyczucie i takt wobec skomplikowanych, niejednokrotnie drażliwych i niejednoznacznych kwestii narodowych znajdzie później wyraz w wielu publikacjach L. Mazepy dotyczących szeroko pojętej kultury Galicji.

Od dzieciństwa Leszek Mazepa przejawiał predyspozycje muzyczne, pragnął kształcić się w tym kierunku. Podjął nawet próbę, w czasach okupacji niemieckiej, dostania się do szkoły muzycznej w Stryju, do której jednak go nie przyjęto. Pobierał więc prywatne lekcje gry na organach i fortepianie, których udzielał mu organista miejscowego kościoła parafialnego. Opanowanie gry na organach umożliwiło mu wkrótce wykonywanie funkcji organisty w tymże kościele, którą łączył z funkcją ministranta. Kontynuował swoje nieformalne kształcenie muzyczne, uczęszczając na lekcje prywatne gry na fortepianie oraz teorii muzyki do znanej w Stryju pianistki, absolwentki Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego – Anny Szeparowicz. To ona rozbudziła w młodym Leszku ambicje muzyczne, jej zasługą było umocnienie w L. Mazepie przekonania, aby kontynuować zajęcia muzyczne na wyższym, czyli konserwatoryjnym poziomie¹¹. Pozytywnie zmotywowany, w 1948 r. podejmuje studia kompozytorskie w Lwowskim

⁸ Babcia Leszka Mazepy Ludwika Chudziak, *de domo* Schulz, jego mama Bogusława-Anna *de domo* Chudziak, *primo voto* Mazepa, *secundo voto* Nowakowska, jego ojciec Zygmunt Mazepa oraz sam Leszek Mazepa i jego młodszy przyrodni brat Bogusław Nowakowski zostali ochrzczeni w Kościele rzymskokatolickim i uznawali siebie za Polaków (informacje pochodzą z dokumentów znajdujących się w archiwum prywatnym L. i T. Mazepów).

⁹ Dziadek Teodor Chudziak był grekokatolikiem i zawsze podkreślał, że jest Rusinem – Ukraińcem. Miał brata, który mieszkał w Drohobyczu i który wychował swoje dzieci (syna i córkę) jako Ukraińców. Po II wojnie światowej rodzina się rozdzieliła – syn pozostał w Drohobyczu, zaś córka wyjechała do Polski, do Częstochowy, świadomie rezygnując z tożsamości ukraińskiej, wybierając polską opcję narodowościową.

¹⁰ Babcia Ludwika Chudziak była mieszanego, polsko-niemieckiego pochodzenia, biegle rozmawiała w tych językach. Podczas okupacji niemieckiej odrzuciła propozycję niemieckich władz okupacyjnych wpisania na volkslistę (niemiecką listę narodowościową) i zostania volksdeutschem. Uważała siebie za Polkę.

¹¹ T. Mazepa, *Лешек Мазепа. Біо-бібліографічні відомості та інші матеріали*, Львів 2005, s. 89.

Państwowym Konserwatorium im. M.W. Łysenki, gdzie kształci się w klasie profesora, doktora muzykologii Adama Sołtysa, u którego przed wstąpieniem do Konserwatorium uczył się prywatnie sztuki kompozycji, zasad polifonii oraz harmonii. Nauka u tak wielkiego autorytetu muzycznego, jakim był A. Sołtys – kluczowej postaci życia muzycznego międzywojennego Lwowa, dyrektora Polskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie, syna wybitnego kompozytora Mieczysława Sołtysa – miała ogromny wpływ na kształtowanie osobowości Leszka Mazepy, zarówno jako muzyka, jak i człowieka¹².

Okres studiów we Lwowie był dla L. Mazepy czasem intensywnego przyswojenia solidnej dawki wiedzy, czasem kształtowania się jego poglądów na sztukę i otoczenie, formowania gustów estetycznych oraz okresem intensywnego obcowania z żywą muzyką. Stał się bywalcem spektakli operowych, na które zabierał partytury wykonywanych utworów, ucząc się ich w ten sposób, oraz filharmonicznych koncertów muzyki klasycznej, bacznie przyglądając się warsztatowi pracy dyrygentów lwowskich – Adama Sołtysa, Mykoły Kołessy, Isaaka Paina, Demiana Pelechatego, Nestora Gornickiego i szeregu innych, występujących w ramach gościnnych koncertów. Pragnąc realizować swoje ambicje naukowe, zostaje członkiem młodzieżowej sekcji Lwowskiego Oddziału Związku Kompozytorów Ukrainy oraz studenckiego koła naukowego Konserwatorium. Inicjuje nieformalne muzyczno-artystyczne spotkania, wygłaszając referaty z historii kultury, w których uczestniczą studenci Wydziału Teoretyczno-Kompozytorskiego¹³.

Po ukończeniu Konserwatorium w 1953 r. przez rok pracował jako kierownik działu muzycznego i dyrygent w Teatrze Muzyczno-Dramatycznym im. Pietrowskiego w Proskurowie (obecnie miasto Chmielnicki), gdzie tworzył muzykę do sztuk teatralnych oraz kierował orkiestrą teatralną. W 1954 r. został powołany do wojska. Pełnił służbę w Wünsdorf (Niemcy) jako dyrygent Zespołu Pieśni i Tańca Grupy Armii Radzieckiej w Niemczech. Po powrocie z Niemiec w 1960 r. został zatrudniony w Konserwatorium we Lwowie, najpierw jako starszy wykładowca w Katedrze Instrumentów Ludowych (uczył dyrygowania, instrumentacji i aranżacji przyszłych dyrygentów orkiestr instrumentów ludowych), następnie jako docent (1978) i profesor (1990). W latach 1965–1986 piastował kolejno funkcję dziekana Wydziału Wokalistyki, Wydziału Dyrygentury, Wydziału Pedagogiki Muzycznej, Wydziału Historii i Teorii Muzyki oraz Wydziału Kompozycji. W latach 1975–1989 r. był kierownikiem Katedry Kompozycji.

Wyszkolił wielu fachowców w zakresie dyrygentury, instrumentacji i aranżacji, jak również szereg kompozytorów¹⁴, wśród których był znany twórca muzyki

¹² L. Mazepa, *Rozmyślania i wspomnienia o Lwowie i lwowiakach*, Lwów 2011, s. 120–132.

¹³ Л. Мазепа, *Сторінки музичного минулого Львова. З неопублікованого*, Львів 2001, s. 218–220.

¹⁴ L. Mazepa wykształcił dwudziestu kompozytorów. Jego studentami byli m.in.: Bohdan Kłymczuk, Ulana Biłan, Jurij Sydoriak, Dmytro Kapyrin, Tetiana Kiwa, Myroslaw Wołyński,

pop Wołodymyr Iwasiuk¹⁵. Niektórzy z nich zostali cenionymi twórcami, członkami Związku Kompozytorów Ukrainy, niektórzy zajęli się nauką, zdobywając stopnie i tytuły naukowe. A on sam w pewnym momencie przestał tworzyć muzykę, chociaż w czasie studiów rokował wielkie nadzieje¹⁶. Jak wspominała profesor Stefania Pawłyszyn, „[...] był studentem profesora Adama Sołtysa i wykazywał duży talent twórczy. Otrzymał dyplom z kompozycji”¹⁷.

Już na początkach swojej pracy w Lwowskim Konserwatorium L. Mazepa angażuje się w działalność naukową, zaczynając skromnie od przygotowywania lakonicznych rozprawek z historii muzyki, poradników przeznaczonych dla abiturientów na studia muzyczne, skromnych artykułów prasowych. W Bibliotece Lwowskiej Narodowej Akademii Muzycznej im. Mykoły Łysenki zachowało się wiele nieopublikowanych prac L. Mazepy z tego wczesnego okresu – opracowań i studiów naukowych. Systematyczną i pogłębioną pracę badawczą Leszek Mazepa podejmuje na początku lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku, dzięki lwowskiej muzykolog i bibliograf Jarosławie Kołodij¹⁸, która w latach 1952–1975 była dyrektorką Biblioteki Konserwatorium. To właśnie ona jako pierwsza zachęciła go do zajęcia się muzykologią na poważnie, dostrzegając jego potencjał naukowy,

Hałyna Łuszczenko, Lila Gudyma, Jurij Peczenyj, Myron Dacko, Iwan Łytwynow, Jarosław Bobynśkyj, Roman Cyś, Jurij Szarifow, Ołeksandr Opanasiuk, Wołodymyr Pasiczyk, Wasyl Kowal, Andrij Łehkyj.

¹⁵ Wołodymyr Iwasiuk (1949–1979) – ukraiński kompozytor, wykonawca, multiinstrumentalista. Jeden z twórców ukraińskiej muzyki pop. Jest autorem 107 piosenek, 53 utworów instrumentalnych i muzyki do kilku spektakli.

¹⁶ L. Mazepa ma w swoim dorobku wiele różnych utworów m.in. „Suite polską”, uwertury, suitę smyczkowe, sonaty fortepianowe, symfonie, miniatury instrumentalne, muzykę do spektakli teatralnych. Rękopisy nut przechowywane są w archiwum rodzinnym.

¹⁷ Т. Мазепа, *Лешек Мазепа. Біо-бібліографічні ...*, с. 161.

¹⁸ Jarosława Kołodij (1911–1978) – muzykolog, bibliograf, pedagog. Uczennica Adolfa Chybińskiego, absolwentka muzykologii na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie, którą ukończyła w 1935 r. W latach 1938–1939 studiowała w Państwowym Pedagogium w Warszawie. W 1945 rozpoczęła pracę najpierw jako nauczyciel akademicki, następnie w latach 1952–1975 jako dyrektorka biblioteki w Lwowskim Państwowym Konserwatorium im. M. Łysenki. Równocześnie, w latach 1945–1952, podejmowała współpracę z Instytutem Folkloru Akademii Nauk ZSRR we Lwowie. Jej wielką zasługą było stworzenie w latach pięćdziesiątych XX w. systemu klasyfikacji literatury muzykologicznej dla bibliotek muzycznych, według której Biblioteka Lwowskiej Narodowej Akademii Muzycznej im. Mykoły Łysenki do dziś opracowuje i systematyzuje swoje zbiory. W 1958 r. przygotowała do druku książkę pt. „Остап Нижанківський” [Ostap Nyžankiwski], której publikacja została zakazana z powodu „błędów politycznych”. Publikacja ta ujrzała światło dzienne w 1994 r. we Lwowie, już po śmierci autorki. W połowie lat siedemdziesiątych XX w. została oskarżona o „burżuazyjny nacjonalizm” za przechowywanie utworów ukraińskich kompozytorów zakazanych przez ówczesne władze (w szczególności hymnu M. Werbyckiego „Ще не вмерла України” [Ukraina jeszcze nie umarła]) i w 1975 r. zwolniona ze stanowiska. Jest autorką takich prac, jak „Композитор А. Кос-Анатольський” [Kompozytor A. Kos-Anatolski] (1972), „Композитор Євген Козак” [Kompozytor Jewhen Kozak] (1974). Енциклопедія сучасної України, <https://esu.com.ua/article-5668> (02.05.2024).

umiejętność syntezy informacji i logicznego wnioskowania. Stefania Pawłyszyn, przyjaciółka ze studiów, również wspierała jego aspiracje naukowe, ukierunkowując go na tematykę związaną z badaniami dziejów szkolnictwa muzycznego w okresie poprzedzającym powstanie Lwowskiego Konserwatorium w 1939 r.¹⁹ Opinia szanowanych we lwowskim środowisku osób, w tym uczeni Adolfa Chybińskiego, absolwentki lwowskiej muzykologii Jarosławy Kołodziej, zmobilizowały L. Mazepę do pogębianej pracy badawczej.

W tym miejscu warto przypomnieć okoliczności, w jakich L. Mazepa rozpoczął swoje badania. W Galicji, przyłączonej w 1939 r. do Ukraińskiej SRR, a de facto do ZSRR, istniała ideologiczna i polityczna presja ze strony władz, które dążąc do podniesienia prestiżu kultury radzieckiej, w tym kultury muzycznej, nie tylko pomijały milczeniem, ale i negowały cały dorobek polskiego i austriackiego życia artystycznego we Lwowie i w Galicji, kulturę wielonarodowej i wielokulturowej Galicji przed II wojną światową. Według historiografii radzieckiej wszystko, co istniało przed tzw. złotym wrześniem 1939 r.²⁰, było niszczone wszelakimi dostępnymi władzom środkami, często przestępczymi (usuwanie i niszczenie archiwów, pomników historycznych, usuwanie z urzędów, a nawet fizyczna eksterminacja wybitnych postaci). W efekcie wytworzył się wypaczony pogląd na dzieje kultury muzycznej w Galicji. W takiej atmosferze zafałszowań i przemilczeń Leszek Mazepa odważył się ujawnić zapomniane karty muzycznej historii, przeprowadzić zakrojone na szeroką skalę badania źródłowe i opublikować wyniki, które będą obalać stereotypy.

Na przestrzeni wielu lat, dla uzyskania dokładnych i wiarygodnych wyników naukowych L. Mazepa opracował setki dokumentów archiwalnych i materiałów źródłowych z wielu archiwów i bibliotek naukowych²¹:

1. Lwów: Centralne Państwowe Archiwum Historyczne Ukrainy we Lwowie [Центральний державний історичний архів України у Львові], Państwowe Archiwum Obwodu Lwowskiego [Державний архів Львівської області], Archiwum Lwowskiego Państwowego Konserwatorium im. M.W. Łysenki; Dział sztuki, Dział rzadkich książek i rękopisów Lwowskiej Narodowej Biblioteki Naukowej Ukrainy im. W. Stefanyka [Львівська національна наукова бібліотека України імені В. Стефаника], Naukowa Biblioteka Lwowskiego Narodowego Uniwersytetu im. Iwana Franki [Наукова бібліотека Львівського національного

¹⁹ T. Mazepa *Лешек Мазепа. Біо-бібліографічні...*, s. 120–121, 161–162.

²⁰ „Złoty wrzesień” – eufemistyczne określenie funkcjonujące w ukraińskiej kulturze socrealistycznej i w radzieckich podręcznikach z historii, jakim opisywano wydarzenia z września 1939 r. Wykorzystanie tego określenia miało na celu poetyzację operacji wojskowej i utrwalenie mitu „bohaterskiej” kampanii „zniewolonych” narodów przeciwko polskim „oprawcom”.

²¹ Spis archiwów i bibliotek został sporządzony na podstawie analizy publikacji L. Mazepy oraz prywatnego archiwum L. i T. Mazepów, w których zgromadzone są rękopiśmienne zapiski i notatki poczynione przez L. Mazepę z różnych lat pracy w archiwach i bibliotekach.

університету ім. Івана Франка], Biblioteka Instytutu Ukrainoznawstwa im. I. Krypjakewycza Narodowej Akademii Nauk Ukrainy [Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України],

2. Kijów: Centralne Państwowe Archiwum Rewolucji Październikowej Ukraińskiej SRR – obecnie Centralne Państwowe Archiwum Najwyższych Władz i Rządów Ukrainy [Центральний державний архів жовтневої революції УРСР – Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (ЦДАВО України)], Archiwum Państwowe Ministerstwa Kultury Ukrainy [Державний архів Міністерства культури України], Archiwum Ławry Pieczerskiej w Kijowie [Архів Києво-Печерської Лаври], Archiwum i Biblioteka Instytutu Historii Sztuki, Folkloru i Etnologii im. M.T. Rybskiego Narodowej Akademii Nauk Ukrainy [Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної Академії Наук України], Naukowa Biblioteka Narodowego Uniwersytetu im. T.G. Szewczenki w Kijowie [Наукова бібліотека Київського національного університету ім. Т. Г. Шевченка], Narodowa Biblioteka Ukrainy im. W.I. Wernadskiego [Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського], Archiwum i Biblioteka Narodowej Akademii Muzycznej im. P. I. Czajkowskiego w Kijowie [Архів Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського, Бібліотека Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського],

3. Moskwa: Centralne Państwowe Archiwum Literatury i Sztuki ZSRR [Центральний державний архів літератури і мистецтва СРСР], Archiwum i Biblioteka Państwowego Konserwatorium Moskiewskiego im. P.I. Czajkowskiego [Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского],

4. Wiedeń: Österreichisches Staatsarchiv, Archiv der Universität Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien, Albertina, Institut für Theaterwissenschaft der Universität Wien,

5. Kraków: Biblioteka Uniwersytetu Jagiellońskiego, Biblioteka Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, Biblioteka Instytutu Muzykologii, Biblioteka Akademii Muzycznej,

6. Warszawa: Biblioteka Narodowa, Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego, Biblioteka Instytutu Sztuki PAN,

7. Wrocław: Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Biblioteka Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego,

8. Katowice: Biblioteka Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego, a także w licznych bibliotekach i archiwach w Cieszynie, Rzeszowie, Przemyślu, Lublinie i Poznaniu.

Setki stron odręcznych wypisów z dokumentów archiwalnych, fotokopie źródeł, reprinty, druki sporządzone przez L. Mazepę na podstawie opracowanych przez niego dokumentów archiwalnych i źródłowych znajdują się w prywatnym

archiwum domowym rodziny Mazepów i służą do dziś jako cenny materiał informacyjny dla dalszych badań naukowych.

Prawdopodobnie na początku lat siedemdziesiątych XX w. Jerzy Szybalski, kierownik Pracowni Nagrań Konserwatorium Lwowskiego, widząc ogromne zainteresowanie L. Mazepy pracą naukową, przekazał mu ocalone od całkowitego zniszczenia rękopisy, druki oraz dokumenty z XIX i XX w. Galicyjskiego (od 1919 r. Polskiego) Towarzystwa Muzycznego, Konserwatorium G[P]TM oraz Filharmonii Lwowskiej. Obecnie stanowią one integralną część archiwum prywatnego.

Bodźcem do upublicznienia w obiegu międzynarodowym pierwszych wyników badań nad muzyczną przeszłością Lwowa i Galicji była prośba ówczesnego głównego dyrygenta i kierownika artystycznego Filharmonii Lwowskiej Isaaka Paina, skierowana w 1973 r. do L. Mazepy, o wyszukanie informacji na temat czeskiego skrzypka Václava Humla, koncertmistrza orkiestry symfonicznej w stworzonej w 1902 r. Filharmonii Lwowskiej. Wyniki przeprowadzonych badań stały się podstawą pierwszej zagranicznej publikacji pt. *Vaclav Huml u Lavovu*²².

Ważnym wydarzeniem w karierze naukowej L. Mazepy stała się oferta współpracy naukowej, którą złożył mu w 1973 r. naukowiec o ugruntowanej renomie międzynarodowej Dymitr Kołbin, znawca tematyki związanej z postacią „lwowskiego Mozarta” – Franza Xavera Wolfganga Mozarta. Zaproponował on wspólne napisanie artykułu dotyczącego kultury muzycznej we Lwowie, który zamówiła u niego największa niemiecka encyklopedia muzyki *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG). Artykuł pt. *Lemberg* ukazał się w MGG w 1976 r.²³ L. Mazepa czuł ogromną satysfakcję z tego powodu, była to bowiem pierwsza publikacja muzykologiczna, w której dzieje kultury muzycznej Lwowa ukazane zostały w wielokulturowym wymiarze. W 1976 r. ten sam materiał, w identycznym ujęciu metodologicznym, został opublikowany w języku rosyjskim w *Музыкальной энциклопедии* [Encyklopedia Muzyczna] pod redakcją Jurija Kiełdysza²⁴. Podobne ujęcie cechuje również rozdziały poświęcone życiu koncertowemu oraz teatralnemu w Galicji końca XIX – początku XX w., zamieszczone w trzecim i czwartym tomie *Історії української музики* [Historii muzyki ukraińskiej]²⁵.

O wzrastającym autorytecie naukowym Leszka Mazepy wymownie świadczy fakt, że w latach osiemdziesiątych XX w. był on jedynym stałym autorem haseł

²² L. Mazepa, *Vaclav Huml u Lavovu*, „Muzika” 1973, nr 1, s. 21–24.

²³ D. Kolbin, L. Mazepa, *Lemberg* [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, red. F. von Blume, Bd. 16: Supplement 2: Eardsen – Zweibrücken, Kassel 1976, s. 1111–1114.

²⁴ Л. Мазепа, *Львов* [w:] *Музыкальная энциклопедия*, red. Ю. Келдыш, Москва 1976, t. 3, s. 346–350.

²⁵ В. Кли́н, Л. Мазепа, *Концертно-музичне життя* [w:] *Історія української музики (кінець ХІХ – початок ХХ ст.)*, Київ 1991, t. 3, s. 314–338; А. Муха, Л. Мазепа, *Музично-театральне життя* [w:] *Історія української музики (кінець ХІХ – початок ХХ ст.)*, Київ 1991, t. 3, s. 276–313.

naukowych takich wydawnictw, jak *Українська радянська енциклопедія* i *Украинская советская энциклопедия* (Ukraińska Encyklopedia Radziecka), który nie miał ani stopnia, ani tytułu naukowego. W związku z brakiem posiadania stopnia / tytułu naukowego powstawały czasami niezręczne i upokarzające dla niego sytuacje. Na przykład w 1980 r. anglojęzyczny leksykon *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*²⁶ opublikował bez konsultacji autorskiej angielską wersję opracowanego przez niego hasła zamieszczonego uprzednio w MGG, dodając kilku współautorów; niejednokrotnie zdarzało się, że w leksykonach lub słownikach biograficznych, publikacjach naukowych wykorzystywano materiały pochodzące z publikacji L. Mazepy, „zapominając” wymienić autora etc.

W 1985 r. w Państwowym Moskiewskim Konserwatorium im. P. I. Czajkowskiego L. Mazepa z sukcesem obronił pracę doktorską pt. *Развитие музыкального образования во Львове (XV–XX ст.)* [Rozwój szkolnictwa muzycznego we Lwowie (XV–XX w.)] – fundamentalne dzieło w dwóch tomach²⁷. Obrona stała się możliwa dopiero w Moskwie, po długich latach krytyki i odmowy otworzenia przewodu doktorskiego w Kijowie, gdyż kijowscy decydenci w dziedzinie sztuki kategorycznie nie zgadzali się z treściami zawartymi w pracy, wytykając ich niezgodność z ogólnie przyjętym dyskursem. W dysertacji autor bowiem odważnie i przekonująco potwierdził słuszność tezy, że przed „złotym wrześnie” w Galicji istniało wielonarodowe i wielokulturowe – polskie, ukraińskie, żydowskie, ormiańskie, niemiecko-austriackie – wartościowe i bogate życie muzyczno-artystyczne. W pierwszym tomie na podstawie licznych dokumentów archiwalnych oraz mało znanych materiałów drukowanych Mazepa dokonuje analizy funkcjonowania systemu szkolnictwa muzycznego we Lwowie, rozpatrując go w kontekście rozwoju kultury muzycznej w okresie od XV do XX w. (do 1984 r.). W drugim tomie rozprawy prowadzi argumentowaną debatę ze znanymi radzieckimi muzykologami, którzy dopuścili się wielu nieścisłości w swoich pracach, fałszując w niektórych przypadkach dane dotyczące wydarzeń z życia muzycznego Lwowa.

Obrona pracy doktorskiej stała się punktem zwrotnym w karierze naukowej L. Mazepy oraz ugruntowała jego pozycję jako eksperta w dziedzinie historii galicyjskiego życia muzycznego.

Naukowe publikacje L. Mazepy: monografie, liczne artykuły, hasła encyklopedyczne i noty biograficzne poświęcone postaciom, instytucjom muzycznym, szkolnictwu muzycznemu Lwowa i Galicji, szczególnie te opublikowane w latach dziewięćdziesiątych XX w. i na początku XXI w., stanowią swoiste kompendium wiedzy o kulturze muzycznej Lwowa i Galicji od czasów najdawniejszych po współczesność. W tych opracowaniach L. Mazepa ujawnia wiele nieznanych lub

²⁶ T. Chylinska, D. Kolbin, L. Mazepa, A. Wirsta, *Lviv* [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, Vol. 11, London 1980, p. 381–382.

²⁷ Л. З. Мазепа, *Развитие музыкального образования во Львове (XV–XX ст.)*, rozprawa doktorska, Москва 1985, t. I, t. II.

„zapomnianych” nazwisk, uściśla daty, odtwarza dzieje licznych instytucji muzycznych, przede wszystkim z polskiej i austriackiej przeszłości muzycznej Lwowa i Galicji, o których pamięć przez lata była celowo wymazywana. Na wyróżnienie zasługują jego monografie: *Adam Didur we Lwowie*²⁸, poświęcona wielkiemu śpiewakowi operowemu pochodzącemu z Podkarpacia; monografia *Szkice z dziejów wokalistyki we Lwowie* (we współautorstwie z T. Mazepą)²⁹, ukazująca proces kształtowania się instytucjonalnego nauczania sztuki wokalne w Lwowie, oraz dwutomowe dzieło pt. *Шлях до музичної Академії у Львові* [Droga do Akademii Muzycznej we Lwowie]³⁰. Ta fundamentalna praca, będąca wynikiem wieloletnich kwerend archiwalnych i badań źródłowych jest nie tylko rekonstrukcją dziejów najważniejszych instytucji związanych ze szkolnictwem muzycznym Lwowa, ale i swoistą encyklopedią lwowskiego życia muzycznego.

W swoich badaniach L. Mazepa niejednokrotnie podkreślał, że różnorodna, wieloetniczna galicyjska kultura muzyczna rozwijała się przez wieki we wspólnej przestrzeni kulturowej i nie zawsze ten proces przebiegał bezkonfliktowo. Historia jest pełna przykładów ostrych konfliktów międzyetnicznych, odbywających się również i na polu kultury. Lecz zdaniem badacza przedstawiciele świata artystycznego, wszelkiego rodzaju konfrontacje i konflikty starali się zażegnawać, co znajduje odzwierciedlenie w faktach historycznych. Ten temat – relacje, problemy i perspektywy współpracy polsko-ukraińskiej – znalazły swój wyraz w szeregu publikacji L. Mazepy, m.in. w opracowaniu *Polacy we Lwowie*³¹, wykonanym na zamówienie Instytutu Ukrainoznawstwa Narodowej Akademii Nauk Ukrainy im. I. Krypjakewycza w 1996 r.

Dla wielu zainteresowanych historią kultury muzycznej Lwowa i Galicji jego publikacje stały się prawdziwym odkryciem. Konsekwencją jego bogato udokumentowanych i wiarygodnych badań dotyczących kultury muzycznej Lwowa i Galicji była zmiana w dotychczasowym podejściu do chronologii poszczególnych wydarzeń z życia muzycznego, w sposobie interpretacji oraz systematyzacji zjawisk muzycznych i artystycznych. Do dziś publikacje L. Mazepy pozostają bogatym źródłem wiedzy o szeroko pojętej galicyjskiej kulturze muzycznej, posiadają fundamentalne znaczenie dla badań nad kulturą muzyczną Lwowa i Galicji oraz służą promocji jej wielokulturowego dziedzictwa narodowego.

Jego naukowym credo w działaniach badawczych zawsze była wierność faktom i źródłom historycznym, obiektywizm i wiarygodność, unikanie tendencyjnych, ideologicznych, nacjonalistycznych lub politycznych podtekstów. Na tę cechę jego publikacji wskazuje muzykolog Luba Kijanowska: „Dla profesora

²⁸ L. Mazepa, *Adam Didur we Lwowie*, Wrocław 2002.

²⁹ T. Mazepa, L. Mazepa, *Szkice z dziejów wokalistyki we Lwowie*, Wrocław 2008.

³⁰ Л. Мазепа, Т. Мазепа, *Шлях до Музичної академії у Львові*, Львів 2003, t. 1, t. 2.

³¹ Л. Мазепа, *Поляки у Львові* [w:] *Львів. Історичні нариси*, red. Ярослав Ісаєвич, Феодосій Стеблій, Микола Литвин, Львів 1996, s. 520–542.

Mazepy praca naukowa była zawsze przede wszystkim żmudnym, konsekwentnym, cierpliwym szlakiem ku jak najbardziej pełnemu i rzetelnemu odtworzeniu **obiektywnego** obrazu tego, co wydarzyło się trzysta, dwieście czy trzydzieści lat temu, zbliżenie się do pełnej i **wolnej od stronniczości** atmosfery tych dalekich lat na tyle, na ile pozwala dystans czasu”³². W takim podejściu do uprawiania muzykologii nie sposób nie dostrzec wpływu lwowskiej szkoły muzykologicznej profesora Adolfa Chybińskiego.

Leszek Mazepa był muzykiem w najszerszym tego słowa znaczeniu: muzykologiem, badaczem, pedagogiem, organizatorem – i w każdej z tych dziedzin osiągnął sukces. Będąc Polakiem, dobrze obeznanym zarówno z kulturą polską, jak i ukraińską, potrafił wznieść się ponad wąskie interesy narodowe i stworzyć całościową, bazującą na niepodważalnych dokumentach muzyczną historię Lwowa i Galicji.

Jako podsumowanie, chciałabym przytoczyć jego słowa z nieopublikowanego artykułu, który napisał w 2014 r.: „Naukowiec, prawdziwy naukowiec, powinien umieć uwolnić się od prób interpretacji wydarzeń i zjawisk historycznych pod wpływem tendencyjnych, ideologicznie jednostronnych, można nawet powiedzieć ksenofobicznych osobistych przekonań. Powinien zawsze trzymać się zasady «złotego środka», nie popadać w skrajności, a zwłaszcza – nie popadać w skrajny ekstremizm, szowinizm, nietolerancję, które mogłyby uniemożliwić zrozumienie argumentów strony przeciwnej. Nauka nie powinna być zideologizowana. W przeciwnym razie będzie przedstawiać fałszywy i zniekształcony obraz rzeczywistości. [...] Te i wiele innych czynników powinien zawsze uwzględniać w swojej pracy każdy badacz dziejów kultury muzycznej Galicji, który dąży do prawdziwego ukazania kontekstów jej rozwoju”³³. Te słowa można potraktować nie tylko jako przesłanie do muzykologów badających muzyczną kulturę Galicji, ale i jako kwintesencję postawy naukowej i życiowej Leszka Mazepy.

Bibliografia

- Chylinska T., Kolbin D., Mazepa L., Wirsta A., Lviv [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, Vol. 11, London 1980, p. 381–382.
- Kolbin D., Mazepa L., Lemberg [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, red. F. von Blume, Bd. 16: Supplement 2: Eardsen – Zweibrücken, Kassel 1976, s. 1111–1114.
- Mazepa L., *Adam Didur we Lwowie*, Wrocław 2002.
- Mazepa L., *Powrót do korzeni niektórych instytucji – nowa tendencja w ostatnich czasach*, Rzeszów – Lwów 2014, rękopis.

³² Т. Мазепа, *Лесек Мазепа. Біо-бібліографічні...*, s. 163.

³³ L. Mazepa, *Powrót do korzeni niektórych instytucji – nowa tendencja w ostatnich czasach*, Rzeszów – Lwów 2014, rękopis.

- Mazepa L., *Rozmyślania i wspomnienia o Lwowie i lwowiakach*, Lwów 2011.
- Mazepa L., *Vaclav Huml u Lavovu*, „Muzika” 1973, nr 1, s. 21–24.
- Mazepa T., Mazepa L., *Szkice z dziejów wokalistyki we Lwowie*, Wrocław 2008.
- Pucek Z., *Galicyskie doświadczenie wielokulturowości a problem więzi społecznych* [w:] *Galicja i jej dziedzictwo*, t. 2, red. J. Chłopecki, H. Mađurówicz-Urbańska, Rzeszów 1995, s. 11–26.
- Wódz J., Wódz K., *Galicyska tożsamość mozaikowa czy mozaika tożsamości galicyjskich* [w:] *Galicja i jej dziedzictwo*, t. 2, red. J. Chłopecki, H. Mađurówicz-Urbańska, Rzeszów 1995, s. 49–59.
- Клин В., Мазепа Л., *Концертно-музичне життя* [w:] *Історія української музики (кінець XIX – початок XX ст.)*, Київ 1991, t. 3, s. 314–338.
- Мазепа Л. З., *Развитие музыкального образования во Львове (XV–XX ст.)*, rozprawa doktorska, Москва 1985, t. I, t. II.
- Мазепа Л., *Львов* [w:] *Музыкальная энциклопедия*, red. Ю. Келдыш. Москва 1976, t. 3, s. 346–350.
- Мазепа Л., Мазепа Т., *Шлях до Музичної академії у Львові*, Львів 2003, t. 1, t. 2.
- Мазепа Л., *Поляки у Львові* [w:] *Львів. Історичні нариси*, red. Ярослав Ісаєвич, Феодосій Стеблій, Микола Литвин, Львів 1996, s. 520–542.
- Мазепа Т., *Лешек Мазепа. Біо-бібліографічні відомості та інші матеріали*, Львів 2005.
- Муха А., Мазепа Л., *Музично-театральне життя* [w:] *Історія української музики (кінець XIX – початок XX ст.)*, Київ 1991, t. 3, s. 276–313.

LESZEK MAZEPA – RESEARCHER OF THE MUSICAL CULTURE OF LVIV AND GALICIA

Abstract

The article deals with a well-known musicologist, researcher of the musical culture of Lviv and Galicia, cultural and public figure, long-time academic at the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy and the Faculty of Music of the Rzeszow University Leszek Mazepa. The article analyses his biography, describes the process of formation of his worldview system and a set of scientific positions, their implementation in scientific, cultural and public activities. On the basis of the analysis of the most innovative and significant works, the principles of his scientific activity are systematised and generalised. The author outlines the range of scientific interests of L. Mazepa, the peculiarities of his style of scientific activity, the specifics of argumentation, discussion and polemics regarding established pseudo-scientific positions. Consideration of the methodological foundations, arguments and beliefs of the scientist in the field of comprehensive analysis of multicultural sources of musical history of the region creates the basis for assessing the significance of his achievements and further research in each of the areas initiated by L. Mazepa.

Keywords: Leszek Mazepa, musicologist, musicology, musical culture of Lviv and Galicia, musical education, history, Polish-Ukrainian relations

Zoriana Łastowecka

Lwowska Narodowa Akademia Muzyczna im. Mykoły Łysenki, Ukraina

РЕЛЯЦІЯ КОМПОЗИТОРА І МУЗИКОЗНАВЦЯ У ДИДАКТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ЛАСТОВЕЦЬКОГО

Діяльність сучасного українського композитора, педагога, музикознавця і музично-громадського діяча Миколи Ластовецького¹ демонструє тісний взаємозв'язок усіх граней його професійних компетентностей. Метою статті є аналіз композиторського і музикознавчого доробку мистця з позиції його дидактичної спрямованості. Крім того, науковий фокус розвідки зосереджений навколо реляції² амплуа композитора і музикознавця, відповідно до соціокультурних запитів глокалізованого простору сьогодення.

Формування дидактичних настанов М. Ластовецького у ранній період його творчості, який минув на Поділлі³ – в Дунаївцях та Хмельницькому, відбувалося під впливом тісного спілкування з найближчими родичами по

¹ М. Ластовецький – доцент (з 2000 р.), викладач-методист Дрогобицького музичного фахового коледжу імені В. Барвінського, директор Дрогобицького державного музичного училища імені В. Барвінського (1984–2015 рр.), член Спілки театральних діячів України (з 1988 р.), Національної Спілки композиторів України (з 1996 року), Наукового Товариства Шевченка (з 2007 р.), голова науково-культурологічного товариства імені В. Барвінського (1998–2015 рр.), заслужений діяч мистецтв України (1996 р.), лауреат Міжнародної літературно-мистецької премії ім. С. Гулака-Артемовського (2014 р.), мистецької премії імені Юрія Дрогобича (2022 р.), премії імені Станіслава Людкевича (2022 р.), премії імені Віктора Косенка (2023 р.). Нагороджений Почесною відзнакою Міністра культури і мистецтв України „За досягнення у розвитку культури і мистецтв” (2002 р.), Медаллю „Незалежність України” в номінації IX Міжнародного Академічного рейтингу „Золота фортуна” (2003 р.), Почесною відзнакою міського Голови „За заслуги перед містом Дрогобичем” (2010 р.).

Закінчив теоретичний відділ Хмельницького музичного училища (1967–1970 рр.), клас В. Цибульника (композиція), В. Струка (сольфеджіо), Н. Рязанської (фортепіано), Львівську державну консерваторію імені М. Лисенка (1971–1976 рр.), клас композиції Р. Сімовича. Крім музичних студій, навчався в Хмельницькому технологічному і Львівському політехнічному інститутах. У 1996–2000 рр. був художнім керівником і диригентом камерного оркестру „Credo”.

² Слово „реляція” в перекладі з латинської мови (*relatio*) означає „донесення”, в перекладі з англійської мови (*relation*) означає „зв'язок, відношення”.

³ М. Ластовецький народився у 1947 р. у місті Дунаївці Хмельницької області у сім'ї медиків: матір Ніна Магера (1925–2001 рр.) понад 40 років працювала фармацевтом в аптеці, а батько Адам Ластовецький (1925–1993 рр.) був фельдшером.

материнській лінії: її рідним братом, відомим українським письменником, педагогом, членом Національної Спілки письменників України – Миколою Магєрою (1922–2008 рр.) та рідною сестрою матері – заслуженою вчителькою України – Валентиною Магєрою (*1943 р.), з музикантами Валентином та Галиною Баранецькими.

Після завершення студій у 1976 р. на композиторському факультеті Львівської державної консерваторії⁴, М. Ластовецький свою професійну діяльність пов'язав із Дрогобичем – містом, яке з кінця XI ст. стало відомим завдяки солеварінню⁵, з 27 листопада 1939 р. до 21 травня 1959 р. було обласним центром Дрогобицької області, а після адміністративно-територіального поділу увійшло до складу Львівської області.

Дрогобич відомий не лише через традиції солеваріння та нафтопереробні підприємства, а й у зв'язку із діяльністю знакових постатей українського та зарубіжного мистецтва – українськими літераторами Іваном Франком (1856–1916 рр.), Василем Стефаником (1871–1936 рр.), польським письменником і художником єврейського походження – Бруно Шульцем [Bruno Schulz, 1892–1942 рр.] та ін. Саме звідси походить Юрій Котермак (псевдонім Юрій Дрогобич) [Jerzy Kotermak (Drohobycz, 1450–1494 рр.)] – видатний освітній діяч і астроном епохи Відродження, доктор філософії та медицини.

У зв'язку з тим, що в означеній розвідці творча діяльність М. Ластовецького та її дидактична складова розглядаються крізь призму соціокультурних запитів і потреб певного локального середовища, варто коротко проаналізувати специфіку музичного буття міста Дрогобича з метою увиразнення ключових засад спрямованості композиторсько-музикознавчого доробку мистця. У цьому контексті слід зазначити, що місто Котермака відзначається доволі розвиненою музичною інфраструктурою: тут функціонують дві музичні школи, музичний фаховий коледж імені В. Барвінського, дві кафедри мистецького спрямування⁶ на факультеті початкової освіти та мистецтва Дрогобицького педагогічного університету (ДДПУ) імені І. Франка, Міська філармонія, Львівський обласний академічний музично-драматичний театр імені Юрія Дрогобича, Заслужений Прикарпатський ансамбль пісні та танцю України „Верховина”. Крім того, концерти та розмаїті творчі заходи відбуваються у Костелі Святого Бартоломея, „Центрі душпастирства молоді” Самбірсько-Дрогобицької єпархії Української греко-католицької церкви, краєзнавчому музеї „Дрогобиччина”, Музеї Бруно Шульца, Міському народному домі імені І. Я. Франка, районному Народному домі, дев'яти бібліотеках

⁴ Нині – Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка.

⁵ У цьому контексті можна зазначити, що в Дрогобичі донині діє найстаріший у Європі солеварювальний завод.

⁶ Кафедра вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва і кафедра музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки.

та ін. У перелічених вище закладах та установах відбуваються різноманітні творчі акції, концерти, проекти, конкурси, фестивалі, форуми, конференції тощо. Фактично, у сьогоденні в них зосереджено культурно-мистецьке життя краю. За спостереженням Любові Кияновської, „Genius loci Дрогобича існує і це дуже духовно багате і інспіруюче місто. В чомусь воно і співзвучне Львову, в чомусь воно оригінальне. Співзвучне воно в тому, що за своєю традицією це багатонаціональне і багатокультурне місто...”⁷.

Випускник по композиції Віктора Цибульника у Хмельницькому державному музичному училищі⁸ (1967–1970 рр.) і професора Романа Сімовича (1901–1984 рр.) у Львівській консерваторії, М. Ластовецький продовжив справу своїх педагогів у галузі виховання творчої молоді з дотриманням етичних та естетично-художніх настанов, орієнтованих на національні педагогічні традиції та проєвропейський освітній вектор. У 1976 році мистець став викладачем музично-теоретичних дисциплін Дрогобицького державного музичного училища⁹, з 1979 р. – головою циклової комісії теорії музики. З 1977 р. по 2022 р. М. Ластовецький працював на музично-педагогічному факультеті Дрогобицького державного педагогічного університету імені І. Франка, з 2000 р. – на посаді доцента. Як педагог, мистець читає предмети музично-теоретичного і музично-історичного циклу, а саме: гармонію, теорію музики, поліфонію, аналіз музичних творів, інструментознавство, сольфеджіо, для студентів музично-педагогічного факультету ДДПУ імені І. Франка мистець викладав наступні дисципліни: аналіз музичних творів, сольфеджіо, музичний фольклор, історію світової музичної культури, історію української музичної культури, поліфонію.

На початку 1980-х років М. Ластовецький у музичному училищі вів факультативний курс з композиції, який відвідувало понад 20 студентів, серед яких – Богдан Сюта, Роман Стельмашук, Володимир Сивохіп, Роман Цись, Ірина Матійчин, Олег Зинич, Володимир Борков та ін. Показово, що деякі з них продовжили навчання на композиторському факультеті Львівської державної консерваторії (Роман Стельмашук – у класі М. Скорика, Богдан Сюта – у класі П. Гергелі, Роман Цись – у класі Л. Мазепи та ін.). У 2001 р. М. Ластовецький був делегатом II Всеукраїнського з'їзду працівників освіти від Львівщини.

У контексті розвідки варто проаналізувати дидактичну творчість М. Ластовецького у двох модусах: як композитора і музикознавця. Його композиторський доробок, який характеризується жанрово-стильовим і структурно-композиційним розмаїттям, вміщує інструментальні, вокально-інструментальні, хорові композиції, твори для театру та ін. Фактично, левову частку музичних

⁷ Л. Мартинів, *Етапи професіоналізації музичного життя Дрогобиччини*, rozprawa doktorska, Львів 2019, s. 182.

⁸ Нині – Хмельницький фаховий музичний коледж імені В. І. Заремби.

⁹ Нині – Дрогобицький музичний фаховий коледж (ДМФК) імені В. Барвінського.

творів мистця можна розглядати під кутом дидактичної спрямованості. Зокрема, більшість симфонічних композицій мистець створив з розрахунку на виконавські сили студентського симфонічного оркестру Дрогобицького музичного училища¹⁰, який став їх першовиконавцем, під орудою диригентів Михайла Копилевича, Степана Кисилевича, Миколи Михаця, Петра Мартиніва, Сергія Фендака. У переліку цих композицій – „Сюїта для струнного оркестру” (1980 р.), увертюра „Бойківська” (1994–1995 рр.), написана до 50-ти річчя від дня заснування Дрогобицького музичного училища та присвоєння йому імені Василя Барвінського, „Лірична поема” (1995 р.), симфоніета „Пам’яті героїв Крут” (1996 р.), „Елегія Василю Барвінському” для струнних, тромбонів і литавр (1998 р.), прем’єра якої відбулась у музичному училищі на Урочистій академії з нагоди святкування 110-ї річниці від дня народження В. Барвінського, „Memento” (2001 р.), „Три п’єси” (2002 р.), „Варіації” (2002 р.), „Sinfonia rustica” (2003 р.), симфонічний прелюд „Пісня про Кармалюка” (2003 р.) тощо.

З дидактичних міркувань М. Ластовецький написав значну частину своїх хорових творів. Для мішаного хору ДМФК імені В. Барвінського під керуванням Богдана Бондзяка та хору відділів фортепіано, співу та теорії музики під орудою Заслуженого працівника культури України Марії Гірняк мистець написав наступні хорові твори: на слова Петра Перебийноса¹¹ (2002 р.), на слова Віктора Романюка¹² (2002 р.), два цикли на слова Лесі Українки („Мелодії смутку і надій”¹³ (2016 р.) і „*Contra spem spero!*”¹⁴ (2018 р.)), два цикли „Жниварських пісень”¹⁵ (2015 р.; 2019 р.), на вірші Івана Франка „Не забудь юних днів”¹⁶ (2017 р.) та українські народні пісні з його записів¹⁷ (2018 р.), на слова Максима Рильського

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ М. Ластовецький, *Чотири мішані хорові твори без супроводу на слова Петра Перебийноса*, Тернопіль 2002.

¹² М. Ластовецький, *Чоловічі хори без супроводу на слова Віктора Романюка*, Тернопіль 2002.

¹³ М. Ластовецький, *Мелодії смутку і надій (цикл п’єс для жіночого хору без супроводу на слова Лесі Українки): навчально-методичний посібник*, red. Л. Ластовецька, Дрогобич 2016.

¹⁴ М. Ластовецький, *Contra spem spero! (жіночі хори без супроводу на слова Лесі Українки): навчальний посібник*, red. Л. Ластовецька, Дрогобич 2018.

¹⁵ М. Ластовецький, „Жниварські пісні”. *Українські народні пісні в опрацюванні для мішаного хору без супроводу: навчально-методичний посібник*, red. Л. Ластовецька, Дрогобич 2015; *Жниварські пісні. Зошит 2 (для жіночого хору без супроводу): навчально-методичний посібник*, red. Л. Ластовецька, Дрогобич 2019.

¹⁶ М. Ластовецький, *Не забудь юних днів. Хори на вірші І. Франка: навчальний посібник*, red. Н. Синкевич, Дрогобич 2017.

¹⁷ М. Ластовецький, *Українські народні пісні для хору (із записів Івана Франка): навчальний посібник*, red. Н. Синкевич, Дрогобич 2018.

„Поетика”¹⁸ (2020 р.), вибрані хорові твори для різних виконавських складів з супроводом та без супроводу „Бог. Україна: слава Україні! – Героям слава! Народ”¹⁹ (2024 р.) та ін.

З розрахунку на дитячо-юнацький хор, М. Ластовецький написав збірник „Кожна квітка – пісня Україні”²⁰ (2022 р.), до якого входить омузикалений 21 вірш для дітей на слова Миколи Сингаївського, Максима Рильського, Лесі Пилип’юк і Марії Кабальок-Тисянської. Означене видання можна розглядати у ракурсі вагомого внеску у сучасне репертуарне забезпечення хорової музики для дітей, створеної з врахуванням особливостей сприйняття, психологічних властивостей та специфіки голосового апарату юних хористів, який у цей період проходить період формування.

П’ять зошитів „Фортепіанних п’єс для дітей та юнацтва”²¹ М. Ластовецького (2007; 2015; 2016; 2018; 2019 рр.), які загалом вміщують 248 творів, користуються великою популярністю в педагогічній практиці. Вони були створені з дидактичним спрямуванням для виконавців з різним рівнем піаністичної підготовки.

Варто зауважити, що в „Раціональних ескізах (12 п’єсах в додекафонній техніці)”²² (2005 р.) композитор вперше (!) в українській фортепіанній музиці поєднав додекафонну техніку з бойківським фольклором. До новаторських творів належать „П’ятдесят поліфонічних п’єс-канонів на теми українських народних пісень”²³ (2018–2019 рр.), а також 37 „Легких фортепіанних

¹⁸ М. Ластовецький, *Поетика. Мішані хори без супроводу на слова Максима Рильського: навчальний посібник*, ред. Л. Ластовецька, Дрогобич 2020.

¹⁹ М. Ластовецький, *Бог. Україна: слава Україні! – Героям слава! Народ. Вибрані хорові твори для різних виконавських складів з супроводом та без супроводу. Нотне видання*, ред. Л. Ластовецька, Дрогобич 2024.

²⁰ М. Ластовецький, *Кожна квітка – пісня Україні. Твори для дитячого хору: навчальний посібник*, ред. Л. Ластовецька, М. Ластовецький, Дрогобич 2022.

²¹ М. Ластовецький, *Фортепіанні п’єси для дітей та юнацтва. Зошит 1. Навчальний посібник*, Львів 2007, 100 с.; *Фортепіанні п’єси для дітей та юнацтва (зошит 2). Навчальний посібник з навчальної дисципліни „Основний музичний інструмент (фортепіано)”*, ред. Л. Філоненко, З. Ластовецька-Соланська, Дрогобич 2015; *Фортепіанні п’єси для дітей та юнацтва (зошит 3). Навчальний посібник з навчальної дисципліни „Основний музичний інструмент (фортепіано)”*, ред. Л. Філоненко, З. Ластовецька-Соланська, Дрогобич 2016; *Фортепіанні п’єси для дітей та юнацтва (зошит 4). Навчально-методичний посібник з навчальної дисципліни „Профіль: фортепіано”*, ред. Л. Філоненко, З. Ластовецька-Соланська, Дрогобич 2018; *Фортепіанні п’єси для дітей та юнацтва (зошит 5). Навчальний посібник*, ред. Л. Філоненко, З. Ластовецька-Соланська, Дрогобич 2019.

²² М. Ластовецький, *Раціональні ескізи (12 п’єс в додекафонній техніці) [w:] Фортепіанні п’єси для дітей та юнацтва (зошит 4). Навчально-методичний посібник з навчальної дисципліни „Профіль: фортепіано”*, ред. Л. Філоненко, З. Ластовецька-Соланська, Дрогобич 2018, s. 78–128.

²³ М. Ластовецький, *П’ятдесят поліфонічних п’єс-канонів на теми українських народних пісень [w:] Фортепіанні п’єси для дітей та юнацтва (зошит 5). Навчальний посібник*, ред. Л. Філоненко, З. Ластовецька-Соланська, Дрогобич 2019, s. 18–95.

«переспівів» галицьких ягілок»²⁴ (2016–2017 pp.), у яких мистець вперше використав дефініцію „переспіви” для позначення окремого жанрового різновиду.

Виконавці творів М. Ластовецького стали лауреатами і призерами Міжнародних, Всеукраїнських та регіональних фортепіанних конкурсів, до програмних вимог яких входив твір сучасного композитора. Деякі твори мистець написав „на замовлення” юних піаністів та з врахуванням їхніх технічних можливостей. Зокрема, Ірині Лемех М. Ластовецький присвятив „Весняний танок”, з яким вона у 1986 р. перемогла на обласному конкурсі „Світанкові перлинки”. Яні Гордельяновій (Ващук) композитор дедиковав „Раціональні ескізи (12 п’єс в додекафонній техніці)”, виконання якого принесло піаністці у 2010 р. звання Лауреата II ступеня на VI відкритому конкурсі української фортепіанної музики імені І. Карабиця в місті Артемівську Донецької області та ін.

Останнім часом у Дрогобичі спостерігається активний фестивально-конкурсний рух, який сприяє промоції академічного музичного мистецтва й стимулює як виконавців, так і численні колективи міста. За словами Любомира Мартиніва, „[...] конкурси залучають до змагального, концертного, наукового, педагогічного процесу увесь можливий потенціал регіону, сприяють обміну досвідом, методичними й педагогічними напрацюваннями, науковими досягненнями, налагодженню творчих контактів, створюють сприятливі передумови розвитку творчості»²⁵. В місті Котермака проводяться Міжнародні, Всеукраїнські та регіональні конкурси і фестивалі різного спрямування, серед них – Регіональний конкурс молодих вокалістів імені М. Копніна (2003р., 2005 р.), конкурс піаністів імені В. Барвінського, Всеукраїнський конкурс виконавців народних інструментів імені А. Онуфрієнка, хоровий конкурс імені С. Сапруна, конкурси „Музичний талант” і „Вічний рух”, щорічний Всеукраїнський конкурс „Візерунки Прикарпаття” (з 2005 р.), щорічний Міжнародний конкурс баяністів-акордеоністів „Perpetuum mobile” (з 2008 р.), щорічний регіональний конкурс хорових диригентів серед студентів музичних училищ Західного регіону (з 2014 р.), фестиваль-конкурс „ARTIS SONORES”, Всеукраїнський конкурс юних музикантів „Франкове підгір’я”, Регіональний конкурс баяністів-акордеоністів ім. Віктора Чумака (з 2024 р.) та ін.; фестиваль „Струни душі нашої” (виник у 1993 р., проводився 10 разів), фестиваль дитячої пісні „Ми діти твої, Україно”, фестивалі „Молоді голоси” та „Українська музика в часі і просторі” (з 2019 р.), в рамках якого проводиться Відкритий регіональний конкурс юних піаністів

²⁴ М. Ластовецький, *Легкі фортепіанні «переспіви» галицьких ягілок* [w:] *Фортепіанні п’єси для дітей та юнацтва* (зшит 4). Навчально-методичний посібник з навчальної дисципліни „Профіль: фортепіано”, red. Л. Філоненко, З. Ластовецька-Соланська, Дрогобич 2018, s. 10–57.

²⁵ Л. Мартинів, *Етапи професіоналізації музичного життя Дрогобиччини.*, rozprawa doktorska, Львів 2019.

(з 2019 р.), Відкритий регіональний конкурс з музично-теоретичних дисциплін „Барвінок” (з 2021 р.), Відкритий дитячо-юнацький хоровий фестиваль-конкурс „Окрилений піснею” (з 2023 р.) та ін.

З огляду соціокультурних інспірацій можна розглядати три присвятні кантати М. Ластовецького, першовиконавцями яких стали студенти музично-освітніх закладів Дрогобича та хорові, симфонічні і церковні колективи краю. Йдеться про:

– кантату „Повернення Дрогобича”²⁶ (1999 р.) на слова Ю. Дрогобича, Федора Малицького, Романа Пастуха і М. Ластовецького для солістів, хору та симфонічного оркестру, яку композитор написав з нагоди відкриття 20 вересня 1999 року пам’ятника Ю. Дрогобичу, на якому відбулося прем’єрне виконання твору;

– кантату „Пісня про Чорновола”²⁷ (2000 р.) на слова Михайла Шалати для солістів, жіночого хору та капели бандуристів, створений з нагоди присвоєння центральній міській бібліотеці для дорослих імені Вячеслава Чорновола. Вперше твір прозвучав у день святкування міста Дрогобича 21 вересня 2000 р.;

– кантату „Псалми Давида”²⁸ (2000 р.) для солістів, мішаного і дитячого хорів та симфонічного оркестру, прем’єра якої відбулася 02 вересня 2000 р. Твір був створений на замовлення єпископа Самбірсько-Дрогобицької єпархії УГКЦ Юліана Вороновського з нагоди 2000-ліття від Різдва Христового й приурочувався відкриттю в Дрогобичі пам’ятника до цієї знаменної дати.

Як музикознавець, М. Ластовецький є автором понад 90 розвідок різного спрямування. До кола його пріоритетних музикологічних зацікавлень входять питання, пов’язані з дослідженням історії української та світової музичної культури, вивченням життєтворчості її окремих постатей, теорією музики, сольфеджіо, аналізом музичних форм, інструментознавством, музичною педагогікою, методикою музичного виховання, впровадженням мультимедійних технологій у музично-освітній процес тощо.

Дидактичною спрямованістю відзначаються наступні музикознавчі праці М. Ластовецького:

навчальні посібники – „Завдання і методичні рекомендації по розвитку творчих навичок учнів на уроках сольфеджіо (для музичних училищ)”²⁹ (Київ,

²⁶ М. Ластовецький, *Повернення Дрогобича. Кантата для солістів, хору та симфонічного оркестру на слова Юрія Дрогобича, Федора Малицького, Романа Пастуха, Миколи Ластовецького. Партитура: навчальний посібник*, ред. Л. Ластовецька, Дрогобич 2021.

²⁷ М. Ластовецький, *Пісня про Чорновола (слова М. Шалати). Кантата для солістів, жіночого хору та капели бандуристів*, ред. Л. Ластовецька, Дрогобич 2006.

²⁸ М. Ластовецький, *Псалми Давида. Кантата для солістів, мішаного і дитячого хорів та симфонічного оркестру. Партитура. Навчальний посібник*, ред. Л. Ластовецька, Дрогобич 2021.

²⁹ М. Ластовецький, *Завдання і методичні рекомендації по розвитку творчих навичок учнів на уроках сольфеджіо (для музичних училищ). Навчальний посібник*, Київ 1986.

1986 р.), „З досвіду викладання музично-історичних та музично-теоретичних предметів в музичному училищі”³⁰ (Дрогобич, 2007 р.), „Історія зарубіжної музики: організаційно-методичні матеріали до самостійної роботи студентів”³¹ (у співавторстві з М. Ярком і М. Каралюсом) (Дрогобич, 2016 р.), навчально-методичний посібник з навчальної дисципліни „Методика музичного виховання” „Шкільний пісенний репертуар. V – VI клас”³² (у співавторстві з І. Матійчин) (Дрогобич, 2017 р.);

методичні праці — методичні зауваження до першого зошита фортепіанних п’єс для дітей та юнацтва³³ (Львів, 2007 р.), методична розробка „До питання впровадження комп’ютерних технологій в інструментознавстві та інструментуванні”³⁴ (Дрогобич, 2012 р.), методичні рекомендації до навчально-методичних посібників „Жниварські пісні. Українські народні пісні в опрацюванні для мішаного хору без супроводу”³⁵ (Дрогобич, 2015 р.), „Мелодії смутку і надій (цикл п’єс для жіночого хору без супроводу)”³⁶ (Дрогобич, 2016 р.), „Жниварські пісні. Зошит 2 (для жіночого хору без супроводу)”³⁷ (Дрогобич, 2019 р.);

статті — „Деякі питання методики викладання предмету «Інструментознавство» та «Читання партитур»”³⁸ (Дрогобич, 2007 р.), „Актуальні

³⁰ М. Ластовецький, *З досвіду викладання музично-історичних та музично-теоретичних предметів в музичному училищі. Навчальний посібник*, Дрогобич 2007.

³¹ М. Ластовецький, М. Ярком, М. Каралюсом, *Історія зарубіжної музики: організаційно-методичні матеріали до самостійної роботи студентів. Навчальний посібник*, Дрогобич 2016.

³² М. Ластовецький, І. Матійчин, *Шкільний пісенний репертуар. V–VI клас: навчально-методичний посібник з навчальної дисципліни „Методика музичного виховання”*, Дрогобич 2017.

³³ М. Ластовецький, *Методичні зауваження [w:] Микола Ластовецький. Фортепіанні п’єси для дітей та юнацтва: Навчальний посібник, зошит 1*, Львів 2007, s. 5–6.

³⁴ М. Ластовецький, *До питання впровадження комп’ютерних технологій в інструментознавстві та інструментуванні. Методична розробка*, Дрогобич 2012.

³⁵ М. Ластовецький, *Методичні рекомендації [w:] Микола Ластовецький. „Жниварські пісні”. Українські народні пісні в опрацюванні для мішаного хору без супроводу: навчально-методичний посібник*, ред. Л. Ластовецька, Дрогобич 2015, s. 59–84.

³⁶ М. Ластовецький, *Методичні рекомендації [w:] Микола Ластовецький. Мелодії смутку і надій (цикл п’єс для жіночого хору без супроводу): навчально-методичний посібник*, ред. Л. Ластовецька, Дрогобич 2016, s. 58–74.

³⁷ М. Ластовецький, *Методичні рекомендації [w:] Микола Ластовецький. Жниварські пісні. Зошит 2 (для жіночого хору без супроводу): навчально-методичний посібник*, ред. Л. Ластовецька, Дрогобич 2019, s. 115–138.

³⁸ М. Ластовецький, *Деякі питання методики викладання предмету „Інструментознавство” та „Читання партитур” [w:] З досвіду викладання музично-історичних та музично-теоретичних предметів в музичному училищі*, ред. М. Ластовецький, Дрогобич 2007, s. 61–65.

проблеми підготовки музикантів-фахівців для сучасної вищої школи”³⁹ (Сімферополь, 2012 р.), „Форма варіацій у музиці класико-романтичного періоду”⁴⁰ (Дрогобич, 2016 р.), „Музична освіта сьогодення у національному вимірі”⁴¹ (Дрогобич, 2016 р.), „Деякі зауваги щодо функціонування музичних освітніх закладів України на сучасному етапі”⁴² (Львів, 2019 р.), „Сучасні засади підготовки теоретиків у фаховій передвищій музичній освіті”⁴³ (Львів, 2020 р.), „Впровадження мультимедійних технологій в музично-освітній процес”⁴⁴ (Ужгород, 2020 р.), „Актуальні проблеми викладання фахових дисциплін студентам виконавських спеціальностей музичних закладів вищої освіти”⁴⁵ (Дрогобич, 2022 р.).

Отже, реляція композитора і музикознавця у дидактичному вимірі творчості М. Ластовецького найбільш виразно проявляється у контексті музичної інфраструктури Дрогобича, його мистецьких традицій і соціокультурних потреб. Дидактична спрямованість творчості мистця пов’язана не лише з його педагогічною діяльністю та функціонуванням музично-освітніх закладів міста, але ширше, прямо чи опосередковано вона віддзеркалює виконавські, гастрольно-концертні, фестивальні, суспільно-громадські, музично-видавничі, культурно-організаційні потреби краю.

³⁹ М. Ластовецький, *Актуальні проблеми підготовки музикантів-фахівців для сучасної вищої школи* „Таврійські студії. Мистецтвознавство. Культурологія” 2012, nr 1 s. 57–65.

⁴⁰ М. Ластовецький, *Форма варіацій у музиці класико-романтичного періоду*, „Молодь і ринок: Щомісячний науково-педагогічний журнал” 2016, nr 7 (138), (липень), s. 98–102, http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir_2016_7_22 (07.02.2024).

⁴¹ М. Ластовецький, *Музична освіта сьогодення у національному вимірі* [w:] *Матеріали V Міжнародної науково-практичної Інтернет-конференції „Хорове мистецтво України та його подвижники”* (м. Дрогобич, 20-21 жовтня 2016), red. І. Бермес, В. Полюга, Дрогобич 2016, s. 216–222, <http://dspu.edu.ua/wp-content/uploads/2016/10/xorove-mystectvo-ukrayiny-ta-jogo-podvizhnyky20.10-2016.pdf> (11.01.2024).

⁴² М. Ластовецький, *Деякі зауваги щодо функціонування музичних освітніх закладів України на сучасному етапі* [w:] *Мистецька культура: історія, теорія, методологія: тези доповідей VII Міжнародної наукової конференції* (Львів, 30 вересня 2019 р.), red. О. Осадця, Л. Купчинська, Львів 2019, s. 83–85.

⁴³ М. Ластовецький, *Сучасні засади підготовки теоретиків у фаховій передвищій музичній освіті* [w:] *Мистецька культура: історія, теорія, методологія: тези доповідей VIII Міжнародної наукової конференції* (Львів, 20 листопада 2020), red. Л. Купчинська, О. Осадця, Львів 2020, s. 52–54.

⁴⁴ М. Ластовецький, *Впровадження мультимедійних технологій в музично-освітній процес* [w:] *У діалозі з музикою: Збірник матеріалів I Міжнародної науково-практичної конференції* (Ужгород, 30 квітня–1 травня 2020 р.), Ужгород 2020, s. 148–150.

⁴⁵ М. Ластовецький, Л. Ластовецька, С. Соланський, *Актуальні проблеми викладання фахових дисциплін студентам виконавських спеціальностей музичних закладів вищої освіти* [w:] *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, red. М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря, Дрогобич 2022, nr 47, t. 2, s. 12–17.

Bibliografia

- Ластовецький М., *Актуальні проблеми підготовки музикантів-фахівців для сучасної вищої школи*, „Таврійські студії. Мистецтвознавство. Культурологія”, 2012, nr 1, s. 57–65.
- Ластовецький М., *Бог. Україна: слава Україні! – Героям слава! Народ. Вибрані хорові твори для різних виконавських складів з супроводом та без супроводу. Нотне видання*, red. Л. Ластовецька, Дрогобич 2024.
- Ластовецький М., *Contra spem spero! (жіночі хори без супроводу на слова Лесі Українки): навчальний посібник*, red. Л. Ластовецька, Дрогобич 2018.
- Ластовецький М., *Впровадження мультимедійних технологій в музично-освітній процес [w:] У діалозі з музикою: Збірник матеріалів I Міжнародної науково-практичної конференції (Ужгород, 30 квітня–1 травня 2020 р.)*, Ужгород 2020, s. 148–150.
- Ластовецький М., *Деякі зауваги щодо функціонування музичних освітніх закладів України на сучасному етапі [w:] Мистецька культура: історія, теорія, методологія: тези доповідей VII Міжнародної наукової конференції (Львів, 30 вересня 2019 р.)*, red. О. Осадця, Л. Купчинська, Львів 2019, s. 83–85.
- Ластовецький М., *До питання впровадження комп'ютерних технологій в інструментознавстві та інструментуванні. Методична розробка*, Дрогобич 2012.
- Ластовецький М., *З досвіду викладання музично-історичних та музично-теоретичних предметів в музичному училищі. Навчальний посібник*, Дрогобич 2007.
- Ластовецький М., *Завдання і методичні рекомендації по розвитку творчих навичок учнів на уроках сольфеджіо (для музичних училищ). Навчальний посібник*, Київ 1986.
- Ластовецький М., *Кожна квітка – пісня Україні. Твори для дитячого хору: навчальний посібник*, red. Л. Ластовецька, М. Ластовецький, Дрогобич 2022.
- Ластовецький М., *Легкі фортепіанні «переспіви» галицьких ягідок [w:] Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва (зошит 4). Навчально-методичний посібник з навчальної дисципліни „Профіль: фортепіано”*, red. Л. Філоненко, З. Ластовецька-Соланська, Дрогобич 2018, s. 10–57.
- Ластовецький М., Ярмо М., Каралюс, М., *Історія зарубіжної музики: організаційно-методичні матеріали до самостійної роботи студентів. Навчальний посібник*, Дрогобич 2016.
- Ластовецький М., Матійчин, І., *Шкільний пісенний репертуар. V – VI клас: навчально-методичний посібник з навчальної дисципліни „Методика музичного виховання”*, Дрогобич 2017.
- Ластовецький М., *Мелодії смутку і надій (цикл п'єс для жіночого хору без супроводу на слова Лесі Українки): навчально-методичний посібник*, red. Л. Ластовецька, Дрогобич 2016.
- Ластовецький М., *Методичні зауваження [w:] Микола Ластовецький. Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва: Навчальний посібник, зошит 1*, Львів 2007, s. 5–6.
- Ластовецький М., *Методичні рекомендації [w:] Микола Ластовецький. Жниварські пісні. Зошит 2 (для жіночого хору без супроводу): навчально-методичний посібник*, red. Л. Ластовецька, Дрогобич 2019, s. 115–138.
- Ластовецький М., *Методичні рекомендації [w:] Микола Ластовецький. „Жниварські пісні”. Українські народні пісні в опрацюванні для мішаного хору без супроводу: навчально-методичний посібник*, red. Л. Ластовецька, Дрогобич 2015, s. 59–84.
- Ластовецький М., *Методичні рекомендації [w:] Микола Ластовецький. Мелодії смутку і надій (цикл п'єс для жіночого хору без супроводу): навчально-методичний посібник*, red. Л. Ластовецька, Дрогобич 2016, s. 58–74.
- Ластовецький М., *Музична освіта сьогодні у національному вимірі [w:] Матеріали V Міжнародної науково-практичної Інтернет-конференції „Хорове мистецтво України та*

- його подвижники" (м. Дрогобич, 20–21 жовтня 2016), red. І. Бермес, В. Полюга, Дрогобич 2016, s. 216–222, <http://dspu.edu.ua/wp-content/uploads/2016/10/xorove-mystectvo-ukrayiny-ta-jogo-podvyzhnyky20.10-2016.pdf> (11.01.2024).
- Ластовецький М., *Не забудь юних днів. Хори на вірші І. Франка: навчальний посібник*, red. Н. Синкевич, Дрогобич 2017.
- Ластовецький М., *П'ятдесят поліфонічних п'єс-канонів на теми українських народних пісень [w:] Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва (зошит 5). Навчальний посібник*, red. Л. Філоненко, З. Ластовецька-Соланська, Дрогобич 2019, s. 18–95.
- Ластовецький М., *Пісня про Чорновола (слова М. Шалати). Кантата для солістів, жіночого хору та капели бандуристів*, red. Л. Ластовецька, Дрогобич 2006.
- Ластовецький М., *Повернення Дрогобича. Кантата для солістів, хору та симфонічного оркестру на слова Юрія Дрогобича, Федора Малицького, Романа Пастуха, Миколи Ластовецького. Партитура: навчальний посібник*, red. Л. Ластовецька, Дрогобич 2021.
- Ластовецький М., *Поетика. Мішані хори без супроводу на слова Максима Рильського: навчальний посібник*, red. Л. Ластовецька, Дрогобич 2020.
- Ластовецький М., *Псалми Давида. Кантата для солістів, мішаного і дитячого хорів та симфонічного оркестру. Партитура. Навчальний посібник*, red. Л. Ластовецька, Дрогобич 2021.
- Ластовецький М., *Раціональні ескізи (12 п'єс в додекафонній техніці) [w:] Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва (зошит 4). Навчально-методичний посібник з навчальної дисципліни „Профіль: фортепіано”*, red. Л. Філоненко, З. Ластовецька-Соланська, Дрогобич 2018, s. 78–128.
- Ластовецький М., *Сучасні засади підготовки теоретиків у фаховій передвищій музичній освіті [w:] Мистецька культура: історія, теорія, методологія: тези доповідей VIII Міжнародної наукової конференції (Львів, 20 листопада 2020)*, red. Л. Купчинська, О. Осадця, Львів 2020, s. 52–54.
- Ластовецький М., *Українські народні пісні для хору (із записів Івана Франка): навчальний посібник*, red. Н. Синкевич, Дрогобич 2018.
- Ластовецький М., *Форма варіацій у музиці класико-романтичного періоду*, „Молодь і ринок: Щомісячний науково-педагогічний журнал” 2016, nr 7 (138), (липень), s. 98–102, http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir_2016_7_22 (07.02.2024).
- Ластовецький М., *Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва (зошит 2). Навчальний посібник з навчальної дисципліни „Основний музичний інструмент (фортепіано)”*, red. Л. Філоненко, З. Ластовецька-Соланська, Дрогобич 2015.
- Ластовецький М., *Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва (зошит 3). Навчальний посібник з навчальної дисципліни „Основний музичний інструмент (фортепіано)”*, red. Л. Філоненко, З. Ластовецька-Соланська, Дрогобич 2016.
- Ластовецький М., *Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва (зошит 4). Навчально-методичний посібник з навчальної дисципліни „Профіль: фортепіано”*, red. Л. Філоненко, З. Ластовецька-Соланська, Дрогобич 2018.
- Ластовецький М., *Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва (зошит 5). Навчальний посібник*, red. Л. Філоненко, З. Ластовецька-Соланська, Дрогобич 2019.
- Ластовецький М., *Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва. Зошит 1. Навчальний посібник*, Львів 2007.
- Ластовецький М., *Чоловічі хори без супроводу на слова Віктора Романюка*, Тернопіль 2002, 24 s.
- Ластовецький М., *Чотири мішані хорові твори без супроводу на слова Петра Перебийноса*, Тернопіль 2002.
- Ластовецький М., *Деякі питання методики викладання предмету „Інструментознавство” та „Читання партитур” [w:] 3 досвіду викладання музично-історичних та музично-теоретичних предметів в музичному училищі*, red. М. Ластовецький, Дрогобич 2007, s. 61–65.

- Ластовецький М., Ластовецька Л., Соланський С., *Актуальні проблеми викладання фахових дисциплін студентам виконавських спеціальностей музичних закладів вищої освіти* [w:] *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, red. М. Пантук, А. Душний, І. Зимомря, Дрогобич 2022, nr 47, t. 2, s. 12–17.
- Мартинів Л., *Етапи професіоналізації музичного життя Дрогобиччини*, rozprawa doktorska, Львів 2019.

THE RELATION BETWEEN COMPOSER AND MUSICOLOGIST IN MYKOLA LASTOVETSKYI'S DIDACTIC WORK

Abstract

The compositional creativity and musicological works of the modern Ukrainian composer, pedagogue, scientist and music-social activist Mykola Lastovetskyi demonstrate a relation with the socio-cultural needs of both the globalized musical setting and the regional environment on the example of Drohobych, the city of Lviv region, with its developed cultural and artistic traditions and established musical infrastructure. The didactic orientation of a significant part of the artist's compositional and musicological work, which appeared in the context of the pedagogical work of M. Lastovetskyi in two leading educational centers of the region – the Drohobych Musical Professional College named after V. Barvinskyi and the Drohobych State Pedagogical University named after I. Franko is noted. The didactic works of the artist include studies devoted to harmony, musical pedagogy, methods of musical education, music theory, analysis of musical forms, solfeggio, instrumental science, application of the latest technologies in the musical and educational process, etc. In general, most of M. Lastovetskyi's works of, created in Drohobych, can be viewed through the prism of didactic intentions and social demands of the local socio-cultural environment. The composer received orders for the creation of compositions of a certain genre or direction both from the community of the city, church, theater, and from specific performers or teachers. The didactic orientation of the artist's compositional and musicological work is not only related to his pedagogical activities and the functioning of the city's musical and educational institutions, but more broadly, directly or indirectly, it reflects performing, touring-concert, competitive, festival, social-public, musical-publishing, cultural and organizational needs of the region.

Keywords: relation, composer's creativity, musicological work, didactic orientation, local environment, music education

**WSPÓŁCZESNA MYŚL MUZYKOLOGICZNA:
BADANIA NAD KULTURĄ MUZYCZNĄ
GALICJI
ŹRÓDŁA – KONTEKSTY – INTERPRETACJE**

Tetiana Prokopowycz

Państwowy Uniwersytet Humanistyczny w Równem, Ukraina

**ЗАКОХАНІ У СОЛОВЕЙКА:
ПОЕЗІЯ ЮЗЕФА БОГДАНА ЗАЛЕСЬКОГО
У ВОКАЛЬНОМУ ПРОЧИТАННІ МАРЦЕЛІЯ
МАДЕЙСЬКОГО**

Співаючий соловейко – один із улюблених мотивів літератури та музики. Пташині трелі надихали багатьох поетів і композиторів, збагачуючи мистецтво різноманітними інтерпретаціями цього неперевершеного артиста зі світу природи. Романтична естетика ХІХ століття сприяла зростанню орнітонімів у художніх текстах, а множинність конотацій пташиних образів, як в дзеркалі, відобразила специфіку світосприйняття їх авторів.

Приміром, при згадці імені Юзефа Богдана Залеського [Józef Bohdan Zaleski, 1802–1886 pp.] практично неможливо оминати характерних орнітологічних епітетів – „соловейко”, „жайворонок”, „зозуля”, „сокіл”. Ще в юності поет настроїв свій духовний камертон, по-романтичному рівняючись на пташиний щебет. Власне у програмовому вірші „Śpiew poety” (18.06.1823), надрукованому в часописі „Dziennik Warszawski”¹ Залеський сформулював своє творче кредо:

„I ja śpiewam, jak skowronek,
I ja lecę, pod niebiosami...”

Специфічну номінацію, alter ego поета, жваво підхопили польські літератори-побратими та критики. Згадаймо, хоча б Адама Міцкевича, який виразив вищу ступінь довіри та любові до Юзефа Богдана Залеського у віршованому посланні „Słowiczku mój” („Do B... Z”, серпень 1841 р.)². Врешті решт, Ян Адамський [Jan Adamski, 1841–1918 pp.] ствердно заявив у брошурі, написаній ним зразу після смерті знаменитого поета, що Богдан Залеський назавжди залишиться „[...] соловейком України”³.

Цікаво, що до нині зберігається науковий інтерес стосовно з’ясування семантичних значень орнітонімів у авторському висловлюванні яскравого

¹ J. B. Zaleski, *Śpiew poety*, „Dziennik Warszawski” 1825, t. 1, (czerwiec–sierpień), s. 34.

² A. Mickiewicz, *Do B...Z...*, *Poezje*, Lwów 1929, s. 208.

³ J. Adamski, *Bohdan Zaleski w poezji*, Poznań 1887, s. 21.

представника української школи польського літературного романтизму. Відповідно до контексту, дослідники словесності виявили у поезії Богдана Залеського символізацію птахів, споріднену з загальноєвропейськими художніми тенденціями XIX століття⁴: апелювання до християнських засад параклетосу⁵, зв'язок із слов'янською традицією „птаховолхвування”⁶; близькість до поезики українських народнопісенних джерел⁷; наслідування у вербальних засобах акустичних конструkcій пташиного співу⁸.

Слід нагадати, що в аналітичних студіях постійно розглядалася проблема музикальності віршів Богдана Залеського. З цього приводу Олександр Колесса⁹ відмічав чимало захоплень колег-науковців мелодійністю і ритмічністю творів одного із трійки уманських поетів. А Войцех Томашевський [Wojciech Tomaszewski]¹⁰ з'ясував, що серед польських авторів літератури до співу в XIX столітті Богдан Залеський став одним із найбільш популярних. Співучість його лірики викликала величезний резонанс у композиторській творчості XIX століття.

Вірші Ю. Б. Залеського, в яких переплелася туга за звитяжним минулим козацької України та замилювання красою дрібниць буденщини, отримали розмаїте звукове обрамлення у камерно-вокальних творах Фридерика Шопена [Fryderyk Chopin], Станіслава Монюшка [Stanisław Moniuszko], Ігнація Фелікса Добжинського [Ignacy Felix Dobrzyński], князя Казімежа Любомирського [książe Kazimierz Lubomirski] та ін. Варто відмітити, що поезія україно-польського соловейка стала напрочуд благодатним джерелом композиторських інспірацій у професійно-аматорських колах музикантів Галичини середини XIX століття. Мелодійність вербального тексту Ю. Б. Залеського надихнула відомих музикантів – Оскара Кольберга [Oskar Kolberg] і Владислава Желеньського [Władysław Żeleński].

Интерес до літературних образів поета проявив львівський правник Марцелій Мадейський [Marceli Ferdynand Madejski, (Madeyski), 1822–1886 pp.].

⁴ E. Nowicka, *Dwa wiersze o słowiku: Adam Mickiewicz i Bohdan Zaleski*, „Pamiętnik Literacki” 1992, t. 83/3, s. 45–60; J. B. Zaleski, *Wybór poezyj*, wstęp i oprac. B. Stelmaszczyk-Świątek, wybór, komentarz C. Gajkowska, Wrocław 1985, s. 17–20.

⁵ H. Gradkowski, *Debiut romantyka – Józef Bohdan Zaleski* [w:] *Debiuty Mickiewicza, debiuty romantyków*, red. Ł. Jarosław, Z. Łukasz, Kraków 2021, s. 395.

⁶ B. Stelmaszczyk-Świątek, *O poezji Bohdana Zaleskiego z lat emigracji: tradycja sentymentalna w romantyzmie polskim*, „Pamiętnik Literacki” 1981, t. 72/3, s. 107–148; B. Stelmaszczyk-Świątek, *Sentymentalny romantyk z Ukrainy: (warszawskie początki kariery literackiej Józefa Bohdana Zaleskiego)*, „Prace Polonistyczne / Studies in Polish Literature” 1976, t. 32, s. 157–177.

⁷ A. Jakubowski, *Wspomnienia polskiego wygnańca*, przekład, wstęp, redakcja tomu J. Ławski, P. Oczko, Białystok 2013, s. 76.

⁸ J. Adamski, *Bohdan Zaleski w poezji*, Poznań 1887, s. 21.

⁹ О. Колесса, *Українські народні пісні в поезіях Богдана Залеського* [w:] *Записки Наукового Товариства ім. Т. Г. Шевченка*, т. I, Львів 1892, s. 124–208.

¹⁰ W. Tomaszewski, *Literatura do śpiewania. Nuty z tekstem w ofercie wydawców na ziemiach polskich w latach 1801–1875* [w:] *Sztuka edycji*, t. 4, red. M. Lutomierski, Toruń 2013, s. 67–73.

Шість вокальних творів композитора-аматора на слова Залеського дають підстави говорити про духовну спорідненість митців. Натомість популярність пісень М. Мадейського серед меломанів XIX століття доводить ширший суспільний запит на мистецтво культурного пограниччя. Отож перспективним видається розгляд вокальної творчості композитора-аматора, інспірованої поезією Ю. Б. Залеського. Вивчення доробку польських митців XIX століття дозволяє в певних рисах визначити соціокультурний портрет слов'янських романтиків, які жили і творили в умовах імперського панування.

Мета наукової розвідки – з'ясувати специфіку авторського підходу М. Мадейського до музичного прочитання віршів Ю. Б. Залеського, в яких композитор-аматор особливо вподобав орнітологічні образи як вираз романтичної натури.

Постать Марцелія Мадейського в житті Львова 1840–80 років – непересічна і визначна. Випускник юридичного факультету Львівського університету (1846 р.) пов'язав своє життя із службою у сфері правосуддя. Займаючись адвокатською практикою, він досягнув чималих успіхів. Віце-президент Львова, президент асоціації львівських адвокатів, М. Мадейський удостоївся звання почесного громадянина міста. Двічі він обирався до Крайового Сейму, був членом Державного суду у Відні, нагороджений орденом Залізної корони III ступеня (1883 р.). На шпальтах газет Львова та Варшави його ім'я з'являлося як свідчення блискучої кар'єри правозахисника. Приміром, схвальну характеристику Мадейського зустрічаємо у варшавському часописі „Слово” (Słowo)¹¹:

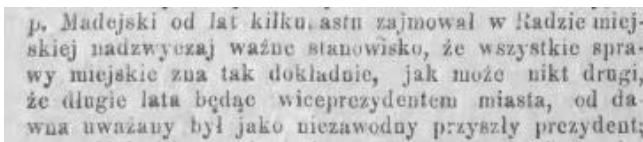


Иллюстрация 1. „Слово” 1883, nr 73 (16 III), s. 2

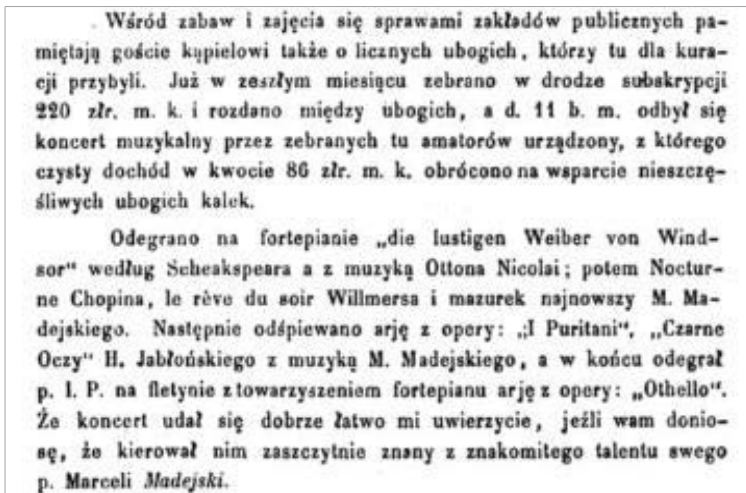
Źródło: <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/31932/display/Default>

Втім, як птаху, щоб піднятися у небо і вільно літати у просторі, необхідно два крила, так і Марцелій Мадейський набирив висоту життєвих звершень, розвиваючи творче обдарування. Варто відмітити, що доктор права здобув хороший музичний вишкіл у відомого галицького композитора і педагога Йоганна Рукгабера [Johann Rockgaber]. Принаймні, з кінця 1840-х років молодого адвоката почали помічати в артистичних колах Львова. Марцелій Мадейський активно долучався до культурно-мистецького життя краю. Був серед членів Галицького музичного товариства (1853–54 рр.), Краківського товариства Приятелів прекрасних мистецтв (1864–65 рр.). Він товаришував

¹¹ *Korespondencye*, „Słowo” 1883, nr 73 (16 III), s. 2.

із відомими музикантами та поетами, брав участь у культурно-мистецьких акціях благодійного характеру.

Приміром, у 1854 році Мадейський подарував фонду бібліотеки Галицького музичного товариства шість авторських пісень¹². У львівському часописі „Dziennik Literacki” (1857 р., nr 98) повідомлялося, що Марселій Мадейський організував 1 серпня у Трускавці благодійний концерт на користь убогих калік (дохід 86 zł мр.). На концерті прозвучав його твір „Czarne Oczy” на слова Генриха Яблонського [Henryk Jabłoński]¹³:



Ilustracja 2. Przewodnik, „Dziennik Literacki” 1857, nr 98, s. 909

Źródło: <https://dlibra.kul.pl/dlibra/publication/17753>

Взагалі, з тогочасних періодичних видань довідуємося, що музика Мадейського нерідко була у репертуарному списку польських виконавців¹⁴. Цікаво, що й музична критика досить високо оцінювала творчі звершення доктора права. Так, у варшавському „Ruch Muzyczny” зазначалося, що серед львівських композиторів дедалі більшого визнання здобуває Марцелій Мадейський, вокальні твори якого відзначаються мелодичністю і драматичністю¹⁵. Львівська преса називала його польським Шубертом¹⁶,

¹² B.a., *Kronika*, „Gazeta Lwowska” (Dodatek tygodniowy) 1854, nr 87, s. 358.

¹³ B.a., *Przewodnik*, „Dziennik Literacki” 1857, nr 98, s. 909.

¹⁴ Вокальні й інструментальні мініатюри М. Мадейського вливались у загальну течію тогочасної моди на домашнє музикування та аматорські концерти. На шпальтах львівського часопису з’являлась інформація як про видання творів композитора-аматора, так і про їх виконання. Див. „Nowiny” 1855, nr 50, s. 448.

¹⁵ B.a., *Doniesienia literackie*, „Biblioteka Warszawska” 1852, t. 2, s. 373.

¹⁶ L. Dunina, *O muzyce w Polsce*, „Dziennik Literacki” 1854, nr 36, s. 282.

а видавці відбирали композиції Мадейського до альбомів популярної музики XIX століття.

Безумовно, розповсюдженню музики композитора-аматора сприяла розвинена на той час видавнича справа. Фортепіанні і вокальні твори Мадейського були надруковані у Варшаві, Відні, Кракові, Лейпцигу, Львові, Перемишлі. Вони видавалися у одноосібних і колективних нотних збірках, а також у додатках часописів. Зокрема, до варшавського „Ruch Muzyczny” (1857 р.) увійшла вокальна мініатюра Мадейського на слова Залеського „Tryolety”¹⁷. До слова, у другий випуск „Album Towarzystwa Muzycznego we Lwowie za rok 1862” було відібрано три вокальні твори композитора:

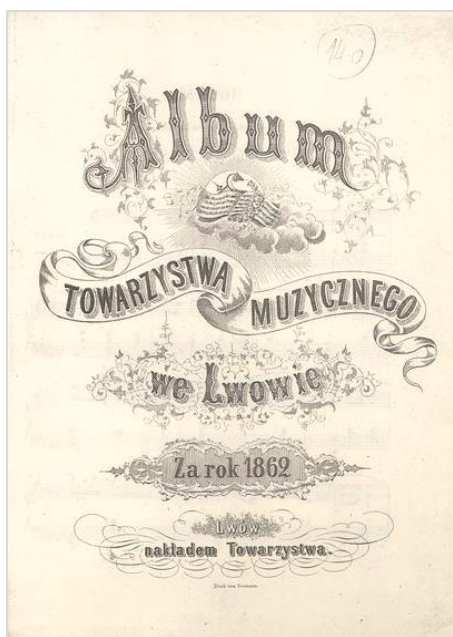


Иллюстрация 3. Album Towarzystwa Muzycznego we Lwowie za rok 1862

Зрідло: [https://imslp.org/wiki/File:TN_-
- _Album_Lviv_1862.jpg](https://imslp.org/wiki/File:TN_-_Album_Lviv_1862.jpg)



Иллюстрация 4. M. Madejski, „3 Krakowiaki”

Зрідло: [https://imslp.org/wiki/File:PMLP712312-
-tiff2pdf.pdf](https://imslp.org/wiki/File:PMLP712312-tiff2pdf.pdf)

Вочевидь, як стверджував Юзеф Сікорський [Józef Sikorski] у рецензії¹⁸ на „Album Towarzystwa Muzycznego we Lwowie”, твори М. Мадейського мали попит серед львівських меломанів:

¹⁷ M. Madejski, *Tryolety*, Dodatek muzyczny do: „Ruch Muzyczny” 1857, nr 22, s. 4.

¹⁸ J. Sikorski, *Album towarzystwa muzycznego we Lwowie za r. 1861*, „Pamiętnik Muzyczny i Teatralny” 1862, nr 32, s. 504–510.

Drugim w Albumie ustępem wokalnym jest Krakowiak „Wiosną o zaraniu, zorza się promieni” z muzyką pana *Marcellego Madejskiego*. Prawdziwe to cacko, drobne, ładne, czujące — i oczywiście tak płynne, że odrazu w uchu zostanie i do odśpiewania podlega. O przymiotach kompozycji pana Madejskiego częstośmy dawniej wspominać mieli sposobność. Ale już oddawna wdzięczna jego mu za umilkła — a przynajmniej jej odgłos do nas nie dolatywał. Cieszy nas więc ten Krakowiak, bo jest dowodem że zajęcia obywatelskie i społeczne prawnika, artystycznej rzeczy nie zasuszyły ze szkodą jej zwolenników.

Ilustracja 5. „Pamiętnik Muzyczny i Teatralny” 1862, nr 32, s. 509

Źródło: <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/321031/display/PDF>

Слушно відмітила пані професор Любов Кияновська, що вокальний ліриці М. Мадейського прототипом служили пісенні зразки австрійських і польських композиторів¹⁹. Особливо близькою львівському композитору-аматору видалася шубертівська лінія: дивовижна природа чи не єдина відрада ліричного героя... Власне, творчість Богдана Юзефа Залеського цілком відповідала художньо-естетичним запитам Марцелія Мадейського. Після поразки варшавського повстання 1830 р., яку поет надзвичайно важко переживав, його втеча від революційної героїки до буденної дійсності проклала шлях у поетичний світ природи.

Найбільше галицькому композитору-аматору імпував оспіваний Залеським ідилічний світ соловейкового краю – аркадійної України, яка оживала у спогадах і мареннях ліричного героя. Звідси перевага лірико-споглядальної образності: „підслухана” пісня закоханої дівчини („Przy krosienkach”); солодкий сон-згадка про цнотливий поцілунок наречених („Co ja widział”); туга дівчини за коханим („Zakochana”), відрadne занурення в живописне минуле („Wspomnienie”); журба митця за рідним краєм („Nigdyż?”); смуток від світлих спогадів („Tryolety”).

Е. Бернацька-Гловаля слушно зараховує музичні образи М. Мадейського „[...] в коло етичних та естетичних цінностей бідермаєра”²⁰. Властиво вокальні мініатюри композитора-аматора цілком відповідали австрійській мистецькій течії середини XIX століття, яка виявилася досить плідною

¹⁹ L. Kijanowska-Kamińska, *Twórczość Marcellego Madejskiego w kontekście lwowskiego Biedermeiera* [w:] *Wokalistyka w Polsce i na świecie*, t. 8, red. E. Sasiadka, Wrocław 2013, s. 218–240.

²⁰ Е. Бернацька-Гловаля, *Польська аматорська пісня XIX ст. у львівському культурно-мистецькому континуумі*, „Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Музикознавчий Універсум” 2017, Вип. 40, s. 119–133.

у музичному середовищі Галичини²¹. Слід зауважити, що твори Мадейського адресувалися почасти як репертуар для домашнього музикування польській інтелігенції, яка у сольному співі з інструментальним акомпанементом знаходила розраду та вітху, відновлювала душевні сили після пережитих труднощів і невдач.

„Емоційний, наповнений сердечністю і ностальгією”²² поетичний текст Залеського зберігся в характері пісень Мадейського. Виражений вербальними прийомами психологічний паралелізм душевного стану ліричного героя і природніх явищ, в якому відчутний як відголос гетевських мотивів, так і переспів українських народних пісень, композитор-аматор цілком влучно підсилив звуковими засобами. Користуючись інтонаційним словником романтичної епохи, він наповнив віршоване слово сердечністю музичного вислову.

Ясна річ, оскільки вокальні твори галицького композитора передусім були написані для потреб домашнього музикування, вони цілком відповідали тогочасним жанровим моделям. Квадратність фразування, стандартність гармонічних зворотів і фактурних прийомів забезпечувало виконавську доступність творів. Проте, видається, Мадейський не спрощував музичну тканину. Поряд із куплетною формою („Zakochana”, „Nigdyż?”, „Tryolety”) він звернувся до більш розвиненої наскрізної структури („Wspomnienie”, „Co ja widział”). У відповідності до образного змісту, композитор формував мелодичну лінію з аріозно-пісенних і декламаційно-речитативних елементів. Отож вокальна партія пісень Мадейського доволі різноманітна. Діапазон в межах майже двох октав, часте використання стрибків на октаву, септиму, хроматичні звороти – все це вимагало б вокальної підготовки співака. Ймовірно, композитор розраховував, що співаки-любители на достатньому рівні володіють різними виконавськими прийомами, які опановували у приватних учителів або ж вокальних класах Галицького музичного товариства.

Строкатість мелодичного полотна в піснях Мадейського можна пояснити не тільки аматорським підходом до інтерпретації поетичного тексту, але й загальною тенденцією стилістики бідермаєру. Пильна увага до слова потребувала використання різних інтонаційних джерел – своєрідного міксу різностилістичних лексем західноєвропейської музики та народного мелосу. Безумовно, у вокальних мініатюрах Мадейського переважає опора на ритмоформули мазурки, особливо близькі польській громаді. Водночас, у пісні

²¹ З. Жмуркевич, *Європейський бідермаєр і галицька музика XIX століття*, „Студії мистецтвознавчі. Театр. Музика. Кіно” 2005, cz. 6 (10), s. 48–53.

²² С. Piątkowski, *Ukraina i Kozacy w poetyckiej reminiscencji polskiego romantyka. O stylu dumeck historycznych Bohdana Zaleskiego*, „Stylistyka” 2015, t. XXIV, s. 213.

„Zakochana”, поетичний текст якої є переспівом української пісні „Віють вітри”, помітний вплив думки. Такий етнокультурний діалогізм цілком закономірний в умовах багатонаціонального середовища Львова середини XIX століття.

Цікаво, що вірші Ю. Б. Залеського, які стали основою для вокальних творів М. Мадейського, містять провідний концепт „пісня”. Вона є втіхою співака із торбаном або виявом палких почуттів закоханих. Абсолютно очевидно, що у пісню обертається і пташиний щебет. У поетичних текстах, інтерпретованих композитором-аматором, зустрічаються поширені образи-орнітоніми: соловей, жайворонок, зозуля. Вони використовуються і як означення людини, і як символ радощів, молодості, весни. А спів соловейка корелюється з духом свободи, життя і натхнення.

Варто зауважити, що в інтонаційному оформленні образів-орнітонімів М. Мадейський опирався на досвід композиторів-романтиків. У його вокальних мініатюрах зустрічаються елементи звуконаслідування і звукозображальності. Так у пісні-елегії „Wspomnienie” вільний птах мов розправляє крила в кружлянні октавних ходів почергово тоніки (вверх) і домінанти (вниз):



Przykład muzyczny 1. M. Madejski, „Wspomnienie”, t. 35–38

Натомість у пісні „Przy krosienkach” композитор використав вокаліз і колоратурні пасажі для імітації співу жайворонка у весняному саду:



Przykład muzyczny 2. M. Madejski, „Przy krosienkach”, t. 25–28

Отже, Марцелій Мадейський винахідливо і розмаїто розвинув у вокальних творах орнітологічну образність, органічно вплетену у віршовані тексти Юзефа Залеського. Щоправда, якщо для польського поета української школи птах став одним із улюблених ідентифікаційних маркерів, то композитор-аматор перемістив орнітологічні знаки лише у романтичну площину, увиразнюючи через музику узгодження душевних станів ліричного героя з картинами природи. Отож успішний політик і юрист відкрив у поезії

Ю. Б. Залеського близьку йому емоційно-особистісну сферу, яка привабила М. Мадейського широкою гамою людських почуттів і виразною інтонацією поетичного тексту.

Bibliografia

- Adamski J., *Bohdan Zaleski w poezji*. Poznań 1887, 75 s., <https://polona.pl/preview/509fc7b5-5ec2-4909-9edd-b8011fab8be3> (30.01.22).
- B.a., *Doniesienia literackie*, „Biblioteka Warszawska” 1852, t. 2, s. 373.
- B.a., *Korespondencye*, „Słowo” 1883, nr 73 (16 III), s. 2.
- B.a., *Kronika*, „Gazeta Lwowska” (Dodatek Tygodniowy) 1854, nr 87, s. 358.
- B.a., *Obwieszczenie*, „Nowiny” 1855, nr 50, s. 8.
- B.a., *Przewodnik*, „Dziennik Literacki” 1857, nr 98, s. 909.
- Dunina L., *O muzyce w Polsce*, „Dziennik Literacki” 1854, nr 36, s. 282.
- Gradkowski H., *Debiut romantyka – Józef Bohdan Zaleski* [w:] *Debiuty Mickiewicza, debiuty romantyków*, red. Ł. Jarosław, Z. Łukasz. Kraków 2021, s. 395–407.
- Jakubowski A., *Wspomnienia polskiego wygnańca*, przekład, wstęp, redakcja tomu J. Ławski, P. Oczko, Białystok 2013.
- Kijanowska-Kamińska L., *Twórczość Marcelgo Madejskiego w kontekście lwowskiego Biedermeyera* [w:] *Wokalistyka w Polsce i na świecie*, t. 8, red. E. Sąsiadka, Wrocław 2013, s. 218–240.
- Madejski M., *Pieśni Bohdana Zaleskiego ułożone w muzykę z towarzyszeniem fortepianu*: „Nigdyż?”, „Tryolety”, „Zakochana”, „Co ja widział”, Lwów 1862, <https://academica.edu.pl> (31.01.22).
- Madejski M., *Piosnki na głos „mezzo-soprano” z towarzyszeniem fortepianu*: *Wspomnienie; Modlitwy moje; Kukulka*, Lwów 1860, <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/bf/IMSLP781459-PMLP> (31.01.22).
- Madejski M., *Tryolety*, Dodatek muzyczny do: „Ruch Muzyczny” 1857, nr 22, s. 4.
- Mickiewicz A., *Do B...Z..., Poezje*, Lwów 1929, s. 208.
- Nowicka E., *Dwa wiersze o słowiku: Adam Mickiewicz i Bohdan Zaleski*, „Pamiętnik Literacki” 1992, t. 83/3, s. 45–60.
- Piątkowski C., *Ukraina i Kozacy w poetyckiej reminiscencji polskiego romantyka. O stylu dumek historycznych Bohdana Zaleskiego*, „Stylistyka” 2015, t. XXIV, s. 211–228.
- Stelmaszczyk-Świontek B., *O poezji Bohdana Zaleskiego z lat emigracji: tradycja sentymentalna w romantyzmie polskim*, „Pamiętnik Literacki” 1981, t. 72/3, s. 107–148.
- Stelmaszczyk-Świontek B., *Sentymentalny romantyk z Ukrainy: (warszawskie początki kariery literackiej Józefa Bohdana Zaleskiego)*, „Prace Polonistyczne / Studies in Polish Literature” 1976, t. 32, s. 157–177.
- Tomaszewski W., *Literatura do śpiewania. Nuty z tekstem w ofercie wydawców na ziemiach polskich w latach 1801–1875* [w:] *Sztuka edycji*, t. 4, red. M. Lutomiński, Toruń 2013, s. 67–73.
- Zaleski J.B., *Śpiew poety*, „Dziennik Warszawski” 1825, t. 1 (czerwiec–sierpień), s. 34.
- Zaleski J.B., *Wybór poezyj*, wstęp i oprac. B. Stelmaszczyk-Świontek, wybór, komentarz C. Gajkowska, Wrocław 1985, s. 17–20.
- Бернацька-Гловаля Е., *Польська аматорська пісня XIX ст. у львівському культурно-мистецькому континуумі*, „Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка. Музикознавчий Універсум” 2017, Вип. 40, s. 119–133.
- Жмуркевич З., *Європейський бідермаєр і галицька музика XIX століття*, „Студії мистецтвознавчі. Театр. Музика. Кіно” cz. 6 (10), s. 48–53.
- Колесса О., *Українські народні пісні в поезіях Богдана Залеського* [w:] *Записки наукового Товариства ім. Т. Г. Шевченка*, t. 1, Львів 1892, s. 124–208.

IN LOVE WITH A NIGHTINGALE: THE POETRY OF JÓZEF BOHDAN ZALESKI
IN A VOCAL READING BY MARCELIUS MADEJSKI

Abstract

The poetry of Józef Bohdan Zaleski (1802–1886) was particularly popular in professional and amateur circles of musicians in mid-nineteenth-century Galicia. The poems of the bright representative of the „Ukrainian school” in Polish literature received a diverse sound frame in chamber and vocal works. The approaches to the selection of poetic texts and their musical interpretation reveal the artistic preferences of the Galician intelligentsia.

Literary images of the cultural frontier captured the imagination of the Lviv lawyer Marcelli Madejski (1822–1886). The idyllic world of the nightingale land, sung by the poet, became especially close to the amateur composer. M. Madejski's vocal miniatures „Never”, „Triplets”, „In Love”, „What I Saw”, „Recollection”, „At the Crossroads” reveal a wide range of human feelings, dominated by nostalgia and dream. Musical means express the emotional state of the lyrical hero of Zaleski's poems.

Keywords: Józef Bohdan Zaleski, Marcelli Madejski, vocal lyrics, Lviv composer, ornithonyms, Biedermeier, Galician culture

Olga Kołomyjeć

Lwowski Uniwersytet Narodowy im. Iwana Franki, Ukraina

SOUND RECORDINGS OF UKRAINIANS FROM PRISONER OF WAR CAMPS IN GERMANY DURING THE FIRST WORLD WAR IN THE COLLECTION OF THE BERLIN PHONOGRAMM-ARCHIV

The intersection of the scientific and artistic traditions of Ukrainians, especially those living in the Galician lands, within the German and Austrian scholarly circles and artistic milieus, has spanned centuries. The most prominent luminaries of Ukrainian-Galician lands in the field of musical art, who became pioneers in their field in their native lands and subsequently gained recognition and fame beyond the borders of their homeland, studied or presented their work within the circles of Austrian and German culture. As is known, it was in Vienna in 1909 that Filaret Kolessa, whose name is known and cited by foreign researchers of various generations and nationalities to this day¹, presented his epochal study of Ukrainian dumas in the form of a report *Über den melodischen und rhythmischen Aufbau der ukrainischen rezitierenden Gesänge, der sogenannten „Kosakenlieder“* (On the Melodic and Rhythmic Structure of Ukrainian Recitative Songs, called the „Cosack Songs”), supporting his presentation with the previously made phonographic recordings, to foreign colleagues at the Third International Music Congress of the International Music Society, within the section of musical ethnography and folklore, chaired by the eminent German scholar, founder of the Berlin Phonogramm-Archiv Erich Moritz von Hornbostel. In the same city, particularly at the Faculty of Music Studies of Vienna University, a Ukrainian composer, folklorist, and music theorist Stanislav Liudkevych, who was F. Kolessa’s compatriot, got his PhD degree in Music in 1907-1908. On German land, apart from the outstanding Mykola Lysenko, who studied at the Leipzig Conservatory (1867–1869), the active figures in Berlin included, among others, Zenon Kuzelia, who actively participated in the

¹ For instance: Ф. В. Болман, *Світова музика: дуже короткий вступ*, tłum. z angielskiego О. Коломиєць, Львів 2019, p. 16; Ph.V. Bohlman, *Music, Nationalism, and the Making of the New Europe*, 2nd ed., Routledge, New York 2011, p. 69; O. Elschek, *Ideas, Principles, Motivations, and Results in Eastern European Folk-Music Research* [w:] *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*, ed. by Bruno Nettl and Philip V. Bohlman, Urbana-Champaign 1988, pp. 91, 98.

musical events and collaborated with prominent musicians such as S. Liudkevych. Another active figure in Berlin was Bohdan Lepkyi. In interwar Berlin, pianist Liubka Kolessa successfully toured, and in 1926, pianist, composer, and conductor Antin Rudnytskyi graduated from the Berlin Musikhochschule, delivering a series of lectures on Ukrainian music at the University of Berlin in 1935.

On the other hand, it is noteworthy that in the early years of the functioning of the Shevchenko Scientific Society in Lviv, during the difficult interwar period, a significant number of representatives from the Austro and German scientific community became active members of the Society. Among them were physicists Albert Einstein and Max Planck, mathematicians David Hilbert and Felix Klein, ethnographer and folklorist who specialized in studying the Bukovyna area, Austrian scholar Raimund Kaindl and others.

A composer, musicologist and pianist Oleksandr Kozarenko regularly gave lectures and performed concerts in various venues in Austria and Germany, including the Ukrainian Free University in Munich, which commenced its activities in 1945.

This series of examples of mutual enrichment of Ukrainian and Austro-German cultures can be continued. And not coincidentally that as the prominent founder of Ukrainian ethnomusicology, Klyment Kvitka noted in his overview of folk music studies in the West in the first quarter of the 20th century: „Nowhere outside the German speaking world are there such specialized scientific institutions or such publications specifically dedicated to this scholarly area as there are in Germany and Austria”². Thus, Adolf Chybiński, the scholar destined to inaugurate, lead and foster the Lviv School of Musicology at Lviv University for almost 30 years, also got his education at a German university. It is known that A. Chybiński studied at the University of Munich under the tutelage of Adolf Sandberger³.

In the context of further examination of the subject of this research – phonographic recordings made by German scholars during the First World War, by one of the Chybiński’s contemporaries including, Georg Schünemann, who during the same years as Chybiński obtained a higher musical education, albeit in his native Berlin at the Musicological School of Herman Kretzschmar at Berlin University⁴ – it seems particularly important to draw attention not only to the high professional training that the head of the Lviv School of Musicology received within the German

² К. Квітка, *Музична етнологія на Заході* [w:] *Етнологічний вісник УАН*, ks. 1, Київ 1925, s. 74.

³ It is notable that Professor Oleksandr Kozarenko, whose initiative led to the restoration of the Department of Musicology at Lviv University in 2011, closely associated his international activities with Munich, where A. Chybiński once studied.

⁴ N. Slonimsky, L. Kuhn, D. McIntire, *Schünemann Georg* [w:] *Baker’s Biographical Dictionary of Musicians*, <https://www.encyclopedia.com/arts/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/schunemann-georg> (22.03.2024).

milieu in the early 20th century but also to the interdisciplinarity professed by the scholar. This was instilled in Chybiński, as well as other graduates of German Universities⁵, during his studies in Germany under the Humboldt system⁶. He paid attention to various directions of music studies, whether in the format of individual research, supervision of student and doctoral works, or provision of relevant literature and sources in the process of creating the Department library⁷ and research tools according to the needs of the Department.

Thereby, one of the areas that the medievalist Chybiński was interested in and also personally engaged was musical ethnography⁸, which at that time was rapidly evolving in the territories of Ukrainian lands, both in its Galician and beyond-the-Dnipro regions and subsequently, Ukrainian scholars in many respects (in scientific approaches and discoveries), „outpaced their time”⁹.

When A. Chybiński arrived in Lviv in 1912, several years had passed since the epochal collection *Galician-Ruthenian Folk Melodies* had been published in two volumes by Osyp Rozdolskyi and S. Liudkevych, which included music recorded on the phonograph by O. Rozdolskyi with innovative approaches to material systematization undertaken by S. Liudkevych and his thorough analysis of the works; the famous aforementioned report by F. Kolessa in Vienna in 1909 had taken place, which was discussed in scholarly circles in Lviv; the phonogram archive had been functioning for several years at the Shevchenko Scientific Society¹⁰, and within the structure of the Society, a separate Ethnographic Section had been established, and systematic Ethnographic Collections were being published. These and many other achievements of Ukrainian researchers of oral music tradition marked a new fundamental era of ethnomusicology (at that time – musical ethnography and comparative musicology) in Ukrainian lands¹¹.

⁵ The aforementioned principal contributor to the Phonographic Record Collection Project, Georg Schünemann, also evidenced various directions of musicological studies through his activities and legacy. His dissertation focused on the history of conducting, and he was invited to the Prussian Commission Project as one of the leading experts on phonograph recording and issues of musical ethnography, which later led to his writing of musicological and ethnographic works. Throughout his life, he also wrote about the history of German school music, pedagogical issues, and one of his final works, published in 1940, was dedicated to the history of piano music. See: *Ibidem*.

⁶ У. Граб, *Музикологія як університетська дисципліна: Львівська музикологічна школа Адольфа Хибінського (1912–1941)*, Львів 2009, с. 56–57.

⁷ *Ibidem*, s. 58.

⁸ *Ibidem*, s. 108–109.

⁹ Б. Луканюк, *Культуро-жанрова концепція С. Людкевича: до постановки питання [закінчення]* [w:] *П'ята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: матеріали*, red. Б. Луканюк, Львів 1994, s. 7.

¹⁰ І. Довгалюк, *Фонографування народної музики в Україні: історія, методологія, тенденції*, Львів 2016, s. 437.

¹¹ *Ibidem*, s. 46, s. 562, s. 630.

As noted by U. Hrab, in his letter addressed to the Ministry of Education of Poland A. Chybiński expressed concern, stating that the achievements of Ukrainians-Ruthenians in the field of musical ethnography and their phonographic recordings, as well as the activities of F. Kolessa, „[...] are known and appreciated abroad, whereas Polish science has not even begun phonographic collecting of folk songs, which is a rather unpleasant anomaly for this field of Polish science”¹². Obviously, Chybiński’s worries arose not out of envy for the active development of musical ethnography among the Galician Ukrainians or rivalry, but, one would think, from the realization of the importance of researching the music of the oral tradition, which the scholar had come to understand during his university studies in Germany (this is precisely what A. Chybiński emphasized in his inaugural lecture at Lviv University¹³).

The thing is that in Germany, and particularly in Berlin (the capital of Prussia at that time), the foundations of German, and therefore, to a significant extent, European university learning, which A. Chybiński inherited, were formed. Additionally, significant scientific research centers were established, which became the basis of scholarly knowledge. The Humboldt approach to the reform and development of higher education gained fame not only throughout Germany but also across Europe and became a model to emulate.

One of these innovative scholarly centers – the Berlin Phonogramm-Archiv – is considered to be „[...] the most comprehensive Archive in the world and one of the most important” according to contemporary researchers”¹⁴. Since the early 20th century, the institution’s archival and research work has focused on collecting „musical manifestations of all nations on the Earth” for comparative research in musicology, ethnology, anthropology, ethno-psychology, and aesthetics. This goal was declared by Erich Moritz von Hornbostel,¹⁵ one of the long-time heads of the Archive and pioneers of European ethnomusicology. (He was mentioned above in the context of F. Kolessa’s speech at the Vienna International Symposium in 1909).

The Berlin Phonogramm-Archiv, similar to other early Western European centers in the field of comparative musicology, such as the Vienna Archive, had a primary focus on collecting and analyzing the foreign musical traditions according to the historical, political, and cultural circumstances. This thematic orientation was established by the founder of the Berlin Phonogramm-Archiv, Karl Stumpf. According to S. Ziegler, in K. Stumpf’s work „Berlin Phonogramm-Archiv”

¹² У. Граб, *Музикологія як університетська дисципліна*, s. 58.

¹³ *Ibidem*, s. 56–57.

¹⁴ S. Ziegler, *Historical Sound Recordings in the Berlin Phonogramm-Archiv and the Lautarchiv*, „Translingual Discourse in Ethnomusicology” 2020, vol. 6, p. 145–146.

¹⁵ *Ibidem*, s. 140.

published in 1908, his interest primarily concerned the musical expressions of the foreign ethnic communities¹⁶.

The work of the Archive staff on researching the foreign musical cultures, which involved recording the visiting representatives of foreign ethnic cultures in Germany and conducting systematic expeditions of researchers to foreign countries, resulted in significant achievements both qualitatively and quantitatively. This is evidenced by the early collections of the Archive from the first fifty years, collected from 1893 to 1943, which comprised 340 collections representing „[...] almost all musical cultures that existed at the time, primarily from former German colonies in Africa and the South Seas [...]”. In addition, „[...] the recordings made during those years represent many cultures that no longer exist or have since changed significantly”¹⁷.

Among the representatives of the various nations recorded on the phonograph during the first decades of the Archive's operation were Ukrainians, with recordings made both by their compatriots and by German collectors.

The recordings of Ukrainians made by Ukrainians comprise two collections. The first collection includes the recordings made in the early years of the Archive's work, dated 1908, by Oleksandr Zachyniaiev-Skovoroda, while another consists of the recordings made by Ivan Senkiv in the pivotal year of 1943, significant both in European history and the Archive's work as a whole. Senkiv's expedition to his native Hutsul region, undertaken while he worked at the Ethnographic Museum (of which the Archive was a part of) marked the institution's final expedition before the evacuation of its collections in 1944¹⁸. These two valuable „Ukrainian” collections are extensively described in Iryna Dovhaliuk's comprehensive monograph on phonograph recordings in Ukraine and beyond¹⁹.

Although these two collections require further detailed studies, as noted by I. Dovhaliuk in her monograph, they are relatively well-known within the Ukrainian and international ethnomusicological community. The recordings of Ukrainians, which can tentatively be classified into the second group, as they were recorded by German researchers, constitute a distinct third „Ukrainian” collection and are a part of one of the Archive's largest early collections. Currently, it is these particular recordings that are being newly discovered and interpreted. Apart from a brief mention of recordings of the Ukrainian prisoners of war in German camps during World War I, which was published by Klyment Kvitka in one of his articles in 1925, and nearly a century later, referenced by Iryna Dovhaliuk in the aforementioned monograph, there has been little information available about these recordings. This material was discovered and its research was initiated by

¹⁶ *Ibidem*, s. 138.

¹⁷ *Ibidem*, s. 146.

¹⁸ *Ibidem*, s. 50.

¹⁹ І. Довгалиук, *Фонографування народної музики в Україні...*, s. 538–545.

the author of this article during her work at the Berlin Archive over the three summer months in 2022²⁰.

In addition to their significant importance for Ukrainian musical culture, world history and contemporary studies, the rediscovered recordings also present considerable interest for scholars regarding recording methodology, cataloging approaches and aspects of studying the recorded material. Furthermore, they serve as testaments to the achievements of German scholars in the field of ethnomusicology during its foundational period.

The rapid development of ethnomusicological studies worldwide was driven by the invention and application of Thomas Edison's phonograph for recording and reproducing sound material. This technical breakthrough enabled precise analytical studies of musical material and the creation and practical testing of methodological concepts, marking the onset of a foundational period in ethnomusicological studies at the end of the 19th and beginning of the 20th century. Even before the start of the Royal Prussian Phonographic Commission²¹ Project in 1915, which was established to study the languages and musical traditions of the ethnic groups who were prisoners of war in German camps during World War I, including ethnic Ukrainians, numerous expeditions with phonographs were conducted in various countries of Western and Eastern Europe, and the collected data was archived and analyzed. Germany occupied an advanced position in this realm, but the scale of the endeavor and the methods and means of its implementation were impressive even for the experienced German scholars in the field of studying the world's ethnomusicological phenomena. Thirty scholars participated in the Project²², including ethnologists, linguists, music researchers, anthropologists, as well as photographers, mold makers, and auxiliary staff who worked directly in prisoner-of-war camps. The interdisciplinary nature and comprehensive research were the main defining characteristics of this project. In addition to sound recordings of language dialects and musical repertoires captured using the phonograph and gramophone, there were also other materials made that included the accompanying

²⁰ The author of the article expresses sincere gratitude to the head and staff of the Ethnomusicology and Media Technologies Department of the Ethnological Museum, namely: Professor Lars-Christian Koch, Dr. Morris Mengel, and Dr. Albrecht Widmann for the comprehensive support of her initiative to conduct this research and for providing all available materials from the Berlin Phonogramm-Archiv. The research took place intermittently during the summer months of 2022. The study of these recordings took place concurrently with the investigation of collections of classical Indian music, including the private archive of Peter Panke (Müller) – a performer and researcher of the North Indian classical tradition of *Dhrupad* and activity of the Dagar and Malik families – to which the author of the article was initially invited by the Archive management.

²¹ Königlich Preussische Phonographische Kommission.

²² J.-K. Marenholz, *The Lautarchiv of the Humboldt-Universität zu Berlin [w:] Encapsulated Voices: Estonian Sound Recordings from the German Prisoner-of-War Camps in 1916–1918*, Böhlau Verlag, Köln–Weimar–Wien 2012, p. 18.

photographs, anthropometric measurements and plaster casts, as well as the verbal descriptions of both sessions conducted and information gathered from informants, performed repertoire and musical instruments. The song texts of recorded works were presented in their original language and sometimes translated.

The Commission was headed by Karl Stumpf, the founder of the Berlin Phonogramm-Archiv. His „right hand” in the project was his younger colleague, Georg Schünemann, who was brought in as an expert in the field of musicology at Stumpf's request²³. S. Ziegler notes that the initiative to establish the Commission, as well as the recording project, was attributed to Wilhelm Doegen (1877–1967)²⁴, a linguist, ethnologist and educator who graduated from Humboldt and Oxford Universities. „In 1914, he submitted proposals for the project to the Prussian Ministry of Culture”, stating the project's aim to encompass research on: „1. Languages of all nations in the world; 2. All existing German dialects; 3. Music and singing of all nations on Earth; 4. Voices of famous figures; 5. Various other issues”²⁵. According to Doegen's intentions, the material collected in these areas was supposed to constitute the funds of a separate phonogram archive, the creation of which he mentioned in his proposals to the Ministry. Wilhelm Doegen's plans were approved by the Ministry, and thus, the Commission began its activities in 1915 intending to „[...] systematically record the languages, music and sounds of all nationalities in German prisoner-of-war camps according to methodological principles on sound carriers in connection with corresponding texts”²⁶. The Commission's active years of operation are associated with the period from 1915 to 1919²⁷, though it officially existed until 1920²⁸.

As a result of the intensive work of collectors and researchers during these years, 1020 recordings on wax cylinders and 1651 recordings on gramophone²⁹ were amassed from the representatives of various ethnicities who ended up in German captivity. As Monique Scheer notes in her work on sound recordings in camps during the First World War in Germany and Austria:

Two and a half million soldiers were imprisoned in Germany, another 1.3 million in camps on the territory of the Austro-Hungarian Empire. Fully 70 percent of these prisoners were from

²³ L.-Ch. Koch, R. Kopal, *The Berlin Phonogram Archive and the Phonographic Commission* [w:] *Songs of Longings: Korean Voices from Berlin in the Beginning of the 20th century*, Berlin 2014, p. 181.

²⁴ S. Ziegler, *Historical Sound Recordings...*, p. 142.

²⁵ *Ibidem*, s. 142.

²⁶ *Ibidem*, s. 142.

²⁷ L.-Ch. Koch, R. Kopal, *The Berlin Phonogram Archive and the Phonographic Commission*, p. 181.

²⁸ S. Ziegler, *Historical Sound Recordings...*, p. 144.

²⁹ L.-Ch. Koch, R. Kopal, *The Berlin Phonogram Archive and the Phonographic Commission*, p. 181.

the Russian army alone, another 25 percent were from French divisions, some 185,000 from the British forces, and tens of thousands more from each of the smaller countries³⁰.

Among the registration documents, from the list of materials of the Phonogramm-Archiv of the State Academic School of Music (Staatliche Akademische Hochschule für Musik), to which the Berlin Phonogramm-Archiv formally joined in 1922³¹, the Berlin Archive researcher S. Ziegler provides a table entitled *Collection from Prisoner-of-War Camps*, likely compiled by Georg Schünemann, who, as mentioned earlier, recorded material and conducted sessions in the camps³² and later worked at the Staatliche Akademische Hochschule für Musik. This table provides quantitative data on the recordings from project informants, who represented sixty ethnic communities from many regions of the world: Western, Eastern, and Southern Europe, the Balkans, the Caucasus, North, West and East Africa, the Middle East, North, Central, South and East Asia³³.

Among the ethnicities listed in the table, there is a column specifying „Ukrainians”. As is known, due to the political situation in their homeland, many ethnic Ukrainians were recruited into the Russian army and thus found themselves in German camps as part of the Russian Imperial Army.

According to the Archive data³⁴, recordings from Ukrainian prisoners of war were made in various camps in Germany, where collectors-researchers arrived for short periods of time to document the material³⁵. Presently, the locations of eleven camps have been identified, where the participants of the Commission recorded the Ukrainian repertoire, namely Frankfurt (Oder), Göttingen, Kassel-Niederzwehren, Dallgow-Döberitz, Chemnitz-Ebersdorf, Wittenberg, Wahn, Mannheim, Königsbrück (Kinspork), Münster, and Salzwedel.

The repertoire recorded from Ukrainian prisoners of war constitutes one of the most numerous units among the materials collected from the representatives of sixty ethnicities. According to the table listing Georg Schünemann's name (presumably as the collector and compiler of the registry)³⁶, the number of recordings from Ukrainians amounts to 61 phonographic cylinders, which is equivalent in

³⁰ M. Scheer, *Captive Voices: Phonographic Recordings in the German and Austrian Prisoner-of-War Camps of World War I* [w:] *Doing Anthropology in Wartime and War Zones*, Tübingen 2014, p. 287, https://www.transcript-verlag.de/chunk_detail_seite.php?doi=10.14361%2F9783839414224-014_ (25.03.2024).

³¹ S. Ziegler, *Die Wachsylinder des Berliner Phonogramm-Archivs*, p. 52.

³² M. Scheer, *Captive Voices: Phonographic Recordings...*, p. 303.

³³ S. Ziegler, *Historical Sound Recordings...*, p. 143.

³⁴ For further details regarding the initial stage of studying the factual material, please see: О. Коломиець, „Пам'ять світу”: Записи Пруської фонографічної комісії від військовополонених українців у німецьких таборах Першої світової війни з фондів Берлінського фонографічного архіву (фактографічні аспекти), „Етномузика” 2023, nr 19, s. 112–142.

³⁵ M. Scheer, *Captive Voices: Phonographic Recordings...*, p. 303.

³⁶ S. Ziegler, *Historical Sound Recordings...*, p. 143.

quantity to the recordings from representatives of the Tatar ethnicity, while these figures are only outnumbered by those from Russians (106), Serbs (65), and Greeks (70). However, the final number of Ukrainian recordings, collected as a result of the work of the Royal Prussian Phonographic Commission, may differ pending further research. It requires verification and may change due to subsequent stages of studies, particularly after listening to the recordings from the Russian list. At this stage, the electronic registry provided for review contains 91 entries, including the ones initially listed in the table, subsequently crossed-out material units (7 units), or entries with the compilers' assumptions about the „language” column, indicating the potential Ukrainian origin (in such cases, it is noted as „probably Ukrainian” or „no Russian – Ukrainian?”) (totaling 11 units). The sound materials provided for listening, converted to digital format by archive staff, amounted to 86 tracks and 125 sound fragments, with some tracks containing two compositions.

Based on the initial stage of research, it can be preliminarily noted that the Ukrainian repertoire recorded from prisoners of war in camps in Germany is quite diverse. It comprises both the works from the oral tradition and various types of materials from the written tradition. Solo and ensemble performances, singing *a cappella* and accompanied by instruments, as well as occasional instrumental fragments, are characteristic of the repertoire. Ritual compositions have not been identified in the repertoire from the oral tradition so far, with song units of the non-ritual cycle predominantly prevalent. The materials contain works on social, everyday, historical and romantic themes, as well as humorous pieces. Among the most clearly audible and notable are *Oi ty dube, dube, kucheriavyi duzhe*, which is commonly found in the repertoire of the contemporary performers from Slobozhanshchyna region, *Oi tam na hori, oi tam na krutii, oi tam sydilo para holubiv, Oi z-za hory buinyi viter viie, oi tam udivonka ta pshenychenku siie*, and *Revut stohnut hory-khvyli v tykhesenkim mori*.

The material recorded from prisoners of war includes works by composers and songs of literary origin. Notably, fragments from the operas *Zaporozhets za Dunaiem* by Semen Hulak-Artemovskiy (Odarka's aria *Oi kazala meni maty*, song of Karas *Oi shchos duzhe zahuliavsia*), *Natalka Poltavka* by Mykola Lysenko (song of Natalka *Viiut vitry, viiut buini, De zhoda v simeistvi*), the central song *Zakuvala ta syva zozulia* of the musical picture *Vechornytsi* by Petro Nishchynskiy from Taras Shevchenko's play *Nazar Stodolia* and others. Among the songs of literary origin present in the recordings are *Reve ta stohne Dnibr shyrokyi, Vziav by ia banduru, Oi pid vyshnei, pid cheresheiu, I shumyt, i hude, dribnyi doshchyk ide, Propala nadiia, zabylosia sertse, Oi, didune, didune, iakyi ty ledashcho* and some others.

A distinct subset of the recorded repertoire (17 fragments) consists of the numerous genre works featuring the bandura. Among the other instruments, besides the bandura, in some fragments, one can hear the sound of the balalaika, mostly as an accompaniment to works of Ukrainian origin.

The analysis of provided documents revealed that 29 informants were involved in the recordings, including partially identified names like Danylo (Danko) Shcherbyna, a bandurist, political figure and member of the Union for the Liberation of Ukraine (SVU). However, further investigation is needed, including the examination of the additional documents and personal files of the surveyed prisoners as part of the next stages of research on this material.

The cultural and genre aspects of the repertoire performed by Ukrainian prisoners of war, as described above, along with the significant percentage of literary works and fragments of compositional creativity present in the repertoire, suggest that a considerable portion of the intelligentsia from the Ukrainian territories occupied by the Russian Empire found themselves in the ranks of the Russian Imperial Army. On the other hand, one should not exclude the possibility that the prisoners from diverse social backgrounds mastered the works of oral and particularly written musical culture directly in the camps. Historical facts described in the studies of Ukrainian and foreign researchers attest that „various societies were established in the camps, like *Prosvita*, ethnographic, photographic, dramatic ones, as well as choirs, theaters, church brotherhoods”³⁷. As noted in Y. Saievych's dissertation research, the activities of the *Enlightenment Departments* of the Union for the Liberation of Ukraine (SVU) in German and Austrian camps most likely developed in three directions, particularly:

1) general education, i.e., the study of individual subjects in organized schools, courses and separate lectures; 2) national-political education; 3) practical studies of organizing public life, i.e., managing Ukrainian communities. These three directions were closely interconnected and mutually complemented each other³⁸.

Throughout the study of the factual material of the Royal Prussian Phonographic Commission Project, numerous issues that require thorough verification have been accumulated in the initial stage of the research. Many of these issues seem to be influenced by both the „internal” aspects of working with the materials by the Archive staff or hired employees and „external” historical factors that have impacted the Archive's overall performance, as well as the study and interpretation of the materials. Future work will involve the process of comparing the documents from the various periods of the Berlin Phonogramm-Archiv, including the electronic registry which was developed in multiple stages by the Archive's employees³⁹, and those documents held in other institutions, such as the Sound Archive

³⁷ Й. Саєвич, *Військовополонені українці в таборах Австро-Угорщини і Німеччини в період Першої світової війни: вишкіл та організація побуту*, autoreferat rozprawy doktorskiej, Львів 2007, 19 p., <https://mydisser.com/ua/avtoref/view/15750.html> (29.10.2023).

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ During the process of material processing and their translation into digital format, the responsibility fell upon the then-heads of the Ethnomusicology Department, L.-C. Koch and S. Ziegler. According to the current head of the Ethnomusicology and Media Technologies Department at the

of Humboldt University in Berlin (Lautarchiv of the Humboldt University). Further studies of the source documents are necessary to address the questions regarding the informants' national identity, their language (which has prompted the largest number of queries in the existing registers), the identification of all individuals who performed Ukrainian repertoire for German scholars, as well as aspects of certain performed works, such as the verification of their initial incipits (which are not always accurately indicated in the source documentation), verbal text, and genre attribution. Thorough verification of the final list of recordings made will also be required. In order to compile the final list, in addition to studying the original sound materials, it will be necessary to organize documentation from different years, consolidating all existing registries of recorded sound material from Ukrainian prisoners of war „into a common denominator”.

The recording project of the Royal Prussian Phonographic Commission has become a significant acquisition for both the Berlin Phonogramm-Archiv and German comparative musicology as a whole. The sound recordings made during the Commission's operation currently constitute the largest collection of this institution⁴⁰. They also form part of the Archive's funds that hold significance as a documented collective memory of the world's nations and constitute a portion of the world's cultural heritage protected by the UNESCO program known as *Memory of the World*, which was established in 1992⁴¹.

In the context of the achievements of scholarly studies of the music of oral tradition, the development of which is directly associated with the activities of the founders and staff of the Archive, who were participants in these expeditions, the Royal Prussian Phonographic Commission Project evidenced all the major trends of the fundamental era in the development of Ethnomusicology leading to the sound materials, along with other data, recorded directly „in the field” using technical means. These recordings were accompanied by the other components of primary documentation, including the „passport data” of both the performers and the recording session itself. Researchers stayed in each camp for no more than a few days⁴² and recorded what were likely the representative samples of the informants' repertoire. One can assume that before recording interviewers would coordinate with the informants on what would be performed. This is evidenced by the technical aspect, such as the fact that some cylinders contain two consecutive pieces, with minimal interruption, indicating that the informant had a certain „plan” for

Ethnological Museum Morris Mängel and the Archive curator Albrecht Widmann, in those years, the translation of materials into digital format and their processing were handled by a specially hired employee named Carsten Neubert, who digitized the materials, while the description and documentation tasks were undertaken by Susanna Ziegler (project manager), Mareike Jakobs, Friederike Heinze, and Adelaide Merchán-Drażkowska.

⁴⁰ S. Ziegler, *Historical Sound Recordings...*, p. 146.

⁴¹ S. Ziegler, *Die Wachsylinder des Berliner Phonogramm-Archiv*, Berlin 2006, p. 54.

⁴² M. Scheer, *Captive Voices: Phonographic Recordings...*, p. 303.

the performance. According to Iryna Dovhaliuk, this approach is similar to the innovative methodology of Osyp Rozdolskyi,⁴³ which he applied in the villages of Galicia fifteen years before the Royal Prussian Phonographic Commission Project took place.

After collecting the primary documentation, the materials were cataloged and systematized. Finally, a significant volume of the collected materials was analyzed and described in scholarly works, which were published throughout the years following the expeditions to the camps, marking the logical concluding stage of the conducted research and the culmination of the Commission's activity. It is particularly noteworthy to focus on the works of an active participant in the expedition events, the collector of materials, Georg Schünemann. Primarily, it should be noted that the material basis of his habilitation work (1923) – a study on ethnic Germans in Russia – consisted of the materials recorded specifically in the camps⁴⁴. Additionally, shortly after the completion of the expeditionary phase, Georg Schünemann wrote a work dedicated to the repertoire of Kazan Tatars⁴⁵. It is also known that Schünemann intended to publish a study on the Ukrainian repertoire, the sample size of which, as mentioned earlier, was one of the largest. This intention was declared in the aforementioned reference to the recordings from Ukrainian prisoners of war by Klyment Kvitka. However, as far as it is known today, this intention has not been realized. In addition to the studies conducted in the early years, which were based on camp materials, the recording project of the Commission paved the way into the future. As of now, a series of studies, dedicated to researching specific ethnic traditions, accompanied by sound materials recorded by the members of the Commission has been published. Along with them, the CDs, which included thorough theoretical studies prepared by the Berlin Phonogramm- Archiv in collaboration with other institutions on the basis of the recorded materials from Georgians, Koreans, Estonians and others during the project of the Royal Prussian Phonographic Commission, were released⁴⁶.

Similarly, the Department of Musicology, which was formed in the same turbulent years of the first quarter of the 20th century in Lviv played a significant role in shaping both Polish and Ukrainian musicology. The visionary work of the founder and head of the Department, Adolf Chybiński, laid the foundation for the educational activities of many graduates of the Department, as well as their

⁴³ І. Довгалюк, *Фонографування народної музики в Україні...*, s. 218.

⁴⁴ M. Scheer, *Captive Voices: Phonographic Recordings...*, p. 303.

⁴⁵ G. Schünemann, *Kazantatarische Lieder*, „Archiv für Musikwissenschaft, 1”, Berlin 1919, p. 499–515.

⁴⁶ *Echoes from the Past: Georgian Prisoners' Songs Recorded on Wax Cylinders in Germany 1916–1918*, 2 CDs. Ethnologisches Museum / Statlische Museum zu Berlin, 2014; *Songs of Longings: Korean Voices from Berlin in the Beginning of the 20th century*, 2 CDs, National Gugak Center, Phonogramm-Archiv, Berlin, 2014; J. Ross (red.), *Encapsulated Voices: Estonian Sound Recordings from the German Prisoner-of War Camps in 1916–1918*, + CD, Böhlau 2011, 200 p.

substantial scientific contributions initiated during the classes conducted by A. Chybiński⁴⁷. This multidimensional approach is also reflected in the reestablished and re-conceptualized Department of Musicology at Lviv University in 2011.

Bibliography

- Das Berliner Phonogramm-Archiv 1900–2000. The Berlin Phonogram Archive 1900–2000: Sammlungen der traditionellen Musik der Welt. Collections of Traditional Music of the World*, Berlin 2000.
- Bohlman Ph.V. *Music, Nationalism, and the Making of the New Europe*, 2nd ed., Routledge, New York, 2011.
- Echoes from the Past: Georgian Prisoners' Songs Recorded on Wax Cylinders in Germany 1916–1918*, 2 CDs, Ethnologisches Museum / Statlische Museum zu Berlin, 2014.
- Elschek O., *Ideas, Principles, Motivations, and Results in Eastern European Folk-Music Research* [w:] *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*, ed. by Bruno Nettl and Philip V. Bohlman, Urbana-Champaign 1988, p. 91–110.
- Koch L.-Ch., Kopal R., *The Berlin Phonogram-Archiv and the Phonographic Commission* [w:] *Songs of Longings: Korean Voices from Berlin in the Beginning of the 20th century*, Berlin 2014, p. 180–184.
- Marenholz J.-K., *The Lautarchiv of the Humboldt-Universität zu Berlin* [w:] *Encapsulated Voices: Estonian Sound Recordings from the German Prisoner-of War Camps in 1916–1918*, Böhlau Verlag, Köln–Weimar–Wien 2012, p. 14–26.
- Ross J., (red.), *Encapsulated Voices: Estonian Sound Recordings from the German Prisoner-of War Camps in 1916–1918*. + CD, Böhlau 2011.
- Scheer M., *Captive Voices: Phonographic Recordings in the German and Austrian Prisoner-of-War Camps of World War I* [w:] *Doing Anthropology in Wartime and War Zones*, Tübingen 2014, 279–310 p., https://www.transcript-verlag.de/chunk_detail_seite.php?doi=10.14361%2F9783839414224-014 (25.03.2024).
- Schünemann G., *Kazantatarische Lieder*, „Archiv für Musikwissenschaft, 1”, Berlin 1919, p. 499–515.
- Slonimsky N., Kuhn L., McIntire D., *Schünemann Georg* [w:] *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, <https://www.encyclopedia.com/arts/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/schunemann-georg> (22.03.2024).
- Songs of Longings: Korean Voices from Berlin in the Beginning of the 20th century*, 2 CDs, National Gugak Center, Phonogramm-Archiv, Berlin, 2014.
- Ziegler S., *Die Wachszylinder des Berliner Phonogramm-Archiv*, Berlin 2006, 512 p. + CD-ROM. Berlin.
- Ziegler S., *Historical Sound Recordings in the Berlin Phonogramm-Archiv and the Lautarchiv*, „Translingual Discourse in Ethnomusicology” 2020, vol. 6, p. 136–155.
- Болман Ф. В., *Світова музика: дуже короткий вступ*, tłum. z angielskiego О. Коломиець, Львів 2019.
- Граб У., *Музикологія як університетська дисципліна: Львівська музикологічна школа Адольфа Хибінського (1912–1941)*, Львів 2009.
- Довгалик І., *Фонографування народної музики в Україні: історія, методологія, тенденції*, Львів 2016.

⁴⁷ У. Граб, *Музикологія як університетська дисципліна...*, s. 96–97.

- Квітка К., *Музична етнографія на Заході* [w:] *Етнографічний вісник УАН*, ks. 1, Київ 1925, s. 72–76.
- Коломисць О., „Пам'ять світу”: *Записи Пруської фонографічної комісії від військовополонених українців у німецьких таборах Першої світової війни з фондів Берлінського фонограмархіву (фактографічні аспекти)*, „Етномузика” 2023, nr 19, s. 112–142.
- Луканюк Б., *Культуро-жанрова концепція С. Людкевича: до постановки питання* [закінчення] [w:] *П'ята конференція дослідників народної музики червононоруських (галицько-володимирських) та суміжних земель: матеріали*”, red. Б. Луканюк, Львів 1994, s. 7–11.
- Сасевич Й., *Військовополонені українці в таборах Австро-Угорщини і Німеччини в період Першої світової війни: вишкіл та організація побуту: autoreferat rozprawy doktorskiej*, Львів 2007, 19 s., <https://mydisser.com/ua/avtoref/view/15750.html> (29.10.2023).

SOUND RECORDINGS OF UKRAINIANS FROM PRISONER OF WAR CAMPS IN GERMANY DURING THE FIRST WORLD WAR IN THE COLLECTION OF THE BERLIN PHONOGRAMM-ARCHIV

Abstract

This article presents the results of the first stage of research into newly acquired phonographic recordings collected among Ukrainian prisoners of war between 1915 and 1918 by participants in the *Royal Prussian Phonographic Commission* project, stored in the Berlin Phonogramm-Archiv. These recordings and accompanying archival documents were obtained and researched by the author of this article. The output of the contributors is considered in the context of the main principles of the foundational period of ethnomusicology in the first half of the 20th century and the significant contribution of German scholars to the development of scientific research on oral tradition music.

The paper emphasises the importance of the studies in Germany of the founder of the Department of Musicology at the University of Lviv, A. Chybiński, according to the ideas of W. Humboldt University, which influenced his interdisciplinary approach in the process of building up the newly established department in the first decades of the 20th century, as well as Chybiński's personal diverse interests in musicology, including occasional research in the field of musical ethnography and his awareness of the importance of this area of study.

The article draws a parallel between the formation of the programme of musicological studies at the Department of Musicology of Lviv University in the early twentieth century and the coexistence of various fields of study of musical art at the Department of Musicology of Ivan Franko National University, which was restored a century later.

Keywords: Adolf Chybiński, Department of Musicology at the Lviv University, musical ethnography, Berlin Phonogramm-Archiv, phonographic recordings, Georg Schünemann, Ukrainian prisoners of war of the First World War

Olga Osadca

Lwowska Narodowa Akademia Muzyczna im. Mykoły Łysenki, Ukraina

Natalia Kosaniak

Biblioteka Uniwersytecka Oddział Wydawnictw Ciągłych, Uniwersytet Wrocławski, Polska

ТВОРЧІ КОНТАКТИ ПІАНІСТКИ ГАЛІ ЛЕВИЦЬКОЇ (НА МАТЕРІАЛАХ ЇЇ ПРИВАТНОЇ КНИГОЗБІРНИ)

Галина (Олена) Львівна Левицька (1901–1949 pp.), відома як Галя Левицька, літ. псевдонім – Олена П'ятигорська – видатна українська піаністка і педагог, одна з найбільш яскравих особистостей мистецького Львова 1930–1940-х років. Г. Левицька прожила коротке життя (лише 48 років), яке припало на складний період нашої історії: перша світова війна і розпад Австро-Угорщини, утворення і поразка ЗУНР, УНР, польська окупація, друга світова війна, лихоліття гітлерівської і сталінської окупацій. Будучи шанованою в колі тогочасних композиторів і виконавців, вона стала однією з творців української професійної музичної культури в Західній Україні.

Життєвий шлях і творча діяльність (виконавська та педагогічна) Г. Левицької продовжує вивчатися. В останні десятиліття життєтворчості Г. Левицької їй присвячено низку публікацій, зокрема таких авторів та редакторів: Т. Воробкевич¹, О. Дітчук², Н. Кашкадамова³, Л. Крушельницька⁴, З. Лабанців-Попко⁵, П. Медведик⁶, Я. Михальчишин⁷.

¹ *Піаністка та педагог Галина Левицька: матеріали обласної конференції викладачів фортепіанних відділів музичних училищ та мистецьких шкіл, присвячена пам'яті Галини Левицької (Львів, 6 жовтня 2004)*, ред. Т. П. Воробкевич, Львів 2012; *Львівська середня спеціалізована музична школа-інтернат ім. Соломії Крушельницької: сторінки історії*, ред. Т. Воробкевич, Я. Джурик, Львів 2017.

² О. Дітчук, *Фортепіанна культура Відня та зв'язки з нею української піаністки*, „Вісник Львівського університету. Серія Мистецтвознавство” 2008, nr 8, s. 57–69.

³ Н. Кашкадамова, О. Дітчук О. *Виконавський стиль піаністки Галі Левицької у контексті музичного життя Львова другої чверті XX ст.*, „Вісник Львівського університету. Серія Мистецтвознавство” 2002, nr 2, s. 85–108; Н. Кашкадамова, *Левицька Галина Львівна* [w:] *Українська музична енциклопедія*, т. 3: Л–М, ред. Г. Скрипник, Київ 2011, s. 52–53.

⁴ Л. І. Крушельницька, *Рубали ліс (Спогади галичанки)*, Львів 2001.

⁵ З. Лабанців-Попко, *Галя Левицька* [w:] *Сто піаністів Галичини*, Львів 2008, s. 87–92.

⁶ П. Медведик, *Левицька Галина* [w:] *Записки наукового товариства імені Шевченка. Праці музикознавчої комісії*, т. ССXXXII, ред. О. Купчинський, Ю. Ясиновський, Львів 1996, s. 503–505.

⁷ Я. Михальчишин, *З музикою крізь життя*, Львів 1992, s. 147–152.

Попри те, що не залишилось звукозаписів, які б дозволили познайомитися з її виконавською інтерпретацією, залишилися власні висловлювання піаністки у нечисленних статтях і теоретичних дослідженнях⁸, залишилися її учні, рідні й друзі, що зберегли пам'ять про неї; залишилися світлини, афіші, програми концертів й численні рецензії на них. Важливим джерелом інформації є родинна нотно-книжкова колекція Левицьких-Крушельницьких – чітко індивідуалізована, підпорядкована специфічним духовним інтересам, потребам, улюбленим заняттям, схильностям її власників, яка використовувалася з професійною та освітньою метою.

Музика була покликанням Г. Левицької впродовж всього її життя, а музичний характер колекції допомагає скласти уявлення про рівень музично-технічного виконавства, популярність композиторів, „географію” поширення продукції музичних видавництв і багато іншого, що, в кінцевому підсумку, і є складовою частиною історії книжкової та музичної культури свого часу. Адже приватні бібліотеки, що формувалися в Україні, як і бібліотеки установ, сприяють створенню інтелектуального простору, що забезпечує подальше зростання попиту на книгу. Розвиток приватних бібліотек відображає інтеграцію культурної активності освічених людей у процеси загальноєвропейського характеру⁹.

Сьогодні примірники колекції Г. Левицької зберігаються у фондах Львівської національної наукової бібліотеки України ім. В. Стефаника (далі – ЛННБ), бібліотеки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, музично-меморіального музею Соломії Крушельницької у Львові, приватній книгозбірні Тетяни Крушельницької – внучки піаністки.

Найбільша частка колекції із фондів Інституту досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів ЛННБ сумарно нараховує 728 од., з них 489 друкованих та рукописних нот, 241 книг та часописів. У 1999 р. частину колекції у кількості 549 од. (310 од. нотних рукописів та друків, 241 книг і часописів) подарувала до фондів Інституту Лариса Крушельницька – донька піаністки¹⁰. Ця частина є заінвентаризована і зберігається у фондах автономною колекцією під шифром „Лев”. Окрім цього, 180 нотних рукописів вже попередньо знаходилися у фондах ІДБМР, однак час і шляхи їх надходження невідомі.

⁸ Г. Левицька, *Автобіографія* [w:] *Музична культура України у спогадах, матеріалах, листах*, red. І. Лисенко, Київ 2008, s. 405–406; Г. Левицька, *Основи сучасної педагогіки*, Львів 1997.

⁹ І. В. Лісова, *Приватна книжкова колекція: теоретичні підходи до визначення поняття*, „Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету” 2012, nr 18, s. 253–258.

¹⁰ Лариса Іванівна Крушельницька (1928–2017 рр.) – український археолог, бібліотекознавець, доктор історичних наук (1991 рр.), професор (1999 рр.), директор Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника (1991–2003 рр.).

Складні історичні й суспільно-політичні обставини в Західній Україні першої половини ХХ ст. призвели до розпорошення колекції по різних приватних та інституційних збірках. Тому питання повноти збереженості колекції Г. Левицької залишається відкритим, оскільки нам не відомо про існування первинних інвентарних списків чи каталогів, опрацьованих власниками; шифрів чи порядкової нумерації на примірниках колекції теж не виявлено.

Для здійснення реконструкції розпорошеного книжкового зібрання актуальним є вивчення провенієнцій¹¹. Основною ознакою особової приналежності книгозбірні Г. Левицької є наявність на всіх примірниках штампу „Із книг Галі Левицької”; окрім нього часто знаходимо її особистий підпис. Разом з тим, на примірниках виявлені власницькі написи різних осіб з родини Левицьких: „Лев Левицький”, „Стефанія Левицька”, „Сестри Левицькі”, „Helene Lewitsky”, „Л. Крушельницька”, що дає підстави вважати походження колекції як родинне – родин Левицьких-Крушельницьких. Йдеться також про необхідність виявлення, опрацювання та доведення до відома наукового загалу всіх особових матеріалів Г. Левицької і трактування їх як окремої історичної колекції, яка охоплюватиме різні види документів: службового походження, листування, афіші концертних виступів, фотодокументи, та ін. Адже саме походження піаністки з сім'ї, де культура й мистецтво були в незмінній пошані, родинні контакти Левицьких – Крушельницьких – Вахнянинів – Людкевичів – Ціпановських – Хомінських, їх контакти з багатьма діячами літератури й мистецтва Галичини, а потім Відня, широкий доступ до друкованої продукції Львова, Кракова, Відня, Мюнхена, Берліна мали вирішальне значення для формування характеру і складу книгозбірні. Слід також наголосити на суспільному значенні приватних книжкових колекцій, які є основою для формування фондів публічних бібліотек – осередків збереження культурної спадщини нації для наступних поколінь.

Шляхи поповнення нотно-книжкової колекції Г. Левицької були різні: рукописне копіювання музичних творів, купівля в книгарнях, даровизна тощо. Зокрема, до формування колекції долучився батько піаністки Лев Левицький¹², про що свідчать маргінальні записи на титульних сторінках окремих видань. Наприклад, композитор Володимир Слободзян подарував

¹¹ В. Соколов, *Визначення терміна „провенієнція” в книгознавстві в контексті досліджень відомостей про власницьку належність книги*, „Вісник книжкової палати” 2014, nr 10, s. 19–22.

¹² Лев Левицький (18 серп. 1863, Велика Воля – 19 жовт. 1928, Познань, ймовірно) – юрист, суддя, громадський діяч на Скарбовщині походив з давнього священничого роду Левицьких. Він був послом до австрійського парламенту з 1911 р. і до галицького сейму з 1913 р., членом Загальної Української Ради у Відні та Національної Ради ЗУНР'у, головою Допомогового Комітету, що діяв під час Першої світової війни у Відні й допомагав українським біженцям, інтернованим особам з українських земель і українським політичним в'язням.

Л. Левицькому два нотодруки своїх скрипкових творів – „Романс”¹³ і „Екзотична коліскова”¹⁴ – ймовірно під час зустрічей у Відні, де в цей час перебували Левицькі. Дарчий напис на „Романсі”: „В довід сталої пам’яті і поважання [...] Львови Левицькому дарує автор. Відень, 18. грудня 1915” свідчить про їхні тривалі і дружні контакти; напис на другому творі – „Екзотична коліскова” датований 1915 р.

До поповнення нотної колекції долучилась мати піаністки – Марія Вахнянин (Левицька). Цікаві її родинні стосунки: батько Клим Антін Вахнянин (1840–1915 рр.) – старший брат композитора Анатолія Вахнянина, мати – Марія Людкевич (Вахнянин) (1840–1890 рр.) – сестра Пилипа Людкевича, батька композитора Станіслава Людкевича. Мати Г. Левицької добре грала на фортеп’яно і в молоді роки виступала у збірних концертах. Ймовірно з батьківського дому М. Вахнянин (Левицька) привнесла у колекцію книги: на одному з видань знаходимо власницький підпис батька Кліма Вахнянина. Мати дала старшій доньці Галині перші навички гри на фортепіано; інших доньок вона теж заохотила до музики. Відомо, що три сестри Левицькі здобули музичну освіту: Галина – піаністка, Марія – віолончелістка¹⁵, Стефанія – скрипалька¹⁶, а у 20-30-х рр. XX ст. вони створили тріо сестер Левицьких і багато концертували, поповнюючи свій репертуар і домашню бібліотеку новими виданнями. Зокрема, на титульній сторінці лейпцігського видання фортепіанних сонат Л. Бетховена читаємо дарчий напис ймовірно Стефанії Левицькій: „Нашій любій сестричці в день Ангела. Галя і Маня Левицькі. 9.I.1922 р.”.

В колекції знаходимо примірники, що походять з родини Крушельницьких. Йдеться про власні книги Івана Крушельницького¹⁷ – здебільшого твори художньої літератури, про що свідчать екслібриси поряд із власницькими підписами Г. Левицької. Естафету поповнення та збереження родинної книгозбірні продовжила Л. Крушельницька, примножуючи та розширюючи її характер фаховою літературою з ділянки археології та історичних дисциплін. Хоча архів і власна книжкова колекція Л. Крушельницької є виокремлена, в ній знаходиться чимало колекційних матеріалів Г. Левицької.

¹³ Wladimir Słobodzian, *Romanze: für Violine und Piano*, Wien; Leipzig [s.a.].

¹⁴ Wladimir Słobodzian, *Berceuse-exotique: für Violine und Piano*, Wien [s.a.].

¹⁵ Марія Львівна Левицька (Юзвак) (1903–1966 рр.).

¹⁶ Стефанія Львівна Левицька (?–1943 рр.).

¹⁷ Іван Крушельницький (1905–1934 рр.) – поет, графік, мистецтвознавець. Серед його творів: збірки поезій „Юний спокій” (1921 р.), „Бурі й вікна” (1930 р.), драматичні поеми „Спір за мадонну Сільвію” та „На скелях” (1931 р.); окрема видана збірка „Графіка” І. Крушельницького. Мати Івана, Марія Крушельницька-Слободівна (1876–1934 рр.) – акторка театру „Руської Бесіди” (1890–1910 рр.) та письменниця, автор драми „Вона” (1910 р.) та збірок оповідань.

Чимало нотних і книжкових видань було придбано в книгарнях Львова. Більшість з них мали свої букіністичні відділи, в яких можна було замовити і придбати літературу різних західноєвропейських видавництв. Про це свідчать штампи на виданнях: „Skład nut w Księgarni Polskiej we Lwowie”, „Seyfarth & Czajkowski księgarnia Lwów” та ін. Низка нотоdrukів походить з відомих віденських видавничих фірм кінця XIX – першої третини XX ст.: „Universal Edition”, „Thobias Haslinger” та ін. Їх було придбано у Відні, де під час першої світової війни перебувала родина Левицьких. Дванадцять років, прожитих в австрійській столиці, були часом формування музичних смаків та ідеалів майбутньої піаністки та її сестер¹⁸. У Відні Г. Левицька отримала дуже різнобічну й глибоку музичну освіту, там зроблено її перші кроки в концертній та педагогічній діяльності. Віденське походження видань засвідчують також маргінальні записи: „Стефанія Левицька, Відень 1918”; „Улюблений сестричці Галейці на пам’ятку від Мані [?] Відень 18.06.1920”; Helene Lewitzki Vienne 1922”; „Нашій любій сестричці в День Ангела. Галя і Маня Левицькі”, „Lewizki, Wien”.

Окремі примірники колекції первинно походили з інших інституцій чи приватних збірок Львова. Це підтверджують маргінальні записи, штампи, рукописні копії творів різних осіб, датовані від 1860-х рр.. Унікальними є авторські копії композиторів Йоганна Рукгабера, рукописні копії Т. Кобринського, М. Сапруна, власницькі підписи Я. Масловської, К. Тарнавської, А. Рудницького та ін. Штампи на сторінках нотоdrukів вказують на їх первинну приналежність до певних товариств чи інституцій: „Chór Stow[arzyszenia] Kupców i Młodz[ieży] handlowej”, „С.К. Gimnazyum Franciszka Józefa we Lwowie”, „Бібліотека Інституту Церковної Музики у Львові”, „Бібліотека Гр. кат. Духовної Семінарії”, „Институтъ Ставропигійский въ Львові”, „Хор Товариства «Зорі» у Львові”, „муз. т-во ім. Лисенка у Львові”, „Музичний Інститут імені Лисенка у Львові” та ін. Виявлений штамп „Василь Барвінський” з позначками порядкової нумерації „44” і „45” на виданнях фортепіанних творів Р. Шумана наводить на думку про існування досі невідомої приватної музичної бібліотеки Барвінських (Василя і його дружини Наталії). Ці унікальні матеріали, зі слів Т. Крушельницької, у воєнні й повоєнні лихоліття незалежно від побутових умов і політичної ситуації в складі книгозбірні разом із службовими документами збереглися від знищення завдяки зусиллям родини Левицьких, насамперед матері Марії Вахнянин (Левицької) то на горищі, то в підвалі помешкання по вул. Мончинського (тепер Єфремова)¹⁹.

¹⁸ О. Мартиненко, *Відень як „музична столиця” української міжвоєнної еміграції*, „Українська музика” 2018, nr 2 (28), s. 48–58.

¹⁹ Висловлюємо щирю подяку Т. Д. Крушельницькій за надані консультації та матеріали.

Домашні книгозбірні зазвичай є продуктом професії, результат планомірної і кропіткої збирацької роботи для професійних потреб їх власників. В колекції Г. Левицької кількісно переважає нотна збірка – рукописна і друкована. Жанровий спектр музичних творів є широким – від симфонічної, оперної до камерно-інструментальної та вокальної музики. Чималу частку становлять рукописи духовних творів. При цьому кількісно превалює фортепіанна музика, що природньо з огляду на її концертну й педагогічну діяльність власниці.

Жанр фортепіанної музики широко представлений творами для концертного та педагогічного репертуару. Ім'я Г. Левицької як піаністки не сходило з концертних афіш Відня, Праги, Варшави, Кракова, Будапешту. Сольні концерти-речитали, тематичні й монографічні програми, цикли вечорів мали на меті підвищити слухацький рівень львівської публіки. В її репертуарі – твори композиторів різних національних шкіл і епох – від бароко до середини ХХ ст. В 1936–1937 рр. вона дала цикл концертів, присвячених німецькій класичній музиці (Й. С. Бах, сонати Бетховена), романтикам (Шуберт, Шуман, Мендельсон, Брамс), а також Шопену і Лісту, користуючись виданнями із власної нотої збірки.

Учень Г. Левицької – Олег Криштальський, – у своїх спогадах відзначає, що професор Левицька – єдина з тогочасних концертуючих педагогів Львівської консерваторії постійно включала в програми концертів найновіші твори композиторів ХХ ст.: А. Берга, П. Гіндеміта, А. Шенберга²⁰. Класик угорської музики Бела Барток подарував до колекції Г. Левицької видання своїх творів – фортепіанної Сонати та „Румунських танців” для скрипки і фортепіано ймовірно у 1936 р. підчас його гастролей до Львова. У спогадах В. Барвінського про ці гастролі дізнаємось про успішне виконання Бартоком своїх творів, про виконання для нього Г. Левицькою композицій молодого Миколи Колесси і про її намір виконати на одному зі своїх концертів Сонату Бартока²¹.

Г. Левицька як піаністка належала до найактивніших пропагандистів української музики – класичної і сучасної. У переліку авторів, наявних у колекції – М. Вериківський, Ф. Колесса, В. Косенко, М. Лисенко, К. Стеценко, П. Сениця, Г. Хоткевич та ін. Із творчості композиторів перемишльської школи унікальним є рукописний примірник співогри „Сільські пленіпотенти” Михайла Вербицького, датований 1866 роком, ймовірно автограф композитора. Тим же 1866-м роком датовано збірник хорових духовних піснеспівів, що походив із бібліотеки Ставропигійського Інституту

²⁰ Піаністка та педагог Галина Левицька: матеріали обласної конференції викладачів фортепіанних відділів музичних училищ та мистецьких шкіл, присвячена пам'яті Галини Левицької (Львів, 6 жовтня 2004), ред. Т. П. Воробкевич, Львів 2012, s. 24.

²¹ *Ibidem*, s. 61.

із творами М. Вербицького, Д. Бортнянського, А. Нанке, М. Рудковського, В. Серсавія.

Тема „Микола Лисенко” – особлива сторінка біографії Г. Левицької. Вона неодноразово виконувала твори видатного класика української музики: Першу рапсодію на дві українські народні теми ор. 8, Елегію, Гавот в період з кінця 1930-х і в 40-і рр., що проминув під знаком Лисенкової музи. З цього огляду знаменним був 1937 р. і відзначення 25-тих роковин пам’яті композитора, що вилилось у нових для неї формах – літературних роботах про нього²².

Г. Левицька була єдиною з галицьких піаністів, хто здійснив таку велику кількість прем’єр української фортепіанної музики ХХ століття. В їх переліку – „Пассакалія” М. Колесси, „Соната” Антіна Рудницького (1932 р.), „Соната” Зиновія Лиська (1927 р.), „Друга сюїта” Романа Сімовича (1937 р.), твори О. та Н. Нижанківських. На виявлених в колекції нотодруках творів – дарчі автографи А. Рудницького, З. Лиська, М. Колесси. Г. Левицька у міжвоєнний період активно сприяла налагодженню мистецьких зв’язків з композиторами Великої України. В її передвоєнних концертах постійно звучали твори Б. Лятошинського, П. Козицького, В. Косенка, І. Белзи, В. Грудіна, М. Вериківського, видання яких датовані 1920–1940 рр., присутні у колекції. У 1931 р. однією з перших у Львові Г. Левицька виконала твори Л. Ревуцького²³. На початку 1940 р., перебуваючи у складі групи інтелігенції у Києві, піаністка особисто познайомилася з композитором, а опісля отримала від нього фотографію з дарчим написом²⁴.

Увагу привертає фортепіанна „Соната” тв. 9 Сергія Борткевича, випущена лейпцігським видавцем Даніелем Ратером²⁵. Ім’я Сергія Борткевича²⁶ – українського композитора польського походження кінця ХІХ – початку ХХ століть, – тільки зараз починає входити у вітчизняний музичний контекст. Постать маловідома, недооцінена, трагічна, якого сьогодні ще називають „Українським Рахманіновим”. Чимало його музичних творів вважались до якогось моменту втраченими. Але останнім часом дослідники різних країн (Італії, Голландії, Канади, Америки, Німеччини) знаходять ноти композитора у приватних архівах. Г. Левицька придбала твір правдоподібно у Відні, перебуваючи там із родиною, де С. Борткевич з 1922 р. проживав і провів (з переривом у 1928–1933 рр.) останні роки життя. Збережені програми

²² *Піаністка та педагог Галина Левицька: матеріали обласної конференції викладачів фортепіанних відділів музичних училищ та мистецьких шкіл, присвячена пам’яті Галини Левицької (Львів, 6 жовтня 2004)*, ред. Т. П. Воробкевич, Львів 2012, s. 10.

²³ Я. Горах, *Фортепіанна музика Левка Ревуцького у виконанні Марії Крушельницької*, „Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії” 2015, nr 15, s. 163–168.

²⁴ Л. І. Крушельницька, *Рубали ліс (Спогади галичанки)*, Львів 2001, s. 150, 225.

²⁵ Serge Bortkiewicz, *Sonate (Si Majeur): pour Piano*, Leipzig 1909.

²⁶ Сергій Едуардович Борткевич (28 лютого 1877, Благодатне – 25 жовтня 1952, Відень) – видатний український композитор польського походження, піаніст і педагог.

концертних виступів Г. Левицької не фіксують виконання цього твору, але це опосередковано підтверджують виконавські правки піаністки в його нотному тексті.

У концертній пропаганді серед українських композиторів Г. Левицька виявляла особливу увагу і повагу до творів В. Барвінського. Вже в першому сольному концерті у 1922 році Г. Левицька виконала цикл В. Барвінського „Імпровізація. Серенада. Канцона”, у 1931 р. – цикл „Любов”, залишившись не тільки першим, але й єдиним його виконавцем. Окрім видань цих циклів у колекції зберігається рукопис твору Барвінського для скрипки і фортепіано „Chansontriste” (Сумна пісня) g-moll (1910–1912 pp.). Це авторизована копія, датована 4 квітня 1934 р. з написом у кінці твору: „рукопис В. Барвінського для Г. Левицької”, завдяки чому твір зберігся від сумнозвісного знищення у 1948 р.

В ното збірні широко представлений педагогічний репертуар для фортеп'яно, який був складовою репертуару учнів Г. Левицької. Свою педагогічну діяльність вона розпочала ще у „віденський” період, а переїхавши до Львова у 1929 р., паралельно з роботою в Стрию викладала у Музичному інституті імені М. Лисенка у Львові. З приходом радянської влади Г. Левицька викладала фортеп'яно у Львівській державній консерваторії та стала директором Державної музичної школи при ній. Цей репертуар наповнений передовсім „Школами” гри на інструменті, найдавніше видання датовано 1827 р. авторства Й. Н. Гуммеля²⁷.

Педагогічний репертуар в колекції Г. Левицької виявляє активне звернення до творів педагогічного спрямування композиторів Галичини I-ї пол. XX ст.: Б. Кудрика, З. Лиська, С. Людкевича, В. Барвінського, Н. Нижанківського. Їх доповнюють цикли творів для дітей В. Косенка, Л. Ревуцького, Мар'яни Лисенко та інших композиторів-педагогів, які продовжують традиції М. Лисенка, П. Чайковського та інших. Ці твори стали основою педагогічного репертуару, впровадженого Г. Левицькою, адже вони допомагали розвивати не тільки фахові навички, необхідні для виконавця-соліста чи акомпаніатора, художньо пізнавати, музично переживати відповідний пласт національної культури. Також у процесі навчання учні знайомились із кращими надбаннями європейської фортепіанної літератури дидактичного спрямування: К. Черні, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Б. Бартока, Ф. Шопена, З. Кодая та ін.

²⁷ Йоганн Непомук Гуммель ([Johann Nepomuk Hummel], 1778–1837 pp.) – один із засновників віденської школи фортепіанної педагогіки, неперевершений майстер віртуозної гри і видатний педагог. Він засуджував багатогодинні тренування („Трьох годин досить, однак щодня і з увагою”). Натхненність гри протиставляв механічній бездоганності, вимагав тонкощів відчуттів у кінчиках пальців („Це допоможе розвитку слуху й почуття”) і володіння всіма видами туше. Однак він схвалював „рукостави” і не визнавав педалізації, перешкоджаючи тим самим прогресу у виконавстві.

До колекції входила низка творів для скрипки і фортепіано, які, ймовірно, виконувала сестра – Стефанія Левицька. Йдеться про твори українського композитора Івана Левицького²⁸: „Вальс”, „Казка”, „Ноктюрн”, українські танки, написані в 20–30-ті рр. ХХ ст. – роки творчого піднесення для композитора. З 1921 р. Левицький працював у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові, веде клас скрипки. У цьому ж Інституті Г. Левицька з 1929 р. була професором класу фортепіано і правдоподібно контактувала з композитором.

Серед скрипкового репертуару колекції увагу привертає рідкісне видання „Etude phantastique” Осипа Москвичіва, композиторська творчість якого є маловідомою і цілком недослідженою²⁹. Він – автор скрипкових творів: „Імпровізації”, „Думки”, Фантазії *fis-moll*, „Елегії”, „Ескізу”, „Концерту-фантазії” та ін., окремі з них були надруковані у Львові власним коштом у літографічному закладі А. Андрейчина.

У колекції широко представлений жанр камерно-інструментального ансамблю (переважно тріо) західноєвропейських композиторів: Гайдна, Бетховена, Мендельсона, Шуберта, Шумана, „Тріо *amoll*” В. Барвінського, які виконували в ансамблі сестри Левицькі, Г. Левицька у складі з Вадимом Стеценком (скрипка) та П. Пшеничкою (віолончель).

Цікавою є книжкова збірка Г. Левицької, яка виявляє різносторонній характер зацікавлень власників: художня література, наукові історичні, мистецтвознавчі та музикознавчі праці тощо. За спогадами сучасників, Г. Левицька була дуже ерудованою людиною – знала 8 європейських мов, вивчала медицину, цікавилась графологією, лещетарством, фотографією³⁰. Музикознавча література охоплює праці з теорії (теоретичних основ, гармонії, акустики, композиції), історії світової музики, та виконавства. Серед авторів світового рівня – Г. Ріман³¹, Л. Керубіні³², М. Зейфферт³³ та ін.

²⁸ Іван Левицький (1875–1938 рр.) – український композитор, хоровий диригент, педагог.

²⁹ Осип Москвичів (1888–1974 рр.) – соліст-концертант, камераліст, композитор і педагог, один з фундаторів Львівської скрипкової школи. Учень С. Барцевича у Варшавській консерваторії, згодом Л. Ауера, М. Безекирського у Петербурзі і М. Ерденка, професор (в період 1920–1939 рр. спільно з піаністками В. Божейко та Г. Левицькою) і педагог у ВМІ ім. М. Лисенка, був запрошений на посаду професора Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка, працював у школі-десятирічці та музичному училищі, де у 1944–1945 рр. був директором. Випускники його класу – концертуючі виконавці О. Деркач, Ю. Крих, а також релігійний діяч, соліст-концертант і музикознавець о. Є. Цегельський.

³⁰ Я. Михальчишин, *З музикою крізь життя*, Львів 1992, s. 151.

³¹ H. Riemann, *Grosse Kompositionslehre*, Bd. 1–2, Stuttgart 1902–1903.

³² L. Cherubini, *Theorie des Kontrapunktes und der Fuge in neuer Übersetzung*, Köln–Leipzig 1896.

³³ M. Seiffert, *Geschichte der Klaviermusik. 1: Die ältere Geschichte bis um 1750*, Leipzig 1899.

У колекції широко представлена художня література – від давньогрецьких авторів до письменників першої третини XX ст. Видання переважно французькою та німецькою мовами датовані здебільшого останньою чвертю XIX ст. Деякі видання походять із власної книгозбірні І. Крушельницького, про що свідчать екслібриси та маргіналії. Зокрема, чисельною є підбірка книг французького видавництва *Fayard*, заснованого в 1857 р. в Парижі. Це видавництво, як відомо, було піонером, починаючи з 1896 р. в торгівлі колекціями популярних романів, надрукованих великим тиражем і проілюстрованих фототипіями – тогочасним нововведенням в поліграфічний процес. В колекції зібрано кілька десятків творів світової літератури, драматургії, філософії із серії «Найкращі книги» авторства Ксенофонта, Дідро, Шекспіра, Мольєра, Гете, Сервантеса, Діккенса, Доде, Скотта та ін. З російської літератури бібліографічною рідкістю є прижиттєве видання повісті Ф. Достоевського „Білі ночі”, датоване 1881 р. в перекладі французькою мовою М. Семенова³⁴.

Колекція містить книжкові видання кінця XIX – початку XX ст. французькою мовою парижського видавця Ед. Нільссона. Це видавництво спеціалізувалося на ілюстрованих творах, випускаючи переплетені художні альбоми (туристичні рахунки, пам'ятники, міста та країни), а також популярні романи та класику світової літератури. В колекції Г. Левицької від цього видавництва зібрано низку творів художньої літератури від давніх грецьких авторів до західноєвропейських класиків XIX – початку XX ст. В їх переліку – твори давніх грецьких драматургів: Есхіла, Гомера, Аристофана; серед західноєвропейських класиків XIX ст. – прижиттєве видання роману Жорж Санд, датоване 1869 р.³⁵.

Отже, Галя Левицька сформувала велику приватну музичну бібліотеку та унікальний архів, які містять цінні артефакти музичної культури регіону (ноти, періодичну та книжкову літературу). У нотній частині приватної бібліотеки представлена різножанрова палітра музичних творів: оперна, симфонічна та камерно-інструментальна музика українських та західноєвропейських композиторів XIX – початку XX ст., які слугували в її музичній практиці, активно використовувалися для самоосвіти. Слід відзначити, що рукописи та видання творів композиторів, сьогодні зберігають не тільки історичну цінність; вони викликають зацікавлення науковців як одне з основних, а в більшості випадків – і єдине джерело їх творчої спадщини. Колекція Г. Левицької в числі історичних приватних бібліотек регіону – складова української культурної спадщини, є неоціненним джерелом дослідження культурних традицій, загального стану духовності українського суспільства в цілому та його національної еліти, тому вимагає подальшого вивчення.

³⁴ Th. Dostoevsky, *Les Nuits Blanches: roman sentimental*, traduit du russe par M. Semenoff, Les Meilleurs Livres № 131, Paris 1881.

³⁵ G. Sand, *Constance Verrier*, Paris 1869.

Bibliografia

- Cherubini L., *Theorie des Kontrapunktes und der Fuge. In neuer Uebers. Bearb. mit Anmerkungen und einem Anhang über die alten Kirchentontarten versehen von Gustav Jensen*, Köln–Leipzig 1896.
- Dostoevsky Th., *Les Nuits Blanches : roman sentimental*, traduit du russe par M. Semenoff, Les Meilleurs Livres № 131, Paris 1881.
- Riemann H., *Grosse Kompositionslehre*, Bd. 1–2, Stuttgart 1902–1903.
- Sand G., *Constance Verrier*, Paris 1869.
- Seiffert M., *Geschichte der Klaviermusik. 1: Die ältere Geschichte bis um 1750*, Leipzig 1899.
- Serge Bortkiewicz, *Sonate (Si Majeur): pour Piano*, Leipzig 1909.
- Wladimir Słobodzian, *Berceuse-exotique: fürVioline und Piano*, Wien [s.a.].
- Wladimir Słobodzian, *Romanze: fürVioline und Piano*, Wien; Leipzig [s.a.].
- Горак Я., *Фортепіанна музика Левка Ревуцького у виконанні Марії Крушельницької*, „Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії” 2015, nr 15, s. 163–168.
- Дітчук О., *Фортепіанна культура Відня та зв'язки з нею української піаністки*, „Вісник Львівського університету. Серія Мистецтвознавство” 2008, nr 8, s. 57–69.
- Кашкадамова Н., *Левицька Галина Львівна* [w:] *Українська музична енциклопедія*, т. 3: Л–М, red. Г. Скрипник, Київ 2011, s. 52–53.
- Кашкадамова Н., О. Дітчук О. *Виконавський стиль піаністки Галі Левицької у контексті музичного життя Львова другої чверті ХХ ст.*, „Вісник Львівського університету. Серія Мистецтвознавство” 2002, nr 2, s. 85–108.
- Крушельницька Л. І., *Рубали ліс (Спогади галичанки)*, Львів 2001.
- Лабанців-Попко З., *Галя Левицька* [w:] *Сто піаністів Галичини*, Львів 2008, s. 87–92.
- Левицька Г., *Автобіографія* [w:] *Музична культура України у спогадах, матеріалах, листах*, red. І. Лисенко, Київ 2008, s. 405–406.
- Левицька Г., *Основи сучасної педалізації*, Львів 1997.
- Лісова І. В., *Приватна книжкова колекція: теоретичні підходи до визначення поняття*, „Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету” 2012, nr 18, s. 253–258.
- Львівська середня спеціалізована музична школа-інтернат ім. Соломії Крушельницької: сторінки історії*, red. Т. Воробкевич, Я. Джурик, Львів 2017.
- Мартиненко О., *Відень як «музична столиця» української міжвоєнної еміграції*, „Українська музика” 2018, nr 2 (28), s. 48–58.
- Медведик П., *Левицька Галина* [w:] *Записки наукового товариства імені Шевченка. Праці музикознавчої комісії*, т. ССXXXII, red. О. Купчинський, Ю. Ясиновський, Львів 1996, s. 503–505.
- Михальчишин Я., *З музикою крізь життя*, Львів 1992.
- Піаністка та педагог Галина Левицька: матеріали обласної конференції викладачів фортепіанних відділів музичних училищ та мистецьких шкіл, присвячена пам'яті Галини Левицької (Львів, 6 жовтня 2004)*, red. Т. П. Воробкевич, Львів 2012.
- Соколов В., *Визначення терміна „провенієнція” в книгознавстві в контексті досліджень відомостей про власницьку належність книги*, „Вісник книжкової палати” 2014, nr 10, s. 19–22.

ARTISTIC CONTACTS OF THE PIANIST HALYA LEVYTSKA (BASED ON MATERIALS FROM HER PRIVATE LIBRARY)

Abstract

The article describes the private book collection of the outstanding Ukrainian pianist and teacher Halya Levytska [Halyna Levytska, 1901–1949]. Music was H. Levytska's vocation throughout her life, and the musical nature of the collection helps to form an idea of the level of musical and

technical performance, the popularity of composers, the „geography” of the distribution of the products of music publishing houses. The complex historical and socio-political circumstances in Galicia in the first half of the 20th century led to the dispersion of the collection among various private and institutional collections. Therefore, the question of the completeness of the preservation of the collection of H. Levytska remains open. The main sign of personal belonging to the book collection of H. Levytska is the presence of the stamp „From the books of Halya Levytska” on all copies; besides it, we often find her personal signature; ownership inscriptions of various persons from the Levitskyi family were found on the copies. Their contacts with many figures of literature and art in Galicia, and then Vienna, wide access to printed products of Lviv, Krakow, Vienna, München, Berlin were of decisive importance for the formation of the nature and composition of the book collection. There were different ways of replenishing H. Levytska's music and book collection: handwritten copying of musical works, purchase in bookstores, donations. Many sheet music and book editions were purchased in Lviv bookstores, as evidenced by the stamps on the editions. In the collection of H. Levytska, the sheet music collection – handwritten and printed – predominates quantitatively. The genre range of musical works is wide – from symphonic, operatic to chamber-instrumental and vocal music. Manuscripts of spiritual works make up a considerable share. At the same time, piano music predominates quantitatively, which is natural given the owner's concert and teaching activities.

Keywords: Halya Levytska, Halyna Levytska, music collection, manuscripts of musical works, pedagogical repertoire

Iwanna Olijnyk

Narodowa Akademia Muzyczna w Kijowie, Ukraina

„LWOWSKIE PIOSENKI ULICZNE, KABARETOWE I OKOLICZNOŚCIOWE DO 1939 ROKU” ЯК ДЖЕРЕЛО ДОСЛІДЖЕННЯ МІСЬКОЇ МУЗИКИ ЛЬВОВА

Дослідження музики неакадемічних практик на рівних з академічною є одним з важливих етапів цілісного осмислення історії музики будь-якої епохи. Львів як один з культурних центрів Східної Європи початку XX століття з його активним музичним життям, став об'єктом багатьох наукових праць в руслі академічної музики. При цьому неакадемічна пісенна та інструментальна музика тривалий час знаходились поза увагою науковців. Ці теми розглядаються у дослідженнях польських та українських науковців, серед яких: Уршуля Якубовська¹, Любов Кияновська², Ольга Харчишин³, Олег Колубаєв⁴, Роман Голик⁵ та інші. У руслі методологічного осмислення сучасним музикознавством таких неакадемічних музичних практик особливо цікавими є дослідження Юрія Чекана, що стали частиною наукового інструментарію даної розробки⁶.

¹ U. Jakubowska, *Mit lwowskiego batiara*, Warszawa 1998, s. 345.

² Л. Кияновська, *Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст.*, Тернопіль 2000, s. 340.

³ О. Харчишин, *Український пісенний фольклор в етнокulturі Львова: трансформаційні процеси, міжкультурні пограниччя*, Львів 2011, s. 368.

⁴ О. Колубаєв, *Засади формування української естрадно-пісенної традиції в Галичині*, „Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Камерно-вокальна творчість в історичній ретроспективі” 2013, Вид. 27, s. 208–218.

⁵ Р. Голик, *Місто і його душа: образ Львова у польській та українській мемуаристичі XIX-початку XXI ст.* [w:] *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. Українсько-польсько-білоруське сусідство: XX століття*, Вид. 17, ред. Я. Ісаєвич, Львів 2008, s. 609–617; Р. Голик, *Реальна й віддзеркалена Галичина: календарі, час, ментальність й повсякденне життя галичан в краю й на еміграції (кінець XIX – перша половина XX ст.)*, „Вісник Львівського університету. Серія: Книгознавство, бібліотекознавство та інформаційні технології” 2014, Вид. 9, s. 23–42.

⁶ Ю. Чекан, *Музикознавча компаративістика: від методу - до науки*, „Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету ім. Лесі Українки та Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського” 2012, Вид. 10, s. 6–18; Ю. Чекан, *Музична сфера сучасної культури: виміри та конфігурації*, „Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського” 2020, Вид. 129, s. 81–91.

Джерельною базою реконструкції музичних явищ, зокрема, феномену міських пісень Львова, можуть слугувати наукові дослідження в даному напрямі, письмові музичні тексти, художні твори, епістолярна спадщина, а також сучасні музичні явища що відтворюють та переосмислюють традиції минулого. Проте, саме вивчення фіксованих нотних записів дає можливість відтворити автентичне звучання тогочасних міських пісень та виявити головні інтонаційні параметри музичного світу Львова.

Видання текстів та нот львівських міських пісень бере початок на рубежі XIX–XX століть. Першими збірками, до яких були включені деякі львівські міські пісні, були збірки польських пісень, серед яких: „Lutnia. Piosennik polski” (Лейпциг, 1874 р.); „Śpiewnik sokoli” (Познань, 1909 р.); „Zbiór pieśni” як книжковий додаток до „Gazeta Grudziądzka”; „Pieśni historyczne według «Lutni»” (Лейпциг, 1910 р.); „Śpiewnik”, виданий зусиллями Асоціації польських співочих кіл [Związek Kół Śpiewackich Polskich] (Познань, 1910 р.), та інші⁷. Проте, для згаданих видань з міського фольклору обирались пісні, що містили найбільш узагальнений зміст тексту, який не був пов’язаний конкретно зі Львовом. Також цензура вимагала повністю ліквідувати характерний „львівський балак”, який замінювали літературними висловами. У згаданих збірниках у редагованому варіанті були надруковані вербальні тексти найбільш давніх вуличних пісень, таких як „Za rugatku grand-zabawa”, „A saperzy grób muruju”, „Lwowska młodezież niechaj żyje” та інші. Обрані зразки були настільки популярними, що навіть еліта міста знала їх, тому й могла залучити до вказаних збірок. Перші збирачі міського фольклору Львова зазнавали багатьох труднощів, адже носіями народної творчості були представники закритих кланів передмістя, в які проникнути інтелігенції було майже неможливо.

Першими до цільового вивчення й запису міських пісень Львова долучилися філологи, які почали записувати вербальні, а пізніше й музичні тексти міських пісень. Збірки, що стали результатом цієї роботи і одними з перших записаних джерел львівських пісень, з’явилися друком у 1910-х роках. Загально поширеною є думка, що автором такого найбільш раннього видання став Якуб Ролляуер [Jakub Rollauer] (1881–1963 pp.) під псевдонімом Стефан Вендровний [Stefan Wędrawny] як творець збірки „Śpiewające przedmieście”⁸. Збірка містить 29 текстів пісень, до яких було долучено додаток з 8-ми сторінок з 18-ма мелодіями. У вступі до збірки описано особливості життя в передмісті, а також головних героїв міського життя – батярів та їхні пісні, до яких додано коментарі щодо походження зафіксованих

⁷ J. Habela, Z. Kurzowa, *Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku*, Kraków 1989, s. 71.

⁸ S. Wędrawny, *Śpiewające przedmieście*, Lwów 1911.

фольклорних зразків. Також тут вказано, що деякі пісні мають більшу кількість куплетів, що не були додані до збірки, але вони або нецензурні, або автор не зміг їх зафіксувати. Щодо нотного матеріалу – деякі пісні мають однакову мелодію, деякі записані зовсім без неї.

Мистецькі нахили Якуба Ролляуера як філолога, а також його захоплення театром, сприяли тісному контакту із львівськими художніми колами. Якуб Ролляуер був автором ряду статей, присвячених генезі, побутуванню та розповсюдженню львівської вуличної пісні. Під час навчання в Університеті він належав до групи молоді, що захоплювалася збиранням львівських народних пісень. В цій групі був також його друг – Адам Загурський [Adam Zagórski] – театральний критик, есеїст, автор ряду львівських пісень. Йому вдалося зібрати та опублікувати низку збірок: „Piosenki z przedmieścia z muzyką”, „Polskie pieśni wojenne i piosenki obozowe”, „Żołnierskie piosenki obozowe (zbiorek [zbiór] najnowszy)”⁹. Присвячена міським пісням Львова збірка „Piosenki z przedmieścia z muzyką”¹⁰, була опублікована в 1920 р. без зазначення автора, проте вважається що ним був саме Адам Загорський. Ця збірка без будь-яких коментарів та вступу містить 28 пісень, з яких половина (14 пісень) збігається з колекцією Стефана Вендровного. Серед тих, що друкувалися вперше, були пісні, створені в 1911–1920 рр., частково написані самим же Адамом Загурським. Матеріал видання поділений на такі тематичні розділи, як: „Miłość apasza”, „Pieśni ponure”, „Pieśni wesołe”, „Łusczaków na wojnie”. Типово для вуличної творчості те, що однакові для двох збірок пісні мають відмінності, тобто є варіантними версіями одних і тих же пісень. Польська філологиня Зоф’я Кужова [Zofia Kurzowa], яка стала співавтором більш пізнього зібрання пісень львівської вулиці, яке буде розглянуто далі, вважає що згадані збірки з музичного боку грішать недостатньою точністю, а до застосування цього матеріалу необхідно відноситися з обережністю:

[...] melodie bowiem bywają niepełne, czasem brak w nich zakończenia lub refrenu. Zdarza się, że jedna melodia ma służyć kilku piosenkom, mimo że słowa ich układają się w różny schemat rytmiczny. Sam zapis nutowy zawiera oczywiście błędy z zakresu ortografii muzycznej oraz błędy metrorytmiczne¹¹.

Значним недоліком є те, що в обох збірках майже повністю відсутня львівська говірка, якою насправді звучали львівські пісні. Проте, ці видання є першими записаними джерелами автентичного міського фольклору Львова і мають безсумнівну історичну цінність.

⁹ J. Habela, Z. Kurzowa, *Lwowskie piosenki...*, s. 116.

¹⁰ *Piosenki z przedmieścia z muzyką*, Lwów 1920.

¹¹ J. Habela, Z. Kurzowa, *Lwowskie piosenki...*, s. 73.

Ще одним важливим виданням, вже в еміграції, став цикл у шести зошитах „Lwowskie piosenki”¹². В більшій мірі цикл містив матеріал, зібраний впродовж багатьох років Стефаном Умою [Stefan Uhma] (1888–1966 pp.) – відомим громадським діячем Львова, членом Товариства Народної школи [Towarzystwo Szkoły Ludowej] в першій половині XX століття. Про фольклорну діяльність Стефана Уми відомо досить мало, проте, беззаперечним є факт видання збірки „Lwowskie piosenki” на основі зібраних ним матеріалів. Вона вийшла у світ завдяки зусиллям колишнього співробітника та друга Стефана Уми – доктора Маріана Емануеля Вагнера [Marian Emanuel Wagner] (1899–1987 pp.), який опублікував їх у Лондоні впродовж 1971–1977 pp. уже після смерті Стефана Уми¹³. У шести зошитах поміщено близько 300 пісень, серед яких не тільки пісні львівської вулиці, але й пісні про Львів, що були створені після Другої Світової війни в еміграції, а також інші популярні польські, чеські, українські, єврейські пісні, поширені на території польської держави до і після війни. Серед них – „Marsz Sokółów”, „Pieśń filaretów”, „Wlazł kotek na płotek”, „Tam na błoniу błyszczу kwiecie”, та інші. Також між піснями розміщено різні анекдоти та спогади львів’ян про життя міста.

Ще одне видання, що стало безпосереднім зібранням львівських пісень – це „Antologia piosenki lwowskiej ulicy”¹⁴, видана в 1988 році. Автором збірки, вступу до неї та невеликого словника є польський публіцист Януш Васильковський [Janusz Wasylkowski] (1933–2020 pp.). У вступі до збірки зазначено, що в онтології використані тексти, які вже були опубліковані раніше в більш ранніх збірках. Видання містить 73 пісні з текстом, а також додаток з нотами 14-ти пісень. Проте, у 1989 р. з’явилась збірка, що стала найбільш повним та коректним виданням львівських міських пісень. Саме вона узагальнила й доповнила всі попередні видання – „Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku”, створена тандемом відомих польських науковців – музикознавця Єжи Хабеля [Jerzy Habela] та філологині Зоф’ї Кужової.

Музичну частину збірки уклав та опрацював Єжи Хабеля (1919–1996 pp.) – музикознавець, педагог, видавець. Випускник Львівської політехніки та Державної вищої музичної школи в Кракові, Єжи Хабеля багато років був лектором з музичної акустики у Варшаві, Катовіце та в Інституті музикознавства Ягеллонського університету в Кракові. Крім цього, Єжи Хабеля був завідувачем редакції педагогічних видавництв та заступником головного

¹² S. Uhma, „Lwowskie piosenki”, cz. 1–6, w opracowaniu i z uzupełnieniami M. Wagnera, Londyn 1971–1977.

¹³ B. Uhma, *Dr Stefan Uhma – działacz – bankowiec – historyk Polskiego Czerwonego Krzyża*, <https://pck.malopolska.pl/dr-stefan-uhma-dzialacz-bankowiec-historyk-polskiego-czerwonego-krzyza/> (15.03.2024).

¹⁴ J. Wasylkowski, *Antologia piosenki Lwowskiej ulicy*, Wrocław 1987.

редактора видання „Encyklopedia”, а також з 1950 р. по 1979 р. працював у Польському музичному видавництві. Впродовж 1964–1970 рр. він також був президентом краківського відділення Асоціації польських художників та музикантів. У 1956 р. Єжи Хабеля був нагороджений Срібним Хрестом Заслуги, а в 1965 році – Золотим Знаком за громадську роботу для міста Кракова¹⁵.



Єжи Хабеля [Jerzy Habela]

Źródło: https://pwm.com.pl/pl/kompozytorzy_i_autorzy/255/jerzy-habela/index.html (01.03.2024).

Співавтором збірки стала Зоф'я Кужова (1931–2003 рр.) – видатна польська мовознавиця, дослідниця польського словотвору зламу XIX–XX століть та сучасності. Попри те, що в 14 років Зоф'я Кужова назавжди виїхала зі Львова разом із сім'єю, місто та його культура залишились для неї важливою частиною життя, про що свідчать спогади її рідних та колег: „Mimo że całe swoje dorosłe i twórcze życie spędziła w powojennej Polsce, głównie w Krakowie i Warszawie, to jednak była i zawsze pozostała rodowitą lwowianką”¹⁶.

Впродовж 1950–1955 рр. Зоф'я Кужова вивчала польську філологію в Ягеллонському університеті і закінчила навчання захистом магістерської

¹⁵ Jerzy Habela, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, https://pwm.com.pl/pl/kompozytorzy_i_autorzy/255/jerzy-habela/index.html (01.03.2024).

¹⁶ W. Cockiewicz, „...cum sapientia forma”: wspomnienie o Profesor Zofii Kurzowej [w:] *W kręgu języka: materiały konferencji „Słowotwórstwo – słownictwo – polszczyzna kresowa” poświęconej pamięci profesor Zofii Kurzowej*, t. 2, seria: Biblioteka „LingVariów”, red. M. Skarżyński, M. Szpiczakowska, Kraków 2009, s. 15.

роботи, присвяченої мові філолатів. Зоф'я Кужова продовжила свій професійний шлях у Варшаві, де у 1955–1958 рр. працювала у Лабораторії історії мови Польської академії наук, а також доценткою лабораторії історичного словотвору кафедри польської мови Варшавського університету. Після здобуття докторського ступеня Зоф'я Кужова активно працювала в дослідницькій та педагогічній сфері, зокрема, у Вищій педагогічній школі в Катовіце, Вищій педагогічній школі в Кракові, також довгий період була завідувачкою Кафедри польської мови Ягеллонського університету. Серед видатних досліджень Зоф'ї Кужової такі праці, як: „Polszczyzna Lwowa i Kresów południowo-wschodnich do 1939 roku” (1983 p.), „Badania nad językiem telewizji polskiej. Studia metodologiczne i opisowe” (1985 p.), а також „Język polski Wileńszczyzny i Kresów północno-wschodnich XVI–XX w.” (1993 p.).

Збірка Єжи Хабелі та Зоф'ї Кужової „Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku” стала підсумком всіх попередніх видань, присвячених львівським міським пісням. До включених у збірку пісень належать як зразки з найбільш давніх видань, таких як „Piosenki z przedmieścia z muzyką” Стефана Вендровного, так і найбільш сучасні збірки, опубліковані в повоєнний час. Крім цього, до збірки „Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku” було включено пісні з репертуару львівських піснярів Людвіка Лявінського [Ludwik Lawiński] (1887–1971 pp.), Людвіка Людвіковського [Ludwik Ludwikowski] (1870–1928 pp.), Юзефа Белявського [Józef Bielawski] (справжнє ім'я Юзеф Беляк [Józef Bielak], 1905–1960 pp.), а також пісні, що транслювалися радіопрограмою „На веселій львівській хвилі” [„Na Wesołej Lwowskiej Fali”] та у фільмах з Щепком та Тоньком [Szczepko i Tońko]. Ці пісенні зразки були відібрані на основі збірки Стефана Уми та Маріана Вагнера, а також неопублікованого збору пісень Єжи Хабелі. Варто згадати, що у 1990 році у співпраці Єжи Хабелі та Зоф'ї Кужової була опублікована ще одна збірка з 50-ти найбільш популярних львівських пісень. Це видання стало адаптованим для широкого кола читачів варіантом збірки „Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku”.

У вступі до досліджуваної збірки зазначено, що вона є частиною серії видань „Muzyka polska w documentacjach i interpretacjach” Польського Музичного Видавництва¹⁷. Значною частиною зібрання „Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku” є дослідницькі статті авторів, що присвячені різносторонньому опрацюванню матеріалу та пов'язаної з ним тематики, зокрема, історичному огляду соціального розвитку Львова, проблематиці вивчення міського фольклору та його подвійної природи, генезису львівської пісні, її філологічних та музичних особливостей. До збірки включені наступні статті авторства Єжи Хабелі та Зоф'ї Кужової: „Życie

¹⁷ J. Habela, Z. Kurzowa, *Lwowskie piosenki...*, s. 5.

Lwowa i jego mieszkańców w latach 1772–1939”, „Folklor miasta w świetle piosenek”, „Język piosenek”, „Piosenki lwowskie wobec twórczości folklorystycznej”, „Geneza, źródła melodii i zarys historii piosenki lwowskiej”, „Dotychczasowe zbiory lwowskich piosenek”, „Charakterystyka filologiczna zbioru i jego układ”, a також „Charakterystyka melodii piosenek lwowskich”. Згадані статті надають обширний огляд культурологічних, філологічних та музичних параметрів зібраних пісень. Наприкінці книги додано словник найбільш вживаних у піснях специфічних виразів батярської говірки, список імен інформаторів, а також алфавітний покажчик зібраних пісень та бібліографія.

У збірці „Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku” поміщено львівські пісні різних часових періодів та походження, проте автори виділили кілька критеріїв, за якими відбувався їх відбір. Відповідно до цих критеріїв автори розділяють зібраний пісенний корпус на наступні групи:

- оригінальні вуличні пісні, представлені у найбільш ранньому варіанті побутування;
- львівські кабарекові пісні, що стилізувалися за зразком мелодій, сюжетів, мови оригінальної вуличної пісні; а саме, пісні з репертуару Людвіка Лявінського, Людвіка Людвіковського, Юзефа Белявського;
- пісні, що транслювалися радіопрограмою „Na Wesolej Lwowskiej Fali” та у фільмах з Щепком та Тоньком;
- пісні до певних подій („okolicznościowe”), що були створені у Львові, пов’язані з його соціальним життям і котрі стали частиною фольклору; до них належать релігійні, патріотичні, студентсько-бурлацькі пісні та інші¹⁸.

Значною перевагою збірки є те, що включені тексти та мелодії були перевірені та визначені на основі свідчень десятків інформаторів – львів’ян старшого покоління, які мігрували зі Львова в Польщу. У збірнику поміщено 151 пісня, що розділені на 7 розділів: „Lwowska ulica i batiary”, „Zabawa i knajpa”, „Dziewczyna i miłość”, „Przestępstwo i więzienie”, „Praca, żołnierz, wojna”, „Miłość do miasta”, „Różne”. Така класифікація здійснювалася з орієнтацією на вербальні тексти пісень, проте, всередині кожного з розділів пісні розташовано від найбільш давніх вуличних до кабарекових та нових, присвячених певним подіям. Поетичні тексти пісень записані на львівському діалекті латиницею із спрощеним способом запису для врахування фонетичних особливостей вимови, весь інший матеріал записаний польською мовою. До кожної пісні в збірці додано коментарі щодо попередніх варіантів її публікацій, деяких згаданих в тексті подій та персоналій, можливих варіантів походження пісні, а також пояснення щодо лексичних значень фраз, які часто є амальгамою кількох мовних систем.

¹⁸ *Ibidem*, s. 75.

У центрі уваги сюжетів досліджуваних пісень – замальовки з життя передміського люду, найяскравішими представниками якого є батяри. Образи, теми, представлені у зібраних піснях розкривають унікальні факти щодо способу життя та культури батярів й показують, що саме представники цієї субкультури були головними носіями львівської міської пісні. При цьому музична складова батярства є однією з визначальних рис цього культурного пласту, тому особливий інтерес викликає саме аналіз музичного матеріалу.

У вступних статтях аналізується метрична, композиційна та ладотональна організація пісень, зокрема, кількість дводольних та тридольних пісень, співвідношення мажорних та мінорних тональностей, зміна структури пісень від найдавніших вуличних до кабареових. З точки зору метру, автори збірки відзначають, що вуличні пісні презентовані у рівній кількості дводольні й тридольні. Майже всі вони позначені у збірці в розмірах 2/4, 3/4, 4/4, кілька прикладів у розмірі 6/8 (який у живому виконанні, ймовірно, міг бути замінений на 3/4), змінний метр зустрічається рідко, переважно у піснях, що були створені у пізній період. Щодо ладової характеристики, означено, що більшість міських пісень звучать у натуральному мажорі (80%) – такі пісні сюжетно пов'язані з веселими історіями про жителів передмість. За аналізом авторів, найбільш давні зразки львівських вуличних пісень мають просту структуру – 8, 12 чи 16 тактів, тобто складаються з одного-двох музичних періодів. Пісням, що були створені в міжвоєнні роки, властива складна композиційна будова (розширені періоди, двочастинна форма), часто один з розділів звучить в паралельному ладі. Подібні ускладнення, за думкою авторів збірки, пов'язані з тенденціями розвитку популярних жанрів¹⁹. Автори також наголошують на багатоваріантності зафіксованого матеріалу. Деякі мелодії й тексти дублюються у двох чи трьох розділах через контамінації пісень, тобто, частина з них мають по кілька версій текстів до однієї мелодії або ж кілька варіантів мелодій до одного вербального тексту. Найчастіше це відбувається в тих піснях, що мають однакову метро-ритмічну сітку. Слід відзначити, що фіксацію нотного корпусу збірки було здійснено в рамках класико-романтичної системи із застосуванням приключових знаків, темпових визначень, а також позначення орієнтовного жанрового нахилу пісні.

За думкою авторів, основою більшості вуличних пісень стали танцювальні жанри. Значна частина міських пісень, що з'явилися до початку Першої світової війни, була створена за моделлю польки та вальсу – популярними у Львові в цей час. У період Першої світової війни особливо поширеними стали пісні маршового типу, адже головним заняттям чоловіків стала військова служба. У міжвоєнний період активно розвивались львівське кабаре, ревію, з'являлись стилізовані під вуличні – авторські пісні кабареових

¹⁹ *Ibidem*, s. 81.

композиторів, музика яких, у свою чергу, потрапляла на вулиці й ставала частиною міського фольклору. Також в цей час завдяки радіо, пластинкам, кіно популяризувались танго, фокстрот, слоу-фокс, вальс-бостон, що спонукали піснярів кабаре, естрад, писати тексти міською говіркою на нові танцювальні ритми. Крім цього, автори збірки вказують на можливі витоки й запозичення в мелодиці пісень з популярних варшавських, польських солдатських пісень, танцювальних шлягерів, репертуару граючих шаф та інших джерел²⁰.

Варто додати, що на основі даної збірки зв'язок з танцювальними жанрами простежується не тільки на рівні метро-ритмічної організації, але й поетичної. У багатьох піснях звучать повторювані мотиви з таким текстом, як: „oi-toi-roi, to-toi-ra”, „kuma, kuma, kumadrija, kumadra”, „hojra, siuraj, siuraj”, „oj, diradi, radi, ra”, „rach, ciach, ciach”, „ruchaj, ruchaj, uha”, „tra-la-la”, „husia, siusia”, „tiulam, tiulam”, „bimbara, bim, bam”, „azda, jazda, jazda, tiridi”, „hej, siup, wir, war, wur”, „tumba, tumba, tumbarija” та інші. У випадку з маршовими піснями – це заспіви „raz, dwa, trzy”, „marz, marz, marz”. Вказані вербальні звороти дають чітке посилання до танцювальних рухів, які виконувались під час звучання чи співу львівських міських пісень. Прикладів, у яких звучать подібні вербальні посилання-наспіви до танців, у збірці близько 50. Цей фактор є черговим підтвердженням тези, що популярні танці передмістя є одним із визначальних факторів жанрової природи міських пісень Львова.

Ще одне спостереження щодо композиційної будови міських пісень збірки пов'язане із повторюваними заспівами у вигляді окремих фраз, речень, приспівів. До таких належать: „Tylku wi Lwowi!”, „Na Lyczakoskij!”, „Na co pan buja, ta ja zy Lwowa”, „Ojra, co si dzieji? Ojra, swiat si smieji!”, „A muzyczka inu, inu”, „Tratata, Antyk na harmonii gra”, „To ci, braci, była polka, nasza polka, monopolka”, „Jak jo zlapі w swoji lapy”, „Przyjacielu, co chcesz, to mów” включно із згаданими вище танцювальними заспівами. Їх наявність може свідчити про колективну природу виконання пісень, де добре відомі повторювані елементи (часто вони однакові для різних зразків) підхоплює все товариство.

Результати вказаних спостережень свідчать про явище повторюваності як на вербальному, так і на ритмо-інтонаційному рівнях, що характерно для більшості прикладів у зібраному корпусі пісень. Виявлення закономірностей використання таких формул, особливостей їх структури та жанрових поси- лань, відкриває нові перспективи у дослідженні музичної компоненти міських пісень. Ця теза спонукала до поглибленого вивчення матеріалу збірки „Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku” з точки зору не тільки вербального тексту, а головним чином інтонаційного матеріалу,

²⁰ *Ibidem*, s. 79.

що створює підстави для виокремлення специфічних музичних характеристик міських пісень Львова. Спираючись на коментарі авторів збірки, їх аналітичні статті та нотний корпус, розглянемо цей підхід детальніше.

Аналіз інтонаційної будови пісень, завдяки компаративному методу дослідження, дозволив виявити кілька постійно повторюваних формул у більшій частині зразків збірки, специфіка яких полягає в тому, що вони одночасно є і кадансами форми. Такими стали каданс-оспікування тонічної квінти, каданс-тетрахорд висхідного напрямку від домінанти до тоніки та каданс-звукоряд в низхідному напрямку від домінанти до тоніки. Найбільш поширеним типом кадансу серед досліджуваних пісень є перший – каданс-оспікування тонічної квінти. Цей тип також можна розділити на два підвиди: оспікування тоніки з верхнього прилеглого тону та оспікування з нижнього ввідного тону (приклад 1):



Приклад 1. Збірна модель кадансів першого типу

Каданс-тетрахорд висхідного напрямку від домінанти до тоніки – в більшості характерний для пісень мінорного ладу й звучить у мелодичному виді (приклад 2):



Приклад 2. Каданс другого типу

Третій тип – це каданс-звукоряд в низхідному напрямку від домінанти до тоніки (приклад 3):

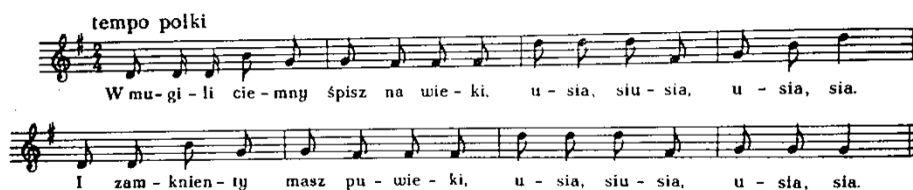


Приклад 3. Каданс третього типу

Відмінність між кадансами полягає саме в типі розв'язання, в той час коли всі вони об'єднані спільною ладо-інтонаційною моделлю „домінанта – тоніка”. Проілюстрована чіткість функційної структури кадансів на інтонаційному та композиційному рівнях підтверджує тезу про опору батярських пісень

на танцювальні жанри, для яких характерні, зокрема, яскраві й чіткі кадансування у завершальному розділі форми на основі тонічної квінти.

Тенденція збереження сталого кадансового звороту також простежується на прикладі однієї з найбільш популярних вуличних пісень Львова „W mogile ciemniej” та її пісенних варіантів. Пісня „W mogile ciemniej” є своєрідною пародією, в якій звернення до покійника з уст виконавця звучить в мажорному ладі, темпі польки й з танцювальним рефреном-заспівом „usia, siusia, usia, sia” (приклад 4):



Приклад 4. Батярска пісня „W mogile ciemniej”

Інтонаційно та вербально пісня заснована на однойменному похоронному марші Александра Орловського [Aleksander Orłowski] (1862–1932 pp.) „W mogile ciemniej”, створеного наприкінці XIX століття. Із цього маршу у вуличній пісні зберігся початковий стрибок на сексту, загальний напрямок руху мелодії та головний каданс-рефрен, як спрощена версія кадансу траурного маршу. Інтонаційною основою цього заспіву є зворот d¹-fis-g, з акцентом на тонічну квінту d¹-g (приклад 5):



Приклад 5. Александер Орловський „W mogile ciemniej”

Мелодична лінія „W mogile ciemniej” була без змін адаптована до тексту іншої, вже солдатської пісні періоду Першої світової війни „A saperzy grób tużuju” (приклад 6). Вербальний текст пісні як і в оригіналі пов’язаний з темою смерті, проте, в ній оповідь йде від лица живого героя, який демонструє своє зверхне ставлення до близької загибелі через непристойні репліки в адресу смерті, людей в похоронній процесії, військового супротивника. Текст пісні був поширений в різних збірках також і з іншими мелодіями.



Приклад 6. Батярська пісня „A saperzy grób muruju”

Цей мелодичний варіант звучить і в іншій солдатській пісні, пов’язаний з польсько-українським протистоянням „A kiedy zły Rusin” (приклад 7). Вона є поєднанням двох інших пісень – перша частина пісні „A kiedy zły Rusin” це мелодія до пісні „W niedzieli ranu”, а друга – пісня „W mogile ciemniej” (приклад 5). Таким чином, від імені батярської гебри йде оповідь про бойові дії, а далі про полеглих воїнів, яким заспівають те, що звучить далі – пісню „W mogile ciemniej” з дещо зміненим текстом. Обидва варіанти оригінальної пісні – „A saperzy grób muruju” та „A kiedy zły Rusin”, інтонаційно майже не відрізняються від „W mogile ciemniej”, окрім дроблення на слабку долю затакту напочатку фрази що, очевидно, зроблено для того, щоб текст міг відповідати пульсації заданої мелодії. Такий ритмічний нюанс мимовільно наблизив його до першоджерела – траурного маршу.



Приклад 7. Батярська пісня „A kiedy zły Rusin”

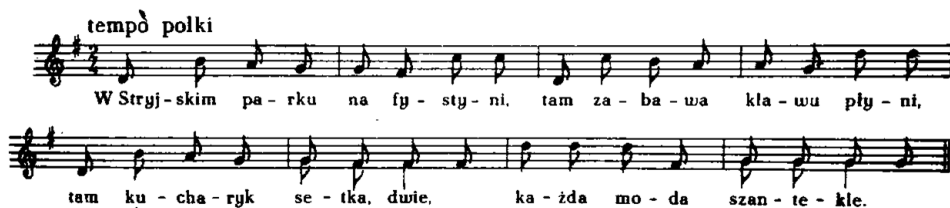
Наступний варіант пісні „W mogile ciemniej” представлений у вигляді розділу пісні „Józku Ciuchraj”, проте вже у дещо ліризованому варіанті (приклад 8). Період виникнення цієї пісні також окреслюється подіями Першої

світової війни. Сюжет оповідає про те, що Йосько Чухрай купив фортепіано, але не вмів на ньому грати. У пісні звучить порада Йоську повернутися до гармонії, за що він буде коханим дівчатами. Очевидно, що тема пісні „W mogile ciemniej” вводиться, щоб підкреслити комізм та безвихідність ситуації. Пісня „Józku Ciuchraj” записана у збірці Єжи Хабелі та Зоф’ї Кужової у двох мелодичних версіях, кожна з яких, окрім мелодії запозиченої з пісні „W mogile ciemniej”, містить в собі ще по одній темі – фанфарна заклична тема, заснована на звуках тонічного тризвуку, та в другому варіанті пісня „Tam na rogu na Janoskiej”. В цій другій версії пісні „Józku Ciuchraj” змінам піддається вся перша фраза мелодії „W mogile ciemniej” – на основі тих же опорних звуків замість першої каденції звучить секвенція з оспівуванням тонічної терції. Цей варіант виникає в період міжвоєнного тридцятиліття, очевидно, під впливом популярних кабаретових творів, яким властиві подібні мелодичні звороти.



Приклад 8. Батярська пісня „Józku Ciuchraj”

Саме в даному варіанті із вище незначними змінами мелодії було зафіксовано ще кілька міських пісень. Серед них: „W Stryjskim parku na fystyni” (гуляння та залицання батяр у відомих місцях міста – приклад 9), „Kupił ja sy anzug nowy” (так зване „освідчення Юзька” – гарно вбраний батяр просить руки Касі, але та відмовляє і він йде гуляти з іншою – приклад 10), „A kto z was ma tengi krzyży” (пісня про веселощі в кнайпі Кияка на Замарстинові, де відпочивала батярська еліта – приклад 11).



Приклад 9. Батярська пісня „W Stryjskim parku na fystyni”

allegro

Ku - pil ja sy an - cug no - wy, wy - sma - ro - wał smal - cym gło - wy,
 rgn - ka - wi - cy udział na gra - by i du mo - ji hu - lam ba - by.

Приклад 10. Батярська пісня „Kupil ja sy ancug nowy”

allegro

b)

A kto z was ma te - ngi krzy - żu, niech ni sie - dzi sam w cha - wi - rzy,
 i niech z na - mi bro - war chi - rzy. niech za pa - tyk gna.

Приклад 11. Батярська пісня „A kto z was ma tengi krzyż”

tempo polki

1-3. W Stryj - skim pa - rku na fy - sty - ni, tam za - ba - wa kla - wu pty - ni,
 tam je faj - ny u - rzun - dze - ni, e - li - ktry - czny o - świ - tle - ni. Oj - ra,
 kreu si le - ji, oj - ra, świat si śmie - ji, oj - ra, na ty he - cy.
 to ja le - cy fest.
 4-12. Zy słoń ma wiel - gu trom - by, to sil - na je - gu broń, a ten co trom - by
 ni ma, to wi - dać nie je słoń. Oj - ra, kreu si le - ji, oj - ra,
 świat si śmie - ji, oj - ra, ua ty he - cy to ja le - cy fest.

Приклад 12. Батярська пісня „W Stryjskim parku na fystyni”

В другій версії пісні „W Stryjskim parku na fystyni” (приклад 11), на відміну від інших пісень, створених на основі мелодії „W mogile ciemniej”, змінюється каданс. Ця зміна пов’язана з процесом злиття з іншим типом кадансу, характерним для багатьох батярських пісень. Зокрема, це властиво і для пісні „Tam na rogu na Janoskij”, яка завдяки своїй популярності часто

проникала в старі й нові вуличні пісні. У кабаретовій версії „W Stryjskim parku na fystyni” звучить тема пісні „W mogile ciemniej”, заспів з „Tam na rogu ma Janoskij” і нова тема маршового типу. Автором цієї композиції вважають відомого артиста естради та кабаре Юзефа Белявського²¹. Вербальний текст згаданої вище версії пісні „W Stryjskim parku na fystyni” є гумористичними куплетами, що пов’язані з грою слів про тварин (як асоціації до людей та їх стосунків), а також курйозними історіями міського життя. Попри деякі зміни в мелодичній лінії та її ритмічному рельєфі, у всіх десяти наведених варіантах пісні „W mogile ciemniej” незмінною залишилась саме кадансова формула пісень. Вказані висновки аналізу пісень підтверджують перспективність дослідження інтонаційних, зокрема, кадансових формул у зразках неакадемічної музики.

Існуючі видання міських пісень Львова доповнюють цілісну картину звучання міста напочатку ХХ століття. Порівнюючи їх достовірність та точність, саме збірка „Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku” є найбільш повною та коректною. Завдяки ретельній фіксації музичних текстів, збірка стала якісним матеріалом для подальших досліджень в руслі інтонаційного аналізу, зокрема, визначення інтонаційних формул міської музики Львова. Збірка також є важливим джерельним матеріалом для ряду наукових розробок, зокрема, присвячених дослідженню феномену батярства та його основних характеристик, міської музики Львова на початку ХХ століття, а також зародження естрадної музики в українських містах. Акцент дослідників на польському походженні матеріалу, його включення в контекст історії польської держави проходить червоною ниткою крізь всю збірку, тому одним з можливих напрямів наукових пошуків є переосмислення цього матеріалу також і українськими музикознавцями та філологами.

Bibliografia

- Cockiewicz W., „...cum sapientia forma”: wspomnienie o Profesor Zofii Kurzowej [w:] *W kręgu języka: materiały konferencji „Słotwórstwo – słownictwo – polszczyzna kresowa” poświęconej pamięci profesor Zofii Kurzowej*, t. 2, Seria: Biblioteka „LingVariów”, red. M. Skarżyński, M. Szpizakowska, Kraków 2009, s. 15–23.
- Cygal-Krupa Z., *Studia językoznawcze. Dar przyjaciół i uczniów dla Zofii Kurzowej*, Kraków 2001.
- Habela J., Kurzowa Z., *Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku*, Kraków 1989.
- Jakubowska U., *Mit lwowskiego batiara*, Warszawa 1998.
- Jerzy Habela, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, https://pwm.com.pl/pl/kompozytorzy_i_auto-rzy/255/jerzy-habela/index.html (01.03.2024).

²¹ *Ibidem*, s. 154.

Piosenki z przedmieścia z muzyką, Lwów 1920.

Uhma B., *Dr Stefan Uhma – działacz – bankowiec – historyk Polskiego Czerwonego Krzyża*, <https://pck.malopolska.pl/dr-stefan-uhma-dzialacz-bankowiec-historyk-polskiego-czerwonego-krzyza/> (15.03.2024).

Uhma S., „*Lwowskie piosenki*”, cz. 1–6, w opracowaniu i z uzupełnieniami M. Wagnera, Londyn 1971–1977.

Wasyłkowski J., *Antologia piosenki Lwowskiej ulicy*, Wrocław 1987.

Wędrorny S., *Śpiewające przedmieście*, Lwów 1911.

Голик Р., *Місто і його душа: образ Львова у польській та українській мемуаристиці XIX–початку XXI ст.* [w:] *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. Українсько-польсько-білоруське сусідство: XX століття*, Вид. 17, red. Я. Ісаєвич, Львів 2008, s. 609–617.

Голик Р., *Реальна й віддзеркалена Галичина: календарі, час, ментальність й повсякденне життя галичан в краю й на еміграції (кінець XIX – перша половина XX ст.)*, „Вісник Львівського університету. Серія: Книгознавство, бібліотекознавство та інформаційні технології” 2014, Вид. 9, s. 23–42.

Кияновська Л., *Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст.*, Тернопіль 2000.

Колубаєв О., *Засади формування української естрадно-пісенної традиції в Галичині*, „Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Камерно-вокальна творчість в історичній ретроспективі” 2013, Вид. 27, s. 208–218.

Харчишин О., *Український пісенний фольклор в етнокультурі Львова: трансформаційні процеси, міжкультурні пограниччя*, Львів 2011.

Чекан Ю., *Музикознавча компаративістика: від методу - до науки*, „Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету ім. Лесі Українки та Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського” 2012, Вид. 10, s. 6–18.

Чекан Ю., *Музична сфера сучасної культури: виміри та конфігурації*, „Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського” 2020, Вид. 129, s. 81–91.

„LWOWSKIE PIOSENKI ULICZNE, KABARETOWE I OKOLICZNOŚCIOWE DO 1939 ROKU” AS A SOURCE OF RESEARCH ON URBAN MUSIC OF LVIV

Abstract

Lviv, as one of the cultural centers of Eastern Europe at the beginning of the 20th century became the object of many studies in the academy music field. The study of music collections opens the way of reproducing the authentic sound of urban songs and also the main intonation parameters of the musical world of Lviv. The publication of texts and sheet music of Lviv urban songs dates back to the turn of the 19th and 20th centuries. In 1989 appeared the collection, which became the most complete and correct edition of Lviv city songs for that time – „Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i okolicznościowe do 1939 roku”, created by a tandem of well-known Polish scientists - musicologist Jerzy Habela and philologist Zofia Kurzowa. The collection contains 151 songs, which are divided into 7 sections, where each song is accompanied by comments on previous versions of its publications, possible versions of the song's origin, as well as explanations of the lexical meanings of phrases. Thanks to the careful fixation of musical texts, the collection became a high-quality material for further research in the direction of intonation analysis, in particular, the determination of melodic formulas of the city music of Lviv.

Keywords: Lviv culture, urban music, music collections, batyar songs, music formulas

Mariana Ferendowycz

Lwowski Uniwersytet Narodowy im. Iwana Franki, Ukraina

**ДО ПИТАННЯ СТВОРЕННЯ ДИДАКТИЧНОЇ
ЛІТЕРАТУРИ ДЛЯ ХОРМЕЙСТЕРІВ ГАЛИЧИНИ
НА ПРИКЛАДІ „КУРСУ ДЛЯ ДИРИГЕНТІВ
АМАТОРСЬКИХ ХОРІВ” ОСИПА [ЙОСИПА]¹
ХОМІНСЬКОГО**

Питання створення спеціальної навчальної літератури для хормейстерів завжди було актуальним в українському мистецько-освітньому просторі. Представники диригентської професії і сьогодні звертаються до висвітлення теоретичних, практичних та методологічних аспектів диригентсько-хорової підготовки. Відчуваючи потребу осмислення власного хормейстерського і викладацького досвіду, враховуючи реалії диригентсько-хорової освіти та специфіку роботи у сучасних мистецьких умовах, ними розробляється низка навчальних видань, спрямованих на розвиток фахових компетентностей диригентів хору.

Зважаючи на власні зацікавлення щодо підготовки відповідних матеріалів, для мене стало важливим досягнути ще й історичну складову цього процесу. Адже, запропонована тема дозволить охопити чимало питань, пов'язаних із регіональною специфікою диригентсько-хорового виконавства, діяльністю широкого кола персоналій, які долучилися до професіоналізації диригентського мистецтва. У такий спосіб найбільшого увиразнення набуває мета дослідження: проаналізувати пріоритети, які ставили перед собою наші попередники – подвижники музичної культури Львова й Галичини а також з'ясувати що з цього історичного досвіду потребує актуалізації та перейняття за вірець ефективної та плідної роботи.

Прийнято вважати, що наприкінці 30-х рр. минулого століття саме у Миколи Колесси виникла ідея написати український підручник з диригування. Однак, майже невідомо, що подібний задум ще на початку 30-х рр.

¹ У періодичних виданнях першої третини XX ст. та різного роду музикознавчих дослідженнях зазначається також україномовний варіант імені – Йосип, Йосиф та польськомовний – Юзеф (Józef Michał Chomiński). У статті У. Граб транскрипція його ім'я подається у сучасній версії – Йосип. У цій статті використовуватимемо ім'я Осип, яке фігурує в його оригінальному підручнику.

розпочав втілювати відомий музикознавець, випускник музикологічних студій Львівського університету, учень і послідовник Адольфа Хибінського – Осип Хомінський. Власне йому на сторінках місячника для співацьких і музичних справ „Боян” (1930 р.) належить низка публікацій під назвою „Курс для диригентів аматорських хорів”. На жаль, матеріали курсу не були повністю опубліковані і до сьогодні не відомо – чи існує їх повна версія у вигляді окремого видання. Втім, навіть при найближчому знайомстві неможливо не помітити його подібності до „Диригентського поради́ника”, створеного спільними зусиллями М. Колесси, Василя Витвицького і Зіновія Лиська та надрукованого у Львові в 1938 р.

Цікавим і важливим, з історичної точки зору, є питання передумов формування спеціальної навчальної літератури. Аналізуючи специфіку хорового мистецтва Галичини 20–30 рр. XX ст., доходимо висновку, що підготовці навчальних матеріалів сприяла низка чинників. Серед них насамперед виділимо активізацію хорового руху краю, а у зв’язку з цим – зростання потреби у вихованні диригентів-практиків. Промовистим підтвердженням цього є думки О. Хомінського висловлені на початку „Вступних уваг” до курсу²:

Ми є свідками як з дня на день множаться в нас співацькі товариства, чи то як самостійні установи по містах, чи то як хорові гуртки при читальнях і церквах на селі. Навіть найдальша закутина краю має нераз свій хор. Сміло можемо сказати, що праця в нас у цьому напрямі йде живо вперед. Доказом цього є улаштування частих концертів, академій, де головну роль грає виступ хору, щоби дати змогу широким масам нашого громадянства пізнати красу наших пісень. Нажаль однак часто приходится стверджувати сумний факт, що розвій хорального відтворчого мистецтва не завсіді йде в нас в парі з розвоєм наших співацьких установ, що хорове мистецтво не стоїть у нас на такому рівені, який давав би запоруку бездоганного виконання творів і який позбавляв би пізнавати їх властиву вартість, красу, характер і глибоку думку³.

Аналізуючи проблему невідповідності виконавського рівня українських хорових колективів Галичини, О. Хомінський визначив головні причини, які пов’язував насамперед з відповідальністю співаків і диригента. Домінуючу роль у структурі творчої процесу він надавав саме особистості диригента.

Інший чинник, що набув особливого значення на шляху до створення дидактичної літератури, проглядається у формах вишколу галицьких хормейстерів. Спираючись на наявні навчальні плани львівських музично-освітніх інституцій вищої ланки, можемо констатувати, що в першій третині XX ст. окремого напрямку з підготовки диригента хору не здійснювалося. Диригування належало до факультативних дисциплін, які опановували музиканти різних спеціальностей. Тож, у зазначений період його вивчали, здебільшого,

² Тут і надалі цитати подано зі збереженням тогочасного правопису.

³ О. Хомінський, *Вступні уваги. Курс для диригентів аматорських хорів*, „Боян” 1930, nr 8–9, s. 85.

приватно, на заняттях у провідних майстрів. В українському музично-освітньому середовищі Львова диригентський курс запровадили найпізніше в порівнянні з польськими навчальними закладами. Регулярні заняття з диригування у Вищому музичному інституті імені Миколи Лисенка⁴ розпочалися тільки в 1931 р., коли після семирічного навчання з Праги повернувся М. Колесса. Судячи з його власних спогадів, цей курс проходив раз у тиждень у вигляді збірної лекції для 4-5 учнів. Протягом двох–трьох років хорове диригування вивчали здебільшого скрипалі. В 1938–1939 рр. термін підготовки диригентів зменшився до одного і двох років⁵. Вихованцями диригентського курсу були згодом відомі музиканти Юрій Крих, Євген Козулькевич, Володимир Панасюк, Семен Масний, Володимир Пашенко⁶, Ераст Бурачинський та ще один учень Адольфа Хибінського – Мирослав Антонович, який поєднував музикологічні студії у Львівському університеті з навчанням у ВМІ ім. М. Лисенка⁷.

Помітну роль у цьому контексті відіграли теоретично-практичні „курси для кандидатів сільських і просвітянських хорів”, започатковані з ініціативи товариства „Просвіта” та організовані ВМІ ім. М. Лисенка. Така практика для хорових диригентів провадилася упродовж 1924–1938 рр. і за цей період набула видозмін. Зокрема, в 1924 р. цей курс складався з теоретичної і практичної частин, де вивчалися загальні положення з теорії музики, аналізу творів і диригування. Натомість, дані за 1938 р. вказують на студіювання значно ширшого спектру дисциплін, що свідчить про підвищення рівня професійної компетентності майбутніх хормейстерів. Змістовне наповнення курсу передбачало вивчення загальних основ музики, сольфеджіо, і диригування під керівництва М. Колесси, загальних відомостей з гармонії (Нестор Нижанківський), інструментознавства та історії української музики (Борис Кудрик). Від жовтня 1924 р. курсом опікувався Станіслав Людкевич, а згодом М. Колесса⁸. Одним з найбільш відомих випускників цього курсу був Омелян Плешкевич – диригент українських співочих товариств „Сурма”, „Бандурист”, „Львівський Боян”. Саме йому належала ініціатива чергового відродження „Сурми” в Німеччині, куди маестро емігрував разом із своїми соратниками-артистами хору в 1944 р., а також мистецький провід в однойменному хорі в Чикаго впродовж 1950-х рр.⁹

⁴ Далі скорочено ВМІ ім. М. Лисенка.

⁵ Л. Мазепа, Т. Мазепа, *Шлях до музичної академії у Львові*, т. 1, Львів 2003, s. 247, 250.

⁶ Н. Самотос-Баєрле, *Микола Колесса. Сто років молодості*, Львів 2014, s. 161.

⁷ У. Граб. *Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія. Еміграційне музикознавство в українському культуротворенні повосених десятиліть*, Львів 2019, s. 82–83.

⁸ М. Колесса, *Курс диригентів*, „Українська музика” 1938, nr 5, s. 91.

⁹ П. Медведик, *Діячі української музичної культури (матеріали до біо-бібліографічного словника)* [w:] *Записки Наукового Товариства імені Шевченка. Праці Музикознавчої комісії*, т. CCCXXXII, Львів 1996, s. 526.

В певній мірі підтвердженням того, що потреба у навчальній літературі назрівала серед діячів хорового руху є низка публікацій на хорознавчу тематику в музичних часописах краю міжвоєнного двадцятиліття. Особливою інтенсивністю в цьому напрямку відзначалися журнали „Боян” і „Українська музика”. Їх матеріали вміщують статті Северина Сапруна „Виховуюче значення співу”, Володимира Сочальника „Внутрішнє життя співацьких товариств”, Михайла Мариняка „Організація і праця хору”, Мирослава Антоновича та Романа Шипайло „Недостачі наших хорів”, Осипа Залеського „На нові шляхи” тощо. Серед значної кількості публікацій особливу увагу привертає „Курс для диригентів аматорських хорів” О. Хомінського, у якому автор уперше в Галичині комплексно підійшов до вирішення проблем підготовки диригентів-практиків. Зауважимо, що питання, які порушують у своїх статтях зазначені автори, перегукуються між собою – це вказує на своєчасність їх осмислення, пошук рішень у справі піднесення хорової культури краю.

Період написання та оприлюднення матеріалів курсу О. Хомінського у пресі, що окреслюються початком 30-х рр. XX ст., викликають деякі запитання. Їх з’ясування дозволить актуалізувати значення цієї праці для розвитку українського диригентсько-хорового мистецтва. Зокрема, що саме стало імпульсом для студента Закладу музикології університету Яна Казимира (1926–1930 рр.) до розробки положень, що входять у складний комплекс виховання диригента-хормейстера?

Підкреслимо, що незважаючи на молоді роки та українсько-польське походження, О. Хомінський виразно задекларував свої професійні пріоритети та національну позицію в обґрунтуванні курсу. Він зазначав: „Коли хочемо стати дійсно добрими диригентами, а не розсадниками музичного варваризму, мусимо учитися, а праця наша, оперта на тріvkих наукових основах, видасть овочі, які для нашої музичної культури будуть неоціненні і величезної ваги”¹⁰.

До того ж, можемо стверджувати, що О. Хомінський був досить обізнаним у справі диригентури і жваво цікавився цим видом виконавства. У 1928 р., за два роки до опублікування курсу, він брав приватні уроки з диригування у відомого польського композитора, диригента, музичного діяча, педагога, музикознавця, уродженця Львова – Адама Солтиса¹¹. Через деякий час його запросили на посаду репетитора Львівської опери. Очевидно, молодий музикант виконував обов’язки репетитора солістів, які були досить розповсюдженою формою роботи серед диригентів-початківців в тогочасному

¹⁰ О. Хомінський, *Вступні уваги. Курс для диригентів аматорських хорів*, „Боян” 1930, nr 8–9, s. 88.

¹¹ М. Пекарський, *Діяльність Осипа Хомінського в музикознавчих польсько-українських контактах (до 1939 р.)*, „Українська музика” 2014, nr 1 (11), s. 101, 105.

музично-театральному житті. Крім цього, його студії з вокалу у відомої співачки і педагога Зоф'ї Козловської¹² доповнили комплекс знань, умінь і навичок, необхідних для успішного виконання покладених на нього функцій. У 1928 р. О. Хомінський склав державний іспит і отримав диплом вчителя музики в середній школі, що спрягло його диригентсько-педагогічній діяльності. Приблизно у цьому ж періоді він керував хоровим колективом, що складався з учнів школи сольного співу З. Козловської, яка діяла у Львові впродовж 1899–1930 рр.¹³ Винятково цінним, з огляду на відсутність рецензій щодо диригентської активності О. Хомінського, є відгук відомої музикознавиці Стефанії Лобачевської, опублікований у варшавському місячнику „Muzyka”: „Потрібно відзначити перший публічний виступ вокального колективу зі школи проф. Зоф'ї Козловської. Цей колектив, дуже добре підготований і збалансований під оглядом звучання, виконав під орудою О. Хомінського частину з меси Палестріни і мотет „O rex gloriae” Луки Веренціо”¹⁴.

У розробленому „Курсі для диригентів аматорських хорів”, який О. Хомінський визначав як „елементарний” передбачено логічну і послідовну структуру, що містить чотири розділи:

1. Методика навчання музичного письма та основ музики;
2. Основні відомості з гармонії, контрапункту і форм;
3. Наука про диригування;
4. Критичний перегляд нашої хорової літератури.

Основним розділам передують „Вступні uwagi”, цінність яких полягає у детальному огляді завдань, які стоять перед диригентом хору. Згідно з автором їх складність обумовлюється специфікою хормейстерської діяльності, яка характеризується поєднанням педагогічної та артистичної складових. Він зазначає: „Найбільшою задачею диригента як педагога є вміння з'єднати собі співаків і знайти спосіб заохотити їх до праці. І якщо диригент зуміє доконати вже того, тоді дорога його дальшої діяльності є вже вигладжена”¹⁵. Керуючись таким міркуванням, О. Хомінський надає базові рекомендації, необхідні для якісного здійснення диригентсько-хорової практики. Їх умовно можна поділити на декілька пунктів:

1. Пропонується система провадження науки про музичне письмо та основи музики для співаків, які не володіють цими знаннями. Відправною точкою є планування подачі матеріалу, у якому превалюють ключові

¹² I. Poniatowska, *Józef Michał Chomiński 1906–1994 [w:] Portrety uczonych. Profesorowie Uniwersytetu Warszawskiego po 1945*, red. A. Kędziołek, Warszawa 2016, s. 204.

¹³ M. Gołąb, *Józef Michał Chomiński. Biografia i rekonstrukcja metodologii*, Wrocław 2008, s. 27.

¹⁴ S. Łobaczewska, *Lwów. Zapowiedziane koncerty symfoniczne. Występy solistów*, „Muzyka” 1930, nr 3 (20 III), s. 179.

¹⁵ О. Хомінський, *Вступні uwagi. Курс для диригентів аматорських хорів*, „Боян” 1930, nr 8–9, s. 86.

у педагогіці підходи як системність та мотивація. На думку автора, важливим є підбір відомостей, з якими диригент має намір ознайомити на початкових репетиціях. Вони повинні бути такими, щоб співаки їх легко опанували, без знеохочення до подальшої науки. Також, для подолання втрати зацікавлення, він рекомендує одночасно з читанням нот виконувати нескладні пісні, які можна бездоганно вивчити зі слуху. О. Хомінський зазначає, що найкраще розпочати науку в такий спосіб, щоб після ознайомлення з п'ятилінійною системою одразу перейти до науки ритміки, яку потрібно засвоїти не лише теоретично, але й практично. Він вбачав у цьому подвійну користь, а саме: опанування ритміки значно полегшить працю диригента, зважаючи на те, що хористи вже будуть розуміти його рухи; співаки досить швидко зможуть послуговуватися нотами, вміти „читати” їх ритмічну складову, що надасть їм особливого стимулу в роботі. Подальше студіювання окреслювалося вивченням музичних інтервалів. Воно передбачало вміння пізнавати інтервали на слух, що є досить складним завданням і, водночас показовим результатом для музикантів-аматорів в різні часи. Розуміючи труднощі, які постануть перед співаками і диригентом, О. Хомінський пише: „А тому, що ця наука представляє деякі труднощі, треба її провадити дуже систематично, що вимагає довшого часу. Щоби однак не спинювати дальшого ходу науки, належить рівночасно з партією про інтервали подавати відомости і з інших ділянок, що входять у склад науки про основи музики”¹⁶.

2. Інший важливий аспект, який розглядається у передмові, полягає в доцільності хоча б частково вказувати на бездоганну вимову у процесі вивчення пісні, що значною мірою впливає на розуміння змісту композиції та правильну емісію голосу.

3. Наступне питання містить завдання, які стоять перед диригентом-педагогом. Згідно з автором, під час репетицій диригент повинен пояснювати співакам основну ідею та зміст твору, звертати увагу на частини, сповнені краси. А також знайти час на розважання на музичні теми і у такий спосіб поглиблювати знання співаків та будити у них замилювання до музики.

4. Артистична діяльність керівника хору.

О. Хомінський відзначає, що у завданнях диригента-педагога проглядається початок його артистичної діяльності. Аналізуючи шляхи формування артистичного світогляду диригента-хормейстера, він подає наступні настанови:

Властиву артистичну працю мусить диригент почати з самим собою. А праця ця є шляхом, що провадить до пізнання музичної краси і вглублення в її духа, а відтак до уприступлення її при допомозі тонів. Щоби однак можна було до цього дійти, на те не вистарчить бути вразливим на тони; не вистарчить мати артистичну інтуїцію. До цього всього передовсім

¹⁶ *Ibidem*, s. 86.

потрібно знання, знання, котре дозволяло би диригентові цілком свідомо, а не тільки інтуїтивно пізнавати зміст і вартість твору. Тоді напевно зрозуміє диригент, які сили ділання дрімають у глибинах музичних ідей. А покликати їх до життя, життя такого, яке існувало в часі творчого процесу у композитора – це головна задача диригента, що хоче себе назвати артистом¹⁷.

Конкретизуючи питання про розуміння сутності музичних творів, автор наголошує на пізнанні та осмисленні таких елементів музичної мови, як: мелодика, гармонія, поліфонія, музична форма. Він пише:

Щоби зрозуміти мєльодику якогось твору, мусить диригент пізнати елементи, які на неї складаються. А елементи ці є предметом науки про інтервали, ритміку, мєльодичну конструкцію. До зрозуміння гармоніки, контрапунктичних комбінацій голосів і форми якогось твору мусимо запізнатися передовсім з наукою гармонії, контрапункту і форм¹⁸.

Після опанування дисциплін музично-теоретичного циклу диригент може приступити до відтворення правдивого образу композиції і передачі його змісту слухачам. Зазначається, що саме достатня технічна підготовка диригента є тим важливим засобом, за допомогою якого забезпечується цей процес.

Розділ „Методика навчання музичного письма та основ музики”, присвячений питанням ритму та системі тонів-інтервалів. Як і в передмові, надається перевага творчому підходу для досягнення і закріплення тем. Диригентам запропоновано якнайчастіше використовувати конкретні пісенні взірці для пояснення матеріалу. Наприклад, автор зауважує: „Щоби облегшити співакам зрозуміння ритму взагалі, повинен диригент покористуватися для цієї цілі приміром, це є піснею, в котрій виступало би ярке ритмічне зрізничкування (от хоч би приміром маршових пісень в роді: «Гей там на горі „Січ” іде»)”¹⁹.

Для системного викладу матеріалу із загальних основ ритміки ним складено схему, що відображає послідовність тем та рекомендації щодо їх опрацювання:

I. „Основні поняття про ритм”.

О. Хомінський орієнтує на те, щоб роз’яснення питання ритму базувалося на прикладі виконання відомої пісні, ритміка якої відображає елементарні ритмічні вартості, з якими потрібно ознайомити співаків.

II. „Показання метричних мір мєльодії і у зв’язку з цим подання головних понять про такт. 1. Роди тактів. 2. Тактування”.

Після подання вступних зауваг про такт, на думку автора, варто приступити до вивчення „родів тактів”, тобто тактових розмірів. Алгоритм, яким пропонується користуватися, окреслюється тактовими розмірами, які

¹⁷ *Ibidem*, s. 87.

¹⁸ *Ibidem*, s. 87.

¹⁹ О. Хомінський, *Методика навчання музичного письма і основ музики. Ритміка. Курс для диригентів аматорських хорів*, „Боян” 1930, nr 10–11, s. 102.

визначено як парні (2/4; 4/4) і непарні (3/4). Цікавим є висвітлення питання тактування. О. Хомінський підкреслює його значення для вироблення почуття ритму, а також розуміння рухів диригента. Але водночас зауважує, що тактування не потрібно провадити тривалий час, оскільки це сприятиме набуттю негативної навички, від якої складно відучити співаків.

III. Тема „Розучування за допомогою відповідних примірів (пісень) різних родів тактів” присвячена вивченню комплексу ритмічних тривалостей у порядку зростання ступеня їх складності. Спершу звертається увага на вибір пісень, які мають у своєму складі тривалості, що відповідають вимірній ритмічній вартості певного розміру. Потім рекомендовано залучати твори, що передбачають ритмічні тривалості більші або менші від вимірної вартості твору. І тільки згодом ознайомлювати з комбінаціями різних тривалостей і пауз.

IV. „Ритмічні і метричні неправильності: 1. тріоля; 2. синкопа; 3. неправильні такти; 4. корона”. При студіюванні особливих видів ритмічного поділу таких як тріоль і синкопа, О. Хомінський радить послуговуватися відповідними ритмічними вправами. Доцільним буде пояснення зазначених у темі музичних термінів, які вийшли з ужитку. Зокрема, термін „неправильні такти” застосовували до музичних творів, що містили перемінні розміри, тоді як поняття „корона” передбачало фермату.

Інший підрозділ – „Система тонів – інтервали”²⁰, – розкритий автором частково. У ньому акцентовано увагу на розпізнаванні різниці у висоті двох тонів, на яку диригент повинен спрямовувати своїх співаків. Такий спосіб, без докладного окреслення різниці, керівник хору повинен здійснювати від найбільшого до найменшого віддалення двох звуків. Наступним кроком до осмислення системи тонів є теоретичне ознайомлення з пентахордом c–g.

Припинення існування музичного місячника „Боян” не сприяло висвітленню інших частин курсу, зокрема й „Науки про диригування”. Однак, зважаючи на те, що О. Хомінський був учнем А. Солтиса можемо припустити, що основою цього розділу мали стати педагогічні принципи його учителя. Сформувавши явлення про них дозволяють власні думки митця, зафіксовані у відгуку на статтю Р. Перуца „Невидимий диригент”. Він зазначав, що схиляється до раціонального формування диригентів, котрі б не зловживали рухами, кожний жест вважали за вираженням справжньої думки і щирого почуття та пам’ятали, що рух диригента має бути правдою: „Диригування має бути вираженням волі і стимулом до спільного зусилля, за яке, як душа виконання, відповідальним є справжній диригент – апостол мистецтва”²¹.

²⁰ О. Хомінський, *Система тонів – інтервали. Курс для диригентів аматорських хорів*, „Боян” 1930, nr 12, s. 117–119.

²¹ T. Lysenko-Diduła, *Lwowski dyrygent, kompozytor i pedagog profesor Adam Soltys i jego uczniowie* [w:] *Wartości w muzyce*, t. 1, red. J. Uchyla-Zroski, Katowice 2008, s. 118–119.

Засновуючись на матеріалах львівської періодики, стало можливим відтворити особливості диригентського стилю А. Солтиса, які підтверджують висловлювання маестро. Зокрема, йому були притаманні мінімалізація й, водночас, інформативна насиченість жесту, відсутність зовнішньої афектації, натомість темпераментність виконання, суворе дотримання авторського задуму, а також всебічна освіченість. Без сумніву педагогічна і виконавська діяльність А. Солтиса залишила глибокий слід в історії музичної культури Львова. Він став прикладом для наслідування для цілої генерації музикантів, а його педагогічні принципи ввійшли в традиції Львівської диригентської школи.

Цікавим аспектом у дослідженні будови курсу О. Хомінського є його порівняння зі структурою „Диригентського poradnika”. Наголосимо, що „диригентський poradnik” був виданий через 8 років після публікування праці О. Хомінського. Втім, ознаки подібності проглядаються навіть на рівні основних структурних компонентів двох робіт. Без сумніву, напрацювання у співавторстві значно розширили обсяг посібника. У його матеріалах з’явилися відомості з „музичних інструментів”, „історії музики” (В. Витвицький), „орудування голосом” (З. Лисько), „студій партитури музичного твору”, „розучування музичного твору”, „диригування оркестром” (М. Колесса). Важливого значення набуває і четвертий розділ „Диригент – учитель і провідник”²².

З огляду на товариські взаємини О. Хомінського і В. Витвицького²³ висловлюємо припущення, що започатковану О. Хомінським справу було свідомо продовжено когортою визначних діячів українського музичного мистецтва: В. Витвицьким, З. Лиськом і М. Колессою. В розділі „Диригування”, узагальнивши досвід власної творчої практики та світової літератури про диригентуру, М. Колесса заклав теоретичні та практичні основи сучасного хорового та симфонічного диригування. З часом доповнивши цю публікацію, у 1960 р. він видав фундаментальну працю „Основи техніки диригування”. Отже, певною мірою, можемо констатувати, що „Курс для диригентів аматорських хорів” став передвісником цієї роботи, яка залишається однією з провідних у вишколі молодого покоління диригентів.

Підсумовуючи, варто наголосити на історичній функції праці О. Хомінського, яка полягає у тягlostі традицій в питанні створення дидактичної літератури для хормейстерів Галичини. Актуальним видається і сучасний контекст використання пропонованого досвіду. Зокрема, його застосування у лекційно-практичних курсах диригентсько-хорового циклу, а також у процесі підготовки навчального видання для диригентів-практиків.

²² В. Витвицький, М. Колесса, З. Лисько, *Диригентський poradnik*, red. В. Витвицький, Львів 1938, s. 239–240.

²³ У. Граб, *Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія. Еміграційне музикознавство в українському культуротворенні повоєнних десятиліть*, Львів 2019, s. 86.

Bibliografia

- Gołąb M., *Józef Michał Chomiński. Biografia i rekonstrukcja metodologii*, Wrocław 2008.
- Lysenko-Diduła T., *Lwowski dyrygent, kompozytor i pedagog profesor Adam Soltys i jego uczniowie* [w:] *Wartości w muzyce*, t. 1, red. J. Uchyla-Zroski, Katowice 2008, s. 113–120.
- Łobaczewska S., *Lwów. Zapowiedziane koncerty symfoniczne. Występy solistów*, „Muzyka” 1930, nr 3 (20 III), s. 178–179.
- Poniatowska I., *Józef Michał Chomiński 1906–1994* [w:] *Portrety uczonych. Profesorowie Uniwersytetu Warszawskiego po 1945*, red. A. Kędziorek, Warszawa 2016, s. 202–211.
- Витвицький В., Колесса М., Лисько З., *Диригентський порадник*, red. В. Витвицький, Львів 1938.
- Граб У., *Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія. Еміграційне музикознавство в українському культуротворенні повоєнних десятиліть*, Львів 2019.
- Колесса М., *Курс диригентів*, „Українська музика” 1938, nr 5, s. 91.
- Мазепа Л., Мазепа Т., *Шлях до музичної академії у Львові*, t. 1, Львів 2003.
- Медведик П., *Діячі української музичної культури (матеріали до біо-бібліографічного словника)* [w:] *Записки Наукового Товариства імені Шевченка. Праці Музикознавчої комісії*, t. CCCXXXII, Львів 1996, s. 464–558.
- Пекарський М., *Діяльність Осипа Хомінського в музикознавчих польсько-українських контактах (до 1939 р.)*, „Українська музика” Львів 2014, nr 1 (11), s. 100–110.
- Самотос-Баєрле Н., *Микола Колесса. Сто років молодості*, Львів 2014.
- Хомінський О., *Вступні уваги. Курс для диригентів аматорських хорів*, „Боян” 1930, nr 8–9, s. 85–88.
- Хомінський О., *Методика навчання музичного письма і основ музики. Ритміка. Курс для диригентів аматорських хорів*, „Боян” 1930, nr 10–11, s. 101–105.
- Хомінський О., *Система тонів – інтервали. Курс для диригентів аматорських хорів*, „Боян” 1930, nr 12, s. 117–119.

ON THE QUESTION OF CREATION OF DIDACTIC LITERATURE FOR CHOIR MASTERS OF HALYCHYNA ON THE EXAMPLE OF THE „COURSE FOR CONDUCTORS OF AMATEUR CHOIRS” BY OSYF KHOMEINSKY

Abstract

The article analyzes the prerequisites for the formation of didactic literature for the choirmasters of Halychyna. It was investigated that they consisted in the activation of the choral movement of the region in the 20s and 30s of the XX century and in connection with this, the growing need for the education of practical conductors, the forms of training of choirmasters and the intensity of publications on choral topics in music magazines of the interwar twenty years. It was found out that O. Khominsky's „Course for Conductors of Amateur Choirs”, published in 1930, was the first publication in Halychyna in which the author comprehensively approached the problems of training conductors-practitioners. The research updates the significance of this publication for the development of Ukrainian conducting and choral art. The historical function of O. Khominsky's work is emphasized, which consists in the persistence of traditions in the matter of creating didactic literature for the choirmasters of Halychyna.

Keywords: Halychyna, Osyp Khominsky, „Course for conductors of amateur choirs”, conductor, choir

Anastasja Pater

Lwowski Uniwersytet Narodowy im. Iwana Franki, Ukraina

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ДМИТРА КОТКА: ВИКОНАВСЬКО-СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТ

Хорове мистецтво України впродовж століть розвивалося під впливом своєрідності і неповторності національної традиції, яка закладена самою природою музичного мислення українців. Зокрема, національна інтонаційність, яка на думку дослідника української національної музичної мови Олександра Козаренка, побудована на властивості мислення та осмисленні тембру, в процесі музичного семіозу „[...] специфікується в характерну етномузичну інтонаційність, що відображає найбільш загальні закономірності музичного мислення представників даного етносу”¹. Серед сучасних напрямків досліджень української хорової культури окреме місце займає аналіз тенденцій втілення засад традиційної пісенності у сфері хорового інтонування. Завдяки авторитетним диригентам ХХ ст. та керованих ними хоровим колективам, здійснювалося творення національного виконавського стилю в академічному хоровому мистецтві України. Одним з видатних представників українського диригентського мистецтва, який яскраво відображає індивідуальні особливості академічної манери в інтерпретації хорових опрацювань народних пісень та духовних творів, є постать диригента наддніпрянського походження – Дмитра Котка (1892–1982 рр.).

У дослідженні творчого шляху і особливостей стилю виконавської інтерпретації Д. Котка опираємося на наукові розвідки Степана Стельмашука² і монографію Тараса Кметюка³, присвячені аналізу життєтворчості митця. З метою аргументації власних міркувань щодо внеску диригента в розвиток хорової культури західного регіону України, послуговуємося матеріалами, розміщеними у польській і українській пресі (відгуки, рецензії на концертні виступи хору Котка), а також описами особливостей професійного почерку диригента, які залишили мистецтвознавці різного фахового спрямування,

¹ О. Козаренко, *Микола Лисенко – творець української національної музичної мови*, Коломия 2023, s. 27.

² *Дмитро Котко і його хори: статті, рецензії, спогади, документи*, red. С. Стельмашук, Дрогобич 2010, s. 336.

³ Т. Кметюк, *Дмитро Котко: феномен диригента*, Івано-Франківськ 2015, s. 204.

творчі особистості, які навчалися, співпрацювали з маестро або ж були щирими шанувальниками його творчості.

Дмитро Котко народився 17 січня 1892 р. у старовинному українському селі Балки Мелітопольського повіту Таврійської губернії (нині Василівський район Запорізької області). Зростав майбутній диригент у хліборобській сім'ї, в якій виховувалися чотири сини і дві доньки. Батько Василь походив із давнього козацького роду, мати Євдокія (з дому Вахненко) – із українського полтавського шляхетського роду. Його рідне село, яке знаходилося серед причорноморського плоскогір'я, вирізнялося красою природи розкішних українських степів. Тут панував особливий дух козацької вольниці, який успадкував майбутній маестро і саме звідти черпав натхнення у своїй диригентсько-хоровій діяльності.

Дмитро виховувався в душі релігійно-патріотичних переконань і українських народних традицій. Сім'я була дуже співуча і обдарований хлопець змалку захопився світом музики. Під наглядом свого батька та дядька Микити навчався нотної грамоти та гри на скрипці, пізніше вчився у місцевих скрипалів – рабина Кайтовича та єврея Лівензона. У 1900 р. Дмитра віддають на навчання до сільської школи, а протягом 1906–1910 рр. він навчається у церковно-вчительській школі с. Таганаш (нині с. Солене Озеро в Джанкойському районі тимчасово окупованого півострова Крим).

У 1910–1913 рр. Д. Котко здобуває вищу освіту в Ардонській духовно-місіонерській семінарії (Північна Осетія). Деякий час навчається диригуванню в російського педагога-музиканта Машкова, а закінчив диригентсько-хоровий клас екстерном у музиканта болгарського походження Сергія Стоянова. Не зважаючи на шовіністичний дух, який панував у семінарії, Д. Котко зміг не лише вистояти у цій задушливій атмосфері, а й взяти для себе найкорисніше. Зокрема, під час навчання він оволодів музичними знаннями, технікою хорового диригування та отримав перший практичний досвід роботи з хором, будучи помічником диригента семінарійного хору Стоянова. Крім теологічних предметів, у семінарії викладати теорію і історію музики, хорове мистецтво, а також семінарист Котко опанував гру на фортепіано, скрипці, кобзі, мандоліні, гітарі, фісгармонії. Упродовж життя захоплювався малюванням олійними фарбами і аквареллю, зображав картини природи, писав портрети, копіював художні полотна відомих художників, а особливо вдавалися картини на пісенні теми.

У студентські роки та пізніше під час вчителювання Д. Котко мав нагоду відвідати концерти хору студентів Київського університету св. Володимира, яким керував Олександр Кошиць та хору Григорія Давидовського. Звучання цих колективів стало для молодого Д. Котка зразком високого мистецтва співу, що в подальшому вплинуло на формування індивідуальних творчих рис диригента. Часто бував на виступах українських і російських мандрівних

хорів: „Слов’янська капела” Дмитра Агрєєва-Слов’янського, хор під керівництвом Ігоря Завадського та ін. Пізніше маєстро Котко згадував, що ці чисельно невеликі мандрівні хори, звучали досить добре, і він намагався при найменшій можливості не пропустити їхні виступи, що пізніше позначилося на його професійній діяльності⁴. Адже виокремив для себе тільки найкращі риси з диригентсько-виконавської манери керівників даних колективів.

Першою працею за фахом була робота вчителя співу та графічного мистецтва у Вищому училищі м. Прохладний (Кабардино-Балкарія). Тут 1913 р. Д. Котко організував учнівський хор, з яким виступав на шкільних заходах. На початку Першої світової війни в 1915 р. мобілізується до війська. Пізніше він служить у Куп’янську Харківської області, а після закінчення служби працює в місті диригентом хору товариства „Просвіта”.

У 1917 р. Котко долучається до руху визвольних змагань, а з утворенням Української Народної Республіки в 1918 р. вступає до українського війська, де керує військовими духовими оркестрами у Волинському полку. У 1919 р. потрапляє до польського полону, звідки був звільнений у квітні 1920 р. Тоді ж стає учасником спільного походу військ Директорії УНР та польської армії на Київ проти більшовиків. Спершу українсько-польські війська мали значні успіхи у веденні боїв, але, згодом, зазнавши нищівних ударів з боку червоноармійців, переправились через річку Збруч та були інтерновані в польські спеціальні табори. Д. Котко певний час перебував у станицях Ланьцута, Каліша та Стрілково.

Побутові і матеріальні умови перебування інтернованих в таборах Польщі були доволі важкими. Попри те, там активно розвивалося культурно-освітнє і релігійне життя. Організовувалися різні фахові курси, школи, народні університети у Ланьцуті і Стрілкові, мистецька гілка представлена театральними та хоровими колективами. Так, в Ланьцуті Д. Котко створює невеличкий чоловічий з хор з вояків п’ятої Херсонської дивізії. Невдовзі, коли розкидані містами Познаньщини табори переформувалися у великий табір, справа організації хору набула вагомішого значення. Котко збирає понад 100 співаків і організовує мішаний хор, з яким виступає спершу в таборі, потім отримує дозвіл на концерти невеликими ансамблями у навколишніх містах.

На початку 1921 р. військові частини армії УНР були передислоковані в табір м. Стрілково (нині Слупецького повіту Великопольського воєводства). За ініціати́ви галичан Степана Терлецького з Самбора та соліста-баритона хору Івана Романовського створений професійний чоловічий хор – „Український наддніпрянський хор”, керівником якого став Д. Котко. Колектив заснований на зразок тодішніх українських мандрівних хорових колективів Олександра Кошиця, Нестора Городовенка, Григорія Давидовського, Василя

⁴ Ю. Кліш, *У пісні – доля. До 90-ліття Дмитра Котка*, „Наша культура” 1982, nr 5, s. 2.

Завадського та ін. Першими учасниками хору була наддніпрянська молодь з середньою або вищою музичною освітою, яка після Першої світової війни потрапила до Польщі. Хор в еміграції відіграв важливу роль у піднесенні національно-культурного життя не лише етнічних земель Галичини, Холмщини, Волині, Підляшшя, але й Польщі загалом.

Навесні 1921 р. О. Кошиць під час гастролей „Української Республіканської капели” в Берліні, за участю Д. Котка відібрав декілька голосів до свого хору. Але, згодом, капела Кошиця потрапила у фінансові труднощі та розформувалася. Деякі кращі хористи капели не змогли виїхати з Польщі та потрапили в число співаків наддніпрянського хору Котка⁵. У 1922 р., після розформування польським урядом таборів і появою можливості обрання нового місця проживання, частина хористів залишила колектив. Таким чином, Д. Котко формує свій хор з 16 співаків, який отримав офіційну назву „Український хор”. Гастролюючи містами Галичини, Холмщини, Підляшшя до назви додавалось ще слово „Наддніпрянський”, а в історію української музики колектив ввійшов як знаменита котківська „шістнадцятка”.

Початки діяльності колективу були надзвичайно складними: хористи переживали моральну пригніченість та матеріальну нестачу, що позначалося на зовнішньому вигляді диригента і хористів. Нелегким був і процес становлення хору. З дозволу польської адміністрації відбувалися пробні виступи в кінотеатрах у формі вокальної ілюстрації німих фільмів. Для цього хор спеціально вивчив декілька польських пісень Яна Галля [Jan Gall] „Podkóweczki, dajcie ognia”, „Krakowskie wesele” та інші. Робота в кінотеатрах не була постійною і не задовільняла керівника, творчі амбіції і задуми якого були значно більшими.

Незважаючи на несприятливі умови для творчої праці, колектив засвоював доволі складний репертуар: „Закувала та сива зозуля” Петра Ніщинського, „Прометей” і „Бурлака” Кирила Стеценка, „Та болять ручки” і „Вітер повіває” Олександра Кошиця, „Золоті зорі” та „Гуляли” Остапа Нижанківського, „Було колись в Україні” та „Воєнні квартети” Філарета Колесси. Невдовзі самооцінка колективу виправилася завдяки численним гастрольним поїздом містами Польщі та блискучим концертам хору на високому виконавському рівні, про що свідчать численні рецензії і відгуки польських критиків у тогочасній пресі. Основа майбутнього репертуару хору, диригентський хист, основні виконавські засади Д. Котка та стиль організаційної роботи закладалися вже на початках його артистичної діяльності.

У 1925 р. з Краківським концертним бюро була підписана угода, згідно з якою колектив поповнився жіночими голосами і налічував 40 осіб. Репертуарну палітру колективу наповнювали шедеври української музики, що

⁵ О. Вітенко, *Український професійний хор під орудою Дмитра Котка: нарис 1920–1939 рр.*, Кременець 1969, s. 13.

підкреслювало значення повновартості українського мистецтва в європейській культурі. Основну її частину складали твори світського характеру – хор „Туман хвилями лягає” з опери „Утоплена” М. Лисенка, музична картина „Вечорниці” П. Ніщинського, оригінальні мініатюри, обробки народних пісень українських композиторів М. Лисенка, М. Леонтовича, О. Кошиця, К. Стеценка, Ф. Колесси, Д. Котка, Г. Давидовського, С. Людкевича, а також духовні твори – хорові концерти Дмитра Бортнянського і Артемія Веделя. На шпальтах однієї з німецьких газет того часу з особливим пієтетом описано високий виконавсько-артистичний рівень виступів хору:

Відомий Український хор під керівництвом Дмитра Котка при переповненій театральній залі був засипаний оплесками й квітами захопленої публіки в нагороду за незвичайне артистичне виконання. Рідко можна почути таку вокальну гармонійну цілісність. То зростали ці голоси до сотні барабанів, то завмирали в меланхолійній українській думці серед тиші вечірнього сутінку. Техніка сягає віртуозної висоти. Концерти були однією безперервною музичною насолодою, яка залишиться незабутньою для всіх слухачів⁶.

У 1926 р. через непорозуміння, які виникали між учасниками капели і її керівництвом, „Український наддніпрянський хор” розділився на дві групи. Д. Котко докладав великих зусиль, щоб об'єднати хор, проте, колектив через чотири роки завершив свою концертну діяльність.

Створений на польській землі „Український наддніпрянський хор” Д. Котка наполегливо ступав тернистим шляхом до свого визнання і, врешті, сягнув європейської слави, яка відповідала мистецькому рівню виконавської майстерності наддніпрянців. Здобуте саме у Польщі визнання, розповсюдилося до Німеччини, Білорусії, Франції, Південної Литви. І, пізніше, з новою силою надихало маестро на творчість у рідному краї.

З 1930 по 1936 рр. Д. Котко на запрошення митрополита Андрея Шептицького працює на педагогічній ниві, але не залишає улюбленої хорової справи. Він керує хором студентів Малої духовної семінарії та Першої української дівочої гімназії сестер Василіянок у Львові. Це виявилася чудова аудиторія для розвитку духовного хорового мистецтва та за короткий проміжок часу талановитий педагог і диригент зумів створити й досягти ідеального стану хору, незважаючи на особливості голосу хлопчиків у підлітковому віці. Основою репертуару навчального хору була Служба Божа. Гордістю для хору було служіння Божественної Літургії в рамках святкової академії „Українська молодь Христові” у церкві Святого Духа. Д. Котко виконував з хором літургійні напиви давньокіївської традиції. Нові і водночас рідні літургійні співи, які вирізнялися сконцентрованою енергією і повнотою хорового звучання, припали до душі учаснику семінарійного хору Мирославу Антоновичу, про що він згадає пізніше у своїх

⁶ В.а., *Koncert narodowy Ukraińskiego Chóru*, „Katowizer Zeitung” 1926, nr 2, s. 3.

спогадах⁷. Давня духовна музика у тембрально наповненому звучанні з характерною аскетичністю і органічною близькістю з українською ментальністю стала новинкою як у творчості Котка, так і для хорового мистецтва Західної України. Виступ хору під час академії справив незабутнє враження на польську владу і вона дала дозвіл на виконання Літургії по радіо, що було в той час надзвичайно почесно. Радіотрансляція богослужіння відбувалася з Успенської церкви у Львові. У цьому заході Д. Котко підсилив басову партію колишніми басами-октавістами Наддніпрянського хору, використовуючи їх своєрідним чином: октавісти мали вступати на кінцевому акорді „Господи помилуй” на октаву нижче від партії басів. Підкріплення басів досвідченими співаками Д. Котко практикував на різних відповідальних концертах⁸.

У духовному репертуарі хору семінарії була Літургія Йосифа Кишакевича, яка побудована на галицьких мелодіях з традиційними музично-виразовими засобами. Хоча Літургія не виділялася особливою мистецькою вартістю, але у виконанні хору приваблювала вишуканістю фактури і мелодичним багатством, певної оригінальності їй диригент надав окремими ритмічними загостреннями. Крім Літургій і низки різножанрових творів, хор виконував релігійні твори українських композиторів – „Лірники”, „Через поле широкее” Д. Котка, „Покаяніє” А. Веделя, колядки і щедрівки в обробках К. Стеценка та Д. Котка⁹.

У 1935 р. Д. Котко організовує чоловічий хор, який складався з кращих голосів-аматорів з високою вокальною майстерністю. До 1937 р. – це „Український мандрівний хор”, а з 1937 р. – „Гуцульський хор”. Колектив в оновленому сценічному одязі в етнічному гуцульському стилі активно пропагував українську пісню містечками Галичини. Своїми виступами викликав незабутні враження у слухачів, що сприяло поштовху роботи культурно-мистецьких осередків і відновленню хорових традицій в Галичині. Найкращі відгуки про спів цього хорового колективу залишили українські композитори і виконавці: С. Людкевич, В. Барвінський, Р. Савицький. Так, аналізуючи один з виступів хору Д. Котка у Львові, у часописі „Українська музика” автори зазначають, що колектив завдяки важкій праці диригента зберіг інтонаційну чистоту, чіткість і абсолютну дисципліну в ритмі та динаміці, диригент вирізняється бездоганним знанням техніки хорового співу і безкомпромісністю у проведенні своїх інтерпретаційних задумів¹⁰. На виступ хору в Судовій Вишні відреагувала газета „Новий час”, схвалюючи вокальну, технічну досконалість колективу, відзначаючи окремих учасників хору за їх

⁷ Дмитро Котко та його хори: статті, рецензії, спогади, документи, ред. С. Стельмашук, Дрогобич 2010, с. 66.

⁸ Т. Кметюк, *Дмитро Котко: феномен диригента*, Івано-Франківськ 2015, с. 108.

⁹ *Ibidem*, с. 106.

¹⁰ В. Барвінський, Р. Савицький, *Хор Дмитра Котка*, „Українська музика” 1937, nr 3, с. 40.

тембральний колорит, („металево-героїчний” перший тенор, „глибокий, тубальний” контрабас), високу техніку голосів, вирівняну ансамблевість у всіх лініях, неперевершене виконання динамічних змін від *fortissimo* до *piano*, чисту барву і суто „котківське” викінчення кожної пісні¹¹.

Хор став одним з базових колективів для створення восени 1939 р. капели „Трембіта”, першим художнім керівником якого призначено Д. Котка. Невдовзі його звільнили з посади головного диригента і він деякий час був другим диригентом капели. Впродовж 1945–1951 рр. працював художнім керівником Гуцульського ансамблю пісні і танцю та паралельно провадив мішаний хор Станіславського медичного інституту. Але його діяльність у 1951 р. була перервана арештом і за звинуваченням у антирадянській пропаганді, він був засуджений на 10 років та засланий у табори ГУЛАГу. Маючи попередній досвід табірної диригентсько-хорової роботи, навіть у неволі він організовує хор із репресованих співаків і домагається в начальства залучення хору до виступів художньої самодіяльності. У 1956 р. він був достроково звільнений, і, повернувшись до Львова, упродовж трьох місяців був регентом кафедрального хору собору святого Юра. На жаль, повернення і визнання імені Котка як славного диригента сучасності, було неможливим в час радянської окупації, тому на схилі літ митець змушений був залишатися в закутку музичного життя Львова. Упродовж 1959–1974 рр. диригент керував капелою бандуристів „Карпати” Українського товариства незрячих. Помер маєстро Д. Котко 18 листопада 1982 р. у Львові, похований на Личаківському кладовищі.

Становлення творчої особистості Дмитра Котка проходило в надзвичайно складних суспільно-політичних умовах, але попри це, насичена артистична діяльність диригента вплинула на піднесення рівня хорового виконавства Західної України. „Український Наддніпрянський Хор” був тим плацдармом, своєрідною творчою лабораторією, в якій сформувався диригентсько-виконавський стиль маєстро. У диригента викристалізувалися власні естетичні погляди, організаційний хист, манера роботи з хором, творчі принципи, певні засади у підборі репертуару.

Диригентська майстерність Д. Котка базується на власному художньо-естетичному світогляді, де вагоме місце віддається народній музиці. Вона ж стала головним джерелом власної інтонаційності диригента: приділяв велику увагу автентичній природі народної пісні. Близькою Коткові була традиційно-академічна манера хорової культури, що виявлялася в реалістичному відтворенні звуків природи, дзвону, ліри тощо. Диригент втілював нові форми, жанри хорової музики, тематично урізноманітнював і збагачував репертуар своїх колективів. За його переконанням, хорова музика покликана виконувати в житті народу суспільно-національні функції. Тому впродовж

¹¹ В.а., *Гостина хору Котка*, „Новий час” 1938 (10 V), s. 4.

десятиліття „Наддніпрянський хор” під його керівництвом пропагував красу і силу української пісні, доносив до слухачів безцінні творіння композиторів, що надавали змогу світові дізнатися про високу духовну культуру українців.

Розумна безкомпромісність і послідовність, що були властиві характерові Котка, визначили його унікальні організаційні здібності. Ще перший хоровий склад Наддніпрянського хору, а згодом, Український чоловічий хор і капела „Трембіта” були сформовані з артистично талановитих, вокально добірних голосів, які відповідали його вимогам, адже диригент сам володів чудовим голосом. Котко прискіплював підбирав голоси, а головним критерієм відбору були професійні вокальні дані співаків. На формування характеру і темпераменту особистості диригента неабиякий вплив мав досвід у військовій справі як сотника Армії УНР і практика роботи з духовим оркестром. Дослідник життєтворчості диригента Т. Кметюк зауважив, що у творчій постаті Д. Котка викристалізувалися і поєдналися такі психологічні типи як диригент-керманич, диригент-партнер і диригент-ментор¹². Для хористів він був беззаперечним авторитетом, бережливо до них ставився і своєю натхненною працею спрямовував до творчого життя.

Основним середовищем для формування виконавської манери диригента є репетиційна робота. Котко виділявся власним неповторним підходом до розспівування: хористи виконували унісонні або акордові вокалізи, які базуються на відпрацюванні вокальних і технічних проблем, виявлених при вивченні музичних творів. Іноді диригент давав настроювання не перед співаками, а за їхніми спинами. На нашу думку, в такий спосіб він максимально налаштовував хор на слухання, інтонаційну точність подачі звуку. Ця здатність вслуховуватися до звучання колективу йшла з боку диригента, коли він відходив на більшу відстань від хору і вимагав ретельного виконання вказівок¹³. Деколи правильне виконання музичної фрази Котко показував не власним голосом, а за допомогою акомпаніатора. Над розучуванням творів, хорових партій, тексту, відпрацюванням інтонації і дикції працювали помічники. Згодом маестро особисто проводив зведені репетиції, на яких ґрунтовно вишліфовувалась чистота інтонації, тембри, динаміка і агогіка творів. Під час репетиційної роботи Котко був вимогливим і безкомпромісним, ретельно опрацьовував партитури, тонко відчував музичний образ і домагався від хористів його відтворення. Маестро відпрацьовував усі найдрібніші деталі на репетиціях і в концертному виконанні вибудована модель інтерпретації твору не відходила від попередньо створеного на репетиціях звукового ідеалу¹⁴. Відтак, на сцені диригент не мав потреби давати волі емоціям (збільшення амплітуди жестів, надмірна міміка обличчя), оскільки результатом

¹² Т. Кметюк, *Дмитро Котко: феномен диригента*, Івано-Франківськ 2015, с. 93.

¹³ *Ibidem*, с. 88.

¹⁴ *Ibidem*, с. 89.

його вимогливої праці був готовий вишліфований концертний продукт для слухачів. Співаків об'єднувала дисципліна і спільні виконавські принципи, що сприяло успіхові виконання творів під час концертного виступу.

Диригентський стиль митця формувався впродовж усієї творчої діяльності. Оскільки концертний виступ у будь-якій виконавській творчості – це миттєвий акт із неповторними нюансами, оцінити індивідуальний виконавський стиль диригента можна на основі окремих деталей, продемонстрованих під час концертів. Диригентська техніка Д. Котка виходила із специфіки хорового звучання. Жести диригента були непомітні, скупі і зібрані, злегка рухалася голова, очі і пальці. Легкими жестами він досягав незвичайної злагожденості, наповнюючи звучання кожного твору динамічною енергією.

Майстерністю відзначається керування нюансами, відтворенням контрастних зіставлень *piano* і *forte*, несподіваних *subito*, а також поступовими динамічними змінами, особлива краса звучання співу *mormorando* і *pianissimo*¹⁵. Часто поєднувана темпова різноманітність з динамічними градаціями – теж один з кращих інтерпретаційних прийомів Д. Котка. Така філігранність звуковиявлення, мобільність реагування на вимоги диригента забезпечувалася завдяки активності артикуляції, чистоті дикції і надзвичайній організованості звукоутворення. Особливе захоплення викликало звучання чоловічих голосів, їх темброве наповнюваність і чистота. Під час концертних виступів вмів й економно використовувати басів-октавістів. А загальне звучання доведене до неймовірної досконалості завдяки розумінню можливостей голосу кожного співака, його якості, діапазону і тембру. Т. Кметюк зауважує, що в могутніх звукових масивах, приборканих диригентом, вирувала сконцентрована енергія, і це справляло особливе враження на слухача, немов „проривалась українська душа, відчувалася вибухова, але опанована сила української стихії”¹⁶. Польські критики подивлялися винятковою могутньою силою звучання невеличкого хору (йшлося про „Наддніпрянський хор” – котківську „шістнадцятку”), який порівнювали зі звучанням оркестру зі ста труб, відзначали досконалість мистецького ансамблю, а також вірцевий сценічний вигляд і дисципліну¹⁷.

Своєрідною особливістю виконавської майстерності хору Д. Котка було вміння надзвичайно реалістично відтворювати звуки природи, дзвонів, ліри тощо. У „Пташиному хорі” (колективний твір хористів і диригента) на фоні соліста і „гітарного” супроводу хору ідеально звучали відтворені співи птахів. Котко у своїй щедрівці „Дзвони” в басовій партії досягав звучання удару

¹⁵ С. Стельмашук, *Невтомний маестро. До 100-річчя з дня народження Дмитра Котка*, „За вільну Україну” 1992, № 83, с. 2.

¹⁶ Т. Кметюк, *Дмитро Котко: феномен диригента*, Івано-Франківськ 2015, с. 91.

¹⁷ В.а., *Chór Dymitra Kotka*, „Gazeta Bydgoska” 1922 (14 VIII), с. 2.

великого натурального дзвону, переливи менших дзвонів за рахунок прийому *glissando* жіночих голосів, а також відгомін далеких дзвонів. Імітацію ліри відтворював у власних обробках кантів „Лірники” і „Через поле широкее”.

До творчо-виконавських рис належить, вихований ще в дитинстві, добрий художній смак митця, який виявився у вмінні підбирати сценічний одяг своїм колективам. Вбрання Наддніпрянського хору було особливо барвистим: чоловічий склад вбраний по-козацьки – сині шаровари, сорочка-вишиванка, кольорові пояс і чоботи, жіноча група – у народному одязі Наддніпрянщини. Пізніше, у „Гуцульському” хорі, співаки виступали у мальовничих народних строях карпатського регіону, що в поєднанні з репертуарною палітрою хору і його звучанням, підкреслювало колорит гірського куточка українського краю.

Діяльність колективу мала неабиякий вплив на формування виконавського стилю просвітянських хорів. В музичних колах після концерних виступів можна було часто почути вислів „співають, як хор Котка”. Зокрема, М. Антонович, який з 1938 р. керував хором Малої духовної семінарії, а також в роботі з Голландським хором м. Утрехт, орієнтувався насамперед на важливі риси диригентського стилю наддніпрянського маестро: глибинне відчуття української пісні, її духу і забарвлення у хоровому звучанні, в художній інтерпретації строге дотримання темпів, агогіки, динамічної шкали, відпрацьованої під час репетицій¹⁸.

Роль Дмитра Котка у становленні професійного хорового мистецтва західного регіону України у першій половині XX століття є найдзвичайно важливою в декількох аспектах. По-перше: Котко привніс „великоукраїнську” традицію хорового співу в Західну Україну, оновивши уявлення галичан про звучання хорового ансамблю. Воно було близьким до загальнонаціонального „лисєнківського” тембрового еталону і відрізнялося тембрально наповненим, барвистим звучанням. Інакшість способу інтонування пояснювалася геопсихічним аспектом національної психіки, а саме, „вслуханням” в український степовий краєвид. А також диригент ввів у репертуар навчальних хорів семінарії і дівочої гімназії кийські духовні наспіви, для яких характерний широкий розспів речитативного викладу із вільним мелізматичним оздобленням. Другим своєрідним новаторством був той факт, що професійні колективи, створені Д. Котком, за статусом і рівнем виконання рішуче протиставлялися аматорським формам культивування хорового співу. До процесу професіоналізації хорового мистецтва в Галичині долучився ідейний соратник митця – диригент і композитор Микола Колєсса, створивши колектив „Студіо-хор”.

¹⁸ У. Граб, *Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія. Емігрантське музикознавство в українському культуротворенні повоєнних десятиліть*, Львів 2019, с. 269.

Наступною заслугою Д. Котка стала авторитетність його особистості і творчої постаті як для сучасників, так і для музикантів-послідовників. Хормейстерське чуття і професійна майстерність маестро стали взірцем для наслідування його наступникам, серед яких ціла плеяда диригентів-професіоналів. Власне індивідуальне відчуття глибинної природи національного хорового співу диригент передав своїм учням Є. Вахняку і В. Василевичу. Багатогранна диригентська, артистична, суспільно-культурна діяльність Д. Котка стала поштовхом до активізації розвитку хорового мистецтва і, загалом, музичних процесів, що відбувалися в Західній Україні у першій половині XX століття.

Bibliografia

- В.а., *Chór Dymitra Kotka*, „Gazeta Bydgoska” 1922 (14 VIII), s. 2.
В.а., *Koncert narodowy Ukraińskiego Chóru*, „Katowizer Zeitung” 1926, nr 2, s. 3.
В.а., *Гостина хору Котка*, „Новий час” 1938 (10 V), s. 4.
Барвінський В., Савицький Р., *Хор Дмитра Котка*, „Українська музика” 1937, nr 3, s. 39–40.
Вітенко О., *Український професійний хор під орудою Дмитра Котка: нарис 1920–1939 рр.*, Кременець 1969.
Граб У., *Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія. Емігрантське музикознавство в українському культуротворенні повоєнних десятиліть*, Львів 2019.
Дмитро Котко та його хори: статті, рецензії, спогади, документи, red. С. Стельмашук, Дрогобич 2010.
Кліш Ю., *У пісні – доля. До 90-ліття Дмитра Котка*, „Наша культура” 1982, nr 5, s. 1–4.
Кметюк Т., *Дмитро Котко: феномен диригента*, Івано-Франківськ 2015.
Козаренко О., *Микола Лисенко – творець української національної музичної мови*, Коломия 2023.
Стельмашук С., *Невтомний маестро. До 100-річчя з дня народження Дмитра Котка*, „За вільну Україну” 1992, nr 83, s. 2.

THE CREATIVE ACTIVITY OF DMYTRO KOTKO: PERFORMANCE AND STYLISTIC ASPECT

Abstract

This article undertakes an analysis of the complex and enriched artistic life of conductor Dmytro Kotko, during which his own aesthetic views, organizational skills, manner of working with the choir and creative principles crystallized. The first professional choral ensemble „Ukrainian naddniprianskyi Choir”, headed by D. Kotko, became a kind of creative laboratory where conductor-performative style of the maestro was formed. The conductor's important role in forming professional choral art in the western region of Ukraine is emphasized, and the aspects of conducting and choral work characterized by innovative features are highlighted. Kotko's multifaceted activities acted as a catalyst for the advancement of choral art and, more broadly, musical processes that unfolded in Western Ukraine during the first half of the 20th century.

Keywords: Dmytro Kotko, conductor, choral art, performance style

Andrij Karpiak

Lwowska Narodowa Akademia Muzyczna im. Mykoły Łysenki, Ukraina

**ФЛЕЙТОВИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ У ЛЬВОВІ
В ХІХ СТОЛІТТІ**

Цікавість львів'ян до подій у флейтовому світі ХІХ століття можна пояснити виразними здобутками місцевих професійних музикантів та активним мистецьким життям міста. Уже з кінця ХVІІІ століття розгортається театральна та концертна діяльність мистецьких інституцій провінції, в якій флейтисти беруть найактивнішу участь. У 80–90-х роках у Львові разом з трупою творця польського театру Войцеха Богуславського [Wojciech Bogusławski, 1757–1829 pp.] працює Антоні Вейнерт [Antoni Weinert, 1751–1859 pp.] – придворний флейтист короля Станіслава Августа, автор оперет та Концерту для флейти, у подальшому перший професор Варшавської консерваторії (1821 р.). А однією з найяскравіших постатей саме львівського флейтового мистецтва варто вважати соліста німецького театру (1818–1841 pp.) та викладача і композитора Міхала Яцковського [Michał Jackowski, 1795–1848 pp.]. У 20-х роках ХІХ ст. М. Яцковский виступав з сольними концертами у Пешті, Відні, Кракові, Лейпцигу, в яких окрім композицій академічного репертуару часто виконував власні твори. Схвальна преса порівнювала мистецтво флейтиста з діяльністю відомих французьких артистів Луї Друе [Louis-François-Philippe Drouet, 1792–1873 pp.] та Транкілья Бербіґ'є [Antoine Benoît Tranquille Berbiguier, 1782–1835 pp.], а визначний скрипаль та капельмейстер театру Кароль Ліпінський [Karol Józef Lipiński, 1790–1861 pp.] вважав, що талант М. Яцковського, зокрема, бездоганне інтонування, чистота тону, володіння технікою подвійного стакато, переважає виконавські можливості А. Б. Фюрстену [Anton Bernhard Fürstenau]. Існує припущення, що Міхал Яцковский міг бути і тим таємничим педагогом львівських геніїв Франца та Карла Допплерів, про якого часто згадують дослідники творчості братів, адже музикант мав у Львові свою успішну школу.

У першій половині ХІХ століття у Львові працювало багато інших професійних флейтистів: Альфред Боровський [Alfred Borowski], Карл Бруннгофер [Karl Brunnhofer], Юзеф Башни [Józef Baszny, Baschny], Франц Кароль Полляк [Franz Karol Pollak], та аматорів: Георг Етьєн Аслан [Georg Etienne Aslan], Марцелій Цемірський [Marceli Ciemirski], Доктор Кробсгофер [Dr. Krobshoffer]

та ін. Поряд з тим, що стосувалося прогресивних кроків та оновлення інструментарію галицьких флейтистів, які на межі епох задовільнялися простими моделями флейт, такі зміни надходили звичайно ззовні і потребували тривалої абсорбації.

У першій половині XIX століття місто не відчувало дефіциту уваги від флейтистів-гастролерів з усіх кутків Європи. Шевальє де Поліньї або Луї Фогель з Парижа [Chevalier der Poligny-Louis Vogel], Йозеф Вольфрам з Відня [Joseph Wolfram], пан Чурба з Праги [Czurba aus Bohmen], Йоганн Георг Вледдер з Амстердама [Johann Georg Vledder,] з задоволенням виступали у Львові.

Значний резонанс викликав у місті приїзд Йозефа Вольфрама у 1825 р., що вплинув не лише на естетичні смаки меломанів міста, але й визначив нові інструментальні вподобання львів'ян. Захід висвітлювався у пресі тривалий час. Уже до приїзду артиста часописи, зокрема „Kurier Warszawski” (8 лютого) інформували про значні здобутки флейтиста та його широке концертне турне, що охоплювало міста Росії, Варшаву, Люблін та Львів. Протягом ряду випусків: № 11, № 13, № 16, № 20 галицьке видання „Mnemosyne: galizisches Abendblatt für gebildete Leser” переконує читачів у виключній місії Йозефа Вольфрама, який вирішив поділитися з львів'янами найновішими знахідками майстрів флейти та привіз зі собою прогресивну модель – вдосконалену флейту „Panaulon”. Артист затримався у місті на більш ніж два тижні для того, щоби дати додатковий концерт 3 березня та більш детально познакомити численне коло бажаючих з невідомою раніше моделлю інструмента¹.

У 20-х рр. 19 століття в Австрії стають популярними флейти з подовженим нижнім коліном, що сягало *g*, виготовлені у Відні. Ці інструменти називали панаулонами. У деяких з цих флейт нижнє коліно отримувало U-подібну форму, фаготного типу, в інших залишалося прямим. З'ясування джерела винаходу інструмента на сьогодні становить певну складність. У 1813 р. про створення флейти з можливістю охоплення діапазону від соль малої октави оголосив Георг Байр [Georg Bayr] та у подальшому опублікував у 1823 році методику „Practische Flöten-Schule”. За іншою версією, 17-клапанні панаулони були створені Трекслером [Trexler] та Кохом [Koch] у 1815 р. „Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste” [Leipzig, 1838 р.] приписує винайдення моделі „Panaulon” професору Лангеру [Langer] у 1813 р. [з вдосконаленнями Й. Вольфрама [Wolfram] та Іклера [Ickler]. У момент приїзду до Львова Й. Вольфрама та першої появи у місті моделі „Panaulon” брати

¹ В.а., *Musik und Kunst*, „Mnemosyne: galizisches Abendblatt für gebildete Leser” 1825, nr 11, (8 II), s. 44; В.а., *Musik und Kunst*, „Mnemosyne...” 1825, nr 13 (15 II), s. 52; В.а., *Musik und Kunst*, „Mnemosyne...” 1825, nr 20 (12 III), s. 79–80; В.а., *Musik und Kunst*, „Mnemosyne...” 1832, nr 16 (26 II), s. 64.

Допплери, яким випала місія прославити самотутнє покоління „віденської” флейти у своїй безсмертній творчості, були ще надто юними².

Відтак, протягом наступних десятиліть флейтовий інструментарій Львова перебував у руслі вдосконалень прототипів „віденської” флейти, серед яких першість у подальшому належала віденському майстру Йоганну Йозефу Ціглеру [Johann Joseph Ziegler, 1795–1858 pp.]. Успіхи Франца та Карла Допплерів [Franz Doppler, Karl Doppler] лише закріплювали переконання у досконалості системи інструмента. Флейта принаймні зовнішньо сягнула можливостей скрипичного діапазона. Видатні представники класичного та романтичного мистецтва Л. в. Бетховен та Ф. Шуберт без жодних вагань використовували звучання „віденської” флейти у своїх композиціях. „Panaulon” однаково чудово та неповторно висвітлював теми трагічного кохання Ф. Шуберта та запальні угорські народні мотиви творів братів Допплерів. Але характерність флейти, яка завжди вважалася її сильною стороною у неспокійну епоху інструментальної реформи починає суперечити вимогам універсальності та холодному розрахунку загальної уніфікації інструментарію. І з такого жорсткого погляду виявилися ряд огріхів: „народно-самотутній” стрій флейти вступав у конфлікт з рівномірно-темперованими вимогами ансамблевої та оркестрової практик, оманлива ширина діапазона обмежувалася досягненням поодиноких звукових ефектів у нижньому регістрі та не була забезпечена зручністю з погляду техніки та моторики рухів, обтяжуючи і так доволі незручні аплікатурні послідовності, велика вага ускладнювала процес виконання, а значна кількість отворів, клапанів, металічна основа головки приводили до швидкої появи тріщин на дерев’яній основі інструмента та багато іншого³. Вишукана прогресивна публіка, інтелектуали та окремі молоді артисти підсвідомо та свідомо очікували на швидкі та кардинальні зміни, намагаючись сприяти прискоренню процесу.

Отримавши відомості про появу революційної розробки Теобальда Бема [Theobald Böhm] у Мюнхені, незадовго після початку праці Другої майстерні митця, львівський міщанин, ботанік за освітою та пристрасний любитель флейти Марцелій Цемірський (1824–1885 pp.), не вагаючись, замовляє у майстра срібну флейту nr 93 з досить рідкісним та дорогим збагаченням моделі клапаном h^4 (220 флоринів) та музичні твори для виконання на інструменті (8 флоринів, 45 крейцерів). М. Цемірський отримує інструмент 16 травня

² A. Powell, *The Flute*, Yale University Press 2002, p. 150.

³ A. Pustlauck, *The simple system flute between 1790 and 1850, its performance practice and chamber music repertoire with piano forte and / or strings*, Proefschrift ingediend met het oog op het behalen van de graad Doctor in de Kunsten, Brussel, Vrije Universiteit, faculteit Letteren en Wijsbegeerte 2016, s. 11–12.

⁴ Зі 130 інструментів, які виготовив Т. Бьом протягом 1847–1859 років лише сім були забезпечені клапаном „сі” малої октави.

1855 року, оплативши 235 флоринів. Замовлення було зареєстроване у конторській книзі майстра за адресою nr 541, Монастир Усіх Святих у Львові, у якому Марцелій Цемірський займав посаду секретаря конвенту бенедиктинок. Костел Усіх Святих і монастир бенедиктинок функціонує до сьогоднішнього дня та знаходиться на площі Вічевій, 2 у Львові⁵.

Стосовно музичної діяльності монастиря варто пригадати, що ще на межі XVII–XVIII століть абатиса Єлена Елеонора Казановська [Helena Eleonora Kazanowska, 1686–1711 pp.] домоглася у Римі усунення заборони ордену бенедиктинців, що не дозволяла монахам використовувати музичні інструменти. З того часу, „[...] не шкодуючи коштів”, заклад активно почав залучати вчителів музики для талановитих послушниць та монахинь. І хоча можна віднайти ряд свідчень про вчителювання монахинь-бенедиктинок, їхні заняття на інструментах та діяльність у монастирі викладачів музики, версія за купу М. Цемірського флейт для потреб закладу видається мало ймовірною, оскільки придбання Секретаря вирізняються ексклюзивністю та виразним колекційним спрямуванням⁶. Окрім наведених роздумів та фактів, пошуки у Центральному державному історичному архіві України у Львові свідчень про отримання монастирем музичних інструментів в означений час не дали задовільних результатів.

Наслідуючи приклад М. Цемірського, Паппіус [Pappius] вирішує замовити інструмент у майстра (завдаток 110 флоринів, знижка 10 флоринів), очевидно, для студента першого року навчання у недавно заснованому при ГМТ Інституті музики (1839 р.) Галицького музичного товариства Йоганна Паппіуса [Johann Pappius]. Прізвища Паппіуса та Цемірського одночасно фігурують у записах в книзі Т. Бема за 4 вересня 1855 р.

У 1857 р. Паппіус у серпні отримує срібну флейту, за яку було виплачено 180 флоринів. Не надто висока сума, яку оплатили за інструмент може бути пояснена відсутністю на флейті клапана *h* та політикою майстерні Т. Бема, що пропонував знижки для професійних музикантів (за словами Людвіга Бема). Це опосередковано підтверджує наше припущення щодо адресата замовлення, Йоганна Паппіуса, ім'я якого міститься у списках студентів-флейтистів консерваторії, що навчалися у класі професора Карла Бруннгофера [Karl Brunnhofer]⁷.

Дещо складнішим видався процес виконання другого замовлення М. Цемірського. Очевидно, 20 травня 1857 р. аматор отримує срібну флейту

⁵ T. Böhm, *Geschäftsbuch der Flötenwerkstatt 1847–1859, 1876–1879*, prsg. Ludwig Böhm, München 2010, s. 15.

⁶ B. Skoczylas-Stadnik, F. Grzywacz, *Skarby lwowskie w opactwie benedyktynek w Krzeszowie*, Legnica 2017, s. 57.

⁷ *Verzeichniß sämtlicher Mitglieder des Vereins zur Beförderung der Tonkunst in Galizien im Jahre 1855, V.Z. 131 ex 1854*, Prywatne Archiwum Leszka i Teresy Mazepów, rękopis, s. 15

№ 98 з клапаном *h* (170 флоринів), якою раніше біля півтора року користувався Вільгельм Гумпл [Wilhelm Humpl] з Грацу та у подальшому замінив її на флейту з кокосового дерева № 113.

Найцікавішим замовленням Марцелі Цемірського, уже третім за чергою, стало його прохання до Теобальда Бема виготовити для нього альтову флейту, що виявилася першим інструментом даної моделі, виготовленої майстром. Ця подія, незважаючи на аматорську діяльність М. Цемірського, дозволила потрапити імені ботаніка у різноманітні професійні флейтові дослідження⁸. У січні 1858 р. альтова флейта № 120 виготовлена з мельхіорового сплаву була придбана замовником за 156 флоринів. Відтак, якісні зразки інструментів Т. Бема лише стимулювали захоплення М. Цемірського. На початку осені він придбав у майстра за 170 флоринів ще й гренадилеву флейту № 126 з срібними клапанами⁹. На думку праправнука Т. Бема – Людвіга Бьома – цілком вірогідним є припущення, що придбання М. Цемірського на цьому могли не завершитися, адже записи майстерні обриваються у лютому 1859 р. та частково відновлені аж за період 1876–1879 рр.

Ми володіємо на сьогодні досить скупими відомостями про постійного покупця майстерні мюнхенського майстра. Поряд з цим, вони свідчать про беззастережну любов Марцелія Цемірського до мистецтва та флейти. Окрім уже згаданих даних про освіту та посаду аматора, показовими можна вважати наступні факти: у 1870-х рр. ім'я М. Цемірського зустрічається у списку членів Товариства друзів образотворчого мистецтва у Львові¹⁰, чиновник бере участь у роботі наглядової ради Спілки взаємної допомоги приватних службовців¹¹.

На Личаківському кладовищі у Львові (поле №3) знаходиться багате та вишукане поховання цієї людини зі статусом ангела та скульптурним гіпсовим барельєфом обличчя в обрамленні колосків з серпом та двох дерев'яних флейт, що напевно, свідчать про професію та захоплення ботаніка¹².

Аналізуючи завдання та мету найактивніших покупців майстерні Теобальда Бьома протягом 1847–1859 рр., ми не можемо не звернути увагу

⁸ C. Rees, *Brief background & history of the alto flute* [w:] *The Kingma System Alto Flute: A Practical Guide for Composers and Performers*, London 2013, <http://www.altoflute.co.uk/01-background/history.html> (21.12.2023).

⁹ T. Böhm, *Geschäftsbuch...*, s. 16.

¹⁰ *Sprawozdanie Dyrekcji Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie o Czynnościach i Stanie Towarzystwa w Roku 1875/6*, t. IX, Lwów 1877, s. 17.

¹¹ *Protokół obrad posiedzenia Rady nadzorczej Towarzystwa wzajemnej pomocy oficjalistów prywatnych*, „Gazeta Narodowa” 1871, nr 70 (15 II), s. 3.

¹² K. Stefański, *Angeles en Los cementerios-símbolo de la esperanza Cristiana*, „Los ángeles en el arte”, Capítulo 4, coordinadoras: Nochebuena M.C.V., Kubiak E.J., Puebla: Facultad de Arquitectura 2014, s. 77; K. Łoza, Ch. Charczuk, *Cmentarz Łyczakowski we Lwowie. Przewodnik*, Wrocław 2016, s. 238.

на самобутній характер ментальності львівських замовників. З постійних клієнтів майстра, які придбали у Т. Бьома по чотири і більше інструментів, вирізняються наступні добродії: Філіпп Ернст [Philip Ernst] (Нью-Йорк), Адольф Рапп [Adolph Rupp] (Санкт-Петербург), Антоніо Сакетті [Antonio Saccetti] (Одеса, Тамбов) та Марцелій Цемірський (Львів). За винятком львівського аматора, усі інші запропоновані імена належать відомим артистам, професійним педагогам, що мали перед собою чітку та зрозумілу ціль – опанувати новий інструментарій та передати знання наступному поколінню фахівців¹³.

У львівському мистецькому середовищі середини століття ми спостерігаємо яскраві прогресивні тенденції: цікавість до досягнень науки та техніки, до постійного оновлення, бажання рухатися у злагоді з часом, не відставати від передових ідей епохи, бути сучасним та універсальним. Але своєрідним та специфічним видається інше – такі прагнення формувалися не у пошуках, стараннях чи роботі професіоналів флейтистів, а в осередках аматорського руху та захоплень, в праці інтелектуалів, часто не пов'язаних безпосередньо з музичним фахом. Діяльність прямих фахівців не спішить виходити за межі існуючої традиції, поступово провінціалізуючись, відіграє роль лише інструменту в руках успішних і заможних цінителів мистецтва. Вона надто залежна від існуючих устоїв, авторитетів, надто несамостійна та квола. У 50-ті рр. XIX століття кар'єра братів Допплерів досягає свого піку, вони періодично відвідують Львів із концертами та, залишаючись відданими традиційному інструментарію, дають привід місцевим фахівцям не турбуватися про майбутнє.

Відтак, у середині XIX століття неповторними та сенсаційними місцевими подіями, пов'язаними з флейтою, відзначаються заходи та вчинки саме флейтистів-аматорів. Доктор Кробсгоффер – секретар-референт прокуратури Львова [Aushilfs Referent bei der Kammerprocuretur in Lemberg] захоплює публіку грою власних флейтових композицій, про що у вишуканих епітетах: „[...] надзвичайна довершеність та смак”, „[...] віртуозна спритність” повідомляють нам друковані видання¹⁴. Найпопулярніший композитор тогочасного Львова та засновник Товариства друзів музики – Йоганн Рукгабер [Johann Ruckgaber], – присвячує свої флейтові композиції Георгу Етьєну Аслану [George Étienne Aslan]. Виявляють значну цікавість до інструмента відомі діячі української культури – Порфирій Бажанський та Остап Нижанківський, а ботанік Марцелій Цемірський вивчає будову та звучання альтової флейти та порівнює досконалість конструкції тільки що винайдених циліндричних дерев'яних та срібних флейт Теобальда Бема.

У зв'язку з тим, що на периферії, в країні Австрійської імперії не було потужних конкурентів майстерні Т. Бема та непримиренних авторитетів-

¹³ Т. Böhm, *Geschäftsbuch...*, s. 27.

¹⁴ В.а., *Musik und Kunst*, „Mnemosyne...” 1840, nr 86 (3 XI), s. 354.

традиціоналістів (таких як Ж.-Л. Тюлу [J.-L. Tulou], Д. Бріччяльді [Brancialdi], Г. Мейер [Meyer], М. Шведлер [Schwedler]), провінційний світ значно податливіше та органічніше вбирав у себе всі новітні розробки, часто безконфліктно поєднуючи використання інструментів непоборних антагоністів. Здавалося б, процес знайомства Львова з новим духовим інструментарієм, перехід фахівців до використання флейт принципово нового покоління проходив доволі спокійно та мирно, не зустрічаючи на своєму шляху різкого спротиву чи заперечення, відкидання тих чи інших конструктивних засад винахідника та його системи інструмента в цілому, характерних для великих музичних центрів. З іншого ж боку, ми спостерігаємо, що явище осягнення флейтової реформи, незважаючи на прогресивний резонанс на початках процесу, проходило у Львові стихійно, хаотично, несфокусовано та мляво. Очевидно, навіть за змістом конторських книг Т. Бема, львів'яни володіли достатніми фінансовими ресурсами для власного забезпечення інструментальними новинками, як наслідок, – фахового зростання, але на виклик сучасності відгукнулися лише інтелектуал та студент першого року навчання. Фахівці, які зобов'язані були вчасно взяти у свої руки організацію сповіщення та реклами (дії, які ми можемо спостерігати у багатьох інших містах, що долучилися до популяризації новітньої технології майстра зусиллями К. Годфроя [Clair Godfroy] та Л. Лота [Louis Lot], Д. Бріччяльді, Коха [Koch], П. Камю [Paul Camus], Л. Беффе [Louis Buffet], фірми „Rudall and Rose”), агітацію забезпечення новітнім інструментарієм молодших колег, студентів та учнів (Ф. Ернст, А. Рапп, А. Сакетті, Г. Рудалл [Georg Rudall]), роз'яснення переваг змін, створення настанов, підручників для опанування новим інструментарієм (Річард Карт [Richard Carte], Емануель Кракамп [Emanuele Krakamp], П. Камю, Анрі Альте [Henry Altès] та ін.), виявили в Галичині відверту консервативність та відсутність розуміння, непрофесіоналізм.

Відтак, у висновках засвідчуємо, що процес опанування новим інструментарієм у Львові, для якого був створений чудовий майданчик ще у середині XIX століття зусиллями Марцелія Цемірського, що володів фактично усіма наявними на той час зразками б'юмівської флейти, не завжди доступними навіть у найвідоміших музичних центрах та Йоганна Паппіуса – молодого артиста, очевидно, не був розвинутий у професійному середовищі та розтягнувся на багато десятиліть. Був втрачений чудовий шанс залишитися в сучасному та амбітному європейському професійному середовищі, що до того часу вдавалося зусиллями таланту, праці та допитливості попередньому поколінню львівських флейтистів. На це вказують цілий ряд фактів. Зокрема, композитор Ярослав Ярославенко (1880–1958 рр.), який у 1920-х рр. керував львівськими духовими оркестрами у книзі „Як заложити дуту оркестру” наголошував на використанні у музичних колективах Львова флейт з 8-ма, 10-ма та 12-ма клапанами, що виготовлялися „[...] з гренадилевого, гебанового та буксового дерева” (напевне, автор мав на увазі гренадилеве, ебенове

та самшитове дерево)¹⁵. Ще у 30-х роках XX століття ми можемо зустріти у львівському музичному журналі „Orkiestra” рекламу фабрики духових музичних інструментів у Перемишлі, яка поряд з флейтою конструкції Т. Бьома на рівноправних началах, за твердженням Петера Шпора, пропонує ранній інструмент системи Шведлера-Круспе [Schwedler-Kruspe]¹⁶. А флейти системи Гайнріха Фрідріха Мейера [Heinrich Friedlich Meyer, 1814–1897 pp.], згідно збереженим артефактам інструментальної колекції Євгена Білецького та багаточисленним фото місцевих ансамблів та оркестрів того часу, залишалися в активному використанні у Галичині навіть у 50-х pp. минулого століття.

Bibliografia

- B.a., „Orkiestra” 1934, nr 5, s. 1.
- B.a., *Musik und Kunst*, „Mnemosyne: galizisches Abendblatt für gebildete Leser” 1825, nr 11 (8 II), s. 44.
- B.a., *Musik und Kunst*, „Mnemosyne: galizisches Abendblatt für gebildete Leser” 1825, nr 13 (15 II), s. 52.
- B.a., *Musik und Kunst*, „Mnemosyne: galizisches Abendblatt für gebildete Leser” 1825, nr 20 (12 III), s. 79–80.
- B.a., *Musik und Kunst*, „Mnemosyne: galizisches Abendblatt für gebildete Leser” 1832, nr 16 (26 II), s. 64.
- B.a., *Musik und Kunst*, „Mnemosyne: galizisches Abendblatt für gebildete Leser” 1832, nr 22 (17 III), s. 88.
- B.a., *Musik und Kunst*, „Mnemosyne: galizisches Abendblatt für gebildete Leser” 1840, nr 86 (3 XI), s. 354.
- Böhm T., *Geschäftsbuch der Flötenwerkstatt 1847–1859, 1876–1879*, prsg. Ludwig Böhm, München 2010.
- Łoza K., Charczuk Ch., *Cmentarz Łyczakowski we Lwowie. Przewodnik*, Wrocław 2016.
- Powell A., *The Flute*, Yale University Press 2002.
- Protokół obrad posiedzenia Rady nadzorczej Towarzystwa wzajemnej pomocy oficjalistów prywatnych*, „Gazeta Narodowa” 1871, nr 70 (15 II), s. 3.
- Pustlauk A., *The simple system flute between 1790 and 1850, its performance practice and chamber music repertoire with pianoforte and / or strings*, Proefschrift ingediend met het oog op het behalen van de graad Doctor in de Kunsten, Brussel, Vrije Universiteit, faculteit Letteren en Wijsbegeerte 2016.
- Rees C., *Brief background & history of the alto flute [w:] The Kingma System Alto Flute: A Practical Guide for Composers and Performers*, London 2013, <http://www.altoflute.co.uk/01-background/history.html> (21.12.2023).
- S.C., *Wspomnienie pośmiertne*, „Dziennik Mód Paryskich” 1848, nr 12, s. 94–95.
- Schreiner G.F., *Grätz. Ein naturhistorisch-statistisch-topographisches Gemälde dieser Stadt und ihrer Umgebungen*, Grätz 1843.

¹⁵ Г. Григор'єв, *Характеристика і класифікація духових та ударних музичних інструментів та правила їх використання. Методичний посібник*, Київ 2007, s. 26–27.

¹⁶ B.a., „Orkiestra” 1934, nr 5, s. 1.

- Skoczylas-Stadnik B., Grzywacz F., *Skarby lwowskie w opactwie benedyktynek w Krzeszowie*, Legnica 2017.
- Sprawozdanie Dyrekcji Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie o Czynnościach i Stanie Towarzystwa w Roku 1875/6*, t. IX, Lwów 1877, s. 17.
- Stefański K., *Angeles en Los cementerlos-simbolo de la esperansa Cristiana*, „Los ángeles en el arte”, Capitulo 4, coordinadoras: Nochebuena M.C.V., Kubiak E.J., Puebla: Facultad de Arquitectura 2014.
- Verzeichniß sämtlicher Mitglieder des Vereins zur Beförderung der Tonkunst in Galizien im Jahre 1855, V.Z. 131 ex 1854*, Prywatne Archiwum Leszka i Teresy Mazerów, rękopis.
- Григор'єв Г., *Характеристика і класифікація духових та ударних музичних інструментів та правила їх використання. Методичний посібник*, Київ 2007, s. 26–27.

LIV FLUTE INSTRUMENTS OF THE 19TH CENTURY

Abstract

During the 19th century, the structure of the flute underwent significant and inevitable changes. Hundreds of famous musical masters devoted their lives to adapting the instrument to the new aesthetic needs of the Romantic era. The role and sound quality of the flute underwent a significant rethinking. Therefore, the inventors' search was reflected in the external and internal structure, on the attachment of superstructures, on the material from which the samples were made, etc. For several decades, the flute gets a completely new look and structure. Along with the change of the instrument, the change of the system of teaching and performance on the flute begins.

The first years after Theobald Böhm's reform were most clearly and convincingly capable of reflecting the shock state of the industry's leading specialists, their mostly feverish efforts to reject, deny, glorify, use, „modernize” or calmly accept the realities of the new professional life. So far, little attention has been paid in scientific research to the specifics of familiarization and the initial stages of mastering the newest tools in the provincial centers of Europe. Their experience can provide unusual and original facts for the analysis of individual phases of the professional crisis provoked by the reform and help form a holistic picture of the phenomenal event. The Lviv example vividly demonstrates, on the one hand, the original manifestations of the attitude towards the Munich sensation in the professional and amateur flute world and, on the other hand, some general trends for the process, refracted through the prism of Galician consciousness and mentality. The research uses information and facts that are made public for the first time.

Keywords: woodwinds reform, flutists of Lviv, Marcelli Ciemiński, musical culture of Lviv

