

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
ІМЕНІ М. В. ЛИСЕНКА
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ
КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

Мазепа Тереса Лешеківна

УДК 78:061.2
(477.83/.86)(09)''18/19''

ДИ С Е Р Т А Ц І Я

**ГАЛИЦЬКЕ МУЗИЧНЕ ТОВАРИСТВО У КУЛЬТУРНО-
МИСТЕЦЬКОМУ ПРОЦЕСІ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

Спеціальність 26.00.01 – Теорія та історія культури

Подається на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання
ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне
джерело

Т. Л. Мазепа

**Науковий консультант – Кияновська Любов Олександрівна, доктор
мистецтвознавства, професор**

Київ 2018

АНОТАЦІЯ

Mazena T. L. Галицьке Музичне Товариство у культурно-мистецькому процесі XIX – початку XX століття. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 “Теорія та історія культури”. – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури України. – Київ, 2018.

У дисертації досліджено шляхи формування і розвитку музичних товариств як одного з найважливіших чинників європейської музичної культури XIX – початку XX ст. У контексті гуманітарного міждисциплінарного дискурсу розглянуто засади формування різнопланових музичних, хорових, культурно-просвітницьких товариств в історичній перспективі, починаючи від XVI ст. та головно зосереджуючись на етапі їх кульмінаційного розвитку в XIX – на початку XX ст. У цьому ширшому контексті виокремлюється конкретний приклад – Галицьке Музичне Товариство з центром у Львові, на якому і апробуються загальні принципи діяльності аналогічних культурно-просвітницьких, музичних товариств.

Повертаючись у музичне минуле, помічаємо об’ємні соціокультурні структури, що мали системоутворююче значення, послужили тим “ферментом”, який стимулював виникнення і розвиток надто важливих тенденцій і векторів сучасного інтелектуально-духовного буття. До них, безперечно, належать музичні товариства, саме вони стали тією суспільно-культурною основою, на якій розвинулись і найважливіші форми професійної музичної освіти, і концертно-виконавські осередки, розроблялась стратегія музичної діяльності, плекались визначні таланти у сфері композиції, виконавства, здійснювалось дослідження музичного життя, збирались безцінні нотні та книжкові колекції, будувались музично-

освітні заклади, концертні зали та оперні театри. На сучасному етапі наукові зацікавлення маловідомими сторінками музичного життя минулого в усьому його багатстві та розмаїтті увиразнені в численних музикознавчих, а ширше – в культурологічних студіях українських та зарубіжних вчених. Проте діяльність музичних товариств як надто важливого соціокультурного феномену, завдяки якому відбувся перехід від цехових осередків, салонно-аристократичного музикування та спонтанності поширення музичного мистецтва – до професійних інституцій, чіткої організації та оптимальної інфраструктури музичного життя, і досі не стала предметом системних міждисциплінарних наукових досліджень в Україні, недостатньо розробленим є також теоретичний рівень зазначеної проблематики в мистецтвознавстві. Це пов'язано, насамперед, із тривалим періодом замовчування об'єктивної картини музичної культури, в тому числі і такого важливого її елементу, як музичні товариства, через ідеологічні міркування: “націоналістичні” чи “буржуазні” вектори їх розвитку, а також із недостатністю документально-архівних матеріалів, на основі яких можна зробити об'єктивну реконструкцію цього важливого сегмента музичного життя. Однак у сучасній гуманістичній науці все ясніше окреслюється необхідність достовірної наукової реконструкції тих явищ, які заклали основу важливих процесів розвитку суспільства і можуть розглядатись з історико-культурної, духовно-світоглядної, мистецько-естетичної позицій. До їхнього кола безсумнівно належать і музичні товариства у багатоманітності їх варіантів, оскільки вони функціонували як культурно-просвітницькі, хорові, спеціалізовані тощо.

У процесі становлення та розвитку музичних товариств сфера їх діяльності постійно розширювалась і набувала нових соціокультурних функцій, відповідно до рівня духовних потреб і запитів суспільства. Цим пояснюється все активніше залучення професійних музикантів та послідовний курс на професіоналізацію всіх форм музичного життя що й

дозволяє визнати згадані товариства культурним феноменом, свідченням інтелектуальної та художньої зрілості. З цієї позиції трактуємо і всю діяльність Галицького Музичного Товариства (ГМТ), яка осмислюється як узагальнення типових для європейського культурного простору засад аналогічних осередків.

Прагнення до професіоналізації, досягнення все значнішої позиції в утвердженні національної ідентичності і пізнанні питомих духовних традицій, утворення розгалуженої системи музичних інституцій, як концертно-виконавських, так і освітніх, та вироблення послідовної стратегії музичної діяльності стали фундаментальною основою у формуванні нового типу музичної творчості – виконавства – слухацької аудиторії. Це підтверджується аналізом репертуару концертів, організованих Товариством, списків його окремих учасників та колективів, програмами Консерваторії ГМТ та іншими документально підтвердженими артефактами. Відзначено також виразні інспірації, що отримувались ГМТ від інших аналогічних товариств, особливо з провідних європейських центрів, таких як Відень, Прага, Париж, Варшава, Краків та інших. Аналіз вельми широкого компендіуму історичних, пресових, архівних та інших джерел, що фіксують діяльність ГМТ, суттєво розширило наші знання і уявлення про істинну роль як даного конкретного осередку в культурній історії краю та ширше – в музичній історії України і Польщі, так і про феномен музичних товариств в європейській духовній спадщині.

Також на основі вивчення та аналізу історичних, культурологічних, джерелознавчих матеріалів, присвячених зазначеній проблематиці, були окреслені їх найважливіші соціокультурні функції, що дозволяють повному представити вагомість здобутків товариств на певному історичному етапі розвитку. Виявлено, що товариства не лише сприяли розширенню естетичного світогляду ширшої демократичної аудиторії, але й набували громадсько-патріотичного спрямування. З'ясовано, що національно-

об'єднуюча роль таких культурних осередків нерідко служила поштовхом до розгортання національно-визвольних рухів, на шляху здобуття незалежності та заснування власної держави. В такий спосіб музичні товариства демонструють не лише своє первинне призначення – поширювати високе мистецтво, але постають як досконалий комунікативний засіб, що сприяє об'єднанню народу.

Виявлено, що всю багатоманітність функцій музичних товариств можна поділити за певними групами. Реалізуючи окреслені функції, ГМТ вплинуло на розвиток аматорського і професійного музикування у різних соціальних та національних середовищах, музичне виконавство, професійну музичну освіту в цілому краї, оскільки за його зразком виникали подібні інституції в інших містах, займалось інтенсивною концертною, просвітницькою діяльністю, дбаючи про естетичне виховання суспільства, постійно крокуючи в авангарді сучасних тенденцій. Товариство об'єднувало не тільки сотні меломанів, аматорів-дилетантів, шанувальників музики, але й видатних музикантів – інструменталістів, співаків, диригентів, композиторів, педагогів, музикознавців, плекало регіональну композиторську творчість, відіграло роль національного об'єднуючого центру (передусім для поляків), даючи приклад іншій бездержавній нації – українській. Діяльність ГМТ вплинула на появу багатьох подібних товариств у поліетнічному та мультикультурному середовищі Львова і Галичини. Завдяки ініціативі ГМТ і його керівництву Львів почув видатних музикантів своєї епохи, сформувалась культура розваг у місті, активним було ГМТ і в благодійності, щорічно організовуючи добродійні концерти для знедолених, бідних, хворих, потребуючих. ГМТ залишило безцінну нотну бібліотеку, унікальні рукописи та документи для нащадків.

Всі ці роди діяльності природно об'єднались у функції, які можна диференціювати у кількох групах. Першу групу визначаємо як когнітивну. Згадана група передбачає просвітницьку діяльність, розширення і

збагачення музично-естетичного світогляду як своїх членів, так і ширшого загалу, освітньо-професіоналізуючу роботу, створення численних музично-освітніх інституцій з консерваторією включно; останньою в цій групі розглядається стимулююча функція, яка активізує композиторську та виконавську творчість завдяки підтримці товариств. Друга група – суспільно спрямованих функцій музичних товариств. Ця група функцій призначена для забезпечення екзистенційних потреб, до неї відносимо функцію престижу участі в товариствах, організаційно-концертні або філармонійні завдання, оскільки товариства стали попередниками професійних інституцій, розважальну і харитативну функції. Останню націєтворчу групу складають функція національної ідентифікації, духовного об'єднання довкола релігійних традицій, компенсаторна, що передбачає апробацію моделей держави в структурах товариств, та інформативно-архівуюча.

Запропонована множинність функцій музичних товариств повинна привернути увагу до далеко ще не вичерпаних можливостей сучасних громадських добровільних об'єднань, які збираються заради креативної самоактуалізації (за А. Маслоу), так і задля суспільних змін, відповідних гуманістичним ідеалам національної еліти.

Здійснена реконструкція культурно-історичного процесу такого важливого регіону України як Галичина крізь призму діяльності найбільш авторитетного музичного товариства проходила у річці міждисциплінарних зв'язків та виявлення сутнісних засад його “стратегії і тактики” за допомогою залучення мистецтвознавчого, історичного, культурологічного, естетичного категоріального апаратів.

Ключові слова: музика, музичне життя, Галицьке Музичне Товариство, соціокультурні функції, репертуар, інфраструктура, музично-естетичний світогляд, музична освіта, концертне виконавство, культурна взаємодія.

SUMMARY

Mazepa T. L. Galician Music Society in the cultural process of XIX – early XX century. – The qualification scientific work as the manuscript.

The thesis for the Doctorate Degree in Art Criticism. Specialty 26.00.01 – Theory and History of Culture. – The National Academy of Managerial Staff of Culture and Art, Ministry of Culture of Ukraine. – Kyiv, 2018.

The thesis studies ways of formation and development of music societies as one of the most important factors in European musical culture of XIX – early XX century. In the context of humanitarian interdisciplinary discourse are considered the basics of the formation of diverse musical, choral, cultural-educational societies in a historical perspective, beginning from the XVI century and mainly focusing on the culminating stage of their development in the XIX – early XX century. In this broader context stands out a specific example of Galician Musical Society, centered in Lviv, which serves for testing general principles of activity of similar cultural-educational, musical societies.

Returning to the musical past, we can notice vast sociocultural structures that had a system-forming significance, served as the "enzyme" that stimulated the emergence and development of very important tendencies and vectors of contemporary intellectual and spiritual life. Certainly, music societies belong to them; they became that socio-cultural foundation on which the most important forms of professional music education and concert and performing centers developed, the strategy of musical activity was developed, outstanding talents in the field of composition and, performing had been fostered, research of musical life had been conducted, invaluable musical and book collections had been gathered, buildings of musical-educational establishments, concert halls and opera houses had been erected. At the present stage the scientific interest to the little-known pages of musical life of the past in all its richness and diversity are expressed in numerous musicological and wider – in cultural studies of Ukrainian and foreign scientists. However, the activities of musical societies as very

important social and cultural phenomenon, through which the transition from the guild circles, salon aristocratic music-making and spontaneity of spreading of musical art – to professional institutions, clear organization and optimal infrastructure of musical life, still has not become a subject to systematic interdisciplinary research in Ukraine; theoretical level of mentioned range of problems in art history also had not been sufficiently developed. This is due, primarily, to the long period of silencing of objective picture of musical culture, including such its important element as musical societies, using ideological considerations: “nationalist” or “bourgeois” vectors of their development, as well as deficiency of documentary-archival materials, which could be used to carry out an objective reconstruction of this important segment of musical life. However, in the modern humanistic science more clearly outlined is the need for an accurate scientific reconstruction of those processes and phenomena, which laid the foundation for important processes of social development and can be considered from historical, cultural, spiritual, artistic and aesthetic positions. This encompasses without a doubt also musical societies in the diversity of their variety, since they functioned as a cultural, educational, choral, specialized etc.

In the process of formation and development of musical societies the scope of their activities steadily expanded and acquired new socio-cultural functions according to the level of spiritual needs and demands of the society. This explains increasingly attracting professional musicians and consecutive course to the professionalization of all forms of musical life, that allows to recognize mentioned societies as a cultural phenomenon, a proof of intellectual and artistic maturity. From this position we treat all the activities of the Galician Musical Society (GMS), which can be comprehended as a generalization of typical for European cultural space principles of similar centers.

The desire for professionalization, the attainment of more solid position in statement of national identity and understanding of the specific spiritual traditions, creation of a ramified system of musical institutions, such as concert-performing,

as well as educational, and development of a coherent strategy of musical activities became the fundamental basis in formation of a new type of musical creativity – performance – audiences. This is confirmed by the analysis of the repertoire of the concerts organized by the Society, lists of its individual participants and groups, programs of the GMS Conservatory and other documented artifacts. Significant inspirations, received by the GMS from other similar societies, particularly from leading European centers such as Vienna, Prague, Paris, Warsaw, Cracow and others had been noted as well. Analysis of very wide compendium of historical, press, archival and other sources, retaining the activity of the GMS has significantly expanded our knowledge and understanding of the true role both of this particular center in the cultural history of the region and wider – in the musical history of Ukraine and Poland, and of the phenomenon of musical societies in the European spiritual heritage.

Also based on the study and analysis of the historical, culturological, source studies materials, dedicated to the mentioned issues, had been outlined their most important socio-cultural functions that offer new ways to represent the significance of the achievements of the societies at a certain historical stage of development. It was revealed that societies not only contributed to the expansion of the aesthetic world view of a broad democratic audience, but also acquired the social-patriotic direction. It was found that nation-unifying role of such cultural centers often served as the impetus for the deployment of the national liberation movements, on the way to gaining independence and establishing their own state. Thus, the music societies demonstrate not only their original purpose – to proliferate high art, but they appear as a perfect communicative tool that helps unification of the nation.

It was revealed that the diversity of functions of music societies can be divided for certain groups. Realizing defined functions GMS influenced the development of amateur and professional music-making in different social and national environments, music performance, professional musical education in all

the land, because, based on its model appeared similar institutions in other cities, it was involved in an intense concert, educational activities, taking care of the aesthetic education of society, constantly stepping in the vanguard of modern trends. The society united not only hundreds of audiophiles, music hobbyists and amateurs, but also outstanding musicians - instrumentalists, singers, conductors, composers, teachers, musicologists, fostered regional creative composers' activity, played the role of a unifying national center (mainly for Poles), being a model to another non-stateless nation - Ukrainian. GMS activities influenced the emergence of many such societies in multiethnic and multicultural environment of Lviv and Galicia. Thanks to the GMS initiative and its leadership Lviv was able to hear outstanding musicians of their time; the entertainment culture was formed in the city, GMS has been also active in charity, annually organizing charity concerts for the disadvantaged, the poor, the sick, the needy. GMS left an invaluable musical library, unique manuscripts and documents for posterity.

All these sorts of activities naturally united in functions that can be differentiated into several groups. The first one can be defined as cognitive. Said function provides educational activities, expanding and enriching musical and aesthetic outlook both for its members and for a wider public, educational professionalizing work, creation of numerous musical and educational institutions conservatory inclusive; the last in this group considered is a catalytic function that activates composers' and performers' creativity thanks to the support of the societies. The second group - socially directed functions of musical societies. This group of functions was designed to ensure existential needs, we attribute to it a function of prestige of participation in societies, organizational, concert or philharmonic tasks, since societies became the precursors of professional institutions, entertaining and charitable. Last nation-creating group make a function of national identification, spiritual unity around religious traditions, compensatory, providing for the testing of the state models in the structures of societies, and informative-archiving.

The proposed multiplicity of functions of musical societies should attract attention to the far from exhausted possibilities of modern voluntary public associations, which are gathering both for the sake of creative self-actualization (according to A. Maslow), and for the social changes, corresponding to the humanistic ideals of the national elite.

Performed reconstruction of the cultural-historical process of such an important region of Ukraine as Halychyna through the prism of the most authoritative musical society was carried out in a stream of interdisciplinary connections and revealing of the essential principles of its "strategy and tactics" by involving categorical apparatuses of art history, culturology and aesthetics.

Keywords: music, musical life, the Galician Musical Society, cultural and social functions, repertoire, infrastructure, musical and aesthetic mindset, musical education, concert performance, cultural interaction.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Монографії

1. Мазепа Т. Л. Соціокультурний феномен європейських музичних товариств XIX – початку XX століть на прикладі Галицького Музичного Товариства. Львів: Растр_7, 2017. 474 с.

Рецензія: Бермес І. Забутий світ музичних товариств... // Українська музика. Щоквартальник ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Ч. 3. Львів: ФОП Тетюк Т. В., 2017. С. 160–161; Мельник Л. О. Музичні товариства як соціокультурний феномен // Збруч. Львів, 2017. URL: <https://zbruc.eu/node/73140>

2. Mazera T. Animacja kultury w praktyce edukacyjnej. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2017. 116 s.
3. Mazera T., Mazera L. Szkice z dziejów wokalistyki we Lwowie: monografia. Wrocław: Polskie Stowarzyszenie Pedagogów Śpiewu, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, 2008. 296 s.

Статті у наукових фахових виданнях України

4. Мазепа Т. Про генезу музичних товариств // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Збірник наукових праць. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2012. Вип. 10. С. 348–358.
5. Мазепа Т. Європейські і українські музичні товариства у вимірі столичних культур XVIII–XIX ст. // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. Рівно: Рівненський державний гуманітарний університет, 2012. Т. I. Вип. 18 (1). С.16–22.
6. Мазепа Т. Значення музичних товариств в процесі активізації музичного життя в Східній Європі кінця XVIII–XIX ст. // Вісник Прикарпатського університету. Серія мистецтвознавство. Івано-

Франківськ: Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2012–2013. Вип. 26–27. С. 39–46.

7. Мазепа Т. Камерно-вокальне виконавство у “Галицькому Музичному Товаристві” у Львові (1838–1848 рр.) // Камерно-вокальна творчість в історичній ретроспективі. Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Серія виконавське мистецтво. Львів: ТеРус, 2013. Вип. 27. С. 91–100.
8. Мазепа Т. “Галицьке Музичне Товариство” у Львові: питання камерно-інструментального виконавства // Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів: ТеРус, 2013. Вип. 31. С. 236–243.
9. Мазепа Т. Галицьке Музичне Товариство у Львові у вимірі суспільного престижу // Українська музика. Щоквартальник ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів: ФОП Тетюк Т.В., 2017. Ч. 3. С. 49–58.
10. Мазепа Т. Галицьке Музичне Товариство у Львові та його зберігально-архівуюча діяльність // Українська музика. Щоквартальник ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів: ФОП Тетюк Т. В., 2017. Ч. 4. С. 5–13.
11. Мазепа Т. Рудольф Шварц – забутий директор ГМТ // Музикознавчий універсум. Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів: ФОП Тетюк Т. В., 2017. Вип. 40. С. 30–46.
12. Мазепа Т. Діяльність Галицького Музичного Товариства у період формування структури (1838–1848 роки) // Музикознавчий універсум. Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів: ФОП Тетюк Т. В., 2017. Вип. 41. С. 32–45.
13. Мазепа Т. Історичні передумови виникнення Консерваторії ГМТ у Львові // Українське музикознавство: науково-методичний збірник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2017. Вип. 43. С. 13–26.
14. Мазепа Т. Роль композиторської творчості у діяльності музичних товариств (на прикладі Галицького Музичного Товариства у Львові) //

Українська музика. Щоквартальник ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів: ФОП Тетюк Т. В., 2018. Ч. 1. С. 19–26.

Статті у зарубіжних періодичних виданнях

15. Mazepa T. Lwowskie towarzystwa muzyczne // *Musica Galiciana* / pod red. L. Mazepy. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2005. T. IX. S. 43–65.
16. Mazepa T. Statuty jako dokumenty prawne Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie // *Musica Galiciana* / pod red. M. Wierzbieniec. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2008. T. XI. S. 204–228.
17. Mazepa T. Relacje międzyetniczne we lwowskich towarzystwach muzycznych w XIX i XX wieku // *Pogranicze kulturowe: (odrębność–wymiana–przenikanie–dialog): studia i szkice* / pod red. O. Weretiuk, J. Wolskiego, G. Jaśkiewicza. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Biblioteka “Frazy”, 2009. Seria naukowa. Vol. 1. S. 460–470.
18. Mazepa T. Przyczynki do dziejów życia muzycznego Lwowa (koncerty wybitnych muzyków lwowskich w latach 1820–1850 // *Musica Galiciana* / pod red. G. Oliwy. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2010. T. XII. S. 143–161.
19. Mazepa T. Zagadnienie identyfikacji narodowej w procesie powstawania i działalności Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego // *Galicja 1772–1918. Problemy metodologiczne, stan i potrzeby badań* / pod redakcją Agnieszki Kawalec, Waclawa Wierzbieńca, Leonida Zaskilniaka / Wstępem opatrzył Jerzy Maternicki. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2011. T. III. S. 221–240.
20. Mazepa T. Wykonania utworów F. Chopina we Lwowie, zwłaszcza w Galicyjskim Towarzystwie Muzycznym // *Musica Galiciana* / pod red. L. Mazepy. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2012. T. XIII. S. 93–114.

21. Mazepa T. Instytucjonalne kształcenie śpiewaków we Lwowie w okresie zaboru austriackiego // Lwowsko-Rzeszowskie Zeszyty naukowe / Львівсько-Жешівські Наукові Зошити. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2013. Numer 1. S. 78–90.
22. Mazepa T. Johann Ruckgaber oraz inni “dyrektorzy muzyki” lwowskich Towarzystw Muzycznych w pierwszej połowie XIX stulecia // Znani i nieznanie dziewiętnastowiecznego Lwowa. Studia i materiały / redakcja L. Michalska-Bracha i M. Przeniosło. Kielce: Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego, 2013. T. 3. S. 63–77.
23. Mazepa T. Galicyjskie Towarzystwo Muzyczne i jego socjokulturowy fenomen // Rola odbioru sztuki w formacji osoby a etos społeczny / Роль сприйняття мистецтва у формуванні особистості та суспільного етосу / pod red. G. Grzybka. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2014. T. 1. S. 46–55.
24. Mazepa T. Koncerty muzyki symfonicznej we Lwowie w pierwszej połowie XIX wieku // Musica Galiciana / redakcja naukowa L. Mazepa i G. Oliwa. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2014. T. XIV. S. 27–53.
25. Mazepa T. Z dziejów Filharmonii Lwowskiej 1902-1939 // Musica Galiciana / pod red. G. Oliwy. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2016. T. XV. S. 53–64.
26. Mazepa T. Z historii powstania i ukonstytuowania się Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie // Karol Lipiński. Życie, działalność, epoka / pod redakcją naukową dr hab. J. Subel. Wrocław: Akademia Muzyczna im. K. Lipińskiego, 2017. T. 6. S. 75–87.

Статті у фахових виданнях України,

включених до міжнародних науково-метричних баз

27. Mazepa T. Духовна тематика в концертах ГМТ у Львові періоду 1838–1914 років // Наукові записки Тернопільського національного

університету імені Володимира Гнатюка. Серія мистецтвознавство. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2017. Вип. 37. № 2. С. 28–36.

28. Мазепа Т. Соціокультурні функції музичних товариств // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва. Київ: Міленіум, 2017. Вип. 4. С. 187–191.

Статті у збірниках наукових статей

29. Mazepa T. Galycian Musical Society in Lviv: to the question of chamber instrumental performance // Collection of scientific articles of the M.V. Lysenko National Music Academi of Lviv. Performing Arts, Chamber Instrumental Ensemble: History, Theory, Practice. Lviv, 2015. Issue No 34. S. 390–404.
30. Мазепа Т., Мазепа Л. Ф. К. В. Моцарт біля витоків музичної освіти у Львові // Вольфганг Амадей Моцарт: погляд з XXI століття. Наукові записки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів: Сполом, 2006. Вип. 13. С. 98–106.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

31. Mazepa T. Lwowskie towarzystwa muzyczne – z dziejów życia muzycznego we Lwowie do 1939 roku // Między muzykologiczną refleksją a pedagogiczną pasją. Księga jubileuszowa. Katowice: Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego w Katowicach, 2008. S. 154–175.
32. Mazepa T. Kształcenie śpiewaków we Lwowie przed 1939 rokiem // Historia wychowania – misja i edukacja: profesorowi Andrzejowi Meissnerowi w 70. rocznicę urodzin i 45-lecia pracy naukowej i nauczycielskiej / red. K. Szmyd, J. Dybiec. Seria: Galicja i jej dziedzictwo. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2008. T. 20. S. 294–307.
33. Mazepa T. Wykonania muzyki kantatowo-oratoryjnej we Lwowie w pierwszej połowie XIX wieku // Musica Galiciana / redakcja naukowa

L. Mazepa i G. Oliwa. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2014. T. XIV. S. 15–26.

34. Мазепа Т. Професійна підготовка вокалістів у Львові в період ХІХ–ХХ ст. // *Lwowsko-Rzeszowskie Zeszyty Naukowe. Sacrum i profanum w kulturze / Львівсько-Жешівські Наукові Зошити. Sacrum i profanum в культурі / Наукова редакція G. Grzybek, Т. Дубровний. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2016. Т. 3. S. 41–52.*
35. Mazepa T., Mazepa L. *Polnisch-ukrainische musikalische Integrationsbeziehungen // Ukrainische Musik Idee und Geschichte einer musikalischen Nationalbewegung in ihrem europäischen Kontext Herausgegeben von Helmut Loos / Redaktion: Stephan Wünsche, Franziska Sagner. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag, 2013. S. 155–189.*

**Опубліковані праці, які додатково відображають
наукові результати дисертації**

36. Мазепа Т., Мазепа Л. Польсько-українські взаємини в музичній культурі // *Пам'яті Яреми Якубця (1942–2002). Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів: Сполом, 2007. Вип. 17. С. 104–120.*
37. Мазепа Т., Мазепа Л. З історії вокалістики у Львові // *Вокальне мистецтво: історія та сучасність. Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Серія виконавське мистецтво. Львів: Сполом, 2010. Кн. II. Вип. 24. С. 7–20.*
38. Mazepa T. *Muzycy austriaccy w dziewiętnastowiecznym Lwowie: Franciszek Ksawery Wolfgang Mozart – u źródeł dziewiętnastowiecznego szkolnictwa muzycznego we Lwowie / Znani i nieznani dziewiętnastowiecznego Lwowa. Studia i materiały // Redakcja L. Michalska-Bracha i M. Przeniosło. Kielce: Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego, 2013. Т. 3. S. 53–61.*

ЗМІСТ

ВСТУП	20
РОЗДІЛ 1. ФЕНОМЕН МУЗИЧНИХ ТОВАРИСТВ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИХ ІДЕАЛІВ СУСПІЛЬСТВА	33
1.1. Культурологічно-мистецтвознавчий дискурс проблематики музичних товариств	33
1.2. Методологічні принципи дослідження музичних товариств як соціокультурного явища	52
Висновки до Розділу 1	75
РОЗДІЛ 2. ЕТАПИ РОЗВИТКУ МУЗИЧНИХ ТОВАРИСТВ В ІСТОРИЧНІЙ ПЕРСПЕКТИВІ	77
2.1. Шляхи формування культурно-мистецьких та музичних осередків у провідних центрах Європи	77
2.2. Музичні товариства в східнослов'янському просторі	114
Висновки до Розділу 2	130
РОЗДІЛ 3. ГАЛИЦЬКЕ МУЗИЧНЕ ТОВАРИСТВО (ГМТ) ЯК ПІДГРУНТЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ КРАЮ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ	135
3.1. Розмаїття музичних осередків Галичини ХІV–ХVІІІ століть	135
3.2. Передумови становлення ГМТ (період 1796–1838 років)	147
3.3. Початкові форми діяльності ГМТ (період 1838–1848 років)	162
3.4. Шлях до професіоналізації ГМТ-ТПММГ (період 1852–1858 років).177	
3.5. Період піднесення художньо-освітнього потенціалу (період 1858–1887 років)	180
3.6. ГМТ в опозиційній парадигмі “національного–європейського” (період 1887–1914 років)	195

Висновки до Розділу 3	223
РОЗДІЛ 4. ПОЛІКУЛЬТУРНА СТРАТИФІКАЦІЯ МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ ГАЛИЧИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ	226
4.1. Різновекторність культурно-мистецьких цілей музичних та культурно-просвітницьких товариств.....	226
4.2. Специфіка діяльності автохтонних українських товариств	257
Висновки до Розділу 4	275
РОЗДІЛ 5. ГОЛОВНІ ФУНКЦІЇ МУЗИЧНИХ, ХОРОВИХ ТА КУЛЬТУРНО-ПРОСВІТНИЦЬКИХ ТОВАРИСТВ НА ПРИКЛАДІ ГАЛИЧИНИ	277
5.1. Когнітивна група функцій музичних товариств	279
5.2. Група суспільно спрямованих функцій музичних товариств.....	308
5.3. Націєтворча група функцій музичних товариств	331
Висновки до Розділу 5	371
ВИСНОВКИ	372
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	381
ДОДАТКИ.....	434
ДОДАТОК А.....	435
ДОДАТОК Б	449
ДОДАТОК В.....	506
ДОДАТОК Д.....	546
ДОДАТОК Е.....	560

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Повертаючись у музичне минуле, виявляємо об'ємні соціокультурні структури, що мали системоутворююче значення, послужили тим “ферментом”, який стимулював виникнення і розвиток важливих тенденцій і векторів сучасного інтелектуально-духовного буття. До них, безперечно, належать музичні товариства, які стали суспільно-культурною основою для розвитку найважливіших форми професійної музичної освіти, організації концертно-виконавських осередків. На цій основі розроблялась стратегія музичної діяльності, плекались визначні таланти у сфері композиції, виконавства, здійснювалось дослідження музичного життя, збирались безцінні нотні та книжкові колекції, будувались музично-освітні заклади, концертні зали та оперні театри. Їх діяльність характеризує незвична для сьогодення багатofункційність, яка ставила музичні та культурно-просвітницькі товариства у центр не лише суто мистецьких подій, але й забезпечувала їх вагомий суспільний вплив.

Відтак актуальність поданого дослідження полягає у відновленні історично достовірного та об'єктивного місця тих культурно-просвітницьких та музичних товариств, які у ХІХ – початку ХХ ст. були головними осередками культурного розвитку, становлення професійної освіти, композиторських шкіл та виконавських інституцій і колективів. Тими ж міркуваннями обумовлена концепція роботи. Серед загальних понять, істотних для авторської концепції, виділені поняття історичної пам'яті, національної ідентичності, духовно-естетичних орієнтирів діяльності. Вони визначають засади дослідження історичної еволюції музичних товариств у провідних європейських культурних центрах. Всі загальні спостереження і міркування були спроектовані на діяльність Галицького Музичного Товариства (далі – ГМТ) у Львові. Його більш ніж 150-річна історія розглядається на різних етапах від зародження самого руху

інституціоналізації музичного життя наприкінці XVIII ст. (Музична Академія Ю. Ельснера) попри ряд проміжних осередків і товариств, найбільш значним з яких стало Товариство св. Цецилії, засноване Ф. К. В. Моцартом у 1826 р. – і до Першої світової війни. Саме ГМТ, що офіційно було зареєстроване в 1838 р., пройшло ряд етапів свого становлення та розвитку, переродження після Першої світової війни та здобуття Польщею незалежності у 1918 р. у Польське Музичне Товариство. Завдяки цьому заповнюються “білі плями” музичної історії галицького регіону як багатонаціонального, багатокультурного та поліконфесійного, що знаходить численні паралелі у сучасному глобалізованому світі.

Зв’язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертацію виконано в межах планових наукових тем Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка як складової перспективного тематичного плану науково-дослідницької діяльності вказаного навчального закладу, і вона є частиною комплексної теми №3 “Українська музична культура у світовому контексті”, реалізованій у науковій співпраці з Музичним факультетом Жешівського університету (Польща) – у рамках дослідницької теми “Музична культура пограниччя”. Тема дисертації – “Галицьке Музичне Товариство у культурно-мистецькому процесі XIX – початку XX століття” була затверджена Вченою радою Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка (протокол № 3, 25.10.2011 року).

Науковою проблемою представленого дослідження є специфіка діяльності Галицького Музичного Товариства в контексті функціонування європейських музичних товариств на конкретному історичному періоді розвитку XIX – початку XX ст.

Мета дисертаційного дослідження – дослідити та обґрунтувати специфіку феномену музичних товариств у європейському культурному просторі XIX – початку XX ст. та здійснити проекцію їх основних функцій

на діяльність Галицького Музичного Товариства. Відповідно до мети розв'язуються основні завдання:

- опрацювати масив наукової літератури, щоденної преси і спеціальних видань XIX – початку XX ст., архівних матеріалів, що стосуються діяльності європейських музичних товариств загалом та Галицького Музичного Товариства зокрема;
- представити поняття історичної пам'яті та національної ідентичності у їх проекції на феномен музичних товариств;
- здійснити огляд діяльності музичних товариств у провідних культурних центрах Європи;
- з'ясувати різноманітність форм і видів організації музичних товариств європейських країн, спрямованих на піднесення загального культурного рівня, професіоналізацію музичного життя та забезпечення естетичних потреб суспільства;
- висвітлити передумови виникнення Галицького Музичного Товариства у Львові;
- обґрунтувати періодизацію діяльності ГМТ у часовому відрізку 1838 – 1914;
- на основі архівних і пресових матеріалів вибудувати максимально повну картину концертного життя Львова і Галичини вказаного хронологічного періоду та встановити значення у ньому ГМТ;
- систематизувати освітні напрямки діяльності ГМТ, що призвели до заснування Консерваторії ГМТ у 1853 р.;
- розглянути етапи розвитку та досягнення Консерваторії ГМТ;
- показати співпрацю ГМТ з іншими музичними, хоровими, культурно-просвітницькими товариствами краю;
- укласти класифікацію функцій музичних товариств з урахуванням як суто мистецьких завдань так і широкого кола соціокультурних стратегій і досягнень.

Об’єкт дослідження – музичні товариства Європи XIX– початку XX століття.

Предмет дослідження – Галицьке Музичне Товариство, форми і види його діяльності.

Хронологічні межі дослідження визначені історико-культурним аспектом поширення музичних товариств і охоплюють період їх найактивнішого функціонування XIX – початку XX ст. Для Галицького Музичного Товариства обрано конкретний хронологічний відтинок часу від 1796 року (першого прототипу Товариства, Музичної Академії Ю. Ельснера у Львові) і до Першої світової війни, коли основний склад Товариства на чолі з С. Невядомським виїхав до Відня.

Методологічна основа дослідження. Методологія праці має комплексний характер і базується на поєднанні культурологічного, історико-типологічного, мистецтвознавчого, естетичного, архівно-бібліографічного, соціологічного, компаративного принципів.

Аналіз формування музичних товариств та їх національних (регіональних) специфічних особливостей у ширшій історичній перспективі визначає основні засади дослідження:

- принцип *міждисциплінарності*, - важлива методологічна парадигма роботи та інтегруючий чинник цілісного осмислення досліджуваного матеріалу, зафіксованого у численних джерелах із різних галузей гуманітарних знань;
- *культурологічний* підхід, зумовлений актуальністю комплексного дослідження культури як середовища буття людини. Пріоритетність періоду XIX – початку XX ст. у пропонованому дослідженні дає змогу виокремити становлення національної ідентичності та спрямованість на утворення власних держав як головні духовні пріоритети, що визначило ціннісно-естетичний і комунікативний виміри музичних товариств, а принцип історико-культурного дослідження форм і видів

їх діяльності дав змогу глибше осягнути їх значення для націєтворення та становлення національно-державних інститутів.

На цій основі в процесі дослідження історичних етапів розвитку товариств застосовуємо передусім *соціологічний* метод у його фундаментальному трактуванні, тобто у спрямуванні на встановлення та аналіз соціальних тенденцій, закономірностей розвитку музичного життя певного історичного періоду та ролі у ньому музичних товариств. Для з'ясування варіантності цього процесу необхідно задіяти *компаративний* метод, що дає змогу простежити специфіку ініціатив і досягнень товариств в різних національних та регіональних ареалах згідно зі змінністю суспільно-історичних обставин, у яких їм доводилося діяти. Зазначені особливості формування, заснування та розвитку музичних товариств вимагають також застосування *системно-структурного* методу для встановлення інформаційно-комунікативних зв'язків між осередками, відмінними за своїми традиціями, пріоритетами, соціальним складом учасників та прибічників тощо. Тому застосовуємо метод *абстрагованого ототожнення*, що дозволяє визначити й узагальнити найсуттєвіші характеристики явища, що вивчається, оминаючи більш часткові його властивості.

Застосування загальнонаукових історичного і логічного методів допомогло відобразити послідовність становлення та розвитку музичних товариств, розширення їх суспільно-культурних ініціатив.

У виявленні передумов зародження й формування засадничих прикмет нового типу об'єднань професійних музикантів та аматорів – товариств – використовуємо *феноменологічний* метод, який визначає звернення до первісного досвіду функціонування явища музичних об'єднань та їх подальшого переродження, трансформації відповідно до актуальних цілей суспільства. Натомість мистецтвознавчий контекст дисертаційної роботи визначає можливість ширшого трактування позиції музичних товариств у

суспільстві та його ініціатив включно з усіма складовими в межах художньо-естетичної сфери та поза нею.

Контекстуально-аналітичний метод сприяє аргументованому й різнобічному розкриттю заявленої проблематики. В цьому контексті у дисертації проведено докладний аналіз статутів, концертних програм, освітніх осередків, оприлюднення фактів музичного життя у пресі та ін. Доповнюючим до нього методом є *архівно-бібліографічний*, як вельми важливий метод пізнання наукового об'єкта в історичних дослідженнях, із застосуванням комплексного дослідження матеріалу.

Теоретичною основою дисертації стали:

- праці з культурології, естетики, філософії, соціології, культурно-історичного спрямування (Т. Адорно, Я. Ассман, А. Баумгартен, Г. Бесселер, Р. Вагнер, А. Варбург, В. Вьора, М. Гальбвакс, Г. Гегель, Жак Ле Гофф, Е. Т. Гофман, Р. Гаас, Й. Гердер, Ж. Д'Аламбер, К. Дальхауз, Д. Дідро, К. Закс, Е. Кант, В. Татаркевич, З. Хельман, З. Лісса, С. Леш, Г. Ріманн, Ж.-Ж. Руссо, С. Хантінгтон, Х. Уайт, А. Шпоцінський, Б. Асаф'єв, А. Арнаутова, П. Герчанівська, П. Гнатенко, С. Іконнікова, А. Зільберман, В. Личковах, Ю. Лотман, І. Ляшенко, О. Ляшенко, С. Людкевич, О. Маркова, О. Роценко, О. Самойленко, Г. Сковорода, А. Сохор, Т. Стефаненко, В. Шейко, В. Шульгіна, В. Чернець), що відображають динаміку історико-культурних та філософських тенденцій формування основних цілей, пріоритетів та завдань музичних товариств;
- історичні дослідження зарубіжних, передусім польських (Й. Боем, Й. Бекановський, Й. Вонсач-Кштонь, Т. Котарбінський, М. Любовецька, А. Полінський, Т. Пшибильський, Х. Пулінська-Шепетовська, М. Сайдек, А. Спуз, Б. Закшевська-Нікіпорчук, І. Хомік, К. Черни), та українських учених (В. Барвінський, І. Бермес, М. Бурбан, П. Гушоватий, З. Ластовецька-Соланська, Л. Мазепа, М. Мохначова, Р. Римар, Н. Синкевич, М. Слабченко, П. Шиманський, Л. Ханик), що визначили специфіку діяльності музичних товариств у певному національно-

культурному ареалі;

- дослідження організації музичного життя XIX – початку XX століття зарубіжних (І. Алліхн, Л. Т. Блашчик, М. Вентцке, А. Гльокнер, Х. Гольдберг, Дж. Р. Дуглас, К. Елліс, Х. Ельверт, Ф. Єйтс, М. Квятковська, Т. Кеворкян, Д. Керн Холоман, Й. Косім, З. Костюв, Г. Лоос, Х. Мозер, М. Фріманова, З. Ханецький, Р. Хіршфельд, М. Фукс, Х. Хензель, Е. Ховард, Й. Отто, Р. Пергер, Е. Петрова, Ц. Поль, Е. Преусснер, Т. Пшибильський, Ю. Рейсс, Ф. Рудхард, И. Сімон, Е. Стерлінг, Фріманова, М. Фукс, З. Ханецький, Р. Хіршфельд, Х. Хензель, Е. Ховард, Т. Струмільло, П. М. Юнг, О. Шренк), та українських науковців (Т. Булат, Т. Бурдейна-Публіка, М. Загайкевич, Ю. Зільберман, Г. Карась, В. Клин, М. Кузьмін, Л. Мазепа, А. Муха, Й. Миклашевський, Л. Пархоменко, А. Савка, В. Щепакін);
- студії з музичної регіоніки, головно українських та польських історичних територій (І. Антонюк, Ю. Булка, М. Бурбан, І. Бутич, А. Випих-Гавронська, Й. Волинський, Я. Горак, В. Дутчак, Я. Ісаєвич, Г. Карась, А. Карп'як, Л. Кияновська, Б. Кудрик, Д. Колбін, Н. Костюк, З. Лисько, С. Литвин, В. Личковах, Л. Мазепа, Л. Мельник, О. Миронова, О. Осадця, С. Павлишин, Т. Росул, Р. Римар, Є. Скарбковський, В. Токарчук, П. Шиманський, А. Хибінський, Ф. Лашло, М. Любовецка, О. Попович, М. Солтис, Ю. Ясіновський, М. Черепанин, О. Цалай-Якименко, О. Яковлев);
- праці, присвячені становленню професійної музичної освіти, передусім у польському та українському середовищах (Г. Блажкевич, Л. Мазепа, Я. Горак, У. Граб, М. Жишкович, Л. Кияновська, Н. Кашкадамова, Т. Куржева, Т. Старух, Т. Молчанова);
- біографічні джерела, присвячені життєтворчості композиторів, виконавців, аніматорів культурного життя, пов'язаних з Галицьким Музичним Товариством (Л. Т. Блашчик, Й. Ельснер, В. Гуммель, Л. Кидринський, М. Косіньська, Є. Моравський, К. Ноттельман, Г. Н. Ніссен, А. Новак-Романовіч, Л. Кияновська, Д. Колбін, Ф. К. В. Моцарт,

М. Пекарський, Ю. Поврозняк, Е. Орман, Ю. Рейсс, М. Солтис, В. Токарчук).

Джерелами дослідження слугували: періодика та спеціальні часописи українською, польською, німецькою мовами, що зберігаються у фондах: наукової бібліотеки Львівського національного університету ім. І. Франка, Львівської національної наукової бібліотеки ім. В. Стефаника, бібліотеки Ягеллонського університету (Польща), Австрійської національної бібліотеки та архіву (Відень, Австрія). В якості джерельної бази проаналізовані та використовуються фонди Центрального Державного Історичного Архіву України у Львові (ЦДІА у Львові), Державного Архіву Львівської Облaсті (ДАЛО), об'ємні матеріали з приватного архіву Лешека та Тереси Мазеп, що включають 72 одиниці зберігання, які впроваджуються у науковий обіг вперше.

Наукову новизну дослідження складає комплексне осмислення соціокультурних функцій європейських музичних товариств, зокрема Галицького Музичного Товариства.

Відтак у дисертації *вперше*:

- представлено авторську класифікацію функцій музичних товариств у трьох узагальнюючих групах: когнітивній, суспільно спрямованій, націєтворчій;
- проведено порівняльний аналіз музичних товариств у різних країнах та регіонах з метою виявлення спільних та специфічних рис їх діяльності;
- введено в науковий обіг невідомі архівні матеріали з історії Галицького Музичного Товариства та Консерваторії ГМТ;
- обґрунтовано періодизацію діяльності Галицького Музичного Товариства, що базується на узагальненні культурно-історичних процесів Галичини;
- виявлено роль окремих митців та меценатів у Галицькому Музичному Товаристві та музичному житті краю;

- проаналізовано репертуарну стратегію концертних акцій ГМТ та її еволюцію протягом окремих періодів існування;
- окреслено концепцію музичної освіти в консерваторії ГМТ на основі віднайдених навчальних програм і пам'яток дирекції та професорів навчального закладу;
- встановлено роль ГМТ у формуванні композиторської школи Галичини.

Уточнено:

- датування, назви установ і товариств, що передували ГМТ;
- датування офіційних документів про заснування ГМТ та його відродження після перерви 1848–1851;
- положення Статутів ГМТ у різні історичні періоди;
- зміст навчальних програм і планів Консерваторії ГМТ;
- імена і прізвища чинних та допомагаючих членів ГМТ, його меценатів та протекторів, склад дирекцій та наглядових рад;
- біографічні відомості щодо провідних діячів ГМТ – композиторів, виконавців, педагогів;
- окремі позиції концертного репертуару ГМТ та форми концертних виступів.

Набуло подальшого розвитку:

- тлумачення понять історичної пам'яті, національної ідентичності та націєтворення у їх проекції на музичні товариства;
- аналітично-компаративні підходи до діяльності європейських музичних товариств;
- висвітлення історико-культурного контексту творчості композиторів і виконавців Галичини;
- окреслення естетичних пріоритетів музичного життя краю;
- встановлення засад регіональної музичної освіти;
- з'ясування розмаїтих видів діяльності музичних товариств;
- дослідження зв'язків різних національних товариств.

Теоретичне значення отриманих результатів. Матеріал дисертації має концептуальне значення для подальшого усвідомлення ролі музичних товариств в культурі XIX ст. Робота розширює джерельну базу досліджень у цій царині і пропонує власну концепцію аналізу діяльності музичних товариств як важливої ланки європейського мистецтва. Запропонована концептуальна модель соціокультурних функцій музичних товариств дає можливість дослідити важливу складову музичного життя XIX – початку XX ст. у широковекторному спектрі її завдань та досягнень.

Матеріал дисертації може бути використаний в подальших дослідженнях питань теорії й історії світової та української культури. Отримані результати можуть використовуватися в процесі викладання низки навчальних дисциплін, зокрема культурології, історії мистецтв і художньої культури, історії музики, а також у підготовці монографій, підручників, навчальних посібників, навчально-методичних програм, тематика яких дотична до теми дисертації. Висновки поданої праці можуть використовуватись в наукових розробках з музичної регіоніки, історії музики, історії музичних інституцій та філармонічного руху, музичної педагогіки та суміжних видів мистецтв. Результати дослідження можна застосувати у музичній соціології, анімації культури, вивчення творчості польських і українських композиторів та виконавців Галичини. Матеріали дослідження стануть у нагоді в студіях музичного життя як окремого регіону, так і української, польської та австрійської культури.

Практичне значення дослідження полягає в можливості його використання в навчальних курсах вищої школи: “Історія музичної культури України”, “Музична культурологія”, “Історія світової культури”, “Історія музики”, “Історія української культури”, “Історія української музики”, “Музична соціологія”, “Музична антропологія”; у розробці відповідних розділів посібників з історії польської, австрійської, української культури, доповненні змісту освіти фахівців із культурології, філософії, загальної історії та історії музики, соціології, антропології у закладах вищої

освіти; у виробленні стратегії діяльності філармоній та інших концертних осередків, у підготовці навчальних програм музичних ЗВО.

Матеріали дослідження впроваджені в навчальні курси: “Історія музики”, “Анімація культури”, “Музична соціологія”, “Педагогіка вищої школи”. Окремі питання дисертації актуалізувалися на організованих і проведених за ініціативою автора наукових конференціях та семінарах “Musica Galiciana”, організованих за участю Музичного факультету Жешівського університету (Польща), спільного польсько-українсько-словацького наукового проєкту “Сакрум-Профанум” (Жешівський університет, Львівський національний університет ім. І. Франка, Прешівський університет – 2016), наукового польсько-українського проєкту “Rola odbioru sztuki w formacji osoby a etos społeczny / Роль сприйняття мистецтва у формуванні особистості та суспільного етосу” (Жешів–Львів, 2014), лекціях з історії музики, анімації культури, культурного менеджменту на Педагогічному факультеті Жешівського університету (Польща).

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійним науковим дослідженням. Усі наукові результати, викладені в дисертації, отримано автором особисто. Висновки й положення наукової новизни одержані самостійно. Більшість опублікованих праць автора за темою дисертації (2 монографії, 31 стаття) написані без співавторів. З наукових праць, що було видано у співавторстві (4 статті та одна монографія), у роботі використано лише ті положення, які становлять індивідуальний внесок здобувача. Особистий внесок автора в статтях у співавторстві з Л. Мазепою полягає у теоретичному обґрунтуванні основних положень польсько-українських музичних зв’язків, підборі та аналізі джерел [226; 402], визначено основні принципи розвитку галицького музичного шкільництва та освіти та роль Ф. К. В. Моцарта у цьому процесі [227], здійснено аналіз джерел та окреслено принципи вокальної педагогіки [225]. Основний зміст і концептуальні положення монографії “Szkice z dziejów wokalistyki we

Lwowie” [403] розроблено особисто дисертанткою, зокрема їй належать I, III і V розділи.

Апробація результатів дослідження. Дисертація пройшла апробацію на кафедрі історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка (протокол № 2, 4.09.2017 року).

Основні положення і висновки дослідження було викладено у публічних виступах автора на міжнародних, всеукраїнських, регіональних науково-теоретичних конгресах, конференціях, семінарах, симпозиумах, форумах в Україні й за кордоном. Серед них найважливіші: “Problemy pedagogiki wokalneј” (Вроцлав, Польща – 16.09.2004), “Ukrainische Musik Idee und Geschichte einer musikalischen Nationalbewegung in ihrem europäischen Kontext” (Лейпциг, Німеччина 07.04–09.04.2006), “В. А. Моцарт: погляд з ХХІ століття” (Львів, 04.04.2006), “Музичний Львів на протязі століть” (Львів, 28.09.–02.10.2006), “System oświaty w Galicji i jego rola w przemianach cywilizacyjnych” (Івоніч Здруй, Польща 29.05.–31.05.2006). “Między muzykologiczną refleksją a pedagogiczną pasją” (Катовіце, Польща 17.10.2007), “Musica Galiciana” (Жешів, Польща 22.11.–23.11.2007, 21.11.–22.11.2008, 24.11.–25.11.2010, 06.12.2012, 26.11.2015), “Dialog pogranicza kulturowego. Odrębność–wymiana–przenikanie” (Жешів, Польща – 08.10.–09.10.2008), “Historia Galicji 1772–1916. Problemy metodologiczne, stan i potrzeby badań”, (Чудець, Польща – 18.11.–19.11.2010), “Шопен – погляд з ХХІ століття” (Львів, 25.10.2010), “До дня 200-річниці народження Ф. Ліста” (Львів, 07.11.2011), “Galicja a powstanie styczniowe” (Казімеж над Віслою, Польща – 09.10.–11.10.2011), “Камерно-інструментальний ансамбль – історія та сучасність” (Львів, 07.12.2010, 06.12.2016), “Януш Корчак in memoriam” (Львів, 17.01.–18.01.2013), “Rola odbioru sztuki w formacji osoby a etos społeczny” (Жешів, Польща – 11.06.2014), “Sacrum-Profanum” (Львів, 02.11–04.11.2015), “Karol Lipiński – życie, działalność, епока” (Вроцлав, Польща – 09.12.–10.12.2015), “Musica

Resoviana. Muzyka w Rzeszowie i regionie podkarpackim na przestrzeni dziejów” (Жешів, Польща – 31.05.2008, 27.11.2016), “Кароль Ліпінський – 155 річниця смерті” (Львів–Вірлів–Золочів, 16.12.2016), “Mozartiana: European and Ukrenian Angles” (Львів, 19.08.2017).

Дисертацію на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства “Австрійський театр у Львові (1789–1872): історія, музичний репертуар, оперне виконавство, культурний контекст” за спеціальністю 17.00.03 “Музичне мистецтво” захищено 2003 року у Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського; її матеріали в тексті докторської дисертації не використовуються (окрім окремих пам’яток спільної для досліджуваного періоду джерельної бази).

Публікації. Основні положення та висновки дисертації викладено у 38 наукових публікаціях: в т. ч. дві авторські монографії (обсягом 474 с., 116 с.); одна монографія у співавторстві (обсягом 296 с.); 11 статей у наукових фахових виданнях України, затверджених МОН України; 12 статей у наукових періодичних виданнях інших держав та 2 статті у наукових фахових виданнях України, які включені до міжнародних науково-метричних баз; 10 публікацій в інших наукових виданнях та збірках матеріалів конференцій, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації.

Структура дисертації зумовлена метою, завданнями, послідовністю та логікою вирішення наукових завдань дослідження. Робота складається з анотацій (українською та англійською мовами), списку публікацій за темою дисертації, вступу, п’яти розділів, висновків, списку використаних джерел (520 позиції, з них 214 іншомовних), додатків. Повний обсяг дисертації 568 сторінок, з них основного тексту 380 сторінок.

Розділ 1
ФЕНОМЕН МУЗИЧНИХ ТОВАРИСТВ
ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИХ ІДЕАЛІВ
СУСПІЛЬСТВА

**1.1. Культурологічно-мистецтвознавчий дискурс проблематики
музичних товариств**

Тенденція до єднання людей за професією, творчістю, зацікавленнями, світоглядом – явище природне й не нове, пов'язане з процесом інституалізації форм діяльності людей. Безпосередніми попередниками сучасних товариств та наукових академій були спільноти середньовічних університетів в Болоньї та Парижі, які виникли в XI–XII ст. як самоврядні корпорації вчених і студентів, організовані за взірцем цехових організацій, від яких майбутні товариства запозичили почуття єдності зацікавлень, групове відокремлення, автономію в діяльності, та спільноти у здійсненні педагогічної, мистецької та дослідницької діяльності.

Одними з перших прообразів товариств сучасної ери можна вважати італійські академії, що виникли в XV ст. як невеликі приватні співдружності та діяли в містах під протекторатом та за матеріальної підтримки аристократії. Академії гуртували гуманістів-вчених, літераторів, любителів культури та античної культури, які діяли поза університетами, що вважались схоластичними та консервативними осередками поширення знань. Академії діяли як вільні структури, свідомо вживаючи назву, яка асоціювалась з Платонівською академією (заснована близько 387 до н. е.), взірцем спільноти вчених та творців. Італійські Академії – серед них найбільш відомі Академія делла Романа (l'Accademia della Romana, Рим, 1466–1527), Академія деллі Альтераті (l'Accademia degli Alterati, Флоренція, 1569), Академія делла Круска (l'Accademia della Crusca, Флоренція, 1582), Академія св. Луки (l'Accademia di San Luca, Рим, 1593), Академія деї Лінчеї

(l'Accademia dei Lincei, Рим, 1603), Академія деї Чіменто (Accademia dei Cimento, Флоренція, 1657), Академія Філармоніка (L'Accademia Filarmonica di Bologna, Болонья, 1666) розвивалися дуже активно, стаючи піонерською формою гуманістичних досліджень, творчої рецепції та перцепції мистецтва. Академії, які виникли в XVI столітті в Італії, спочатку були аристократичними товариствами, як, наприклад, Аркадія (Arkadia) в Римі, де виступав Г. Ф. Гендель, або філософсько-артистична Академія у Флоренції, відома під назвою Камерати, яка від 1573 року завдяки ініціативі меценатів мистецтва, гуманістів Джованні де Барді та графа Корсі, інтегрувала творчу інтелігенцію: філософів, поетів, музикантів-аматорів, композиторів, освічених аристократів. На рівні з дворами та церквою, Академії були важливими осередками музичного життя в епосі Бароко. Деякі з них проіснували зовсім недовго, залишивши проте по собі важливий слід в історії національних культур. Іншим вдалося укорінитися у музичну культуру того чи іншого міста на довгі десятиліття, вписавшись навечно на його скрижалях як один з надзвичайно важливих компонентів історичного розвитку даної метрополії [228, с. 349–350]. Деякі з Академій з часом перетворились в професійні товариства, доступні тільки музикантам з музичною освітою, які здатні були витримати вступні іспити, як відоме у всій Європі в XVIII столітті музичне товариство в Болоньї, закладене 1675 року під назвою Академія деї Філармонічі (Accademia dei Filarmonici).

Під кінець XV – на початку XVI ст. впливи гуманізму сягнули усієї Європи і на взірць італійських академій, почали організовуватися товариства гуманістів в Західній та Центральній Європі в університетських осередках в Кракові, Буді, Празі, Відні, Базелі, Парижі, Лондоні.

Іншим прообразом музичних товариств XIX ст. були різні за функцією та призначенням музичні об'єднання професіональних музикантів¹, що

¹ Термін “професійна організація” означає тут спілку, головним завданням якої була охорона матеріальних інтересів членів спілки, інтересів, які виникали з їх професії, охорона перед конкуренцією з боку вільних музикантів і музикантів-аматорів. Заробіток з виконання музики був підставою до визнання

єдналися у музичні цехи, братства, співочі школи, *Collegium Musicum* і головним чином займались виконавством. Мандрівні музиканти, які в Середньовіччі були значною суспільною групою, не знаходили визнання в світській і церковній владі і нерідко зазнавали переслідувань через вільний мандрівний стиль життя, непокору. Щоби цього уникнути, мандрівні музиканти змушені були обмежувати виступи до дозволених церквою, переходити на осілий стиль життя, придворну службу та вступати в організацію професійних спілок музикантів. Такі об'єднання мало на меті захистити своїх членів від експлуатації праці працедавцями, захист перед іншими музикантами, що обслуговували домашні урочистості тощо. Взірцем для пізніших професійних музичних об'єднань були цехи і братства² [208, с. 199–222; 286, с. 33–45; 323, с. 12–17]. Р. Шаал висловив думку про те, що саме цехи попередили концертне життя і виникнення музичних товариств, оскільки їх діяльність не виключала чинної участі в житті міста окремих цехових музикантів [455, шп. 1688]. Цехи, які об'єднали професійних і вільних музикантів, стали попередниками *Collegium Musicum*, які в свою чергу наблизились до ідеї створення музичних товариств в тому розумінні, в якому вони утвердились в суспільстві в XIX ст. Дивовижний феномен епохи Бароко – *Collegium Musicum* (лат. *musical guild*), музична співдружність, об'єднання музикантів і шанувальників [аматорів] музики з студентського або міщанського середовища, що утворювалися для спільного музикування та прослуховування музичних творів, часто сполученого з салонними та аристократичними розвагами, – стали прототипом музичних товариств в сучасному розумінні та філармоній³. Основною сферою їх діяльності стає

професійності організації, незалежно від ступеня кваліфікації музикантів. Аж до XIX ст. організовані музиканти відстоювали свої права перед "вільними".

² Розділення понять "цех", "братство", "міська капела" є умовним, бо їх значення та функції співпадали, а різниця зводилася до деталей діяльності. В наукових джерелах не випадково окреслюють одні музичні організації назвою "цех" інші відносячи до "міських капел" чи "братств": [286, с. 33–45; 208, с. 199–222].

³ *Collegium Musicum* в Вінтертурі (Швейцарія) та Гамбурзі і Лейпцигу (Німеччина).

інструментальна музика, в т. ч. оркестрова. Collegium Musicum були одним з найважливіших етапів шляху до поширення нових форм музичного життя, відкритої концертної діяльності. Collegium Musicum виник у XVI–XVII ст., в період Реформації на території Німеччини [516, с. 12] і німецькомовної Швейцарії [500, с. 754–756] і процвітав до половини XVIII ст. Спочатку вони відрізнялися від інших об'єднань музикантів – Kantorei, хорів при церквах та Convivia Musica, цехових товариств лише назвою [433, с. 20–40], культивуючи переважно вокальну духовну музику і знаходячись у залежності від церкви та музичних цехів.

Позитивний вплив на розвиток музичної культури мали також міські капели – ще одні попередники музичних товариств. Діяльність капел спричинилось до того, що зросли вимоги до музикантів, яких приймали на міську службу та піднявся рівень їх виконання. Участь міських капел у перших концертах, влаштованих для широкої публіки в європейських містах, означало зміну функцій міських музикантів. Значення професійних організацій для культури полягає в тому, що в них концентрувалася професійна музична творчість і виконавство – основа міщанської музичної культури. Їх діяльність, поруч з дворянськими, аристократичними, міськими, різноманітними церковними та монастирськими капелами, а також з міщанськими та шляхетськими дилетантами-аматорами, є одним з найважливіших елементів музичної культури епохи Бароко [323, с. 119, 122].

У XVIII–XIX ст. зростало значення суспільних музичних організацій. Виникало все більше приватних неформальних об'єднань, які зустрічались у приватних помешканнях меценатів, науковців, митців, у колегіях і монастирях, у великих і провінційних містах. З цих приватних товариств і осередків вчених, педагогів, людей мистецтва в Західній Європі розвинулись сучасні товариства, організовані по принципу спільноти зацікавлень. Розвиток їх пішов двома шляхами – одним було перетворення

приватних осередків учених в публічні інституції: академії наук, другий шлях полягав у зміні приватних об'єднань в юридично визнані товариства. Наприкінці XVIII – на початку XIX ст., окрім дослідницьких товариств, почали з'являтися численні гуманістичні товариства (в тому числі і музичні), які пропагували відокремлення гуманітарних досліджень від гегемонії природознавства і математики та їх самодостатність.

Зарубіжні історіографи і мистецтвознавці, які досліджують культуру того чи іншого краю, не обійшли увагою проблематику музичних співдружностей: професійних організацій музикантів типу цехи чи братства (*die Zeche, Confraternitates Musicorum, Братства*), музичних товариств. В праці Х. Й. Мозера [415] ґрунтовно представлена діяльність музичних організацій у Німеччині, коли вони об'єднували переважно мандрівних музикантів, натомість мало висвітлено діяльність організацій осілих музикантів у XVII і XVIII ст. Тематику діяльності музичних професійних організацій в Європі об'ємно висвітлив Х. В. Шваб у статті в MGG [463, шп. 1554–1562]. ґрунтовно представлена діяльність професійних музичних організацій у Польщі від середньовіччя до XVIII ст. у праці З. Ханецького [323]. Чимало досліджень, присвячених професійним музичним організаціям, носить суто інформаційний характер, а їх тематикою є окремі організації або публікації статутів. Немало даних можна знайти в роботах, присвячених музичній культурі конкретних історичних періодів, історичних монографій з історії міст, у біографіях. До тематики українських цехів, братств зверталися м. ін. І. Бутич, Я. Ісаєвич [146, с. 142–146; 165, с. 8–18], Б. Фільц [285, с. 9–17; 286, с. 33–45], Л. Мазепа [208, с. 199–222].

Однією з перших робіт, у яких розглянуто діяльність музичних товариств у Європі в XIX ст. була фундаментальна публікація Р. Пергера–Р. Гіршфельда [426], присвячена діяльності найстарішого аматорського музичного товариства Товариства Друзів Музики у Відні, що започаткували в Австрії цей напрямок досліджень, які були продовжені представниками

різних наукових і національних шкіл, зокрема у роботах І. Алліхн, А. Гльокнера, Ф. Єйтс, К. Елліс, Д. Керна Холоманна, М. Квятковської, Й. Косім, М. Фріманової, Л. Мазепи, Т. Пшибильського, М. Сайдек, Й. Сімон, А. Спуза, І. Хомік, Й. Отто.

Парадоксально, що в українській музикознавчій літературі і досі маргіналізується тематика музичних товариств, що виникли на взірць європейських товариств у першій половині ХІХ ст. у важливих регіонах та осередках, недостатньо повно аналізується їх діяльність, соціокультурний феномен в контексті розвитку європейської та національної музичної культури. Одним із важливих чинників були дослідження української музики в різних аспектах і напрямках. Донедавна існувало два протилежні напрями, котрі сформувались протягом останнього сторіччя, від 20–30-х років ХХ ст. Перший представляє більш чи менш об'єктивний погляд на музично-історичні процеси в країні і враховує досягнення світового історичного музикознавства, розглядає артефакти без ідеологічних обмежень і заборон. До цієї групи відносимо праці М. Грінченка [155], В. Барвінського [134], частково – А. Рудницького [266], що в своїй праці все ж доволі суб'єктивно підійшов до проблематики національної музичної культури. Другий напрям формувався в радянській науці, відтак попри безсумнівну вартість аналізів творчості провідних композиторів і ряду наведених фактів, все ж не можна сприймати їх як цілком достовірні і вичерпні джерела, оскільки з них тенденційно вилучалися цілі пласти (духовної музики, творчості визвольних змагань тощо), а зміст творів подавався в перекрученому вигляді відповідно до комуністичної ідеології. Особливо жорсткої редукції й ідеологічних перекручень зазнала галицька музична культура як об'єкт найбільш пильної уваги комуністичних цензорів. Адже тут найдовше зберігались “націоналістичні буржуазні традиції”, відповідно й оцінка культурного минулого краю отримувала суворо регламентовану спрямованість.

Відзначимо певну особливість загальних праць з історії української музики. Якщо перші з них описували усе те, що відбувалося на теренах Лівобережної і частини Правобережної України, згадуючи про окремих композиторів чи осередки, що діяли на Східній Галичині, то тільки після появи праці М. Загайкевич “Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст.” (1960), в якій вперше обґрунтовано доводиться, що музична культура Галичини не мала однонаціонального виміру, цей край частіше почали брати до уваги в історії української музики. Нехтування цим регіоном було наслідком необ’єктивної інформації про музичне життя Галичини. Відтак увага українських музикознавців зосереджувалась здебільшого на художніх процесах найбільших осередків центральної та південно-східної частини України. У радянський час дослідження регіональної специфіки музичного мистецтва, відмінності від методу соціалістичного реалізму усієї радянської культури не дозволялось з ідеологічних міркувань. Навіть після появи згаданої праці М. Загайкевич, історичні музикознавчі розвідки були або нейтральними щодо національних засад художнього мислення, або скерованими на вивчення українсько-російських взаємозв’язків та залежності розвитку українського мистецтва від “старшого брата”. В працях про музичну культуру Східної Галичини (*Західної України, західноукраїнських земель, західних областей УРСР*), майже зовсім не згадувалося про вплив польської, австро-німецької та інших національних верств на культурні процеси, а якщо і згадувалося, то тільки й виключно в негативному контексті про поневолення, дискримінацію, цькування і тому подібне, тобто про процеси, які від’ємно впливали на розвиток українського мистецтва в цьому краї.

У незалежній Україні у зв’язку зі зміною наукового дискурсу та появою нового напрямку музичної історіографії та культурології – регіоніки, опубліковано праці, що висвітлюють невідомі сторінки історії, становлення й розвитку музичної культури в регіонах. Історіографія української музики

збагатилася численними дисертаційними дослідженнями, книгами, різноманітними розвідками, які розглядають як загальні явища музичної культури, так і окремі її компоненти: осередки музичної культури, музичне шкільництво, музичний театр, музичні суспільні організації, товариства, музичну культуру регіонів чи міст, композиторську творчість за окремими жанрами та авторами, музичне виконавство. Предметом дослідження стали різноманітні музичних інституції, музиканти: композитори, виконавці (вокалісти, інструменталісти), диригенти, теоретики та історики музики, музичні критики, педагоги, аматори, діячі, завдяки яким музична культура розгорталася протягом століть. Як влучно стверджують В. Шульгіна та А. Кравченко “Вивчення культури краю в контексті регіональних та національних культуротворчих процесів – важлива ланка в науковому осмисленні життя регіонів з погляду філософського та культурологічного обґрунтування новацій, зумовлених творчою діяльністю людини, що спонукає до пошуку антропологічних засад онтології культури та реконструкції історичних моделей культуротворчого поступу на національному та регіональному рівнях” [300, с. 3].

Велика частина досліджень музичної регіоніки присвячена галицькій тематиці, що дозволяє осмислити важливість і значення цього аспекту в українському музикознавстві. Особливості музичного життя, культури галицького регіону знаходить висвітлення у фундаментальних краєзнавчих роботах Л. Кияновської [176; 181], у яких розглянуто еволюцію стилю у зазначеному регіоні та особливості музичної культури краю, публікаціях С. Павлишин, присвячених видатним постатям галицької музичної спадщини [254–256], публікаціях Ю. Ясіновського [305–306], М. Черепанина [294]. Опубліковані окремі дослідження, присвячені проблематиці фортепіанного, вокального, музично-театрального мистецтва: роботи Т. Старух [278] Г. Блажкевич і Т. Старух [139], Н. Кашкадамової [172], М. Жишкович [160]. Статті та монографії про історію галицької

музичної культури та окремих інституцій Львова (театру, філармонії, музичних товариств, музичного шкільництва, окремих діячів) Львова і Галичини опублікував Л. Мазепа.

Від 80-х років ХХ ст. з'являються кандидатські дисертації, присвячені розгляду музичної культури окремих міст та регіонів Західної України: Т. Старух , Л. Мазепа, А. Карпяка [170], Н. Костюк [187], Т. Росул [264], О. Попович [261], Р. Римар [263], Центральної України: О. Лисюк [197], П. Даценко [157]; Східної, Південної та південно-східної України: М. Слабченко [276], докторська дисертація В. Щепакіна [302].

Проблематика галицької музичної культури в іноземних розвідках не була предметом широких досліджень. У синтетичних роботах з історії музики польських авторів Й. Рейса [446-450], Т. Струмилли [497], Й. Хомінського–К. Вільковської-Хомінської її тематика лише окреслена в загальних рисах. Окремим сторінкам діяльності музичних інституцій, життю і творчості музичних діячів Львова та Галичини присвячені наукові розробки А. Новак-Романовіч [421], А. Випих-Гавронської [513-514], Є. Гота [342–343], Е. Нідецької [418], М. Любовецької [378-379].

Проблематика музичних, культурно-просвітницьких товариств, їх значення для музичної культури регіонів та України загалом, культуротворчого феномену, суспільно-культурних функцій з невеликими винятками, не отримали належного висвітлення. Сучасний гуманітарний дискурс сприяє дослідженню цієї сфери музичного життя краю в контексті динаміки життя різних регіонів України. Відповідно, дослідження їх історії, аналіз різновекторної діяльності у наш час є необхідним чинником доповнення загальної картини розвитку музичної культури України та випрацювання нових концептуальних підвалин цього процесу.

Інформації про музичні товариства, їх діяльність, специфіку функціонування у найбільших осередках України - Києва, Харкова, Одеси в переважній більшості постають у вигляді розпорошених даних у різних

наукових розробках Т. Булат [141], Т. Бурдейної-Публіки [144-145], Я. Кацанова [171], М. Кузьміна [190], Н. Кривець [188], Й. Миклашевського [239], Л. Пархоменко [258], В. Щепакіна [301-302], А. Форостян [288], І. Яна [304].

Про діяльність галицьких співочих та культурно-просвітницьких товариств ХІХ–ХХ ст., насамперед українських, писали і відомі діячі минулого, і сучасні вчені. Це публікації С. Людкевича [205], В. Барвінського [134], А. Рудницького [266], М. Бурбана [143], Л. Мазепи [211-212], Л. Ханик [289], В. Шніцар [298], Л. Кияновської [176; 181].

Різні аспекти історії та діяльності галицьких українських співочих товариств у контексті музичної культури регіону висвітлено в наукових розробках, присвячених регіональним музичним осередкам: П. Шиманського [297], І. Бермес [135–137], О. Миронової [240].

Зокрема, І. Бермес висвітлює діяльність співочих товариств Дрогобиччини, що діяли в цьому регіоні в першій половині ХХ ст. у контексті розвитку музичної культури Галичини, підкреслюючи їх значення для розвитку музичної культури та виділяючи основні функції у їхній діяльності. Вона стверджує, що “феномен хорового аматорства видається особливо цікавим, оскільки дозволяє вирізнити особливості «духовного самозахисту» бездержавної нації [...]”. Концертні програми виявляють здатність хорового мистецтва до синтезу з іншими видами, зокрема, інструментальним, театральним. Це було віддзеркаленням культурно-мистецької діяльності в регіоні впродовж першої половини ХХ ст. В процесі еволюції – хорові товариства (українські і неукраїнські) відкривали музичні школи, в яких готували, в першу чергу, співаків для своїх хорових колективів, навчали гри на музичних інструментах, займалися видавничою діяльністю тощо” [135, с. 165]. Подібну позицію займає Р. Римар у дослідженні хорового аматорського руху на Поділлі [263].

Особливо цінними і значущими у контексті розгляду проблематики музичних товариств є дослідження Н. Синкевич [274] та З. Ластовецької-Соланської [193], у яких відбувається систематизація соціокультурних функцій українського хорового руху, а відтак співочих товариств.

У роботі Н. Синкевич особливо докладно розглянутий та систематизований за функціями український хоровий рух. Вона виділяє «базову основу хорового мистецтва як особливої сфери «духовного виробництва» складають есенціальні функції: традиційно-обрядова, церковно-ритуальна, етноконсолідаційна, консерваційно-стимулююча та архетипова надфункція. З них три перші знаходяться під егідою архетипової надфункції, з якої випливають і з якою тісно взаємодіють. Архетипову надфункцію творять такі, відображені на підсвідомому рівні, компоненти віковичного буття українців, як народно-обрядовий, соціально-груповий і сакральний. Народно-обрядовий компонент отримав конкретне вираження у традиційно-обрядовій хоровій функції, соціально-груповий скріпив співаків-хористів у «почуттєву спільноту», а сакральний став стрижнем церковно-ритуальної функції хору. Етноконсолідаційна хорова функція виражається через багатоманітні форми й жанри хорового репертуару (фольклор, гімни, патріотичні пісні, літургіка й паралітургіка), як і у самоорганізаційних інтенціях українців до згуртування й національного самоствердження, де б вони не перебували. Консерваційно-стимулююча функція, дбаючи про збагачення хорової літератури, водночас забезпечувала стильовий поступ у площині творчих пошуків. До групи принагідних відносяться артистична (або естетико-художня), урочисто-прославна, дієво-мобілізаційна, ідеологічно-пропагандистська, музично-освітня, просвітницько-пізнавальна, інтеграційно-міжетнічна, побутово-розважальна або дозвіллева, едиційна, спонукально-дослідницька, репрезентативна, евристична хорові функції. До групи іманентно-трансцендентних належать функції музично-терапевтична, катарсична,

комунікативна, гедоністична, соціалізація, культуротворча. Культуротворча, що, подібно до архетипової, є багатоскладовою надфункцією, логічно замикає ряд усіх названих груп функцій, оскільки вона формувалася завдяки їхній дії та розвитку” [274, с. 12]. Авторка робить акцент на іманентних процесах національного хорового руху (хоч у своїх висновках і не заперечує регіональної специфіки).

Важливим для нашого дослідження стали висновки дисертації З. Ластовецької-Соланської: в них розписані функції з боку публіки, тобто показані запити, інтереси і потреби суспільства в царині музичної культури. І хоча авторка спирається на узагальнення соціокультурних процесів сьогодення, все ж деякі позиції, наведені в її класифікації, видаються універсальними і однаково чинними і для попередніх епох. Вона виділяє десять функцій: 1. морально-виховна функція, 2. пізнавальна функція 3. автокоригуюча функція, 4. репрезентативна функція як елемент престижу своєї особи в соціальному середовищі, 5. терапевтична функція, 6. патріотична функція (функція національної самоідентифікації), 7. суспільно-комунікативна функція, 8. комунікативна функція, яка трактується авторкою в аспекті використання музики як форми міжособистісного спілкування, наближена до розважальної (а не громадянської, як попередня). 9. розважальна функція, 10. естетична функція [193, с. 10].

Сторінки історії та діяльності польських львівських музичних товариств висвітлено у ряді публікації Л. Мазепи [389; 392]. У першому томі праці “Шлях до Музичної Академії у Львові. Від доби міських музикантів до Консерваторії (XV ст. – 1939)” написаної з використанням об’ємного джерельного матеріалу, вміщено фрагментарний матеріал авторства Т. Мазепи про музичні товариства у Львові, діяльність Галицького Музичного Товариства та його Консерваторію [214, Т.1.]. Про діяльність музикантів пов’язаних з цим товариством писали Л. Кияновська [176-182],

Н. Кашкадамова [172], Т. Куржева [191], Л. Мазепа [385; 387], Л. Мельник [235-237], Т. Молчанова [244], Т. Старух [278], В. Токарчук [282], А. Карп'як [170]. Дані про галицькі музичні товариства та осіб, які були з ними пов'язані, можна знайти в іноземних публікаціях: польських музичних лексиконах та словниках під редакцією Й. Хомінського [468], Л. Т. Блашчика [320], у польських публікаціях, присвячених музичній культурі Львова [321; 501], розвідках які досліджують культуру Львова [317], музичний театр [342–343; 421; 514], публікаціях, присвячених освіті [214; 387-388], композиторам [418; 469-470].

Проте об'ємний джерельний матеріал все ще не опрацьовано – як у державних, так і в приватних архівах, що відкриває можливість для широких наукових пошуків та подальших досліджень.

Відтак стверджуємо, що на сьогоднішній день проблематика та реконструкція діяльності музичних товариств в українському музикознавчому просторі як соціокультурного та мистецького феномену розглядалась недостатньо і вимагає ґрунтовного дослідження. Донині в українському музикознавстві, на фоні великого зацікавлення та прискіпливої наукової уваги до питань музичної регіоніки, передусім галицької, намаганнях розкрити повноту музичного життя окремих регіонів у синергетичному вимірі, що доводять вище згадані наукові розробки, відсутні фундаментальні наукові праці присвячені важливому осередку музичного життя Галичини та України XIX – початку XX ст. – Галицькому Музичному Товариству (Galicyskie Towarzystwo Muzyczne – GTM (ГМТ)), з 1919 року – Польське Музичне Товариство (Polskie Towarzystwo Muzyczne (PTM)), яке серед численних музичних, культурно-просвітницьких товариств займає провідне місце. З огляду на вагому роль цього товариства для галицького регіону і музичної культури України аналіз його соціокультурного феномену є надзвичайно актуальним. Висвітлення цілісної панорами діяльності важливого регіонального культурного

осередку, яким було ГМТ, дефініція його соціокультурних функцій дозволить об'ємніше розкрити і узагальнити процес розвитку музичної культури в українському та європейському масштабі, допоможе доповнити картину музичного життя не тільки України але й Європи.

ГМТ від моменту свого утворення у 1838 році, за понад сто років свого існування (до 1939) відіграло надзвичайно важливу роль у розвитку музичної культури Львова та Галичини. Реалізуючи окреслені функції, ГМТ вплинуло на розвиток аматорського і професійного музикування у різних соціальних та національних середовищах, музичне виконавство, професійну музичну освіту в цілому краї, оскільки за його зразком виникали подібні інституції в інших містах, займалось інтенсивною концертною, просвітницькою діяльністю, дбаючи про естетичне виховання суспільства, постійно крокуючи в авангарді сучасних тенденцій. Товариство об'єднувало не тільки сотні меломанів, аматорів-дилетантів, шанувальників музики, але й видатних музикантів – інструменталістів, співаків, диригентів, композиторів, педагогів, музикознавців, плекало регіональну композиторську творчість, відіграло роль національного об'єднуючого центру (передусім для поляків), даючи приклад іншій бездержавній нації – українській. Діяльність ГМТ вплинула на появу багатьох подібних товариств у поліетнічному та мультикультурному середовищі Львова і Галичини. Завдяки ініціативі ГМТ і його керівництву Львів почув видатних музикантів своєї епохи – Ференца Ліста, Генрика і Юзефа Венявських (Henryk, Józef Wieniawscy), Станіслава Монюшко, Марцеліну Чарторийську (Marcelina Czartoryska), Йоганна Брамса, Йозефа Йоахіма (Joseph Joachim), Ігнаци Яна Падеревського (Ignacy Jan Paderewski), Зигмунта Носковського (Zygmunt Noskowski), Владислава Желенського (Władysław Żeleński) та ін. ГМТ сформувало культуру розваг у місті, забезпечуючи оркестровим супроводом бали та редути, а композитори, члени ГМТ, спеціально для них створювали танцювальний репертуар належного художнього рівня.

Активним було ГМТ і в благодійності, щорічно організовуючи добродійні концерти для знедолених, бідних, хворих, потребуючих. ГМТ залишило безцінну нотну бібліотеку, унікальні рукописи та документи для нащадків.

Дисертація обмежена часовими межами: взято до уваги період передстатутної діяльності Товариства першого десятиліття ХІХ ст. – до 1914 року, вибуху Першої світової війни. Тоді Товариство припинило свою діяльність, восени 1914 року частина професорського і студентського складу Консерваторії ГМТ під керівництвом тимчасового директора Станіслава Нєвядомського (Stanisław Niewiadomski), емігрувала до Відня, куди переїхала і державна адміністрація Галичини. Там Консерваторія ГМТ у екзилі перебувала до 1918 року. Повноцінне відродження ГМТ відбулося 1919 року з новою назвою Польське Музичне Товариство. У нових суспільно-політичних і культурних умовах держави Польське Музичне Товариство кардинально відрізнялося від попередника: місце аматорського мистецького об'єднання зайняла високопрофесійна музична інституція.

Досліджуючи генезу та історичні особливості виникнення Галицького Музичного Товариства у Львові, ми звернулись до історії появи важливої суспільно-культурної інституції, якою були музичні товариства Західної та Східної Європи, до етапів розвитку та діяльності різних музичних об'єднань і товариств. Оскільки ГМТ було взірцем для багатьох музичних товариств, хорових об'єднань, культурно-просвітницьких осередків, утворених у Львові у другій половині ХІХ ст., логічним видалося долучити розгляд їхньої діяльності у дисертацію, прослідковуючи їх взаємодію з Галицьким Музичним Товариством.

Дослідницька база дисертації спирається насамперед на дані архівів. Важливого значення для відтворення історії та діяльності ГМТ мають документи фондів Центрального Державного Історичного Архіву України у Львові. Великий обсяг архівних документів, донині не оприлюднених (листування вищих чиновників львівської австрійської адміністрації та

придворної канцелярії у Відні 1822, 1824 та 1834 років), сприяло відтворенню невідомих сторінок діяльності ГМТ та інших музичних товариств, реконструкції процесу становлення та розвитку структур ГМТ, створенню хронологу діяльності та принципів їх організації. У Державному Архіві Львівської Області досліджено справи, які висвітлюють діяльність різноманітних музичних товариств – хорових, оркестрових, суспільно-просвітницьких тощо.

Вперше в українському музикознавстві в контексті висвітлення діяльності музичних товариств і ГМТ у науковий обіг введено численні архівні документи, які зберігаються в домашньому архіві авторки та Л. Мазепи. Це регуляміни (регламенти), плани роботи, списки членів товариства, доповіді дирекції ГМТ, щорічні звіти з діяльності ГМТ від 1855 до 1914 року, які до сьогодні не публікувались і на основі яких відтворено організаційну, структурну, фінансову та культурно-мистецьку діяльність ГМТ. Оприлюднюються рукописи офіційної переписки державних урядовців, які проливають світло на діяльність ГМТ.

Не менш важливим джерелом, яке доповнює висвітлення діяльності ГМТ й інших музичних товариств, є інформація львівських періодичних видань XIX та початку XX ст. польською, німецькою, українською мовою, преса інших країн та міст. Достовірні архівні матеріали забезпечують підґрунтя для аргументованих тверджень. Проте це підґрунтя не виявляє в достатній мірі життєвих процесів, які відбувалися у минулому в львівському середовищі. Сухі документи не охоплюють усіх нюансів діяльності ГМТ та музичного життя Львова, не оцінюють і не пояснюють усіх подій, фактів, прізвищ, зв'язаних з артистичною діяльністю в місті.

Натомість з періодичної преси XIX – початку XX ст. можна отримати інформацію про низку подій музичного життя Львова, якщо відсутні архівні матеріали. На основі її аналізу відтворюється в міру повна картина діяльності ГМТ у контексті музичного життя міста та Галичини. За оглядом

преси можна відчутти атмосферу минулих часів, “дух епохи”, зрозуміти суспільні взаємини, умовності спілкування, реакцію мешканців столиці “королівства Галичини та Лодомерії (Володимирії. – Т. М.)” Австрійської імперії, на музичні події. На жаль, за деякі роки не вдалося знайти відповідних відомостей. В певні періоди редактори часописів часто подавали музичну інформацію, в інші роки така інформація була відсутня.

Особливо важливим завданням було відтворення неупередженої і повної картини діяльності ГМТ до 1855 р., коли почали друкуватися “Звіти” (“Sprawozdania”) ГМТ, які здебільшого подавали програми концертів, інколи прізвища їх виконавців та аналіз головних подій, які відбувались у ГМТ та Консерваторії ГМТ за звітній період. Натомість з 1838 до 1855 року неможливо було уявити, яку діяльність провадило ГМТ. Це здійснювалось на підставі інформації таких часописів, як польськомовна “Gazeta Lwowska” (“Львівська газета”), (німецькомовна версія “Lemberger Zeitung” виходила в 1812–1835 роках), що виходила в 1812–1939 роках та її “Dodatek do Gazety Lwowskiej” (“Додаток до Львівської газети”) і “Rozmaitości” (“Розмаїтості” – додаток до “Gazety Lwowskiej”, 1817–1848, 1854–1858), “Dziennik Mód Paryskich” (“Щоденник Паризьких Мод”, 1840–1848), німецькомовні “Mnemosyne” (“Мнемозина”, 1824–1840), “Leseblätter für Stadt und Land zur Beförderung der Kultur in Kunst, Wissenschaft und Leben” (“Листки для читання для міста і краю для підтримки культури, мистецтва, науки і життя”, 1841–1848) та інші. Однак пресові повідомлення у цій царині іноді є неповними. До появи “Mnemosyne” в 1824 році, повідомлення про музичні події були надто стислими. Тільки в 30–40-ві роки XIX ст., коли одночасно виходили і “Gazeta Lwowska”, і “Mnemosyne”, і “Leseblätter”, музичні повідомлення стали регулярними і об’ємними, іноді навіть повторювалися.

Пошук інформації розпочався від найдавніших річників щоденного часопису “Gazeta Lwowska”, її додатків, та часопису “Dziennik Mód Paryskich”. Ці часописи подавали переважно, дату і локацію певної події

музичного життя Львова, не вдаючись у деталі. Більше інформації про події музичного життя друкували німецькомовні часописи “Mnemosyne”, “Leseblätter”, проте вони найбільшу увагу звертали на діяльність львівського театру, його спектаклі, в тому числі й музичні, прискіпливо їх рецензуючи. Я звертала увагу на концертне життя міста, передусім концертну діяльність ГМТ, що відбивалося у повідомленнях у цих часописах у цей період порівняно скупо. Через те у реконструкції діяльності ГМТ цього приводу виникають часові “цезури”, тривалістю навіть кілька місяців, оскільки не вдалося віднайти будь-які відомості про концерти у цей період.

У другій половині XIX – початку XX ст. у Львові виходило дуже багато періодичних видань (наприклад, у Львові 1860 року – близько 80), в тому числі й щоденних газет (наприклад, “Kuryer [Kurjer..., Kurier...] Lwowski” (“Львівський кур’єр”, 1883–1918), “Gazeta Narodowa” (“Народна газета”, 1848, 1862–1915), “Dziennik Polski” (“Щоденник польський”, 1861–1918), “Dziennik Literacki” (“Літературний щоденник”, 1852–1854, 1856–1870), “Wiadomości Artystyczne. Pismo poświęcone muzyce, teatrowi, literaturze i sztuce” (“Артистичні відомості. Газета присвячена музиці, театру, літературі і мистецтву”, 1897–1901), у яких можна знайти чимало повідомлень про концертне життя міста. Це були здебільшого часописи польською мовою, які подавали інформаційний матеріал про культурне життя у місті – концерти ГМТ, театральні вистави, виступи польських і зарубіжних артистів, діяльність культурно-просвітницьких товариств тощо. Львівські українські газети, зокрема, “Зоря Галицька” (1848–1857), “Діло” (1880–1939), “Правда” (1867–1870) здебільшого повідомляли про виступи українських митців. Про музичні події Львова писала і закордонна преса у Відні, Лейпцизі, Варшаві оцінюючи ту чи іншу важливу подію. Їх погляд на львівське середовище деколи грішило сторонністю, однак показувало ситуацію з невідомої сторони. Основою поданої дисертації стала польська

преса, яка найдетальніше висвітлювала діяльність ГМТ, хоча й у її матеріалах трапляється багато прогалин.

Пресова інформація грішила неоднорідністю. В низці випадків у повідомленнях преси немає інформації про дати концертів, їх статистики протягом року, часто відсутня конкретна програма концерту чи вечора, склад виконавців, або ж є тільки їх прізвища без імен чи ініціалів. Часом вимагали уточнення назви творів, оскільки подавався тільки жанр чи форма, номери симфоній, інструментальних концертів, сонат та інших камерних творів, їх тональності та опуси. В процесі співставлень інформацій про одну і ту ж подію у різних часописах – польському, німецькому, українському – виявлено ще один недолік: неспівпадіння дат концерту чи іншої музичної події. Більша увага приділялася солістам чи диригентам, а прізвища другорядних учасників концерту інтерпретувалися по-різному, або випускались. Нерідко в тогочасній пресі пропускались імена, прізвища, не вказувались виконавці або ж авторство твору маловідомих композиторів. Іноді подавались виключно повідомлення-анонси про концерти, а інформація про їх проведення була відсутня. В таких випадках приходилось порівнювати інформацію з декількох джерел. Адже найважливішим було встановлення події в культурному житті краю, її суспільного резонансу як елементу мистецької інфраструктури. У дисертації частково вдалося заповнити ці прогалини.

Незважаючи на труднощі та недоліки, подана часткова інформація тогочасної преси дає змогу простежити динаміку діяльності ГМТ та музичного життя Львова, через висвітлення часу, репертуару, обставин, учасників, організаторів проведення різноманітних концертів та інших музичних акцій, їх дати та місце, програми виступів окремих солістів (переважно, гастролюючих), загальні тенденції репертуарної політики ГМТ та інших споріднених товариств та можливості її реалізації власними виконавськими силами, тощо. Ці інформації дають змогу уявити, яким

музичним життям вирувало місто в різні історичні періоди в зв'язку з соціополітичними змінами (в тому числі і в кінці XVIII – початку XIX ст., ще до утворення Галицького Музичного Товариства), чим ГМТ займалося у різних сферах своєї діяльності протягом перших десятиліть і яке це мало значення для аналогічних музичних товариств в краї після “весни народів”. Про програми його концертів можна довідатись з друкованих “Звітів” ГМТ, починаючи з 1855 року. До цього часу встановити їх можна тільки на основі вивчення львівської преси.

1.2. Методологічні принципи дослідження музичних товариств як соціокультурного явища

Перш ніж безпосередньо перейти до огляду діяльності музичних товариств та зосередитися на історії Галицького Музичного Товариства (ГМТ), доцільно з'ясувати основні принципи, які становитимуть методологічний інструментарій розгляду такого об'ємного питання.

Оскільки йдеться про артефакти, віддалені від сучасності понад сторічним періодом, необхідно залучити в дослідницький арсенал історіографічні та культурологічні поняття історичної, колективної, культурної пам'яті як украй важливих елементів реконструкції минулого, що мають безпосередній вплив на вироблення культурної стратегії сучасної незалежної держави.

З цим принципом тісно пов'язане і завдання, з'ясувати витоки формування **національної ідентичності**, що насправді отримала своє теоретичне обґрунтування та знайшла практичний вияв у різних європейських країнах саме в XIX ст. Музичні товариства були одним із важливих осередків становлення національної ідентичності, особливо у бездержавних націй. Галицьке Музичне Товариство теж значною мірою долучилося до цього процесу. І хоча основним національним його ядром була польська громада Галичини, не можемо відкидати його ролі як зразка

для заснування інших національних музичних товариств краю, передусім українських та єврейських.

Третім узагальнюючим принципом, який неодмінно треба враховувати в аналізі діяльності музичних товариств – загалом і зокрема – є духовно-естетичні вектори, що сформувались на основі багатолітніх національних чи/та регіональних традицій, і вказували найважливіші напрямки у розвитку товариств, пріоритети їх репертуару, обумовлювали форми та види діяльності, пропаганду певних художніх та культурно-освітніх цінностей тощо.

Почати розгляд вказаних методологічних принципів варто з поняття історичної пам'яті. Сучасна Україна, яка у наш час стала на шлях національного відродження, формування нового, свідомого, демократичного суспільства, наново повертає зі забуття, відкриває для себе невідомі або маловідомі сторінки надзвичайно багатой історії України, її музичної культури. В контексті пошуків сталих точок опору в складному і несталому світі, історична пам'ять допомагає з'ясувати провідні проблеми сучасності на якісно новому етапі становлення, розкриває закономірність суспільно-політичних та культурологічних процесів і сприяє їх багатобічному висвітленню.

Повернення цієї пам'яті, встановлення історичної послідовності сприяє уникненню помилок минулого. Реконструкція історії як синтетичного образу минулого, відкриття взаємопов'язаних історичних процесів допомагає зрозуміти сучасні тенденції розвитку, процеси будівництва, визначити нові парадигми національної та культурної ідентичності у складному багатонаціональному і полікультурному середовищі об'єднаної Європи та глобального світового простору.

Одним із найважливіших завдань усіх науковців, які займаються історичним минулим – це відновлення пам'яті, яке повинно відбуватися в якомога повнішому історичному та культурному контекстах.

Усвідомлення історизму як гуманітарної цінності почалося в XVIII ст., у час великих перемін, коли колективна свідомість звернулася до історичної долі народів. Виразом цих думок стала філософія історії Йоганна Готфріда Гердера (Johann Gottfried von Herder), одного з теоретиків німецької літературної течії “Буря та натиск”. Йому вдалось осмислити та вказати на факт, що людина повинна будувати майбутнє, спираючись на знання минулого. “Людина створена [...] шукати порядок, аби внести ясність у свій малий проміжок часу, щоб прийдешнє будувати на минулому – інакше навіщо людині пам’ять?” [149, с. 9].

Адже для людини існує два основні джерела самопізнання духу в його феноменологічному становленні – пізнання себе безпосередньо з історії власного життя та з історії людства. Керуючись досвідом попередників (зокрема працями Ж. Кандорсе “Нарис історичної картини прогресу людського розуму”, “Філософія історії” Г. В. Ф. Гегеля), він стверджував, що всесвітньо історичний процес, який складає історію людства “передбачає синтез багатьох основоположних для неї наук, дисциплін, ідейних спрямувань, моралі, фізики, природничої історії, релігії і теології” [149, с. 8]. Історія людства розглядається ним в зв’язку з природою загалом, акцентуючи цілісність людської історії: тільки в історії кристалізується те, чим насправді є людина.

Цей постулат був розвинутий у XX ст. й отримав, зокрема, продовження в теорії соціально-історичної пам’яті. Праці французького соціолога Моріса Гальбвакса (Maurice Halbwachs), який був творцем концепції “соціальних структур колективної пам’яті”, надали новий поштовх для розвитку думок про значення історичної та суспільної пам’яті. Він стверджував, що спогади, пам’ять, реконструкцію дійсності, потрібно розглядати як колективний суспільний феномен і називає це “суспільною” або ж “колективною пам’яттю”. Колективна пам’ять – складний суспільний феномен, необхідний для суспільства, оскільки він утворює відносно

однорідне національне суспільство, стає фундаментом його ідентичності та збереження історії. Колективна пам'ять складається за участю багатьох чинників, серед яких і індивідуальна комунікація, і сімейні традиції, передусім аристократів, які відповідально ставляться до родової пам'яті, і пам'ять суспільних, релігійних груп [148]. Майже одночасно з М. Гальббаксом у 20-ті роки ХХ ст. проблеми колективних спогадів досліджував німецький науковець Абі Варбург (Abi Warburg). В його теорії витвори мистецтва потрактовано як символи культури, прив'язані до конкретного середовища і які є демонстрацією культурної ідентичності з цим середовищем у конкретну історичну епоху [131, с. 47–48].

Думки та ідеї М. Гальбакса і А. Варбурга про колективну, суспільну історичну пам'ять, яка має фундаментальне значення для формування культурної ідентичності суспільства, в наші дні творчо розвинув у напрямку культурологічного підходу німецький дослідник, культуролог, єгиптолог Ян Ассманн (Jan Assmann), який створив теорію культурної пам'яті. У своїх роботах він сформулював завдання вивчення її як наукового напрямку "історії пам'яті". Культурна пам'ять – не просто збереження фактів минулого, законсервоване минуле, це постійний процес реконструкції уяви про минуле, пристосування його до сучасності. Культурна пам'ять формується довгий час, сотнями років, вона відображає ментальність, духовний світ людей у мові, мистецтві, ритуалах, різноманітних формах організації життя, образі мислення, суспільній практиці, є часто реконструктивною. Культурна пам'ять – невинний історичний процес, завжди пов'язаний із конкретним соціумом, для яких є виразом ідентифікаційних процесів, гуртує та єднає, пов'язує інформацію, знання про минуле з актуальною суспільною ситуацією, передає та актуалізує культурні змісти, сенси, ідеї. Таким способом минуле, теперішнє і майбутнє сполучаються зі собою та взаємодіють. Ми інколи відчуваємо її приховано, інакше кажучи, можемо помітити зв'язок поміж дуже віддаленими подіями

та сучасністю. Кожна суспільна група чи суспільство мають формувати й утверджувати свою ідентичність методом відтворення свого минулого, з урахуванням широкого історичного контексту. Саме ідентичність формується за допомогою культурної пам'яті, оскільки кожне суспільство являє собою те, як і що воно про себе пам'ятає, а його сутність зумовлена історією, яку зберігає і розвиває культурна пам'ять [131, с. 49–52].

У контексті історичної пам'яті, важливою стає категорія "ідентичності" (від лат. слова *identicus* – тотожність). Термін "ідентичність" та "національна ідентичність" часто використовують в історії, культурології, політології, мистецтвознавстві, соціології, архітектурі, філософії, набуваючи універсального значення. "Ідентичність" визначається як відповідь на запитання, ким людина себе вважає, хто вона така, у що вірить, що робить, відчуває, прагне. Одним із аспектів інтегральної ідентичності окремої людини є індивідуальна національна ідентичність, яка є часткою колективної національної ідентичності, багатовимірною. Вона проявляє себе через мову, історичну пам'ять, мистецтво, літературу, знання, науку, релігію, звичаї та обряди, легенди та міфи. Усі ці елементи, разом зі спільною економікою, юридичними правами та обов'язками тісно пов'язані та творять складний симбіоз і поширюються через різні суспільні інститути – школи, органи влади, заклади культури та мистецтва, засоби масової інформації, стаючи мірилом національної ідентифікації [279, с. 115–120].

Зокрема С. Ф. Гантінгтон (Samuel Phillips Huntington), розвиваючи та актуалізуючи в наш час ідею культурної ідентичності, стверджує, що в сучасній історичній епосі диференційованість народів за культурними критеріями є найважливішою. Найсуттєвіші відмінності між народами проявляються не в ідеологічному, політичному або економічному порядку, а в культурній та релігійній площині. Люди ототожнюють себе з культурними спільнотами – племенами, родами, етнічними групами, народами, релігійними общинами, націями, цивілізаціями, визначають себе

через спільну мову, походження, історію, систему цінностей, релігію, традиції, світогляд, культурні інституції [358, с. 172–179].

Дослідження культури, її інституцій з урахуванням історичного аспекту, допомагають визначити культурну та національну ідентичність і створити повноцінну історичну картину минулого народу та нації. Розглядаючи окремі історичні факти, ми не маємо змоги показати цілісну синтетичну структуру окресленого етапу історії. Потрібно вийти поза межі перераховування фактів і їх показу впродовж лінійного часо-просторового континууму.

Важливим елементом культурної ідентичності є мистецтво, як прояв поля взаємодії образу мислення, практики та соціальних інститутів. Чим багатша і глибше досліджена історія нації, чим повніше розкрито історію різних культурних та суспільних інституцій, явищ у контексті епохи, процеси культурної взаємодії, соціальної інтеграції й соціалізації, тим стабільнішим і багатшим стає фундамент культурної сили і культурної ідентичності. У сучасному суспільстві відбувається процес усвідомлення значимості культурного простору, підживлюється зацікавлення культурною спадщиною. При цьому культурно-ціннісні параметри, які об'єднують локальну спільноту, виступають як важливий ресурс розвитку нації. Завдяки історичному аспектові складається цілісна картина культурного історичного минулого і національної ідентифікації, визначення народу свого місця в ньому.

Історичний аспект, наявність історичної свідомості необхідні в сучасній музичній науці, музичній історіографії. Вона потрібна для реконструювання різноманітної діяльності музичних інституцій, життя і творчості композиторів, виконавців: вокалістів, інструменталістів, диригентів, теоретиків та істориків, критиків, педагогів, аматорів, діячів, завдяки яким музична культура збагачувалася протягом століть, для

створення цілісного образу її розвитку, з урахуванням історичного контексту.

Розвиток історичної свідомості в музиці настав у ХІХ ст. Типове для романтиків захоплення минулим зумовило потребу відновлення нового завдяки багатим досягненням минулих епох, розвиток музичних національних культур потребував їх історичного обґрунтування, осмислення власної музичної спадщини.

Німецький музикознавець Г. Бесселер (Heinrich Besseler) у статті, написаній 1959 року та актуальній і зараз, зауважив, що в усіх проявах життя, у тому числі і в музиці, історія є всюдишуча: “погляд на музичну історіографію показує, як глибоко вона змінилась під впливом цілісного (історичного. – *Т. М.*) образу” [цитата за: 377, с. 91]. Як і усі явища суспільного життя в своїй сутності є історичними, обумовленими своїм часом, та через це змінними, так і музика, музичне життя змінюється й розвивається. Саме усвідомлення змінності, розвитку, комплексу взаємовпливу окреслених явищ та подій, почуття належності до однієї з багатьох еволюційних ліній власної культурної традиції – це фундамент того явища, яке ми називаємо історичною свідомістю, або пам’яттю в музиці. Це окреслене інформаційне поле, яке охоплює музику різних регіонів, часів, етнічних кругів, народів, цивілізацій, джерело уявлень, якими розпоряджається суспільна група в окресленому часі та історичному континуумі. У поняття історичної свідомості можна помістити і почуття належності до багатьох еволюційних ліній розвитку, до власної культурної традиції, національної і культурної ідентичності [377, с. 93]. Через участь у музичній історичній свідомості, через відтворену історичну реальність ми можемо конкретизувати минуле в новому втіленні, залучати у нову сучасність, яка через це стає історією. Музична свідомість сучасної людини – це прояв її участі в музичній культурі, це сума індивідуальних рецепторних, експресивних, творчих актів. На історичну музичну

свідомість накладається інтелектуальний елемент – переконання, що кожен музичний твір, творець, мистецька організація насичені історією, через них промовляють віки, які передували цим явищам. Ми можемо відчуті цілий континуум національної, музичної культури людини. Як стверджує Й. Гердер, це зв'язуючий момент, у якому людські образи зникають, але дух людський залишається невмирущим [354, с. 341].

Дослідження і фіксація різними способами музичного минулого – це не тільки документ епохи. Скерування музичної пам'яті в глибину віків часто впливає на перенесення взірців у сьогоднішній день та майбутнє, будування історичної та культурної самоідентичності. Отже, наша участь у культурі – це участь у культурі багатьох віків і багатьох еволюційних ліній а широкі поле музичного життя – об'єкт нашої історичної музичної пам'яті, свідомості. У ній співіснують дві тенденції – усвідомлення існування інших ліній еволюції та свій історично-культурний континуум.

Кожна епоха, кожне середовище проявляє себе по-іншому. Дякуючи цьому феномену, існує плюралізм систем музичного мислення, суспільних інститутів, уявлень, шкіл, які треба сприймати як рівноправні явища. Через мистецтво, що є еволюційним естетично-історичним процесом, людина, а з нею і суспільство, є частиною цього процесу. Історична музична пам'ять виростає на фундаменті живої, постійної потреби поглибленого вивчення реалій нашого минулого і проявляє себе в різних вимірах та сферах музичної культури: в науці про музику, рецепції музики, у виконавстві, в музичній творчості, у відтворенні музики і музичних явищ, З'являється відчуття історичності, яке розповсюджується не тільки на музику і музичне минуле, але й на загальну історію – чим багатші наші історичні знання, чим більше історичного контексту ми вивчаємо – тим об'єктивніше ми корелюємо історичне минуле.

Цілісність музичного минулого, музичної культури становить багато процесів та явищ, і занедбання або спрощення хоча б одного елемента в

цілому викривлює, спотворює образ цієї епохи, звужує історичний процес тільки до творчості, виконавства чи діяльності якогось осередку. Кожна епоха в історії музики, кожен сегмент музичного життя – це багатоаспектна цілісність, у якій певне явище формується і функціонує під впливом інших та на них впливає. Саме цілісна структура входить до складу фундаментальної, головної структури – історичного національного та культурного процесу загалом.

Цікавість до історії, до минулого від давніх часів існувала в музично-естетичній думці. Наприклад, у період античності Плутарх пробував записувати певні події з історії музики. Починаючи від XVII ст. розпочинається процес щораз більшого зацікавлення історичним музичним минулим, з'являються перші дослідження присвячені історії, теорії та практиці музики, а починаючи від XIX ст. поступово історія музики ставала самостійною галуззю знань музичної науки.

Видана у 1600 році праця “Дослідження про музику” (“*Exercitationes musicae duae: im Anhang, Exercitatio musica tertia*”) німецького композитора, теоретика музики, пастора в Лейпцигу Сетуса Кальвісіуса (Seth Calvisius, 1556–1615), є одним із перших досліджень, у якому обговорено проблематику історії музики. Автор постулює, що музика як і взагалі мистецтво, постійно розвивається, перебуває у невинному процесі історичного становлення. Непересічного значення для систематизації історії музики набула три томна енциклопедія німецького музикознавця Міхаеля Преторіуса (Michael Praetorius, 1571–1621), “Сінтагма мусікум” (“*Syntagma musicum*”), видана між 1614–1619 роком, яка по праву вважається однією з найфундаментальніших наукових праць XVII ст. про музику. М. Преторіус у звернувся до античної музики, поєднав теорію і практику виконавства, окремо виділив релігійну та світську музику й описав їх розвиток з історичної перспективи. Продовжив дослідження Преторіуса, Атанасіус Кірхер (Athanasius Kircher, 1602–1680) який видав ту 1650 році трактат

“Мусурґіа універсаліс” (“Musurgia universalis”) у якому обговорено проблему, актуальну для теоретиків епохи Відродження, про “античну” і “нову” музику, визначено важливість сучасної музики, проблеми походження звукового мистецтва. Вольфганг Каспар Принтц (Wolfgang Caspar Printz, 1641–1717), був автором першої, німецькомовної історії музики “Історичний опис шляхетного мистецтва співу та музики” (“Historische Beschreibung der edelen Sing- und Kling-Kunst”, 1690), у якій історію музики викладено хронологічно – від древніх часів (Єгипет, Ізраїль, Греція, Рим) - до сучасності [271, с. 119–120].

XVIII ст. ознаменувало собою не тільки прихід епохи Просвітництва, але й бурхливі зміни та розвиток суперечливих філософських, естетичних ідей та течій, політичних та економічних концепцій. Однак головний постулат епохи – це віра в безграничні можливості людського розуму, у дієвість людини, яка може правити світом. Найвидатніші філософи епохи Блез Паскаль (Blaise Pascal), Рене Декарт (René Descartes), Іммануїл Кант (Immanuel Kant) постулювали силу розуму як найважливішого джерела пізнання. Ідеї філософів породили раціоналізм, заснований на твердженні, що знаряддя до пізнання універсуму – це людський розум, а розуміння законів світу можливе тільки через досвід.

Діячі культури визнавали передусім культ розуму як джерела пізнання світу, ясність і простоту висловлювання. Це був період розквіту мистецтва дидактики, публіцистики та енциклопедизму. В епоху Просвітництва змінюється окреслений статус мистецтва, його трактують як виразник духовності, важливий елемент розвитку соціуму. На мистецтво як на один із вищих продуктів людської діяльності та ідеал прекрасного покладали великі надії в плані перетворення недосконалості соціального світу. Важливу роль у вихованні ідеальної людини Просвітництва відведено педагогіці та естетичним засадам, у їх поширенні надто важливу роль відігравало музичне мистецтво. Саме в епоху Просвітництва набуває

значення естетичне виховання через мистецтво, як спосіб залучення до культури, становлення багатогранної особистості. А. Г. Баумгартен (Alexandr Gottlieb Baumgarten, 1714–1762) у своїй праці “Естетика” (“Aesthetica”, 1750–1758) представив художньо-естетичне пізнання світу як одну з неодмінних складових раціонального світогляду. Головна ціль мистецтва, в тому числі і музики, – це виховання людини, соціально відповідальної та наділеної високою мораллю. Отже, митець повинен впливати на суспільне життя, на моральні якості соціуму своєю творчістю, перетворювати і робити його кращим, генерувати нові позитивні ідеї. Мистецьке виховання як шлях до досконалості, віра в облагороджуючу роль музики були фундаментальними ідеями епохи [369, с. 47–67].

XVIII ст. це період бурхливих дискусій, полемік і розвитку історіографічної і теоретичної думки в Німеччині, Італії, Англії та Франції. Німеччина поступово стає одним із центрів музичної історіографічної науки. З’являється низка значних наукових розвідок, присвячених музичній історії, теорії, музичній критиці та естетиці. Й. Г. Вальтер (Johann Gottfried Walther, 1684–1748), один із перших представників та ініціаторів німецького Просвітництва, створив низку важливих історіографічних праць: “Музичний лексикон” (“Musicalisches Lexicon”, 1732), “Настанови про створення музики” (“Praecepta der musicalischen Composition”, 1708), в яких подано інформацію про історію музики XVIII ст. та музично-теоретичні поняття [507]. Інший дослідник музики – просвітник, німецький письменник Й. А. Шайбе (Johann Adolph Scheibe, 1708–1776) у своїх роботах “Критичний музикант” (“Der critische Musikus”, 1740) і “Міркування про походження і вік музики, передусім вокальної музики” (“Abhandlung vom Ursprunge und Alter der Musik, insonderheit der Vokalmusik”, 1754) досліджує історію давньої музики, німецьку оперу, театральну музику, акцентує значення національного елемента в німецькій музиці, критикує італійські та французькі впливи [456]. У цьому ж напрямі

працюють й інші німецькі теоретики і композитори, зокрема Йоганн Маттезон (Johann Mattheson, 1681–1764), Фрідріх Вільгельм Марпург (Friedrich Wilhelm Marpurge, 1718–1795), Йоганн Іоакім Вінкельманн (Johann Joachim Winckelmann, 1717–1780). У працях Йоганна Маттезона (Johann Mattheson) “Нововідкритий оркестр” (“Das neu-eröffnete Orchestre”, 1713), “Захищений оркестр” (“Das beschützte Orchestre”, 1717), “Школа генерал-басу” (“Grosse General-Baß-Schule Oder: Der exemplarischen Organistenprobe”, 1731), “Досконалий капелмейстер” (“Der vollkommene Capellmeister”, 1739), “Заснування тріумфальної арки” (“Grundlage einer Ehren-Pforte”, 1740), крім гострої критики сучасного життя в Німеччині, старої виконавської традиції, підкреслено емоційний вплив та значення музичного мистецтва.

Важливе значення для розвитку історії музики мають наукові дослідження німецького мистецтвознавця, естетика, історика античного мистецтва Й. І. Вінкельманна, який оновив методологію історичного дослідження в мистецтві, висвітлюючи стилі в античному мистецтві, різні історичні епохи, вперше вказав на культурне значення класичного мистецтва в освіченому суспільстві. Спираючись на взірці грецького мистецтва він стверджує, що головне завдання мистецтва – зображати “прекрасне”, спиратися на правильні пропорції, шляхетну простоту, спокійну велич і гармонійність контурів [271, с. 121-122].

В Італії іспанець Стефано Артеага (Stefano Arteaga, 1747–1799), під впливом праць музичного теоретика Дж. Б. Мартіні (Giovanni Battista [Giambattista] Martini), написав резонансний трактат “Революція в італійському музичному театрі від його початків до сьогодні” (“Le rivoluzioni del teatro musical italiano dalla sua origine fino al presente ” у 3-х томах, 1783-85) та дисертацію “Про дзвінкий та тихий ритм в древній музиці” (“Del ritmo sonoro e del ritmo muto nella musica degli Antichi”), які

мали велике значення для історії музики та музичного театру, оскільки розглядали розвиток драми та музики в історичному контексті. У другій половині XVIII ст. в Англії видано перші дослідження, підручники і трактати з історії музики Джеймса Херріса (James Herris, 1709–1780), Чарльза Берні (Charles Burney, 1726–1814), Джона Хоукінса (John Hawkins, 1719–1789), у яких одним із головних елементів музичної історії була періодизація епох, висвітлення творчості вибраних композиторів, у тому числі їх сучасників, та опис музичної культури різних країн (напр. Берні на основі своїх подорожей в Італію, Францію, Нідерланди, Німеччину описував музичну культуру та життя цих країн) [271, с. 122–123].

Значний внесок у розвиток музичної культури та історії музики, музичну естетику та педагогіку зробили французькі енциклопедисти. Поглядам про виховне значення мистецтва та музики присвячені твори Дені Дідро (Denis Diderot) “Бесіда про натурального сина” (“Entretiens sur le Fils naturel”, 1757), “Племінник Рамо” (“Le neveu de Rameau”, 1761), роботи Ж. Д’Аламбера “Про свободу музики” (“De la liberté en musique”, 1759), “Міркування про музику” (“Réflexions sur la musique en général et sur la musique française en particulier”, 1754), “Теоретичні і практичні елементи музики” (“Éléments de la musique théorique et pratique”, 1752), у яких розглядаються актуальні проблеми музичного мистецтва. Для видатного філософа і письменника Жан-Жака Руссо (Jean-Jacques Rousseau) музика поряд із філософією, театром, літературою були об’єктом серйозної рефлексії та аналізу. Роздуми Руссо, присвячені музиці, були опубліковані 1767 року в книзі “Музичний словник” (“Dictionnaire de musique” написаний 1763 року, виданий 1767). Він розглядає філософські проблеми науки, культури й освіти у єдності з громадськими засадами. Адже сама епоха Просвітництва диктувала подібний метод осмислення цих феноменів. У своїх філософсько-естетичних дослідженнях, присвячених музичному мистецтву, “Ессе про походження мов, а також про мелодії і музичне

наслідування” (“Essai sur l’origine des langues”, 1749), “Міркування (Роздуми) про науку і мистецтва” (“Discours sur les sciences et les arts”, 1750), “Лист про французьку музику” (“Lettre sur la musique française”, 1753), “Листи про мораль” (“Lettres morales”, 1757–1758) він заторкує не тільки проблеми композиції, педагогіки, але й висловлює зауваження про сутність музики та аналізує сучасну йому естетику мистецтва, проблеми внутрішнього світу особистості, її душі, фізичного здоров’я та вирішення глобальних проблем сучасного йому соціуму [313; 380, с. 87–108; 452, с. 4–35]. Як автор вчення про демократичну державу людей, де усі є рівними та вільними, у “Роздумах про науки і мистецтво” і в “Листі до Д’Аламбера” (“Lettre à d’Alembert sur les spectacles”, 1758), політичному трактаті “Про суспільну угоду, або принципи політичного права” (“Du contrat social”, 1762) [268], він висловив думку, що наука та мистецтво, які служать винятково для забави знаті, негативно впливають на суспільні звичаї. Ж.-Ж. Руссо вважав, що найвищою правдою у питаннях мистецтва є праведність, цнотливість, добродієність, які пов’язані з прекрасним. Ніщо так не впливає на наш розум і почуття, як музика, сутність якої є вираження людської думки, що розгортається в часі за допомогою виразної мелодії і ритму. Її унікальність та головна якість полягає в тому, що музичне мистецтво може висловлювати те, що не здатна передати мова. Як талановитий педагог, палкий прихильник природного виховання, Ж. Ж. Руссо, прекрасно розумів здатність музичної думки долати перешкоди розсудливості нашої свідомості і природно проникати в емоційний світ людини. У педагогічному трактаті “Еміль, чи про виховання” (“Émile, ou de l’éducation”, 1762), Ж.-Ж. Руссо вважав, що виховання кожного повинно відбуватися шляхом розвитку природних здібностей, обдарувань і нахилів [451]. Потрібно замінити застарілі форми виховання на сучасні, демократичні, основою яких має бути вивчення суспільних корисних ремесел та мистецтв. Ж.-Ж. Руссо одним із перших

помітив, що музика може впливати на нашу уяву, переживання, емоції, зачіпати найглибинніші пласти духовної сутності людини.

Долучилась до формування музично-естетичних цінностей і українська культура, яка розвивалась у період XVII–XVIII ст. у непростих історико-політичних умовах. У цей час вона тісно взаємодіяла зі західно-європейською культурою, адаптуючи гуманістичні та просвітницькі ідеї. І незважаючи на те, що українська культура зазнавала утисків, це не перешкоджало їй розвиватися [140].

У період XVII ст. простежується виразна орієнтація на західноєвропейські культурні здобутки, які природно доповнили провідне візантійсько-слов'янського спрямування української культури. Оскільки латинська мова в європейському просторі на той час була універсальною мовою міжнародної комунікації, мовою, яка функціонувала в багатьох сферах культурно-суспільного життя – науці, освіті, письменстві, її знання вважалося необхідним. Із часом закладалися підвалини так званої **київської концепції освіти, яка ґрунтувалася на синтезі**, взаємодії руської та латинської культур – національної та загальноєвропейської [292]. Здібна українська молодь здобувала освіту в провідних університетах Європи – Падуанському, Ягеллонському, Лейденському, Паризькому, Празькому, Болонському, Віденському, Віттенберзькому, завдяки чому прогресивні ідеї західної культури знаходили сприятливу основу в Україні. Своєрідною рисою епохи українського Відродження була активна участь у культуротворчих процесах представників різних суспільних верств – від міщан, дрібної шляхти до магнатів, вищої церковної ієрархії, церковників-інтелектуалів, світської інтелігенції [140].

Вагому роль у розвитку української культури і освіти, в тому числі і музичної, відіграли в XVI–XVII ст. братства та створені при них братські школи. У 1550 і 1586 роках з'явилися перші школи такого типу у Красноставі та у Львові. Згодом відкрилися подібні заклади в Вінниці,

Вільні, Галичі, Кам'янці-Подільському, Кременці, Києві, Мінську, Любачеві, Луцьку, Немирові, Могилеві, Перемишлі, Ярославі. Провідними і найкращими вважали Львівську, Луцьку та Київську братські школи. Крім них, фундаментальне значення для розвитку української освіти, науки, музичної культури мала також Острозька академія, найстарший, перший вищий освітній заклад в Україні, заснований у 1576–1580 роках завдяки фінансовій допомозі князя Костянтина Острозького. Найвидатнішим освітнім закладом країни стала Києво-Могилянська колегія, згодом від 1701 року – академія [290, с. 144–151; 293, с. 412–413]. У цих навчальних закладах, доступних молоді всіх станів, закладено систему освіти, завданням якої було формування новітнього типу митця-професіонала, зорієнтованого на підвищення культурного рівня українського суспільства [140].

У братських школах, у Києво-Могилянській колегії-академії, в яких згідно з планом навчання класичної системи “семи вільних мистецтв” (“*septem artes liberales*”), з її тривіумом (*trivium*)⁴ та квадривіумом (*quadrivium*)⁵, увагу приділяли вивченню грецької, латинської мов, слов'янській граматиці. Знання латини і греки давало можливість бути у курсі сучасних досягнень європейської науки та культури. Велося викладання основ музики, граматики, відбувався процес практичного засвоєння хорového співу, зароджувалася практика школярської пісні. Система музичного виховання у братських школах, відображала загальну тенденцію української культури, яка перебувала під впливом естетики епохи Відродження. Музика з її емоційною виразністю в новій системі виховання служить не лише формуванню ідеалів прекрасного та високомистецького, але й виховним, освітнім елементом. Поступово, як

⁴ У тривіум входило вивчення граматики (що означало передусім знання латини), діалектика (логіка), реторика (вміння укладати промови). Тривіум вважали вступом до вищого курсу-квадривіум.

⁵ Квадривіум вважали підготовкою до філософських та теологічних студій. У квадривіум входила геометрія, арифметика, астрономія та музика.

стверджує О. Цалай-Якименко, створюється національна музично-педагогічна система, що ґрунтується на вокально-хоровій основі [292]. Завдяки розвитку нової системи музичного виховання з'явилися важливі теоретичні трактати українських мислителів, головно з церковних кіл, які пропагували ідеї просвітницької місії звукового мистецтва. Автор першого церковнослов'янського українського лексикону “Лексіконъ славеноросскій и имень тлькованіє”, опублікованого у Києві 1627 року, Памво Беринда, окрім запису десятків назв народних, біблійних та західноєвропейських музичних інструментів, що становить багате джерело відомостей про музичний інструментарій XVI–XVII століть [305], вказав на рівноправність художніх можливостей та значення вокальної й інструментальної музики. У фундаментальній “Граматиці музикальній” Миколи Дилецького (1630–1680), виданій 1723 року, автор, використовуючи живу народну розмовну мову, переконливо доводить доцільність вчити інших, виконувати почесну місію розповсюдження музичної освіти, знань серед широких народних верств. Це навчання має відбуватися на основі професійної та фольклорної музичної творчості, єднати у собі загальну та музичну освіту, а для вдосконалення професійної майстерності майбутні музиканти повинні вивчати творчість і православних і латинських авторів [158; 291-292].

Суспільно-просвітницька тенденція в оцінці музики як творчості, так і всієї складної музичної інфраструктури як явища, сформованого суспільною свідомістю, отримує свій інтенсивний розвиток у наступні сторіччя. Вже на зламі XIX–XX ст., коли як класицистичні, так і романтичні ідеали музичного мистецтва зазнають істотного перегляду, на новому витку культурної історії ідеї співвіднесення особистості–суспільства–музики отримують більш диференційоване і різностороннє тлумачення. Наприкінці XIX – початку XX ст. історію музики розглядали крізь призму історії форм Гвідо Адлером (Guido Adler, 1855–1941), пізніше – спадщини композиторів, як творців історичних стилів. Гуго Ріманн (Hugo Riemann, 1849–1919)

доповнив історію музики дослідженням теоретичної думки, Ернст Бюкен (Ernst Bücken, 1884–1949) трактував музику як елемент розвитку духу епохи, який проявляє себе в усіх формах і жанрах цього часу. Курт Закс (Curt Sachs, 1881–1959) доводив, що розвиток будови музичних інструментів має важливе значення для становлення композиторських стилів. К. Дальхауз (Carl Dahlhaus, 1928–1989) у XX столітті був творцем “структурної історії музики”, що потребує комплементарного підходу у трактуванні загальної та музичної історії. Р. Гаас (Roland Haas) займається у наш час психофізіологічними і виконавськими проблемами музичного мистецтва. Обсяг процесів і явищ, які досліджували у музиці, поступово розширювався. Сучасна наука, яка об’єднала засади історії музики та соціології, – музична соціологія, внесла суттєві корективи в розуміння сутності еволюції музичного мистецтва, що видаються найважливішими для теми представленого дослідження. Вона займається дослідженням зв’язків музики в контексті усіх аспектів суспільного (групового) життя, як невід’ємної частини історичної та культурної пам’яті, дослідженням феномену присутності історичної свідомості в музиці, як складової частини загальної історії та культурної пам’яті. Різні форми організації музичного життя, діяльність музичних інституцій, їх форми, функції (від опери, філармонії до сучасних масмедіа), професія музиканта та її роль у суспільстві, ситуація музики в певному середовищі й історичний період – сфера зацікавлень цієї науки.

Розглянувши провідні естетичні концепції, що постулюють протягом XVII–XVIII ст. переконання про вагомість музики для кожної нації, усвідомлення її звичаєвої традиції, про суспільно-освітню роль музики, можемо зробити висновок, що найбільш значущі гуманістичні вчення підготували науковий, теоретичний ґрунт для появи і подальшого розквіту музичних товариств як практичної форми втілення ідей, висловлених у

трактатах, статтях, оглядах, лексиконах видатних музикантів та мислителів тогочасної Європи.

Для цілісної музикознавчої історичної свідомості, усвідомлення історичних процесів, які творять нашу ідентичність, дуже важливою є тема реконструкції діяльності музичних інституцій, які організовували інфраструктуру музичного життя кожної епохи. Серед таких суспільно-культурних інституцій минулого, видатною, однак малодослідженою, є музичні товариства, які виникли наприкінці XVIII–XIX ст.

Значення музичних товариств для історії музичної культури та суспільно-еволюційних процесів непересічне. Їх поява в кінці XVIII–XIX ст. та подальша роль в організації музичного і суспільного життя – це логічний історичний процес, віддзеркалення ідеалів та потреб, безпосереднє породження епохи Просвітництва та Романтизму XIX ст., романтичного духу та естетики, процесу будівництва національної та культурної ідентичності.

Цей процес залежно від конкретних історичних, економічних, соціальних і культурних ситуацій йшов двома шляхами, розвивався за моделями, в яких по-різному проявляється специфічне для цієї культури відношення до інших – близьких і далеких, важливих і менш важливих, ворожих і дружніх. Адже почуття тотожності виникає тоді, коли група людей або індивідуум порівнюють себе з іншими. Протистояння “інший”, “чужий”–“свій”, “мій”, “наш” – це ключові поняття для формування ідентичності [150, с. 7]. Перша модель характеризується орієнтацією на відособлення, автономізацію, на ”бути”; відношення з іншими етнічними групами, культурами, супроводжують ворожі відносини “наші”–“чужі”⁶. Стосовно інших закрадається підозра, іноді ворожнеча, неприязнь,

⁶ У музичному мистецтві, процес становлення національного стилю реалізується через притягання-протистояння національної культури народу-нації та інших національних культур. Зростаюче в історичному процесі протистояння і протиріччя вирішуються тільки в моменті усвідомлення і прийняття універсального.

нетолерантність. Це результат страху, побоювань, що інші, можливо, загрожують нашій ідентичності, позбавлять нас можливості бути самими собою. Друга модель – орієнтація на гетерономію, відсутність зосередження на собі, пошук моделей і цінностей, їх відбору та обробці, орієнтацією на “як бути”. Це також співпраця, тенденція до виходу поза коло власної національної культури, шлях до універсалізації за одночасного збереження ідентичності [200, с. 49-51]. Однак в епоху Просвітництва та Романтизму йшлося не тільки про збереження самобутності у протистоянні до іншого, а про те, щоби засвоїти це “інше”, внести його до своєї духовності, і таким способом перейти на універсальний, уселюдський рівень, не втративши своєї самобутності.

Існує сфера, площина суспільного життя, де “іншість”, “чужинство”, несхожості стають позитивними категоріями, не загрожуючи самобутності, ідентичності, яка показує неконфліктне співіснування обох напрямів розвитку колективного та індивідуального, автономного і гетерономного. У ній відбувається адаптація універсальних взірців та цінностей для потреб власної культури, в цій площині яскраво проявляє себе гетерономічна модель розвитку національної ідентичності. Особливо важливою стає функціонування цієї сфери людської діяльності в мультикультурному та поліетнічному середовищі, яке потребує вироблення консолідованого співіснування. **Це сфера культури, мистецтва.** Мистецька культура – сфера, де проявляється консолідуюча функція, що пов’язано зі схильністю мистецтва до універсалізації, символізації традицій та досвіду багатьох національних, суспільних верств та історичних епох. У площині культури, мистецтва, в різних проявах, персоналізованих і колективних маніфестаціях (творці, театри, філармонії, творчі асоціації, товариства, суспільно-культурні об’єднання і т. д.) фігурують представники різних національностей, поглядів, ідеологій та культур, які до певного історичного моменту не мали можливості самореалізуватися. Крізь призму культури

“інші”, “чужі” світи і їх представники, культурно-суспільні інституції отримують здатність сприйматися як “інші-але близькі”. У практиці ці процеси реалізуються через активну суспільно-громадську та мистецьку діяльність, наукові, громадські, мистецькі, в тому числі і музичні товариства, художні об’єднання, які стали провідними суспільно-культурними інституціями, покликаними задовольняти потреби національної ідентичності та культурного розвитку [498, с. 7-15].

На зміну освіченому абсолютизму XVIII ст., де ідеї спільноти полягали на елітарності походження, класовості, а не духу, пануванню диктату освічених аристократів у всіх сферах суспільного життя, в тому числі і мистецтві, в XIX ст. приходять епоха, коли ідея спільноти, братства набуває іншого значення, а мистецтво, яке з часом займає місце релігії, стало об’єднуючою ідеєю, виразником прагнень самовиразу народів та націй. Братство душ, поєднаних мистецтвом, спільними прагненнями, ідеалами, прагненням самовиразу не тільки особистості, але й народу, стало підставою для створення новітніх мистецьких товариств.

Під кінець XVIII ст. розпочався динамічний процес зростання значення музики та її поширення в суспільному житті. Поступово зростає кількість слухачів та практиків музики з різним ступенем музичної підготовки, передусім серед міщанства, збільшується доступність музичного інструментарію, нот. Настає активний розвиток технік музичної комунікації, популяризувалося камерне, салонне музикування, змінювалися форми виконання, щоразу популярнішими ставали концертні гастролі, публічні виступи та концерти, як нові форми рецепції та інтерпретації музики. Зміни в сприйнятті музики стають все помітнішими, слухач поступово здобуває рівноправність як елемент тріади “автор–виконавець–слухач” [138]. Завдяки розвитку розмаїтих суспільних форм поширення музики, концертування та аматорського музикування, композиторська творчість та фольклорна спадщина актуалізувалися в нових

соціокультурних умовах. Адже твори живуть тільки тоді, коли їх виконують і їх сприймає певна суспільна група, тільки це дає їм змогу потрапити на сторінки історії, проникнути до суспільної свідомості, змінювати її. Це помітно в сучасному звуковому просторі. Музика давноминулих епох, відкрита після років забуття, якщо виконується, то змінює свідомість суспільства, формує наново її національний і культурний образ.

Змінюється й ареал поширення музичних впливів. Коло народів, які зі своїми художніми здобутками увійшли в європейський музичний простір, порівняно з попередніми епохами дуже швидко розширюється. У XIV ст. в європейській музиці домінували два національні осередки – італійський і французький, невдовзі сформувалися нідерландський, німецький, англійський та іспанський культурно-музичні ареали; у XIX ст. на європейській музично-мистецькій сцені, у зв'язку з активними відцентровими тенденціями самоідентифікації ширшого кола європейських націй, що протистоять колонізаційним процесам найбільших імперій, з'являються ««периферійні» народи» [511, с. 60] – Польща, Норвегія, Росія, Чехія. Вони не слідуєть сліпо загальноприйнятим нормам і традиціям, продиктованим більшими центрами, а намагаються їх активно змінити, на противагу цьому утверджуючи естетичну красу і духовну вартість власної оригінальної професійної та фольклорної традиції, і на ній будують національні композиторські школи зі своїм шляхом духовного розвитку, тематичними пріоритетами тощо. Спільність системи норм і правил музичного виразу, яка до цього часу вміщалась у загальноєвропейські межі, розпадається на національні сегменти, кожен зі своїм неповторним шляхом розвитку, тісно пов'язаним зі соціополітичними та історичними умовами.

Феномен музичних товариств у XIX ст. полягав саме в тому, що вони в певний історичний період акумулювали важливі суспільні процеси, виконали одну з провідних культуро- і націєтворчих функцій у суспільстві. Через розгортання виконавської, пропагандистської, освітньої,

комунікативно-розважальної, благодійної та інших видів діяльності у широких суспільних верствах вони виховували музично-естетичні смаки і потреби, формували традиції, створювали ґрунт для професіоналізації музичної освіти, а водночас суттєво впливали на свідомість суспільства в ширшому аспекті, на формування гуманістичної системи цінностей та повернення до витоків своїх культурних традицій.

Педагогічна діяльність музичних товариств створила підґрунтя для виникнення консерваторій, музичних шкіл, академій, філармоній, мистецьких організацій. Завдяки їх діяльності вироблялися слухові навички, стильові норми, інспірувалася композиторська та виконавська творчість, долалися стереотипи.

Через їх активну, багатосторонню діяльність відбувався процес пізнання та переймання музично-культурних досягнень з одного національно-культурного сегмента в інший, міграція творів, стилів, жанрів, виконавських форм, асиміляція нових стилістичних і жанрових елементів, засад композиторської техніки, створення на базі чужого – свого, національного і самобутнього⁷. Міграційні і асиміляційні процеси інших культурних традицій, постійний розвиток і зміни духовних устоїв і пріоритетів відповідно до національно-культурних завдань, сприяли на кожному наступному відрізку історії формуванню в культурі поняття “своєї традиції”, “своєї музики”, “близької музики” на противагу до іншої – яка не міститься в полі “свого”. Так відбувалася взаємодія різних систем цінностей у створенні локальних, народних і національних історичних традицій.

Явище міграції культурних елементів, наявне і в попередні епохи, в кінці XVIII–XIX ст., завдяки музичним товариствам, набувають нової якості, масштабу і значення. Попри несинхронність розвитку музичної культури в різних народів, які жили у той же історичний час, але об’єктивно

⁷ Процес рецепції, акомодатії одних культур в іншу, антропологія культури називає відносно первісних культур – *acculturación* – аккультурацією.

мали різні можливості, музичні товариства в різних країнах виконували низку споріднених функцій, давали можливість ознайомитися з музичними здобутками інших культур, засвоїти традиції, самовиразитися через мистецтво, усували розбіжності в духовному розвитку різних суспільних верств. Завдяки діяльності на мистецькому терені, народи мали можливість шукати свою дорогу національної ідентичності. На основі самотнього в історичному процесі народжується універсальність, кристалізуються музичні архетипи, які В. Віора в ХХ ст. назвав “транзмузичними універсальностями” [377, с. 32].

Висновки до Розділу 1

Сама багатоаспектність обраної теми дослідження, виявлення специфічних та універсальних засад діяльності музичних товариств у контексті національних та регіональних культурних традицій, потребувала залучити такі поняття, як історична пам'ять та національна ідентичність, вдаватись до ретельних джерелознавчих студій, сягаючи у глибину формування явища, обраного для його історичної наукової реконструкції. Це свідчить про панування нового погляду на минуле музичного мистецтва.

У контексті створення новітньої історіографії слід сягнути до поняття “метаісторії”. За визначенням одного з провідних дослідників метаісторії Хейдена Уайта, у структуруванні історичного минулого, яке він вважає свого роду “історичним твором”, варто виділити наступні рівні концептуалізації в історичному творі: (1) хроніка; (2) історія; (3) тип побудови сюжету [emplotment]; (4) тип доказу [argument]; (5) тип ідеологічного підтексту [ideological implication]” [284, с. 25]. Цей підхід, що останньо доволі часто застосовується в загальному історієписанні, та і в огляді культурно-історичних процесів, можна скоординувати також і з історичним музикознавством, тим більше у такій сфері, як дослідження екзистенції музичних інституцій з вельми широким радіусом дії.

Тож так само, як в інших галузях гуманістичного знання беруться до уваги не тільки постаті і артефакти, що постійно знаходяться "на авансцені історичної пам'яті" та зайняли почесні місця у пантеоні духовних цінностей, але й весь широкий спектр явищ і подій, що їх супроводжували, тобто все те, що, за висновком Х. Уайта, складає матеріал хроніки й історії, двох основоположних етапів формування "історичного твору", так і в музичній науці розглядається весь компендіум артефактів, що творили історію звукового мистецтва. Адже важливо дослідити, які інституції, які суспільні ініціативи ставали своєрідним "пусковим механізмом" багатьох вершинних досягнень як індивідуальних (композиторська та виконавська творчість), так і колективних (заснування провідних консерваторій, академій, філармоній, оркестрів, хорів тощо).

Одним із найдієвіших імпульсів переродження європейського музичного життя у напрямку професіоналізації і піднесення його значимості стали музичні товариства. Тож видається доцільним докладніше розглянути їх головні цілі і засади.

Розділ 2

ЕТАПИ РОЗВИТКУ МУЗИЧНИХ ТОВАРИСТВ В ІСТОРИЧНІЙ ПЕРСПЕКТИВІ

2.1. Шляхи формування культурно-мистецьких та музичних осередків у провідних центрах Європи

У музикознавчій літературі терміном “музичні товариства” (англ. *Musical Societies*, нім. *Musikgesellschaft*, *Musikverein*, фр. *Musique Société*) [див. дефініції музичних товариств: 311, с. 780–782; 329, с. 39–51; 463, шп.1554–1562; 500, с. 754–756] окреслено організації меломанів різних професій та соціальних верств, які зустрічаються для спільного музикування (хорового, вокального чи інструментального) або для ознайомлення з творчістю, що становить спільний інтерес усіх учасників товариства, діяльність яких регулюється законодавчо закріпленим статутом та відповідними юридичними актами.

У наш час цю назву використовують для більш спеціалізованих товариств, які культивують той чи інший жанр, творчість певної епохи чи композитора. Діяльність сучасних музичних товариств загалом не лише дуже широка, але й суттєво диференційована, організована за принципом спеціалізації музичних інтересів. У загальному процесі важливе місце займають професійні об’єднання музикантів та фонди, в яких можна виділити наступні напрями діяльності: організація конференцій (неодмінно пов’язаних з провідним типом діяльності товариства), конгресів для обміну ідей та бізнесу, видавничий напрям, що сам у собі достатньо різноманітний та охоплює публікації монографій, журналів; концертно-просвітницька діяльність, що здебільшого полягає в організації та фінансуванні концертів та передбачає заохочення і винагороди за видатні дослідження і творчі досягнення. Музичні товариства часто підтримують та захищають інтереси

музикантів, композиторів, музикознавців, творців, артистів, займаються публікацією повного зібрання творів конкретного композитора (як наприклад, створене 1850 року Бахівське Товариство у Лейпцигу⁸ (Vach-Gesellschaft zu Leipzig), яке займається виданням творів композитора), цілеспрямованим дослідженням певних етапів історії музики (в 1868 році Роберт Ейтнер (Robert Eitner) створив з цією метою Товариство Дослідження Музики (Gesellschaft für Musikforschung), яке видавало серію, присвячену середньовічній музиці). Існують національні та міжнародні музичні товариства; вони поділяються на виконавські (хорові, оркестрові, камерні), наукові та просвітницькі, є також творчі (композиторські, музикознавчі).

Намагаючись показати витоки Галицького Музичного Товариства у Львові, діяльність якого становить основний предмет поданої дисертації, варто простежити засади та історичні етапи діяльності різних музичних товариств, які були засновані та розвивались у значних культурних центрах, як Західної, так і Східної Європи. Відтак у другому розділі стисло зупинимося на інформації про низку міст, які на той час були центрами європейського музичного життя. Залежно від вагомості впливу на аналогічне товариство у Львові їх можна умовно поділити на три групи.

До першої групи віднесемо ті великі європейські центри, які найбільше вплинули на зародження та діяльність у Львові музичних товариств. До них передусім належали Відень і Париж.

До другої групи можна віднести осередки, які в різний час більш чи менш активно були пов'язані з Галицьким Музичним Товариством, члени яких підтримували творчі контакти з окремими діячами ГМТ, зокрема з професійними музикантами, які його очолювали і визначали художню політику. Цю групу репрезентують музичні товариства в Берліні, Лейпцигу,

⁸ Назви товариств, хорів, мистецьких організацій у більшості випадків подаються згідно з їх офіційним правописом на той період, коли вони були засновані.

Празі, Брюсселі, Кракові, Варшаві, Познані та інших містах. З усіх названих міст спеціально виокремимо Краків, оскільки у ХІХ ст. розвиток музичної культури цього міста був якнайтісніше пов'язаний зі Львовом, тим паче, що історично обидва міста представляють один і той самий край – Галичину. Існуюче у Львові від першого десятиліття ХІХ ст. Товариство Друзів Музики, та пізніше Галицьке Музичне Товариство (далі вживатимемо скорочення – ГМТ, або ПМТ – Польське Музичне Товариство після 1919 року) в багатьох організаційних засадах та у репертуарній політиці було зразком для подібних краківських товариств.

До третьої групи музичних центрів відносимо низку російських та українських міст (Петербург, Москва, Київ, Харків, Одеса), з якими ГМТ здебільшого підтримувало зв'язки на рівні особистих контактів музикантів та організації гастрольних виступів [220, с. 16–22].

Оскільки зразком, за яким було організоване ГМТ у Львові, було віденське Товариство Друзів Музики (Gesellschaft der Musikfreunde, скорочена назва Wiener Musikverein), тож зосередимо свою увагу на його діяльності. Це дасть можливість порівняти перший етап функціонування віденського та львівського музичних товариств, враховуючи, однак, відмінності в їх масштабі та можливостях. Адже важко порівнювати столицю Австрійської імперії Відень, який тоді вважався чи не найважливішим і найбільшим музичним центром Європи, з “молодою” столицею “королівства Галичини та Володимирії”, яким від останньої третини ХVІІІ ст. став Львів.

Ще 1771 р. у Відні придворний капельмейстер Флоріан Гасманн (Florian Gassmann) створив об'єднання Віденська Асоціація Музикантів (Wiener Tonkünstler Sozietät), відоме як Товариство Забезпечення Вдів і Сиріт Австрійських Музикантів (Ein Pensionsverein für Wittwen und Weisen österreichischer Musiker), що вважається найдавнішим організованим музичним товариством і першою публічною інституцією Відня [333, с. 218].

У певному сенсі воно стало наступником одного з найстаріших (можливо, й найстарішим), заснованої 1288 року першої музичної спілки Відня, Братства св. Миколая (St. Nikolaus-Bruderschaft) [417, с. 600–613]. Це об'єднання, до якого входили пенсіонери – професійні музиканти придворної капели, (в 1862–1939 роках називалося Товариством Пенсіонерів імені Гайдна, Товариство Гайдна (Haydn-Verein, 1862–1939), ще до 30-х років ХХ ст. продовжувало діяти, організовуючи щорічно 4 симфонічні й ораторіальні концерти [426, с. 3].

Ще одним попередником музичного товариства було утворене в 1752 року перше віденське об'єднання аристократів, шанувальників музики, що влаштовувало на сцені Burgtheater симфонічні та вокальні “Академії”.

Спроби влаштування принагідних циклів концертів чинилися неодноразово. Р. фон Пергер писав, що після невдалої спроби барона Нойвірта 1805 року організувати 16 абонементних недільних концертів, цю ідею у 1807 році втілив у життя князь Траутмансдорф (Trauttmansdorf) і граф М. Дітріхштайн (M. Dietrichstein), що заснували й очолили Товариство Шляхетних Любительських Концертів (Gesellschaft der Adelligen Liebhaber Konzerte). Аматорський симфонічний оркестр виступав для “вибраної” публіки з різними програмами, переважно, у Віденському університеті. З цим оркестром двічі виступав Л. ван Бетховен, диригуючи увертюрою “Коріолан” та Третьою і Четвертою симфоніями [510, с. 558], а Й. Гайдн диригував ораторією “Створення світу”. Камерне музикування було поширеним в аристократичних салонах, зокрема в домі князя Ніколауса Естергазі, чиїм придворним музикантом був Й. Гайдн, у князя Лобковіца та ін. Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен у цих домашніх концертах мали нагоду вперше послухати виконання сонат, тріо та квартетів [426, с. 4].

Товариство Друзів Музики⁹ виникло у Відні 1812 року. Спершу воно називалося Товариством Друзів Музики Австрійської Імперії (*Gesellschaft der Musikfreunde des Österreichischen Kaiserstaates*). Товариство зразу поставило перед собою завдання утворення музичної консерваторії, у якій учні жіночої та чоловічої статі з усіх держав імперії могли вивчати спів, декламацію (художнє читання), гру на інструментах, генерал-бас (гармонію) та аналіз форм та інші предмети, які давали б їм всебічну музичну освіту, плекали таланти та виховували музичні смаки [350, с. 2–8].

На інавгурацію Товариства була виконана ода до св. Цецилії Г. Ф. Генделя “Тимофій чи сила музики” (“*Tymotheus oder die Gewalt der Musik*”¹⁰, у майбутньому відомою під назвою “Свято Александра” (“*Das Alexanderfest*” (HWV 75)). У наступному році, коли Товариство було вже офіційно затверджене цісарем Францом I, у святковому концерті прозвучала ораторія Генделя “Самсон”. Першим головою Товариства було обрано графа Антона фон Аппонаї (*Anton von Apponyi*)¹¹, а протектором (головою наглядової ради) став “його цісарсько-королівська високість архієпископ Рудольф – кардинал-архієпископ Оломоуца” (головами й протекторами були аристократи подібного рівня й у львівському ГМТ). Того ж року проголошено перших почесних членів – польського князя Антона Радзівілла (*Antoni Radziwiłł*) та російську велику княжну Марію Павлівну [426, с. 6]. Під петицією до імператора підписалося 507 іменитих осіб – аристократів, музикантів та авторитетних багатих містян.

Кожне товариство намагалося залучити якомога більше “допомагаючих членів”, які матеріально могли допомогти у різноманітній діяльності інституції. Яскравим прикладом слугує список перших членів

⁹ Ту ж назву мало неофіційно існуюче без статутів від 1812–1813 років товариство у Львові.

¹⁰ Р. Пергер подає дату 29 листопада, а повторення – 3 грудня 1812 року [див.: 426, с. 6].

¹¹ Граф Антон фон Аппонаї (1755–1817) – представник одного з найстарших угорських аристократичних родів, дипломат, меценат. Засновник славетної бібліотеки Аппонаї, співзасновник і перший голова Товариства Друзів Музики. У 1793 р. Й. Гайдн присвятив йому 6 квартетів ор. 71 і 74, т. зв. “Аппонаї-квартети”.

віденського Товариства Друзів Музики, значна кількість яких була відома придворній канцелярії, імператорським урядовцям, та й самому цісарю. Це значно полегшувало втілити в життя амбітні проекти Товариства.

Перший концерт Товариства Друзів Музики, влаштований вже офіційно існуючою організацією та за співучастю його “дійсних членів” (тобто співаків та інструменталістів), відбувся 3 грудня 1815 року¹².

Незважаючи на те, що у діяльності Товариства активно діяли меломани-непрофесіонали (згодом до них долучилося чимало професійних музикантів), воно відіграло значну роль у розвитку австрійської музичної культури. За його ініціативою 1817 року була створена Співоча Школа (Singschule – Chorübungsanstalt [429, с. 7, 37]), якою керував А. Сальєрі, а 1819 – скрипкова, в наступних роках утворено класи віолончелі, духових інструментів тощо. Високий рівень педагогів та навчальних програм дав можливість 1821 року перетворити школу Товариства у консерваторію.

При Товаристві Друзів Музики був сформований архів рукописів, бібліотека, музей цінних інструментів та рідкісних видань.

Основною метою Товариства Друзів Музики стала пропаганда різної музичної творчості та поширення музичної освіти серед якнайширших верств населення Відня. Утворений при ньому аматорський оркестр 4–6 разів на рік виступав з публічними концертами. Товариство влаштовувало також закриті вечори, де для його членів виконували нові твори. Віденське Товариство Друзів Музики функціонує до сьогодні.

Протягом сторіччя (1813–1912) Товариство очолювали поважні музиканти або впливові аристократи: одним із директорів був українець, відомий учений з Буковини Євзебій Мандичевський, а також угорський композитор Карл Гольдмарк (Karl Goldmark), власник відомої фірми

¹² У програмі були такі твори: 1. Симфонія in D В. А. Моцарта; 2. Велика арія Рєґіні (Righini); 3. Rondeau brillant in A для фортепіано з оркестром Й. Н. Гуммеля; 4. Хор з ораторії “Аталія” Г. Ф. Генделя; 5. Увертюра до опери Л. Керубіні “Фаніска”; 6. Фінал опери А. Сальєрі “Cesare in Farmacusa” [див.: 456, с. 9].

фортепіано¹³, Людвіг Безендорфер (Ludwig Bösendorfer), князь Константи Чарторийський (Konstanty Czartoryski, був обраний головою двічі).

Про значення віденського Товариства свідчить список його почесних членів [додаток А.1].

З 1815 до сезону 1860–1861 Товариство Друзів Музики влаштувало чотири концерти щорічно (за винятком сезону 1847–1848 – три концерти і 1850–1851 – п'ять концертів). З сезону 1861–1862 відбувалося переважно по 6 концертів (винятки: 1862–1863 – 4, 1865–1866 – 4, 1867–1868 – 5, 1871–1872 – 7, 1872–1873 – 9, 1878–1879 – 5, 1879–1880 – 5, 1880–1881 – 5, 1881–1882 – 5, 1891–1892 – 9, 1894–1895 – 7, 1896–1897 – 7, 1898–1899 – 7, з 1900–1901 щорічно по 5 концертів. З 1904–1905 знову по 6 концертів, в 1907–1908 – 7, 1908–1909 – 10, два наступні сезони – по 7, 1911–1912 – 9, проект програм ювілейного сезону 1912–1913 передбачав 11 концертів [429, с. 155–189].

У цих концертах відтворювалась широка розмаїта панорама тогочасної музичної культури. Програми охоплювали симфонічні твори, інструментальні концерти з оркестром, арії та ансамблі з опер та ораторій, концертні арії, а також ораторії, кантати та різні хорові твори.

Наведемо кілька прикладів програм за різні роки [додаток А. 2] та доволі повну вибірку виконаних творів різних жанрів [додаток А. 3]. Якщо статистично підрахувати весь компендіум виконаних творів з Додатку А. 3, то протягом першого сторіччя діяльності віденського Товариства було виконано 85 симфоній сорока композиторів, 109 увертюр шістдесяти авторів, 85 інструментальних концертів, концертино, концертштюків (30 для фортепіано, 34 для скрипки, 11 для віолончелі, для органа, флейти (4), гобоя, кларнета, один потрійний, один почетвірний), 43 ораторії

¹³ Кілька інструментів Л. Безендорфер згодом подарував Галицькому Музичному Товариству.

двадцяти одного композитора, 32 кантати (16 з них – Й. С. Баха), 11 мес і 11 реквіємів, 1 зінгшпіль і 2 містерії, величезна кількість уривків з опер, ораторій та інших творів, багато вокально-хорових творів більших форм. Чимало творів звучало у концертах неодноразово, повторюючись не тільки у цьому концертному сезоні, але через значні проміжки часу.

Отже, наведені концертні програми та список творів дають підстави зробити певні висновки:

1. До своїх програм віденське об'єднання аматорів музики і професійних музикантів долучало твори найбільш значущі, опуси всесвітньовідомих визначних композиторів, але водночас і опуси тогочасних модних митців, що сьогодні мають лише історичну цінність.

2. Не менш розмаїтими були і форми концертів. Найчастіше виконували змішані програми з творів різних жанрів. Проте частина концертів була моножанрова, наприклад, присвячена вокально-хоровій чи камерній музиці. Іноді влаштовували й історичні концерти або ювілейні, присвячені творчості одного композитора. Деякі з них були авторськими. Серед композиторів, що диригували першовиконаннями власних творів були: Йоганн Брамс, Антон Брукнер, Йозеф Гельмесбергер (Joseph Hellmesberger, директор Консерваторії Товариства Друзів Музики 1851–1893), Ференц Ліст, Густав Малер, Габріель Перне (Gabriel Perne), Антон Рубінштейн та ін.

Наведений огляд діяльності віденського Товариства Друзів Музики свідчить про його великий творчий потенціал і роль своєрідного музичного “законодавця мод” протягом 1812–1912 років. Інституціоналізація музичного життя багатьох європейських міст відбувалася за зразком австрійської столиці та її Товариства. Організація музичної освіти, концертного життя, видавничої справи, музикознавства та регулярних критичних відгуків на головні музичні події була у Відні взірцевою.

Поряд із Віднем, Зальцбург, від 2-ї половини XVII ст. стає провідним центром музичного театру Австрії. На початках XIX ст. музичне життя занепадає, однак відроджується після організації в 1841 році Соборного Музичного Товариства і Моцартеум (Dommusikverein und Mozarteum. 1880 року Моцартеум відділився від Соборного Музичного Товариства). В 1844 році утворено чоловіче хорове Товариство Друзів Музики у Зальцбурзі (Gesellschaft von Musikfreunden in Salzburg), перейменоване 1847 року у Зальцбургський Лідертафель (Salzburger Liedertafel), при якому була заснована Співоча Академія (Singakademie), а 1908 року – оркестр Моцартеуму (Mozarteumorchester), що виступав у наступних моцартівських фестивалях. У 1869–1870 роках заснована Міжнародна Моцартівська Організація (Die Internationale Stiftung Mozarteum). Спільно з Моцартеумом вони стали рушійними силами музичного життя міста та відіграли (і відіграють до сьогодні) важливу роль у європейському культурному просторі.

Іншим великим музичним центром, у якому формувалися художньо-естетичні напрями, була столиця Франції¹⁴. Париж протягом віків був одним із найбільших музичних центрів Європи з давніми традиціями, а від XVIII ст. став центром концертного життя Європи. Музична культура Парижа спочатку концентрувалася, як і в більшості країн Європи, у монастирях і церквах, при королівському дворі, в аристократичних палацах, а з XIX ст. поширилась у домах багатих міщан та буржуазії. Значне місце в музичному житті посідали навчальні заклади, вокальні, хорові, вокально-інструментальні капели, які виступали в храмах, а інколи організовували публічні виступи зі світськими програмами. З XVII ст. розвивається музичний театр, оперне мистецтво, якому надавали особливого значення при дворі, а в 1641 році був засновано театр Пале-Рояль (Théâtre du Palais-

¹⁴ З Парижем пов'язана музична доля деяких львівських музикантів. Це майбутні артистичні директори Галицького Музичного Товариства – Кароль Мікулі, який навчався композиції у Н. А. Ребера та був учнем і асистентом Фридерика Шопена, а також Мечислав Солтис, учень К. Сен-Санса.

Royal), у якому ставили як драматичні, так і музичні п'єси. У 1570 році Ж. А. Баїф (Jean-Antoine de Baïf) заснував Академію Поезії та Музики (L'Académie de Musique et de Poésie), до якої належали професіонали й аматори, що влаштовували домашні концерти.

Паризькі музиканти об'єднувалися в два братства – Сан-Жюльєн-де-Менетрьє (Saint-Julien-des-Ménétriers, призначенням якого був музичний супровід урочистих церемоній, вечорів у домах знатних міщан тощо; та Сан-Сесіль (Saint-Cécile), що спеціалізувався на супроводі церковних свят і процесій. Власні капели утримували впливові вельможі і багаті міщани, в домах яких організовували також музичні вистави.

У XVIII ст. змінюється характер музичного життя Парижа. Концерти вийшли з аристократичних салонів та стали доступні ширшим верствам суспільства. У 1725–1780-х роках проводили публічні “Духовні Концерти” (“Le Concert Spirituel”) в Тюлері, а з 1769 року почало функціонувати товариство “Концерти Аматорів” (“Le Concert des Amateurs”), яке заснував Ф. Ж. Госсек (François Joseph Gossec), що виконувало твори тогочасних композиторів, зокрема, все більш популярного у Парижі Й. Гайдна. У 1782 році Ч. М. де ла Хай де Фо (Charles Marin de La Haye des Fosses), граф К. Ф. М. Р. д'Онї (Claude François Marie Rigoley d'Ogny) створили аристократичне товариство “Концерти Олімпійської Ложі” (“Concert de la Loge Olympique”), диригентом якого став шевальє де Сент-Жорж (Joseph Bologne, Chevalier de Saint-Georges). Концерти відбувались як у королівському палаці, так і в аристократичних домах. У різний час Товариство нараховувало майже 360 членів, серед яких було 29 адміністраторів, 24 “членів-соратників” і 65 учасників концертної групи. Участь в Товаристві передбачала щорічні внески 120 ліврів для відвідування 12 річних концертів. Оркестр Товариства був настільки досконалий, що королева Марія-Антуанетта та її придворні регулярно відвідували його

концерти. У репертуарі переважали твори тогочасних композиторів, наприклад, Паризькі симфонії ор. 82–87 Й. Гайдна [506, с. 85–86].

У концертних вечорах товариства “Діти Аполлона” (“Les enfants d’Apollon”, варіант назви: Société académique des Enfants d’Apollon, 1741–1880), Товариства Концертів-змагань (Société du Concert d’émulation), та “Мелофілія” (“Melofilia”), грали і професіонали, і аристократи-аматори. Королівська Академія Музики (Académie Royale de Musique) влаштовувала щороку ряд концертів [331, с. 269–305].

У 70-ті роки XVIII ст. зародилася традиція спектаклів, концертів і фестивалів у парках, доступних для широкої публіки.

У XIX ст. Париж зайняв одне з перших місць у Європі за інтенсивністю концертного життя. На місце старих концертних товариств створено більш демократичні. В 1828 році засновано Товариство Концертів Паризької Консерваторії (Société Des Concerts Du Conservatoire), де з концертами симфонічної та камерної музики виступали і відомі професійні музиканти, і студенти [363]. Цикли концертів класичної музики проводило засноване 1851 року Товариство Молодих Артистів Консерваторії (Société des Jeunes Artistes du Conservatoire). У 1861 році на базі товариства виникли Популярні Концерти Класичної Музики (Concerts Populaires de Musique Classique). Товариство в 1919–1921 роках називалося “Асоціація Концертів Падлу” (Association des Concerts Padeloup). Їх метою була популяризація симфонічної музики для широкої аудиторії, квитки на недільні концерти в цирку Наполеона (тепер Cirque d’Hiver, зала на 4 000 осіб), були недорогими, тож приваблювали численну публіку [355]. У наш час воно існує під назвою “Оркестр ім. Падлу” (“L’Orchestre Padeloup”).

У 1873 році засновано Товариство Священної Гармонії (Société de l’Harmonie Sacrée), що вперше в Парижі виконало декілька монументальних творів Й. С. Баха і Г. Ф. Генделя [465]. Протягом XIX ст. плідною була діяльність товариств “Концерти Валентино” (“Concerts Valentino” 1837–

1841) [416, с. 306], концертного Товариства Духовної Музики в Сорбонні (Concerts Spirituels de la Sorbonne, 1898–1914) [374, с. 3499; 413, с. 70–71] та ін.

Національне Музичне Товариство (La Société Nationale de Musique), яке 1871 року заснували К. Сен-Санс і Р. Бюссі (Romain Bussine) за підтримки С. Франка, було об'єднанням молодих композиторів, яке виступало за оновлення та утвердження національних традицій французької музики, а своєю метою вважало підтримку та пропаганду шляхом виконання та видання найзначніших творів вітчизняних композиторів [504]. У контексті згадки про це Товариство варто зазначити творчий контакт К. Сен-Санса з львів'янином Мечиславом Солтисом (Mieczysław Soltys) – директором Галицького й Польського Музичного Товариства та його Консерваторії, який у кінці 1880-х років вивчав у Парижі орган і контрапункт у Ежена Жігу (Eugène Gigout) та композицію у К. Сен-Санса. Можна припустити, що М. Солтис під час перебування в Парижі мав змогу ознайомитися не тільки з творчістю багатьох французьких композиторів, але й з діяльністю Паризької консерваторії та деяких музичних товариств, цей досвід він адаптував на львівському ґрунті.

У Парижі було популярним і хорове виконавство, яке поступово переміщувалося з церков у концертні зали. В 1820 році Ш. Сельєр (Charles Sellier) заснував Товариство Хорової Музики Сесільянс (Société Chorale des Céciliens, назване на честь св. Цецилії, покровительки музики. – *Т. М.*). Тут активно діяли і хори аматорського товариства “Орфеон” (“l'Orphéon”, 1833). У концертах Товариства вокальної релігійної та класичної музики (Société pour la musique vocale religieuse et classique, 1843 рік) виконували твори композиторів XVI–XVII ст. У 1879 році виникло Товариство “Конкордія” (“Concordia”), що спеціалізувалося на виконанні творів Баха і Генделя, в 1892 – Асоціація Співаків Сен-Жервез (Chanteurs de Saint-Gervais), яка пропагувала музику епохи Ренесансу, а на початку XX ст. утворилися

Бахівське (1904) та Генделівське (1908) товариства [374, с. 3499; 376, с. 28-29].

Зі столицею Німеччини Берліном пов'язана доля одного з майбутніх артистичних директорів Польського Музичного Товариства Адама Солтиса (Adam Sołtys), який під час студій у Королівській Музичній Академії у Шарлоттенбургу біля Берліна керував хором польського співацького гуртка.

З 1465 року походить перше документальне свідчення про музичне життя в Берліні, у якому згадано про посаду для п'яти хлопчиків-хористів зі сиротинця при кафедральному соборі. Починаючи з XVI ст., хори хлопчиків створювалися при головних церквах Берліна. Церква, аристократія стали головними організаторами музичного життя міста. Однак від XVII ст. значну роль починають відігравати об'єднання міських музикантів та музичні цехи, які в 1669 році отримали особливі привілеї [львівський цех – *confraternia* – Братство музикантів такі привілеї отримали ще у 1586 році [208, с. 199-200]. – Т. М.]

Міські музиканти брали участь в офіційних святкуваннях та родинних урочистостях. Ще в XVI ст. при дворі берлінського курфюрста засновано придворну вокальну капелу, а згодом і оркестр. Статут передбачав придворні концерти, виступи у міській церкві, а репертуар охоплював твори німецьких, нідерландських і французьких композиторів. На початку XVII ст. діяльність придворної капели припинилася, а поновилася після 1701 року, коли Берлін став резиденцією пруського короля. Згодом вона стала центром музичного життя Берліна, до її складу належали найвидатніші музиканти епохи – Й. С. Бах, Г. Бенда та інші, на її базі створено перший берлінський симфонічний оркестр.

Публічне концертне життя почало зароджуватися тут від другої половини XVIII ст. Концерти придворних артистів, гастролерів у домах міщан, виконання ораторіальних творів організовує засноване 1749 року Товариство Музичних Вправ (Musikausübende Gesellschaft).

Інструментальна музика звучала в концертах Музичної Асамблеї (Musikalische Assamblee), і товариства Музична Академія (Musikalische Akademie) [310; 502, с. 179]. З 1783 року І. Ф. Рейнхард (I. F. Reinhardt) організовував “духовні концерти”, до кожного з яких друкували програмки. Домашнє музикування розвивається в оселях міщан [310].

Під кінець XVIII – на початку XIX ст. змінилися центри впливу на музичне життя: церква й аристократія поступово втрачають свою провідну роль, демократизація суспільства, зростання ролі міщанства в житті міста призводять до створення доступніших форм музичного мистецтва. У 1786 році відкрився Національний оперний театр, з відповідним національним репертуаром, поставлено опери В. А. Моцарта, вистави стають публічними. Однак концертне життя Берліна розвивалося в XIX ст. доволі консервативно, його осередками надалі залишалися приватні домівки, аристократичні салони. Заснування у 1791 році Співочої Академії (Gesang Akademie) сприяло музичному вихованню публіки, ознайомленню її з шедеврами класики, між іншим і творчості Й. С. Баха. Розповсюдження отримали співочі об’єднання, чоловічі хорові товариства Лідертафель, перше з яких 1809 року заснував К. Ф. Цельтер (Carl Friedrich Zelter). Від 1847 по 1911 роки функціонувало Співоче Товариство Штерна (Stern’scher Gesangverein), яке пропагувало творчість Л. ван Бетховена і Ф. Мендельсона, старовинну німецьку музику. У 1816 році К. Мьозер (K. Möser) організував публічні концерти за участю артистів Королівської капели, що з 1842 року стали регулярними. Істотне значення в розвитку музичної культури Берліна в XIX ст. мали садові (паркові) концерти, у яких брали участь як професіональні, так і аматорські колективи. Протягом XIX ст. в Берліні зростає кількість сольних концертів місцевих музикантів та гастролерів, розвивається камерно-інструментальне музикування [310].

Іншим музичним центром у Німеччині був і надалі залишається Лейпциг. У цьому місті навчалася не тільки чимало галицьких музикантів,

але й засновник української композиторської школи Микола Лисенко. Лейпциг від доби Ренесансу був провідним університетським, культурним, економічним, юридичними та торговим центром Німеччини. Традиційно першими осередками музичної культури Лейпцига були церкви, передусім церква св. Томаса (Thomaskirche). При ній ще 1212 року був заснований чоловічий хор св. Томаса (Thomanerchor), а в середині XIII ст. – школа св. Томаса (Thomasschule), у якій навчали співу та гри на органі.

Важливим центром музичного життя став університет, заснований 1409 року з його чотирма факультетами – теологічним, медичним, правничим та філософським. Тут вивчали музичні науки, зародилося світське музикування. Канторами, органістами, міськими музикантами ставали переважно студенти права. Студенти і професори виступали як хористи та виконавці на духових і струнних інструментах, брали участь у службах Божих. У 1479 році при магістраті була утворена привілейована група музикантів для участі в урочистих церемоніях, церковних службах, офіційних прийомах і т. п. Тоді ж виникло цехове об'єднання професійних музикантів (шпільманів)-інструменталістів – трубачів, барабанщиків та ін., які перебували під покровительством міського магістрату [364, с. 16–17].

У музичному житті Лейпцига другої половини XVII ст. особливе місце посідало Collegium Musicum, до якого належали здебільшого студенти університету. З Лейпцизьким Collegium Musicum були зв'язані відомі музиканти: Адам Крігер (Adam Krieger, 1657), Герхард Прайсензін (Gerhard Preisensin, 1660), Себастьян Кнупфер (Sebastian Knüpfer, 1672), Йоганн Пецель (Johann Pezel, 1673), і Йоганн Кунау (Johann Kuhnau, 1682).

Нова ера в концертній діяльності Collegium Musicum розпочалася 1701 року, коли Георг Філіпп Телеманн (Georg Philipp Telemann) запропонував студентам університету нову модель діяльності. Як він згодом згадував, кількість учасників оркестру – студентів університету – іноді сягала 40 осіб, при тому не забракло жодного інструменту. Вони з успіхом виступали перед

місцевою аристократією та навіть самим курфюрстом Фрідріхом Августом I (Friedrich August I). У 1704 році, коли Г. Ф. Телеманн став органістом і музичним директором Нової церкви в Лейпцигу, члени Collegium Musicum регулярно там виступали. Члени Collegium могли зустрічатись у кав'ярні "Будинок Шляфса" ("Schlaffs Hause") на Торговій площі по середах і п'ятницях з 8 до 10 години вечора.

Після від'їзду Г. Ф. Телеманна Collegium Musicum очолив Мельхіор Хоффманн (Melchior Hoffmann), який з успіхом продовжив його справу, розширив оркестр до 60 осіб та активно концертував. Окрім студентів, членами оркестру та співаками все частіше ставали відомі впливові мешканці міста, що свідчило про авторитет об'єднання. За його дирекції виступи Collegium Musicum відзначалися дуже високим рівнем.

Тому й сам геніальний Й. С. Бах погодився очолити Collegium Musicum в березні 1729 року та виконав з його учасниками такі свої твори, як скрипкові концерти BWV 1041–1043, Увертюри BWV 1066–1069, концерти для клавесину BWV 1052–1065, камерні твори: скрипкові сонати BWV 1014–1019, сонати для флейти BWV 1030–1035, "Кавову кантату" ("Kaffeekantate") BWV 201, інші світські кантати BWV 204, BWV 209, BWV 210, BWV 21, оркестрову сюїту BWV 1068. Ймовірно, Й. С. Бах написав спеціально для нового концертного сезону сатиричну *dramma per musica* "Суперечка Феба і Пана" ("Der Streit zwischen Feb und Pan") BWV 201 [340, с. 105-120].

До середини XVIII ст. діяльність Collegium Musicum поступово занепадає, поступаючись іншим формам музичного життя, які відображали зростаючі впливи міщанства і буржуазії. Серед перших концертних організацій були так звані "Великі Концерти" ("Das Große Concert") або Велике Концертне Товариство (Die große Concertgesellschaft), засновані 1743 року. Після Семилітньої війни оркестр поновив свою діяльність. Під керівництвом Й. А. Гіллера (Johann Adam Hiller) концерти оркестру сприяли

оновленню музичного життя Лейпцига. У 1775 році Й. А. Гіллер організував Музично-Виконавське Товариство (Musikübende Gesellschaft), яке об'єднало в новий оркестр і хор студентів-хористів, музикантів-інструменталістів – професіоналів та аматорів. На його основі виник 1781 року оркестр “Гевандгауз” (“Gewandhaus”).

Середина ХІХ ст. – період розквіту музичної культури Лейпцига. У 1824 році любителі музики заснували Оркестрове Товариство “Евтерпа” (Orchesterverein “Euterpe”). Його концерти відбувалися щотижня у вівторок, від жовтня по березень у залі Лейпцизької фондової біржі, а з 1885 року в старому Гевандгаузі. Сьогодні це товариство називається Симфонічне Товариство Лейпцига (Sinfonischer Musikverein Leipzig). Почесними членами 1838 року обрані Фелікс Мендельсон і Роберт Шуман. У 1843 році тут була заснована перша в країні консерваторія.

У 1890–1896 роках успіхом користувалися концерти, які організував Г. Кречмар (Hermann Kretzschmar). У 1896 році Г. В. Г. Віндерштайн (Hans Wilhelm Gustav Winderstein) утворив “Віндерштайнівський Оркестр” (“Winderstein Orchestra”). Місце церковних капел у ХІХ ст. зайняли численні хорові об'єднання аматорів. Співоча Академія (Leipziger Singakademie), заснована 1802 року, стала першим аматорським мішаним хором у місті й одним із перших такого типу в Німеччині; 1815 року засновано одне з найстаріших співочих, хорових об'єднань у Німеччині – Лідертафель. До 1843 року воно існувало як Чоловіче Співоче Товариство (Männergesangsverein) з дуже обмеженою кількістю членів – у ньому могло брати участь тільки 12 осіб. Високим мистецьким рівнем відзначалося виконавство чоловічих хорів: “Паулінське Товариство” (“Paulinenverein”, засноване 1822 року при університеті), “Аріон” (“Arion”, 1849), Лейпцизький Хор (Leipziger Chor, 1891).

З другої половини ХІХ ст. Лейпциг став одним із найбільших в Європі центром музичної освіти, музикознавства і нотовидавництва.

Гамбург – наступний значний культурний центр Німеччини. Тут існував музичний цех, що об'єднував місцевих “шпільманів”. З 1660 року організоване органістом М. Векманном (Matthias Weckmann [Weckman]) Collegium Musicum [356, с. 48], що об'єднувало аматорів та професіоналів, почало давати щотижневі концерти камерної та оркестрової музики. У 1761 році був побудований перший концертний зал, а 1678 року в Гамбурзі відкрився перший у Німеччині оперний театр. У 1721–1761 роках музичне життя Гамбурга очолював Г. Телеманн, який для публічних концертів написав 30 ораторій та низку інших творів. Після нього 1767 року посаду міського директора музики зайняв Ф. Е. Бах, який з 1776 року ввів виконання концертних програм, цілковито присвячених симфонічній музиці.

У 1838 році для організації регулярних концертів та виконання ораторій утворено Північнонімецьке Об'єднання Музичних Свят (Norddeutsches Verband der Musikfeste), у 1828 – філармонічне Товариство для Виконання Зимових Концертів (Verein zur Aufführung von Winterkonzerten). У 1896 році на основі Товариства Гамбургських Шанувальників Музики (Verein Hamburgischer Musikfreunde) утворено постійний симфонічний оркестр [356, с. 372].

Зі середини XV ст. в Мюнхені міські музиканти брали участь у виставах на біблійні та світські сюжети, що влаштовували ремісники-аматори та мандрівні актори. З 1506 року Мюнхен став головним містом герцогського Баварського двору [353, с. 10–11]. Подібно, як у Ваймарі, музичне життя концентрувалося на королівському дворі та при численних церквах і монастирях, що мали власні капели. У XVI ст. була створена Григоріанська Семінарія (Seminarium Gregorianum), її учні входили до інструментально-вокального ансамблю, який виконував хори та мадригали у театральних виставах монахів-езуїтів. Музиканти придворної капели – трубочі та барабанщики, музиканти та співаки – були учасниками церковних і

державних церемоній та урочистих подій. У 1783–1798 роках великої популярності набули Аматорські Концерти (Amateur-Konzerte) придворного оркестру. У придворних урочистостях неодноразово виступали мандрівні актори та музиканти. У XIX ст. поширилося побутове музикування, високого рівня досягло мистецтво гри на цитрі.

На початку XIX ст. музичне життя міста активізувалося завдяки заснуванню 1811 року Музичної Академії при придворній капелі. Академія влаштовувала регулярні музичні вечори, в яких виконували оркестрові та хорові твори. Вона залишалася монопольною концертною організацією до кінця XIX ст. У концертах Музичної Академії брали участь кращі хори: Ораторійне Товариство (Oratorienverein, 1854), Товариство Вчителів Співу (Lehrergesangverein, 1878), Хорове Товариство Поргеса (Porges-Gesangverein, 1886), що виконували складні ораторіальні твори [353].

З 1846 року в Мюнхені діяла Королівська Музична Школа, яку 1882 року перетворено у Королівську Академію Музичного Мистецтва. Однією з центральних інституцій Мюнхена з XVII ст. став оперний театр, де спочатку ставили опери-seria [453, с. 66, 149]. Активну діяльність вели численні аматорські чоловічі хорові товариства: Мюнхенський Лідеркранц (Münchener Liederkranz, заснований у 1826 році Йозефом Гартманном Штунцом (Joseph Hartmann Stuntz), Лідертафель (1840), Міщанська Співоча Гільдія (Bürgersängerzunft, 1842) та ін. [344, с. XVII].

Специфікою культурної традиції Німеччини був її рівномірний розподіл між великими центрами та меншими містами. Це виразно демонструє багате культурне життя таких невеликих міст, як Ваймар і Бонн. Музична культура Ваймара була стисло пов'язана з герцогським двором. Тут наприкінці XV ст. виникли інструментальна і вокальна капели, в 1618 році – міська капела виконавців на духових інструментах, які до того часу грали у приватних домах і трактирах (як львівське Братство музикантів. – *Т. М.*). Іноді музиканти міської капели виступали із придворною капелою. В

1861 році під керівництвом Ф. Ліста утворено Всенімецьку Музичну Спілку (Der Allgemeine Deutsche Musikverein), метою якої було покращення умов праці професійних музикантів і систематизація музичного життя. Спілка провела понад 60 музичних свят, сприяла проведенню реформи навчання музики у німецьких школах [505, с. 4].

До XVII ст. в музичному житті Бонна переважав церковний спів. У XVII ст. тут засновано оперний театр, який невдовзі став центром музичної культури міста. Придворні вокальні та інструментальні капели, які перед тим обслуговували церковні, придворні свята та урочистості, виступали в театрі. У XVIII ст. відповідно до тогочасної моди, в аристократичних колах Бонна розповсюдилося домашнє музикування; виникали світські музичні гуртки, які змагалися між собою. Конкуренція з'явилась і між численними співочими об'єднаннями початку XIX ст., які, однак, проіснували недовго. Найдовше – з 1827 до 1849 року – діяло співоче Товариство Церковної Музики (Kirchenmusikverein, в 1835 році змінило назву на Міщанське Співоче Товариство у Бонні (Bonner Bürgersingverein), та об'єднало чотири різні товариства [517].

З розвитком міської культури в Швейцарії формувалося світське професійне музичне мистецтво, носіями якого були французькі трубадури (XII ст.) та німецькі мінезінгери (XIII–XIV ст.). У XVI ст. тут почала розвиватися інструментальна музика, а першими музикантами були барабанщики, що несли службу в міській управі.

У 1613 році виникло перше у Швейцарії музичне об'єднання – Collegium Musicum. З початку XVIII ст. церковні та інші музичні об'єднання розвивали хорове мистецтво. У XVIII–XIX ст. організовано аматорські хорові колективи, одним з перших було засноване 1713 року Товариство Музичного Залу (Gesellschaft ab dem Musiksaal), 1722 року створено Музичне Товариство Багатьох Міст (Musikgesellschaft der Mehreren Städten) [308], 1805 року – Швейцарське Музичне Товариство (Musik-Gesellschaft

Zürich). У 1812 році Цюрихський Співочий Інститут (Gesang-Institut) і Музичне Товариство Багатьох Міст злились у Музичне Товариство Цюрих (Allgemeine Musik-Gesellschaft Zürich). Заснування у Цюриху 1810 року Співацького Чоловічого Товариства (Männergesangverein) дало новий імпульс розвитку хорового співу і зумовило утворення 1842 року Швейцарської Співочої Спілки (Der Eidgenössische Sängerverein). Виникли чоловічі хорові товариства, що існують до сьогодні: товариства “Гармонія” (“Harmonia”, засноване у 1830-ті роки), “Цюрих” (“Zürich”), камерний хор “Arte Antica”, католицькі хори: Цюрихський Лідертафель (Züricher Liedertafel) та цециліянське товариство “Еллікон” (“Ellikon”), декілька інших хорових товариств. У 1863 році засновано Мішаний Хор (Gemischte Chor), у 1876 – музичну школу, що в 1907 році стала консерваторією.

Перші оперні вистави відбулися тут 1801 року, хоча розквіт опери припадає на початок ХХ ст. Розвиток симфонічної музики відставав від хорової [339]. У 1862 році засновано Цюрихське Оркестрове Товариство (Orchestergesellschaft Zürich), в 1877 – товариства “Тонгалле” (“Tonhalle”) і Театральне Товариство (Theatralische Gesellschaft, пізніше об’єдналося з Цюрихським Оркестровим Товариством). У 1900 році утворено Спілку Швейцарських Музикантів (Der Schweizerische Musikerverband) [311, с. 819].

Брюссель у середньовічній Європі був одним із наймузикальніших міст Європи. У XV ст. герцог бургундський Філіп заснував Бургундську Капелу, яка пізніше отримала назву Королівської (Chapelle de la Cour), а з XIV ст. існувало братство музикантів-інструменталістів.

Проте місто найбільше славилось церковним хоровим співом, що культивувався в соборах Нотр-Дам-дю-Саблон (Église Notre-Dame du Sablon), Сен-Жак-сюр-Гоутенберг (Saint Jacques-sur-Coudenberg), Сент-Мішель і Сент-Гюдюль (Co-Cathédrale collégiale des Ss-Michel et Gudule). Особливо прославилася капела Сент-Гюдюль, утворена в XV ст. Співаки та

музиканти Королівської Капели і церкви Сент-Гюдюль часто виступали разом при дворі та в соборі. Наприкінці XVII – початку XVIII ст. сталася визначна подія: 1695 року Джіо Паоло Бомбарда (Gio Paolo Bombarda), власник театру, та губернатор Іспанської Голландії вирішили звести будинок для оперних та балетних вистав. У 1700 році в Брюсселі відкрито Théâtre de la Monnaie, у якому ставили французькі опери.

У 1823 році в Брюсселі заснована Королівська Школа Співу, яку 1832 року перетворено у консерваторію (Conservatoire Royal de Musique, [Conservatoire Royal de Bruxelles]). Вона зайняла провідне місце серед консерваторій Бельгії й отримала європейське визнання. За ініціативою Франсуа-Жозефа Фетіса (François-Joseph Fétis) при консерваторії організовано Концертне Товариство (Société des Concerts du Conservatoire), що давало регулярні концерти. В репертуарі були ораторії Г. Ф. Генделя, Й. С. Баха, К. В. Глюка. З середини XIX ст. концертну діяльність проводила Асоціація Музикантів (La Guide Musical, 1851). У 1926 році Ле Беф (Henry Le Vuëf) заснував Філармонічне Товариство Брюсселя (Société Filharmonique de Bruxelles), яке почало вести регулярну концертну діяльність, пропагуючи головню музику XX ст. Філармонічне Товариство і консерваторія організовують щорічні цикли молодіжних концертів [486, с. 209–210, 296].

Давні музичні традиції має столиця Чехії – Прага. Музичне життя Праги почало розвиватися від кінця IX ст., коли занотовано перші записи григоріанського співу. Музикування у давнину замикалося мурами храмів, монастирів, королівською резиденцією на заснованому в 967 році празькому Граді, в аристократичних палацах, а згодом і в домівках багатих міщан. Коли Прага 1340 року стала резиденцією імператора Карла IV, настав розквіт світської та церковної музичної культур. За його панування Прага стала місцем перебування архієпископа, тут 1348 року закладено перший у цій частині Європи університет. Багато університетських професорів

перейшло пізніше до заснованої 1364 року в Кракові Академії (Ягеллонський Університет (Uniwersytet Jagielloński)). У Празькому університеті викладали музичні дисципліни, а студенти та педагоги вельми охоче музикували. На початку XV ст. Прага стала важливим осередком протестантизму, на чолі якого стояв великий чеський реформатор Ян Гус (Jan Hus, 1369–1415). Діяльність гуситів істотно впливала на розвиток музичної культури, хоча нерідко цей вплив бував негативним: наприклад, гальмувався розвиток інструментальної музики, не дозволялася хорова поліфонія, домінуючим жанром була одноголосна духовна пісня. Від другої половини XVI ст. розповсюдження отримали літературні братства – так звані об'єднання міщан, ремісників для спільного музикування, співу церковної музики.

У 1616 році утворено Collegium Musicum [516, с. 12], однак невдовзі Тридцятилітня війна перервала його діяльність. Лише з середини XVII ст. в Празі відновлюється музичне життя. Проте вже у XVIII ст. Прага стала “консерваторією Європи”. Імена таких композиторів і виконавців, як Ян (Йоганн) Стаміц (Johann Stamitz [Stamitz]), Йозеф Мислівечек (Josef Mysliveček), Францішек Ксавер Бріксі (Frantisek Xaver Brixi), родина Бенд, Франц Ксавер Ріхтер (Franz Xaver Richter) були добре відомими далеко за межами країни. Тут працював В. А. Моцарт, який так захопився цим містом, що вважав його кращим за Відень, він хвалив фантастичних музикантів, чудових віртуозів-валторністів та піаністів, таких як Ян Дуссек (Jan Dussek).

Дворянство в Празі любило музичне мистецтво настільки, що навіть наймаючи слуг, роботодавці у Празі з'ясовували, чи претенденти розумілися на музиці. В їх обов'язки входила організація музичного супроводу обіду з описом творів [309, с. 1009, 1011 ; 422, с. 55]. Причини виняткової музикальності чеської столиці полягала в тому, що в XVII ст., у Празі внаслідок викорінення протестантських впливів та впровадження ідей

Контрреформації єзуїтський орден поширював нову культурну доктрину. Діяльність єзуїтів мала важливе значення для розвитку освіти та культури.

Загальновідомо, що єзуїти знали на музичному мистецтві, були добрими педагогами, провадили школи, де навчали також музики. Вони використовували музично-драматичне мистецтво, музичні драми, щоб пропагувати католицьку віру. Тож за їх сприяння в Празі постає багато католицьких шкіл, у яких вивчають музичні предмети, та в яких отримало освіту багато чеських композиторів. Ці школи постачали фахівців для приватних оркестрів аристократії, церков та театрів. Музика та музиканти були у великій пошані. Слава чеських музикантів у XVIII ст. стала настільки гучною, що до Праги з'їжджалися іноземні імпресаріо наймати чеських оркестрантів для різних оркестрів. Невипадково саме у Празі твори В. А. Моцарта знайшли належне розуміння публіки.

Зі середини XVIII ст. в Празі почали організовувати концерти: спочатку в залах великих трактирів, потім у великих трапезних монастирів. Однак публічні концерти давали рідко; до кінця XIX ст. в Празі не було постійного симфонічного оркестру; декілька разів на рік виступав оркестр заснованої 1811 року консерваторії (Pražská Konzervatoř), що відзначалася високим рівнем підготовки фахівців різних спеціальностей.

Важливою подією в музичному житті Праги стало створення 1803 року Об'єднання Музикантів на Підтримку Вдів і Сиріт (Jednota Umělců Hudebních ku Podpoře Vdova Sirotků, Tonkünstler Wittwen-und-Waisen Societät) на взірць віденського Товариства Забезпечення Вдів і Сиріт Австрійських Музикантів. Воно було організоване з ініціативи провідних празьких хорових диригентів-композиторів Я. А. Кожелуха (Jan Antonín Koželuh), В. Машека (Václav Mašek – оперний капельмейстер та автор першого фортепіанного клавіру моцартової опери “Весілля Фігаро”), В. Праупнера (Václav Praupner) і Я. Ф. Кучери (Jan František Kučera). За структурою празьке Товариство повторювало засади подібного віденського

товариства, почасти Лондонського Товариства Музикантів і їх Сімей (London Fund for Decay'd Musicians and their Families, 1738). Перший концерт празького Товариства відбувся в театрі, згодом вони перенеслися в найпрестижніші концертні зали, переважно, в “Жофін” (“Žofín”, Sophien-Insel) і концертний зал “Рудольфінум” (“Rudolfinum” збудований у 1876–1884). У перші десятиліття XIX ст. серія концертів відбувалася в саду коло палацу Вальдштейна і його головному залі. Празьке Товариство віддавало перевагу творам як класиків, так і сучасних композиторів – Г. Ф. Генделя, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Ф. Мендельсона, Ф. Ліста, Й. Брамса, А. Дворжака (його “Stabat Mater” була присвячена товариству; світова прем'єра відбулася під час різдвяного концерту Товариства в 1880 році) [336, с. 12].

Публічні симфонічні концерти не мали належного виконавського рівня до другої половини XIX ст.: крім оркестру консерваторії в них виступали оркестри чеського і німецького оперних театрів. Постійний професійний симфонічний оркестр, створений 1896 року, увінчав тривалий підготовчий період заснування різних осередків: 1876 рік – Товариство Камерної Музики (Kammermusik Verein), 1884 рік – Чеське Товариство Камерної Музики (Česky Spolek pro Komorní Hudbu), 1871 рік – Чеський Квартет (Česky Quartet), та інші камерно-інструментальні ансамблі [312, с. 250–299].

Важливим для розвитку концертного руху було творче об'єднання Мистецька Бесіда (Umělecká Beseda), засноване 1862 року один із найстарших чеських творчих клубів. Головним його спрямуванням було пропагування музики, літератури та образотворчого мистецтва [427].

Великою популярністю користувалися духові оркестри музичних “гуртків” представників різних професій, наприклад, гурток пожежників, та військові оркестри, що виконували марші, танці й попури популярних мелодій на відкритих естрадах. Перебуваючи у Львові та у інших містах Галичини з кінця XVIII ст. австрійські військові частини мали духові

оркестри, які, переважно, склалися з чеських музикантів під керівництвом чеських диригентів. До них звертались і театральні трупи, і Львівська філармонія, і навчальні заклади, зокрема Консерваторія ГМТ.

У 1783 році в Празі засновано Національний оперний театр. Він створював кращі умови для співаків, які приїжджали сюди, щоб розпочати кар'єру. На початку 1860-х років виникло багато чоловічих, згодом і мішаних хорів. Один із найстаріших, чоловічий хор "Глагол" ("Hlahol", 1861) 1868 року ініціював створення Об'єднання Чехословацьких Співочих Товариств (Jednota Zpěváckých Spolků Československých), що пізніше називалося Співоча Чеська Община (Pěvecká Obec Česká), яка діяла до 1951 року [424].

Давні традиції публічного музикування зберегла і старовинна столиця Польщі Краків [221, с. 39–46]. Як пише краківський дослідник Т. Пшибильський, настоятель кафедрального костелу на королівському замку Вавель, канонік Вацлав Сераковський (Wacław Sierakowski, найактивніше працював у 1781–1787 роках) за зразком модних тоді *concerts spirituels* 1781 року почав влаштовувати у своєму домі публічні концерти, на які запрошував численних гостей. На концертах головно виконували кантати італійських та польських композиторів. З метою реалізації цих концертів В. Сераковський заснував школу співу для молоді. Це мало значний вплив на зацікавлення музикою краків'ян, на виховання нового слухача – міщанина, а саме місто позбавляло провінційності [443, с. 31].

Але у Кракові існували давніші традиції влаштовування публічних концертів. У них брали участь інструментальні, вокальні, або вокально-інструментальні капели, зокрема, Капела Рорантистів у Вавелі (Kapela Rorantystów), проіснувала від 1543 до 1794 року, Колегіум Ангелістів (Kolegium Angelistów), що діяв у кафедральному костелі у Вавелі, вокально-інструментальна Єзуїтська Капела, утворена 1638 року та існуюча до 1773 року при костелі св. Петра і Павла, яка мала хор і оркестр, інструментальна

капела Мар'яцького костелу (1638) та ін. Діяльність вищезгаданих капел стала основою музичної культури тогочасного Кракова, оскільки вони були майже єдиними осередками виконання професіональної музики [443, с. 25].

Проте найважливішим для розповсюдження музичного мистецтва в цьому місті стало утворене 1817 році Товариство Друзів Музики (Towarzystwo Przyjaciół Muzyki). Товариство складалося з двох секцій: музичної теорії та практики. Завданням першої було оцінювання виконуваних і написаних творів та їх видання друком, другої – виконання творів симфонічним оркестром, хором та солістами. Товариство складалося з “почесних членів” (допомагаючих) та “чинних” (тих, що музикували). До першої групи належали представники краківської еліти, завданням якої було морально й матеріально підтримувати Товариство [508, с. 13–26].

Згідно зі Статутом, до 1824 року це Товариство організовувало в останню неділю кожного місяця симфонічні концерти. Окрім цього, п'ять разів на рік влаштовували “великі академії” з об'ємною концертною програмою. Концертний репертуар був широкий, охоплював камерну, симфонічну і кантатно-ораторіальну творчість. На концертах виконували також оперну та літургійну (релігійну) музику, а хоровий спів був однією з основних форм музики, яку пропагувало Товариство. На той час Краків був єдиним містом у Польщі, в якому відбувалися регулярні симфонічні концерти. Крім власних концертів, краківське Товариство влаштовувало концертні гастролі. Для своїх членів воно зібрало непогану бібліотеку.

Окрім прилюдних виступів, члени Товариства часто збиралися в приватних домах для камерного музикування. Завдяки йому мешканці Кракова могли ознайомитися зі сучасним європейським музичним репертуаром, виробити музичні смаки та потребу постійного слухання хорошої музики. Одним із засновників та найактивнішим членом у певний час і віце-президентом Товариства Друзів Музики був Себастьян Сераковський (Sebastian Sierakowski), канонік і настоятель вавельської

катедри, ректор Ягеллонського університету. Мистецьким керівником був обраний освічений музикант, органіст вавельської катедри Вінценти Горончкєвіч (Wincenty Gorączkiewicz). З 400 членів Товариства утворено 60-особовий хор та оркестр, що складався з близько 30 музикантів [508, с. 16–19].

Серед найважливіших завдань, яке ставило Товариство Друзів Музики у Кракові, було статутне зобов'язання про заснування музичної школи. У 1819 році відновлено існуючу колись Музичну бурсу (“Bursae musicorum” – така 1615 року була утворена при Єзуїтській Колегії у Львові), курс навчання якої передбачав 4 роки, проте практично відбувався за 3 роки. Це була перша публічна музична школа в Кракові. Її завдання полягало у навчанні співу, гри на струнних і духових інструментах, на фортепіано (органі) для підготовки молоді до професії органіста. Формально ця бурса перебувала під опікою Товариства до 1841 року. Цього року Музична бурса була приєднана до заснованого 1829 року Технічного Інституту, ставши одним із його відділень. Натомість Товариство Друзів Музики, передавши свій маєток школі, 1844 року формально припинило своє існування [508, с. 21].

До 1859 року музичне життя Кракова було доволі обмеженим і провінційним, його поживляли лише спорадичні виступи приїжджих віртуозів. Щоправда німецькі мешканці Кракова створили Товариство Любителів Музики та Співу (Towarzystwo Amatorów Muzyki i Śpiewu, 1833–1846), а потім хоровий колектив Лідертафель (1860–1871), однак це не сприяло поживленню музичного життя міста через його національну замкнутість. Хоровий спів та домашнє музикування занепадали. Від 1859 року в середовищі інтелігентів Кракова зароджувалася думка про створення польського товариства на взірць існуючого вже у Львові Галицького Музичного Товариства (яким тоді керував Кароль Мікулі (Karol Mikuli). – *Т. М.*). 31 жовтня 1866 року було створено Краківське Музичне Товариство

“Муза” (Towarzystwo Muzyczne Krakowskie “Muza”), його перший статут затверджено Намісництвом у Львові 1867 року. Спочатку Музичне Товариство “Муза” нараховувало більше 60 членів, які поділялися на діючих, допомагаючих і протекторів. Останні були людьми, котрі займали у суспільній ієрархії найвищий щабель. Вже через кілька років Товариство налічувало близько 300 членів. Згідно зі Статутом, Товариство мало влаштувати для себе 4 концерти, на користь директора один, та щомісячно для своїх членів один безкоштовний музичний вечір. Окрім того Товариство організувало надзвичайні (позастатутні. – *Т. М.*) концерти, наприклад, на благодійні цілі або з нагоди державних та церковних свят. Протягом 10 років свого існування товариство “Муза” влаштувало понад 50 концертів, які не завжди були на високому артистичному рівні. Краківська преса критично оцінювала діяльність цього товариства під керівництвом І. Ф. Гуневіча (Ignacy Franciszek Guniewicz)¹⁵, який здебільшого популяризував власну творчість, та участь у концертах недостатньо підготованих учнів утвореної при Товаристві музичної школи [442, с. 8–16].

У 1875 році група краківських музикантів і шанувальників музики розпочала планомірні заходи щодо покращення ситуації в Товаристві. На початку 1876 року припиняє діяльність “Муза”, натомість постає Музичне Товариство в Кракові (Towarzystwo Muzyczne w Krakowie), яке існує до сьогодні [441, с. 20]. Першим його головою став князь А. Чарторийський (Aleksander Czartoryski). Після нього цю функцію виконував президент міста, а відтак видатні професори Ягеллонського університету. Протектором товариства була учениця Ф. Шопена, відома піаністка княгиня Марцеліна Чарторийська, першим артистичним директором став С. Недзельський (Stanisław Niedzielski [Prus-Niedzielski]) – відомий баритон Львівської опери, який цю функцію виконував до 1886 року [454].

¹⁵ Ігнаци Францішек Гуневіч в 1865 році був диригентом скарбківського театру у Львові.

С. Недзельський спирався майже винятково на професіональних музикантів, що було невідповідним до Статуту, адже треба було залучати передусім аматорів. Це не подобалося значній частині громадськості. Керівництву Товариства закидали то те, що воно надто аристократичне, то, що навпаки надто демократичне, чи навіть клерикальне, оскільки хор Товариства співав у краківських костелах. Проте керівництво Товариства вважало ці закиди несправедливими.

Музичне Товариство щорічно влаштовувало близько семи “музичних вечорів” для своїх членів та три великі концерти для широкої публіки. В рамках Товариства, яке спочатку налічувало 300 членів, а у 80-х роках XIX ст. – коло 400, існував струнний квартет, чоловічий та мішаний хори, солістами виступали педагоги музичної школи Товариства. В концертах до складу оркестру, окрім членів Товариства – аматорів, що грали переважно на струнних інструментах, долучалися виконавці на духових інструментах з військових оркестрів австрійських частин, розташованих у Кракові. 1877 року в зв’язку з тим, що німецьке співоче товариство Лідертафель припинило існування, Товариство перейняло його майно. Від товариства “Муза”, Краківське Музичне Товариство успадкувало також музичну школу, засновану 1867 року, яку необхідно було реорганізувати, оскільки її діяльність не відповідала зростаючим вимогам музичної громадськості [322].

Відколи до Кракова у липні 1881 року переїхав композитор і педагог Владислав Желєнський, розпочався новий етап в історії школи Музичного Товариства. В. Желєнський був аніматором музичної культури міста, активно виступаючи як піаніст, диригент, організатор концертів, рецензент, композитор і педагог. Цю епоху до Першої світової війни в музичному житті Кракова називали “епохою Желєнського”. Музичне Товариство доручило керівництво музичною школою В. Желєнському, який провадив її 40 років, до смерті 1921 року.

Композитор підтримував творчі зв'язки зі Львовом, де оперний театр підготував перші постановки більшості його опер, а ГМТ влаштовувало авторські концерти, виконувало чимало камерних та симфонічних творів.

Ще в 1823 році в Кракові пробували заснувати консерваторію, а очолити її мав Кароль Ліпінський, проте спроба була безуспішною.

1 лютого 1888 року відкрито Консерваторію Музичного Товариства у Кракові (Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego w Krakowie) на чолі з В. Желенським, якому вдалося належним чином нею керувати. Навчання в Консерваторії тривало переважно 6 років за винятком сольного співу (5 років), органа і контрабаса (4 роки). Згодом час навчання збільшився до 9 років (нижчий, середній та вищий курс, кожен по 3 роки). Навчання вело 20 педагогів, у тому числі Ян Галль (Jan Gall), композитор, пов'язаний зі Львовом, з Консерваторією ГМТ та керівник співацького товариства "Ехо" ("Echo") у Львові.

У 1896 році настала нова ера в історії Товариства, коли артистичним директором Товариства став Віктор Барабаш (Wiktor Barabasz), учитель фортепіано і хорового співу музичної школи, один із найактивніших організаторів музичного життя у Кракові. З ним пов'язаний найкращий період розвитку Товариства. Він утворив чоловічий хор і реорганізував існуючий, з членів Товариства організував аматорський симфонічний оркестр, запросив на виступи знаменитих польських віртуозів, провадив цикли лекцій-концертів для широкої публіки [454]. Концертна діяльність Товариства у першому 25-річчі існування підсумовується цифрою близько 250 концертів, вечорів та інших музичних виступів. Цей період можна вважати часом найбільшого розквіту Товариства. В репертуарі іноді траплялися складні оркестрові та хорові твори (ораторії, симфонії, тощо), однак загалом програми, свідчили про скромні виконавські можливості інституції. Після Першої світової війни програми концертів стали цікавішими і складнішими.

У 1909–1914 роках артистичним керівником Товариства став Ф. Нововеїський (Feliks Nowowiejski), у 1914–1915 – В. Кеніг (Włodzimierz Kenig), після нього К. Кшишталовіч (Kazimierz Krzyształowicz), а в 1925–1939 роках – Б. Валлек-Валевський (Bolesław Wallek-Walewski). У післявоєнні роки Краківське Музичне Товариство продовжило свою діяльність [322].

У 1889–1908 роках у Кракові існувало Ремісниче Музичне Товариство “Гармонія”, яке налічувало близько 800 членів. Його метою була організація духового та симфонічного оркестрів, які виступали під час проведення різних національних святкувань.

Окрім названих, у Кракові до 1918 року існувало ще 8 хорових товариств, серед яких чільне місце посідав Краківській Академічний Хор (Krakowski Chór Akademicki), заснований 1878 року. Хор, що діє до сьогодні, вважається найдавнішим студентським хором у Польщі і одним із найстаріших у Європі. У 1888 році засновано ще два хорові товариства – “Сокіл” при гімнастичному товаристві та краківська “Лютня” [441, с. 22–23].

Після розподілу Польщі у 1772–1795 роках Варшава опинилася під окупацією Пруссії, що негативно вплинуло на розвиток культури та економіки. Корінне населення, позбавлене підтримки з боку держави, творило власні суспільні інституції для організації артистичного та інтелектуального життя. У XVIII ст. в Європі формуються нові засади музичного життя та новий підхід до організації музичного шкільництва. У 1808 році з’явився перший проект музичної школи, а в 1810 р. у Варшаві засновано драматичну школу Войцеха Богуславського (Wojciech Bogusławski) при Національному Театрі, де навчали і співаків. Школа В. Богуславського готував музикантів для театру і опери [497, с. 12, 13, 18–19]. Театр став основним центром польської культури.

На початку XIX ст. у Варшаві, яка у 1796–1806 роках була важливим центром пруської адміністрації та фактичною столицею Південної Пруссії

(тут проживало кількасот німецьких чиновників та їх родини), завдяки шанувальникам музики непольського походження, виникло кілька музичних об'єднань. У листопаді 1797 року прусський чиновник, “головний податківець” (Oberfiskalis), меломан і диригент-аматор Фридерик Вільгельм фон Москва (Fryderyk Wilhelm von Mosqua) почав організовувати перші концерти, розповсюджуючи на них абонемент на 4-місячний період [додаток Д. 216; 371, с. 31]¹⁶. У 1801 році з його ініціативи засноване перше музичне товариство німецьких аматорів Товариство Гармонія (Harmonie-Gesellschaft) яке існувало до 1808 року [341]. Це об'єднання виконувало передусім камерні твори [332, с. 74]. “Однак концерти цього товариства відвідувала тільки німецька публіка, поляки не хотіли слухати музики з німецьким текстом, не хотіли перебувати в німецькій атмосфері” [472, с. 232] (згодом такий опір патріотично налаштовані мешканці Варшави чинили російським поневолювачам, коли місто потрапило до Російської імперії).

Від 1803 року у Варшаві на посаді державного радника та інтенданта перебував видатний представник німецької романтичної школи письменник, композитор, диригент і живописець, один із засновників романтичної естетики та критики Ернст Теодор Амадей Гофман. У 1805 році він разом із пруським адвокатом Куульмаєром (Kuhlmaier) та В. Москвою став організатором музичного об'єднання професіональних музикантів та аматорів симфонічної музики – музичне товариство “Музична Ресурса” (“Resursa Muzyczna”) або “Ресурса Музикальна” [371, с. 42]. Серед 120 членів-засновників був і Юзеф Ельснер (Józef Elsner), його музику виконували на інавгураційному концерті 3 серпня 1806 року. Згідно зі Статутом концерти відбувалися щоп'ятниці у зимовий період та що другу п'ятницю в літній. Це товариство діяло коротко і влаштовувало регулярні

¹⁶ У Додатку Д заміщено вибрану бібліографію періодичних видань.

концерти, в котрих брало участь багато поляків. Під керівництвом Е. Т. А. Гофмана оркестр виконував твори давніх італійських композиторів та віденських класиків, передусім улюбленого Гофманом В. А. Моцарта. У його межах існував згаданий аматорський оркестр (утворений ще перед 1795 роком), який брав участь у виконанні 1800 року ораторії Й. Гайдна “Створення світу”, моцартівської програми в річницю його смерті 5 грудня 1800 року, до якої увійшли Симфонія до-мажор, 9 фортепіанний концерт до-мажор і “Реквієм”. У концерті взяв участь хор з 24 осіб та об’єднаний оркестр зі 120 осіб. У репертуарі оркестру були твори Л. Керубіні, К. В. Глюка, Й. Гайдна, Л. ван Бетховена (перше виконання у Варшаві Першої симфонії), та В. А. Моцарта. В ті ж роки утворено Співочу Академію (Singakademie) з класами сольного та хорового співу; мішаний хор учнів Академії виступав на різних варшавських концертах [371, с. 38–39].

Наступним варшавським музичним об’єднанням було засноване Ю. Ельснером 1814 року Товариство Релігійної та Національної Музики (Towarzystwo Muzyki Religijnej i Narodowej). Своїм завданням це товариство вважало організацію недільних та святкових концертів у костелі оо. Піярів. Воно проіснувало до 1825 року, проте його діяльність була мало помітною. У 1817 році група членів цього Товариства заснувала Музично-Аматорське Товариство (Towarzystwo Muzyczno-Amatorskie), що протягом кількох років організовувало концерти. У перших десятиліттях ХІХ ст., крім згаданих товариств, концерти у Варшаві організували окремі особи і немусичні інституції та об’єднання [додаток Д. 22; Д. 176; 444, с. 45–46].

У 1871 році засновано Варшавське Музичне Товариство (Warszawskie Towarzystwo Muzyczne), якому в 1961 році надано ім’я С. Монюшка [472, с. 232]. Серед ініціаторів утворення ВМТ були відомі музиканти: С. Монюшко, А. Мінхаймер (Adam Münchheimer [Minchejmer]), Ю. Венявський та ін. Статут Товариства визначав широкі перспективи

діяльності, об'єднуючи клубно-товариський характер з артистичною діяльністю, “яка проявлялася у регулярному влаштуванні концертів, у публікуванні та популяризації найцінніших польських композицій, в оголошуванні композиторських конкурсів, в організації аматорських вокальних та інструментальних колективів.[...] Директором став композитор Александер Зажицький” (Aleksander Zarzycki) [472, с. 234–235].

Після смерті С. Монюшка у 1872 році, однією зі своїх програмних цілей ВТМ вважало популяризацію його творчості. ВТМ було єдиною інституцією у Варшаві – поруч з Варшавським Співочим Товариством “Лютня” (Warszawskie Towarzystwo Śpiewacze “Lutnia”), яка організовувала регулярні концерти до утворення Варшавської філармонії 1901 року. Кожні два тижні відбувалися т. зв. “більші музичні вечори”, у яких брали участь польські, або закордонні виконавці.

Важливе значення для розвитку хорового аматорського руху мало Варшавське Співоче Товариство “Лютня”. Варшавська “Лютня” після львівської була найвідомішим музично-співочим товариством, доклалася до розвитку хорової справи у бездержавному польському середовищі.

Безпосереднім імпульсом до заснування співочого товариства у Варшаві став приїзд у вересні 1885 року потрійного чоловічого квартету львівської “Лютні”, його два виступи зустрілися з захопленим прийомом варшавської публіки та музичної критики. Кореспондент “Gazety Polskiej” (“Польська Газета”) Пьотр Машинський (Piotr Maszyński), захоплений виступом 12 співаків під керівництвом Станіслава Цетвінського (Stanisław Cetwiński), запитав варшавських музикантів і меломанів: “чи залишаться самі – чи не знайдуться послідовники оцих дванадцяти?” [додаток Д. 343]. Завдяки його старанням, через півтора року варшавська “Лютня” “стала довершеним фактом” [324, с. 168]. Статут “Лютні” був затверджений російською владою у Варшаві, а відтак Міністерством Внутрішніх Справ у Петербурзі. Спочатку до хору зголосилося 20 осіб, проте на

інаугураційному концерті 26 березня 1887 року під орудою П. Машинського співав хор, складений з 45 осіб [324, с. 169–171].

Зміст і характер Статуту Варшавського Співочого Товариства “Лютня” не надто відрізняється від Статуту інших співочих товариств. Безумовно, він має низку спільних завдань зі Статутом Львівського Чоловічого Хору [492], який 5. IV. 1882 року був перейменований у Співоче Товариство “Лютня” (Towarzystwo Śpiewackie “Łutnia) [327, с. 11]; у порівнянні з львівською Статут варшавської “Лютні” передбачав можливість утворення жіночого хору, чого бракує у першому Статуті львівського товариства [яке згодом стало мішаним хором. – *Т. М.*]. Організатор [варшавської] “Лютні” Пьотр Машинський чітко наголосив спільність обох товариств, стверджуючи, що “незважаючи на труднощі, які слід подолати, варшавська «Лютня» постала на зразок львівської сестриці, яка невдовзі розгорнула жваву діяльність у цілому регіоні” [382, с. 7]. Сама назва “Лютня” перейнята зі Львова. Тому львівське товариство назвали “Лютнею-Матір’ю”, оскільки саме це об’єднання знайшло назву, яку згодом “перейняло декілька хороших товариств, що поставали на польських землях”. У 1894 році чоловічий хор варшавської “Лютні” досяг кількісного апогею 142 співаків [324, с. 173–174, 185].

Концертна діяльність “Лютні” передбачала активне концертне життя, організацію чотирьох концертів щорічно для своїх членів. Окрім цього, “Лютня” брала участь у так званих “великих” надзвичайних концертах, міста. З 1908 року влаштовувалося більше популярних загальнодоступних концертів за зниженою оплатою, в тому числі й для учнівської молоді.

Окрім “Лютні” у Варшаві функціонували музично-хорові товариства: “Ліра” (“Lira”), “Гейнал” (“Hejnał”), “Ехо” (“Echo”) (усі – на зразок львівських з такою ж назвою), чоловічий хор “Арфа” (“Harfa”) (заснований 1906 року і чинний до сьогодні [316, с. 185]) та ін.

Важко стверджувати, як розвивалися культурно-мистецькі взаємини між Львовом і польським культурним центром краю, що називається Великопольщею, зокрема Познанем, який з кінця XVIII ст. перебував у полоні германізаційних процесів у складі тодішньої Пруссії. Однак через те, що в ньому існували дві основні громади – польська та німецька, що створює претекст для порівняння зі Львовом, варто звернути увагу на розвиток музичного життя цього міста.

Від 1800 року в Познані існувало два клуби, що мали товариський характер, присвячені культивуванню музики в закритій спільноті: Товариство Друзів Музики, яке називали також “Музична Ресурса” (“Musicalische Ressource”), виникло ще у 1799 році. На початку століття виникає нове Товариство Меломанів (Musikliebhaber Gesellschaft), що було в перші роки чисто німецьким об’єднанням [497, с. 74].

Суспільно-політичні умови від моменту утворення Великого Князівства Познанського в 1815 році надто довго не сприяли розвитку польської музичної культури в місті. До 1830 року тут відбувалася злагоджена співпраця польської, німецької та єврейської спільноти у всіх сферах музичного життя, особливо у сфері публічного концертування. В цей період існували інструментальні, вокально-інструментальні і вокальні колективи з національно змішаним складом: Міська Капела (Kapela Miejska), “Музична Ресурса”, Співоча Спілка (Sing-Verein). Саме німецькі музиканти найбільше впливали на організацію музичного життя, оскільки мали кращі освітні можливості і фінансову підтримку пруської влади. Польське суспільство змушене було виборювати життєвий простір також у музичній сфері. У 1840 році утворено перше в Познані польське музичне об’єднання: Товариство Поширення Церковної Музики (Towarzystwo ku Podniesieniu Muzyki Kościelnej), а у 1848 році – товариство “Гармонія”, з власним оркестром.

Після занепаду товариства “Гармонія” (1852), до 1869 року полякам не вдавалося утворити тривалого світського співочого товариства. Тільки у 1869 році постало товариство з тією ж назвою “Гармонія” – перше польське світське хорове об’єднання. Успіх товариства був таким великим, що через два роки “Гармонія” об’єднувала вже 40 хорових колективів. Однак прусська влада ліквідувала товариство 1872 року. Тоді в 1875 році Б. Дембінський (Bolesław Dembiński) утворив Товариство Друзів Музики (Towarzystwo Przyjaciół Muzyki) з чоловічим хором і оркестром, яке перестало існувати 1879 року, як і засноване І. Ф. Гуневічем Музичне Товариство (Towarzystwo Muzyczne, 1875–1881).

Великим досягненням було утворення Болеславом Дембінським у 1885 році польського Познаньського Співочого Кола (Koło Śpiewackie Poznańskie). Це товариство пережило прусське панування, міжвоєнні роки, а сьогодні його наступником є Музичне Товариство ім. Генрика Венявського (Towarzystwo Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego). Його метою було плекання польської вокальної і хорової музики. Двічі на тиждень відбувалися заняття з співу. Спочатку існував тільки чоловічий хор, згодом утворено також жіночий та мішаний. Співоче Коло не обмежувало своєї діяльності тільки до влаштування вокально-інструментальних концертів та розваг. Товариство займалося також культурно-освітньою діяльністю.

2.2. Музичні товариства в східнослов’янському просторі

Звертаючись до музичного життя Росії, помічаємо подібний етап зародження публічного музикування поза приватними салонами, яке привело до утворення постійної організації, що об’єднувала любителів музики – аматорів та професіональних музикантів. Перше музичне товариство Музичний Клуб (Музыкальный Клуб) виникло 1772 року в тодішній столиці Росії – Петербурзі [280, с. 103]. Б. Асаф’єв пише, що він

функціонував протягом 1772–1792 років “[...] та ще декілька років, доки бали і маскаради остаточно не проковтнули паростків серйозних музичних задумів” [132, с. 141]. У 1792 році виникло нове Музичне Товариство, що виконувало симфонічну та ораторіальну музику [280, с. 105–106], в 1802 році – Санкт-Петербурзьке Філармонічне Товариство (Санкт-Петербургское Филармоническое Общество) [287, с. 3], значення якого для історії розвитку музично-виконавської культури Росії дуже істотне. Санкт-Петербурзьке Філармонічне Товариство, являється одним із найстаріших російських музичних товариств, яке засновано за ініціативою кількох музикантів придворного імператорського оркестру та любителів класичної музики. Головна мета Товариство була досить прогресивною як на той час: пропагування класичної симфонічної та вокально-ораторіальної музики, та благодійна - надання допомоги вдовам та дітям померлих музикантів імператорських театрів. Згідно положенням Статуту Товариства членами могли бути тільки артисти оркестру імператорських театрів. Для підтримки вдів та сиріт було засновано пенсійний фонд, який фінансувався з коштів, яке Товариство отримувало під час проведення концертів, програми яких відзначалися змістовністю та високим мистецьким рівнем виконання. Під час концертів звучали ораторійні та симфонічні твори як класиків так романтиків – від Ф. Г. Генделя по Р. Вагнера та М. І. Глінки [287, с. 2–4]. Участь в концертах брали участь видатні музиканти епохи, а диригентами були такі світила як Г. Берліоз, Р. Вагнер, Г. Бюлов, К. М. Лядов, А. Г. Рубінштейн, Е. Ф. Направник, К. Ю. Давидов та ін. Діяльність Товариства мала неабияке культурно-просвітницьке значення, а серед його почесних членів були видатні композитори та виконавці.

У 30-40-х роках XIX ст. відбулись спроби організації у Петербурзі концертних товариств нового типу. Найстійкішим із них виявилось утворене завдяки ініціативі групи музикантів в сезоні 1839–1840 Симфонічне Товариство (Симфоническое Общество), концерти якого

відбувалися спочатку в залі Петербурзького університету, опісля в залі Співочої капели. “В 1850 р. внаслідок матеріальних ускладнень Симфонічне Товариство було ліквідоване” [246, с. 333] і створено О. Ф. Львовим за діяльної участі О. М. Серова, нове об’єднання під назвою Концертне Товариство (Концертное Общество). О. М. Серов вважав, що Товариство повинно служити як засіб виховання смаку. Концерти Товариства (по три на рік) відбувалися у невеликому залі [Співочої] капели.

Російське Музичне Товариство (Русское Музыкальное Общество (РМТ) створено 1859 року на основі заснованого О. Ф. Львовом Концертного Товариства [243, с. 165–175; 248, с. 157–181]. В 1869 році, у зв’язку з покровительством імператорської родини, РМТ змінило назву на Імператорське Російське Музичне Товариство – ІРМТ. Після заснування 1859 року у Петербурзі Російського Музичного Товариства, за його взірцем створено відділення РМТ у більших містах, в тому числі і в Наддніпрянській Україні.

Просвітницько-мистецька діяльність провадилася РМТ-ІРМТ через триступеневу систему освіти: музичних класів, середніх навчальних закладів - музичних училищ та консерваторій при місцевих відділеннях товариств, а також проведенню різноманітних концертів.

Крім вище згаданих, у Петербурзі від 1840 року функціонувало німецьке чоловіче Співоче Товариство “Лідертафель”, засноване купцем Е. Т. Мюллером, існувало до 1914 року [201, с. 210–213]; 1872 року Є. К. Альбрехт заснував Петербурзьке Товариство камерної музики (Петербургское Общество камерной музыки, до 1878 Санкт-Петербурзьке Товариство квартетної музики (Санкт-Петербургское Общество квартетной музыки)), що за мету ставило пропагування російської камерної музики; створений 1877 року Петербурзький музично-драматичний гурток аматорів (Петербургский музыкально-драматический кружок любителей), влаштував щорічні оперні вистави (саме він 1884 року підготував

постановку оперу П. Чайковського “Євгеній Онєгін”), засноване 1890 року Санкт-Петербурзьке товариство музичних зібрань (Санкт-Петербургское общество музыкальных собраний), що знайомило своїх членів з музичними творами та музично-критичною літературою, Петербурзьке товариство музичних педагогів та інших музичних діячів (Петербургское общество музыкальных педагогов и других музыкальных деятелей, 1899–1912), якого головним завданням була охорона авторських прав російських композиторів і при якому існувало музично-посередницьке бюро, хор, струнний і вокальний квартети; засноване 1901 року за ініціативою О. О. Архангельського церковне Співоче благодійне товариство (Певческое благотворительное общество) влаштовувало концерти духовної музики [221, с. 39-46].

У Москві музичні товариства виникли пізніше за петербурзькі. Наприклад, 1874 року організовано Товариство російських драматичних письменників та оперних композиторів (Общество русских драматических писателей и оперных композиторов) для захисту прав та інтересів письменників, драматургів, композиторів, лібретистів, перекладачів (його членами від 1877 року були такі композитори як П. Чайковський, А. Рубінштейн, М. Мусоргський та ін.), 1878 року постало Російське Хорове Товариство (Русское Хоровое Общество) [128], 1883 – Московське Філармонічне Товариство (Московское Филармоническое Общество), при якому існувало музично-драматичне училище. На його базі у радянський час створено Державний Інститут Театрального Мистецтва [ГИТИС]. У ХІХ ст. тут існував московський “Лідертафель”, Московське товариство шанувальників оркестрової, камерної та вокальної музики (Московское общество любителей оркестровой, камерной и вокальной музыки, засноване 1895 року), концертна музично-просвітницька організація Гурток шанувальників російської музики (Кружок любителей русской музыки, 1896–1912) [277, с. 5-6].

Музичні товариства, що здебільшого об'єднували аматорів, прагнули утворити осередок, який міг би організувати регулярні концерти не тільки камерної, але й симфонічної музики. В середині XIX ст. такі концерти в Москві були рідкістю. Юрій Келдиш пише, що “[...] в цей час Москва була містом зі слабо розвинутим музичним життям. Якщо і в столиці [у Петербурзі. – *Т. М.*] до початку 60-х рр. були відсутні доступні для широкого кола слухачів регулярні симфонічні і камерні концерти, то в Москві вони носили рідкий, випадковий характер. Відомий московський музичний критик [...] М. Д. Кашкін, що приїхав до Москви в 1860 р., згадував: «Симфонічних концертів за ці роки (тобто до осені 1860 р., коли оголошено цикли концертів відділення РМТ – Ю. Келдиш) я не зустрів, за винятком двох концертів студентів університету, що утворили оркестр під керівництвом Фоглера – викладача музики при університеті» [174, с. 12].

Йдеться про виступи аматорського університетського оркестру, в 1849 році організовані під керівництвом тодішнього студента Московського університету І. Ф. Фоглера, потім поновилися наприкінці 50-х років XIX ст. Університет, що був найбільшим культурним центром Москви, відігравав помітну роль і в її музичному житті. Як пише В. Натансон “[...] майже усі московські музиканти, не виключаючи найбільших, були зв'язані з університетом. Пальму першості серед них належить віддати М. Рубінштейну, який ніколи не забував свою *Alma mater*. [...] до утворення московського відділення РМТ та Московської консерваторії, університетські концерти були основою музичного просвітництва, що збирало основні артистичні сили” [250, с. 22].

“На суспільно-просвітницьких засадах у 1834 році було створене «Московське Музичне Зібрання» (Московское Музыкальное Собрание. – *Т. М.*). [...] За його планами це товариство повинно було взяти на себе право керувати музичними смаками та освітою московської публіки. Воно об'єднувало понад двісті п'ятдесят членів, як аматорів, так і професіоналів.

Однак проіснувало воно недовго. Великосвітські шанувальники музики виявилися непередготованими до систематичних концертних виступів. [...] Характерною особливістю московського музичного життя цього часу було інтенсивне домашнє музикування. В салонах Мих. Ю. Вієльгорського, З. О. Волконської, Н. І. Голіциної свою майстерність демонстрували видатні зарубіжні та російські музиканти. Поважні музичні зацікавлення виникали також у гуртках мистецької інтелігенції. Прообразами майбутніх артистичних гуртків були літературно-музикальні зібрання [...]” [251, с. 19].

В. Натансон вказує на розвиток інших напрямів аматорського та професійного музичного життя таких як домашнє квартетне виконавство. “Розквітало у Москві квартетне виконавство, від кінця 40-х років регулярно відбувались симфонічні зібрання” [251, с. 20].

У колах передової московської інтелігенції діяльність відділення РМТ–ІРМТ зустрічала зрозуміння та підтримку, і це допомогло йому швидко зміцнити своє положення. Концерти РМТ–ІРМТ вже у перші роки завоювали широку популярність, ставши невід’ємним елементом культурного життя Москви. Зауважимо, що це також співзвучне з тим, що мало місце у Львові від початків діяльності утвореного тут музичного Товариства Друзів Музики ще від початку ХІХ ст.

Свою діяльність Московське відділення РМТ–ІРМТ розпочало в 1860 році від утворення аматорського мішаного хору під керівництвом М. Рубінштейна [243, с. 165-175]. У цьому ж році утворено “елементарний музикальний клас” (з часом він перетворився у “класи”). Так у Росії було прийнято називати навчальний заклад, що мав кілька спеціальностей і відповідав львівським “музичним школам”. Водночас розпочався концертний сезон симфонічної музики, що складався з 10 концертів [251, с. 27–28]. З оркестром РМТ–ІРМТ виступали як російські, так і зарубіжні митці – солісти й диригенти. “Музикальні класи” в 1866 році

перетворилися у Вище музичне училище, а згодом – у консерваторію [283, с. 34].

Завдяки різноманітній діяльності Російського Музичного Товариства поживалася творча праця російських композиторів та критиків. Активізувалося музичне життя усіх місцевостей, у яких воно діяло, завдяки концертній діяльності солістів, ансамблів, хорів, симфонічних оркестрів. До їх утворення РМТ-ІРМТ ставилося дуже прихильно і дбало про їх розвиток. Чи не найголовніше – Товариство сприяло організації мережі музичних навчальних закладів: музичних училищ та консерваторій, які готували професійні музичні кадри. З ними пов'язана творча праця багатьох видатних композиторів, виконавців і теоретиків.

У XVII–XVIII ст. відбувається динамічний розвиток українських міст, змінюються соціально-економічні умови, адміністративний та правовий устрій¹⁷. За цих умов помічається становлення нової музичної ментальності та організації музичного життя. Окрім духовної, розвивається світська музика, народна пісня, активізується музичне життя міст та містечок. Під час різноманітних урочистостей – весіль, приватних свят, у містах, містечках, в аристократичних та міщанських сім'ях – звучить музика у виконанні мандрівних або вільних музиканти [260, с. 263–284]. З кінця XVII ст. у Києві існував музичний [музикантський] цех [286], який мав виключність на виконання музики навіть під час приватних урочистостей (відповідник заснованого в XVI ст. у Львові Музичного братства. – *Т. М.*) – об'єднання міських музикантів, що грали на сімейних урочистостях, у шинках, на вулицях народні пісні і танці (у Львові таку функцію відіграла т. зв. “сербська капела” “узуалістів”. – *Т. М.*). У 1786 році в Києві організовано духовий оркестр (капелу) з 18 музикантів, який був на утриманні магістрату (проіснував до 1852). Після 1820 року до нього

¹⁷ Лівобережна, правобережна, слобідська частини України та регіони південної України від кінця XVIII століття перебували у складі Російської імперії та становили її південно-західну частину. Ці землі у науковій літературі прийнято називати Наддніпрянською або Великою Україною.

входила також струнна група. Оркестр брав участь у різних святкуваннях, грав на честь високопоставлених гостей, під час урочистих обідів; виступав у міських садах та парках, весіллях, акомпанував гастролуючим музикантам, театральним виставам. Репертуар складався як з професійної, так і побутової музики, різної за жанрами. Це були симфонії, увертюри, варіації, концерти, ансамблі В. А. Моцарта, О. Буальдьє, Н. Далейрака, Дж. Россіні, К. В. Глюка, Е. Мегюля, мазурки Модзелевського, аранжування М. Ясинського. При оркестрі була школа гри на інструментах, де навчалося від 8 до 20 хлопчиків (подібно до “бурси музикантів” заснованої 1605 року при львівській Єзуїтській Колегії. – *Т. М.*) [163, с. 11–14]. І школа, і оркестр стали базою, на основі яких 1868 року в Києві створено музичне училище при київському відділенні Російського Музичного Товариства (РМТ).

Кінець XVIII – початок XIX ст. став важливим етапом національного культурного відродження, поживилася діяльність освіченого українського дворянства та міщанства. У Києві, Харкові, Одесі розвивається салонне, гурткове, домашнє музикування, організовуються камерні концерти, літературні-музичні вечори та ранки. Так у 1797–1800 роках у маєтку князя Ф. Г. Голіцина в Козачому під Києвом влаштовувались концерти, де спільно музикували вчитель його дітей І. А. Крилов та діти Голіцина [272].

З початку XIX ст. стали популярними концерти видатних музикантів на київських контрактах, на які з’їжджалися поміщики та купці. На таких концертах виступали: Ф. Ліст, А.-Ф. Серве (*Adrien-François Servais*), С. Коссовський (*Samuel Kossowski*, улюбленець львівських меломанів у 30–40-х роках XIX ст.), К. Ліпінський, Б. Ромберг, Генрик та Юзеф Венявські (Юзеф Венявський у 1857 році обраний почесним членом ГМТ) та ін. [203, с. 60–64].

На початку XIX ст. практика створення музичних товариств прийшла і в Україну. Зацікавлення музикою, зростаюча потреба в організованих

формах концертної діяльності, що спостерігалось серед освіченого українського дворянства, інтелігенції, міщанства, спричинилося до пошуків шляхів налагодження систематичного концертного життя. Тоді ж відбуваються перші спроби утворити музичні товариства для організації публічних концертів серйозної музики. У Києві, де від початку ХІХ ст. інтенсивно розвивалося аматорське музикування, були вже спроби утворення музичних об'єднань [272]. Граф Ільницький 1833 року спробував заснувати Філармонічне товариство, однак безуспішно. Наприкінці 50-х років Філармонічне товариство любителів музики і співу поновлено за участю М. Лисенка та В. Велінського [145]. М. Лисенко активно діяв як аніматор музично-культурного життя міста. У другій половині ХІХ ст. під його керівництвом і за його участі діють численні аматорські музичні гуртки та хорові колективи: Гурток любителів музики і співу, Літературно-артистичне товариство, Гурток любителів музики, музично-хорове товариство “Боян”, хор студентів Київського університету [141, с. 359].

Гурток любителів музики Я. Спиглазова виник у 1848 році як музичній клуб, що успішно концертував (таке об'єднання постало у Львові наприкінці ХVІІІ ст.), частину коштів з квитків передавали на добродійність [272].

Аналогічне до Симфонічного Товариства при Петербурзькому університеті, Симфонічне товариство любителів музики і співу при Київському університеті було засновано 1848 року. Це товариство проіснувало недовго, але організовувало камерні і симфонічні концерти.

З 1854 року в Києві діяло німецьке Київське Співоче Товариство (Kijewer Gesang Verein), яке проіснувало понад півстоліття і після 1905 року перетворилося на Київське Німецьке Товариство [190, с. 39]. Серед киян це товариство набуло назви “Філармонія Німеччина”. Товариство за свою основну мету поставило збереження німецької культури, мови, традицій, освіти. Музичним керівником був німець Б. Е. Каульфус, професійний музикант, відомий у Києві вчитель музики, а членами – вчителі та музиканти

німецького походження. Маючи свій оркестр і хор, Товариство організовувало концерти, музично-літературні вечори, спектаклі, брало участь у святкуванні релігійних свят, відзначеннях важливих дат для місцевої німецької общини. У 1854 році Товариство під час відзначення посвяти нової кірхи виконало фрагменти з ораторій Г. Ф. Генделя та Й. Гайдна, а 1863 року ораторію "Stabat Mater" Дж. Россіні [188, с. 67–83; 190, с. 39–40;]. У 40-х та 50-х роках ХІХ ст. у Києві діяли й інші музичні гуртки, які об'єднували аматорів та професіональних музикантів.

Київ, подібно до інших великих культурних осередків, як Харків, Одеса, був не тільки багатоетнічним, але і привабливим з економічного та культурного погляду містом, яке часто відвідували знамениті гастролери. У Києві з успіхом проходили виступи італійських співаків: А. Каталані (Angelika Catalani), Дж. Паста (Giuditta Pasta), скрипалів – К. Ліпінського, Г. Венявського та інших. У 1847 році три концерти дав Ф. Ліст (того ж року концертував і у Львові). Виступи західноєвропейських виконавців безумовно мали позитивний вплив на становлення питомої музичної культури України. До цього процесу долучалися численні музиканти із Західної Європи, які приїжджали сюди на гастролі.

Велике значення для розвитку організованого музичного життя мали концертні виступи в різних навчальних закладах. Інструментальні та вокальні твори були окрасою різних святкувань, урочистих академій, зібрань тощо. Серед університетів ініціатором таких заходів був між іншим Харківський Імператорський Університет, заснований 1805 року.

Зокрема, Л. Пархоменко подає низку фактів діяльності хору студентів Київського університету. Вона пише, що "перший хоровий осередок університету постав 1843 року [...]" [258, с. 52], до чоловічого складу якого долучили малолітніх бурсачків Софіївського духовного училища (дисканти і альти). Практично це був церковний хор, який брав участь у літургійних богослужіннях. Проте авторка стверджує, що "у подальшому церковний хор

університету, який працював без перерв близько 75 років, понад свою службову функцію відіграв роль мистецького центру, що притягав до себе розмаїтий співочий контингент студентства. На його основі стихійно формувалися вільні артистичні осередки, діяльність яких тяжіла до широких орбіт міського концертно-театрального мистецького життя. Набуті хористами спеціальні навички давали можливість найактивнішій частині цього студентства виходити на шляхи широкої художньо-громадської діяльності – фольклористичної чи мистецько-просвітительської” [258, с. 52–53]. У 1859 році “в університеті було засновано просвітительське Товариство співів та музики (яке невдовзі влада ліквідувала. – *Т. М.*). Воно ставило своїм завданням ознайомлення широкої публіки з кращими музичним творами [...]” [258, с. 53], хоча в його програмах були виступи оркестру, хору, ансамблі, співаки, інструменталісти. Зі студентським хором пов’язана діяльність М. Лисенка, який на початку 70-х років XIX ст. намагався створити “стаціонарне хорове товариство”, яке невдовзі розпалося. Університетський хор продовжував з перервами існувати, останні 10 років – під керівництвом О. Кошиця [258, с. 60].

Важливу роль для розвитку професійної музичної освіти, її інституалізації, організації концертів, виступів, гастролей, популяризації музики в Україні відіграло Російське Музичне Товариства, яке від 60-х років XIX ст. відкривало місцеві відділення у різних містах України. Заснування у Києві 1863 року відділення РМТ-ІРМТ та відкриття оперного театру помітно вплинуло на музичне життя міста. Почали активніше влаштовуватися симфонічні, камерні та вокальні вечори, оперні спектаклі. У зв’язку з цим постає питання виховання відповідно освічених та професійно підготованих музичних кадрів. Дирекція київського відділення РМТ-ІРМТ, на початку 1868 року заснувала у Києві музичне училище – перший у Російській імперії та Україні музичний навчальний заклад середнього профілю [241, с. 210–217]. В училищі можна було здобути

музичну освіту у виконавських спеціальностях (гра на різноманітних інструментах, вокал) і теорії музики [241, с. 214]. На основі училища у 1913 році було створено консерваторію.

Музичне життя активізувалось і в інших містах східного та південного регіонів України – передусім Харкові та Одесі, які були активними в адміністративно-економічному та культурно-науковому аспектах центрами, привабливими для численних західноєвропейських музикантів. Під кінець XVIII – першої половини XIX ст. у Харкові стали дуже популярні салонні та домашні концерти, вечірки, ранки, на яких зустрічалися для спільної бесіди і музикування музиканти-аматори. Такі зустрічі організовував під кінець XVIII ст. фармацевт П. Пискуновський, частим гостем якого бував Г. Сковорода [272]. Популярність здобували домашні літературні вечори зі спільним музикуванням, на яких збиралися професори й студенти Харківського університету (бував на таких вечорах і Г. Квітка-Основ'яненко). При деяких салонах створювалися інструментальні домашні ансамблі, в яких виконували професійні та аматорські композиції. Домашні камерні концерти у формі вечорів та ранків організовують і вчителі музики, часто іноземного походження: І. Вітковський, І. Лозинський, А.-Й. Барницький, А. Штадлер, Ф. Шульц [302, с. 206]. У 40-х роках харківський учитель Сакмайєр створив аматорський музичний гурток молоді, що грала на різноманітних інструментах. Чех, учитель музики Й. Е. Вільчек (вчитель М. Лисенка), двічі на місяць організовував музичні ранки, на яких звучала камерна музика. В іншого вчителя М. Лисенка, піаніста М. Дмитрієва збирались аматори музики для спільного музикування. Переважно це були напівзакриті домашні концерти. У камерних концертах брали участь музиканти різних національностей: чехи, німці, росіяни, українці, серед них були як музиканти-аматори, так і професіонали. Окрім камерного музикування практикувалися виконання

інструментальних номерів у перервах між драматичними виставами у театрі [239, с. 118–142].

Часто звучала музика у виступах, концертах, урочистих академіях у стінах Харківського Імператорського Університету (1805), який був потужним осередком музично-естетичної освіти молоді. Вже під час святкування його відкриття організовано концерт, та виконано спеціально з цієї нагоди ораторію авторства Івана Вітковського¹⁸ (учня Й. Гайдна), завдяки якому в університеті відкрито музичні класи та створено великий студентський хор. Музичні традиції університетських урочистостей з часом перетворились у схему: на початок урочистих зборів виконували інструментальний твір, кожній промові передував інструментальний вступ, на закінчення звучав вокальний, інструментальний або оркестровий твір. Подібну традицію переймали й інші навчальні заклади, які, крім організації власних оркестрів, впроваджували, наприклад, музичні дивертисменти під час іспитів. Про активність харківських студентів і потребу створення музичного товариства свідчить факт, що 1817 року саме студенти Харківського університету зробили першу спробу відкрити філармонічне товариство, на що однак не було отримано згоди [239, с. 66–78].

Усі ініціативи доводять, наскільки популярним було спільне музикування та визрівала потреба в організованих формах музичного життя. І тому, коли у 1864 році в Харкові засновано відділення Російського Музичного Товариства (РМТ–ІРМТ), це було прийнято як завершення прагнень і зусиль багатьох харківських любителів музики – аматорів і професіоналів. Першим музичним директором РМТ–ІРМТ в 1864–1866 роках був відомий чеський музикант С. Неметц, що виступав на концертах РМТ як диригент, скрипаль, композитор, камерний виконавець. С. Неметц був власником приватної музичної школи, організатором студентського

¹⁸ Під його орудою 1825 року виконано силами музикантів ораторію “Свята Цецилія” Лейдедорфа.

оркестру при університеті (1880), першим диригентом аматорського оркестру Харківського музичного гуртка (1884). Іншою знаковою постаттю реорганізованого та відновленого в 1871 році РМТ-ІРМТ був Ілля Слатін, завдяки якому відкрито музичні класи при РМТ-ІРМТ та сформовано симфонічний оркестр.

Протягом усього періоду свого існування РМТ-ІРМТ гуртувало навколо себе музикантів – аматорів і професіоналів, культурних діячів міста: першим головою Товариства був князь О. П. Трубецькой, музикант-аматор князь М. Б. Голіцин, родини Квіток, Рубінштейнів, музиканти-професіонали В. Вольнер, Ф. Шульц, П. Ю. Шльоцер, Й. Їранек та ін. [302, с. 296–345]. Програми концертів, організовані РМТ-ІРМТ, виконавцями яких були професіонали та музиканти-аматори, склалися з творів композиторів різних епох, національних композиторських шкіл, та місцевих авторів: Й. С. Баха, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, К. М. Вебера, Г. Берліоза, Ф. Ф. Мендельсона, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Л. Шпора, Ш. Гуно, Б. Ромберга, Ф. Шопена, Г. Доніцетті, Дж. Россіні, Ф. Ліста, А. Рубінштейна, Л. Готшалка, С. Неметца, В. Фейта, М. Глінки, К. Лядова, Б. Сметани, А. Дворжака, П. Чайковського та ін. [302, с. 296–345]. Неодноразово на запрошення РМТ-ІРМТ та для його підтримки до Харкова з концертами приїжджали відомі музиканти – А. Рубінштейн, П. Чайковський, О. Скрябін, С. Танєєв, С. Рахманінов, О. Глазунов, М. Лисенко.

У різний період викладачами в музичних класах харківського відділення РМТ-ІРМТ були видатні і талановиті музиканти, випускники Петербургської, Лейпцигської, Варшавської, Болонської та Празької консерваторій, переважно німці, поляки та чехи, серед них: А. Бенш (учень Ф. Ліста), К. Гурський (учень Л. Ауера та М. Римського-Корсакова), Р. Геніка (учень М. Рубінштейна та П. Чайковського), С. Мотте (учениця П. Віардо), Г. Гек, С. Глазер, Ф. Кучера, Ф. Бугамеллі та інші.

Створення РМТ-ІРМТ дало імпульс для перетворення Харкова на один із центрів музичної культури, з сильним музичним товариством та навчальним закладом (1871 року відкрито музичні класи, 1883 року музичне училище, яке в 1917 році стало консерваторією).

Значну роль в активізації та демократизації музично-просвітницького та концертного життя Харкова наприкінці ХІХ ст. відіграли: Харківське товариство любителів хорového співу (1886) керівником якого був Н. Купалевський, Харківське товариство любителів оркестрової та камерної музики, яким керував М. Тихонов, музично-благодійне товариство Харківський музичний гурток (1896), засноване П. Кравцовим, Харківське церковно-співоче товариство диригентів духовних творів, Харківське товариство поширення в народі грамотності. Створені з музично-популяризаторськими цілями, вони стали поштовхом до професіоналізації любительського руху, організації музичних і музично-театральних заходів, хорових і оркестрових колективів (так, у Харківському музичному гуртку існував хор, симфонічний оркестр, оркестр мандоліністів, балалаечний оркестр і навіть оперна трупа), створенню музичних класів, організації вчительських курсів, тощо [156; 304, с. 29–34].

Подібна картина розвитку мистецтва спостерігається в іншому економічно-культурному центрі України в Російській імперії – Одесі. У кінці ХVІІІ ст. концертне життя Південної Пальміри було вельми скромним. В 1799 році, через 4 роки після заснування міста¹⁹, тут створено цех музикантів, поширюється домашнє музикування, виступи професійних музикантів обмежені салонними концертами співаків італійської опери. Популярними стають італійські мандрівні музиканти-шарманщики, що виконують оперні ”шлягери” на вулицях, ринках, у винних трактирах. З часом концертне життя стає більш упорядкованим. Зусиллями італійських

¹⁹ Йдеться про переіменування місто Хаджибей в Одесу на початку 1795 року.

артистів і меломанів-любителів організовувалися публічні благодійні концерти, між іншим в будинку Біржі.

Починаючи з 40-х років XIX ст. концертне життя Одеси значно активізувалося. Першим кроком до професіоналізації музичного життя стала спроба піаніста І. Тедеско у 1842 році об'єднати любителів музики в Одеське філармонічне товариство, що іноді організовувало оркестрові концерти. Однак, як пише В. Щепакін, систематичну концертну діяльність воно провадило від 1854 по 1863 рік. У 1864 році за ініціативою відомого композитора П. П. Сокальського засновано Товариство шанувальників музики в Одесі, яке також провадило концерти. Одеська преса так писала про це: “У березні 1864 р. шість чоловіків, перейняті любов'ю до музики, переважно вокальної, зібралися за ініціативою місцевого нашого композитора П. П. Сокальського, щоб обміркувати, чи не можна [...] влаштувати з розрізнених у місті співаків і співачок [...] хор” [цитата за: 288, с. 44]. З метою поширення музичної освіти та піднесення культурного рівня суспільства при Товаристві шанувальників музики в Одесі в 60-х роках XIX ст. створено музичні класи. Негативно вплинула на діяльність Філармонічного товариства “відсутність власного окремого приміщення, тому воно функціонувало, переміщуючись з однієї квартири до іншої і влаштовуючи камерні зібрання (в які, судячи зі звіту товариства, входили найчастіше сольні виступи музикантів-інструменталістів або вокальні номери) не публічно, а «...в інтимному, домашньому гуртку щирих любителів хорошої музики»” [301, с. 277]. Ситуація змінилась з приїздом до Одеси під кінець 60-х років XIX ст. віолончеліста М. Куммера та скрипалів М. Г. Франка і К. Бабушки. Відтоді камерне виконавство з приватних аматорських салонів перемістилося на концертну естраду [301, с. 277].

У 1870 році обидва товариства об'єдналися в Одеське музичне товариство. Коли в 1884 році в Одесі утворено Одеське відділення РМТ–ІРМТ з оркестром, Одеське музичне товариство стало фундаментом для

музичних класів при РМТ–ІРМТ. В 1897 році їх перетворено в музичне училище РМТ–ІРМТ, на базі якого в 1913 році засновано консерваторію [141, с. 350].

Важливою подією для музичного життя міста стало заснування у 1864 році Товариства Красних Мистецтв та відкриття при ньому 1867 року, крім художньої, музичної школи. Засновники школи зауважували, що “[...] музика, як і малювання сприяють розвитку [...] естетичних відчуттів, пом’якшує нрави та розвиває потяг до прекрасного” [цитата за: 288, с. 45]. У школі викладали фортепіано, скрипку, спів, теорію музики. Кількість учнів та учениць за рік налічувала від 30 до 47 осіб. Товариство Красних Мистецтв влаштовувало публічні концерти, інструментальні та вокальні музичні вечори, спектаклі [288, с. 45].

У 1880 році в Одесі було створено Бахівське Товариство, яке об’єднувало 50 аматорів під керівництвом Карла фон Гампельна. Щорічно товариство зобов’язувалось організовувати чотири концерти, виконуючи переважно німецьку музику. В Одесі існувало й німецьке Співоче Товариство “Гармонія” (“Harmonia”), керівником якого був Ганс Гартан [188, с. 70]. Його головною метою було створення для своїх членів найкращих умов спілкування. Товариство неодноразово силами свого оркестру, у який входили як професіонали, так і любителі музики, організовувало симфонічні, хорові та змішані концерти для німецької спільноти

Завдяки інтенсивності музичного життя Одеса стає культурним центром на Півдні України, впливаючи на культурне життя регіону.

Висновки до Розділу 2

Підсумовуючи короткий огляд музичних товариств як соціокультурного феномену, необхідного в цивілізаційному процесі кінця

XVIII – початку XX ст., відзначимо його найважливіші передумови та гуманістичну мотивацію діяльності впродовж такого тривалого часу.

В епоху Просвітництва в процесі демократизації музичного мистецтва стрімко розвивається оперний жанр, музично-сценічні форми. У більших містах створюються як музично-драматичні, так і суто музичні театри. До театральних і концертних залів все частіше потрапляє середній клас міського населення, нові слухачі починають розуміти величезну емоційну силу музики. Значна їх частина з часом перетворюється з пасивних слухачів у активну силу виконавців-аматорів, що гуртувалися спочатку в домашніх умовах для спільного чи індивідуального музикування. Розповсюдження демократичних форм музикування сприяли розвиткові камерних жанрів – романсів з інструментальним супроводом, пісень, фортепіанних мініатюр. Провідне місце поступово зайняла фортепіанна література, що відіграла важливу роль у створенні романтичного стилю. В організації музичного життя зростає значення меценатської діяльності міщанства, що складає основну масу публіки. Саме вона через закупівлю квитків або абонементів утримує інститут публічних концертів²⁰, що під кінець XVIII ст. набувають популярності. Крім аристократичних салонів або церкви, відкриті концерти, виступи відбуваються в парках, університетських залах, навчальних закладах, театрах, військових казармах, камерних салонах, приватних домівках, кав'ярнях, трактирах, приватних квартирах, у спеціальних концертних приміщеннях. Окрему сторінку музичної інфраструктури складають так звані “музичні змагання” між віртуозами – співаками чи інструменталістами, що поширилися у першій половині XIX ст. З’являється періодичність проведення концертних акцій: концерти, чи то публічні, чи приватні, мають у містах свій постійний день. Проводяться концерти “за підпискою”, закриті концерти для офіційних осіб, придворних, церкви,

²⁰ Генезу публічного концерту можна шукати в різних проявах – в акомпанементі капелами бесід, в продукціях міських капел та цехових музикантів у ратушах та інших осередках міського життя, у виступах капел у храмах, які у XVIII столітті часто трактували як концертні зали.

міста, приватні палацові, салонні, гурткові концерти; створюються салони музикантів-професіоналів. Концерти стають регулярнішими, їх планують як платні публічні періодичні й абонементні вечори з анонсованим репертуаром та складом виконавців, незважаючи на те, що публіки до кінця XVIII ст. було мало, а заробітки – невеликі [138]. Відбувається більше прилюдних концертів солістів та інструментальних ансамблів, масових музичних заходів – балів, феєрверків, масових гулянь.

Значення музики та її поширення в суспільному житті динамізувалося в XIX ст. Поступово зростає кількість слухачів та практиків з різним ступенем музичної підготовки, передусім серед міщанства, збільшується доступність музичного інструментарію, нот. Змінюються засади музичної комунікації, популярнішим стає салонне, камерне музикування. Поступово відбувається зміна музичного переказу, рецепції та практики, на перший план виступають публічні виступи, концерти, вправи та репетиції, динамічно розвивається гастрольна практика. Зміни в перцепції та рецепції музики дуже помітні, слухач поступово стає рівноправним учасником музичного феномену: “автор–виконавець–слухач” [138]. Завдяки розвитку форм суспільної рецепції музики, різних способів виконання творів: концертування та аматорського музикування, важливе місце відводиться індивідуальній варіантності виконання та сприйняття твору. Адже артефакти живуть тільки тоді, коли їх виконують і сприймають у певній суспільній групі, тільки живе звучання музичного твору дає йому змогу ввійти до історії, проникнути до суспільної свідомості, змінювати її. Відроджена музика минулих епох, якщо вона виконується, – змінює свідомість суспільства, формує її новий національний і культурний образ.

Може видатися, що “необов’язковий”, “довільний” рід неслужбових, непрофесійних для більшості учасників занять повинен залишатися на маргінесі суспільно-культурного життя, поступаючись у сфері інтересів професійним інституціям. До них віднесемо передусім консерваторії, що

невдовзі після заснування діяли не лише як суто освітні музичні заклади, але й як найбільші центри суспільно-культурного життя. Це меншою мірою торкається монофахових консерваторій, пов'язаних з однією спеціальністю, протягом XV–XVII ст. поширені найбільше в Італії. Але поліфахові консерваторії нового типу з багатьма факультетами стали вагомими центрами культурного життя. Перший такий заклад засновано в 1795 р. Парижі як консерваторія музики і декламації, а в першій половині XIX ст. мережа консерваторій поширилася по всій Європі: в 1804 консерваторія виникла в Болоньї, 1808 – в Неаполі, 1810 – у Варшаві, 1811 – у Флоренції, 1811 – Празі, 1821 – Відні, 1822 – Лондоні, 1827 – Льєжі, 1829 – Генуї, 1830 – Мадриді, 1832 – Брюсселі, 1835 – у Женеві, 1840 – Будапешті, 1843 – Лейпцигу, 1846 – Мюнхені, 1850 – у Берліні і Кельні, 1853 – у Львові. Кожна з консерваторій привертала увагу не лише майбутніх студентів і педагогів, але завдяки численним концертам завжди перебувала у полі зору любителів музичного мистецтва.

Іншим важливим музично-культурним осередком у XIX ст. стали стаціонарні музичні театри, засновані в багатьох столицях значно раніше, проте зведення спеціальних будівель для них припадає головно на середину – другу половину XIX ст. Раніше датуються італійські оперні приміщення, побудовані здебільшого в другій половині XVIII ст. (найстаріший Театро Арджентіна у Римі – 1732, театр Сан Карло в Неаполі – 1737, Міланський театр Ля Скаля – 1778, Ля Феніче у Венеції – 1790–1792, Римський оперний театр – 1800) та Берлінська опера, будівництво якої підтримав кайзер Фрідріх II, відкрита 1742 року. В інших країнах Європи цей процес відбувався на основі утвердження національних ідеалів, яким служили зокрема й оперні постановки. Тому пишність їх будівель повинна була свідчити про піднесеність національних культурних традицій²¹. Цей процес загострився в добу романтизму і тривав все XIX ст. аж до Першої світової

²¹ Про оперні будівлі як про символ процвітання і давніх традицій нації див.: [518].

війни. Характерним прикладом може служити, Віденська придворна (від 1918 – державна) опера, що розпочала свою діяльність ще в середині XVII ст., проте спеціальний будинок для неї звели лише в 1883 році.

Подамо ще кілька промовистих фактів: Баварська опера у Мюнхені отримала власну будівлю в 1818 році, Варшавський Великий театр – у 1833, славетна Дрезденська Земпер-Опер – 1841 року, Королівський театр у Мадриді – 1850, Лондонський королівський театр Ковент-Гарден звели в 1858 році. Тож будова знаменитого Львівського театру, здійснена графом Станіславом Скарбком за останнім словом тогочасної техніки, і відкритого 1842 року, цілком природно вписалась у загальноєвропейський процес.

До початку XIX ст. загалом сформувалася система спеціальних музичних закладів, де можна було би отримати якісний музичний продукт, без поблажливості до любительської недосконалості виконання.

Наприкінці XIX ст. в кожному західно- і східноєвропейському місті існували музичні товариства. Взірцем були різнопланові музичні товариства, що успішно діяли в провідних культурних центрах – столичних Парижі, Відні, Берліні, Варшаві, Петербурзі, Москві, в історичних осередках: Лейпцигу, Зальцбургу, Гамбурзі, Кракові. Саме там відбувалась апробація сучасних форм організації музичного життя.

Розділ 3

ГАЛИЦЬКЕ МУЗИЧНЕ ТОВАРИСТВО (ГМТ) ЯК ПІДГРУНТЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ КРАЮ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

3.1. Розмаїття музичних осередків Галичини ХІV–ХVІІІ століть

Перш, ніж представити найважливіші періоди розвитку Галицького Музичного Товариства (далі ГМТ), окреслимо передісторію, соціоісторичні й культурно-мистецькі передумови, які сформували цю фундаментальну культурно-освітню інституцію. Її дослідження допоможе осягнути панораму галицької культури ХІХ – початку ХХ ст. в її розмаїтих проявах, бо ГМТ було організаційним, мистецьким та інтелектуальним ядром музичного життя краю, акумулювало його художньо-естетичні тенденції. Принципи та цілі ГМТ обумовлювалися суспільно-історичними, національно-культурними обставинами, теоретично обґрунтованими в попередніх розділах. До цих обставин належать:

1. Унікальне географічне розташування на перехресті головних торговельних шляхів між Заходом і Сходом. Львів ще у ХV–ХVІІ сторіччях став торговельним, промисловим і культурним центром Східної Європи.

2. Наявність відповідного середовища, як аристократичного, так і демократичного, сприйнятливого до різних форм музичного життя.

3. Багатонаціональний і багатоконфесійний склад Галичини: автохтони-русини, поляки, німці, євреї, вірмени, чехи, угорці, литвини, італійці, греки, шотландці, шведи, серби та інші, всього близько 20 національностей. А зважаючи на багатовікову релігійність галичан різних національностей, віросповідання, “духовна ідентичність” залишалася надто важливою для представників шести головних конфесій краю.

4. Зміна державного статусу краю і Львова наприкінці ХVІІІ ст., що, став “столицею королівства Галичини і Лодомерії” Габсбурзької монархії 1772 року, тож потребував відповідного культурного наповнення.

5. Прагнення представників львівської еліти рівнятися на провідні європейські культурні центри. Якщо музичні товариства були засновані в інших містах Європи, аналогічне товариство мало з'явитись і у Львові.

6. Багата історична пам'ять про славетні музичні звершення минулого (див. розділ 1), яка потребувала не лише свого збереження, але й гідного продовження; у XIX ст. історична пам'ять стала основою патріотичних настроїв та національної ідентичності бездержавних народів Галичини, (передусім українців та поляків, дещо пізніше – євреїв).

7. Особлива роль карпатського фольклору, що був винятково оригінальним і багатим, приваблював митців різних національностей.

Формування будь-яких культурно-освітніх, у тому числі й музичних, інституцій не могло не враховувати всіх зазначених обставин, як загальноєвропейських культурно-історичних змін, так і питомих традицій.

Культурно-освітня історія Галичини було багатою і насиченою. Від початків княжого двору за часів будівничого міста Данила Галицького, в місті Лева поставали паростки музичного життя. Як і у всій Європі, музика концентрувалась у трьох сферах: церковній, світській, фольклорній. Усі ці сфери були представлені в галицькому суспільстві, тісно перепліталися. Ю. Ясіновський зазначав: “На русько-українському ґрунті візантійські церковні співи тісно переплелися з місцевими пісенно-прославними жанрами (колядками, піснями-хвалами, билинами), і вже в княжу добу виникає власний музичнопоетичний стиль, який став першим етапом формування національної професійної музики писемної фіксації” [306, с. 18].

Світська музика на цих теренах теж присвоювала собі всі прикметні, відповідні духові часу риси і форми побутування: “з часів Литовсько-Руської держави, а пізніше Польсько-Литовського королівства на теренах галицько-волинських земель проростали паростки гуманістичної культури європейського Ренесансу. У той час формувалися нові соціальні умови

розвитку українського музичного професіоналізму, який виразно переорієнтовувався із середньовічного церковно-монастирського середовища на міську світську культуру. Осередками інтенсивного розвитку музичного мистецтва ставали міста з їх специфічними інститутами: цехами, братствами, школами, магістратом, кафедральними соборами та парафіяльними церквами. Мінявся соціальний статус митця-професіонала, який ставав світською вільнонайманою особою: співаком, регентом, дяком, учителем, редактором чи автором церковних напівів, магістратським трубачем, цеховим музикою тощо” [183, с. 50].

Зауважені Б. Кіндратюком функції музики української громади в міському побуті XIV–XV сторіч, були притаманні всім національним верствам. У ренесансному Львові музика супроводжувала побут шляхти й аристократів, проникала до нижчих соціальних прошарків міста: ремісників, купців, служби, від яких до вищих верств переходив музичний фольклор в усьому його видовому та жанровому розмаїтті.

Музична культура і побут зазнавали тих же цивілізаційних змін, що й інші форми людської діяльності. “У Галицько-Волинському ареалі Русі-України побутувала значна кількість музичних інструментів. Вони виникали, як і повсюдно, в результаті господарсько-трудової діяльності людини як потреба її мистецького самовираження. Водночас, їхній перелік розширювався завдяки запозиченням. Вивчення писемних джерел, іконографічних пам’яток і матеріалів археології дало музикознавцям підстави твердити, що в цей період значно розширюється сфера інструментального музикування – при княжих дворах, війську, в міському середовищі. Водночас інструментальна музика істотно змінюється” [183, с. 107].

Особливе місце у становленні регіональної культури займали цехи і братства – попередники музичних товариств. У промислово-торговому Львові XIV–XVII століть з розвинутою цеховою інфраструктурою – тут

утворилося понад 50 цехів [159, с. XXVII]! – не могло забракнути цеху музикантів. Але й інші цехи мали музичні традиції і символи: “В містах специфічним характером відрізнялись цехові господи, де майстри дискутували при співі або співали менш-більш пристойні пісеньки, зустрічаючись на цехових або родинних урочистостях. Кожний цех мав свій олтар чи каплицю, де збирались на богослужіннях, шлюбах, хрестинах, похоронах – а кожна така урочистість мала свій музичний супровід. Якщо йдеться про цехи, то відомо, що вони з’явилися на хвилі колонізації за німецьким правом, в добі розквіту міст, яка почалась в XIII ст. Тоді утворилось і відкрystalізувалось нове середовище – міщанське. Та як у будні дні, так і в свята в містах завжди було чути, як звучить музика” [360, с. 124].

Європейські засади мали певні особливості у Львові. Громада міста – багатонаціональна та багатоконфесійна, поділилася і в культурному житті. В XV–XVI ст. кількість музикантів зросла, тож на початку XVI ст. виникло Музичне братство, до якого належали: “музиканти, органісти, пuzоністи, лютністи, трубачі, бубняри, скрипалі, пищики, та інші” [22, арк. 367]²². Його привілеї (Статут) затверджено 1580 року [384, с. 63–72]. “Особливо багатий матеріал про музичний цех зберігся у Львові. Статут музичного цеху Львова діяв з 1580 року і дійшов до нашого часу у підтверджувальному привілеї короля Владислава IV з 1635 року з деякими доповненнями у 1634 році. Цей музичний цех об’єднував музикантів двох типів – т. зв. узуалістів, які грали без нот по пам’яті для простого люду, та високопрофесійних музик, які грали з нот й обслуговували міський патриціят. Узуалісти створили цех т. зв. сербських музик, оскільки грали переважно на малих скрипках, званих сербінами. Вищого класу музики називалися «італійцями» й творили італійський музичний цех; можливо, вони виконували переважно італійську

²² “Muzykowie, organistowie, Puzanistowie, Piszczowie, Lutnistowie, Trębacze, Bębniacy, Skrzypkowie, y inszi którzy przy tym Mieście Muzyką bawią się rozmaity” (переклад авт. – Т. М.).

музику, звідки й пішла назва цеху. У Львові існувало також братство єврейських музик, які складали окремий музичний цех, але їхній репертуар був загальноміським. У 1629 році вони уклали окрему угоду з львівським музичним цехом, за якою отримали дозвіл грати на святах міщан-християн” [305].

Варто навести збережені статuti цехів [16], бо в Статуті цеху музикантів виписані права й обов’язки національних верств: “А передусім ми, звані музикантами італійської музики, як інструменталісти, так і вокалісти, зобов’язуємось і обіцяємо грати і співати без усякої нагороди рорати²³ перед Адвентом Господнім, всі питомі міські вотиви²⁴, реквієм у великий піст за Пана Радника, процесії на свято Божого Тіла на чотирьох сторонах ринку, і в октаву²⁵. А також октаву в костелі, публічні події і триумфи, які трапляються *per avidens*²⁶, як то панські виїзди, елекції²⁷, коронації, хрестини, вікторії Його Величності Короля і тому подібні *festa civilia*²⁸” [цитата за: 286, с. 34-35].

Серби теж закріпили права у Статуті: “Ми натомість, посполито звані сербськими музикантами, як то скрипалі, цимбалісти та інші подібні, не відступаючи від наших специфікованих і окреслених повинностей, зазначених в першій вищезгаданій ординації *de acto*²⁹, наданих нашим місцевим предкам високоповажними радниками, але їх *firmiter*³⁰ обстоюючи, обіцяємо на наших звичних інструментах грати весілля” [20, арк. 3-зв.,4-зв].

²³ Рорати –ранкові Служби Божі на честь Пресвятої Діви Марії, що правляться впродовж Адвенту.

²⁴ Вотив – жертва, дар, який приносився за обітницею чи з вдячністю за порятунок і одужання. Найчастіше вотиви – металеві таблички із зображенням людей, тварин, хворих частин тіла. Тут йдеться про подячну Службу з музичним супроводом за врятування міста від ворогів, повеней чи інших небезпек.

²⁵ Октава в теології – день найбільших церковних свят і 7 днів після них.

²⁶ *Per avidens* (з лат.) – за обставинами.

²⁷ Елекція – вибори монарха в Польщі та Гетьманській Україні.

²⁸ *Festa civilia* (з лат.) – світські свята.

²⁹ Ординація – назва нормативного акту, наближеного до кодексу, *de acto*.

³⁰ *Firmiter* (лат.) – непорушно, твердо.

У тому ж Статуті дещо неприхильно згадуються єврейські музиканти. Проте у Львові існувала єврейська капела, в якій 1629 року було 13 музикантів. В одній із міських книг їх названо на ім'я та прізвище [23, арк. 1222-1225]. Як пише М. Балабан, вони грали на цитрах, цимбалах, скрипках, лютнях, басах і бубнах і брали участь як у загальноміських подіях, так і, здебільшого, в урочистостях сімейного характеру [315, с. 14].

При францісканському костелі з 1687 року існувало Братство (konfraternia) військових музикантів, що об'єднувало “військових музикантів трьох видів мистецтва” (“trojga kunsztów”) [20, арк. 1-2]. Не вдалося встановити, які “три види мистецтва” вони репрезентували. Натомість відомо, що у цей же час у Львові існували т. зв. “яничарські капели” (військового характеру на турецький зразок, що грали, їдучи на конях).

Співіснування кількох конфесій у місті, зокрема русинського та вірменського православ'я, римо-католицької, а згодом греко-католицької віри, як також значна кількість іудеїв – змушувало представників кожної конфесії зміцнювати свої позиції, в тому числі і через мистецтво та музику.

У православній та згодом у греко-католицькій церкві, у візантійському східному обряді музика була вокальною: хоровою (монодичною чи багатоголосою), сольною (священник, диякон або дяк) та найчастіше антифонною, мішаною (сольний голос священника, диякона або дяка та хор посполитих вірян, рідше запрошених професійних співаків).

Усі форми літургійного співу опиралися на візантійські традиції, використовували грецькі, болгарські, сербські та властиві для Русі-України церковні наспіви, та були в літургійній практиці руських православних церков у Львові, яких 1453 року тут було вісім. Православні церкви існували у львівських передмістях [192, с. 45–46]. Центром тогочасного хорового співу була церква Онуфріївського монастиря, де постало найстарше православне Онуфріївське братство. Потім “пальма першості” перейшла до

церкви Успенія Пресвятої Богородиці та її Успенського братства, якому в 1586 році антиохійський патріарх Йоаким V підтвердив титул Ставропігії [189, с. 48]. Братство плекало освіту, культуру, науку, збирання бібліотек, підготовку освічених пастирів та регентів церковних хорів. У королівському привілеї 1590 року братську школу визначено як “школу для занять *septem artis liberalis*” [146, с. 142–143], в церкві впроваджувався, окрім монодії, багатоголосий акордовий церковний спів. В 1591 році була написана граматика патріарха Єремії на “співання музичне, тобто нотне”. Поєднання питомиї православної і західної традиції не було свавільною вигадкою школи Успенського братства: александрійський патріарх Мелетій Пігас направив до православних Речі Посполитої 87 послань, у яких підтримував як новий “мусикійський” так і давній ірмолойний спів (1594–1598) [133].

Численно найбільшою у Львові згаданого періоду була римо-католицька конфесія: в XVII столітті тут існували 20 римо-католицьких монастирів, не рахуючи костелів і каплиць [351, с. 56]. Основою музичного супроводу літургії в римо-католицьких костелах був григоріанський спів, культивований передусім у чоловічих чернечих осередках. Єпископи та дієцезіяльні³¹ синоди дбали про розвиток літургічного співу серед учнівської молоді, яку зобов’язували регулярно виступати під час богослужінь. Перша згадка про міську школу датована 1382 роком. З часом вона перетворилася в катедральну школу. В ній був учитель співу – кантор, якого називали *minister ecclesiae in scholae* (слуга церкви в школі).

Як у церквах східного обряду, так і у львівських римо-католицьких школах поширювався хоровий спів, спочатку одноголосна монодія (григоріанський хорал), потім “фігуративний” багатоголосний спів, тобто поліфонічний та гомофонно-гармонічний. Про спів з “Градуалів”, а також

³¹ Дієцезія (з лат. *Dioecesis*; від грецьк. *Διοίκησις* – “управління”) – церковна адміністративно-територіальна одиниця під керівництвом єпископа в Римо-Католицькій та деяких інших церквах.

“фігурою” у костелах, особливо у Латинському катедральному, знаходимо чимало записів у прибутково-видаткових книгах Львівського магістрату [17].

До запровадження багатоголосого фігуративного співу спричинився польський гуманіст XV ст. Григорій з Сянока (Grzegorz z Sanoka), римокатолицький архієпископ (1451–1477), співак папської капели у Ватикані, що знав європейську музику, та імовірно, деяких композиторів особисто: Гійома Мальберка (Guillaume Malberque), Гійома Дюфаї (Guillaume Dufay). А. Хибінський припускає, що Григорій з Сянока привіз до Львова копії музичних творів італійських композиторів та Дюфаї [326, с. 9].

У 1924 році в обкладинці львівської міської касової книги 1519–1530 рр. знайдено фрагменти середньовічних рукописів мензуральної нотації [326, с. 31–33]. Вони містять твори Гійома Дюфаї (меса “Ave regina coelorum”), Жоскена де Пре (Jasquine des Prés, меси “L’Ami Baudichon”, “L’homme armé” sexti toni), Петра з Домарто (Petrus de Domarto, меса “Spiritus almus”), Петра Вільгельма з Грудзьондза (Piotr Wilhelm z Grudziądza, (мотет “Plobitate eminentem – Ploditauo exavare”), аноніма (Missa a 4), іншого аноніма (респонсорій in Notivitate Domini “Beata viscere Marie”), два неідентифіковані мотети та два окремі короткі поліфонічні фрагменти (“Hodie Deus homo factus – Gloria Tibi Domine”) [додаток Д. 344]. Вони свідчать, що у XV – на початку XVI ст. у Львові були відомі та виконувались в костелах поліфонічні твори західноєвропейських композиторів.

У міських касових книгах Львівського магістрату постійно трапляються записи про видатки на учасників у католицьких богослужіннях – вікаріїв, учителів, канторів, учнів та на органістів. Перші згадки про органістів датовані періодом 1405–1412 років [21; 386].

Хоча Бартоломей Зиморович (Bartłomiej Zimorowicz) подав, що орган у латинській митрополичій катедрі облаштовано тільки 1515 року, видається,

що йому йшлося про орган на хорах [519, с. 258–259]. Адже монахи Домініканського ордену вже 1495 року заснували у містечку Белз недалеко від Львова школу органістів. Ймовірно, там навчались органісти львівських костелів від початку XVI ст. Від XV і XVI століть відомі імена домініканських органістів зі Львова – Міколай Цінгуляторіс (Mikołaj Cingulatoris) і Томаш (1462 рік), зокрема у Кракові 1485 року працював Міколай Львовчик (Mikołaj Lwowczyk) [519, с. 15].

Численною та впливовою громадою Львова були вірмени, які прибули із Закавказзя та Криму. Вже 1364 року створено єпископство вірмен Русі та Валахії (Молдавії). У 1363–1370 роках збудовано вірменську катедру. У 1540–1549 роках львівський священник Анджей Любельчик (Andrzej Lubelczyk), один із ініціаторів унії вірменської церкви з Римом, написав праці “Baptismus Armenorum” (“Хрещення вірмен”) та “Liturgia seu missa Armenorum riti” (“Літургія богослуження у вірменському обряді”), видану у Кракові 1549 року з описом 23 співаних текстів і розділів Служби Божої [367, с. 9–11]. Будучи православними вірмено-григоріянського обряду, вірмени 1630 року та остаточно 1664 року уклали унію з Римом, ставши католиками вірменського обряду. Проте музика ще зберігала характерні для східної вірмено-григоріянської обрядовості традиції. Як і в православній церкві, вони вживали лише вокальний антифонний спів священника і хору. Однак з XVII ст. спів супроводжував орган або гра інструментальної капели, особливо від 1681 року, коли тут встановлено архієпископство.

Вивчення вірменського літургічного співу відбувалося у Вірменській Колегії, заснованій у XVII ст. чернечим орденом театинів³². У 1664–1666 роках театини внесли зміни у вірменський літургічний спів, що не вплинуло на мелодичну і ладо-гармонічну оригінальність звучання.

³² Театини – чоловічий священничий римо-католицький орден, заснований святим Кастаном Тієнським.

Ще одна численна громада – єврейська. У львівських міських документах XIV ст. згадано іудейську общину. Євреї були розселені у двох віддалених районах: у “місті” та на Краківському передмісті [314, с. 15]. Там оселилися дві общини, з’явилися дерев’яні, а згодом муровані синагоги (наприклад, “Золота Роза” з 1582 року). Скористаємося описом компетентного єврейського дослідника: “Головна роль під час святочних відправ та урочистостей у синагогах належить канторам. Вони є інтерпретаторами і творцями неповторного стилю, форми, мелодики та ритму сакральної вокалістики (у єврейській синагогальній літургії застосовували в основному стилізовані або створені талановитими канторами мелодії, що передавалася з покоління на покоління). Вокальне мистецтво канторів базується на вільній інтерпретації та імпровізації виконуваних творів (псалмів, пісень тисячолітньої давнини). Це пов’язувалося передусім зі спонтанним характером молитов, які відправляли у т.зв. хасидських штибелах (малих молитовних домівках), у бет-гамідрашах (домах навчання, домах молитов), у невеличких синагогах. Літургії ставали свого роду концертами, де кантор з хором створювали неймовірний художній ефект. В минулому особливої колоритності урочистостям додавали мандрівні кантори, яких запрошували на різні свята. Вони привносили оригінальні мелодії, почерпнуті від своїх «метрів», часто славних канторів, у яких вони навчалися і практикували. Часто ці мелодії позначені впливом місцевого фольклору [...]”

Спільною рисою канторів Польщі була музикальність, чудовий і сильний голос, ліричний чи драматичний тенор, баритон чи бас. Їх інтерпретації позначені одухотвореністю, емоційністю, а також здатністю до імпровізації, яка відповідала духові оригінальної композиції” [цитата за: 338, с. 13, 17].

Так виглядав іудейський літургічний спів у львівських синагогах, у яких був пюпітр для кантора, святковий ріг шофар, сурма, стіни оздоблені

зображеннями музичних інструментів псаломників [314, с. 25, 28], що свідчить про застосування в богослужіннях інструментального супроводу.

На підставі наведених прикладів можемо дійти висновку, що релігійні спільноти у Львові творили музичні традиції, передусім вокально-хорові, але й інструментальні.

Окрім релігійної музики, істотну роль відігравала “міська музика” на службі міської влади, Львівського магістрату. Спочатку на цій службі були тільки два роди музикантів: барабанники (йдеться про тих, що грав на різного роду ударних інструментах) та трубачі (або сурмачі). Перші щочас з “калаталами” робили обхід вулицями міста, відлякуючи злодіїв та повідомляючи городян, що міська влада дбає про них. Вдень вони скликали барабанними ударами на площах та перехрестях мешканців та доводили до їх відома розпорядження магістрату та новини, в умовах загальної неписьменності. Сурмачі чи трубачі виконували роль сигналістів, повідомляючи з високих оборонних міських брам або веж храмів спеціальними сигналами години (тобто виконуючи роль міського годинника) та сповіщаючи про різні події.

Записи про міських трубачів у касових книгах Львівського магістрату починаються з 1414 року. В них є повідомлення про видатки на міських трубачів³³ з вказанням імен або без них. Трубачі сповіщали години ще й тоді, коли на збудованій 1381 року першій дерев'яній ратуші, у 1404 році встановлено годинник [361, с. 10–15; 391, с. 20–21]. Кам'яну вежу після пожежі будували довго. На верху ратушної вежі з 1491 року довкола помешкання трубачів звели галерею – для цілодобового чергування, щогодини сповіщаючи на чотири сторони світу час, або сигналізуючи надзвичайні події: пожежу, наближення ворога або прибуття знатних гостей та ін. [189, с. 29, 30–31, 32, 48–49]. На спеціальні урочистості, як королівська

³³ Подано латинські форми назви трубачів: Tubicena, Tubicinator, Tubicinatori, Tubicine, Tubicinis, Tubicinatoribus, Tubicinatori metalti, Tubicinatori Metalteri, Tubicinatori metaltero, tubicinator in fistula.

коронація, шлюб і т. п. будували спеціальне риштування для музики і трубачів [361, с. 57]. Записи XVI–XVII століть повідомляють, що з галереї ратушної вежі, з дзвіниць львівських храмів, які мали галереї (наприклад, Успенської церкви, Бернардинського костелу та ін.) у святкові дні грали на чотири сторони світу духові ансамблі.

У прибутково-видаткових книгах Львівського магістрату з початку XV ст. окрім трубачів, фігурують польські, німецькі імена музикантів: “фістуляторів”, тромбоністів, флейтистів, лютністів, барабанщиків, скрипалів, альтистів, клавесиністів, органістів, канторів, капельмейстерів, шкільних учителів музики, скрипкових та органних майстрів, регентів, композиторів. В документах XVI–XVII ст., напр. у книзі протоколів Львівського Ставропігійського Братства за 1599–1625 роки, згадано імена (прізвиська) українських митців, які свідчать про їх професію: Петро Псалтира (1625), Васко Скрипець, Юрко Скрипка, Петро Свищик (парафіяни церкви св. Параскеви).

У місті відбувалися різні урочисті події: “внутрішні”, пов’язані з подіями в місті (вибори бургомістрів, райців – членів міської ради), релігійні (публічно відзначали римо-католицькі урочистості) і “зовнішні”, пов’язані з в’їздом до міста єпископів, старост, воєвод, королівських посланців, гетьманів, військових чинів, чужоземних послів, магнатів, князів, спадкоємців престолу і навіть королів. Їх супроводжував великий почет з музикантами, що знайомили львів’ян із західним репертуаром.

Отже, у XIV–XVIII ст. у Львові створилася повноцінна музична інфраструктура, відповідна загальноєвропейським стандартам та водночас до духовно-культурних засад галицького краю. Багатонаціональність та багатоконфесійність, географічна позиція, переходи від однієї імперії до іншої, розвиток ремесел спричинили своєрідність музичного життя краю, визначили суспільно-культурні функції. Музичне життя Львова і Галичини ґрунтувалося на давніх традиціях, укладених впродовж століть на питомій

звичаєво-обрядовій основі, вбирало ритмоінтонаційні та жанрові моделі регіонального фольклору. Та численні мандрівники, в тому й музиканти, які сюди прибували, приносили ззовні актуальні тогочасні артефакти.

Наявність чітко організованих структур музичної діяльності – цехів, міських музикантів-інструменталістів, підпорядкованих магістрату, релігійних братств різних конфесій, національних осередків, що частіше групувалися за конфесійними ознаками, мандрівних груп тощо – створила сприятливий ґрунт для заснування і розвитку майбутніх музичних товариств, оскільки сформувала парадигму музичних інституцій як чітко окреслену систему понять і уявлень про те, чим вони повинні займатися, як засновуватися, кого залучати до свого кола і до яких цілей прагнути.

3.2. Передумови становлення ГМТ (період 1796–1838 років)

До кінця XVIII ст. світська інструментальна і вокальна музика у Львові плекалася у домах аристократів та багатих буржуа. Винятком у XVIII ст. були концерти придворних капел графів Жевуських, графа Адама Стаженьського, Домініканського собору та хору і оркестру грекокатолицької катедри св. Юра за часів єпископів Лева Шептицького, Петра Білянського, Миколи Скородинського [196, с. 22]. Ситуація змінилася після першого розподілу Польщі (1772), коли 1776 року у Львові засновано австрійський (німецькомовний, а згодом і польськомовний) “цісарсько-королівський привілейований театр”, з 1809 року – міський театр [див. 343; 373; 513–514].

Від початку він був музично-драматичним, у ньому переважали музичні спектаклі. На це були практичні причини: місцева публіка ігнорувала німецькомовні драматичні постановки, тож театральна антреприза постійно зустрічалася з фінансовими клопотами. Натомість музично-сценічні твори – опери, зінгшпілі, оперети, співогри, водевілі, мелодрами зі співами й музикою, пантоміми, балети – користувалися

популярністю не тільки у німецькомовної публіки, австрійських службовців, військових та їхніх сімей, але й у корінних мешканців міста.

Столичний статус Львова спонукав аматорів і професійних музикантів до організації публічних концертів та усвідомив необхідність створення музичного товариства на зразок інших європейських товариств.

Спроби створення інституції, яка би регулярно проводила концертну діяльність, розпочалися, коли капельмейстер німецького театру Юзеф Ельснер, 1796 року започаткував діяльність Музичної Академії у Львові [409]. Це було своєрідне філармонійне товариство, що плекало спільне музикування аристократів-аматорів та інтелігенції і влаштовувало регулярні концерти, які відбувалися щоп'ятниці [342, с. 308]. На думку Л. Кияновської, виникненню Академії “[...] сприяла загальна атмосфера тодішньої культури Львова, організаторські здібності Ельснера і його приватні стосунки з місцевою аристократією і австрійською інтелігенцією, які утворювали культурну еліту міста” [365, с. 15]. Серед учасників Академії були: професор Львівського університету Людвіг Едвард Зеенмарк (Ludwig Edward Zehnmark), бібліотекар університету Генрих Готфрід Брейтшнейдер (Henryk Gotfryd Breitschneider), колишній секретар короля Станіслава Августа Ернест Богуміл Кортум (Ernest Bogumił Kortum), співак Гусс (Huss), контрабасист Грамчинський (Gramczyński), альтист і композитор Войцех Данковський (Wojciech Dankowski). Львівських аристократів представляли скрипаль граф Міхал Вельгорський (Michał Wielhorski), співачка графиня Яблоновська (Jabłonowska) [332, с. 36, 38, 100–101].

Щодо участі в таких зібраннях та виступах не було жодних національних або суспільних обмежень, окрім вимоги знатися на музиці та володіти інструментом чи засадами вокалу. Виконавці репрезентували різні суспільні і національні середовища, серед них були аристократи, музиканти-аматори, професійні музиканти, міщани, університетська еліта, поляки, австрійці, італійці, французи, яких з'єднала любов до музичного мистецтва.

Репертуар був дуже різноманітний, виконували симфонічні, камерні, вокально-інструментальні твори, фрагменти опер австрійських, німецьких та італійських композиторів і самого Ельснера:

Цей “[...] перший постійний музичний осередок став взірцем для пізніших товариств і осередків шанувальників музики” [365, с. 15]. На жаль, після виїзду Ельснера із трупю Войцеха Богуславського до Варшави в 1799 році концерти згаданої Академії проводяться рідше, а потім її діяльність припинилася. Позбавлена лідера, Музична Академія занепала, хоча, якщо би він затримався тут довше, могла б перетворитися у регулярне діюче музичне товариство, що об’єднало би численних шанувальників музики – і професіоналів, і аматорів, яких у цьому місці не бракувало. Традиція домашніх концертів була розповсюджена у Львові, як і загалом в Європі. Камерні концерти відбувались у домах Шимановичів (Szymanowiczowie) [332, с. 40], графа Бароні (Baroni), Адама Войцеха Цибульського (Adam Wojciech Cybulski), який належав до “[...] знавців і визначних прихильників музики [...], у якого [...] відбувались постійні і популярні музичні вечори” [додаток Д. 340], прекрасних скрипалів, графів Леопольда і Юзефа Стаженських (Leopold, Józef Starzeńscy) та ін.

Ініціатива Ю. Ельснера мала послідовників, завдяки яким музична культура у Львові успішно розвивалася. У перших десятиліттях ХІХ ст. організаторами музичного життя, ініціаторами заснування майбутніх музичних інституцій були: композитор, теоретик, диригент Йоганн (Ян) Медеріч детто Галлюс (Mederitsch detto Gallus), скрипаль і композитор Кароль Ліпінський (Karol Lipiński), молодший син геніального класика ”львівський” Моцарт – Франц Ксавер Вольфганг (Franz Xaver Wolfgang Mozart), та Йоганн (Ян) Рукгабер (Johann Ruckaber).

Розглянемо їх діяльність докладніше, зупиняючись, відповідно до проблематики монографії, головню на їх ролі в організації музичних акцій, інституцій та розвитку професійних осередків міста.

Кілька слів у контексті теми дисертації варто присвятити Йоганну Медерічу детто Галлюсу (1752–1835), що залишив слід у культурі Львова першої половини XIX ст. Він був першокласним поліфоністом, композитором, знаним і досвідченим музикантом, що прибув до Львова 1817 році, тобто у зрілому віці, замешкав у жіночому монастирі бернардинок на передмістях Львова (тепер вул. Вічева, 2) і тут присвятив себе переписуванню нот, можливо також навчанню музики послушниць у монастирі. В 1826–1835 роках був приятелем та вчителем контрапункту Ф. К. А. Моцарта, який після смерті Я. Медеріча детто Галлюса в 1835 році став його душоприказником. Моцарт вивіз увесь його архів до Зальцбурга і на сьогодні усі документи Галлюса зберігаються в зібраннях Моцартеума.

З діяльністю Йоганна (Яна) Медеріча детто Галлюса пов'язана важлива подія: перше виконання у Львові 1803 року під його орудою ораторії Й. Гайдна “Пори року” у Міському театрі. Участь у виконанні, окрім професійних музикантів театрального оркестру і солістів німецької сцени, брали аматори, які вміли грати. Кількість виконавців під час різних виконань коливалася від 80 до 100 осіб. Про цей виступ свідчить архівний документ – газетне оголошення. В ньому повідомлено, що виконання відбулося в міському Редутному Залі, в якому постійно влаштовували карнавальні бали та інші концертно-розважальні заходи [33].

Через дев'ять років ораторія була виконана вдруге в харитативному концерті на користь потребуючих, теж за участі професійних музикантів та аматорів. Про це повідомляла “Gazeta Lwowska”: “З метою найкращого виконання «Пір року» з'єдналося 80 шанувальників музики і у цей найшляхетніший спосіб догодило намірам комісії Інституту бідних [...]” [додаток Д. 203].

Особливі заслуги в музичному житті Львова першої третини XIX ст. належать Францу Ксаверу Вольфгангу Моцарту (1791–1844), сину геніального віденського класика, відомого в літературі як “Вольфганг

Амадей молодший” або “львівський Моцарт”. Його життєтворчість висвітлена в численних публікаціях, зокрема у фундаментальному двотомнику Карстена Ноттельманна [420], в низці публікацій українських і польських дослідників, у тому числі і в публікаціях авторки роботи [404]. Тому в поданій дисертації акцентовано лише ті його досягнення, які мають безпосередній стосунок до розвитку львівської музичної культури та до заснування першого зафіксованого документально музичного товариства.

Коли в 1808 році 17-річний Ф. К. В. Моцарт приїхав у Галичину, він володів вже достатньо солідною музичною підготовкою. Його мати Констанція Моцарт подбала про професійну освіту молодшого сина, що народився лише за п'ять місяців до смерті батька. Його вчителями у Відні були Й. Н. Гуммель, А. Сальєрі, Г. Й. Фоглер (Georg Joseph Vogler) і Й. Г. Альбрехтсбергер (Johann Georg Alberechtsberger), а також Й. Гайдн.

Із 1808 року Ф. К. В. Моцарт став учителем музики в родині графа Віктора Баворовського (Wiktor Baworowski) у Підкамені недалеко від Рогатина, а в 1810 році працював у сім'ї цісарського шамбелана Янішевського (Janiszewski) у місті Бурштин на Покутті. Ймовірно тут молодий Моцарт мав нагоду познайомитися з українським фольклором, який згодом використав у деяких своїх творах. З маєтків своїх роботодавців він виїжджав з концертами до Львова, куди переїхав на постійне проживання 1813 року. У Львові був учителем гри на фортепіано в родинях польських і австрійських аристократів, князів Чарторийських, Понятовських (Poniatowscy), Сапегів (Sapiehowie), komponуючи та активно виступаючи як піаніст. Сферою його творчих зацікавлень була камерна, хорова і фортепіанна музика, яка відповідала потребам львівської публіки. За висновками Л. Кияновської, індивідуальний “стиль Моцарта-молодшого цілком вписується у моду того часу і хоч і спирається на класичну основу, все ж опосередковано втілює риси раннього романтизму. Це помітно найбільше у розвинутій, кантиленній мелодиці, вишуканій віртуозній

фактурі. Він вже досить рішуче відходить від класицистичної стилістики, найповніше представленої у творчості його батька, і, хоча і переймає певні засади класичної композиції у гармонії, формі, все ж не застосовує їх точно, а пристосовує до потреб нового часу” [176, с. 82].

Його кар’єра вчителя музики в аристократичних родинах у Львові та містах Галичини, активна концертна діяльність була винятково успішною, проте через десять років перебування в “королівстві Галіції і Лодомерії” Ф. К. В. Моцарт вирішив утвердитись у ширшому європейському просторі [227]. 17 грудня 1818 року він виступив з прощальним концертом у Львові і вирушив у чотирирічну концертну подорож містами Європи (Люблін, Варшава [365, с. 18], Данціг (тепер Гданськ), Копенгаген, Гамбург, Берлін, Лейпциг, Дрезден, Прага, Відень, Грац, Любляна, Трієст, Венеція, Мілан, Цюрих, Берн, знову Прага, Відень). У жовтні 1822 році повернувся до Львова, звідки час від часу виїжджав на гастролі (до Києві та інших міст України).

Гастрольний період Ф. К. В. Моцарт зафіксував у “Мандрівному щоденнику” [335]. Під час цієї подорожі він зауважив, що в деяких німецьких містах існують музичні товариства Святої Цецилії (Säcilien-Verein) зі школами при них. Це надзвичайно зацікавило його. У 1819 році у Бремені він відвідав композитора, піаніста і органіста Вільгельма Фрідріха Ріма (Wilhelm Friedrich Riem). Рім 1814 року заснував Співочу Академію (Singakademie), у якій проводив заняття гри на роялі і співу для 60 членів. У щоденнику Ф. К. В. Моцарт написав про репетицію хору, який розучував ораторії і кантати Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя: “Спало мені на думку влаштувати щось схоже [у Львові], але одразу забулось...” [335, с. 132]. 5 грудня 1820 року, в річницю смерті батька, Франц Ксавер був присутній на виконанні “Реквієму” Товариством Святої Цецилії у Франкфурті-на-

Майні³⁴ і записав у щоденнику: “Все вийшло так добре, що в мене виникло бажання, створити у нас щось схоже” [335, с. 276]. Вітчим Франца Ксавера та біограф В. А. Моцарта Георг Ніколаус фон Ніссен (Georg Nikolaus von Nissen) 1826 року написав: “Він виїхав [...] із Зальцбурга, сповнений рішучості якнайшвидше заснувати у Львові Інститут Співу [...]” [419, с. 595]. Невдовзі йому вдалось успішно здійснити задум.

Перші заняття в Інституті Співу (Gesang-Institut) і репетиції хору Товариства Святої Цецилії відбулися в жовтні 1826 року [419, с. 154]. На жаль, не вдалося відшукати документальних свідчень першого етапу його діяльності під керівництвом Ф. К. В. Моцарта. Львівське Товариство Святої Цецилії складалося з представників австрійської громади, і виконувало перш за все австро-німецький репертуар [389, с. 105–127]. Хоча воно проіснувало неповних три роки до 1829 року, проте стало попередником наступних музичних інституцій, що невдовзі були засновані у столиці Галичини.

Перша акція Товариства – виконання “Реквієму” В. А. Моцарта у греко-католицькому соборі св. Юра під орудою Кароля Ліпінського 3 грудня 1826 року – увійшла в аннали львівської історії музики [додаток Б.1]. З інформації часопису “Mnemosyne” про Товариство Святої Цецилії, опрацьованої Л. Мельник, довідуємось: “... Моцарт-син замовив картину із зображенням патронеси хору, котру виконав придворний маляр герцога Ангальт-Кетенського Енгерт, що довгі роки працював у Львові. Вже 5 квітня (1827 року. – *Т. М.*) в Редутному залі відбувся концерт, організований Товариством за участю Пансіону вдів та сиріт, в якому звучали 103-ій Псалом Й. У. Ноймана, кантата «Вічний змилюється над тобою» Моцарта, Дует для двох фортепіано Фердинанда Різа і ораторія «Створення світу» Гайдна. Наступний виступ хору відбудеться в травні і

³⁴ Товариство св. Цецилії у Франкфурті-на-Майні було засноване в 1818 році.

буде приурочений пам'яті Бетховена. Цього разу колектив виконував Реквієм Керубіні. Безперечно, що й день смерті батька (у 1827 році. – *Т. М.*) був гідно вшанований сином: як свідчить поетичний відгук Карла Маліша, 5 грудня у церкві св. Юра, центральному греко-католицькому храмі, силами хору було виконано Реквієм Моцарта” [235, с. 63].

Виконання “*Stabat Mater*” Й. Медеріча детто Галлюса хором Товариства Святої Цецилії та оркестром, складеного з професійних музикантів та аматорів, відбулося 4 квітня 1828 року. Диригував Август Браун (*August Braun*), тодішній директор театрального оркестру [додаток Д. 74]. В діяльності Інституту брали участь і львівські музиканти, з якими приятелював Ф. К. В Моцарт: Йоганн Медеріч детто Галлюс, піаніст і композитор Йоганн Рукгабер, скрипаль і диригент Станіслав Сервачинський (*Stanisław Serwaczyński*), диригент і композитор Юзеф Башни (*Józef Baszny* [Baschny]) і Кароль Ліпінський.

Славетний польський скрипаль і композитор Кароль Ліпінський (1780–1861) став однією з центральних постатей львівської музичної культури першої половини ХІХ ст. Хоча він постійно жив тут лише близько 13 років (1799–1812)³⁵, а згодом вів життя романтичного мандрівного віртуоза та працював капельмейстером у Дрездені, все ж періодично повертався до міста своєї юності. Після переїзду сім'ї до Львова в 1799 році його батько Фелікс отримав посаду капельмейстера інструментальної капели і вчителя музики Александра Стаженського, сина графа Адама. Граф був відомим меломаном, організовував у своєму домі концерти. Особливо часто виконували квартети, в яких граф Адам і його син Александер виконували партії скрипок, а юний Кароль Ліпінський виступав як віолончеліст.

У 1799 році К. Ліпінський став першим скрипалем, концертмейстером львівського театру, а з 1811 року – капельмейстером, “директором

³⁵ Про життя і творчість Кароля Ліпінського існує вельми об'ємна література, тому в поданій монографії не розглядаємо детальніше його біографії.

оркестру” та komponував симфонії, скрипкові п’єси, мазурку, полонези, вів концертно-просвітницьку діяльність, виступаючи як скрипаль і диригент у публічних концертах спільно з музикантами-професіоналами й аматорами. В 1809–1814 роках К. Ліпінський неодноразово організовував симфонічні концерти. Так, у березні 1812 року він взяв участь у добродійній ”Великій Музичній Академії”, під час якої виступив його колега і вчитель гри на віолончелі Фердинанд Кремес (Ferdynand Kremes). Преса зазначала, що Кремес “[...] зіграв прекрасний концерт, а пан Ліпінський, музичний директор театру [...] – інший прекрасний концерт на скрипках. Багато аматорів музики об’єдналося цього дня і завдяки їх заангажованості оркестр міг грати у повному складі, же оголошені в програмі шедеври були досконало виконані” [додаток Д. 205]. Подібний концерт відбувся 7 листопада 1813 року, у якому “деякі найзнаменитіші шанувальники музики у нашому місті, об’єднавшись з тутешньою театральною Дирекцією, влаштували велику музичну Академію на користь поранених галицьких вояків. [...]. Академія розпочалася новим пречудовим вступом (Увертюрою), створеним капельмейстером Й(ого). С(вітлістю) Ліпінським, після чого послідувало чудове тріо (Terzetta) Чімарози: Al campro, відмінно виконане аматоркою Ясновельможною П(анною) Вайретеер та театральними співаками П(анами). Вайссом і Стефаном. Потім Й(ого) С(вітлість) Ліпінський виконав на скрипці Концерт власної композиції, як завжди технічно бездоганно і досконало. В. С. П. Вайретеер заспівала велику Арію з «Антигони» і викликала подив знавців звучністю, об’ємністю і виразовістю голосу. Потім Пан Кремес³⁶ на віолончелі загравав своє поपुरі, закінчене хоралом «Боже, збережи Цісаря Франца» і патріотичним співом. Відмінна гра цього аматора переривалася гучними оплесками публіки. Й(ого). С(вітлість) Лисакевич закінчив вечір гарним «Septetto» для фаготу

³⁶ Очевидно, той Фердинанд Кремес, котрий вчив К. Ліпінського гри на віолончелі.

соло, котре заграв дуже добре, отримавши загальне схвалення”. Закінчується повідомлення інформацією про те, що видатки за освітлення свічками приміщення під час репетицій та концерту, та оплати членів театрального оркестру взяв на себе “Антрепренер театру Пан Францішек Генрик Булла” [додаток Д. 128]³⁷.

Успішні виступи заохотили К. Ліпінського і піаніста Гьормана (Hoermann) в 1812 році заснувати комітет з організації симфонічного оркестру шанувальників музики для постійних концертів. “Найкращі шанувальники музики в нашому місті знову об’єдналися цього літа з метою організації аматорських концертів, які вже кілька років відбуваються з великим задоволенням. Тому щочетверга в червні, липні і серпні, зранку, з 7-ї до 9-ї години відбудуться в залі саду Гехта³⁸ 12 таких концертів, керівництво яких здійснюють капельмейстер пан Гьорман і директор театрального оркестру пан Ліпінський. Крім приємної дружньої розваги, шанувальники і знавці музики в цих концертах можуть сподіватись [...] на виразне і вишукане виконання найновіших великих творів найвидатніших композиторів; не варто, мабуть, окремо наголошувати, що результатом буде загальне задоволення освічених громадян нашого міста і заохочення кожного до розвитку свого таланту” [додаток Д. 204].

У симфонічних концертах під батуютою Гьорманна та Ліпінського виконували різний оркестровий репертуар, супроводжували сольні виступи. Ліпінський інколи виступав як соліст-скрипаль з власними композиціями [432, с. 35–36]. Найчастіше арії і оперні ансамблі виконували артисти-співаки німецького театру, проте іноді на сцену виходили й музиканти-аматори, нерідко з аристократичного середовища: співачки Магдалена Коморовська (Magdalena Komorowska), майбутня покровителька Моцарта-сина графиня Жозефіна Бароні-Кавалькабо-Кастильйоні (Josefine Baroni-

³⁷ Цю рецензію 100-річної давнини “Gazeta Lwowska” опублікувала у жовтні 1913 року.

³⁸ Сад Hechta, Höchta, пізніші назви: Єзуїтський Сад, Міський сад, парк ім. Т. Костюшки; тепер парк ім. Івана Франка перед Львівським національним університетом ім. І. Франка.

Cavalcabo-Castiglioni), Софія Дульська (Zofia Dulaska), піаністка графиня Генрика Лончинська (Henryka Łączyńska), фаготист Лешкович (Leszkowicz), Тереса Вайройтер (Teresa Wairoiter) та багато інших [392].

У інституціоналізації музичного життя у Львові помітну роль відіграли абонементні вечори квартетної музики, організовані Ліпінським 1824 року. Артист оголосив про них на шпальтах вище цитованого часопису “Mnemosyne”, анонсує проведення шести абонементних концертів, причому кількість місць для слухачів була обмежена до 45. Кожен вечір репрезентував три квартети різних композиторів, серед них шедеври Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, модні квартети Б. Ромберга³⁹ та інші новинки камерної музики. У деяких концертах разом з Ліпінським виступали видатні музиканти з Відня і Парижа, такі як скрипалі Ігнац Шуппанціг⁴⁰ та Жак Фереоль Мазас⁴¹. Ця ініціатива Ліпінського була спрямована на створення у Львові постійної музичної установи, в якій могли би збиратися музиканти – аматори і професіонали [235, с. 59–74; 409].

Гастрольна діяльність тих років у столиці Галичини була винятково активною: буквально щотижня сюди приїжджали знамениті виконавці, часто концертували місцеві артисти, так що музична афіша міста могла привабити і найвибагливіших слухачів, і тих, хто шукав приємної розваги [див. список гастролерів – додаток Б. 2].

Стисло оглянувши персоналії найактивніших аніматорів музичного життя поданого періоду, варто зосередитися на обставинах і етапах формування стаціонарного постійного музичного товариства у Львові, оскільки цей шлях був доволі тривалим і складним, та водночас відображає

³⁹ Бернгард Гайнріх Ромберг (Bernhard Heinrich Romberg) 1767–1841 – німецький віолончеліст і композитор, засновник німецької віолончельної школи, професор Паризької консерваторії, соліст при дворі пруського короля.

⁴⁰ Ігнац Шуппанціг (Ignaz Schuppanzigh) 1776–1830 – австрійський диригент і скрипаль, друг Л. в. Бетховена і Ф. Шуберта.

⁴¹ Жак Фереоль Мазас (Jacques Féréol Mazas) 1782–1849 – французький скрипаль, композитор і педагог. Концертмейстер Італійської опери в Парижі, автор “Школи гри на скрипці”.

наполегливість галицької інтелігенції в організації музичного життя, яка б відповідала тогочасним європейським стандартам.

У рецензіях і оглядах концертів Кароля Ліпінського часто зустрічається визначення "шанувальники музики" або "друзі музики" як стійкий епітет. Це вказує на поширеність акцій за участю аматорів-меломанів вже на початку XIX ст., особливо ж, починаючи з 1810 року. Ця дата з'являється у "Звітах" Галицького Музичного Товариства як дата заснування у Львові Товариства Друзів Музики (Verein der Musikfreunde). Його спеціально наголошували в 1910 році під час урочистого відкриття й освячення концертного залу в будівлі Галицького Музичного Товариства. Однак офіційно товариство було засноване 1838 року. Проте на основі фактів, різної інформації в пресі можна припустити, що в 1810-1812 роках у Львові вже діяло аматорське Товариство Друзів Музики, що офіційно не затвердило Статуту.

Підтвердження діяльності товариства у Львові в 20-х роках XIX ст. знаходимо на шпальтах "Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung" ("Віденської загальної музичної газети") за 1820 рік. Посилаючись на № 20 німецької львівської газети "Lemberger [deutsche] Zeitung" (німецький варіант "Gazety Lwowskiej"), повідомлялось, що 13 лютого 1820 року Товариство Друзів Музики виконало в Бернардинському костелі твори "[...] відомого композитора Медеріча-Галлюса і кантату, створену на честь відомого австрійського композитора Юзефа Башни" [додаток Д. 149].

У 20–30-х роках XIX ст. німецькомовний часопис "Mnemosyne" рецензував публічні концерти симфонічної та камерної музики силами членів Товариства Друзів Музики і музикантів театрального оркестру [405]. Ця інформація свідчить про регулярну діяльність товариства, попри відсутність офіційного статусу.

До товариства долучився Йоганн Рукгабер, згодом його перший художній директор [397]. Виступи молодого музиканта користувалися

великим успіхом у публіки, особливо, коли він презентував незвичні інструменти чи прийоми гри. У 1829 році “Mnemosyne” анонсує, що “наш геніальний віртуоз Рукгабер буде грати на tritonionie чи також orkiestronie [інструменті із органним звучання. – Т. М.] [...] на концерті в театрі” [додаток Д. 10]. У тому ж році він виступив з виконанням Концерту для фортепіано Ф. Калькбрєннера (F. Kalkbrenner) [додаток Д. 228]. На тому ж інструменті в 1832 році піаніст грав “сферичну музику”, за визначенням “Gazety Lwowskiej” [додаток Д. 315].

Акцентуємо роль Рукгабера в концертах Товариства, що не могло отримати офіційного статусу. “Діяльність цього Товариства в нашій столиці добре відома завдяки виконанню класичних музичних творів, з якими публіка може знайомитися щотижня. Число його членів складає понад сто аматорів, на чолі яких стоїть директор музики п. Рукгабер, відомий своїми музичними творами і майстерним їх виконанням” [27, арк. 6].

Ця інформація підтверджує існування ста “виконавчих членів” Товариства (крім них були також “допомагаючі матеріально члени”). Йдеться про аматорів, що непогано володіли інструментами і влаштовували щотижневі виступи. Львівські шанувальники музики наполегливо намагалися створити товариство та узаконити його існування. Принаймні від 1822 року велась активна переписка між представником товариства цісарсько-королівським губернським радником Міхаелем Заломоном (“k. k. Gubernrath Michael Salamon”) та президентом придворної поліції у Відні графом Зедльнітцкі (Sedlnitzky).

У першому листі, датованому 17 травня 1822 року, йдеться про затвердження Статуту музичного товариства, на той час вже доволі численного [15, арк. 4–5]. На жаль, тексту цього Статуту не віднайдено. Зедльнітцький з Відня відповів не особисто Заламону, а 9 червня 1822 року скерував листа до цісарсько-королівської Краєвої президії у Львові (k. k. Landespräsidium in Lemberg) із запевненням, що питання буде розглянуте

[15, арк. 6]. 24 червня 1822 року Заламон звернувся з тим самим питанням до графа Зедльнітцького, зазначаючи, що на підтримку утворення музичного товариства виступають також панове Віттіг (Wittig), Бляга (Blaga) та Ваїндель (Waindel) [15, арк. 7]. В архівних документах немає відповіді президента придворної поліції.

Ймовірно до цього листа було долучено два списки членів Товариства Друзів Музики (Musikfreunde) [15, арк. 4–9]⁴² – допоміжних і “діючих” [додаток Б. 3], і згадку про його Статут [15, арк. 6], які, разом зі списками членів товариства за 1824 рік [додаток Б. 3а], стали єдиним документальним доказом існування таких поки що неофіційних музичних інституцій.

У 1835 році Друзі Музики відновили переписку з достойниками у Львові, бо справа з офіційним затвердженням його діяльності на підставі Статуту зрушилася з місця. Про це свідчать листи до “його королівської величності генерал-губернатора Фердинанда фон Естеррайх-Есте” (“durchlachtigsten Erzherzog Ferdinand von Oesterreich-Este, Civil und Militär General-Gouverneur von Galizien”) 11 квітня 1835 року, підписаний 7-ма особами, першою з яких фігурує Людвіг фон Альбертіч (Ludwig von Alberticz) [15, арк. 6–7-зв.], до “губернського президента [правдоподібно – поліції] Франца ... Кріг фон Гохфельден (Franz ... Krieg von Hochfelden)” 13 квітня 1835 року [2, арк. 8], лист до тієї ж “королівської величності” 28 квітня 1835 року, підписаний “Zaleski” (Залеський)⁴³, щодо спроб утворення товариства від 1822 року [27, арк. 9–12], та лист 11 травня 1835 року до “його королівської величності, князя ерцгерцога Фердинанда фон Естеррайх-Есте цивільного та військового генерал-губернатора Галичини, який підписали вісім осіб, серед них Людвіг фон Альбертіч, Зигмунд Бреха (Zygmunt Brecha) та Йоганн Рукгабер. В листі міститься прохання до

⁴² Під такою назвою існували товариства як у Відні, так і в інших містах Австрійської імперії, варіанти назв були доволі розмаїтими.

⁴³ Припускаємо, що це був Вацлав Залеський, майбутній губернатор Галичини та автор виданого у 1833 році, збірника “Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego”, з акомпанементом К. Ліпінського.

ерцгерцога Фердинанда, погодитись стати протектором товариства [27, арк. 13–14-зв., продовження на арк. 23–24-зв.]. На сторінках 15–19 та 22 архівної справи є німецькомовний рукописний варіант “Начерку Статуту Галицького Музичного Товариства” (“Entwurf der Statuten **des Galizischen Musik-Vereins**”). Документ свідчить про те, що ще в 1835 році Товариство Друзів Музики мало отримати назву **Галицьке Музичне Товариство**.

Здавалось би, такі документи були поважною підставою для реєстрації Друзів Музики і дозволу на офіційну діяльність. Тим більше незрозумілі причини відмови, внаслідок чого Товариство затвердили аж у 1838 році. Можна висунути гіпотезу, що основною причиною відмови у реєстрації Товариства стала політика онімеччення Галичини, натомість згадане товариство презентувалось як багатонаціональне. На користь цієї гіпотези свідчить порівняно швидке затвердження Товариства Святої Цецилії – суто австрійської інституції, а також видання німецькомовного культурологічного часопису “Mnemosyne”, заснованого 1824 року.

Незважаючи на відмову з Відня, Друзі Музики активно діяли і до імператорського декрету про утворення Галицького Музичного Товариства 1838 року, організовували концерти й інші заходи. Особливо активно розгорнулася діяльність Товариства в 30-х роках. З 1834 року воно регулярно проводило репетиції та виступи, про що повідомляла преса [додаток Д. 9; Д. 11–13; Д. 233–240; Д. 245]. Водночас і надалі робили спроби затвердження Статуту, оскільки віденська влада постійно вимагала корекції та змін окремих параграфів, без цього не даючи дозволу на реєстрацію товариства [додаток Д. 194].

Наведений огляд свідчить про значний музичний потенціал столиці Галичини, наполегливість місцевих меломанів та їх енергійні спроби заснувати музичне товариство, аналогічне до інших товариств Європи. Понад двадцять років цілеспрямованої діяльності в цьому напрямі принесли врешті свої плоди: 1838 року Товариство врешті отримало офіційний дозвіл

з Відня. 1838 рік став знаковим і символічним не тільки для ГМТ але й для Ф. К. В. Моцарта – він назавжди покидає Львів, а його соратники Йоганн Рукгабер, Юзеф Башни очолюють новозасноване товариство – Галицьке Музичне Товариство (яке буде діяти у Львові до 1939 року), перші кроки до якого зініціював 1796 року Ю. Ельснер.

3.3. Початкові форми діяльності ГМТ (період 1838–1848 років)

Офіційна реєстрація Галицького Музичного Товариства відбулася 1838 року: у Відні був затверджений “Статут Музичного Товариства у Львові, дозволеного найвищим рішенням Його Величності дня 14 серпня 1838 року № 21119/1537 та декретом Високої Придворної Канцелярії від 25 серпня 1838 року” [27, арк. 15–48-зв.]. Цього ж року була підготована програма Львівського Музичного Товариства (“Programm des Lemberger Musik-Vereines”) [додаток Д. 194]. Дещо згодом до цієї назви додано суттєвий прикметник “Галицького” – “Галицького Музичного Товариства у Львові” [27, арк. 35.].

Цей перший Статут [407; 503], [додаток Б. 4] скромно визначає майбутню діяльність товариства, адже воно лише формувало керівництво, до якого входили протектор і його заступник, виконавчий директор, художній директор та правління. Протектора та заступника не обирали, а просили зайняти цю гонорову посаду високих достойників. Директорів та правління обирало товариство. Декілька параграфів Статуту присвячено правам та обов’язкам чинних та допомагаючих членів товариства. Значну увагу приділено матеріальним справам та обов’язкам членів товариства.

З 24 параграфів затвердженого у Відні 1838 року Статуту “Музичного Товариства” тільки чотири стосуються суто музичних питань (§ 7, 8а, 21, 22), тобто розглядають засади репетицій, концертів, навчання музики.

У §1 проголошено: “З метою піднесення і організації музичного мистецтва у Львові засновується музичне товариство”. У § 7 вказано цілі і

форми роботи Товариства: «музичні вправи⁴⁴ для чинних членів, які володіли інструментом та розучували програми у дні та години, зазначені виділом⁴⁵ [...]. В цей час присутність стороннім особам є заборонена”.

Окрім того, статутом передбачено влаштовувати такі заходи:

б) місячно одну публічну музичну вправу [...]. (Раз в місяць відбувалася репетиція програми публічного концерту. – *Т. М.*)

в) публічні концерти на користь товариства, чи з іншою метою” [503, с. 1-3].

У § 22 Статуту зазначено: “Якщо з часом дозволять фінансові прибутки товариства, то воно найме вчителів музики, які будуть безкоштовно проводити навчання на гри на інструментах, співу та гармонії” [503, с. 8]. ГМТ відкрило публічну музичну школу 1839 року [додаток Д. 100].

Дивним і незрозумілим є § 23, який містить заборону львівському товариству “провадити спілкування та кореспонденцію з будь-яким закордонним музичним товариством або консерваторією” [503, с. 8]. Це не тільки дискримінуючий параграф, але й нелогічний і шкідливий для діяльності музичного товариства у Львові. Незрозуміло, з яких міркувань з’явився цей ізоляціонізм та небажання контактувати зі закордонними музичними товариствами та консерваторіями. Адже сама ідея заснування об’єднання аматорів – шанувальників музики та професіональних музикантів могла з’явитися тільки з досвіду спілкування із “закордонною” практикою діяльності аналогічних товариств. Навіть якщо ця заборона торкалася зв’язків поза межами Австрійської імперії, скажімо, з Францією, Англією, тощо (до “своїх ц. к. держав” входили і Угорщина, і Чехія, і балканські країни, і навіть Італія), – то такий параграф все одно не знаходить пояснення.

⁴⁴ Ідеться про репетиції.

⁴⁵ Виділ (Відділ) – правління. Така назва утримувалася як у польському, так і українському середовищах протягом багатьох десятиліть.

Згідно із задекларованими завданнями Товариство вже в перші роки існування розвинуло надзвичайно інтенсивну діяльність з підготовки і проведення “музичних продукцій”. Репетиції відбувалися щотижня, концерти – щомісяця, іноді навіть частіше. Найголовнішим завданням Товариство вважало передусім влаштування публічних концертів, завданням яких було задоволення естетичних потреб львівської публіки. Поряд із львівським музично-драматичним театром ГМТ стало основним осередком пропаганди симфонічної, камерно-інструментальної і вокальної музики – класичної та нової, передусім музики композиторів-романтиків [218]. Цікаво проаналізувати декілька концертних програм ГМТ і узагальнити провідні тенденції репертуарної політики.

“Gazeta Lwowska” у січні 1839 року інформувала, що 7 грудня 1838 року відбувся перший “статутний” концерт новоствореного Галицького Музичного Товариства. В програмі 7 грудня 1838 року були: симфонія С-dur Ф. Мендельсона, арія з опери “В Аравії” Дж. Паццині (G. Pazzini) (солістка М. Джуїнта), Фантазія для скрипки за мотивами опери “Отелло” [Дж. Россіні? – Т. М.] скомпонована і виконана доктором М. Махлем (Maugusy Machl), увертюру до трагедії “Нерон” Е. Г. Райссігера (E. G. Reissiger) [додаток Д. 119].

У другому концерті, що відбувся 21 грудня 1838 року виконано: Симфонію до-мінор І. Ф. Добжинського (Ignacy Feliks Dobrzyński), каватину з опери Г. Доніцетті “Торквато Тассо”, “Повернення з Лондона” для фортепіано Й. Н. Гуммеля та Увертюру Ю. Башні [додаток Д. 119].

У травні 1839 року “Mnemosyne” повідомляє: “Галицьке Музичне Товариство, утворене за дозволом найвищої влади, розпочинає свою діяльність у четвер 16 травня ц. року великим концертом під керівництвом музичного директора пана Йоганна Рукгабера у тутешньому Міському театрі. Концерт присвячений високій меті: утворення з отриманого доходу

фонду для школи співу та гри на скрипці. Ця мета узгоджена із Статутом «Товариства» і має служити шанувальникам музики» [додаток Д. 307].

Там же з'явилась рецензія на концерт: “Четвер, 16 травня. Перший концерт Галицького Музичного Товариства. Хоча підтримка багатьох друзів мистецтва і ревність вельми заслужених осіб, що очолили цей важливий захід, одразу вказували на те, що Товариство розпочне свою діяльність у гідний спосіб, з радістю мусимо визнати, що дійсність перевершила наші найсміливіші очікування. Склад оркестру був добре продуманий і налічував 80 осіб. За винятком деяких музикантів піхотного полку Бензур (Benzur) – виконавцях на духових інструментах, до її складу входили лише члени Музичного Товариства. У сьогоднішньому виступі воно довело працездатність своїх членів, досягнуло справжнього успіху, враховуючи труднощі, які колектив мусив подолати впродовж стислого часу підготовки поважної імпрези. Терміни, в які відбувались репетиції, були стислішими, аніж зазвичай має в своєму розпорядженні оркестр.

У піднесеній святковій обстановці прозвучала Урочиста увертюра Шольца [...]. Далі було виконано: Сьому симфонію A-dur Л. ван Бетховена і першу частину Скрипкового концерту К. Ліпінського, яку в супроводі оркестру виконав його брат Фелікс. В супроводі оркестру молода піаністка Юлія Доре заграла Рондо Александра Феска. Кароліна Тлук фон Тошановітц заспівала каватину з опери «Севільський цирюльник» Дж. Россіні, а Олександра фон Онишкевич і Клара фон Даргун – дует з опери Г. Доницетті «Анна Бoleйн». Концерт закінчила увертюра до опери «Облога Коринфу» Дж. Россіні. Таким чином Музичне Товариство завдяки зусиллям своїх членів, а особливо завдяки жертвності дирекції та вибору музичного директора – блискуче розпочало свою діяльність, і виправдовує найкращі сподівання [...].

Наша публіка, що має вже вироблені артистичні смаки, нагородила перші досягнення Товариства бурхливими аплодисментами. Аби ж вона не

скупилася на них у його подальших виступах. Натомість ми сподіваємось – окрім багатьох приємних вражень – мати нагоду спостерігати за розвитком молодих талантів, що стануть окрасою рідної землі” [Додаток Д. 307].

У липні 1839 року анонсовано “першу прилюдну вправу Галицького Музичного Товариства, що відбудеться у неділю 14 липня після 12 години у редутному залі”. Вона передбачувала виконання таких творів: Симфонії Теодора Теглішбекка (Teodor Täglichbeck)⁴⁶ – капельмейстера Його Величності Князя фон Гогенцоллерн-Гехінген, сопранову арію з опери “Дуель” Ф. Герольда, варіацій для скрипки львівського композитора Генріха Проха (Henryk Proh) та Увертюри до опери “Лодоїска” Л. Керубіні. З повідомлення дізнаємося також, що “допомагаючі члени” мали членські квитки, на підставі яких вони отримати безплатні квитки у касі “Товариства”, яка знаходилась на тодішній Universitätsgasse № 71 [вул. Університетська. – Т.М.] [Додаток Д. 241]. Доповнення до цієї відомості знаходимо в іншому номері часопису: “для виконання такої складної симфонії Товариство мало нагоду мобілізувати усі свої музичні сили для інтенсивної співдії [...]”. Арію Герольда виконала Вільгельміна Льюеффлер (Wilhelmina Loeffler), варіації Г. Проха виконав сам автор, якого ГМТ запросило як учителя скрипки до своєї музичної школи. Як писала газета: “Дуже вишукане товариство робило усе, щоби винагородити досягнення колективу належними йому оплесками. Нам же припадає приємність описування досягнень і визнання, з яким зустрічається тутешнє Музичне Товариство. Число його членів постійно зростає і до складу його допомагаючих членів входила вже більша частина найзначніших особистостей з усіх верств; серед членів і підтримуючих осіб є навіть з Віденської столиці та з інших провінцій. [...]”. Слідуючий статутний щомісячний виступ, передбачений на липень, відбудеться у неділю

⁴⁶ Це прізвище у різних пресових повідомленнях подається інакше: Т. Тегліхбек, Т. Теглішбек, Т. Täglichbek, Т. Täglichbek.

28 (липня) в тутешньому редутному залі, початок у півдні. Передбачено виконання симфонії Я. В. Каліводи, хор з «Мойсея» (ораторія Г. Ф. Генделя «Мойсей в Єгипті». – *Т. М.*), концертний виступ на фортепіано та зовсім нова концертна увертюра Й. Г. Фергульста” [Додаток Д, 242].

У концертних програмах відображені і музичні смаки львів'ян, і принципи укладання репертуару не лише ГМТ, але й більшості музичних товариств Європи. Основною засадою була жанрова і тематична різноманітність: великі симфонічні цикли чергувалися з оперними фрагментами, віртуозними сольними та камерними композиціями [215; 223; 410] та фантазіями на популярні теми. Представлялись твори визначних сучасних зарубіжних композиторів, зрідка польського, але неодмінно долучалися опуси місцевих авторів (у поданих програмах твори Ю. Башни, Г. Проха і фантазія одного з аматорів-членів ГМТ М. Махля).

Засновники Товариства недаремно наполягали на означенні “галицький”. Вони прагнули, щоби його вплив поширився на всі терени “Королівства Галичини і Лодомерії”, і своєї мети досягли. ГМТ стало прикладом для музичних товариств, Львова та інших міст (Станіславів, Тернопіль, Луцьк, Рівне, Золочів, Яворів, Самбір, Перемишль, Коломия, Стрий, Чортків, Броди, Кременець, Чернівці, Луцьк, Ковель). Основною метою ГМТ була розбудова музичного життя Львова, репрезентація досягнень перед мешканцями міста та на гастрольних виступах.

Плідні контакти ГМТ утримувало з музикантами-аматорами з Чернівців, де часто влаштовували заходи, збір від яких призначався на підтримку ГМТ. У 1840 році 20 членів ГМТ– мешканців Буковини передали йому значну суму грошей (добровільні подібні членські внески за рік наперед та ін.). Серед “найзнаменитіших” доброчинців часопис згадує голів “земельних”, “городського” та чернівецького судів Йоганна Карла Умляуфа (Johann Karl von Umlauf) та Карла Вайссенбаха (Karl Weissenbach), Йоганна

барона Мустаца (Johann Mustatza – заплатив внесок за 5 років наперед) і Йоганна фон Прункуля (Johann von Prunkul) [Додаток Д. 226].

“Mnemosyne” повідомляє про “[...] добродійний концерт на користь Галицького Музичного Товариства, що відбувся у Чернівцях 28 березня 1840 року за участю військового оркестру піхотного полку князя Лукка і численних дилетантів”, в якому виконано: 1. Увертюра “Харіс” капелмейстера Прохазки, 2. Варіації Ф. Кулау для флейти і фортепіано на тему опери Г. Онслова “Маркітант”, 3. Фантазія для кларнета і фортепіано Берра і Фессі, 4. Варіації для скрипки Ш. Беріо, 5. Фортепіанна фантазія С. Тальберга, 6. Варіації для басетгорна Ф. Паура, 7. Попурі для оркестру “складене капелмейстером Прохазкою”. Виконавцями були дилетанти Лігоцький (Ligocki) і Дворжак (Dworžak), а також вихованець Празької консерваторії Вільгельм Ашбот (Wilhelm Aschbot) і Франц Пауроцці (Franz Paurossi). “Приміщення для концерту безкоштовно надав Людвіг Мікулі, управляючий маєтком Стефана Мікулі” [Додаток Д. 54]. Стефан і Людвіг Мікулі – близькі родичі Кароля Мікулі, майбутнього артистичного директора ГМТ у Львові. Прізвище Мікулі знаходимо на цій же сторінці в зв’язку з повідомленням про влаштований графом Стаженським у Тернополі благодійний концерт, половина коштів з якого призначалася для ГМТ, за участю дилетанток Аделі Кривальд (Adel Kreewald), Марі Туркул (Mari Turkul), Рози Захер (Rosa Sacher) та Олімпії Глугоцької (Olimpia Gługoska) [Додаток Д. 54].

ГМТ від початку виробило основоположні принципи, всього сторічного періоду його існування. Перший принцип – **просвітницько-дидактична спрямованість**, послідовна професіоналізація музичного життя та плекання навчальних закладів (з 1839 року музичної школи, з 1853 року консерваторії). Другий принцип впливав з культурної традиції краю і полягав у **національній толерантності**. ГМТ об’єднувало австрійців, поляків, німців, русинів-українців, євреїв, чехів, словаків, угорців та ін.

Третій принцип – прагнення до **репрезентації широкої панорами сучасної музики** у всьому багатстві стилів, напрямів, жанрів.

Коло учасників ГМТ було широким та авторитетним. В унікальному документі за 1840 рік подано список 350 членів-засновників ГМТ та першого складу керівництва [125], [Додаток Б. 5].

Виконавчим (адміністративним) директором ГМТ був обраний цісарсько-королівський дійсний губерньський радник і директор поліції Леопольд Захер-Мазох (Leopold Sacher-Masoch), лицар Кроненталь (Kronenthal)⁴⁷, який пробув на цій посаді до 1848 року. Натомість першим художнім директором ГМТ став Йоганн Рукгабер [282; 397], його заступником – Юзеф Башни. І Рукгабер, і Башни згадувалися вже на сторінках дисертації в зв'язку з музичними подіями, що передували заснуванню Товариства. В перші роки офіційного існування ГМТ (1838–1842) вони розгорнули свій талант аніматорів музичного життя.

Йоганн Рукгабер (справжнє прізвище Jean de Montalbeau) був провідною постаттю музичного життя Львова протягом декількох десятиріч. Історія його життя настільки незвична, що вартувала б сюжету пригодницького роману. Його батько був французьким офіцером-аристократом, який після Французької революції в 90-х роках XVIII ст. втік з Франції від переслідувань якобінців і оселився у Відні. Тут 21 листопада 1799 року народився син Жан. Як австрійський військовий, батько Жана загинув 1809 року у битві з французькими військами. Хлопця усиновив його гувернер Йозеф Рукгабер. Молодий Йоганн Рукгабер навчався музики у Відні, у відомого композитора, піаніста-віртуоза, диригента і педагога Йоганна (Яна) Непомука Гуммеля, і в Парижі. Деякі джерела повідомляють про його знайомство з Фридериком Шопеном (хоча документального

⁴⁷ Його син, також Леопольд, народжений 1836 року у Львові, став згодом відомим австрійським письменником, творцем “мазохізму” і “допомагаючим” членом ГМТ.

підтвердження цьому немає) і з Ференцом Лістом, який 1847 року концертував у Львові.

До столиці королівства Галичини і Лодомерії Й. Рукгабер приїхав в січні 1818 року з Відня. Тут як піаніст відразу ж розпочав цикл публічних концертів, виступаючи і у будинках польського галицького Земства. 20-літній юнак розпочав педагогічну діяльність, спочатку приватну, у львівських аристократів, а потім у музичній школі і в Консерваторії ГМТ.

Окрім організаційної та педагогічної роботи, Й. Рукгабер багато концертував та творив. Як піаніст-соліст до своїх програм долучав, переважно, власні твори для фортепіано (зокрема мазурки і полонези, написані під впливом польського середовища), утримані в модній салонній манері, хоч і професійно написані. В піснях та оркестрових мініатюрах помітні інтонації й ритми польського та галицького регіонального фольклору. Й. Рукгабер охоче виступав акомпаніатором співаків та інструменталістів – як місцевих, так і гастролерів, зокрема в 1825 році їздив на виступи до Києва із Каролем Ліпінським. Його власні твори видавали у Відні, Парижі, Майнці, Брюсселі, Лейпцигу, Берліні, Лондоні, Варшаві, Львові, Станіславові⁴⁸ і Тарнові, що свідчить про їхню художню цінність для своєї епохи та інтерес меломанів до творчості їхнього автора.

Після відставки з посади директора ГМТ в 1856 році Йоганн Рукгабер займався приватною педагогічною практикою, даючи уроки фортепіано і композиції. Серед його найкращих учнів був талановитий піаніст і композитор Марцелі Мадейський (Marceli Madeyski). У 1862–1867 роках Й. Рукгабер виїхав на Волощину, де продовжував педагогічну працю. Однак стан його здоров'я погіршувався, і 1867 року він повернувся до Львова, в якому провів майже 60 років. Поселився у своєї доньки, проте і надалі

⁴⁸ Тепер місто Івано-Франківськ.

приватно давав уроки фортепіано. Помер Йоганн Рукгабер у віці 77 років, 5 січня 1876 році і був похований на Личаківському кладовищі.

Про життя чеха Юзефа Башни збереглося дуже мало відомостей. Енциклопедичні гасла здебільшого не зазначають року його народження і розходяться у датах смерті: Люціан Кидринський подає 1844 рік, інші джерела вказують 1862 рік. Натомість усі автори згодні, що його діяльність у Львові була різносторонньою і активною: “композитор, капельмейстер, флейтист, учитель співу, музичний публіцист, а навіть – на початку ХІХ ст. – віртуоз гри на друмлі”⁴⁹ [372, с. 48]. З його творів варто згадати “Збірку полонезів” (“Collection de polonaises”) для фортепіано (1826), “Північна Аврора, збірка танців для фортепіано” (“L’Aurora Boreale, une collection de danses pour piano”, 1839), комедію-оперу “Твардовський на Кремянках” (“Twardowski na Krzemionkach”, 1825) на лібрето Яна Непомуцена Камінського (Jan Nepomucen Kamiński), оперу “В’язниця Яна Казимира у Франції” (“Więzienie Jana Kazimierza we Francji”, 1827) за повістю А. Оппельн-Броніковського (A. Oppeln-Bronikowski), а популярний донині водевіль “Скальмежанки чи звіринецькі цвіркунці” (“Skalmierzanki czyli Koniki zwierzynieckie”, 1828).

ГМТ під керівництвом Рукгабера та Башни до 1842 року активно вело свою публічну репетиційну та концертну діяльність – передбачені статутом щотижневі внутрішні репетиції, щомісячні публічні репетиції та концерти, добродійні концерти, бали та редути, про які ретельно повідомляла преса. Так, у 1840 році з’явилася схвальна стаття про успіхи Товариства: “Не треба бути провидцем, щоби помітити, що життя в провінції не надто сповнене поетичними звершеннями, а переважання дрібних справ над великими залишає в цьому житті відбиток прозаїчності та сірості; натомість мистецькі прояви та загальне пожвавлення стають тільки відгуком того, що діється в

⁴⁹ Друмля – те саме, що й дрімба, обертонний самозвучний язичковий щипковий інструмент.

столиці краю. За цих обставин спроба об'єднання артистичних сил всієї провінції у столиці дає ефекти, які неможливо було б досягнути окремими зусиллями” [додаток Д. 311]. Переважно у львівських часописах подавали програми концертів, характеристику та оцінки як творів, так і виконавців. Якщо ж і з'являлися критичні зауваження виконань силами ГМТ, то вони стосувалися його оркестру [додаток Б. 6]. Він часто не був достатньо укомплектований відповідними інструментами та виконавцями. Адже оркестр складався здебільшого з аматорів, який іноді доукомплектовували професійними музикантами театрального або полкового оркестру. В останніх служили прекрасні духовики, найчастіше чехи.

За чотири роки керівництва ГМТ Й. Рукгабер не тільки налагодив регулярну концертну та освітню діяльність, виступав як піаніст та концертмейстер, але й диригував великими оркестровими полотнами – симфоніями В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, І. Мошелеса (Ignaz Moscheles), модними у той час австрійськими авторами Я. Каліводи (Jan Kaliwoda) та Е. Г. Райссігера, оперними увертюрами К. М. фон Вебера, Г. Маршнера, Л. Керубіні, Г. Спонтіні, П. Й. Ліндпайтнера (Peter Joseph Lindpeintner) та ін.

Однією з найважливіших ініціатив Товариства було заснування музичної школи (званою “Інститутом”), яка планувалась вже у першому Статуті [407]. Школа почала працювати в травні 1839 року, а в 1840/41 навчальному році мала “школу скрипки”, “школу співу” і “школу духових інструментів”, з 1842 року – “школу віолончелі” і “школу контрабаса” [396; 399, с. 294-307; 459, с. 460] [відгуки преси про школу – додаток Б. 7].

В перше десятиріччя кількість учнів школи коливалася від 60 в 1839 до 116 в 1843 році і різко зменшилася до 1848 року – лише 34 учні.

Серед педагогів були представники різних національностей та різного рівня професійної підготовки. Спів викладали Юзеф Башни, Генрієтта ля Роше (Henrietta la Roche), Людвіг фон Ріттерсберг (Ludwik [Ludwig] von

Rittersberg), Йозеф Ернесті (Józef [Joseph] Ernesti), Карл Ріхтер (Karol [Carl] Richter), Генріх Руфф (Henryk [Heinrich] Ruff), Емілія Польшман-Креснер (Emilia [Emilie] Pohlmann-Kressner), Ігнац Фріш (Ignacy [Ignaz] Frisch). Клас скрипки вели Філіпп Брох (Filip [Philipp] Broch) та Ігнацій Жарський (Ignacy [Ignaz] Żarski [Zharski]), клас духових інструментів – Карл Брунгьофер (Karol [Karl] Brunhöfer), клас віолончелі та контрабасу – Франц Вольманн (Franciszek [Franz] Wollmann) та Едуард Поллетін (Edward [Eduard] Polletin) [435, с. 470–471; 436, с. 487–488; 437, с. 496–497; 438, с. 504–505; 439, с. 576–577; 457, с. 444–445; 458, с. 452–453; 459, с. 459-460; 460, с. 470]⁵⁰.

Проте одночасне виконання кількох обов'язків – диригента оркестру і хору, репетиції, активні виступи концертуючого піаніста, педагогічна праця – ставало все обтяжливішим для Й. Рукгабера. Невдовзі розпочалася критика його діяльності, через що Рукгабер все частіше уникав своїх обов'язків [додаток Д. 84; Д. 217]. Початково його виручав заступник Юзеф Башни, але врешті Й. Рукгабер цілком відмовився від посади диригента, віддаючись близькій йому праці піаніста і педагога, що позитивно вплинуло на діяльність ГМТ.

Львівські меломани все ж дуже позитивно оцінювали зусилля керівників Товариства у проведенні концертів. “Якщо йдеться про публічні концерти, належить зауважити, що в цьому році спостерігається значно багатший репертуар, а також більш сумлінне їх виконання. Добір музичних творів підтвердив витончений смак, а їх співставлення – елегантність та значне розмаїття. Попри класичні твори німецької, італійської та французької школи, як Моцарта, Вебера, Бетховена, Спонтіні, Россіні, Обера і Меркаданте, ми мали можливість почути новіші твори таких композиторів, як Мендельсон, Мейєрбера, Маршнера, Керубіні, Річчі та ін., ознайомитись з вдалими композиціями, що постали на рідному ґрунті [...]

⁵⁰ У цих статистичних довідниках дані подано за попередній календарний рік.

Виконання, незважаючи на певні хиби, були непоганими... Оркестр заслуговує на похвалу, тим більше, що інструментарій не завжди був укомплектований, проте грали на них підготовлені аматори, а часто – солідні артисти. В цей спосіб наше Музичне Товариство протягом ледве декількох років існування доказало, як швидко ця інституція може розвиватися та зміцнюватися, коли зростає на фундаменті ентузіазму та любові. Панове фон Альбертіч, Пьонтковський, Доре і Грдлічка [Гердлічка. – *Т. М.*], директори Рукгабер і Башни з невичерпною енергією працювали для добра інституції та задоволення слухачів. Тому скеровуємо до цієї, щоправда ще молоді, але вже доволі зміцнілої інституції слова: щастя вам, Боже!” [додаток Д. 281].

За директорства Рукгабера–Башни були виконані амбітні програми, репертуар охопив 34 симфоній, 57 увертюр, 17 інструментальних і вокальний концерт, 11 кантатно-ораторійних творів та велику кількість камерно-інструментальних та вокальних творів [398; 410] [список виконаних творів – додаток Б. 8].

На період 1842–1846 років “музичним директором” (Musikdirektor), було призначено доктора права державного адвоката Францішка Ксавера Пьонтковського (Franciszek Ksawery Piątkowski), першого поляка на цій посаді. Його заступниками стали Фердинанд Доре (Ferdynand Doré, 1843), Вінценти Оліва (Wincenty [Vincenz] Oliwa, 1844–1845) та лицар Юзеф фон Прома-Промінський (Józef von Proma-Promiński, 1845), фінансовий ревізор Крайового уряду. Пьонтковський був непогано підготованим скрипалем, грав в оркестрі. Одним із найбільших його досягнень було виконання ораторій та симфонічних творів, різних камерних композицій [додаток Б. 8а].

22 грудня 1842 року уперше під батугою Пьонтковського прозвучала монументальна ораторія Ф. Мендельсона “Павло” (“Paulus”) у театрі Скарбека за участі колективу аматорів із 300 осіб. Преса високо оцінила

художній рівень цього концерту та інших, подібних під орудою Пьонтковського [додаток Б. 9].

У 1846 році оркестр ГМТ мав вже відповідно підготовані виконавські сили, щоби взятися 3 квітня за виконання ораторії-оди (деколи в програмах цей твір визначався як симфонія-ода) Ф. Давіда “Пустеля” під керівництвом Ф. Пьонтковського. Всі сольні номери виконував учитель співу школи (Інституту) Товариства Г. Руфф. Концертів передувало виконання увертюри до опери Л. Шпора “Ессонда” [додаток Д. 129]. Під його ж керівництвом у квітні 1846 року, у Великодну п’ятницю, в Домініканському костелі виконано “Stabat mater” Перголезі [додаток Д. 129].

Проте здебільшого за диригентський пульти, окрім музикантів-аматорів запрошували інших музикантів, переважно військових капельмейстерів чи диригента опери Міського театру Йозефа Ернесті [додаток Д. 132; Д. 141].

Кінцем серпня 1846 року відбулася зміна дирекції ГМТ. “Чинним” художнім директором став цісарсько-королівський професор Технічної (Політехніки. – *Т.М.*) Академії Кароль Гунгліnger (Karol [Carl] Hunglinger), заступником лицар Юзеф фон Прома-Промінський. Почесним художнім директором обрано Пьонтковського, членами правління “композитора Йоганна Рукгабера та Ф. Доре” [додаток Д. 85]. Концертний репертуар презентується не менш амбітно, ніж раніше. 16 вересня 1846 року під керівництвом Ю. фон Прома-Промінського виконано четверту симфонію Л. Шпора, а 3 листопада 1847 року під батугою художнього директора К. Гунглінгера (званого в пресі “меценатом чоловічого співу” [додаток Д. 124]) – четверту симфонію (B-Dur) Л. ван Бетховена [додаток Д. 138]. Під час передріздвяного концерту 22 грудня того ж року оркестр ГМТ з Ф. Пьонтковським на чолі виконало його Увертюру, та симфонію-кантату Ф. Мендельсона “Хвалебний гімн” (“Lobgesang”) та інші твори. На карнавальному святковому концерті 29 грудня 1846 року, львів’яни насолоджувалися, крім повторного виконання Увертюри Пьонтковського,

увертюрою Л. Спонтіні до опери “Фердинанд Кортез” та низкою переважно камерних творів. Програмою диригував Ф. Доре, який акомпанував ще й виконавцям на фортепіано [додаток Д. 137]. 1 травня 1847 року Ю. фон Прома-Промінський диригував симфонією Es-Dur Е. Г. Райссігера і Увертюрою Ф. Мендельсона “Морська тиша” [додаток Д. 225]. Аматори-музиканти не лише виконували складний концертний репертуар, але й диригували [додаток Д. 106- 107].

ГМТ запрошувало у Львів видатних гастролерів: тут концертували польські та зарубіжні митці (скрипалі Уле Буль, Тереса Оттаво (Teresa Ottavo), Антоні Парис (Antoni Parys), піаніст Антон Герцберг (Anton Gerzberg), співаки Бруначчі (Brunacci), Щепанський (Szczepański), Ауміллер (Aumiller), віолончеліст Самуель Коссовський, флейтист Вітовський (Witowski) та ін.). Проте найбільшою подією в житті ГМТ стали організовані Товариством концерти Ференца Ліста у 1847 році.

ГМТ успішно розвивалося до 1848 року, коли в часі “весни народів” гарматним пострілом генерала Гаммерштайна спалено будівлю “старого театру”, а з нею касу, частину дорогоцінної нотної бібліотеки, архів, інструменти –матеріальні засоби музичного товариства. Складна політична ситуація майже на чотири роки призупинила діяльність Товариства, що описано в звіті за 1866 рік: “Позбавлений в цей спосіб засобів на існування цей заклад протягом п’яти років не давав жодного знаку існування аж до часу, коли Н.[айсвітліший] Пан (цісар Франц Йосиф І. – Т. М.), відвідуючи наш край у 1851 році, зрозумів потребу воскресіння цієї інституції та [...] ласкаво надав одноразову дотацію в сумі 2.000 золотих ринських” [85, с. 1].

Після кількарічної перерви Музичне Товариство у Львові входить у наступні фази свого розвитку, найбільш плідні та успішні.

3.4. Шлях до професіоналізації ГМТ-ТПММГ (період 1852–1858 років)

За декретом віденського Міністерства освіти від 8 листопада 1851 року, № 11037 Товариство відновило діяльність [додаток Д. 80]. Протектор Товариства галицький намісник⁵¹ наказав “[...] декретом від 3 грудня 1852 року за № 7142 зареєструвати це об’єднання та заснувати музичну консерваторію як крайову інституцію” [додаток Д. 188]. Загальні збори товариства відбулися 4 грудня 1853 року, відновивши його під новою назвою – Товариство Поширення Музичного Мистецтва в Галичині (ТПММГ) (Verein für Beförderung der Musikkunst in Galizien). Адміністративним директором обрано бургомистра міста К. Гепфлінгена-Бергендорфа (Karl Gepflingen-Bergendorf), членами дирекції: капельмейстера Е. Бауера (E. Bauer), адвоката Яна Чайковського (Jan Czajkowski), судового чиновника, скрипаля-аматора Титуса Яхімовського (Tytus Jachimowski), піаніста і композитора Й. Х. Кесслера (Joseph Christoph Kessler), адвоката, піаніста і композитора М. Мадейського, адвоката Ю. фон Прома-Промінського, доктора Р. Рейссігера (R. Reissiger). Очолив Консерваторію і Товариство Й. Рукгабер, другим диригентом став капельмейстер театру Й. Ширер (Józef [Joseph] Schürer [Szirer]) [126].

З 1851 року до затвердження нового Статуту в 1853 році члени Товариства проводили репетиційну роботу, відбувалися “неофіційні” публічні концерти, бо товариство ще не отримало нового офіційно надрукованого Статуту⁵², у якому вже в першому параграфі проголошено мету і завдання відновленого Товариства:

“Товариство Поширення Музичного Мистецтва в Галичині (Das Verein zur Beförderung der Tonkunst in Galizien):

⁵¹ Від 1849 року в “королівстві Галичини і Лодомерії”, як і в інших провінціях Австрійської імперії встановлено Намісництво замість колишнього губернаторства.

⁵² Статут” 1853 року має тільки 17 параграфів та частково повторював зміст “Статуту” 1838 року [див.: 494].

“1) через утворення навчального закладу, що називається Консерваторією, вдосконалити якнайкраще, наскільки це можливо, органістів, співаків, співачок, вправних членів оркестру, а при наявності особливих здібностей – виконавців сольної музики (концертантів).

2) через музичні виступи належного рівня піднімати й плекати зацікавлення мистецтвом, а при цьому організувати прилюдні сумісні виступи (ансамблі) та окремі пописи⁵³ учнів” [494, с. 1].

Цей перший підпункт кардинально відрізнявся від подібного параграфу 22, вміщеного в “Статуті” 1838 року. Головним завданням ГМТ-ТПММГ він вважав утворення музичного навчального закладу вищого рівня. І ця мета невдовзі була досягнута. Наприкінці 1853 року була заснована Консерваторія, історичним спадкоємцем якої є теперішня Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. Дирекція й Виділ (правління) Товариства Поширення Музичного Мистецтва в Галичині 1 травня 1854 року відкрило “школи” (відділи, класи) співу, скрипки та віолончелі новоутвореної **Консерваторії** [додаток Д. 78; Д. 213]. Як повідомляла преса “Навчати будуть добре відомі в цій професії педагоги [...]. Школа кожного предмета поділена на три класи, до яких будуть скеровуватись учні чи учениці згідно з їхніми музичними знаннями. Години науки співу для дівчат відокремлені від годин науки для чоловіків [...]. Дирекція товариства не буде жаліти сил і праці, щоби цей заклад підняти на рівень досконалості відомих нам закладів цього роду в інших провінціях монархії” [додаток Д. 105]. Вже у вересні цього ж року відбулися перші ”пописи” учнів Консерваторії [додаток Д. 173].

У перші роки існування Консерваторії помітна була відсутність відповідних навчальних планів, слабкість керівництва та педагогів і учнів⁵⁴

⁵³ “Пописом”, “пописами” називали тоді виступи краще підготованих учнів.

⁵⁴ До 1939 року тих, що навчалися у музичних навчальних закладах – без огляду на їхній статус і рівень – не називали “студентами” (цю назву, чи назву “академік” мали право вживати тільки ті, хто навчався у державних навчальних закладах вищого типу – університетах, академіях, політехніках, тощо).

(їх називали за французьким зразком “елевами”). Однак Консерваторія була створена і розпочала свою діяльність.

Регулярні “статутні” виступи розпочалися тільки в 1854 році. За рік було дано чотири концерти. Цікаво порівняти їхні програми з першими концертами 1838 року [додаток Б. 10]. Кількість статутних концертів була вдвічі меншою порівняно з попереднім періодом. Статут другого періоду визначав шість обов’язкових концертів на рік. Однак і протягом 60–70-х років ГМТ давало лише чотири симфонічні концерти в рік. До 1858 року ними диригував тодішній художній директор Траугот Горгон (Traugott Gorgon). Симфонічний оркестр складався лише з аматорів. Для його поповнення в групі духових інструментів запрошували військових музикантів. Рівень концертів був доволі низьким, що не влаштовувало вибагливу львівську публіку, що звикла до належного художнього рівня концертів і чула світових зірок. Окрім симфонічних концертів ТПММГ влаштовувало до десяти “музичних вечорів” з програмами сольних і ансамблевих камерних творів, перекладів оркестрових опусів для фортепіано в 4 руки чи для двох фортепіано. У них поруч із професіоналами виступали аматори.

Але й поза ініціативами Товариства відбувалися концерти в аристократичних салонах та публічних установах. На весь Львів славилися концерти в салоні графа Юзефа Стаженського, доброго скрипаля-аматора, на яких можна було почути найкращих гастролерів та місцевих артистів [додаток Д. 341], що виконували різну камерну музику. Наскільки серйозними були програми цих домашніх вечірок, на які приходила вибрана публіка, можуть, наприклад, засвідчити програми двох таких концертів.

У першому з них виконано квінтет g-moll В. А. Моцарта, квінтет Й. Гайдна (не вказано, який), концерт для фортепіано g-moll в супроводі струнного квінтету Ф. Мендельсона та його ж октет. У другому прозвучали “Capriccio i Presto” Ф. Мендельсона, квінтет В. А. Моцарта, Концерт для

фортепіано (в супроводі струнного квінтету, не вказано, який) Л. ван Бетховена, “Зимова казка” та “Сальтарелла” А. Драйшока (Alexander Dreyschock) [додаток Д. 341].

Однак з 1855 року почався повільний занепад і Товариства, і його навчального закладу. Далися ознаки бюрократичні перешкоди, які музиканти-керівники ГМТ важко долали. Зі Львова виїхали найактивніші члени – Й. Х. Кесслер, Т. Яхімовський, М. Мадейський та інші, що значно ослабило музичну сторону діяльності Товариства, а бюджет зовсім збіднів. З 1856 року ситуація дещо покращилася. Музичним директором став органіст Траугот Горгон, авторитетний митець. Але він не виправдав сподівань, які на нього покладали, тож досить швидко відмовився від керівної посади. Стало зрозуміло: Товариству потрібна харизматична особистість, митець, який володів би непересічним музичним талантом, організаторським хистом, здатний був би оновити музичне життя Львова та скерувати його в належному творчо-професійному напрямі.

Під час гастролей славетних Генрика та Юзефа Венявських у Львові 1857 року відбулися переговори з ними на предмет посади мистецького директора Товариства у Львові. Керівництво Товариства особливо сподівалося на позитивну відповідь Юзефа. Проте обидва музиканти відмовилися. Отже, кілька років після відновлення Товариства слушно окреслити як перехідний період, в який енергійні зусилля львівських меломанів ще не привели до очікуваного результату, проте засвідчили їх незмінну цілеспрямованість на шляху до мети.

3.5. Період піднесення художньо-освітнього потенціалу (період 1858–1887 років)

Пошуки директора ГМТ тривали кілька років – через високі вимоги до професійного рівня та організаторських здібностей кандидатів: “Дирекція Музичного Товариства мусить знайти відомого з доброї методики митця,

котрий би весь свій час і сили охоче присвятив керівництву [навчального. – *Т. М.*] закладу. Само собою розуміється, що зусилля такого артистичного керівника повинні мати підтримку в колективі здібних вчителів. Не можна обійтися без науки композиції, гри на органі, скрипці, фортепіано, та, передусім, без навчання усіх видів співу, особливо церковного. Розуміючи таку потребу, дирекція нещодавно утворила відділ чоловічого співу” [додаток Д. 82].

Врешті така кандидатура була знайдена. Артистичним директором ГМТ та Консерваторії ГМТ у 1858 році став піаніст, родоначальник львівської фортепіанної школи, один із кращих учнів Фридерика Шопена у Парижі, продовжувач його виконавського стилю та фортепіанної педагогіки, композитор Кароль Мікулі (1821⁵⁵–1897). Він очолював ГМТ і консерваторію майже 30 років до 1887 року. Чудовий педагог виховав плеяду знаменитих музикантів, передусім піаністів, серед них митців зі світовим іменем [375]. Його кандидатуру підтримала вся дирекція Товариства та львівська громадськість, бо це ім’я було знане галицьким меломанам: адже він успішно виступав тут як піаніст у 1853 та 1854 роках [додаток Д. 8; Д. 316], а преса повідомляла про блискучі концертні тріумфи у Франції, Австрії, Італії, Румунії, Польщі, Україні, Росії. Мікулі оточував ще й ореол останнього учня і асистента геніального Фридерика Шопена. Тож про кращого директора ГМТ годі було мріяти! Цим разом перемовини завершилися успішно, і 37-річний Кароль Мікулі змінив свій мандрівний стиль життя на осідлий і зв’язався – як виявилось, на все життя – зі столицею королівства Галичини і Володимирії. Як показала історія, К. Мікулі не лише виправдав найсміливіші сподівання членів і дирекції ГМТ, але й значно перевершив їх. Саме за його керівництва львівське музичне життя піднялося

⁵⁵ Різні енциклопедичні та монографічні джерела подають два різні роки народження К. Мікулі: 20.X.1819 і 20.X.1821. Згідно з рукописною хронікою роду Мікулі (ксерокопія екземпляру рукопису зберігається в приватному архіві авторки), можна ствердити, що його дата народження 22 жовтня 1821 року.

на такий професійний художній рівень, який перед тим навіть важко було уявити.

Для успішної професіоналізації музичної культури Львова склалися винятково сприятливі обставини. Першою і вирішальною була постать керівника. В. Петрушенко окреслив діалектику взаємодії людини і суспільства в історичному вимірі, яка відповідає позиції Кароля Мікулі у львівському культурному середовищі: “[...] особистість є виразом того, наскільки реальні якості людини перейшли в дійову реалізацію і, водночас, наскільки форми та ситуації соціальних відносин стали можливостями, масштабами, вимірами дій особистості. Особистість як суб’єкт історії постає ніби «перехрестям» (поєднанням) індивідуальних якостей людини та якостей і простору соціальних відносин” [259].

Особистісні риси і професійна підготовка Мікулі виявились оптимальними для культурних викликів, які постали у Львові. Народжений у Чернівцях у багатій купецькій родині, він спочатку вивчав медицину в Чернівецькому університеті (1838–1844), але невдовзі продовжив навчання музики в Парижі (1844–1847). Окрім приватних студій у Шопена, закінчив курс контрапункту і композиції у Н. А. Ребера (Napoléon Henri Reber). Під час революції 1848 р. покинув Францію і наступні 10 років вів життя концертуючого віртуоза, водночас викладаючи фортепіано в рідних Чернівцях. Такий стиль життя, принагідний для молодого музиканта, вже не відповідав зрілому митцеві. В Чернівцях, хоч це і було його рідне місто, він не мав змоги розгорнути творчу активність, на що звертають увагу і критики. 1857 року рецензент варшавського часопису “Ruch muzyczny” (“Музичний Рух”) писав: “У січні 1854 року засяяв Кароль Мікулі як незрівнянний виконавець творів свого маестро Шопена. Можливо вперше можна було почути в такій кількості і в такій якості шопенівські мазурки, вальси, етюд, ноктюрни та інші його творіння.

Залишається лише шкодувати, що людина з таким великим талантом, як Мікулі, закопався у малому містечку, в Чернівцях, коли міг би корисно впливати на музичний світ у столичному місті [у Львові. – *Т. М.*]” [додаток Д. 342].

Другою передумовою блискучого розквіту ГМТ і його Консерваторії, музичного життя міста за керівництва Мікулі вважаємо відповідний рівень розвитку львівського суспільства, яке дозріло до радикальних змін, привчалося до сприйняття серйозного мистецтва і сформувало високі вимоги до професійного рівня виконавців.

Врешті третьою передумовою був належний розвиток усієї європейської системи музичних товариств (див. Розділ 2), на яку орієнтувалась і освічена львівська громадськість. Розмаїті функції, які виконували товариства, їх позиція центральної культурно-мистецької установи, що концентрувала креативні сили, естетико-світоглядні пріоритети, які впроваджували товариства, підтримуючи та формуючи національні школи – композиторські, освітні та виконавські – забезпечило не тільки небувалий злет музичного мистецтва європейських країн, але й визначило його особливу роль у процесі національного відродження.

Тож у 1858 році до Львова приїхав досвідчений, сформований музикант з блискучою європейською освітою, що мав змогу втілити свої амбітні плани. Тут йому довелося зайнятися новою справою – як художньому директорові ГМТ виконувати численні завдання: не тільки самому виступати як піаністові-солістові й ансамблістові, але й проводити репетиційну роботу з хорами й симфонічним оркестром Товариства, виступати з ними у новій для себе ролі диригента, залагоджувати низку організаційних справ, які постійно виникали у бюрократичній австрійській державі, при тому орієнтуватись і на дилетантів, і на професійних музик. До цього додавалися не менш численні обов’язки директора і професора Консерваторії, що розпочала регулярну роботу 1 травня 1854 року [66].

Та Мікулі не розгубився і вже у квітні 1858 року розпочав енергійні дії як художній директор Товариства, і професор Консерваторії. Розпочався третій період їх реорганізації, наслідком якого вже у 70-х роках XIX ст. ГМТ стало однією з найсерйозніших культурних інституцій Галичини. Якщо узагальнити досягнення ГМТ та Консерваторії у професіоналізації і самих інституцій, і всього музичного життя Львова, і Галичини під керівництвом Кароля Мікулі, то найважливіші з них будуть:

– упорядкування всієї розмаїтої діяльності, прийняття нових статутів із чітко зазначеними пріоритетами професійного навчання студентів Консерваторії і колективів ГМТ. Завдяки цьому 1880 року Консерваторія отримала офіційний статус, про що свідчить відповідний запис в ухваленому 15 травня зміненому Статуті [91; 488];

– встановлення трьох ступенів консерваторської освіти з основних предметів: гра на інструментах, спів, теоретичні предмети – елементарного, середнього і вищого; елементарний відповідав музичній школі і передбачав можливість початку навчання з 10–11 років; середній відповідав об'єму музичного училища, вищий проводився на рівні сучасної консерваторської освіти, окрім гармонії, яку вивчали на спеціальному підготовчому і вищому рівнях. Кожен із рівнів тривав щонайменше 3–4 роки, хоча була можливість індивідуально варіювати термін навчання;

– завдяки Мікулі вдалося впровадити у план навчання Консерваторії ГМТ нову спеціальність – клас фортепіано. Кількість учнів з цього фаху постійно збільшувалась і приваблювала все нових adeptів. Наприклад, в останній рік праці Мікулі, тобто у 1886/87 навчальному році на трьох основних курсах – елементарному (45), середньому (71) і вищому (32), який він сам вів, – загалом навчалось 148 осіб при загальній кількості 238 студентів, тобто більше половини всього студентського складу;

– запрошення провідних польських і зарубіжних музикантів, які працювали з колективами ГМТ і вели основні дисципліни в Консерваторії. Особовий склад

педагогів поповнювався першорядними фахівцями. За час директорування К. Мікулі у Консерваторії ГМТ працювали видатні професори [додаток Б. 11].

– надзвичайно розширився репертуар концертів ГМТ та концертів студентів. Постійно вводилися нові твори, написані як місцевими, галицькими, так і провідними світовими композиторами;

– спеціальності, за якими велося навчання в Консерваторії, до 80-х років XIX ст. охоплювали майже весь обсяг сучасних музичних академій. Тут працювали відділи фортепіано, органу, скрипки, альту, віолончелі, контрабасу, флейти, кларнету, валторни, сольного [396] і хорового співу, композиції, контрапункту, музичних форм, теорії музики, гармонії та вчительського курсу [214, Т. 1, с. 151–152]. Останній був особливо важливим для музикантів-практиків, бо більшість працювала вчителями музичних шкіл, яких, наприклад, тільки у Львові у період 1910–1911 років було від 50 до 60⁵⁶;

– були введені річні і піврічні “пописи”, тобто публічні концерти учнів Консерваторії. Для тих, що навчалися тільки на “відмінно”, впроваджено нагороди, “похвальні грамоти”, а з 1888 року переможців щорічних внутрішньоконсерваторських виконавських конкурсів нагороджували бронзовими та срібними медалями. Найкращі студенти класу скрипки та віолончелі входили в симфонічний оркестр Товариства.

Мікулі в Консерваторії ГМТ викладав композицію, контрапункт, теорію музики, музичні форми, теорію ритму, вищий курс гармонії⁵⁷, вищий курс фортепіано та вчительський курс. Останній мав величезний вплив на підготовку педагогів у Львові та спричинився до утворення багатьох музичних шкіл гри на фортепіано [385, с. 72–84]. К. Мікулі виховав багатьох

⁵⁶ В ці роки у Львові функціонували різні музичні навчальні заклади різного рівня й типу – від шкіл, що спеціалізувалися на одному предметі: спів, фортепіано, та ін., до багатопрофільних та шкіл вищого типу й рівня. Виділ ГМТ звернувся до президента Крайової шкільної ради і делегата Миської ради у Виділі ГМТ з проханням, щоби в майбутньому, надаючи концесію на відкриття музичних шкіл вирішальною була думка Музичного Товариства – чи бажаючі створити таку школу мають відповідну кваліфікацію. Бралися до уваги не тільки економічні чинники, але й, передусім, артистичні, педагогічно-мистецькі [121].

⁵⁷ Курс “гармонії” означав весь курс теоретичних знань, теоретичну спеціалізацію.

фахових музикантів, які зробили великий внесок у розвиток як музичного шкільництва, так і музичної культури Львова та Галичини й інших країн.

У своїй діяльності Товариство керувалося розпорядженнями, “Регулямінами” (“Regulamin”), і в першу чергу ж положеннями Статуту⁵⁸, в якому зміни, обумовлені актуальними завданнями, затверджувалися загальними щорічними зборами членів Товариства.

За час діяльності К. Мікулі на посаді мистецького директора ГМТ значно активізувалося життя Товариства⁵⁹. Постійно зростала кількість “допомагаючих” (матеріально) членів Товариства, що мало важливе значення для його матеріальної ситуації, адже членські внески і добровільні пожертви були основним фінансовим джерелом. У перший рік дирекції К. Мікулі ГМТ мало 184 члени [59]. У наступному році ця кількість зменшилося на 30 осіб [60]. Але вже в наступних роках вона стало зростати, в деякі роки (наприклад, у 1861–1862, 1880–1882) досягала 340 і більше осіб. Кількість допомагаючих та чинних членів кожного року була різною. Наприклад, у 1855–1856 роках ця цифра зросла з 83 до 308 [59]. У середньому кількість коливалася поміж 150–200. Найменшу кількість членів за період 1854–1912 зафіксовано у 1891 році (всього 177 в тім числі 88 допомагаючих), найбільшу в 1880 році (відповідно 425 і 332). Зменшення кількості матеріально допомагаючих членів негативно відбивалося на фінансовому стані ГМТ. Натомість кількісна зміна чинних членів (у хорах та особливо в симфонічному оркестрі), ускладнювала працю диригентів та мала негативний вплив на якість виконання [210, с. 43].

Від 1857 року, окрім чинних і допомагаючих, додалися ще звання почесних членів. Останніми іменували найповажніших членів Товариства. Серед них були аристократи, письменники, представники львівської

⁵⁸ За період дирекції К. Мікулі Товариство чотири рази змінювало Статути, які детально регулювали його діяльність і діяльність Консерваторії – в 1860, 1869, 1880, 1884.

⁵⁹ Дані про склад та персоналії керівництва ГМТ, його концертну діяльність, стан майна, фінансів, тощо почерпнуті із щорічних друкованих звітів (з 1855 року). Ці унікальні документи зберігаються в особистому архіві авторки, а їх аналогів немає у жодному іншому архіві чи бібліотеці.

інтелігенції та видатні музиканти, які підтримували Товариство або відігравали ключову роль у європейській музичній культурі [почесні члени ГМТ – додаток Б. 12]. До керівництва Товариства у 50–60-ті роки входили: протектор, заступник/ки протектора, почесні куратори, директор Товариства і голова Виділу (Відділу-правління), тобто від восьми до шістнадцяти обраних загальними зборами членів з-поміж немужикантів. З 1895 до 1939 року головою правління був князь Анджей Любомирський (Andrzej Lubomirski). Керівництво Товариства обирали на трирічний період, протягом якого постійно діяли голова та його заступник. Натомість із решти членів Виділу щорічно одна третина найдовше перебуваючих у його складі членів вибувала. На їх місце за ротацією обирали на загальних зборах інших, за умови, що вибуваючі за статутом могли бути обрані повторно. До Виділу входив і один делегат з правами обраних членів від кожної інституції, які надавали Товариству річну дотацію: Намісництво (до 1868 року), Крайовий Виділ (Галицький Сейм), львівська Міська рада.

Одним із ключових завдань ГМТ була музично-просвітницька діяльність, у чому К. Мікулі та його однодумці відрізнялися від попереднього керівного складу Товариства. Завдяки К. Мікулі львівські шанувальники музики ознайомилися з творами класичної та сучасної їм музики, як симфонічної, так і вокально-хорової, особливо ж камерно-інструментальної. Новий директор намагався запрошувати до Львова провідних європейських музикантів з концертами. Особливу увагу він приділяв підтримці польської музики. У лютому 1865 року С. Монюшко протягом двох тижнів був у Львові. Під час урочистої зустрічі, яка відбулася в приміщенні ГМТ Вінценти Поль (Wincenty Pol) від імені Товариства привітав композитора [додаток Д. 256]. С. Монюшко був присутній в Міському театрі на прем'єрі “музичної картини ліричних сцен”, кантати

“Привиди” (“Widma”)⁶⁰. Цю кантату під його батуютою на трьох концертах (22, 26 лютого і 3 березня) у концертній формі спільно виконали театральний колектив і колективи ГМТ – хор, солісти і оркестр [додаток Д. 75].

Звісно, що для публіки К. Мікулі завжди залишався своєрідним *alter ego* свого великого вчителя, і рецензенти, як і ширша публіка, намагалися помітити в його особі відблиск геніального майстра: “Я мав щастя ближче знати Шопена; спостерігаючи за Мікулі, перед очима поставав сам Шопен: те ж натхнення на обличчі, така сама заокруглена, хоч дещо живіша лагідність в руках, така сама простота і скромність, яка притаманна великому майстрові [...]. Мікулі шкодує, що доба має тільки двадцять чотири години, що не може себе розірвати на більше частин” [додаток Д. 346].

У 1884 році був опублікований “Список музичних творів, виконаних Галицьким Музичним Товариством під артистичним керівництвом Кароля Мікулі від 1858 по 1884” [додаток Б. 13; 471], який дає уявлення про неймовірний розмах його концертної діяльності.

Вже одне перерахування жанрів, кількості найрізноманітніших творів, широкий спектр композиторів свідчить про те, що ГМТ у період, коли воно було майже єдиною інституцією, що влаштовувало в місті Лева публічні концерти, заслужило собі величезну вдячність його мешканців – незалежно від національності та віросповідання. Завдяки старанням К. Мікулі слухачі могли ознайомитися з низкою шедеврів музичного мистецтва різних епох, стилів, напрямів та народів. Ця установа, нарівні з музичним театром, була своєрідним університетом музичних знань (нерідко під час музичних вечорів відбувалися бесіди на різноманітні освітні теми), з якого могли користати широкі кола шанувальників музики.

⁶⁰ До 1904 року цей твір у Львові виконували під назвою “Дзяди” (“Dziady”).

Виконавцями концертів були передусім непогано вишколені аматори, що входили до симфонічного оркестру та до створеного 1860 року чоловічого, а 1861 року і жіночого хорів та камерних ансамблів, якими керували професори Консерваторії та грали і професійні виконавці. Кількість членів оркестру та хорів коливалась: у 1860 році оркестр нараховував 33 члени, чоловічий хор – 60, жіночий хор у наступному році – 32; в 1878–1879 роках відповідно – 20, 46 і 47. Від 1860 року до оркестру входили професори Консерваторії, у другій половині 80-х років – і учні.

У 1876 році було організовано комітет, метою якого був збір відповідних коштів на побудову спеціального будинку ГМТ. З цією метою комітет влаштовував любительські вистави. Цього ж року, завдяки заходам професора В. Висоцького (Walery Wysocki), виконано оперету А. Грісара (A. Grisar) “Добрий вечір месьє Панталон” (“Bon soir Monsieur Pantalon”), в наступному – одноактну оперетку Н. А. Ребера “Папільоти месьє Бенуа” (“Les papilotes de M-er Benoist”). У 1878 році В. Висоцький підготував оперу Ф. Мендельсона “Повернення з чужини” (“Die Heimkehr aus der Fremde”), у 1880 році – оперету Ф. О. Геварта (François-Auguste Gevaert) “Жоржетта”.

У вересні 1880 року з нагоди відвідин Львова австрійським цісарем відбувся концерт хору ГМТ й товариств, які з’їхалися з усієї Галичини. На площі перед намісництвом для цісаря було виконано Кантату К. Мікулі на слова В. Сабовського, музика якої “спочатку серйозна і урочиста помалу переходить в темп мазурки і закінчується прекрасним, сповненим сили гимном. Знавці оцінюють Кантату як найщасливіший задум композитора і твір великої вартості, виконання якого високо оцінив Цісар”. Після цього було виконано Кантату А. Вахнянина. Преса відзначала, що вдалося подолати труднощі, пов’язані з великою чисельністю хору (понад 300 учасників), який співав на відкритому повітрі [додаток Д. 271, с. 155].

8 лютого 1880 року ГМТ організувало виступи Йоганна Брамса, що акомпанував скрипалеві Йозефу Йоахіму⁶¹. Й. Брамс виступив як композитор і піаніст-акомпаніатор “короля скрипок” Й. Йоахіма – “першого серед перших у майстерності володіння смичком, незрівнянною гнучкістю правої руки, гра якого була поряд з блискучою віртуозністю сповненою величності і класичної зрілості, а віртуозність – лише засобом, а не метою” [додаток Д, № 271, с. 30]. В програмі були: Р. Шуман “Соната для скрипки і фортепіано”; Й. С. Бах “Чакона”; Й. Брамс “Варіації” і “Скерцо”; Л. Шпор “Адажіо”; Ж. Лекле “Сарабанда”; Р. Шуман “Новелети”; Ф. Шуберт “Рондо”; Й. Брамс “Угорські танці”. У 1887 році у Львові побував Лео Деліб, який шукав фольклорний матеріал до опери “Кассія” [додаток Д. 180].

У 1881 році з ініціативи К. Мікулі відбулась унікальна подія, організована фахівцями Львівської політехніки: за допомогою телефона організовано два концерти між Львовом і Жовквою. Виконавцями були К. Мікулі та видатний український співак Олександр Мишуга. Це була ймовірно, перша така подія у світі (Г. Марконі та О. Попов досягнули це значно пізніше), задовго до офіційних винаходів передбачаючи передачу на віддаль за допомогою електрормагнітних хвиль, а також майбутні радіоконцерти, започатковані вже у 20-х роках ХХ ст. [214, Т. 1, с. 53].

У програми Товариства часто залучали інструментальні концерти в супроводі оркестру, солістами виступали місцеві музиканти, переважно професори Консерваторії та здібні учні: піаністи К. Мікулі, В. Вшелячинський (Władysław Wszelaczyński), Ф. Нойгаузер (Franciszek Neuhauser), Г. Мельцер-Щавінський (Henryk Melcer-Szczawiński), В. Курц (Vilem Kurz), М. Солтис, Є. Лялевич (Jerzy Lalewicz), К. Тарнавська (K. Tarnawska), скрипалі М. Вольфсталь (Maurycy Wolfsthal), Ю. Пуліковський (Julian Pulikowski⁶²), віолончелісти А. Слядек (Alojzy

⁶¹ Його першим учителем був львівський педагог Станіслав Сервачинський.

⁶² Юліан Міхал Пуліковський (Julian Michał Pulikowski, 1879-1956) – видатний скрипаль, альтист, педагог, учень М. Вольфсталя, Г. Мозера, Й. Йоахіма, О. Шевчіка був в період 1906-1922 рр. провідним

Sladek), Д. Данчовський (Dezyderiusz Danczowski), арфістка Л. Голубевна (L. Gołubiewna), флейтист А. Шпатт (A. Szpatt) та ін. У деяких концертах взяли участь початкуючі вокалісти: О. Мишуга, С. Крушельницька, Я. Королевич (Janina Korolewicz, пізніше відома як Королевич-Вайдова (Korolewicz-Wajdowa)), І. Богусс (Irena Bohuss), пізніше відома як Богусс-Геллерова (Boguss-Hellerowa), А. Дідур (Adam Didur) та інші, які невдовзі стали окрасою багатьох оперних сцен світу. В окремих концертах іноді бували задіяні підготовані аматори. Однак з 80-х років XIX ст. відбувається професіоналізація інструментального виконавства, публічні концерти все частіше дають фахівці, а аматорам залишається домашнє музикування.

Утім, це стосується передусім інструментального виконавства, ансамблевого музикування. Ще в 70-ті роки XIX ст. час від часу в оркестрі ГМТ грали професори Консерваторії (наприклад, Р. Шварц, В. Вшелячинський, В. Висоцький, Ф. Сломковський (Franciszek Słomkowski) та ін.). У 80-ті роки їх участь збільшилася. Від 1890 до 1913 року в оркестрі, крім професорів, брали участь найкращі учні Консерваторії, для яких це була добра практика оркестрової гри. Цей стан ілюструє наведена таблиця, з якої видно як кількісний, так і якісний ріст симфонічного оркестру ГМТ, маючи на увазі значну кількість професорів та учнів Консерваторії [додаток Б. 14].

Професори і деякі учні були концертмейстерами групи струнних інструментів; лише вони заповнювали групи дерев'яних, мідних та ударних інструментів. Аматори прагнули підтягнутися до їхнього рівня. А участь учнів в оркестрі поруч із професорами їх дисциплінувала і становила знамениту школу ансамблевої гри. В сумі вигравали усі. Склад оркестру змінювався в залежності від програм. Переважно це був оркестр з подвійним складом духових із дещо розширеною групою скрипок (+ арфа та ударні).

професором гри на скрипці Київської консерваторії. Виступав як диригент літніх концертів Київського симфонічного оркестру, організував відомий струнний квартет Пуліковського.

Хори Товариства – жіночий (“дамський”) і чоловічий – за кількісним складом змінювались. Були кризові роки, коли в жіночому хорі співало 22 аматорок (1884–85), у чоловічому хорі 11 (1885-1886). Були “рясні” роки, коли жіночий хор сягав 164 осіб, а чоловічий – 121 (1899/1900). Тоді кількість допомагаючих членів стала рекордною. Це було результатом старань нового артистичного директора Товариства Мечислава Солтиса. Однак середня кількість членів обох хорів переважно коливалась у межах 30–40 осіб. У деякі роки в обох хоровах колективах брали участь учениці та учні Консерваторії. З 1877/1878 н. р. починається постійний спад кількості виконавців у основних колективах ГМТ. І якщо у для жіночого хору це не відіграло такої значної ролі, то для чоловічого хору й оркестру таке скорочення означало катастрофу. Кількісний склад чоловічого хору зменшився в чотири рази, оркестру – в три. Важко уявити собі можливість виконання не тільки самостійного оркестрового твору, але й акомпанементу при складі 10–13 осіб.

За дирекції Мікулі тенденція до багатонаціонального складу ГМТ збереглась. Учасниками Товариства були люди різних національностей – австріяки (німці), поляки – яких ставало щораз більше серед чинних, і допомагаючих та керівних членів, чехи, українці, євреї, вірмени, угорці тощо. Серед українців – член виділу ГМТ о. Іван Лаврівський (1865/1866), Володимир Лаврівській, віцемаршалок Галицького Сейму Юліян Лаврівський; Анатоль (Наталь) Вахнянин з 1872/1873 навчального року був чинним членом чоловічого хору, в 1873/1874 навчальному році як делегат Ради міста Львова став членом Виділу ГМТ (у 1878/1879 та 1879/1980 навчальному роках був членом Виділу ГМТ), а в 1874/1875 році входив у правління чоловічого хору, співав у партії басів [81-83]. Згодом його співпраця з ГМТ перервалась і відновилась у період дирекції М. Солтиса. Серед учасників чоловічого хору ГМТ знаходимо інших

видатних українських діячів: це Олександр Мишуга, Євген Гушалевич, Стефан Федак, Олександр Носалевич, Климентій Устиянович.

Відповідно до Статуту, ГМТ протягом звітного (адміністративного) року влаштовувало чотири (у рідких випадках три концерти, влаштовуючи “заборгований” 4-й концерт у наступному сезоні) звичайних, один або кілька надзвичайних концертів, за участі симфонічного оркестру, часом хору і солістів, “певну кількість (від чотирьох до дванадцяти. – *Т. М.*) музичних ранків і вечорів, які здебільшого проводились як музично-літературні, звучала поезія та виконувалася камерна музика” [додаток Д. 82].

Наведемо приклади програм статутних концертів ГМТ, які підготував К. Мікулі [додаток Б. 15]. Як виникає з аналізу програм, третій або четвертий за порядком концерт був камерним. Програми були амбітними, складними, різноманітними і цікавими, відповідними до філармонічного рівня. Єдина відмінність полягала в тому, що більшість виконавців не мали професійної освіти. За 1858 – 1886 роки під керівництвом та за участю К. Мікулі виконано численні кантатно-ораторійні, симфонічні, камерно- і вокально-інструментальні твори. Концертні програми охоплювали майже всі епохи і стилі – від бароко до сучасності.

Наведені списки концертного репертуару доводять, що К. Мікулі був переобтяжений обов’язками, тому поступово відходив від керівництва “продукціями” Товариства, тим більше, що праця з жіночим та чоловічим хорами, з оркестром, диригування цими колективами та складними концертними програмами не належали до його амплуа. Він передусім був піаністом і композитором, добрим педагогом. У зв’язку з цим 1883-1884 рр. “[...] Виділ Товариства, прихилиючись, хоча і з прикрістю, до його бажання, ухвалив поділити дотеперішні функції артистичного Директора так, щоби від цього часу керівництво усіх репетицій та музичних продукцій було

доручене окремому диригентові, натомість артистичному директорові треба віддати генеральний нагляд над нашою Консерваторією” [94, с. 1].

В 1884–1886 роках диригентом ГМТ працював Ян Галль, високоосвічений музикант, композитор, диригент Хорового Товариства “Ехо”, професор Консерваторії ГМТ, а згодом українського Вищого Музичного Інституту. Він успішно впорався з функцією диригента Товариства, але в 1886 році через непорозуміння з К. Мікулі від цієї функції відмовився і виїхав до Дрездена [94, с. 4; 95, с. 5; 96, с. 4]. Однак за його короткого керівництва помітний різкий поворот у національній спрямованості репертуару. Завдяки Я. Галлю в концертних програмах ГМТ з’явилася сучасна польська музика, зокрема твори В. Желенського, З. Носковського, І. Я. Падеревського. Так, у надзвичайному концерті 27 лютого 1885 року, взяли участь самі композитори: І. Я. Падеревський, В. Желенський, К. Горський (Konstanty Gorski [Górski]), львівські композитори В. Вшелячинський і Я. Галль [95, с. 29]. 8 грудня та 11 грудня 1885 року відбулися два авторські концерти Владислава Желенського під орудою композитора [96, с. 32]. Ця тенденція продовжилась та збагатилась за директорування Р. Шварца та М. Солтиса.

У звіті за 1884/1885 рік Виділ стверджував, що “обов’язкові концерти Товариства та інші музичні продукції відбулися під керівництвом п. Яна Галля, який був прийнятий на постійну посаду диригента цих продукцій [...], та якому належить заслужене визнання, що палко із знанням справи віддається свом завданням” [95, с. 5]. В камерних концертах, т. зв. “ранках” та “вечірках”, К. Мікулі особисто слідкував за художнім рівнем репертуару [210, с. 50–78]. Наведемо програми кількох камерних концертів за 1882 та 1883 роки [додаток Б. 16]. До цього списку можна додати фортепіанні твори (найбільше Ф. Шопена) у виконанні К. Мікулі, та його акомпанементи до вокальних та інструментальних творів. Тож К. Мікулі зумів гармонійно поєднати концертне виконавство та пропаганду європейської музики у

львівському середовищі. Неабиякі досягнення ГМТ і самого К. Мікулі знаходять належне відображення в “Звітах” Товариства і в пресі. Завдяки офіційним документам та пресі можна скласти уявлення про масштаб і якість його багаторічної діяльності [відгуки керівництва ГМТ та преси про діяльність К. Мікулі – додаток Б. 17].

Несприятливі обставини, в тому числі видатного музиканта від надто численних обов’язків призвели до того, що в 1887 році Мікулі пішов з посади керівника ГМТ та директора і професора Консерваторії. Останні десять років життя (помер 21 травня 1897 року) він присвятив створеній ним музичній школі, з якої згодом вийшло немало видатних музикантів, зокрема Р. Кочальський (Raul Koczalski), М. Горшовський (Mieczysław Horszowski), В. Барвінський та ін.

Період дирекції Кароля Мікулі слушно вважати одним з переломних у львівській музичній історії, цей час позначений винятковими здобутками на шляху до професіоналізації музичного життя міста і краю, утворенням диференційованої інфраструктури музичних інституцій і осередків. Л. Кияновська так окреслила його постать – “блискуче репрезентує той тип музиканта просвітителя, діяча універсальної спрямованості і інтересів, який особливо характерний для того пізньоромантичного (і постромантичного) періоду розвитку європейської культури і яскраво відобразився в галицькому духовному житті. Саме така відповідність його художнього обдарування і мистецької натури духові часу й зумовила вагомість місця Мікулі в історії галицької культури” [176, с.141].

3.6. ГМТ в опозиційній парадигмі “національного–європейського” (період 1887–1914 років)

Після відставки Мікулі у 1887 році ГМТ переживало серйозну кризу. Правління Товариства розпочало пошуки наступника К. Мікулі, який зумів

би утримати високий рівень товариства. Один із основних кандидатів, Войтех [Адальберт] Гржімалі (Vojtěch [Adalbert] Hřímalý [Hrimaly]) – довголітній директор та вчитель Товариства сприяння музичного мистецтва на Буковині, що навчав співу в Консерваторії ГМТ та вів його концерти в 1886–1887 роках [96, с. 4; 97. с. 3], з невідомих причин відмовився. Не здійснилися і наміри запросити на цю посаду Юзефа Венявського та відомого польського композитора Зигмунта Носковського. Ю. Венявський надіслав до ГМТ лист, у якому пояснював свою відмову надміром педагогічних та гастрольних обов'язків. Тож на підставі ухвали Надзвичайних загальних зборів 10 липня 1887 року відкрито конкурс на заміщення посади художнього керівника ГМТ. На конкурс подано 5 заяв, до результатів виборів цю посаду тимчасово доручено виконувати Рудольфу Шварцу [231] – професору класу органу в Консерваторії, учневі Мікулі [97, с. 3].

Рудольф Шварц займав посаду директора обох закладів у нелегкий для Товариства час, однак завдяки своїй працездатності, таланту, організаційному таланту Шварц досить швидко здобув визнання як членів ГМТ, так і львівських меломанів.

Рудольф Шварц (1834–1899), народився 23 березня у м. Вадовіце в німецькій родині. Його батьки: засідатель вадовіцького магістрату, заможний городянин Франц (помер 1839) та Емілія з родини Котшилів, плекали камерну музику в своєму домі. Після смерті батька мати Шварца віддала все купецьке майно в оренду і присвятила себе вихованню дітей.

Шварц ходив до звичайної початкової і реальної школи у Вадовіцах. З п'яти років вчився грати на роялі та скрипці у місцевих учителів і у свого дядька, але родина скерувала його на заняття сімейним бізнесом. Практику пройшов на галантерейному складі свого дядька у Вадовіцах. Після його смерті 1853 року отримав купецький бізнес, котрим керував три роки. Проте не забував і музику; вивчав теорію, грав на фортепіано, фісгармонії, органі

та скрипці, та, як і його батько, займався “організацією музики” у парафіяльному костелі. Видавши сестер заміж, продав у 1856 році магазин і кам’яницю та виїхав до Львова, де провадив галантерейний склад спільно з Генріхом Фуксом. Водночас відкрив великий склад фортепіано, переважно фабрики Bösendorfer. Виїжджаючи до Відня, Лейпцига і Берліна, використовував службові подорожі для поглиблення музичних знань. У 1857–1858 роках став дійсним членом ГМТ: брав участь у концертах, грав соло на фісгармонії та органі, в оркестрі на скрипці та альті, акомпанував на фортепіано. У Львові Шварц займався з гармонії та контрапункту у Кароля Мікулі. У 1866–1867 роках був другим диригентом опери у театрі Скарбека, а з 1869 року керував хором ГМТ.

Шварц багато зробив для розвитку музичної культури у Львові, як організатор хорів і диригент аматорського оркестру, що виступав у симфонічних концертах. У 1869–1873 роках він влаштовував недільні музичні вправи. Програми “matinées” готувалися дуже старанно, аматори мали можливість познайомитися з класичними творами, переважно кантатно-ораторійного жанру, виконавцями яких були солісти та невеликий камерний хор. У домі Шварца були виконані такі твори: ораторії Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя “Бельзатар”, Й. Гайдна “Пори року”, Ф. Ліста “Свята Єлисавета”, кантата Й. С. Баха “Ich habe viel Bekümmerniss” (“В мене багато турбот”), “Реквієм по Міньон” Р. Шумана, Л. Керубіні “Меса” C-dur. Важко уявити, щоби в приватному помешканні могли бути виконані такі масштабні твори. “В цих «продукціях» брали участь і вокалісти-аматори: М. Ледерер, Тинецька, Норден, Попелювна, Островська, Громадзінська, інструменталісти: Яхімовський, Лієргаммер, Тхожніцький, Висоцький, Мілашевський, Каєтанович, Міллер, Цетвіньський, Шуберт, Волльманн, Богуцький, Островський, Шиманський та інші” [78].

12 листопада 1871 року Шварц став заступником голови ГМТ. А через три роки залишив свій бізнес і присвятився музиці. За порадами приятелів у

1874 році почав давати уроки гри на фортепіано, викладав гармонію і контрапункт у Консерваторії ГМТ. 31 березня 1875 року за пропозицією К. Мікулі призначений на посаду професора органної музики Консерваторії ГМТ. Незабаром Шварц став відомим учителем музики (його учнями були Юзеф Нікорович (Józef Nikorowicz) та Леон граф Пінінській (Leon hrabia Piniński). За його редакцією з січня 1877 року виходив місячник “Przegląd Muzyczny” (“Музичний огляд” - вийшло кілька номерів журналу).

19 січня 1878 року Шварц став заступником художнього директора Консерваторії і ГМТ у Львові. Після відставки К. Мікулі Виділ ГМТ тимчасово доручив Шварцу посаду художнього директора. Конкурс не виявив іншого серйозного кандидата і 8 травня 1888 року Р. Шварц майже одноголосно був обраний художнім директором ГМТ і директором Консерваторії. Попри успіхи, мав багато противників, котрі визнаючи його талант, дорікали відсутністю професійної освіти диригента. Проте завдяки працьовитості і змінам, які Шварц запровадив у Консерваторії, він знайшов прихильність у недавніх критиків. За час його керівництва збільшено кількість учнів, розширено сферу теоретичних предметів, запроваджено конкурси замість давніх показів, збільшено кількість концертів з участю оркестру, а в програмах – кількість сучасних творів.

Шварц писав музику, хоч komponував лише невеликі п'єси, прелюдії для фортепіано та обробки народних пісень для чоловічого та мішаного хору. Написав працю “Школа фісгармонії” (“Szkola na harmonium”) видану у Львові 1898 року. Помер 25 травня 1899 року у Биковіцах під Сяноком, в маєтку своєї доньки Тарновецької, де 27 травня 1899 року його було поховано. Поховання відбулося за кошти ГМТ, а згодом призначено стипендію ім. Рудольфа Шварца для учнів органного класу.

З Людмилою Завільською Шварц мав три доньки: Станіславу, в заміжжі Тарновецьку (померла 1898 року), Марію та Людмилу – співачку,

котра виступала в Парижі як Лода Палазара (Loda Palasara) [231, с. 30-46; 464].

Оскільки сумлінність та діяльність Шварца Виділ оцінив позитивно, професора класу органу Рудольфа Шварца 8 травня 1888 року було обрано на посаду художнього директора ГМТ [98, с. 3]. Відтоді він готував сезонні концертні програми ГМТ, та керував Консерваторією впродовж 11 років.

Перші два роки в діяльності Шварца довели, що він мав своє бачення розвитку ГМТ. Окрім звичайних, чотирьох статутних концертів, кількість яких була передбачена Статутом, Товариство готувало тематичні та "надзвичайні" (переважно один у концертному сезоні) концерти. У сезоні 1888–1889 підготовано чотири статутні концерти за участю аматорів, професорів та учнів Консерваторії з цікавою програмою, виконання яких позитивно оцінили львівські критики [додаток Б. 18]. Шварц запропонував також львівській публіці цікавий надзвичайний концерт зі залученням усіх сил ГМТ для виконання ораторії Й. Гайдна "Створення світу". Таким способом вдалося об'єднати рекордну кількість учасників: 104 хористів і 78 оркестрантів, з якими Шварц проводив постійні щотижневі репетиції. Спільними силами ораторію Гайдна "Створення світу" виконано в театрі Скарбека 28 березня 1888 року [98, с. IV-V]. Концерт отримав схвальну оцінку критики і публіки. Критики і публіка дуже схвально оцінили програму іншого "надзвичайного" концерту 14 квітня 1889 року, на якому Шварц представив ораторію "Павло" Ф. Мендельсона. Концерт був настільки вдалим, що його повторили через два тижні (28 квітня) [100, с. 4].

Протягом усього свого першого концертного сезону Шварц ретельно працював з членами хорів і оркестру, що позитивно відзначило правління. У "Звіті" 1890/91 рр. читаємо: "Як хори, так і аматорський оркестр в цьому році здобули нові цінні сили, які розвиваються все краще. Замилування пп. аматорів та аматорок є найкращим доказом, що праця п. артистичного директора і в цьому напрямі є вельми плідною. Пп. члени завжди охоче

брали участь у постійних репетиціях і виступах Товариства. Внаслідок цього, як і завдяки постійним та частим репетиціям, які художній директор в минулому році проводив регулярно протягом цілого шкільного року (по п'ять репетицій щотижнево), стало помітно, як хор та оркестр набувають щораз більшого досвіду. Його можна досягнути тільки через часті збірні репетиції, мистецьке взаєморозуміння та артистичне відчуття” [101, с. 4]. Наслідком праці Шварца над піднесенням професійного виконавського рівня ГМТ та збагачення репертуару стало зацікавлення його діяльністю та прагнення багатьох львів'ян стати чинним членом Товариства.

У концертні афіші ГМТ Шварц включав численні прем'єри, їх виконавцями були оркестр і хори ГМТ та солісти: професори віолончеліст Алойз Слядек, випускник консерваторії в Празі, піаніст В. Вшелячинський, скрипаль М. Вольфсталь, співаки – А. Маліновська (Anna Malinowska), С. Крушельницька, Т. Людвіг (Teresa Ludwig), З. Волощакова (Zofia Wołoszczakowa), К. Раух [Раухувна] (Karolina Rauch, [Rauchówna]), Е. Штрассерн (Eugenia Strassern), Р. Цудек [Цудекувна] (Róża Cudek [Cudekówna])⁶³, М. Левицький та інші. Напр. у сезоні 1888/89 під час чотирьох статутних концертів вперше у Львові прозвучали наступні твори: Е. Лало (Édouard Lalo) Увертюра до опери “Le Roi d’Ys” для великого оркестру, Й. Гайдн – Симфонія G-dur, Adagio e Rondo з Концерту для віолончелі з оркестром (соліст професор ГМТ А. Слядек), Й.С.Бах – Sarabande, Andante, Bourée для струнного оркестру, С. Нєвядомський – “Весняна молитва” для мішаного хору та оркестру, А. Дворжак – Слов’янська рапсодія ор. 45 № 1 для великого оркестру [99, с.17-18]. У концертному сезоні 1890/1891 вагомою артистичною подією став концерт 8 березня 1891 року, настільки успішний, що його довелося повторити [101, с. 21, 23]. У програмі – львівські прем'єри творів Р. Вагнера й Е. Гріга у

⁶³ Сценічний псевдонім – Дуче (Duce).

виконанні оркестру, хору ГМТ та солістів. У першому відділі прозвучали фрагменти опер Вагнера: Увертюра і хоріві уривки опери “Нюрнберзькі мейстерзінгери”, фрагменти опери “Летючий голландець”, (партія Сенти – З. Волощакова, партія Мері – Т. Людвіг, Ерик – М. Левицький та жіночий хор). У другій частині презентовано музику Е. Гріга до драми “Олаф Тригвасон” (“Olaf Trygvason”) у виконанні Кароліни Раух, Євгенії Штрассерн і Діонізи Тота (Dionizy Toth). Раух, Штрассерн та Левицький були талановитими учнями Консерваторії, інші – аматорами, чинними членами Товариства (Тот) [101, с. 22].

Одним із стратегічних напрямів ГМТ за правління Шварца залишалося вшанування видатних діячів різного рівня – від світового до пов’язаного з ГМТ. До таких акцій готувались дуже ретельно. Так, у траурному богослужінні за доктором Юзефом Маліновським (Józef Malinowski) в катедральному соборі 14 лютого 1890 року Товариство виконало “Реквієм” Л. Керубіні. У “Звіті” зазначалось, що доктор Юзеф Маліновський був чинним і допомагаючим, з 1880 року почесним членом і членом-засновником ГМТ, постійно презентував Товариству цінні дарунки: інструменти, літературу та значні суми грошей, а по заповіту передав на цілі ГМТ суму 20 000 зл. рн., що становила на ті часи величезну суму, і була найбільшою дарчою в Галичині на культурні цілі, які утворили фонд ім. Ю. Маліновського [100, с. 6]. Важливий статутний концерт відбувся 13 грудня 1891 року, в соту річницю смерті В. А. Моцарта. Він був оцінений “дуже схвально”, відзначено цікавий репертуар. Виконано увертюру до опери “Викрадення з сералю”, “Ave verum corpus”, I частину фортепіанного концерту d-moll, симфонія C-dur, секстет із опери “Дон Жуан”. Солістами виступили Вшелячинський, професор ГМТ та вокалісти – студентки та студенти Консерваторії: С. Крушельницька, Р. Цудек, М. Левицький, А. Мельбеховський (A. Melbechowski) [102, с. 3-4, 18-19].

На особливу увагу заслуговує великий благодійний концерт на користь жертв голоду в Галичині 1890 р. Цей концерт відбувся 31 березня 1890 року в театрі Скарбка. Львівські хори “Лютня”, “Ехо”, “Львівський Боян” та хори і оркестр ГМТ виконали “Весняну молитву” (“Modlitwa wiosenna”) С. Невядомського до слів М. Конопніцької, “Великий Полон” (“Wielki Polon”) К. Курпінського, “Ракочи-марш” Г. Берліоза та інші вокально-хорові та оркестрові твори [100, с. 4–5, 19].

Окрім статутних та “надзвичайних концертів”, Товариство активно виступало під керівництвом Рудольфа Шварца в концертах з нагоди різних свят, національних річниць, відкриття Сейму, жалобних урочистостей за видатними особами, добродійних вечорах, святкуванні приїзду високих гостей до Львова тощо. Саме за часів дирекції Шварца, практика виступів під час урочистого богослужіння в день відкриття сесії Галицького Крайового Сейму стане традицією ГМТ. Щорічно, в жовтні і грудні–січні ГМТ виконувало один із вказаних творів: “Реквієм” Й. Г. Фергульста, С. Монюшка або Л. Керубіні, Месу Й. Гайдна, А. Мінхаймера чи Г. Ярецького, “Veni Creator” І. Ф. Добжинського, “Veni Creator” К. Мікулі і “Veni Creator” М. Солтиса, “Ave Maria” Н. А. Ребера. Постійна акція в концертній діяльності ГМТ – участь хору та оркестру ГМТ з патріотичним репертуаром (напр. “Псалми” Г. Ярецького, “Полонез Костюшка”, “Пісня Третього Мая”, “Подячна пісня” зі збірки Юліяна Горошкевича в опрацюванні львів’янина Станіслава Невядомського, “Полонез” К. Курпінського) у відзначенні дня Конституції 3-го травня [98, с. 13–15; 101, с. 21–23].

Після успішного проведення спільними силами благодійного концерту у 1890 році, Шварц і керівництво ГМТ запропонували об’єднання музичних товариств, особливо у хоровій сфері⁶⁴, проявивши послідовність у реалізації

⁶⁴ Така ідея виникла ще у 1868 році. Тоді Виділ ГМТ прагнув сполучення з іншими львівськими музичними товариствами, зокрема з товариством Друзів Співу, хоровим товариством Лідертафель

цієї ініціативи, спираючись на позитивний досвід попередніх років. Напр., ще у 1887 році, 2 липня, на урочистій зустрічі цісаревича Рудольфа у Львові об'єднаний з хорами інших музичних товариств, чоловічий хор ГМТ виконав дві кантати – “польську” З. Носковського та “руську” А. Вахнянина [97, с. 13] (ці ж твори будуть виконані 1894 року на концертах під час проведення Крайової Виставки у Львові). Спільними силами ГМТ і Товариством “Лютня”, у сезоні 1891/1892 років виконано “Месію” Г. Ф. Генделя. У “надзвичайному” концерті у театрі Скарбека 13 квітня 1892 року, з колективами виступили солісти: учні та випускники Консерваторії З. Волощакова, С. Крушельницька, Є. Штрассерн, Ю. Шиманський (Józef Szymański) М. Левицький, В. Радкевич (В. Radkiewicz) а також активний член ГМТ доктор К. Черни (Karol Czerny) [102, с. 24].

У “Звіті” за 1891–1892 роки читаємо: “[...] у цій інституції традиційний артистичний дух незмінно втримується завдяки тому, що Товариство послідовно й ретельно культивує музичне мистецтво у найбільш шляхетних формах, незважаючи навіть на відсутність достатньої підтримки зі сторони частини суспільства, яке внаслідок сучасного відношення (до класики. – *Т. М.*) не завжди прихильне до сприйняття такої музики, яка складає програми Товариства. Перше цьому підтвердження – виконання «Месії» Генделя. Цей класичний шедевр – вершина ораторійного жанру – був виконаний з винятковою добросовісністю. В ньому взяли участь хорові та оркестрові колективи Товариства під керівництвом п. Рудольфа Шварца. Щоби досягнути вищого мистецького рівня концерту, було запрошене Співоче Товариство «Лютня», знане з чудових голосів і відповідального відношення до музики. Цей «надзвичайний» концерт вдавсь щонайкраще” [102, с. 3–4]. Публіка та преса відзначили це одностайно, зауважуючи, що

(існуючим у Львові від 40-х років XIX століття), Товариством Чоловічого Співу “Гармонія” з метою спільного виконання хорових творів великої форми. І хоча спільні продукції вдавалося реалізувати, то названий проект не втілили, з огляду на статутні перепони, які існували з боку інших товариств.

між двома Товариствами існує злагода у виконанні великих творів для хору та оркестру.

Визначною подією 1891/1892 років стало утворення концертного агенства ГМТ для запрошення “знаменитих першорядних закордонних і крайових, першорядних, передусім польських мистецьких сил” [102, с. 5], та надання їм допомоги у влаштуванні концертів у Львові [додаток Б. 19].

У 1892 році Виділ прийняв ухвалу про утворення об’єднаного товариства, яке організовувало б спільні виступи та концерти [102, с. 17]. Союз Музичних Товариств Польських і Руських засновано на з’їзді 25 вересня 1893 року у Львові. Головним завданням було “об’єднання як музичних, так і співочих Товариств та плекання національної сер’йозної оркестрової та вокальної музики”. Союз влаштовував “збірні продукції, що включали твори польських та руських музикантів, конкурси, нотні та літературні видання [...] усе, що може спричинитися до підняття сучасного стану національного мистецтва” [103, с. 6]. Потребу об’єднання диктували також дружні взаємини між існуючими польськими і українськими музичними і співочими товариствами [406]. Проте Союз Музичних Товариств Польських і Руських дав кілька концертів на урочистому відкритті Загальної Крайової Виставки (Powszechna Wystawa Krajowa) у Львові 1894 року і невдовзі перестав існувати.

Перші концерти Союзу, відбулися у Львові на Загальній Крайовій Виставці у Стрийському парку в травні-червні 1894 року. ГМТ було ініціатором проведення цих імпрез, керувало та адмініструвало організацією концертів на Виставці. Під час неофіційного відкриття виставки та візиту імператора Австро-Угорської Імперії, Франца-Йосифа I на ній, відбувся перший концерт під батудою Яна Галля. Цей виступ визнано за “чудовий”, підкреслювалось що він об’єднав “провінційні польські товариства”, і що “спільними силами, без упередження, можна чимало зробити на мистецькій ниві”. Другий концерт відбувся на офіційному

відкритті Виставки 5 червня 1894 року, під час якого під орудою авторів виконано “польську кантату Владислава Желенського та руську кантату Анатолія Вахнянина” у виконанні оркестру ГМТ і об’єднаних хорів “Еха”, “Львівського Бояна”, “Лютні” і ГМТ [104, с. 5–6, 17–18, 20].

Великий концерт, влаштований комітетом музичної секції Загальної Крайової Виставки та приурочений до відкриття концертного залу у Стрийському парку, відбувся 8 червня 1894 року. У ”Звіті” відзначено його видатний музичний рівень. Його виконавцями були хорові колективи: ГМТ, “Ехо”, “Львівський Боян”, “Лютня” і оркестр ГМТ, солістом професор Консерваторії ГМТ, скрипаль М. Вольфсталь. Диригували по черзі Рудольф Шварц – художній директор ГМТ, Станіслав Цетвінський – керівник “Лютні”, Александер Орловський (Aleksander Orłowski) – керівник “Еха” і один з керівників “Львівського Бояна” доктор С. Федак. Комітетом музичної секції Загальної Крайової Виставки організовано у виставковому концертному залі ще один концерт оркестру та мішаного хору ГМТ під орудою Р. Шварца, який відбувся 25 червня. У програмі сучасних польських композиторів, прозвучали і прем’єри: твори С. Монюшко: балада “Повернення батька” (“Powrót taty”) в опрацюванні П. Машинського для солістів, мішаного хору і фортепіано, дует з опери “Парія” для тенора і баритона, З. Носковського: Концертний полонез для оркестру, “Краков’як” (“Krakowiak”) для солістів та мішаного хору і фортепіано в 4 руки. Солісти: Ірена Богусс, Яніна Репкувна (Janina Repkówna), Кароль Черни, Теодор Борковський (Teodor Borowski) та Маурици Вольфсталь (скрипка). Акомпанували Владислав Вшелячинський та Францішек Нойгаузер [додаток Б. 20].

Після закриття Загальної Крайової Виставки в сезоні 1894/1895 відбувається спад художньої активності. У “Звіті” знаходимо цікаве спостереження: “Після закриття минулорічної Загальної Крайової Виставки та закінчення ряду концертних заходів, у яких Галицьке Музичне

Товариство брало активну участь, у львівській публіки, як не дивно, спостерігався спад зацікавлення концертами. Адже можна було очікувати, що могло статися навпаки. Ймовірно, в цьому винна була не так публіка, як переважно музикуючих, що брали участь у всіх цих заходах”. Проте, однак, ”Звіт” твердить, що ”публіка тимчасово перестала цікавитись музичним мистецтвом так, як раніше”. А це ускладнило діяльність ГМТ, яке було змушене зменшити кількість концертних заходів та видатки на них. Однак Товариство влаштувало у звітному періоді 14 ”музичних продукцій”, враховуючи 4 обов’язкові концерти для своїх членів. Усі виступи, як подає ”Звіт”, увінчалися успіхом, завдяки вміло та цікаво складеним програмам, що ”відзначалися вишуканим смаком та пієтетом для класичного мистецтва” [105, с. 3–4].

Для привернення уваги вибагливої львівської публіки директор Шварц запропонував меломаном у наступних концертних сезонах (1894/95-1896/97) не менш цікаві програми концертів [додаток Б. 21]. До участі в концертах залучали провідних віртуозів Мельцера-Щавінського, Вольфсталя, Слядека та ін., найкращих студентів і випускників.

Значну увагу за дирекції Рудольфа Шварца приділяли виконанню камерної музики, хоча тут йому доводилося витримувати сильну конкуренцію [379, с. 83]. У Звіті за 1889–1890 роки читаємо: “В минулорічному нашому «Звіті» ми подали мотиви, за якими вечірки більше не влаштовують; ці причини залишились; в місті постійно збільшується кількість публічних та напівпублічних акцій у різноманітних казино, клубах, гуртках та ресурсах, які влаштовуються чи приватними особами, чи музичними гуртками, чи за посередництвом комітетів добродійних товариств, які кожного разу розгортають сильну агітацію з розповсюдженням і продажем квитків⁶⁵. Ці обставини змусили нас і в цьому

⁶⁵ У Львові у цей період активно діяли такі музичні, культурно-просвітницькі та наукові товариства: польські: Співоче Товариство “Лютня” (Towarzystwo Śpiewackie “Lutnia”), Співоче Товариство “Ехо” (Śpiewackie Towarzystwo “Echo”), Товариство Інструментальної Музики “Гармонія” (Towarzystwo Muzyki

році відмовитись від влаштування вечірок, програми класичної камерної музики яких – принаймні тепер – не можуть ефективно конкурувати з концертними раутами⁶⁶ та променадами. Натомість вважаємо, що не маємо права відмовитись від тих цілей, які ми визначили для наших продукцій.

Не знаємо, чи вищеназвані, чи інші обставини вплинули на зменшення кількості допомагаючих членів [...]” [100, с. 5].

З цього іронічного, але тривожного (конкуренція “легкої музи”!) повідомлення випливають два висновки: значне розширення різних сфер музичного мистецтва в місті, що можна оцінити як позитивне явище; і бажання ГМТ втримати високі естетичні позиції в пропаганді класичних творів, не знижуючись до “побутового” розважального рівня.

Зважаючи на зростаючу кількість музичних виступів у казино, осередках, музичних гуртках, організованих добродійними товариствами і приватними особами, Шварц вирішив, що в 1890/1891–1895/1896 році ГМТ виконуватиме два-три “музичні вечори” камерної музики у рік – один в період осені-зими, другий влітку. Від 1893/1894 року “музичні вечори” стали називали концертами ГМТ “на вшанування доктора Ю. Маліновського”⁶⁷. Зміна назви не змінила характер концертів, вони відбувались як і раніше, з перевагою камерної музики, а симфонічні і вокальні твори аранжували для камерного складу. Замість кількості Шварц поставив на якість - репертуарні пропозиції цих вечірок були значно вищими за рівнем від програм інших музичних товариств. Репертуар

Instrumentalnej “Harmonia”), Клуб Цитристів (Klub Cytrzystów, 1886), Літературно-Художнє Коло (Koło Artystyczno-Literackie), “Скеля” (“Skała”), “Зірка” (“Gwiazda”), Гімнастичне Товариство “Сокіл” (“Sokół”), українські: “Руська бесіда”, “Академічний Кружок”, Товариство руских ремісників “Зоря”, німецькі: “Розвага” (“Frohsinn”) і “Товариськість” (“Geselligkeit”), чеська “Бесіда Чеська” (“Beseda Česka”), Єврейське Казино (Kasyno Izraelickie). Влаштували концерти, лекції, виступи аматорських театрів, ювілеї відомих особистостей. Ці товариства об’єднували та презентували різні сфери багатостічної львівської громади.

⁶⁶ Раут – великий вечірній урочистий прийом без танців.

⁶⁷ Концерти ГМТ “на вшанування др (на фундацію) Ю. Маліновського” влаштували на вимогу легату – матеріальної спадщини Я. Маліновського, що зобов’язував Товариство організувати щорічно по два концерти в пам’ять засновника у залі міського казино, а також щороку у річницю смерті Маліновського виконувати колективом Товариства Requiem під час жалобної меси.

камерних вечорів складали твори Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Дж. Мейєрбера, Л. ван Бетховена, Ф. Шопена, П. Чайковського, Й. Брамса, К. Бендля (K. Bendl), К. Сен-Санса, Ф. Р. Волькманна (F. R. Wolkmann), Г. Венявського, С. Монюшка, А. Дворжака, М. Солтиса, Л. Керубіні, К. Мікулі, В. А. Моцарта, З. Носковського, Я. Галля, В. Вшелячинського, С. Невядомського.

У вечорах брали участь професори В. Вшелячинський, Ф. Висоцький, М. Вольфсталь, Ф. Нойгаузер, Ф. Якль (Franciszek Jackl), В. Целлінгер (W. Zellinger) А. Слядек, Ф. Сломковський, Р. Шварц і найталановитіші студенти консерваторії ГМТ: С. Крушельницька, Г. Оттавова (Helena Ottawowa), К. Полінські (K. Poliński), Ю. Барановська (Julia Baranowska), Р. Гартнер (R. Gartner), К. Раухувна, А. Дідур, І. Богусс, Я. Королевич, Я. Репкувна, А. Краль (Adam Kral), В. Смутнувна (W. Smutnówna), Ю. Пуліковський, І. Фінкельштейн (I. Finkelstein), К. Гонсьоровська (K. Gąsiorowska), З. Лятейнерувна (Z. Lateinerówna), А. Шоттер (A. Schotter), А. Гімпель (A. Gimpel), К. Мошинський (K. Moszyński), артисти опери (Є. Штрассерн, М. Левицький), та музиканти-аматори – діючі члени ГМТ (Петер) [101–105].

Цінною ініціативою стало впровадження у 1895/1896–1897/1898 роках нового циклу “квартетних вечорів”, що однак невдовзі припинились. Ці концерти відновили лише за часів керівництва М. Солтиса. “Квартетні вечори” отримали схвальні відгуки музичних критиків, виконавцями були першорядні музиканти: професори Г. Мельцер-Щавінський (фортепіано), М. Вольфсталь (I-а скрипка), А. Слядек (віолончель), Ф. Якль (альт), студент Консерваторії Ю. Пуліковський (II-а скрипка) [107, с. 4, 26]. Ці концерти були гордістю не тільки ГМТ, але й усього музичного середовища Львова.

Немовби підсумовуючи артистичні осягнення ГМТ за період дирекції Р. Шварца, часопис “Życie” (“Життя”) у 1898 році зазначав: “До певного

часу важко було зрозуміти, кому віддати першість у музичному світі Львова; хто найбільше впливає на увесь артистичний рух міста. Віднедавна це питання вирішено. Сьогодні кожен знає, що музичне Товариство зосередило найкращі сили, сконцентрувало [...] усі ресурси діяльності; словом, стало в місті і країні першорядною інституцією. З кожним днем зростає популярність Товариства [...] це популярність, отримана не будь-як, а благородна і мистецька, зумовлена значенням творів та майстерністю їх виконання” [додаток Д, 27].

Не менш успішною була діяльність Рудольфа Шварца на музично-освітній ниві. Прагнучи вдосконалити організацію Консерваторії та навчального процесу, він вже у 1888 році разом із педагогічним колективом опрацював реформу плану навчання і правил функціонування Консерваторії та її учнів. Цей план був затверджений Виділом і надрукований та почав втілюватись у життя [61; 67] [пункти реформи Консерваторії ГМТ – додаток Б. 22].

Ряд випускників 1890/1891–1898/99 н. р. зробили міжнародну кар’єру. Особливо славилась учні вокального класу професора В. Висоцького [403] О. Мишуга, Є. Штрассерн, С. Крушельницька, І. Богусс, Я. Королевич, М. Левицький, М. Менцинський, А. Дідур. Проте варто назвати й інструменталістів, таких, як Юлія Барановська, Данте Барановський (Dante Baranowski), Станіслав Бурса (Stanisław Bursa), Адам Должицький (Adam Dołżycki), Берта Франке (Berta Franke), Гелена Оттавова, Юліан Пуліковський, Кароль Стромменгер (Karol Strommenger) [101–106]. У “показових виступах” учні виконували тріо, струнний квартет, струнний чи фортепіанний квінтет [102, с. 33]. На кожному прослуховуванні виконувалось 8–10 творів, кількість “показових виступів” щороку змінювалася. Консерваторія ГМТ та її випускники здобували блискуче реноме не тільки в Галичині, але й у Відні та інших столицях.

Але не тільки артистичні успіхи принесла Консерваторії діяльність Р. Шварца. Від 1892/1893 року він ставив питання про відсутність власного приміщення. “Тому-то в цьому році Товариством була закуплена ділянка на вул. Хорунщизни, 3 (зараз вул. Чайковського, 7. – *Т. М.*) площею 380 квадратних сажнів, на якій буде споруджений будинок для Консерваторії і Музичного Товариства разом з концертним залом” [103, с. 3]. Шварц не дочекався закінчення розпочатого в 1895 році будівництва “з малим і великим концертними залами на 1500 місць, 10-ма ложами і балконом згідно проекту переможця конкурсу архітектора Казімежа Пекарського” [104, с. 3–4]⁶⁸. Його завершив директор М. Солтис. Значну допомогу в зборі коштів на будівництво ГМТ надав професор В. Висоцький, який влаштував кілька концертів і спектаклів з цією метою.

Другим важливим кроком у житті Консерваторії було введення 1893 року постійних контрактів з професорами, що забезпечувало необхідну для Консерваторії стабільність. Це дало позитивні результати не тільки для працюючих у навчальному закладі музикантів, але вплинуло на підготовку учнів, таких як “талановиті оперні сили, що виступають на сцені, як пані Штрассерувна і Крушельницька або п. Горський” [103, с. 4].

Рудольф Шварц зумів старанною й енергійною роботою спричинитися до величезного успіху ГМТ на артистичній і культурно-творчій ниві. Він, як і Мікулі, інтегрував багатонаціональне музичне середовище Львова, виявив менеджерські здібності у концертному агентстві ГМТ, запрошуюючи видатних артистів для концертних виступів і видатних педагогів для Консерваторії. За час його керівництва в Консерваторії ГМТ збільшено кількість учнів, розширено сферу теоретичних предметів, запроваджено конкурси замість давніх показів, збільшено кількість концертів з участю оркестру, а в програмах – кількість сучасних творів. Саме за його

⁶⁸ У процесі будівництва архітекторами Галицьким і Наполеоном Луцкевичем плани змінено, нагляд за їх реалізацією вів професор промислової школи Владислав Садловський.

керівництва у Консерваторії навчалося найбільше майбутніх “зірок” музичної сцени світового рівня. Зі співробітниками він утримував приятельські і сердечні стосунки, був доброзичливим але водночас вимагливим. На початку “Звіту” за 1898/1899 рік, констатувалося, що “Під час своєї одинадцятирічної діяльності [...] Рудольф Шварц поклав немалі заслуги для розвитку Музичного Товариства та у найвищій мірі спричинився до розквіту Консерваторії. Живучи виключно для професійної діяльності [в цьому випадку йшлося про професію музиканта. – *Т. М.*] та присвячуючи їй усі свої сили, він зумів ввести чимало таких поліпшень, що завдяки його невтомним зусиллям Консерваторія стала серед першорядних педагогічних інституцій нашого краю” [109, с. 3].

Потрібно підкреслити високий рівень та старанність у підготовці концертів за його керівництва. У складенні програмах Шварц відзначався добрим естетичним смаком, презентував чимало творів сучасних західно-європейських та польських композиторів, часто готував прем’єри, постійно працював над вдосконаленням виконавської техніки колективів ГМТ, на що неодноразово звертала увагу тогочасна преса.

При керуванні ГМТ та його навчальним закладом Шварц проявив неабиякі організаторські та менеджерські таланти. Адже Шварц, керуючи ГМТ, мав багатьох конкурентів. Саме період 1887–1898 у Галичині були періодом динамічного розвитку музичних та культурно-просвітницьких товариств у Львові (детальніше про музичні товариства у Львові див. розділ 4) та в Галичині, які займалися концертною і продюсерською діяльністю. На думку преси, ГМТ за каденції Р. Шварца було найпрофесійнішою музичною інституцією краю.

Особливо доречно відзначити, що у цей період антагонізму між поляками і русинами (українцями) не було, музиканти двох націй вміли не тільки порозумітися, але й спільно презентувати суспільству цікаві і розмаїті програми.

У зв'язку із смертю Р. Шварца Виділ ГМТ 15 серпня 1899 року оголосив прилюдний конкурс на посаду артистичного директора Товариства та Консерваторії і диригента концертів. Зголосився 31 кандидат, з них Виділ виключив 27 “чужинців”, залишаючи 4 поляків. 22 вересня Виділ запропонував Загальним зборам Товариства дві кандидатури: піаніста і композитора Генрика Мельцера-Щавінського і Мечислава Солтиса. Раптом неймовірно зросла кількість допомагаючих членів, тому що багато вступило до ГМТ з наміром взяти чинну участь у виборах, віддіючи голос саме на Солтиса. Сума членських внесків зросла втричі (після виборів допомагаючих членів стало менше). У жовтні Г. Мельцер-Щавінський зняв свою кандидатуру. На засіданні 26 жовтня 1899 року Виділ ГМТ ухвалив рішення запропонувати загальним зборам Товариства кандидатуру професора Мечислава Солтиса на посаду директора, а надзвичайні Загальні збори, що відбулися 29 жовтня цього ж року “одностайно затвердило цей вибір” [110, с. 4].

Як писав Виділ у Звіті за 1899/1900 роки “Новообраний директор, що тимчасово керував цією інституцією від 25 травня 1899 року, розпочав свою подальшу діяльність у Консерваторії і Музичному Товаристві з [...] енергією та впевненістю у позитивному результаті, [...] спокій, що запанував в інституції після остаточного вирішення справи вибору, надзвичайно корисно вплинув на дальший розвиток школи та більшості продукцій Музичного Товариства. Завдяки сумлінній та самовідданій праці та надзвичайним диригентським здібностям директора Мечислава Солтиса, як школа, в якій число учнів постійно зростає, так і концерти Музичного Товариства, що тішаться загальним визнанням, показали надзвичайно позитивні результати” [110, с. 3–4].

Мечислав Солтис (1863–1929) до своїх 36 років здобув славу відповідно підготованого для виконання такої функції фахівця, компетентного і авторитетного митця та педагога, талановитого

композитора. Він навчався у 80-х роках XIX ст. у Консерваторії ГМТ у Львові, згодом у Відні у Ф. Кренна (Franz Krenn) та в Парижі у Е. Жігу і К. Сен-Санса. Повернувшись до Львова, у 1891/1892 н. р. розгорнув широку професійну діяльність: викладав фортепіано в Консерваторії ГМТ, працював у жіночій семінарії та розпочав діяльність як музичний критик (в 1897–1901 роках редагував двотижневий журнал “Wiadomości Artystyczne” (“Артистичні відомості”) де публікував власні статті та замітки. Крім того, був рецензентом часописів “Nasza Sztuka” (“Наше мистецтво”), “Przegląd Polityczny, Społeczny i Literacki” (“Політичний, суспільний і літературний огляд”), “Kurier Lwowski” (“Львівський кур’єр”) та “Przegląd Muzyczny” (“Музичний огляд”). У 1886–1888 - художній керівник та головний диригент Чоловічого Хору “Ехо”, з 1893 року виконував обов’язки артистичного директора Товариства Інструментальної Музики “Гармонія”, віце-директора та другого диригента в Співочому Товаристві “Лютня” [446, с. 700; 469, с. 449–450]. На к. 90-х років XIX ст. – поч. XX ст. припадає період найбільшого творчого злету М. Солтиса як директора ГМТ та її Консерваторії [програми концертів ГМТ за дирекції Солтиса – додаток Б. 23].

Однією з кульмінаційних подій кінця першого десятиліття XX ст. була організація та участь ГМТ у заходах, пов’язаних з сотими роковинами народження Фридерика Шопена у 1910 році. Це, передусім, була організація I З’їзду Польських Музикантів з усіх земель у Росії, Пруссії та Австрії, що відбувалися протягом 23–28 жовтня 1910 року в новозбудованому приміщенні ГМТ та, зокрема, у концертному залі, котрий був офіційно відкритий 27 листопада цього ж року [додаток Д. 79] [опис святкування 100-річного ювілею Шопена у Львові – додаток Б. 24].

Хоча осінь 1910 року рясніла мистецькими подіями, в концертному сезоні 1910/1911 року директор Солтис підготував чотири статутні

концерти в яких, окрім симфонічної музики, представив два досі не виконувані інструментальні концерти [програми концертів – додаток Б. 25].

У 1909 році були складені “Правила для учнів”, у 1911 році був опрацьований новий навчальний план [63; 68]. Завдяки М. Солтису вже до 1918 року у викладацький корпус вдалося залучити кількох добрих фахівців, серед них композитора і піаніста Людомира Ружицького (Ludomir Różycki), піаністів Ізабеллу де Лятур (Izabella de Latour), Генрику Козловську (Henryka Kozłowska), Міхала Задору (Michał Zadora), Єжи Лялевича (Jerzy Lalewicz), вокалістів Августа Діанні (August Dianni), Зофію Козловську та ін. М. Солтису ГМТ і Консерваторія завдячують закінченням у 1906 році нової будівлі на вул. Хорущизни, 3 та чудовим концертним залом з органом, встановленим 1910 року. Перед тим ГМТ та Консерваторія використовували принагідні приміщення у палаці Потоцького, у театрі Скарбка, в бічному фасаді Народного Дому та ін. Завдяки М. Солтису 1911 року створене Львівське Відділення Австрійського Музично-Педагогічного Об’єднання (Österreichisches Musikpädagogisches Verband), яке він очолив спільно з вчителькою фортепіано Йоанною Ляурецькою (Joanna Laurecka) та яке об’єднало вчителів музики навчальних закладів усіх ступенів і рівнів (в 1914 році у Львові цих шкіл було 62 [370]), та приватних учителів музики.

Уже через рік діяльності М. Солтиса на посту директора правління повідомляло про зміни в навчальному закладі ГМТ: “В Консерваторії можемо відзначити кілька позитивних змін, які здійснив директор Солтис на користь цієї інституції. Нпр., перероблено статут та навчальний план за зразком Віденської консерваторії, однієї з провідних в Європі. Важливим стало заснування оркестру учнів Консерваторії (до цього часу аматорський симфонічний оркестр Товариства зміцнювали в основному професори) з метою покращення художнього рівня концертів” [111, с. 4–5].

Того ж 1900 року в редагованому М. Солтисом часописі повідомлялося про конкурс на педагогічний курс учителів фортепіано. У 2-річному курсі

передбачалися: загальна і спеціальна педагогіка, акустика, основи інструментознавства, ансамблева гра, оркестрові вправи, хоровий спів, гармонія, педпрактика в класах фортепіано та практичні заняття [додаток Д. 258; 214, Т.1, с. 157].

1906/1907 навчальний рік був першим, коли ГМТ та Консерваторія розмістилися у власному, хоча ще не зовсім завершеному будинку. На викінчення Великого концертного залу треба було почекати ще 4 роки.

Консерваторія ГМТ успішно розвивалася. В 1908 році часопис “Młoda Muzyka” (“Молода Музика”) констатував: “Львівська Консерваторія, займаючи щодо кількості учнів та педагогічного складу третє місце серед австрійських консерваторій (після Віденської і Празької. – *Т. М.*), почала старання про присвоєння державного статусу” [додаток Д. 104]. Ймовірно, 1908 року (бо документ не має ні дати, ні підпису) голова ГМТ у Львові князь Анджей Любомирський, як депутат Палати Панів австрійського парламенту і Галицького Крайового Сейму, звернувся до останньої інстанції з такою заявою:

“Заява Депутата (закреслено ініціали) Анджея Любомирського і співтоваришів.

Враховуючи те, що заснована ще у першій половині ХІХ ст. Галицьким Музичним Товариством у Львові музична школа (йдеться про школу, засновану в 1839 році; тут і далі всі підкреслення автора заяви. – *Т. М.*), перетворилася в 1880 році у Консерваторію [офіційно. – *Т. М.*] і протягом десятків років була єдиною музичною школою в краї, в якій можна було здобути повну музичну освіту.

Враховуючи, що в тій Консерваторії виховався ряд здібних музикантів, в тому числі артисти з відомими іменами в краї та закордоном (поруч на полях додано прізвища співаків: Королевич, Крушельницька, Зембріх-Коханська, Адам Дідур, Олекс. Мишуга, Зигмунт Моссоци та [незрозуміле. – *Т. М.*]).

Враховуючи, що у цій Консерваторії зараз викладає понад 30 професорів, навчаючи гри на різноманітних інструментах, як орган, фортепіано, скрипка, альт, віолончель, контрабас, флейта, кларнет, гобой, фагот, на трубі, валторні і тромбоні, на литаврах і на арфі (додаток на полях – 15 інструментів. – *Т. М.*), а також хорового і сольного співу та теорії музики, гармонії, контрапункту, композиції та історії музики і педагогічний курс, враховуючи, що ця Консерваторія нараховує зараз понад 500 учнів.

Враховуючи, що Віденська консерваторія, раніше утримувана тамтешнім музичним Товариством, стала державною, а невдовзі має стати державною консерваторія в Празі.

Враховуючи, що у нашому краї для забезпечення розвитку музичного мистецтва необхідним є публічний вищий музичний навчальний заклад, який мав би стабільно гарантовані умови для доброго і прогресивного розвитку

Просимо Високий Сейм постановити

Звертаємось до ц.[ісарсько]к.[оролівського] Уряду, щоби якнайшвидше приступив до надання державного статусу львівській Консерваторії, тобто її на державного забезпечення як вищої музичної школи” [18, арк. 129, 129-зв.].

У “Звіті” за 1908/1909 р. писалося: “Справа державного статусу Консерваторії, порушена минулого року, на жаль, не посунулася вперед і наразі немає надії на її швидке здійснення. Не полишаємо стежити за нею” [119, с. 4]. Але сподівання були марні. Ні в цьому, ні в наступні роки ні австрійською, ні польською державою Консерваторія Галицького, а з 1919 року – Польського Музичного Товариства не була взята на бюджет, хоча 1919 року подібний ще об’ємніший документ скеровано до Міністерства культури і мистецтв у Варшаві, а в 1921 році – до Сейму й уряду Речі Посполитої. Та це не деморалізувало ні керівництва Товариства і

Консерваторії, ні колективу, а лише змусило до ще більш копіткої праці, вдосконалення навчального закладу, навчально-творчого процесу.

Вище згадувалося про урочисте відкриття в 1910 році Великого концертного залу Консерваторії ГМТ. Вже перші концерти переконали виконавців і слухачів у тому, що, окрім гарного вигляду і зручності, зал має ідеальну акустику. Через те майже всі львівські співочі товариства і музичні школи наймають його для виступів. Оскільки надії на фінансову допомогу держави не було, а ГМТ мало борги, то аренда залу для різних акцій: концертів, виступів, університетських лекцій та для проведення в ньому кіносеансів – дозволяла поповнити бюджет товариства [121, с. 3]⁶⁹.

У 1909/1910 н. р. розпочалися репетиції учнівського духового оркестру – дітища “школи гри на духових інструментах”, яка отримувала від міської та крайової влади спеціальну субсидію для розвитку цього виду виконавства [120, с. 3]. Звіт за 1911/1912 рік повідомляв, що Виділ ГМТ ввів низку реформ та інновацій: “Найважливішою стала реформа навчального плану Консерваторії, впровадженого в цьому році [...]. Її основою стало введення шкільної інспекції, керувати якою доручено професору Вілему Курцу; включення до навчальної програми віртуозного рівня курсу гри на фортепіано, який, крім професора Вілема Курца веде недавно заангажований знаменитий піаніст Міхал Задора. [...] Нові напрями музичної педагогіки представлені курсом ритмічної гімнастики за методом Жака-Далькроза, який веде проф. Станіслав Гловацкій” [122, с. 5]. Тоді ж введено категорію членів-педагогів Консерваторії ГМТ. У концертному залі замінено старий орган на великий новий, німецької фірми братів Рігерів з Єгерндорфа, встановлення тривало кілька років. Передбачено і в наступному році підвищено заробітну плату педагогів [18, арк. 56].

⁶⁹ У наступні роки Товариство продовжувало контракт на використання кінотеатром “Аполло” цього концертного залу.

У 1913/1914 році відзначилися концертними виступами випускники школи духових інструментів, що становило один із пріоритетів ГМТ [18, арк. 53].

Загалом концертна діяльність учнів Консерваторії становить одну з важливих сторінок мистецької історії міста перед Першою світовою війною. Вона надто відрізнялася від сучасних іспитів у музичних академіях і характеризувалася старанним підбором виконавців і репертуару, виступи відбувалися у Великому концертному залі Консерваторії ГМТ та були справою престижу як для самих студентів, так і для педагогів, формою підтримки талановитих молодих артистів. У програмі кожного учнівського концерту один виконавець представляв один твір, винятком із цього правила були виступи вокалістів, для яких допускалася можливість співати два репертуарні номери. Публіка відвідувала ці концерти з таким самим інтересом, як і виступи приїжджих гастролерів “з іменем” [122; 123] [програми концертів – додаток Б. 26]. Порівнюючи програму цього концерту і репертуар інших студентських концертів тих же років, з концертами-показами “часів Мікулі і Шварца”, можна стверджувати, що в Консерваторії за очільництва М. Солтиса відбувся великий прогрес в інструментальній дидактиці, наслідком чого стало художнє виконання технічно складних музичних програм. Особливо це помітно у програмах віолончелістів, адже найкращі учні консерваторії раніше грали на концертах-показах нескладні твори Лі і Дотцауера, а в 1910–1913 роках осилили Варіації на тему рококо П. Чайковського. Подібний прогрес відбувався і в навчанні скрипалів (раніше концерти Беріо, а в 1910–1913 роках – концерт Чайковського). Вельми успішний розвиток навчання в Консерваторії підтверджували щорічні звіти ГМТ, що надавалися і обговорювалися Загальними зборами членів Товариства [90, 101, 106, 121–123].

Окрім публічних концертів найталановитіших студентів Консерваторії, щорічно, від березня до травня відбувалися “показові вправи” (пописи) учнів, що представляли класи окремих педагогів. Проте ранг цих показів був скромніший від публічних концертів учнів Консерваторії ГМТ у Великому концертному залі. “Показові вправи” були елементом необхідної дидактики професійних виконавців музики [111–123].

Успішна діяльність ГМТ та його Консерваторії була перервана Першою світовою війною, яка спричинила їх занепад, особливо в період російського вторгнення. До війська мобілізували деяких учителів та учнів, професорам спочатку перестали виплачувати зарплатню, пізніше її зменшено на 1/3. Учителів, які залишилися у Львові разом з директором, було всього 14 [18, арк. 32, 54]. У жовтні 1915 року вийшов указ російської окупаційної влади, згідно з яким закривалися усі школи, тож професорам рекомендовано займатися вдома з тими учнями, що залишилися [18, арк. 32, 54]. Частина учнів та професорів з професором Станіславом Нєвядомським виїхала до Відня, де функціонувала філія Консерваторії ГМТ воєнного періоду. У 1914/1915 році у Львові було 119 учнів Консерваторії, але вже в наступному році їх кількість зросла до 356 [18, арк. 55, 56]⁷⁰.

У 1916/1917 році Консерваторія “[...]” почала повертатися до нормального життя, про що свідчить число учнів 517, з цього числа 331 фортепіано, 120 на скрипці, 30 хорового співу, 7 на віолончелі, 3 на органі, 6 на флейті, 1 на фаготі, 3 на валторні, 1 на тромбоні, 2 на трубі, 156 (вивчали) основи музики, 50 – гармонію, 1 композицію, 4 контрапункт, 41 історію музики, 45 додатковий хоровий спів, 62 сольфеджіо, 10 відвідувало педагогічний курс, 7 оркестрові вправи, 31 читання партитур і транспонування. Свідоцтва про закінчення навчання та диплом отримали 2 учениці: Надрага Стефанія з класу професора Курца і Бузіївна Яніна з

⁷⁰ 24.VII. 1915 року керівництво ГМТ та Консерваторії інформували Міністерство Віросповідань та Освіти у Відні про надзвичайно важкі умови свого існування, звертаючись із проханням про надання матеріальної допомоги навчальному закладові [9, арк. 8].

класу проф. Целлінгер-Лянгерової, натомість нагороду з фонду Ідергамера отримав учень сольного співу Антоні Гловацький. Учнівських виступів відбулося 7, 5 прилюдних і 2 самостійні концерти випускників концертного курсу Гелени Воловської та Євстахія Городиського з класу проф. Курца. Професорів і доцентів працювало 26” [18, арк. 57].

Того ж року для учнів класу сольного співу до навчального плану було введено курс драматичної гри (аналогічно до сценічної майстерності сучасного оперного класу) [9, арк. 50]. В іншому документі згадано “курс сценічної гри для учнів та учениць школи сольного співу” [11, арк. 111, 113, 113-зв.].

У наступному році кількість учнів зросла до 925⁷¹. “Продукцій учнів було 10, в т. ч. 7 прилюдних, а серед них самостійний концерт випускниці концертного курсу класу проф. В. Курца п. Юни Кретовичівної і 3 виступи класів сценічного мистецтва пп. В. Семашкової, М. Шоберта та Ірени Трапшо під літературним керівництвом проф. Г. Цепніка” [18, арк. 56–57]⁷².

Нарешті в останній рік періоду існування Галицького Музичного Товариства – 1918/1919 – цитований “Звіт” подає інформацію про учнів Консерваторії. Останній документальний звіт цього періоду подавав, що 1918/1919 рік ознаменувався ще більшою кількістю учнів, ніж у попередньому. Записаних було 1 146, з цього на фортепіано припадає 698 (на концертний курс 14, на вищий 115, на середній 206, на нижчий 365), на скрипку 277 (на концертний курс 3, на вищий курс 27, на середній 74, на нижчий 173), на сольний спів 58, на віолончель 20, на орган 8, на флейту 6, на валторну 2, на трубу 4, на гобой 13, на перший рік навчання теорії 63, на другий рік 108, на перший рік гармонії 61, на другий 33, на контрапункт 8,

⁷¹ З них у класі ф-но 495, скр. 211, альта 10, віолонч. 13, контраб. 1, сольн. співу 50, органа 2, фл. 11, кл. 2, валт. 4, тр. 14, основ муз. 170, гарм. 76, істор. муз. 65, контрап. 6, трансп. і чит. парт. 30; вправи в хоровому співі 42, оркестрові вправи 14, вчитель. курс 11, сценічне мистецтво 58. [18, арк. 58].

⁷² Ванда Семашкова (Wanda Siemaszkowa, її іменем названий драматичний театр у Жешуві) та Ірена Трапшо-Ходовецька (Irena Trapszo-Chodowiecka) – видатні польські драматичні актриси. Генрик Цепнік (Henryk Cepni) – режисер, театральний критик, відомий історик театру у Львові.

на історію музики – перший рік 17, другий рік – 16, на хоровий спів 70, на сольфеджіо 79. Окрім цього, 13 учнів відвідувало вчительський курс, 15 фортепіано як додатковий предмет, 39 оркестрові вправи, 27 транспонування та читання партитур [18, арк, 56-57, 59-60]. Невідомо, чому не подано кількості учнів школи сценічного мистецтва (драматичного й оперного). Можливо, вона мала свій окремий автономний статус.

З наведеної інформації, крім цифрових даних, довідуємося, які в цей час існували “ступені” в навчанні з окремих спеціальностей. Наприклад, у класах фортепіано і скрипки курс навчання був поділений на 4 ступені: нижчий, середній, вищий і концертний (кожен із них тривав по кілька років). У спеціальному класі фортепіано існував ще додатковий “віртуозний курс” для найбільш підготованих і здібних, у подальші роки в класах гри на фортепіано і скрипці введено ще й “курс вищої майстерності” (*kurs mistrzowski – Meisterschule*), що, очевидно, є близьким сучасному післядипломному курсу виконавської аспірантури.

Аналізуючи подані кількісні та якісні показники учнів Консерваторії в 1915–1919 роках можна помітити декілька характерних тенденцій:

1. Незважаючи на складність утримання Консерваторії та забезпечення навчального процесу, спостерігається постійне зростання кількості учнів (здебільшого учениць). Порівнюючи цю кількість (1 146, і вона ще не була рекордною!) учнів молодших, середніх та вищих курсів із загальною кількістю студентів сучасної Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка та учнів Львівської середньої спеціальної музичної школи-інтернату ім. С. Крушельницької разом узятих, то вони майже однакові, хоча населення Львова в ті роки було приблизно в 4 рази меншим.

2. Найбільше учениць мали класи “школи гри на фортепіано”, поділені на 4 ступені: нижчий, середній, вищий і концертний. У “школі гри на скрипці” був такий самий поділ. На інших спеціальностях не було визначено ступенів. Невелика кількість учнів навчалася індивідуально.

3. Найбільше учнів було на нижчому ступені. Чим вищим був ступінь, тим менше учнів. Це було пов'язано з двома причинами: неспроможністю учнів подолати зростаючі вимоги і платою за навчання: не всі були здатні її вносити на всіх ступенях. Тому й кількість випускників (тобто тих, що отримували абсолюторії та дипломи про закінчення) була невеликою.

4. Не всі вивчали повний обсяг предметів з навчальних планів, оскільки за вивчення кожного предмета вносили відповідну плату – як і за вступ на навчання, користування бібліотекою, тощо).

5. Найменше учнів навчалася на педагогічному курсі.

Загальну динаміку зростання кількості педагогів та учнів Консерваторії ГМТ унаочнює таблиця, опрацьована на підставі даних із “Звітів” ГМТ за окремі роки [додаток Б. 27].

За даними “Звітів” за 1905/1906 до 1917/1918 роки сумарно Консерваторію закінчило 118 осіб (1906 – 10 випускників, 1907 – 9, 1908 – 8, 1909 – 16, 1910 – 14, 1911 – 21, 1912 – 20, 1913 – 7, за 1914–1916 роках – дані відсутні, 1917 – 2, 1918 – 11)⁷³. Серед тих 118 осіб стали в майбутньому відомими музикантами, професорами консерваторії ПМТ та інших навчальних закладів: Ю. Лерер (Józef Lehrer, композиція, 1907), С. Лобачевська (Stefania Łobaczewska, фортепіано) і А. Штадлер (скрипка, 1908), В. Адамчак (орган) і Е. Штайнбергер (E. Steinberger, фортепіано, 1909), З. Сьвьонтковська (Z. Świątkowska, фортепіано, педагогічний курс) і Т. Шухевич (фортепіано, 1910), Т. Маєрський (Tadeusz Majerski) і В. Іваницька (фортепіано, 1911), Ю. Цетнер (Józef Cetner, скрипка, 1912). Деякі з них після приєднання Львова до СРСР в 1939 році стали першими педагогами Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка.

Чотирнадцятий рік художнього керівництва Солтиса припав на концертний сезон 1912/1913. З огляду на значну кількість позитивних змін

⁷³ “Звіти” за 1905/1906–1919 роки.

в ГМТ і в Консерваторії, керівництво Товариства було сповнене надії на майбутнє. Проте, на жаль, серпень 1914 року зруйнував ці амбітні плани.

Отже протягом перших 13 років ХХ ст. – часу блискучого розвитку ГМТ, чисельність усіх виконавських колективів не була стабільною. Проте серед чинних членів знаходимо прізвища відомих митців різних національностей. Наприклад, у чоловічому хорі ГМТ співали і О. Мишуга, і А. Вахнянин, в оркестрі грали майбутні професори Консерваторії ГМТ-ПМТ А. Солтис (скрипка-альт), Д. Данчовський (віолончель), Ю. Цетнер (скрипка), М. Лобажевський (альт) та ін.

Висновки до Розділу 3

Специфікою розвитку ГМТ була поступова професіоналізація всіх форм діяльності. Спочатку основну роль у Товаристві відігравали аматори. Вони вирішували організаційні і фінансові питання, обирали відповідні їх смакам і потребам програми та типи концертів. Аматори були учасниками та диригентами хорів і оркестру у концертах ГМТ у його перший період. Подиву гідною видається обізнаність та непоганий рівень підготовки таких активних членів Товариства як урядник магістрату, лицар Юзеф фон Прома-Промінський, доктор юриспруденції адвокат Францішек Пьонтковський, чи інженер-будівельник, професор Технічної Академії Карл Гунглінгер. Такими ж аматорами-диригентами були професійні музиканти інших спеціальностей – піаністи Йоганн Рукгабер, Йозеф Хрістоф Кесслер, Кароль Мікулі, органісти Траугот Горгон, Рудольф Шварц. Проте диригентами симфонічного оркестру в різний час були і фахівці: Йозеф Ернесті, Юзеф Башни, Адольф Пфайффер, Генріх Руфф (1842–1848), Едвард Бауер, Йозеф Ширер, Натан Гермелін (Natan Hermelin), хору – Франц Гербіч (Franz Gerbicz), Станіслав Бурса (чоловічого 1894–1901) Станіслав Цетвінський (чоловічого хору – 1873–1880, 1913–1927), Ян Галль, Адам і Мечислав Солтиси (хорів і оркестру) та ін.

Підсумовуючи період правління Кароля Мікулі у ГМТ, який присвятив львівській музі майже сорок років свого життя, з них близько тридцяти артистичному керівництву Товариства та його Консерваторії, належить ствердити, що період, коли Мікулі їх очолював, належить до одного з найяскравіших періодів розвитку ГМТ та його навчального закладу. Мікулі, життєвим принципом якого було ревне служіння Музиці, був одним із найбільш активних і авторитетних аніматорів музичного життя багатонаціонального Львова. Будучи автором багатьох музичних ініціатив, які тут реалізовувалися незалежно від характеру національного середовища, він представляв своєю особою "понаднаціональне" або "міжнаціональне" начало, про що свідчить як його походження, родинні зв'язки, так і список учнів – адже "з-під руки" Мікулі вийшла когорта видатних учнів та учениць (композитор М. Солтис, світової слави видатні піаністи Маурици Розенталь (Maurycy Rosenthal), Рауль Кочальський (Raul Koczalski), Александер Міхаловський (Aleksander Michałowski). Заслуги К. Мікулі у розвитку ГМТ важко переоцінити.

Загальною тенденцією художнього керівництва його наступника на посту директора ГМТ та Консерваторії Рудольфа Шварца було вдосконалення виконавського рівня та репертуару колективів (оркестру і хорів) ГМТ, програм виступів професорів і студентів Консерваторії. Керівництво Р. Шварца мало позитивні наслідки для дальшого розвитку навчального закладу, особливо у вдосконаленні дидактичного процесу, студентської практики оркестрового та вокально-хорового виконавства [225; 229], у значному зростанні числа публічних концертів, щорічних, щосеместрових та інших так званих "пописів елевів" (сучасних академконцертів). Починаючи з 1888/1889 н.р. у Консерваторії запроваджено публічні конкурси найталановитіших учнів, їх виступи викликали у публіки велике зацікавлення. Зал, в якому відбувалися прослуховування, був завжди переповнений, незважаючи на платний вхід.

Крім обов'язкових концертів, учні брали участь у відкритих для публіки “показових виступах”, що теж користувалися великою популярністю. Їх метою був не тільки показ талановитих учнів і різноманітність репертуару, але й оцінка викладання професорів та рівня Консерваторії ГМТ.

Свого найвищого розквіту ГМТ і Консерваторія зазнали за дирекції Мечислава Солтиса. Саме М. Солтису Консерваторія ГМТ завдячує досягненням вершини свого розвитку, в тім числі зростання чисельності як членів Товариства, так і учнів (від 380 в році початку його керівництва, до 575 в 1912/1913 навчальному році та рекордної кількості 1 237 у 1920/21 навчальному році), а також викладачів Консерваторії (від 21 у 1899/1900 навчальному році до 34 в 1913/1914 навчальному році ⁷⁴). У цей же період надзвичайно активізується концертна діяльність всіх колективів ГМТ, в тому числі професорів та студентів Консерваторії, постійно вдосконалювався навчальний процес, розширюється спектр концертів гастролерів, що приїжджали на запрошення дирекції ГМТ.

Таким чином, еволюційний процес становлення ГМТ і Консерваторії протягом понад сторіччя – від перших провісників майбутнього товариства та навчального закладу наприкінці XVIII ст. і до Першої світової війни, зміни державного підпорядкування Галичини і перетворення ГМТ у ПМТ, Польське Музичне Товариство – відобразив тенденції, типові для європейського культурного простору загалом і засвідчив природну приналежність краю до ареалу *Weltliteratur* за висловом Й. В. Гете.

⁷⁴ Усі дані почерпнуті зі “Звітів” ГМТ та інших матеріалів за відповідні роки.

Розділ 4

ПОЛКУЛЬТУРНА СТРАТИФІКАЦІЯ МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ ГАЛИЧИНИ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

4.1. Різновекторність культурно-мистецьких цілей музичних та культурно-просвітницьких товариств

У Львові у другій половині ХІХ ст. значно активізувалося музичне життя в різних середовищах, що можна оцінити як позитивне явище. Кількість і розмаїтість музичних товариств тут була настільки великою, що з сучасної позиції важко собі уявити, як у місті, чисельність мешканців якого не перевищувала 200 тисяч, успішно функціонували десятки подібних осередків. Протягом порівняно нетривалого часу – зі середини ХІХ ст. до початку Першої світової війни у Львові існували і діяли десятки музичних товариств: польські, українські, єврейське, австрійсько-німецькі – суто музичні або загальномистецькі чи культурно-просвітницькі. Завдяки ним у місті відбувалася значна кількість різних концертних заходів, котрі ознайомили містян з музикою різних жанрів, епох і народів, сприяли зацікавленню музичним мистецтвом та новими досягненнями академічної творчості, сприяли аматорському музикуванню. Вони виконували вокальну (передусім хорову, але й сольну), інструментальну (сольну, камерно-ансамблеву й оркестрову) та вокально-інструментальну музику, що передбачала виконання великих полотен кантатно-ораторійного жанру. Їхня діяльність істотно впливала на мистецькі потреби та інтереси суспільства, сприяла збагаченню духовного життя [400]. З цього випливає, що ГМТ було взірцем для багатьох новоутворених у Львові у другій половині ХІХ ст. музичних товариств, хорових об'єднань, культурно-просвітницьких осередків, які культивували та поширювали музику в різних іпостасях. Деякі з них активно співпрацювали з Галицьким Музичним Товариством, це передусім “Лютня”, “Ехо” та “Бард” та деякі інші. В музичну історію міста

увійшли спільні концерти ГМТ та названих музично-співочих товариств, у яких виконували масштабні кантатно-ораторійні полотна. Свідченням плідної співпраці ГМТ з іншими хоровими і музичними товариствами, стало відкриття Загальної Крайової Виставки у Стрийському парку 5 червня 1894 року та наступних акцій. ГМТ було не тільки ініціатором проведення концертів, але сконцентрувало навколо себе інші музичні львівські та галицькі товариства, оскільки було найбільш підготованою, компетентною та авторитетною інституцією. Керівництво “артистичними продукціями” та їх організація на Виставці цілковито була у віданні членів ГМТ.

В означений період у Львові існували такі музичні товариства, які подаємо за хронологією:

Хорові: В 40-ві роки ХІХ ст. у Львові з’явилося німецьке Співоче Товариство “Лідертафель” [додаток Д. 244], німецьке Товариство Чоловічого Співу “Гармонія” (Männergengesangs Musikverein “Harmonium”, 1861), польське Хорове Товариство Жіночого Співу “Конкордія” (Towarzystwo Śpiewu Żeńskiego “Concordia”, 1869), 1870 – русько-українське хорове товариство “Теорбан”, Співоче Товариство “Лютня” (Towarzystwo Śpiewackie “Lutnia”, згодом, від 1882 року – “Лютня-Матір” (Lutnia-Macierz, інша назва – Музично-Співоче Товариство “Лютня”), що засноване у 1880 році, як Львівський Чоловічий Хор (Lwowski Chór Męski), Товариство Святої Цецилії для Церковної Музики (Towarzystwo św. Cecylii Dla Muzyki Kościelnej, 1882), Польське Співоче Товариство “Ехо” (Polskie Śpiewackie Towarzystwo “Echo”, 1887), українсько-руське хорове товариство “Боян” (“Львівський Боян”), (1890 рік), Львівський [Полі]Технічний Хор (Хор [Полі]Технічний (Lwowski Chór Technicki, 1898), Львівський Академічний Хор (Lwowski Chór Akademicki, 1899), Львівський Робітничий Хор (Lwowski Chór Robotniczy, 1902), Хор Єврейської Молоді “Кінор” (“Арфа”, 1902), Хор Львівських Друкарів (Chór Drukarzy Lwowskich, 1903), Співоче Товариство “Бард” (Towarzystwo Śpiewackie

“Bard”, 1908), Співоче Товариство “Гейнал” (“Сигнал”) (Towarzystwo Śpiewackie “Hejnał”, 1909), Польське Співоче Товариство “Гендзьба” (Polskie Towarzystwo Śpiewackie “Gędźba”, 1910), Львівське Співоче Товариство “Ліронька” (Lwowskie Towarzystwo Śpiewackie “Lireńka”, 1913), Співоче Товариство “Пісня” (Towarzystwo Śpiewackie “Pieśń”, 1913).

Оркестрові: Товариство Інструментальної Музики “Гармонія” (Towarzystwo dla Muzyki Instrumentalnej ”Harmonia”, 1875), Клуб Цитристів (Klub Cytrzystów, 1886), 1-й Львівський Клуб Цитристів (I-y Lwowski Klub Cytrzystów, 1899), 1-й Клуб Шанувальників Цитри (I-y Klub Miłośników Cytry, 1899), Товариство для Інструментальної Музики “Національна Капела” (Towarzystwo dla Muzyki Instrumentalnej “Kapela Narodowa”, 1902), Товариство “Залізнична Музика” (“Muzyka Kolejowa”, 1904), [Полі]Технічний Гурток Тамбуристів (Techniczne Kóło Tamburzystów, 1905), Львівське Товариство Тамбуристів “Арія” (Lwowskie Towarzystwo Tamburzystów “Arya”, 1906), Аматорський Гурток Мандоліністів “Гуслі” (Kółko Amatorskie Mandolinistów “Gęśl”, 1907), Музичний Гурток (Коło Muzyczne – один у 1907, другий в 1910), [Полі]Технічний Гурток Тамбуристів “Акорд” (Techniczne Kółko Tamburzystów “Akord”, 1910), Студентський Гурток Мандоліністів “Мендельсон” (Akademickie Koło Mandolonistów “Mendelson”, 1911).

Ці товариства об’єднували аматорів, котрі практично займалися хоровим або інструментальним виконавством [401].

Були також польські, єврейські, австрійські музичні товариства ширшого профілю, які точніше було б окреслити як культурно-мистецькі, просвітницькі. Вони сприяли поширенню музичної культури в синтезі з іншими видами мистецтв. Поруч із ними засновувалися вузькоспеціальні товариства, присвячені одному роду діяльності, жанру чи навіть композиторові:

Товариство Друзів Львівської Музики “Гармонія” (Stowarzyszenie Przyjaciół Muzyki Lwowskiej “Harmonia”; 1905), Товариство Допомоги Селянським Театрам і Хорам (Towarzystwo dla Popierania Teatrów i Chórów Włościańskich, 1907), Міське Музичне Товариство (Miejskie Towarzystwo Muzyczne, 1908), Товариство Культу Фридерика Шопена (Towarzystwo Kultu Fryderyka Chopina, 1908), Музичне Товариство ім. Монюшка (Towarzystwo Muzyczne im. Moniuszki, 1908), Товариство Самодопомога Артистів Хору Польської Опери (Towarzystwo Wzajemnej Pomocy Artystów Opery Polskiej, 1911), Замісцева Група Віденського Товариства Австрійського Музично-Педагогічного Об’єднання (Österreichische Musikpädagogische Verband, 1911), Союз Польських Музичних і Співацьких Товариств (Związek Polskich Towarzystw Muzycznych i Śpiewackich, 1913), Музичне Товариство ім. М. Карловича (Towarzystwo Muzyczne im. M. Karłowicza, 1914).

Зупинимося детальніше на діяльності найбільш впливових і активних, поруч із ГМТ, товариств, які залишили помітний слід у музичній історії Львова і Галичини.

Товариство Чоловічого Співу “Гармонія”, засновано 20 квітня 1861 року [31, арк. 1-8], першим директором був Йозеф Претцнер (Józef Pretzner). Воно утворилося з німецько-австрійських урядників і становило певну протипаузу ГМТ, що на той час все більше полонізувалося. “Гармонія” планувала виїзні концерти в містечках галицького краю, пропагуючи так званий стиль Лідертафель [додаток Д. 246]. Товариство проіснувало недовго: не вдалося віднайти якихось важливих підтверджень його діяльності, крім відомості про “спільні продукції” з ГМТ і Товариством Друзів Співу в 1868/1869 роках. У наступному десятилітті з такою ж назвою постало інше товариство.

Львівська преса так писала про його діяльність : “Львівське Товариство Чоловічого Співу «Гармонія» в минулу п’ятницю давало у залі Стрілецького

товариства музикально-декламаційний вечір. У програмі було декілька хорів та чоловічих квартетів, а також вокальні, фортепіанні та віолончельні сольні твори і декламація. Усі номери програми були виконані чинними членами Товариства з великою сумлінністю. [...] Засноване в минулому році шанувальниками співу Товариство Чоловічого Співу має 85 допомагаючих членів та 38 чинних. Чинні члени щотижня збираються на репетиції та шість разів на рік влаштовують музично-декламаційні вечори для допомагаючих членів, співаки беруть участь у церковних урочистостях. На минулому концерті численна публіка складалася переважно з тутешніх громадян, які підтримують гарну мету Товариства. Маємо надію, що Товариство «Гармонія», залишаючись під добрим керівництвом, буде розвиватися все успішніше та поруч з крайовим Музичним Товариством (ГМТ. – Т.М.) спричиниться до піднесення та поширення замилювання музикою в нашій столиці» [додаток Д. 20].

Це повідомлення вказує на: 1. Рік заснування товариства - 1861; 2. Його співпрацю з виконавськими колективами ГМТ, оскільки в ці роки чоловічий хор ГМТ був ще не на належному рівні; 3. Позитивні взаємини з польським музичним середовищем (натомість товариство Лідертафель не підтримувало з ним контактів, ймовірно, через свій національний німецькомовний склад та репертуар).

У друкованому “Звіті” ГМТ за 1868–1869 роки (до 1 жовтня 1869 року) вміщена інформація про ухвалення співпраці з іншими львівськими музичними товариствами, між іншим з Товариством Друзів Співу і Товариством Чоловічого Співу “Гармонія” для спільного виконання хорових творів. Однак, якщо Товариство Друзів Співу “неодноразово” співпрацювало з ГМТ, то “Гармонію” не можна було залучити до спільних виступів з огляду на вимоги статуту цього товариства [77].

Ймовірно, в 60-х роках ХІХ ст. утворилося Товариство Друзів Співу, проте про нього залишилося лише вищенаведене свідчення.

Товариство Інструментальної Музики “Гармонія”. У Львові 19 вересня 1875 року відбулися збори шанувальників музики, які затвердили Статут нового музичного Товариства Інструментальної Музики “Гармонія” [1, арк. 419; 7, арк. 370-зв.]. “Гармонія” поставила основною метою утворення у Львові “міської інструментальної капели” [додаток Д. 94]. Преса писала: “30 травня відбулися загальні збори заснованого у вересні 1875 року Товариства Інструментальної Музики «Гармонія». Наразі Товариство збирає кошти для утворення та утримання інструментальної капели, закупівлі музичних інструментів, тощо” [додаток Д. 99]. До складу правління обрані Генрик Ярецький (Henryk Jarecki) (головний диригент опери Міського Театру. – *Т. М.*), Ромуальд Макаревич (Romuald Makarewicz, майбутній керівник співацького товариства “Лютня”. – *Т. М.*), Людвік Марек (невдовзі його художній керівник. – *Т. М.*), Францішек Пьонтковський (колишній художній директор ГМТ. – *Т. М.*) та ін.

Першим головою “Гармонії” став відомий у Львові піаніст і директор власної музичної школи Людвік Марек. Товариство майже зразу створило духовий оркестр з п’ятдесяти юнаків віком від 14 до 18 років – безпритульних сиріт та дітей з найбідніших сімей. Під керівництвом Л. Марека та диригента опери Міського театру капелмейстера Йозефа Ширера вони оволодівали грою на духових інструментах, теорією музики, засадами ансамблевої гри, здобуваючи, таким способом, професію музиканта й забезпечуючи своє майбутнє. Створений “Гармонією” оркестр, який часто називали “міським”, брав участь у різних вуличних парадах та концертах “на свіжому повітрі”, у тім числі й платних фестинах, які давали можливість здобути засоби на їх побут та навчання [додаток Д. 254].

“Звіт” Товариства за 1887 рік називає цей рік найкращим за час існування. Тоді воно складалося з 32 чоловік, у тім числі 4-х учителів та 28 капелістів [479]. На чолі стояв військовий диригент Юзеф Пістль (Józef Pistl, 1874–1887). До Товариства належало 403 матеріально допомагаючих

членів, що було особливо важливим для його діяльності. Річні дотації становили 1 800 золотих ренських. Протягом року капела грала 205 разів. Маючи відповідні сили, вона могла виступати як духовий оркестр, або як звичайний концертний колектив (участь у походах та виступи з концертами). Товариство утримувало школу, в якій навчалося кільканадцять учнів. У кінці 80-х років придбано нові інструменти з іншим строем, який давав можливість виступати в концертах зі симфонічним оркестром. До того “Гармонія” користувалася, як і військові оркестри, інструментами з високим строем, що не узгоджувався з театральним оркестром, з яким вони концертували. Отже, значно розширилися його можливості. Кількість учасників капели збільшилася до 42 [додаток Д. 93].

Після смерті Й. Пістля, у 1888 році диригентом оркестру до 1893 року був Маурици Фалль (Maurycy Fall, батько композитора оперет Лео Фалля (Leo Fall), який і раніше як капельмейстер військового оркестру брав активну участь у музичному житті Львова. Від цього часу розпочався безперечний прогрес Товариства. Кількість допомагаючих членів зросла до 545. Наступником М. Фалля в 1893–1898 роках був Ян Косторський (Jan Kastorski). До 1891 року артистичними директорами “Гармонії” були Л. Марек, Е. Кациковський (E. Kasukowski), Я. Галль, С. Невядомський, В. Вшелячинський – професори ГМТ [додаток Д. 93].

У наступних річних “Звітах” читаємо, що 1893 року “Гармонія” перебувала в стані занепаду, тож на посаду артистичного директора було запрошено професора ГМТ М. Солтиса, завдяки якому стан капели значно покращився [478, с. 2]. Встановлено щоденні кількогадинні репетиції, переглянуто особовий склад учасників, деякі, невідповідно підготовані, змушені були покинути колектив. Утворено шкільну комісію, яка мала скласти навчальний план у школі “Гармонії”. Капела під керівництвом капельмейстера Костаньського (Kostański) часто грала на імпрезах ГМТ, Стрілецького товариства, Літературно-Художнього Кола та інших.

У 1910 році “Гармонія” налічувала 70 допомагаючих членів, а в 1912 році – 143, а в музичній школі Товариства під керівництвом двох учителів навчалося понад 20 юнаків [477, с. 2]. “Завдяки цій школі утворено добру капелу, яка грала на численних забавах, влаштованих Товариством. Метою забав була можливість пристойно і морально розважитись середньому класові, який забуває про свою музику, а у ресторанах, кав’ярнях та парках змушений вислуховувати чужинські арії, не слухаючи своєї польської музики та пісні, забуваючи про її красу” [477, с. 2].

В іншому документі за 1913 рік читаємо: “В даний час Товариство «Гармонія» знаходиться у повному розквіті, утримуючи одну постійну безкоштовну музичну школу, яка дає музичну, передусім національного характеру освіту вбогій молоді, що створює можливість чесного заробітку та оберігає її від сходження на манівці [...], навчаючи найубогішу молодь на добрих музикантів капели [...]” [11, арк. 72–73].

Товариство утримувало двох учителів гри на духових та струнних інструментах [11, арк. 72–73], готуючи майбутніх оркестрантів до майбутньої професії, як це мало місце й у військових оркестрах. Адже у всіх австрійських, згодом і польських військових духових оркестрах музиканти мали добру музичну підготовку в грі на духових і струнних інструментах, що давало їм змогу виступати у концертах, культурних імпрезах, театральних виставах.

Хорове Товариство Жіночого Співу “Конкордія” (Towarzystwo Śpiewu Żeńskiego “Concordia”) ймовірно постало на початку 1869 року (головою був пан Кайзер (Kaizer), інформація про нього не збереглася). Можливо, це було австро-німецьке співоче товариство. На першому концерті 21 березня того ж року в залі Народного Дому було виконано ораторію Й. Гайдна “Сім слів Спасителя на хресті” [додаток Д. 92]. Про його дальшу долю невідомо.

Співоче Товариство “Лютня” зареєстровано в Намісництві 12 листопада 1881 року [48], але засновано раніше, 15 листопада 1880 року як

Львівський Чоловічий Хор (Lwowski Chór Męski) [327]. Воно виникло внаслідок конфлікту деяких членів чоловічого хору ГМТ з К. Мікулі. Серед програмних засад визначено його національну толерантність, що давало можливість створити колектив поза політичними та національними умовами, а учасники зосереджувалися тільки на плеканні хорового співу. Упродовж першого десятиліття, до утворення українського “Бояна” це товариство об’єднувало поляків та українців. С. Цетвіньський, один із організаторів і перший диригент “Лютні”, “переманив” до неї усіх українських співаків з чоловічого хору ГМТ.

Спочатку “Лютня” була конкурентом ГМТ і то дуже серйозним. К. Мікулі у 80-ті роки XIX ст. занедбав свої заняття з хорами, що в результаті і призвело до розпаду хору ГМТ. Більше часу він присвячував у згаданий період Консерваторії ГМТ та педагогічній діяльності. Однак поступово стосунки з “Лютнею” настільки покращилися, що вони неодноразово виступали спільно на концертах. Усі виступи “Лютні” – чи у спільних продукціях чи самостійні – отримували дуже позитивні оцінки.

Склад першого керівництва: голова Ромуальд Макаревич, заступник Анатоль Вахнянин, диригент Станіслав Цетвіньський, який у період 1873–1880 років керував чоловічим хором ГМТ, заступник Юзеф Рихтер (Józef Rychter); члени Правління: Ананій Ардан (колишній член чоловічого хору ГМТ), Едмунд Люкас, Еміль Лапицький (Emil Łapicki), Кароль Скібіньський (Karol Skibiński), священник Ян Стрийський (Jan Stryjski), Павел Шатковський (Paweł Szatkowski), Модест Вітошинський [480, с. 7]. Переможцем конкурсу на “гасло” (гімн) цього Товариства на слова В. Поля став А. Вахнянин.

Навесні 1890 року вирішено влаштувати спільними силами львівських музичних товариств великий концерт на користь голодуючих Галичини. Заради цього вирішено було відмовитися від підготовки регулярного надзвичайного концерту ГМТ, але взяти активну участь у благодійному.

Цей концерт, у якому виступили чинні сили ГМТ та хору “Лютні”, відбувся 23 березня 1890 року в театрі Скарбка. Мішаний хор та оркестр ГМТ під керівництвом Р. Шварца виконали: “Весняну молитву” С. Невядомського на слова М. Конопніцької, “Великий Полон” К. Курпінського та “Ракочимарш” Г. Берліоза, а також інші твори [100, с. 4–5, 19].

Ще один спільний виступ відбувся 13 квітня 1892 року. В надзвичайному концерті в театрі Скарбка в річницю смерті Г. Ф. Генделя виконано ораторію “Месія” для солістів, мішаного хору (об’єднані хори ГМТ і “Лютні”) та оркестру (аматори, професори, учні ГМТ та члени театрального оркестру).

Коментуючи мистецьку діяльність ГМТ, його Виділ у своєму “Звіті” за 1891–1892 роки писав про дуже вдалу мистецьку співпрацю з “Лютнею”, за допомогою якої було виконано “Месію” Генделя. З цього ж Звіту довідуємося, що хори ГМТ та “Лютня” мали спільно виступати у Відні 1892 року на виставці, задля чого протягом тривалого часу готували спеціальні програми для виступів. Однак через дії польського організаційного комітету у Відні, виступ не відбувся, чим спричинив не тільки прикре розчарування учасників, але й значні матеріальні втрати [102, с. 3–4].

21 травня 1892 року за ініціативою ГМТ відбулося богослужіння за упокій душі “багаторічного і дуже заслуженого члена Товариства” Владислава Кульчицького (Władysław Kulczycki), в якому об’єднані сили ГМТ і товариства “Лютня” виконали “Реквієм” Л. Керубіні [102, с. 21].

За перший рік хор виступив у 33 самостійних та спільних концертах у Львові, Тернополі, Бродах, Стрию і Дублянах. В програмах концертів, поряд із творами польських та зарубіжних композиторів включали музику українських композиторів, українські народні пісні. Ось програма благодійного концерту 20 січня 1882 року в Тернополі в дохід тамтешньої “Руської Бурси”:

1. Вербицький – “Цвіти мої весняні” – хор,
2. Желенський – “Тавот”; Огінський – “Полонез”; Шопен – “Мазурка” – відіграє член Товариства п. Рихтер,
3. Рубінштейн – “O wenn es immer so bliebe”; Новаковський – “Мазурка” – відспіває диригент Тов. п. Цетвіньський,
4. Вербицький – “Прощання” – хор; Енгельсберг – “Muttersprache” – хор з баритоновим соло п. Вахнянина,
5. Давидов – “Ой у полі”; Кропивницький – “Соловейко” – відспіває п. Барвінська,
6. Шевченко – “Титар” – декламація п. Вахнянин,
7. Желенський – “Скерцо” з Сонати ор. 20 – відіграє член Тов. п. Рихтер,
8. Вахнянин – Руська пісенька – відспіває чл. Тов. п. Вахнянин,
9. Вахнянин – “Наш рай” – тріо для сопрано (п. Барвінська), тенора (п. Ардан) і баса (свящ. Стрийський) у супроводі скрипки (п. Е. Лапицький), фісгармонії (п. Цетвіньський), фортепіано (п. Рихтер),
10. Лисенко – “Ой чого ти почорніло” – відспіває чл. Тов. п. Вахнянин
11. Отто – “Серенада”; Дирнер – “Весна” – хор [474, с. 15].

Безумовно, не на кожному концерті було стільки “україніки”, але зазначимо, що це був золотий час у польсько-українських взаєминах. Згодом, коли музичні товариства почали плекати суто національне спрямування, стосунки погіршилися [412]. Проте в останньому двадцятиріччі XIX ст. польська “Лютня”, як потім й інші товариства, брала участь в українських урочистостях, наприклад, у Шевченківських вечорах, а український “Боян” – у польських святкуваннях [474].

У перший рік існування в Товаристві було 103 членів “чинних”, в наступному – 152 “допомагаючих” [474, с. 19]. У списках за 1882 рік знаходимо українські прізвища: В. Будзиновський, Г. Вітошинський, Л. Дзюбанюк, Л. Дольницький, Л. Герасимович, о. В. Ільницький,

Я. Ільницький, С. Федак, Р. Кульчицький, К. Левицький, В. Пнівчук, Й. Прокопович, Р. Прокопович, Ю. Тимофієвич, Л. Тимофієвич, Г. Рибчак, Й. Теліховський, К. Топольницький, Д. Чипчар та ін. Пізніше до них долучилися О. Нижанківський, О. Мишуга, П. Павлик, В. Шухевич та ін. [294].

2 квітня 1882 року хор, після залучення до нього частини жіночого хору ГМТ, з чоловічого хору перетворився на мішаний хор і почав називатися Музично-Співоче Товариство “Лютня” (до половини 90-х років ХІХ ст. в “Книзі реєстрації товариств на території Галичини” фігурував як Товариство Чоловічого Хору “Лютня” [7, арк. 372-зв.]). У 1899/1900 році в хорі було 30 сопрано, 10 альтів, 21 тенорів і 39 басів, разом 100 членів [476, с. 20].

Плідна творча діяльність Товариства “Лютня” продовжувалася аж до трагічних вересневих подій 1939 року. Колектив мав вельми багатий репертуар і поза Львовом виступав також у містах: Краків, Варшава, Перемишль, Сянок, Тарнув, Жовква, Золочів, Любінь, Івоніч, Риманув, Прага, Оломоуц та ін. Подорожі по польських містах мали величезне значення для розвитку національної хорової справи, наслідком чого було утворення подібних львівському Товариству інших польських співочих хорових колективів, які стали носити ім’я “Лютня”, наприклад, “Лютня” варшавська, краківська, лодзька, радомська, петербурзька і багатьох інших (у т. ч. польської еміграції за океаном). Це означало слухність і плідність форм діяльності та цілей Товариства. Тому львівська “Лютня” згодом отримала почесну назву “Лютня-Матір”, як Товариство що стало родоначальником утворення подібних осередків. У Львові такого ж почесного звання удостоїлися ще два співочо-хорові товариства – “Ехо-Матір” та “Боян-Батько”.

Не вдаючись до переказу репертуарних списків “Лютні”, у яких фігурували сотні творів композиторів різних епох та народів, зазначимо

виконання кантат і ораторій, які цей колектив виконував іноді разом з іншими львівськими хоровими колективами [додаток Б. 28].

Наведений список дуже імпонуючий – такою кількістю виконаних ораторій зараз може похвалитися не всякий професійний хор, він красномовно свідчить про великі виконавські можливості цього співацького товариства, якому під силу було виконання таких серйозних музичних творів. Завдяки йому львівські меломани могли ознайомитися з численними шедеврами вокально-хорової музики XIX і XX століть.

Наведемо програми кількох типових для Товариства концертів.

“12 квітня 1897 р. повним складом «Лютні» в супроводі військового оркестру 30 піхотного полку виконано ораторію Ф.-К.-Т. Дюбуа “Сім слів Христа” (“Les sept parole du Christ”) (солісти – сопрано Міллерова, тенор Закк, баритон – др. Шуліславський)”. Проте, крім монументального полотна, в програму були долучені й інші композиції. “Концерт розпочався виконанням твору В. Желенського «Овоја wiosna» (Весна обох) для чоловічого складу хору. Оркестр виконав арію Вольфрама з опери «Тангойзер» Р. Вагнера та увертюру до опери «Міньон» А. Тома. Соло на арфі загравав арфіст Скарбківського театру Штранд. Ораторію повторено ще раз в Бернардинському костелі у Великодну п’ятницю” [додаток Д. 163].

14 травня 1897 року жіночий, чоловічий, мішаний хори товариства “Лютня”⁷⁵ та оркестр виконали ораторію Мечислава Солтиса “Клятви Яна Казимира”. Солістами були: Піжль (Piżl), Волощаківа, Ол. Нижанковський [Олександр Нижанківський] (Aleksander Niżankowski)⁷⁶, Закк (Zakk), доктор К. Шуліславський (K. Szulislowski), переважно аматори. Це було вже

⁷⁵ Не маємо даних про кількість членів товариства. Відомо, що воно було доволі численним, оскільки ділилося на жіночу частину та краще укомплектовану з огляду на голосові засоби та виконавські можливості чоловічу частину. Обі “частини” виступали або окремо, або разом як мішаний хор.

⁷⁶ Олександр Нижанківський (1862-?) - брат Остапа Нижанківського, батька відомого українського композитора Нестора Нижанківського. Відомий концертний та оперний співак (бас), навчався в Консерваторії ГМТ і викладав в ній.

друге виконання. Перше відбулося кілька днів перед тим у Скарбковому театрі [додаток Д. 164].

“Wiadomości Artystyczne” у січні 1898 року високо оцінюють “перший в цьому сезоні концерт” (у грудні 1897 року. – *Т. М.*) Товариства “Лютня”, в програмі якого були винятково твори польських композиторів, зокрема Елегія та Фінал з “конкурсної” Симфонії І. Ф. Добжинського, хорова балада С. Монюшка “Пані Твардовська” (“*Pani Twardowska*”) (солісти доктор К. Черни – Мефісто та Граюїньський (*Grajuński*) – Твардовський), хоровий твір Я. Галля “Співак в чужому краї” (“*Śpiewak w cudzym kraju*”), увертюра “В Татрах” (“*W Tatrach*”) В. Желєнського і його ж “Баркарола” (солісти Піжль та доктор Шуліславський), кантата “Смерть героя” (“*Heldentod*” - “*Śmierć bohatera*”) З. Носковського, “Легенда” (“*Legenda*”) Г. Венявського та “Колядки” (“*Kolędy*”) С. Кучкевича (*Stanisław Kuczkiewicz*), які у передріздвяний час викликали найбільше зацікавлення [додаток Д. 328]. В цій програмі увагу привертає наявність не тільки інструментального, але двох складних оркестрових творів у концертному репертуарі хорового товариства. Одразу постає питання – хто ж був їх виконавцем? Оркестрові твори виконав оркестр 80-го піхотного полку під керівництвом диригента Міхала Ролля (*Michał Roll*), який часто брав участь у концертах для львів’ян. Цей виступ є одним із типових прикладів публічних виступів, що свідчить про доволі інтенсивне концертування у Львові, яке відбувалося силами ГМТ і за участю інших мистецьких колективів. Наведемо рецензію на концерт ГМТ, в якому Г. Мельцер-Щавінський грав фортепіанний концерт А. Рубінштейна. де зазначено, що він “привабив численну публіку, незважаючи на передсвятковий час та концерти хорів «Лютні» та «Ехо», що відбулись у той самий час” [додаток Д. 328]. Не варто забувати і про те, що Міський театр також майже щоденно виставляв оперні чи опереткові спектаклі.

1 вересня 1886 року “Лютня” відкрила власну музичну школу сольного та хорового співу, в якій, окрім основних предметів, вели заняття з музичної літератури, історії і теорії музики, гармонії, контрапункту та музичних форм. Ці заняття у перші роки вів Е. Качковський та інші відомі музиканти: С. Цетвіньський, С. Невядомський, М. Солтис, А. Богданський (A. Bogdański, керівник школи), А. Пасхалис-Сувестр (Adelina Paschalis-Souvestre), К. Стружецька-Соботова (K. Stróżecka-Sobotowa) [додаток Д. 88; Д. 96; Д. 178; Д. 179]. Через деякий час “Лютня” пишалася своїми вихованцями – оперними співачками Марією Павлікув-Новаковською (Павликівна, [Pawlików], Maria Pawlików-Nowakowska), Казимирою [Мірою] Геллер (Kazimiera [Mira] Heller), М. Левицькою (M. Lewicka), М. Козловською (M. Kozłowska) [додаток Д. 19; 11, арк. 46–46-зв.] та ін. В 1899/1900 навчальному році в школі “Лютні” навчалося 37 осіб [476, с. 18].

У 1897/1898 роки “Лютня” мала 235 допомагаючих членів [475, с. 4]. Диригентами (першими або другими) “Лютні” в різний час були: Станіслав Цетвіньський – головний диригент (1880–1913), віце-директорами або другими диригентами: Мечислав Солтис, директор ГМТ, професори ГМТ Владислав Вшелячинський, Станіслав Невядомський (1893–1898), Степан Федак, Генрик Ярецький, Р. Маркевич, Володимир Шухевич, Анатоль Вахнянин, Владислав Богданський (Władysław Bogdański), Валенти Адамчак (Walenty Adamczak), Антін Рудницький (1924–1932), Адам Солтис та інші, а в останні роки існування – Єжи Колачковський (Jerzy Kołaczkowski). У 1925 (?) – 1928 роки художнім керівником був Ярослав Міколай Лещинський (Jarosław Mikołaj Leszczyński), натомість, за іншими даними, в 1921–1929 роках цю функцію виконував Міхал Вишинський (Michał Wyszynski, під його керівництвом 1925 року виконано ораторію Ф. Ліста “Легенда про святу Єлизавету”). У 90-х роках XIX ст. “Лютня” часто виступала в супроводі оркестру “Гармонії” [додаток Д. 275].

Не меншої, ніж “Лютня” популярності здобуло Польське Співоче Товариство “Ехо”. Друге після “Лютні” співоче товариство було утворене за ініціативи юриста, музиканта-аматора Юліана Фонтани (Julian Fontana) 1887 року і проіснувало, як і “Лютня” до 1939 року. З часом львівське “Ехо” подібно, як і “Лютня” отримало почесну назву “Ехо-Матір” (“Echo-Macierz”), оскільки польські культурно-мистецькі осередки в різних містах теж заснували за його зразком мішані хори “Ехо”.

Художніми керівниками та головними диригентами львівського чоловічого хору “Ехо” були: Мечислав Солтис (1887–1888), Вільгельм Червіньський (Wilhelm Czerwiński, 1889–1890), Францішек Домішевський (Franciszek Domiszewski, 1891–1892, 1895), Александер Орловський (1892–1895), Ян Галль (1896–1912), за часів якого “Ехо” досягло мистецького апогею, наступними були: Ян Рангль-Сьмігельський (Jan Rang-Śmigielski, 1913–1929), в 1918 році цю посаду займав диригент опери львівського Міського театру Мілан Зуна (Milan Zuna), другий диригент – Станіслав Шмідт (Stanisław Schmidt, з 1926 року), потім артистичними керівниками і диригентами були: головний хормейстер Великого театру Дагоберто Польцінеллі (Dagoberto Polcinelli, 1930–1932) і Адам Гарасовський (Adam Harasowski, 1932–1933), диригентом С. Шмідт. Останнім артистичним керівником та головним диригентом був Єжи Колачковський (1933–1939), при якому в 1936 році хор налічував перших тенорів 18, других – 12, перших басів 19, других – 17 (разом 56 співаків) [34; 431]. Заступники диригента – Александер Ормовський (Aleksander Ormowski) та Каєтан Боярський (Kajetan Wojarski). Почесними членами Товариства були М. Солтис, Р. Шварц, З. Носковський та ін.

У 1893 році Товариство мало 110 репетицій, дало 55 концертів у Львові та 11 виїзних; посідало 49 чинних членів і 87 допомагаючих матеріально. У хорі співало 13 перших тенорів, 8 других, 19 перших басів і 15 других. “Ехо” мало в репертуарі 179 творів польських, чеських, українських композиторів

(М. Лисенка, І. Лаврівського, О. Нижанківського, П. Ніщинського, А. Вахнянина, М. Вербицького, І. Воробкевича та А. Орловського) [482, с. 18]. В 1897 році Товариство мало 151 допоміжного члена, 9 почесних і 12 членів-засновників. У хорі співало 73 співаки: 15 перших тенорів, 16 других, 22 перших басів і 21 других [483, с. 19].

Значною була концертна діяльність “Еха”. Судячи з існуючої інформації про наявність майже 20 тисяч партитур хорових творів різних авторів в бібліотеці Товариства, можна уявити, що репертуар цього колективу був справді величезний. На жаль, немає точних даних про виконання ним великих творів. Зрештою, будучи чоловічим хором, він не мав таких можливостей, як, наприклад, “Лютня”.

Нерідко “Ехо” виступало у спільних концертах з ГМТ та “Лютнею”, виконуючи твори кантатно-ораторійного жанру. В історії музичної культури міста залишилася згадка про те, що на відкритті в 1894 році у Львові Крайової Виставки хор “Ехо” спільно з “Бояном”, “Лютнею” і ГМТ виконав дві принагідні кантати – А. Вахнянина і В. Желенського під керівництвом авторів. У 1900 році “Ехо” спільно з “Лютнею” виконало хорову сюїту З. Носковського “Мандрівний музикант” (“Wędrowny grajek” – “Fahrender Spielmann”), з хорами ГМТ і “Лютні” “Реквієм” Дж. Верді. У 1902 році разом з “Лютнею” і ГМТ виконано “Оду до молодості” (“Oda do młodości”) Г. Ярецького. “Ехо” разом із хорами ПМТ у 1935 і 1938 роках брало участь у виконанні ІХ Симфонії Л. ван Бетховена під керівництвом А. Солтиса. У 1938 році самостійно виконало “Реквієм” Л. Керубіні, а разом з ПМТ – кантату “Туго” (“Hugo”) Г. Ярецького [390].

Дуже прискіпливо діяльність “Еха” в період 1897–1901 років висвітлював на шпальтах “Wiadomości artystyczne” С. Бурса (“чиновник

[львівської філії] Краківського страхового повариства”⁷⁷, який був довголітнім членом чоловічого хору ГМТ та заступником диригента) та М. Солтис, тісно пов’язані з цим хоровим колективом. У 1897 році рецензент високо оцінював перший “в цьогорічному сезоні” концерт “Еха”, де були виконані ученицею Я. Галля – Маєровою (Majerowa) 4 його нові сольні пісні: “Серенада”, “Вальс”, “Полька” та “Болеро”, його ж балада “Чари” (“Czary”) для хору та баритона (Ю. Шиманський). Цей же співак виконав також “Серенаду” П. Чайковського, “Полонез” з опери С. Монюшка “Verbum nobile” і декілька пісень “на біс”. Хор виконав ще твори: “Могила Вікінга” (“Grób wikinga”) С. Невядомського, “Весну” (“Wiosna”) С. Монюшка в опрацюванні Я. Галля зі солісткою Маєровою. Скрипалька Каміля Гонсьоровська в супроводі Лішневського виконала Концерт Г. Венявського і “Мелодію” П. Сарасате [додаток Д.164].

Про святкування 10-ї річниці Товариства “Ехо” у травні 1897 року, С. Бурса написав розгорнуті статті у часописі “Wiadomości Artystyczne”. У них вказано, що протягом цього періоду з “дванадцятки” “Ехо” виросло до чоловічого хору, який у ювілейному році налічував понад 50 співаків та має понад 200 матеріально допомагаючих членів. На урочисті збори у приміщенні “Еха” прибули делегації ГМТ, “Лютні”, “Львівського Бояна”, хору львівського “Сокола”, Академічної читальні, Братньої допомоги слухачів університету, Поштового клубу, товариств “Зірка”, “Скеля” (ці товариства мали музичні і хорові колективи), “а також представники преси та визначні львівські музиканти, та, крім цього, члени-засновники з першим головою Ю. Фонтаною та першим диригентом М.Солтисом на чолі” [додаток Д. 164; Д.165]. Відзначено видатну працю головного диригента

⁷⁷ С. Бурса був освіченим музикантом, педагогом і композитором. Навчався у Вроньського та Ріхлінга (фортепіано), М. Солтиса, С. Невядомського і Ф. Нововейського (композиція), Ф. Мірецького та М. Горбовського (спів), а також у С. Фавра у Женеві та Дж. Паччі в Мілані. В 1892–1900 роках працював диригентом у Львові, від 1902 – голова Співочого Товариства та організатор Спілки Польських Педагогів Музики у Кракові, згодом став професором Консерваторії у Катовіце. В 1897–1901 роках разом із М. Солтисом видавав у Львові тижневик “Wiadomości Artystyczne” [468, Т. 1, с. 59.]

хору Яна Галля, що підняв його рівень “до артистичних висот”. На концерті в залі “Сокола” виконано кращі хори, відзначені на проведеному товариством конкурсі: “Могила Вікінга” С. Невядомського, “Розбійницьку пісню” (“Pieśń zbójnicka”) М. Бернацького (М. Biernacki) для чоловічого хору і тенора соло та “Паж королеви” (“Paź królowej”) М. Соколовського (М. Sokołowski), та хорові твори С. Кучкевича та Е. Вальтера. “Ехо” їх виконало під керівництвом директора ГМТ Р. Шварца, солістом був член ГМТ доктор К. Черни. Члени давньої “дванадцятки” виконали твори з їх першого концерту, а соліст опери, баритон Ю. Шиманський заспівав “Баркаролу” з опери “Джоконда” (“La Gioconda”) А. Понкієллі (Amilcare Ponchielli) та пісню “Мандоліната” [додаток Д. 165].

У липні “Ехо” планувало виступи у галицьких курортних місцевостях (Новий Сонч, Криниця, Щавніца, Риманув, Закопане) з наступними програмами: “До пісні” Дембінського, “Полонез” Коморовського, “Полонез” П. Машинського, “Могила Вікінга” С. Невядомського, “Народні пісні” в опрацюванні З. Носковського, “патріотичні пісні” в опрацюванні Я. Галля, М. Солтиса та Орловського. Партію фортепіано виконував Лішневський, солістом був баритон Ю. Шиманський [додаток Д. 166].

Видатні дати польської культури більшість товариств зазвичай відзначала спільно. На відзначення 25-ї річниці смерті С. Монюшка у серпні 1897 року “Ехо” разом із Поштовим клубом (диригент хору – Орловський) запланували підготувати дві опери композитора: комічну “Беттлі” (“Bettly”) та “Verbum pobile”, в котрих мали взяти участь “найкращі аматорські сили Львова” [додаток Д. 167]. Натомість “Лютня” під керівництвом С. Цетвіньського підготувала 14 листопада в Народному Домі концерт з творів С. Монюшка. Виконано баладу для мішаного хору, солістів (К. Черни, К. Шуліславський та Грабінський) та оркестру “Пані Твардовська” і “Баладу про Флорьяна Сірого” (“Ballada o Florianie Szarym”) для хору та баса (Ол. Нижанківський) з опери “Рокічана” (“Rokiczanka”).

Аматорка Ванда Хулявська заспівала дві пісні: ”Чи знаєш цей край?” (“Znasz li ten kraj?”) і “Польова роза” (“Polna różyczka”), а Островська – “Полонез”. Оркестр 30-го піхотного полку акомпанував хорам і загравав концертну увертюру “Казка”, “Сцену” і “Романс” з опери “Галька” в обробці А. В’єтана і “Ремінісценції” з опери “Страшний двір” (“Straszny dwór”) в обробці Г. Бюлова. Інші культурно-просвітницькі польські товариства також відзначали річницю смерті Монюшка: Залізнична Читальня і товариство “Скеля” організували 14 листопада спільний музикально-вокальний вечір [додаток Д. 168; Д. 169; Д. 170].

Проте “Ехо” не тільки виконувало хорову музику. Як і “Лютня”, в 1896 [додаток Д. 95] – 1904 роках Товариство “Ехо” утримувало школу сольного та хорового співу, якою керував Я. Галль та яка давала можливість вдосконалюватися адептам вокального мистецтва. У 1939 році в хорі було 70 співаків [47, арк. 71]. При Товаристві існувала нотна бібліотека, у якій станом на 1909 рік зберігалось 19 648 партитур, у тім числі 14 273 партитури польських, українських та чеських композиторів, та 2 373 партитури інших авторів [484, с. 30]. Для чоловічого хору Товариства спеціально писали хорові твори польські, а на початках – і українські композитори.

Коротко подамо інформацію ще й про інші, не такі значні в музичній культурі Львова, товариства. Товариство св. Цецилії для Церковної Музики (Towarzystwo św. Cecylii Dla Muzyki Kościelnej) було зареєстроване у 1882 році, [7, арк. 373] проте проіснувало недовго. 1884 року його вперше зняли з реєстрації, натомість 1887 року воно остаточно перестало існувати [10, арк. 423].

Клуб Цитристів (Klub Cytrzystów) – перше товариство шанувальників гри на дуже популярному в той час музичному інструменті, засноване 1886 року, проте також проіснувало недовго – тільки рік – до 1887 року [7, арк. 373-зв; 10, арк. 424;]. Згодом виникли інші подібні товариства. Наприклад, Клуб Цитристів (Klub Cytrzystów) – друге, подібне до попереднього,

товариство любителів гри на популярному інструменті, було зареєстроване в 1892 році [7, арк. 375-зв.].

1-й Львівський Клуб Цитристів у Львові (I-у Lwowski Klub Cytrzystów we Lwowie) – споріднений з попереднім, був зареєстрований 1899 року [7, арк. 379]. У тому ж році зареєстровано І. Клуб Шанувальників Цитри (I. Klub Miłośników Cytry) [7, арк. 379], що свідчить про настільки велике зацікавлення грою на цьому інструменті та відповідно недостатність існування одного товариства.

Союз Музичних Товариств Польських і Руських (Związek Towarzystw Muzycznych Polskich i Ruskich) утворено ще 1893 року [додаток Д. 255] з наміром об'єднання спільних сил для постійних концертних виступів. Зазначимо також дуже зворушливу традицію участі польських хорових товариств на похоронах визначних українських діячів культури й мистецтва і навпаки – львівського “Бояна” на таких же польських урочистостях [406].

Утворений за ініціативою Галицького Музичного Товариства, Союз Музичних Товариств Польських і Руських підготував концерт під керівництвом Яна Галля під час відвідання Виставки австрійським імператором. У звіті ГМТ за 1893–1894 відзначено його вирішальну роль для об'єднання “провінційних польських товариств”, яким найдавніший осередок музичної культури у Львові обіцяв допомогти в отриманні нот, поповненні репертуару, тощо.

Цікаво, що в реєстраційній “Книзі..” за 1903–1907 роки фігурує товариство, яке своєю назвою нагадує вищезгадане музичне об'єднання – Союз Співочих і Музичних Товариств (Sojuz Śpiewackich i Muzycznych Towarzystw) [7, арк. 383], проте вже без визначення національного, чи міжнаціонального спрямування.

У 1898 році зареєстровано Львівський [Полі]Технічний Хор (Lwowski Chór Technicki), на початку його керівником був Данте Барановський, в 1907–1908 роках артистичним керівником став професор ГМТ Броніслав

Вольфсталь (Bronisław Wolfsthal), в 1907–1914 та 1921–1926 роках – Станіслав Шмідт, від 1907 року також Броніслав Вольфсталь, в 1922–1926 роках – Адам Гарасовський (Adam Harasowski), в 20-х роках – Роман Белохлавек (Roman Bielohlavek) і Станіслав Кінальський (Stanisław Kinałski), з яким хор виїхав на гастролі по Румунії, Болгарії, Туреччині, Єгипті, Греції, Югославії і Угорщині), в 30-х роках – Мечислав Кжиский (Mieczysław Krzyski), в 1932–1937 роках – Альфред Штадлер (Alfred Stadler). У 1928 році хор нараховував 67 членів. Хор [Полі]Техніків, зареєстрований 1905 року в “Книзі реєстрації...” Намісництва був, правдоподібно, тим самим хором, тільки з дещо модифікованою назвою [7, арк. 386-зв.].

У 1899 році зареєстровано Львівський Академічний Хор (Lwowski Chór Akademicki), що складався зі студентів Львівського університету. За іншими даними цей хор постав 1902 року [7, арк. 381]. Його керівниками були: Леон Юрчинський (Leon Jurczyński, 1909–1914), від 1918 року – Францішек Рилінг (Franciszek Ryling), декілька років у 20-х роках – Роман Белоглавек, Адам Солтис, а в 1933–1938 роках – Тадеуш Маріян Добжанський (Tadeusz Marian Dobrzański).

Львівський Робітничий Хор (Робітничий Хор) (Chór Robotniczy, Lwowski Chór Robotniczy) – перше музичне товариство, яке у назві подало соціальний склад, було зареєстроване 1902 року [7, арк. 381-зв.]. Від цього року до 1920 його керівником був Антоні Кінальський (Antoni Kinałski), диригентом – Роман Дишко (Roman Dyszko), близько 1928 року, коли хор нараховував 50 членів, диригентом був Маріян Кінальський (Marian Kinałski), а в 1930-х роках – Маріян Альтенберг (Marian Altenberg), після 1934 року – Томаш Шиферс (Tomasz Szyfers).

Товариство для Інструментальної Музики “Національна капела” (Towarzystwo dla Muzyki Instrumentalnej “Kapela Narodowa”) зареєстроване 1902 року [7, арк. 381-зв.] було духовим оркестром, який виступав з

виконанням польської музики на національних урочистостях і діяв до 1939 року.

Хор Єврейської Молоді “Кінор” (Арфа) був заснований у тому ж 1902 році, плідному на утворення різних музичних об’єднань [7, арк. 382].

У 1903 році зареєстровано Хор Львівських Друкарів (Chór Drukarzy Lwowskich) [7, арк. 383]. Перед Першою світовою війною довголітнім диригентом був Францішек Домішевський (Franciszek Domiszewski). Від 1922 року його керівником був Антоні Кінальський.

Товариство “Залізнична Музика” (“Muzyka Kolejowa”) зареєстровано 1904 року [7, арк. 385] і діяло як духовий оркестр, у якому грали залізничники-аматори і який обслуговував різні потреби львівських залізничників. У цьому та інших випадках слово “музика” містить у собі стародавнє значення “інструментальної капели”, “оркестру”.

Товариство Друзів Львівської Музики “Гармонія” (Stowarzyszenie Przyjaciół Muzyki Lwowskiej “Harmonia”) було зареєстроване також 1905 року [7, арк. 385] і, правдоподібно, мало на меті матеріально допомагати складеному з юнаків-сиріт та вихідців із бідних сімей молодіжному оркестрові раніше утвореного товариства під такою ж назвою.

[Полі]Технічний Гурток Тамбуристів (Technickie Koło Tamburzystów) зареєстрований 1905 року [7, арк. 387] складався зі студентів Політехніки, любителів гри на щипково-струнному інструменті тамбурі, що сьогодні вже майже невідомий, а в Австро-Угорській імперії був знаний, очевидно, завдяки його поширеності у народів південно-східної Європи, насамперед хорватів, угорців і сербів, які теж належали до імперії Гасбургів.

У наступному році було зареєстроване ще одне Львівське Товариство Тамбуристів “Арія” (Lwowskie Towarzystwo Tamburzystów “Arya”) [7, арк. 389]. Натомість 1910 року зареєстровано ще один [Полі]Технічний Гурток Тамбуристів “Акорд” (Technickie Kółko Tamburzystów “Akord”) [7, арк. 398].

Зовсім інший характер мало зареєстроване 1907 року Товариство Допомоги Селянським Театрам та Хорам (Towarzystwo dla Popierania Teatrów i Chórów Włościańskich) [7, арк. 390], основною ціллю якого була методична і матеріальна допомога існуючим та утворення нових аматорських театральних і хорових колективів серед галицьких селян польської національності. Товариство влаштовувало іноді виступи селянських колективів також на терені Львова.

Два товариства об'єднані одним і тим же інструментом були зареєстровані 1907 року – Аматорський Гурток Мандоліністів “Гуслі” (Kółko Amatorskie Mandolinistów “Geśl”) і 1911 року – Студентський Гурток Мандоліністів “Мендельсон” (Akademickie Koło Mandolinistów “Mendelson”) [7, арк. 391, 400-зв.]. Також два інші з ідентичною назвою Музичний Гурток (Koło Muzyczne) були створені в 1907 та 1910 роках [7, арк. 392-зв., 393].

У 1908 році зареєстровано Міське Музичне Товариство (Miejskie Towarzystwo Muzyczne) [7, арк. 393-зв.], що охоплювало оркестр під назвою Капела Четвертаків ім. Я. Кілінського (Kapela Czwartaków im. J. Kilińskiego)⁷⁸, його керівником у 1908–1914 роках був Станіслав Дреwnяк (Stanisław Drewniak), а згодом – Данте Барановський. В 1921 році воно було знято з реєстру; в той же період були засновані Товариство Культу Фридерика Шопена (Towarzystwo Kultu Fryderyka Chopina) та Музичне Товариство ім. Монюшка (Stowarzyszenie Muzyczne im. Moniuszki), а в 1914 році – Музичне Товариство ім. М. Карловича (Towarzystwo Muzyczne im. M. Karłowicza) [7, арк. 392, 392-зв., 406].

Перед Першою світовою війною зареєстровано ще декілька хорових товариств. 1908 року засновано Співоче Товариство “Бард” (Towarzystwo

⁷⁸ Чвартаки – буквально, військові Четвертого полку, легендарні учасники польського Листопадового повстання 1830 року. Ян Кілінський – варшавський швець, один із керівників Варшавської інсурекції 1794 року, полковник міліції Мазовецького князівства. Обрана назва вказує на виключно патріотичний напрям діяльності товариства.

Śpiewackie “Bard”). Його диригентами були Казімеж Абратовський (Kazimierz Arbatowski), Мечислав Кжискі (Mieczysław Krzyski), від 1928 року – Францішек Рилінг, Віктор Гаусман (Wiktor Hausman), Роман Белоглавок – в 30-х роках Альфред Штадлер, в 1937–1939 (?) – Роман Пренговський (Roman Pręgowski), натомість під час війни, у підпіллі – Роман Міцкевич (Roman Mickiewicz).

Співоче Товариство “Гейнал” (Towarzystwo Śpiewackie “Hejnał”) зареєстроване у 1909 році (від 1912 року артистичним керівником був Альфред Штадлер).

Польське Співоче Товариство “Гендзьба” (гендзьба - старопольське слово, що означає “спів”) (Polskie Towarzystwo Śpiewackie “Gędźba”) зареєстроване в 1910 році, диригентами якого були Валенти Адамчак, Роман Брила (Roman Bryła) та інші. Львівське Співоче Товариство “Ліронька” (Lwowskie Towarzystwo Śpiewackie “Lireńka”) і Співоче Товариство “Пісня” (Towarzystwo Śpiewackie “Pieśń”) зареєстровані 1913 року, й зареєстрований того ж року Союз Польських Музичних і Співацьких Товариств (Związek Polskich Towarzystw Muzycznych i Śpiewackich), метою якого було об’єднати усі музичні товариства й колективи на зразок українського Союзу [7, арк. 392, 392-зв., 406].

З вищеназваних хорових товариств тільки “Гейнал” і “Бард” відіграли значнішу роль у музичному житті Львова, не тільки самостійно виступаючи у різних концертах, але й беручи участь у виконанні масштабних творів.

Наприклад, 1909 року “Гейнал” спільно з хорами ГМТ виконав ораторію Г. Перне “Хрестовий похід дітей” і кантату Г. Ярецького “Гуго”, 1913 року – ораторію Ф. Нововеїського “Quo vadis”, у жовтні 1913 року під час урочистої академії на честь князя Юзефа Понятовського у Львові у Міському театрі чоловічий хор ГМТ спільно з чоловічим хором “Гейналу” та за участю членів оркестру Міського театру під керівництвом М. Солтиса повторили історичний концерт – “Музику для похоронних урочистостей

після смерті Князя Юзефа Понятовського, виконану у Варшаві дня 18 березня 1814”: I. 1. Я. Стефані, Adagio. 2. Б. Вайнерт, “Жалібний марш”. 3. Ю. Ельснер, “Мелодрама”. 4. Б. Вайнерт, “Далекі голоси” (хор). 5. Ю. Ельснер, “Мелодрама”. 6. К. Курпінський, “Заклучний хор”. III. Доповідь. IV. “Хвиля” (“Fala”) Ф. Нововейського (слова З. Красінського). Хор. V. “Під Ляйпцігом”, сценічний фрагмент з п’єси Г. Цепніка і Л. Геллера “Князь Юзеф” (“Książę Józef”) [додаток Д. 273]. 8 листопада 1913 року на урочистій Службі Божій у латинській Архикатедрі з нагоди I-го З’їзду польських музичних і співочих товариств, що відбувся у Львові 8-10 листопада, об’єднані львівські хори разом з оркестром Галицького Музичного Товариства виконали ораторію “Клятви Яна Казимира” Мечислава Солтиса під керівництвом автора. Солістами були Я. Королевич-Вайдова, А. Діанні, А. Людвіг, Ол. Нижанківський, Хмелінський. Партію органа виконав ксьондз Ю. Сужинський (Józef Surzyński) [додаток Д. 334].

“Бард” спільно з хорами ГМТ та “Лютні” брав участь у виконанні ораторії М. Солтиса “Клятви Яна Казимира” 1928 року (у цьому ж складі цей твір було двічі виконано 1936 року), перед тим 1926 року з успіхом самостійно представив “Баладу про Флорьяна Сірого” С. Монюшка.

Із зареєстрованих у “Книзі реєстрації...” Намісництва перед Першою світовою війною товариств належить назвати ще таке, як замісцеву групу Віденського товариства “Австрійське Музично-Педагогічне Об’єднання” (“Österreichische Musikpädagogischer Verband”), до якого входили вчителі музики львівських музичних шкіл різного рівня, засновниками були М. Солтис (голова) і Й. Ляурецька [7, арк. 399-зв]. На її основі 1919 року виникла Польська Музично-Педагогічна Спілка (Polski Związek Muzyczno-Pedagogiczny), у 1927 році перетворена в Польську Спілку Музикантів-Педагогів (Polski Związek Muzyków-Pedagogów), що мали характер профспілкової організації (головою постійно був М. Солтис, а після його смерті в 1929 році його син А. Солтис). У 1912 році зареєстровано ще одне

– суто австрійське Товариство Артистів і Музикантів в Галичині (Artisten und Musiker Verein für Galizien), яке однак не розгорнуло своєї діяльності. У цьому ж році зареєстровано русинсько-українське Товариство “Теорбан” [7, арк. 401]. На цьому товаристві вичерпується список у “Книзі реєстрації товариств на території Галичини” Галицького намісництва.

Умисне розширюємо хронотоп діяльності товариств, охоплюючи не лише окреслений у дослідженні період до Першої світової війни, але й міжвоєнне двадцятиріччя, щоби показати значущість і тяглість традицій товариств, заснованих у період розквіту музичної аматорської культури у Львові та в Галичині.

У 1916 році згадуваний Станіслав Кінальський заснував Львівське Співоче Товариство “Арфа” (“Harfa”), яким керував певний час (другим диригентом у 1916–1920 роках був Р. Белоглабек). Потім його диригентом став Антоні Кінальський (1920–1922). Невідома подальша доля цього хору.

У 1919 році постало Єврейське Музичне Товариство (Żydowskie Towarzystwo Muzyczne), яке проводило культурно-освітню і концертну діяльність. У концертах мішаного хору та симфонічного оркестру цього Товариства (диригенти Артур Гермелін, В. Альтман (W. Altman) та ін.), брали участь численні солісти, камерні ансамблі. Товариство відіграло важливу роль не тільки у власному, але й у різнонаціональному середовищі міста.

Серед українського населення Львова особливою популярністю користувалася мистецька діяльність заснованого 1861 року Товариства “Руська Бесіда” (аналогічне товариство – Česka Beseda – мали місцеві чехи, правдоподібно існували також подібні товариства серед мешканців інших національностей), ремісничого товариства “Зоря” (засноване 1884 року), Товариство “Руських Дам” (1879), культурно-просвітницьких товариств “Сила” (мало власний духовий оркестр), “Скала” (мало власний хор), Союз Українок та інші, музичну діяльність котрих варто було б ще дослідити.

До найбільш активних і успішних у просвітницькій діяльності належало утворене 3 січня 1880 року Літературне Коло⁷⁹, яке від 1894 року стало називатися Літературно-Художнє Коло (Koło Literacko-Artystyczne), а в 1911–1916 роках – Коло Літераторів та Акторів.

Ініціаторами утворення такого товариства були літератори та львівські митці. У час заснування Коло налічував 27 членів [428, с. 9], натомість в 1906 році ця кількість збільшилася до 348. Воно концентрувало навколо себе інтелектуальну і мистецьку еліти Львова, єднало любителів літератури, науки та мистецтва. Музиканти становили невелику, але постійно зростаючу групу Кола та належали здебільшого до професорського складу Консерваторії ГМТ (зокрема членами Кола були усі голови ГМТ), осередок відвідували і вчителі середніх шкіл, артисти львівської опери, композитори, диригенти та музичні критики: К. Мікулі, Р. Шварц, А. Слядек, Ф. Сломковський, М. Солтис, Д. Тот, М. Вольфсталь, Г. Мельцер-Щавінський, Г. Ярецький, Ф. Нойгаузер, С. Нєвядомський, В. Вшелячинський, В. Висоцький, В. Курц, С. Мелінський, О. Мишуга, доктор К. Черни, який був активним членом ГМТ і солістом “Лютні” [473].

Незважаючи на те, що організація концертів і музичних вечорів не належала до пріоритетних напрямів та завдань Кола, все-таки воно послідовно підтримувало музичне просвітництво та патріотичні ініціативи. Наприклад, за ініціативи членів-музикантів Кола започатковано збір з концертів на встановлення пам’ятника Шопена у Львові. Попри те, що ініціатива не вдалася, це спричинило заснування у Львові Товариства Культу Фридерика Шопена. Коло було також допомагаючим членом ГМТ, і часто переказувало для нього фінансові пожертви. У 1899–1900 роках Коло видавало суспільно-літературний журнал “Iris” (“Iris”), у якому була

⁷⁹ Створене 1880 року Літературно-Художнє Коло (Koło Literacko-Artystyczne) спочатку працювало на пл. Міцкевича, в 1888 році перенеслося до будинку Скарбківського театру, пізніше у пасаж Міколяша (Концерти “Кола” відбувались також і в Народному Домі та в приміщення Міського Казино по вул. Академічній, 13).

постійна музична рубрика, де публікували статті професорів ГМТ Станіслава Нєвядомського, Валерія Висоцького, Францішека Нойгаузера, диригента і керівника “Еха” Яна Галля, музичного критика Северина Берсона та інших [423, с. 68–69].

Коло активно співпрацювало з ГМТ, насамперед із його чоловічим хором та іншими музичними товариствами Львова, передусім з “Лютнею”, “Ехом”, “Гейналом”, “Гармонією”, військовим та театральним оркестрами. Часто представляв свою естраду гастролерам (тут виступали Дж. Беллінчіоні (Gemma Bellincioni), А. Дідур, А. Міхаловський), запрошеним композиторам – В. Желєнському, І. Я. Падеревському (1885), А. Зажицькому (1894), Л. Ружицькому, І. Фрідману (1908), талановитим львівським аматорам, студентам.

Із Колом активно співдіяв чоловічий хор ГМТ. Наприклад, 29 листопада 1897 року на відзначення 100-ї річниці наукової та літературної діяльності професора Віленського університету (Вільнюський університет) Є. Сьнядецького (Jerzy Śniadecki) чоловічий хор ГМТ у Літературно-Художньому Колі виконав “Гимн до майстрів мистецтва” (“Hymn do mistrzów sztuk”) А. Мінхаймера та “На світанку” (“O poranku”) М. Котарбінського (M. Kotarbiński). 16 грудня на відзначення пам’яті польського поета Корнеля Уейського (Kornel Ujejski) Літературно-Художнє Коло в своєму залі влаштувало музично-декламаційний вечір, під час якого члени ГМТ виконали: патріотичний хорал “З димом пожарів” (“Z dymem pożarów”) на слова К. Уейського з музикою Юзефа Нікоровича⁸⁰, дві Прелюдії Ф. Шопена в обробці для хору П. Машинського зі словами К. Уейського, “Скерцо” Ф. Шопена, “Краковяк” І. Я. Падеревського та Ноктюрн Ф. Шопена в перекладі для скрипки і фортепіано (виконавців не подано) [додаток Д. 171].

⁸⁰ І один, і другий були членами ГМТ.

23 березня 1897 року на вечорі, влаштованому Колом, чоловічий хор ГМТ представив низку музичних творів; були також виконані фортепіанні твори: “Polonaise fantasie” Ф. Шопена, “Fabel” Р. Шуманна та “Vivo” Г. Мельцера-Щавінського. 20 травня на відзначення сотої річниці від дня народження А. Міцкевича в Літературно-Художньому Колі чоловічий хор ГМТ заспівав твори М. Солтиса “Пісня Філаретів” (“Pieśń Filaretów”) та “Хор юнаків” (“Chór Junaków”) (поема “Дзяди” (“Dziady”, частина I) [додаток Д. 171].

14 липня 1898 року запрошений Колом, що влаштував прогулянку “на природу” до Янова (зараз – Івано-Франкове), чоловічий хор ГМТ заспівав декілька творів, зокрема: народні пісні в обробці П. Машинського, “Калина” (“Kalina”), “Мати моя, мати” (“Matuś moja, matuś”) та “Мазурку” Я. Галля, “Де мій дім” (“Kde domov tuj”) Звонаржа, а чоловічий квартет – “Тости” Ф. Абта (F. Abt), “Думку” М. Солтиса, “Вбогий юнак” (“Ubogi chłopak”) Дюрнера (Dürner), пісні Маршнера, “Серенаду” Кремзера (Kremzer) та багато інших [108, с. 7].

Подамо опис ще кількох важливих акцій Коло, що свідчать про розмаїтість його інтересів. 9 листопада 1898 року Коло організувало добродійний концерт для ветеранів літератури та мистецтва, їхніх вдів та сиріт. Виступив чоловічий хор ГМТ під орудою М. Солтиса, Пелагія графиня Скарбек, С. Желенський з декламацією. 19 грудня 1898 року організовано музично-декламаційний вечір, на якому виступив професор консерваторії В. Курц та чоловічий хор “Ехо” під орудою Я. Галля. 24 грудня Коло організувало спільний різдвяний Святвечір з товариствами “Ехо” та “Лютня”. 21 січня 1899 року відбувся музичний вечір на честь піаніста А. Міхаловського. Виступав О. Мишуга, Г. Оттавова та хор “Ехо” [473, с. 15].

У Львові були й інші, немистецькі, немюзичні товариства, які проте теж цікавилися музикою й організовували певні акції із залученням музикантів.

З 60-х років XIX ст. веде свій родовід польське Гімнастичне Товариство “Сокіл” (“Sokół”), засноване у 1867 році, а в XX ст. в самому тільки Львові діяли чотири його відділення, як і в багатьох інших польських містах, що дало привід називати перше львівське товариство “Соколом-Матір’ю” (“Sokół-Macierz”). “Сокіл” провадив не тільки спортивну діяльність, але також культурно-просвітницьку, мистецьку, мав хори й оркестр. У 1892 році диригентом симфонічного оркестру “Сокола-Матері” був Станіслав Бурса, а в 1908–1915 роках Адам Осада (Adam Osada), диригентом хору “Сокола” були Р. Белоглавок і Ф. Домішевський, який керував також чоловічим хором Товариства “Скеля”.

У 1894 році був утворений український “Сокіл-Батько” (також за його зразком було засновано багато подібних русько-українських гімнастичних товариств в ряді місцевостей Галичини; у 1914 році їх було вже 974!), що мав у своєму розпорядженні хори та симфонічний оркестр, з яким, зокрема, співпрацював Станіслав Людкевич.

25 березня 1897 році у залі львівського польського Товариства “Сокіл” відбулося урочисте відзначення 30-річчя заснування цього товариства. На святковому Богослужінні хор “Сокола” під керівництвом свого довголітнього диригента Станіслава Бурси виконав духовні твори польських композиторів: “Богородицю” (“Bogородzica”) М. Солтиса, “Хорал” В. Желєнського, “Хорал” Крупки (Krupka) і дві частини Меси Вальтера (Walter). Окрім того, на концертах звучали й інші масштабні твори національних митців: кантата В. Желєнського “До праці” (“Do pracy”), гімн Г. Ярецького “Стража над Віслою” (“Straż nad Wisłą”), “Гімн Соколів” (“Hymn Sokółów”) М. Солтиса і “Кантата на честь Костюшка” (“Kantata Kościuszkowska”) М. Свежинського (M. Świerzyński). “Хор Сокола співає, як аматорський хор, цілком добре і має багато гарних голосів; чисто інтонує та старанно утримує модуляції та метр” – писав С. Бурса [додаток Д. 163].

21 травня 1897 року ювілейний комітет для вшанування сотої річниці від дня народження А. Міцкевича влаштував урочисту академію в залі Товариства “Сокіл”, де об’єднані хори львівських співочих товариств виконали “Міцкевичівську кантату” (“Kantata Mickiewiczowska”) Я. Галля на слова М. Конопніцької (Maria Konopnicka). 22 травня на місці спорудження пам’ятника А. Міцкевичу, (був відкритий у 1905 році. – *Т. М.*), об’єднані хори львівських співочих товариств виконали кантату С. Невядомського “Під колоною поета” (“Pod kolumną poety”) на слова К. Пшерви-Тетмаєра (Kazimierz Przerwa-Tetmajer), а ввечері того ж дня під час урочистого спектаклю у театрі Скарбка виконано вищеназвані кантати. 26 травня керівництво Товариства Католицької Ремісничої Молоді “Скеля” влаштувало урочистий вечір на честь 100-ї річниці від дня народження А. Міцкевича, на якому під керівництвом Р. Шварца виконано пісню Ф. Шопена “Пестійка” (“Pieszczotka”) на слова А. Міцкевича, пісню С. Невядомського “Думка”, та “Серенаду” Ю. Браги (J. Braga) для сопрано, скрипки і фортепіано [додаток Д. 171].

Як видно з наведеного списку, колективи співочих товариств і колективи ГМТ (чоловічий хор) спільно брали участь у різноманітних заходах. Здобули собі цим визнання та шану львів’ян, які охоче відвідували їхні музичні акції.

4.2. Специфіка діяльності автохтонних українських товариств

Відомо, що хорова та подекуди сольна вокальна музика звучала у кожній львівській церкві. Як пише Зіновій Лисько, “музичне мистецтво в Галичині в другій половині 18 ст. культивувалося найбільш при святоюрській митрополичій катедрі [йдеться про греко-католицький собор у Львові. – *Т. М.*]. За єпископів Лева Шептицького (1749–1777), Петра Білянського (1780–1798) та Миколи Скородинського (1798–1805) існував

там постійних хор і оркестр. Хор був великий, мішаний, складався звичайно з 40–50 членів, жіночі партії співали хлопчики фістулою. Про оркестр докладних відомостей не маємо, але знаємо, що він дійсно був, а Йосиф Левицький (1801–1860, священник, до 1833 року капелан перемиського єпископа Снігурського, заступник директора Дякоучительської школи, потім парох у різних місцевостях; автор праць із граматики та музики, аніматор і організатор музичного життя. – *Т. М*) свідчить, що за його часів в архіві святоюрського палацу були ще хорові та інструментальні партитури і списи інструментів церковної капели. [...] В часах свого кульмінаційного розвитку могла доходити до повного обсягу тодішнього симфонічного оркестру”. Спираючись на працю Й. Левицького “Історія введення музикального пінія в Перемишлі”, З. Лисько далі писав: “В церкві, разом з хором, він брав участь у всяких урочистих богослужбах, але його члени грали й поза мурами святоюрської гори, на різних двірських забавах, бенкетах, тощо. До цих надпрограмованих виступів спонукувала святоюрську капелу нестача подібних музичних ансамблів у Львові [...]” [196, с. 22]. Ці рядки дають нам певне право зробити припущення, що святоюрська капела була одним із перших оркестрових колективів, котрий спричинився до розвитку музичного мистецтва, колективного музичного публічного виконавства у Львові. Можливо також її виступи інспірували Юзефа Ельснера до створення Музичної Академії з членів театрального оркестру та відповідно підготованих аматорів, котрі виступали з концертами для львів’ян з різною програмою, до якої заучено твори тогочасних композиторів. Ймовірно, ці два колективи були першими (інших свідчень та відомостей про які-небудь інші оркестрові колективи немає), котрі порадували львів’ян виконанням симфонічної музики. З. Лисько також зазначив, що невідомо, які твори входили в репертуар святоюрської капели. “Догадуємося лише, що мусіли там бути твори західно-європейських композиторів [...]. Зате знаємо певно, що щодо якості й

виконання, святоюрська вокально-інструментальна капела була першорядною музичною силою” [196, с. 23]. Після смерті єпископа Скородинського у 1805 році капела почала хилитися до упадку. Як стверджує З. Лисько українська музика (у Львові. – *Т. М.*) також була в упадку. До 1891 року, коли почало діяти русько-українське хорове Товариство “Боян”, можна ствердити, що найкраще справа хорового виконавства була поставлена у таких осередках, як духовна семінарія (від 1830-х років) і Ставропігія (Ставропігійський інститут при Успенській (Волоській) церкві). Інтенсивне концертне життя української громади починається після Першої світової війни.

Про русько-український сегмент музичного виконавства порівняно з німецьким чи польським, про участь автохтонної верстви в музичному житті Львова зустрічаємо значно менше відомостей у пресі XIX ст. (зрештою українські газети і часописи почали виходити, в основному, тільки в другій половині ст., починаючи з часопису “Зоря Галицкая” від 1848 року, далі “Слово” (1861), “Діло” (1880) та ін.).

У 1861 році у Львові виникло русинсько-українське товариство “Руська Бесіда”, яке влаштовувало “декламаційно-музичні” вечори, у котрих брали участь не тільки окремі виконавці – солісти-вокалісти, але й студентські хорові колективи. У 1864 році це ж Товариство створило театр. Як відомо, український театр від початків був музично-драматичним, без музики не обходилася жодна вистава. До новоствореного театру, котрий розпочав свою діяльність у Народному Домі (до 1939 року він так і не мав власного приміщення, виступаючи у принагідно найнятих залах не тільки у Львові, але й у багатьох інших місцевостях Східної та Західної Галичини) було заангажовано військовий оркестр⁸¹ і диригента Ляйбольда, а також як

⁸¹ Практика залучання до військових оркестрів була в той час доволі популярною. В австрійських полкових військових оркестрах у Львові були музиканти, котрі грали не тільки на духових, але й струнних інструментах. Тож створити на їх базі симфонічний оркестр, котрий виконував більші твори, не було надто великою проблемою. Про склад симфонічного оркестру, для котрого писав свої “Увертюри” М. Вербицький, відомо, наприклад, з партитури “Увертюри” G-dur: 2 флейти, флейта піколо, 2 гобої,

хормейстера (оскільки театр мав власний хор) В. Смацяжинського⁸². Як бачимо, національність учасників вистав не відігравала вирішальної ролі, та й в оркестрі були музиканти різних національностей. Як подає З. Лисько на підставі повідомлення із часописів “Вістник” (1864, ч. 23) і “Слово” (1864, ч. 24) на першій виставі п’єси “Маруся” за Г. Квіткою-Основ’яненком з музикою Вінцента Квятковського у Народному Домі 29 березня 1864 року оркестр на початку грав Увертюру М. Вербицького, а в антрактах “Коломийки” Тимольського та інші твори [196, с. 70]. Музика В. Квятковського – диригента оркестру волинського дворянського театру – звучала й у інших п’єсах, як і музика Я. Н. Новаковського та, передусім, Михайла Вербицького, який створив для театру декілька увертюр. Деякі з них не призначалися до жодної співогри, названі ним “симфоніями”, крім того, автор національного гімну створив понад 20 оперет, котрі З. Лисько називав “співограми”.

“Музично-декламаційні” вечори, присвячені пам’яті Т. Г. Шевченка, від 1865 року відбувалися у Галичині щорічно. Перший відбувся 10 березня 1865 року у Перемишлі за участю хору товариства “Руська Бесіда” на чолі з о. Іваном Лаврівським. Солістами були А. Вахнянин та о. І. Лаврівський, який мав відповідну музичну підготовку та працював у Львові диригентом хору греко-католицької Духовної семінарії. У 1868 році відбувся перший шевченківський концерт у Львові. Як пише Т. Булат, для цього концерту “[...] були написані перші в українській музиці твори розгорнутої форми на слова «Заповіту». Їх авторами були М. Вербицький та М. Лисенко. Були виконані також «Марш на смерть Т. Г. Шевченка» для фортепіано Ф. Безуглого та хори «Мир вам, браття» і «Де згода в сімействі». Цей

2 кларнети, 2 фаготи, 2 валторни, 2 труби, 1 тромбон, 2 литаври (котли) і струнний квінтет – тобто парний склад оркестру гайднівсько-моцартівського типу.

⁸² Войцех Смацяжинський (Wojciech Smaciarzyński, 1819–1874) – польський оперний співак, віолончеліст, органіст, диригент львівської Опери з 1857-1864 року і педагог сольного співу у Консерваторії ГМТ, з 1866 року – театрального оркестру в Кракові.

шевченківський концерт У Львові здобув широкий розголос по краю. Відтоді такі концерти стали традиційними” [141, Т. 2, с. 349].

У 1870 році Анатоль Вахнянин зініціював створення хорového товариства “Теорбан”, яке, однак, виступивши декілька разів у Львові, перестало існувати. Це було перше руське музичне Товариство в Галичині [176, с. 132]. Щодо цілей Товариства варто навести цікавий архівний документ⁸³:

“До Панів Засновників Товариства «Теорбан» на руки Високородного Пана Юляна Лавровского ц.[ісарсько] к.[оролівського] совітника вишого суду Краєвого и Вице-Миршалька сойму Кревого во Львові.

Въ прилозі пересилає ц. к. Дырекция поліції одинъ екземпляръ статутівъ товариства «Теорбан» зъ ознаймленьемъ, що Высокое ц. ц. Намісництво рескриптомъ зъ д. 23 листопада с. р. ч. 49.764 на основанье товариства після приложенихъ статуівъ зезволило.

Зъ ц. к. Дырекции поліції.

Во Львові дня 28 листопада 1871” [6, арк. 44; 5, арк. 21; 2, арк. 1–14].

Подаємо також фрагмент Статуту Товариства “Теорбан”:

§ 1. [...] Цілею его є досконаленє музики взагалі а именно музики **народної** [...]

§ 3. [...] Товариство уряджує:

1. Школу музичну для інструментальній і вокальної музики
2. Школу для науки гармонії, контрапункту и т. д.” [5, арк. 23].

Товариство мало на меті створити також хор. Але поставлені перед собою цілі “Теорбану” не вдалося реалізувати, і воно через кілька місяців перестало існувати⁸⁴. Ось як його діяльність оцінила М. Загайкевич:

⁸³ Усі документи та пресові матеріали, писані у свій час “рускою мовою”, зумисно подано в оригінальній тогочасній мовно-письмовій транскрипції, щоб хоча в той спосіб відбити своєрідний “дух часу”.

⁸⁴ У донесенні до Намісництва ц. к. президії поліції про діяльність товариств у Львові в 1873 році фігурує ще “Теорбан товариство для плекання музики” див.: [1]. Гадаю, що це був прояв бюрократизму: Товариство не звернулося про зняття з реєстрації, значить, на думку бюрократів, функціонувало.

“Особливо інтенсивно розвивалось серед української громадськості хорове мистецтво. У 1870 р. навіть була зроблена спроба централізації масового хорового руху: композитор А. Вахнянин заснував музичне товариство «Теорбан». Основну ланку товариства становив молодіжний хор, що складався з талановитих співаків, зокрема таких видатних у майбутньому діячів оперної сцени, як Мишуга і Закревський. За браком матеріальних засобів «Теорбан» проіснував недовго, але молодь все ж продовжувала збиратися на хорові співки в клубі «Руської бесіди», систематично влаштовувала концерти” [161, с. 17].

23 травня 1876 року у залі Львівської ратуші, створені ще 1870 року українські студентські товариства “Академіческий [Академічний] Кружок [Гурток] ” і “Дружний [Дружній] Лихвар” організували благодійний вечір на користь убогих учнів української Академічної гімназії. Виконавцями були учні Академічної гімназії за участю аматорів співу та оркестр полку “Рінгельгайм” під керівництвом капельмейстера Панганза. “В концерті, – пише Т. Булат, – чоловічий хор з оркестром виконав не лише популярний «Татарський хор» з опери «Купало» Вахнянина (у польській програмі і рецензії написано: «Татарський напад». – *Т. М.*), а й цілий монтаж із її фрагментів – «Ворожіння», «Хор русалок», «Романс», «Купальний похід», «Купальний хорівід» і «Рондо». В цій своєрідній композиції, названій кантатою, були зайняті солісти, хор, малий оркестр, виконавець на фісгармонії. Про концерт схвально відгукнувся журнал «Друг» у травневому номері за 1876 р.” [141, с. 354]. Це було перше виконання фрагментів майбутньої опери “Купало” – чомусь тут скромно названої “кантатою”. Крім творів А. Вахнянина, виконано ще: “Л. Бетховен – «Трію» ор. 82 («пп. Й. Й., Шв. і В.»), І. Лаврівський – «Дует» «Чи то звізди?» для двох сопрано в супроводі фортепіано («пані Л., Б., і п. [Мар’ян. – *Т. М.*] Сіньо»), М. Конопасек – Slovanke для фортепіано: а) «З наших гір», б) «З наших долин» (автор)” [додаток Д. 262].

На основі “Дружнього Лихваря” 1882 року виникло студентське товариство Академічне Братство, яке влаштовувало по Галичині артистичні мандрівки, в котрих брав участь студентський хор (у його програмах були твори М. Лисенка, М. Вербицького, А. Вахнянина, І. Лаврівського, І. Воробкевича та інших композиторів; у жіночому хорі під керівництвом Євгенії Барвінської співали три сестри Крушельницькі, в тім числі й Соломія), окремі виконавці – вокалісти та інструменталісти. “На той час – пише Т. Булат, – особливо поширеною формою стали невеликі хори-ансамблі. Композитор Д. Січинський був керівником «одинадцятки». Цей колектив брав участь, зокрема, у вечорі в пам’ять других роковин смерті Ю. Федьковича, що організувало «Академічне братство» у Львові 4 березня 1890 р. Хор виконував досить складні композиції «На прю!» Лисенка, «З округів» Нижанківського, а також популярні твори Вербицького «До місяця», «Все утихло», Лаврівського «Чом річенько»”. Близько 1891 року диригентом хору «Дванадцятка» був О. Нижанківський, до репертуару котрого “входили народні пісні й національні слов’янські гімни, надіслані хорватським товариством студентів «Zastava» в Загребі, товариством «Slovenija na Dunaji» у Відні і сербським «Зора у Бечу»”. Як пише дослідниця, “чільне місце в історії української музики посідає хор молоді, організований О. Нижанківським в 1885–1887 роках у Львові. [...] Зосередивши свою діяльність при товаристві ремісників «Зоря», хор молоді одержав реальну можливість часто виступати з концертами, знайомити слухачів з новими творами [...]. Багато концертів хору відбулося у 1886 і 1887 роках. Преса відзначала артистизм диригентської манери Нижанківського, проникнення співаків у характер виконуваного твору. Хористи виступали на вечорах, присвячених шевченківській даті, в концертах для польської молоді, влітку виїжджали з концертами в інші міста. [...] Висока культура і хорова майстерність, що відзначали цей колектив львівської молоді, зробили його передвісником існування

постійного хорового товариства, яким незабаром став «Львівський Боян» [141, с. 356–357].

Як пише Т. Булат, “значною подією в житті українського народу Галичини, Буковини, подією, що мала вплив на музично-творчу працю діячів Наддніпрянської України, було виникнення у Львові хорового товариства «Боян» (грудень 1890 року). Думка про заснування співацького гуртка виникла в 1890 році серед членів «Руської бесіди». На початку наступного року був визначений організаційний комітет: В. Шухевич (голова), А. Вахнянин та Є. Барвінська (диригенти) 4 (14) квітня 1891 року відбувся концерт, в якому вперше виступив хор «Львівського Бояна» (виконувались твори Вахнянина, Вербицького, Лисенка). Показовою є концертна програма, підготовлена для виступу у Стрию 28 червня того ж року. Вона складалася з хорових і сольних вокальних та інструментальних номерів. Це «Сині очі» Воробкевича, «Наша жизнь» Вахнянина (співав чоловічий хор), мішаний хор виконав «Верховину», «Коломийку» Лисенка, «До весни» Матюка. [Польський оперний. – Т. М.] співак Шиманський виконав романс «Мені однаково» Лисенка, Волощакова (сопрано), «Нема мені порадоньки» Вахнянина. Був проспіваний також терцет з опери «Різдвяна ніч» і виконана Рапсодія для фортепіано Лисенка. Характер репертуару, визначений вже на першому етапі становлення товариства, не змінився в подальшому. На концертах постійно звучали народна музика, твори Лисенка, кращі композиції західноукраїнських авторів” [141, с. 360].

“Боян” (“Львівський Боян”) – перше українське музичне співацько-хорове товариство, яке проіснувало 49 років, та на зразок якого в багатьох інших місцевостях Галичини та сході України заснувалися подібні хорові товариства⁸⁵, який тримав почесне звання “Боян-Батько” [176, с. 134-141]. Дослідники стверджують, що у Львові “Боян” виник 1891 року [162, с. 45;

⁸⁵ Наприклад, у Перемишлі (1891), Бережанах (1892), Стрию (1894), Коломиї та Стініславові (1895), Чорткові (1898), Чернівцях (1899), Снятині і Тернополі (1901), Болехові (1908), Самборі (1914), Дрогобичі (1922) та інших місцевостях.

176, с. 134] (тобто на перших установчих зборах 2 лютого 1891 року). Натомість Л. Мазепа [209, с. 28] вважає, що датою заснування “Бояна” у Львові належить вважати 24 грудня 1890 року. Ця дата підтверджується низкою архівних документів [1; 3; 8; 12; 13; 41⁸⁶; 43; 49]. В одному з них під 1890 роком записано, що на початку грудня до Намісництва звернулися з листом А. Вахнянин, Г. Шухевичева, Є. Барвінська, М. Нагірний, О. Бажанська-Озаркевич, доктор С. Федак, О. Колесса, доктор Л. Озаркевич з повідомленням про заснування товариства “Львівський Боян”. Цей лист Намісництво отримало 10 грудня 1890 року. До листа був доданий Статут. Намісництво листом від 24 грудня 1890 року повідомило про затвердження Статуту, а Товариство було вписане до згаданого реєстру [43, арк. 10–12-зв.].

У першому рукописному Статуті було записано:

“§. 3. [...] Цілею товариства єсть плеканє головно руско-національного співу так хорального як і сольового і такоїже музики інструментальній.

§. 4. Средства до осягнення тої ціли. Тим суть [...] удержуванє школи музичной [...]” [43, арк. 17].

Своєю структурою “Львівський Боян” був подібний до інших львівських музичних (співочо-хорових) товариств. Окрім членів чинних, “дійсних”, він посідав також матеріально допомагаючих членів, а також почесних членів (ними були, М. Лисенко, який присвятив “Львівському Боянові” кантату “Радуйся, ниво неполитая”, В. Шухевич, А. Вахнянин, С. Людкевич, Ф. Колесса, С. Федак, О. Нижанківський, О. Мишуга, М. Волошин, Г. Ясеницька, Й. Доманик, І. Рожанковська та ін.). У 1906 році у “Львівському Бояні” було 118 дійсних і 53 допомагаючих членів [166, с. 47]. Першим головою було обрано В. Шухевича, його заступником

⁸⁶ Тут подано реєстраційний № Намісництва: L. 92195 і L. p. 32934, арк. 38.

С. Федак, диригентами А. Вахнянина і Є. Барвінську, членами правління – Д. Січинського, С. Хандериса та Б. Ганінчакову [205, Т. 2, с. 379].

У квітні 1891 року відбувся перший концерт “Бояна”, присвячений 30-річчю від дня смерті Т. Г. Шевченка, у якому були виконані “Заповіт” М. Вербицького, “Молитва” з опери “Купало” А. Вахнянина та кантата “Іван Гус” М. Лисенка. Усі виступи “Бояна” несли в собі величезний патріотичний, незалежницький заряд, який збуджував національну свідомість українського народу Галичини та Наддніпрянщини.

Основне місце займав національний репертуар, виконання творів українських композиторів, хоча було виконано багато хорів західноєвропейської літератури, зі супроводом оркестру чи акапельних. Для “Львівського Бояна” творили такі галицькі композитори, як А. Вахнянин, Д. Січинський, Г. Топольницький, Ф. Колесса, С. Людкевич, Й. Кишакевич, В. Барвінський та інші. Поряд із творами українських авторів, “Львівський Боян” виконав такі хорові полотна, як “Ізраїль в Єгипті” Г. Ф. Генделя, “Христос” Ф. Мендельсона, “Олаф Тригвасон” Е. Гріга, “Гарна Олена” (“Schöne Ellen”) М. Бруха, “Шванда-дудар” К. Бенделя, “Хор половців” О. Бородіна, “Кавказ” С. Людкевича. “Львівський Боян” влаштовував тематичні, монографічні концерти, присвячені 100-річчю відродження русько-української літератури, 100-річчю першого українського хору в Галичині (перемиської греко-католицької катедри), роковинам скасування панщини, Т. Шевченкові, І. Франку, митрополитові А. Шептицькому, творчості М. Лисенка, Д. Бортнянського, О. Нижанківського, М. Вербицького, Б. Сметани, Ф. Шуберта, програми українських народних пісень, нових хорових творів українських композиторів. У концертах виступали такі співаки, як Соломія та Анна Крушельницькі, О. Мишуга, М. Менцинський, М. Голинський, О. Парахоняк, О. Носалевич, В. Тисяк, О. Бандрівська, Р. Орленко-Прокопович та ін. “Львівський Боян” неодноразово виїздив у концертні подорожі. У перші ж роки він виступив у

Празі, Кракові, Станіславові, Стрию, Лавочному, Тереховлі та інших містах [205, Т. 2, с. 380–384]. Додамо тільки, що за прикладом “Львівського Бояна” виникли під такою ж назвою колективи й осередки в Перемишлі, Бережанах, Стрию, Коломиї, Станіславові, Чорткові, Чернівцях, Снятині, Тернополі, Болехові, Самборі, Дрогобичі, Тереховлі, Калуші, Перемишлянах, Бориславі, Сяноку, Бродах, Садгорі, Вишківцях, Кіцмані, Вижниці, а також у Києві, Полтаві, Нью-Йорку, Детройті, Вінніпегу та ін., у зв’язку з чим Львівське Товариство отримало почесне звання “Боян-Батько”.

Диригентами “Львівського Бояна” були ще: Остап Нижанківський (1895), Стефан Федак (1898–?), Тадей Купчинський (1902, заступник диригента), Станіслав Людкевич (1899–?, 1924–1929, 1932–?), Михайло Волошин (1911–?, 1921–1924), Олена Ясеницька (1911), Петро Артимович (1911, заступник), Василь Барвінський (1915–?; у період 1917–1923 років змінилося 8 диригентів), Стефанія Туркевич (1921), Михайло Гайворонський (1921, заступник і диригент), Антін Рудницький (1921, заступник), Олена Волошин (1921–1922), Роман Прокопович (1922, заступник), Лев Туркевич (1925, зступник), Ірина Рожанковська (1927–1930), Іван Охримович (1927–1929, заступник, 1934–1939, диригент), Іларіон Гриневецький (1930–?), Богдан Вахнянин (1930, заступник), Олена Філясова (1932–1933), Микола Колесса (1931–1933, заступник), Ольга Ціпановська (1934–1939), Омелян Плешкевич (1934–1939, заступник) [41, арк. 1–31; 43, арк. 6–9].

Головами правління “Львівського Бояна” були такі суспільно-громадські та музичні діячі, як В. Шухевич, А. Вахнянин, Л. Цегельський, Й. Доманик, К. Студинський, о. І. Туркевич, о. Д. Садовський, М. Федусевич, Я. Вітошинський, І. Гриневецький, М. Гуменний; заступниками голови: С. Федак, о. І. Туркевич, Й. Доманик, С. Людкевич, О. Дрималик, о. Й. Кишакевич, Я. Сімянович; членами Виділу С. Хандерик, Б. Ганінчакова, Д. Січинський, О. Тисовський, З. Попель, О. Кирилович,

Ю. Давидович, Г. Філяс, І. Охримович, О. Левицький, О. Левицька, Р. Федусевич, П. Берест, Є. Форостина, С. Савицька, Ю. Давидович, О. Кліш, М. Вербицький, о. Й. Кишакевич, П. Гладій, М. Дзерович, Р. Брикович, О. Філясова, Д. Вахнянин, О. Ціпановська; заступниками членів Виділу Й. Дембицький, В. Козак, С. Людкевич, В. Барвінський, І. Рожанковська, М. Волошин, П. Гладій, Б. Вахнянин, О. Плешкевич, Б. Кудрик, Й. Дрималик, М. Чорнак, О. Квасниця, Е. Кунинець, С. Мартинюк, В. Михалевич та інші [41, арк. 1–31; 43, арк. 6–9].

У 1892 році “Львівський Боян” почав видавати “Музичну бібліотеку”, яка невдовзі перетворилася в окреме нотне видавництво “Підручна бібліотека «Львівського Бояна»”. В ньому друкували хоріві партитури українських композиторів, що сприяло поповненню бібліотек “Боянів” в інших місцевостях.

У 1903 році на базі “Боянів” було утворено Союз співацьких і музичних Товариств. У машинописі його першого Статуту, датованого 1 лютого 1903 року було записано:

«§. 2. Цілею товариства є сполученє руских як съпівацких так і музичних товариств в Галичині надто плеканє вокальної і інструментальної як сьвіцької так церковної музики.

§ 3. Средствами до осягнення повисшої ціли суть:

1. моральне і матеріальне всиранє вже існуючих а надто закладанє нових съпівацких і музичних товариств і кружків;
2. основанє і веденє музичної школи;
3. уряджуванє съпівацких і музичних з’здів, спільних прилюдних продукцій і відчитів;
4. удержуванє музичної бібліотеки;
5. розписуваня Конкурсів на найліпші як вокальні так інструментальні твори і преміюванє їх;

6. видаванє часописи, посьвяченої сьпівови, музиці і справам товариств сьпівацьких і музичних, як також справам «Союза» тих товариств;

7. видавництво музичних творів.

§ 4. Товариство складає ся з членів:

А/ звичайних

Б/ почетних

В/ спомагаючих ”[55, арк.1].

Статут цього товариства і сам Союз були затвержені декретом Намісництва за № 53080 від 2 травня 1903 року [50, арк. 76-зв.].

Своїм основним завданням Союз вважав у той час організацію Вищого Музичного Інституту.

Першим головою Союзу було обрано основного ініціатора (разом із В. Шухевичем) його заснування – А. Вахнянина, заступником став доктор Т. Кормаш з Перемишля. В 1904 року головою став доктор С. Федак, а в 1907 – В. Шухевич, заступником о. О. Нижанківський, секретарем Й. Доманик.

21 квітня 1907 року Загальні збори Союзу співацьких і музичних товариств ухвалили змінити устав у тому напрямі, аби “головною ціллю Товариства було веденє Інститута музичного, а другою сполученє руских як сьпів. [співочих. – *Т. М.*] так муз. [музичних. – *Т. М.*] товариств в Галичині, а вслід за тим змінити і назву «Союз Сьп. [співочьких. – *Т. М.*] муз. [музичних. – *Т. М.*] Тов. [товариств. – *Т. М.*]» на «Музичне Товариство ім. Миколи Лисенка у Львові». Сі зміни приняло ц. к. Намісництво рескр. З 1/6 1907, ч. 61097 до відомости” [50, арк. 45-зв.].

Дещо пізніше в “Ділі” появилася стаття, в якій пояснювалася справа зміни назви. В ній, зокрема, невідомий автор писав: “З нагоди з’їзду Бояністів в 10-літний ювілей існування «Львівського “Бояна”» засновано в р. 1903 товариство «Союз сьпівацьких і музичних товариств», яке попри

ціль, вказану вже назвою своєю, мало підпирати морально і матеріально вже єствуючі, а надто закладати нові сьпівачькі і музичні товариства і кружки, як також основувати і вести музичні школи. В протягу чотирьох літ існування «Союза» показало ся, що те товариство першої і головної своєї ціли мимо найліпших заходів не могло діпняти, бо навіть виділ дуже рідко коли міг зібрати ся з причин утяжливої точки устави, – підчас коли друга ціль, іменно: основанє і веденє музичної школи, дало ся легко осягнути.

Завдяки умілому прововоди радника Н. Вахнянина, котрому виділ повірив дирекцію Музичного Інститута, розивався той Інститут що раз краще, а щорічні курсові пописи свідчили о успішній праці Збору учительського, бо давали знаменитий вислід тої праці. Сі обставини спонукали вибраний на сьогорічних зборах виділ товариства звернути головну увагу на розвій Музичного Інститута а рівночасно придбати для товариства як найбільше число членів. В тій ціли постановив виділ поперед усього змінити назву товариства на таку, яка була би загальніщою і більше відповідала дійсній праці товариства, а рівночасно була виразом великої почести для найбільшого нашого музика, патріота, супротив чого ухвалено змінити дотеперішну назву «Союз сьпівучих і музичних товариств» на «Музичне Товариство імени Миколи Лисенка», а яко першу і головну ціль того товариства постановлено: веденє музичного Інститута” [додаток Д. 36].

Листом від 1 червня 1907 року Галицьке Намісництво повідомило дирекцію поліції про зміну назви Союзу на ”Товариство ім. Миколи Лисенка” [50, арк. 57]. На підставі архівних записів встановлено прізвища керівників Товариства, зареєстрованих у Намісництві під датами: 7.12.1907: голова – В. Шухевич, заступник – доктор П. Шушкевич; 7.03.1909: голова – В. Шухевич, заст. – П. Шушкевич, секретар – Йосиф Доманик; 27.12.1909: голова – В. Шухевич, заступник – П. Шушкевич, секретар – Ярослав Вітошинський; 19.11.1910: голова – В. Шухевич, заступник – П. Шушкевич, секретар о. Іван Туркевич; 28.10.1911 – як у

попередньому році; 23.11.1912 – як у попередньому році; 19.11.1913: голова – ц. к.⁸⁷ професор В. Шухевич, заступник доктор Іван Копач, секр. Й. Доманик; 30.05.1917: голова – Йосиф Дрималик, заступник І. Копач, секретар Володимир Позанський; 30.3.1920: голова – Й. Дрималик, заступник – І. Копач, секретар – доктор Теодозій Воевудка; 30.03.1922: як у попередньому році; 28.11.1923: голова – Й. Дрималик, заступник – доктор Михайло Волошин; 28.11.1924: як у попередньому році; 22.03.1929: голова – окружний суддя Й. Дрималик, заступник – доктор М. Волошин, секретар – Іларій Гриневецький, члени Виділу: Карло Бандрівський, Й. Доманик, доктор Філярет Колесса, доктор І. Копач, Іван Охримович, Ірена Рожанковська, Мирон Федусевич; 24.11.1933: голова – Й. Дрималик, заступник – М. Волошин, секретар – І. Гриневецький, скарбник – І. Охримович, члени Виділу – І. Копач, Ф. Колесса, Н. Нижанківський, заступники виділових – Іванна Приймова, Д. Вахнянин, Зіновій Лисько, О. Ціпановська; 18.11.1934: голова, заступник і секретар – як у попередньому році, члени Виділу: доктор І. Копач, доктор Ф. Колесса, І. Охримович, доктор Нестор Нижинківський, заступники членів Виділу – Іванна Приймова, Ольга Ціпановська, Данило Вахнянин; 15.11.1936: голова – суддя доктор Й. Дрималик, заступник – адвокат доктор прав М. Волошин, секретар професор гімназії І. Гринивецький, скарбник – директор Банку Краєвого Кредитного Товариства І. Охримович, члени Виділу: доктор професор Консерваторії І. Копач, доктор професор Ф. Колесса, професор Д. Вахнянин, купець Омелян Плешкевич, Ольга Ціпановська, професор Тарас Шухевич, бібліотекар – доктор С. Людкевич; 14.11.1937: Виділ обрано в такому ж складі [50, арк. 2-38; 32, арк.155-зв, 157-зв].

З наведеного видно, що чимало членів керівництва “Львівського Бояна” входили також до керівництва Союзу співацьких і музичних

⁸⁷ Цісарсько-королівський.

товариств, а потім – Музичного Товариства ім. М. Лисенка, що було зовсім логічним.

Окрім основного товариства, в українському середовищі діяли й інші, наприклад, Хор “Бандурист” (1905), створений зі студентів львівських вищих закладів. Як пишуть дослідники В. Клин та Л. Мазепа: “До його складу ввійшли студенти Політехніки, Академії ветеринарної медицини і Академії зовнішньої торгівлі. Мету товариства визначив один з перших параграфів статуту: «Плекання головно українського національного співу, як хорального, так і сольного, а також інструментальної музики»” [25, арк. 23]. Довголітніми диригентами були І. Смолянський і П. Артимовський. Концертні програми “Бандуриста” близькі “Боянові”. “[...] У Львові обидва колективи часто виступали спільно” [184, с. 332–333].

До організації цього Товариства спричинилися Є. Форостина, Б. Вахнянин, М. Волошин, Н. Тихоновський, О. Лісікевич, А. Чайківський, Г. Михалинич, М. Губчак, Я. Селезінка, К. Бутковський, Ю. Жмур, М. Гарасевич, А. Брилинський [294, с. 210]. Початково “Бандурист”, який був чоловічим хором, влаштовував так звані “збірні” концерти, у яких – поза хоровими номерами – виступали солісти. Наприклад, “в одному з перших концертів на початку липня 1906 р. взяли участь: піаністка С. Дністрянська, скрипаль Садовський та співачка А. Крушельницька”. Один із перших виступів відбувся також у Кракові, де поряд із хором, яким керував Іван Смолинський (перший диригент “Бандуриста”), у ролі солістів виступили М. Волошин – спів, Садовський – скрипка і Т. Шухевич – фортепіано [додаток Д. 77]. У 1906–1914 роках хором керував Петро Артимович. Упродовж 1920–1930-х років диригентом цього хору був Іван Охримович, у 1933 році Омелян Плешкевич, якийсь час – Лев Туркевич, потім – Іларіон Гриневецький, а відтак Микола Колесса. Акомпаніаторами були тоді Б. Кудрик і Т. Шухевич. Як писав С. Людкевич, це товариство “проспівало

[...] всю нашу хорово-мужеську літературу” [205, Т. 2, с. 522], а, мабуть, не тільки таку мало в своєму репертуарі [294, с. 210].

Хор “Бандуриста” співав іноді разом із “Львівським Бояном”. Окрім Львова, хор виступав також у місцевостях Прикарпаття (Гуцульщина, Бойківщина, Покуття) та Поділля. В цих концертах хору брали участь такі співаки, як М. Менцинський, М. Микиша, А. Крушельницька, О. Парахоняк, С. Стаднікова, М. Маслюк, бандурист Г. Хоткевич та інші співаки й інструменталісти [143, с. 42]. Як пишуть дослідники, у концертах виступали вокалісти та інструменталісти, серед яких були знамениті співачки і співаки – сестри С. і А. Крушельницькі, Ф. Лопатинська, М. Сіяківна (солістка опери у Барселоні), Ірина Сологуб (солістка опери в Генуї), О. Мишуга, М. Менцинський, М. Голинський, О. Носалевич, М. Микиша, І. Григорович (соліст опери в Загребі), І. Безак, М. Левицький, М. Ульяновський (соліст опери в Бухаресті), А. Гаск; піаністи: Д. та І. Шухевичі, О. Окуневська (учениця М. Лисенка), О. і Г. Прокеш, О. Ціпановська, Н. Кміцикевич, В. Божейко, О. Бірецька, С. Дністрянська, В. Барвінський, скрипалі О. Бережницький, Є. Перфецький, Р. Придаткевич, О. Садовський, Р. Криштальський, віолончеліст Б. Бережницький, цитрист Є. Купчинський. Неодноразово в концертах брали участь члени ГМТ та студенти Консерваторії ГМТ – А. Вольфсталь, Я. Галль, Ю. Шиманський та ін. [184, с. 333].

Значне пожвавлення діяльності українських митців на початку ХХ ст. зумовлене кількома чинниками. По-перше, “в цей час спостерігається загальна активізація не тільки суспільного, а й музичного життя у більшості культурних центрів, насамперед у Львові, виникнення ряду концертно-театральних установ, музичних товариств, навчальних закладів тощо. По-друге, наприкінці ХІХ і в перші десятиліття ХХ ст. з’явився ряд українських професіональних музикантів, що здобули музичну освіту: в місцевих навчальних закладах, у Консерваторії ГМТ у Львові (О. Мишуга,

С. Крушельницька, М. Менцинський – учні В. Висоцького, Д. та І. Шухевичі, Т. Шухевич, В. Гузар – учні В. Курца, О. і Б. Бережницьких, учні М. Вольфсталя і А. Слядека та ін.), у Відні (С. Людкевич, Ф. Колесса, О. Окуневська, що перед тим навчалася у М. Лисенка в Києві, В. Божейко, М. Кондрацький, О. Носалевич, О. Ясеницька, учениця Т. Лешетицького, Е. Зауер, Є. Лялевича і А. Кессісоглу), в Петербурзі (Є. Щедрович-Ганкевичева – учениця Л. Ауера і О. Шевченка [Єлизавета Щедрович-Ганкевичева була ученицею Отакара Шевчіка у Київському музичному училищі або у Празі, а не в Петербурзі. – *Т. М.*], у Празі (В. Барвінський), та інших європейських консерваторіях. Це спричинилося до появи високопрофесійних фахівців” [184, с. 333].

Формуванню “українського музичного професіоналізму в Галичині й на Буковині певною мірою сприяли також наявність і творча діяльність ряду польських та німецьких [радіше австрійських. – *Т. М.*] музичних товариств і культурно-мистецьких установ, значної кількості музикантів різних спеціальностей, які проживали на західноукраїнських землях, часті приїзди видатних композиторів і виконавців з багатьох країн Європи й Америки, що знайомили місцевих митців з актуальними досягненнями світової музичної культури” [184, с. 335]. Діяльність вищезгаданих музичних товариств мала вплив не тільки на галицьку музичну культуру, а й на розвиток відповідних інституцій у Східній Україні, а також на організацію музичного життя української діаспори. Як вірно зазначає Г. Карась “впродовж ХХ ст. українська діаспора, зберігши напрацьований позитивний досвід материкових суспільно-культурних організацій та музичних товариств, зокрема «Просвіти», «Бояна», СУПРОМу зуміла створити широко розгалужену сітку громадсько-політичних та просвітницько-культурних об’єднань та організацій, осередки музичної культури, які не тільки зіграли важливу роль в налагодженні культурницького життя еміграції, але й стали

основними загальними чинниками збереження етнічної самобутності та формування самосвідомості західної діаспори” [169, с. 230].

Висновки до Розділу 4

Конкретні матеріали, це приклади різноманітної концертної діяльності львівських музичних товариств та когорти митців, передусім виконавців, хорових та інструментальних колективів (оркестрів та ансамблів), а також великої кількості солістів – вокалістів та інструменталістів, як місцевих, так і гастролерів.

Завдяки концертній і просвітницькій діяльності товариств, інституцій та окремих виконавців львів’яни різних національностей могли познайомитись з хоровою, вокальною, інструментальною творчістю композиторів різних епох і національних шкіл, з виконавством солістів – вокалістів та інструменталістів. Не можна також забувати, що у багатьох львівських храмах (римо- і греко-католицьких, можливо й у синагогах) існували хорові, а в деяких – інструментальні капели. Вони мали не тільки суто прикладне (для богослужінь) значення, але долучалися іноді у загальноконцертну діяльність у місті. Такими були капели Домініканського, Францисканського, Єзуїтського, Катедрального римо-католицьких костелів, Святоюрського кафедрального собору, відродженого у 1831 році хору Ставропігії, хору заснованої 1783 року Греко-католицької Духовної Семінарії (потім – Богословської Академії) та ін. Усі ці чинники в той чи інший спосіб різною мірою “працювали” на омузикальнення корінних мешканців міста на розвиток його різнонаціональної музичної культури [176].

Захопленню грою на цитрі (від початку ХХ ст. була дуже популярним в родинному колі інструментом), або на мандоліні чи гітарі, спонукала до пізнання загальнотеоретичних основ музики, ознайомленням з нотною грамотою, виховувала естетичні смаки в різноманітних верствах мешканців,

підготовляла майбутніх слухачів філармонічних (симфонічних) чи камерних концертів, оперних спектаклів тощо. Зауважимо також, що неодноразово відбувалися спільні виступи таких хорових товариств, як “Лютня”, “Ехо”, “Львівський Боян” (який, до речі, виник почасти за ініціативою українських співаків, котрі починали у “Лютні”), не говорячи вже про спільні виступи солістів – вокалістів та інструменталістів у різних концертах та інших акціях.

У другій половині ХІХ – на початку ХХ ст. у Львові розвивалося не тільки домашнє музикування у родинах деяких багатших містян (аристократії, шляхти, багатих міщан й промисловців), але у середовищі інтелігенції, духівництва, ремісництва, у казино, гуртках, клубах, де мешканці збиралися на вечірки (“музичні”, “музично-декламаційні”, освітнього характеру, тощо), на “забави” (розважальні заходи), бали, тощо та ін. У Львові існувало також декілька інших – немусичних – товариств, які однак також долучалися до музичної культури, об’єднували аматорів та запрошували на свої корпоративні зустрічі професіональних музикантів – як місцевих, так і гастролерів. На їхніх зустрічах відбувались і просвітницькі заходи – лекції з питань музичного мистецтва, або лекції-концерти. Отже, наявність мережі музичних та культурно-просвітницьких товариств гармонійно доповнювала загальну панораму музичного життя міста і краю.

Розділ 5

ГОЛОВНІ ФУНКЦІЇ МУЗИЧНИХ, ХОРОВИХ ТА КУЛЬТУРНО-ПРОСВІТНИЦЬКИХ ТОВАРИСТВ НА ПРИКЛАДІ ГАЛИЧИНИ

Від моменту утворення філармоній, різних професійних музичних колективів, зміцнення музичних навчальних закладів вищого типу – консерваторій, академій, потреба в існуванні таких музичних товариств “загального” типу зменшилася, хоча окремі з них існують до сьогоднішнього дня. Тільки деякі музичні товариства далі продовжують свою діяльність. Це в першу чергу стосується віденського Товариства Друзів Музики, яке надалі відіграє значну роль у музичному житті Європи, вже третє століття організовуючи престижні концерти.

Окрім того, в сучасній культурній інфраструктурі залишилися осередки хорової музики (деякі відмовилися від вживання назви “товариство”) та професійні товариства, що об’єднують композиторів, музикознавців чи шанувальників творчості якогось композитора (імені Й. С. Баха у Лейпцигу, імені Ф. Шопена у Варшаві, імені Г. Венявського у Любліні та Познані тощо).

Але в історичній перспективі варто наголосити, що музичні товариства різного типу – однопрофільні або багатoproфільні, інтегровані з іншими напрямками культурно-просвітницької діяльності, протягом другої половини XVIII ст. – аж до Першої світової війни, а в деяких випадках і довше, до Другої світової війни (як у Львові) – залишались одними із найважливіших центрів духовного життя міста, регіону та народів. У бездержавних націй вони взагалі стали одним із найважливіших чинників національної ідентифікації і стимулів боротьби за незалежність.

Пояснення цього феномену вже частково подавалось і в самому історичному огляді музичних товариств, і в представлених історико-

естетичних студіях до теми. Однак переконані, що необхідно узагальнити і систематизувати причини, з яких скромні аматорські музичні товариства протягом вельми тривалого хронологічного відтинку зберігали настільки вагому суспільну позицію, що їм виділяли державні субвенції (дотації), до їх керівництва вважали за честь долучитися вершки суспільства, включно з коронованими особами, а їх концертні акції збирали не меншу кількість слухачів, ніж виступи найбільших зірок світового масштабу. Таку позицію можна дійсно трактувати як феномен, тобто унікальне явище, яке не має до кінця раціонального пояснення, але тим не менше, привертає всезагальну увагу і відіграє помітну роль у соціумі [233; 394].

Спираючись на вже сформульовані соціокультурні функції музичних у згаданих працях І. Бермес, Н. Синкевич, З. Ластовецької-Соланської, як також на класифікацію естетичних (індивідуальних і колективних) суспільних потреб у царині музичного мистецтва, запропонуємо власну систематизацію розмаїтих функцій музичних товариств у європейському просторі вказаного періоду. За її допомогою намагатимемося прояснити і мотиви активної масової участі в музичних товариствах представників різних суспільних верств, професій, віросповідань, віку, статі і т. д. Зроблений в попередніх розділах широкий огляд товариств як по вертикалі, в різні історичні періоди, так і по горизонталі, в різних національних середовищах, дає підстави підтвердити її дієвість і достатньою мірою достовірність, доведену численними прикладами і фактами з діяльності осередків, цілком незалежних один від одного, а навіть доволі віддалених у часі і просторі. При тім, деякі приклади можуть повторювати наведені у попередніх розділах, у такий спосіб підтверджуючи їх невинновипадковість в історичному процесі та значущість для духовно-культурного життя міста і краю.

5.1. Когнітивна група функцій музичних товариств

Терміном “когнітивний”, який остаточно увійшов в науковий обіг лише в 1930–1940-х роках, позначають комплекс дисциплін, спрямованих на розуміння процесів мислення та функціонування всієї інтелектуальної сфери. В нашій праці цим терміном метафорично окреслюємо ті функції музичних товариств, які спрямовані на пізнання, розширення художньо-інтелектуального світогляду, вдосконалення естетичних смаків тощо. Згадана метафоричність поняття “когнітивний” не заперечує коректності його застосування щодо певних векторів діяльності музичних товариств, оскільки передісторія когнітивістики охоплює весь спектр філософських теорій, спрямованих на пояснення людського розуму та форм і методів його вдосконалення.

Тому серед функцій когнітивного спрямування, що розглядаються в дисертації, на перше місце доцільно поставити просвітницьку функцію, яка починаючи з доби Просвітництва, не просто мала би заповнити прогалини в загальній музичній освіті, а й відповідала за формування тієї досконалої особистості і громадянина, яка повинна би була увійти в еліту майбутнього суспільства та змінити образ світу загалом. Такі ідеали втілено в одному з ранніх творів Л. ван Бетховена – балеті “Творіння Прометея”, їх окреслює Гельмут Льюс: “Тлумачення Прометея як творця і мистця видається [...] більш достовірним як апофеоз типового для того часу поклоніння освіченості і мистецтвом. Багатоманітність можливих асоціацій (балету. – *Т. М.*) пов’язана, на мою думку, більше зі самим твором, аніж з однозначним тлумаченням міфологічного прототипу. Однак переконання у провідній облагороджуючій ролі освіти, безперечно, стали світоглядною основою і лежать в основі концепції балету. Прометей вирощує фігури, які створив він сам, це пара – чоловік і жінка, в яких він вдихнув небесний вогонь і таким чином збудив до життя. Проте його творіння виявляються нездарними і дурними, тож Прометей застановляється, чи не знищити їх взагалі. Але

керуючись внутрішнім імпульсом, він підносить їх на Парнас, де Аполлон і музи посвячують їх в таємниці науки і мистецтва. Після цього молоді люди починають поводити себе розважливо, помічати красу природи і проявляти справжні людські почуття. Аріон та Орфей, дві символічні фігури, що означають владу музики, також вступають в дію і дозволяють героям досягнути повної гармонії. Лише ставши освіченими, творіння Прометея стають справжніми людьми в гуманістично-культурному сенсі. Відповідно до уявлень античності люди стають дійсно вартими пошани і уваги лише внаслідок здобуття освіти. В цьому полягає велетенська різниця між античними і традиційними християнськими уявленнями про людину як Божу дитину, значимість і вартість якої є самодостатньою і не має ніякої залежності від будь-яких зовнішніх умов. Наслідки античних уявлень були непередбачуваними, однак, їх сутнісною рисою вважається поділ людей на освічених і неосвічених, тобто на вищих і нижчих... Свою значимість людина повинна собі заслужити, передусім через освіту і знайомство з мистецтвами” [204, с. 8].

На цій меті діяльності музичних товариств, яка формувала особистість нового типу, наголошують і тогочасні автори оглядів і рецензій в пресі. Учасник духовно-інтелектуальної спільноти – товариства любителів (друзів, прихильників) музики, плекав відповідні ідеали, через знайомство і співпереживання тих зразків академічного музичного мистецтва, які вважалися їх досконалим вираженням. На зламі XVIII–XIX ст. це були ідеали Класицизму і Просвітництва, що спричинили найбільше поширення в програмах концертів музичних товариств творчості віденських класиків і їх сучасників. Важливим елементом у діяльності товариств стало активне впровадження “чистої” інструментальної музики, яка символізувала вищу, досконалішу форму музичного виразу.

Романтична естетика постулює інші просвітницькі ідеали, які теж одразу відображаються в пріоритетах товариств. Первинне завдання –

піднесення рівня музичних смаків, виховання свідомої, освіченої людини в душі ідеалів вище цитованої концепції балету Л. ван Бетховена доповнюється і коригується новою візією особистості і ролі музичного мистецтва в її формуванні. З цим зв'язане і значне урізноманітнення типів і способів діяльності товариств, і розширення їхніх функцій.

У цьому контексті варто наголосити, що Галицьке Музичне Товариство зі самого початку задекларувало себе як товариство з виразною просвітницькою та дидактичною функцією. Ці завдання були чітко прописані в положеннях Статутів від самого початку заснування ГМТ. Товариство було засновано з метою підняття і формування музичного мистецтва, культивування музики та особливо формування музичного смаку у краї. Цю мету товариство досягало за допомогою практичного виконання музики – адже діючі члени зобов'язувалися вдосконалювати свої музичні знання, виконавські можливості через участь у репетиціях та концертах. Статутною вимогою до діючих членів Товариства була вимога мати мистецькі зацікавлення, ґрунтовні знання музики та щонайменш протягом трьох років ретельно відвідувати усі репетиції та концерти, які влаштовувало Товариство. Окрім того, на членів Товариства покладался обов'язок пробуджувати, поширювати та плекати замилювання до музичного мистецтва у краї, постійно вдосконалюватись у музичному мистецтві через пізнання нотної та теоретичної літератури.

Аби успішно реалізувати ці наміри, Товариство щорічно влаштовувало декілька статутних концертів, поза тим вечори камерної музики, церковні свята у храмах латинського обряду супроводжували великими месаами з органом, натомість у храмах греко-католицького обряду плекали хоровий спів, та щорічно виконували великий Реквієм за померлих членів Товариства. Крім цього, ГМТ і пов'язані з ним товариства влаштовували надзвичайні концерти, під час яких виконували великі симфонічні, кантатно-ораторійні твори, з 80-х років ХІХ ст. презентували авторські чи

монографічні концерти, а від 1912 року – так звані ”популярні” концерти для широких верств населення. Програми концертів, які Виділ затверджував за пропозицією художнього директора, надавали перевагу академічній музиці, від класики до сучасності. Починаючи з 70-х років XIX ст. центральне місце в програмах займала творчість національних композиторів та духовна музика.

З перших років діяльності ГМТ реалізувало своє просвітницьке покликання, влаштовуючи публічні концерти. На початках, у період дирекції Й. Рукгабера ГМТ провадило дещо хаотичну багатовекторну репертуарну політику, оскільки програми представляли собою набір сучасних і класичних творів різної художньої вартості, завжди різножанрові та призначені для різних виконавських складів. Такого роду програм була абсолютна більшість, вони давали змогу львівським слухачам познайомитися з різноманітною музикою – відповідно до потреб і смаків різних верств. Преса акцентувала цей факт ще у 1842 році: ”Добір музичних творів та їх співставлення доводить елегантність та значне розмаїття” [додаток Д. 114]. Попри представлення в програмах давніших класичних творів німецької, італійської та французької школи, таких як В. А. Моцарта, К. М. Вебера, Л. ван Бетховена, Л. Спонтіні, Дж. Россіні, Д. Ф. Обера і Дж. С. Меркаданте, Е. Н. Мегюля, Ж. Ф. Галеві, львівська публіка мала можливість почути новіше твори таких композиторів, як Ф. Мендельсон, Г. Берліоз, Дж. Мейєрбер, Л. Керубіні, Річчі та ін.

Із часом львівську публіку щоразу більше почали привчати до слухання серйозніших творів, які виконували в одному концерті. Замість усіляких попурі, фантазій чи варіацій на теми з опери, фрагментів великих творів, почали виконувати циклічні композиції, масштабні опуси знаних митців. Такі зміни вперше впровадив голова ГМТ Ф. Пьонтковський. Хоча за його керівництва програми і надалі складаються досить “різно векторно”, однак

з'являються і більш однорідні афіші, наприклад, з творів близьких за стилем, за тематикою чи національним походженням [додаток В.1].

Поступово ГМТ стає основним осередком пропаганди серйозної симфонічної, камерно-інструментальної і вокальної музики – класичної та сучасної, передусім композиторів-романтиків.

Як зазначає рецензент у 1845 році, “Плідна діяльність і поступ нашого Музичного Товариства завжди помітні [...]. Гарна музика завжди була тут бажаною, ми вітаємо товариство з таким гарним початком (очевидно, сезону. – *Т. М.*) і з впевненістю очікуємо таких же чудових результатів у виконанні церковної та концертної музики” [додаток Д. 24].

У варшавському музичному часописі за 1857 рік знаходимо високу оцінку просвітницької діяльності ГМТ за 1842–1848 роки, дану видатним польським бібліографом, істориком літератури і театру, Карольом Естрайхером: ”Період його розквіту припадає на час від 1842 до 1848 року. Тоді виконано музичні твори найбільших розмірів [автор мав на увазі ораторії. – *Т. М.*], до того ж не будь-як, а за участю 300 осіб. Достатньо згадати, що виконано [ораторії. – *Т. М.*] «Павло» Ф. Мендельсона, «Знищення Єрусалиму» Гіллера, «Створення світу» Гайдна, «Воскресіння Господнє» Нойкомма, «Пустеля» Давіда і т. ін. Остання виконувалась хорами двічі в 1846 році під керівництвом загальновідомого тоді дилетанта, адвоката Пьонтковського, і вдалася поза всілякими сподіваннями” [додаток Д. 340]. Ця оцінка важлива і з огляду на репутацію автора, і на часову перспективу – 9 років після описаних подій.

Після відновлення діяльності в 50-х роках ХІХ ст. просвітницька спрямованість ГМТ і надалі залишається одним із основних завдань. Товариство організовувало від 10 до 22 концертів щорічно – статутні, ”надзвичайні”, камерні, кuartетні, ювілейні концерти, пописи студентів Консерваторії, брало участь у святкуваннях, добродійних акціях різного рангу. Окрім концертів, кількість яких передбачалася статутом, ГМТ

неодноразово організовувало концерти, присвячені окресленим датам – народження чи смерті видатних композиторів, поетів, культурних діячів, що безумовно поширювало горизонт музичного просвітництва. Наприклад, 13 грудня 1891 року, в соту річницю смерті В. А. Моцарта, ГМТ організувало концерт, виконуючи увертюру до опери “Бельмонт і Констанца”, мотет для мішаного хору, струнного оркестру та органа “Ave verum corpus”, I частину Концерту d-moll для фортепіано та оркестру з каденцією К. Райнеке, Секстет з опери “Дон Жуан” у супроводі оркестру, симфонію C-dur “Юпітер”. Від 70-х років XIX ст. майже щороку ГМТ відзначав дати народження або смерті видатних композиторів, наприклад, Й. С. Баха, Н. А. Ребера, В. А. Моцарта, організовуючи так звані монографічні концерти.

Щоби довести тезу про просвітницькі успіхи ГМТ, яких це товариство досягло у сфері збагачення музичного репертуару, різноманітності, різножанровості та актуалізації програм, наведемо чотири приклади статутних концертів з різних періодів діяльності ГМТ – періоду відновлення, періоди дирекцій К. Мікулі, Р. Шварца та М. Солтиса [додаток В. 2].

Як виникає з наведених прикладів, репертуар концертів ГМТ пройшов інтенсивну еволюцію у своєму прагненні ознайомити львівських слухачів з шедеврами різних епох і народів: від досить скромних програм, у яких домінували нескладні симфонічні та камерні твори, – до виконання монументальних симфонічних, оперних, ораторійно-кантатних полотен, що вимагали від виконавців і диригента доброї техніки та професійності. Такий широкий спектр стилів і жанрів свідчить про те, що ГМТ і в період, коли воно було майже єдиною концертною інституцією в місті Лева, і в період, коли у Львові вже існувала розвинута музична інфраструктура, успішно виконувало важливу просвітницьку функцію і давало змогу широкому колу слухачів ознайомитися з шедеврами музичного мистецтва різних епох,

стилів, напрямів та народів. Ця інституція була своєрідним університетом музичних знань, оскільки нерідко під час музичних вечорів відбувалися бесіди на різноманітні музично-освітні теми.

Виконавцями цих концертів на початках були переважно аматори-дилетанти, непогано вишколені в домашніх умовах (особливо це стосується піаністів, струнників та співаків), що грали в симфонічному оркестрі. В камерних та квартетних вечорах виконували різноманітні зразки вокальної та камерно-інструментальної музики. Завдяки створенню в 60-ті роки XIX ст. чоловічого і жіночого хорів, посиленню оркестру професійними виконавцями стало можливим залучення в концертний репертуар найкращих творів світової музичної літератури. Забігаючи наперед, зазначимо, що після 1919 року в складі оркестру були здебільшого професори та учні Консерваторії ПМТ.

Завдяки співпраці аматорів та професійних музикантів, регулярним репетиціям власного оркестру і хорів ГМТ презентувало об'ємний репертуар та стежило за всіма музичними новинками.

Але не тільки репертуар репрезентував просвітницьку функцію. Служили цьому і публічні лекції які організовано за посередництвом ГМТ. Наприклад, у 1863 році поет Вінценти Поль зініціював проведення у ГМТ циклу доповідей про музику, які ілюструвались живим виконанням.

Як другу характерну функцію когнітивного спрямування музичних товариств, що водночас виявляється одним із найсильніших стимулів до участі в них, доцільно назвати потребу знайомства з новими досягненнями музичної культури, тобто **розширення і збагачення музично-естетичного світогляду**. Вона видається спорідненою з першою, але по суті в них різні вектори: просвітницька має на меті змінити індивіда засобами музики, а вищеназвана спрямована на те, щоби якомога ширше представити у своєму середовищі все, що в цей момент відбувається цінного і цікавого в музичному світі.

На доказ цієї тези наведемо рецензії за 1836 рік: “Друзі Високої Музики (так часто називали у львівській пресі Музичне Товариство. – *Т. М.*), які, як вже неодноразово ми повідомляли в наших часописах, своїм музичним продукціям надають скромну назву «музичних вправ», при тім виконуючи найкращі твори, як найновіші, так і давніх славних майстрів [...]” [додаток Д. 329]. А “*Dziennik Literacki*” в 1863 році так поетично писав про концерти ГМТ: “зайве ще й ще раз писати про великі заслуги Товариства у справі популяризації «доброї» музики [...], поруч з молодшою польською братією знаходили там завжди належне місце титани музичного світу – Моцарт, Бетховен та ін. [...] Серйозна класична музика настроює завжди на кращі, вищі думки [...]”. Нехай і надалі так залишається” [додаток Д. 23].

Постійне прагнення учасників товариств, бути в курсі найновіших досягнень сучасної культури, а відтак випереджувати в своєму духовно-інтелектуальному розвитку інших, хто не належить до товариства, більше того – виступати тим авангардом, який має змогу інформувати й освічувати всіх інших у музичній сфері, також відносимо до доволі сильних чинників мотивації участі в подібних товариствах. Кульмінаційним проявом цієї функції вважаємо контакти з найвидатнішими музикантами, залучення їх у почесні члени, отримання і популяризацію нотних і літературно-музичних новинок з Європи.

Вже у перший період своєї діяльності ГМТ заявило про амбітні наміри постійного оновлення репертуару актуальними та різними творами. У програмах концертів чергувалися твори визначних зарубіжних композиторів, переважно сучасних німецьких, французьких, зрідка твори польських авторів, місцевих композиторів. Попри виконання класичних творів минулого, львівська публіка мала можливість почути сучасні твори таких композиторів, як Ф. Мендельсон, Г. Берліоз, Дж. Мейєрбер, Л. Керубіні, Ф. Давід, К. М. Вебер, Дж. Россіні, Г. Доніцетті, В. Белліні, Ф. Ліст, Дж. Верді. Виконували і твори композиторів менш знаних, але на

той час популярних – А. Е. Тітля, П. Й. Ліндпайнтнера, Г. Маршнера, Ф. Різа, Л. Шпора, І. Мошелеса, Я. Каліводи, Й. Фергульста та місцевих авторів: Й. Рукгабера, Й. Х. Кесслера, Ф. Пьонтковського, Ю. Башни, М. Махля та ін.

Наприклад, 1843 рік був багатим на прем'єри. Львівський часопис “Leseblätter”, наводить матеріал з віденської “Allgemeine Musikalische Zeitung” про Галицьке Музичне Товариство. Віденська преса високо оцінює діяльність музичного директора Товариства адвоката Францішека Пьонтковського, зокрема як диригента, завдяки якому виконувалися вартісні музичні твори. Особливо відзначено виконання в грудні минулого року ораторії Ф. Мендельсона “Павло” і таких оркестрових творів “в минулому семестрі”, як: “Нічний огляд військ” А. Е. Тітля (виконано двічі), Увертюру до опери “Парія” П. Й. Ліндпайнтнера, дві увертюри Е. Г. Райссігера, Увертюру до опери “Звуки Сходу” та увертюру до опери “Ганс Гейлінг” Г. Маршнера, симфонії Л. ван Бетховена – Третю і П'яту “Патетичну” (так у той час називали V симфонію. – *Т. М.*).

22 травня 1843 року ГМТ “вперше в Австрії, саме у Львові виконало найновішу Третю симфонію доктора Ф. Мендельсона-Бартольдї («Шотландську»), що блискуче записалося в культурній історії нашого міста”, та засвідчило “тріумф великого музичного майстра”. Аматори виконали вокальний чоловічий квартет Л. Шпора “Невтомне кохання”. Й. Х. Кесслер був за фортепіано у першій частині Фортепіанного септету Й. Н. Гуммеля. У фіналі концерту прозвучала концертна увертюра Ф. Мендельсона “Гебриди або Фінгалова печера” [додаток Д. 134]. Видатною подією стало виконання монументальної симфонії (в рецензії ораторії) Ф. Мендельсона “присвяченої святкуванню ювілею Гуттенберга” (симфонія № 2 “Хвалебний спів”, В-Dur, op. 52). На початку концерту була виконана Святкова (Урочиста) увертюра Г. Маршнера. Солістами у творі Ф. Мендельсона були учениці музичної школи Товариства Макай та Луїза

Плавіцька, тенорову партію співав Руфф. Хор та оркестр підготував і диригував ними доктор Францішек Пьонтковський [додаток Д. 300].

2 березня 1845 року в залі ГМТ відбулася прем'єра “Історичної симфонії” Л. Шпора. Рецензент детально описав зміст кожної з чотирьох частин цього твору, в якому “освічений майстер представляє нам огляд різних періодів музичної історії з такими часовими точками відліку, як Бах, Гендель, Глюк, Моцарт [...]. Натхненний композитор висловлюється тут як в іронічному, так і в серйозному мистецькому ключі [...]” [додаток Д. 305].

Завдяки концертній діяльності ГМТ львівська публіка значно розширила свої художні обрії і здобула серйозні знання в цій царині. У Львові починає поступово формуватися новий слухач, зацікавлений, розуміючий, обізнаний, з виробленими художньо-естетичними поглядами і смаком. Одним із доказів цього є допис, вміщений у львівській газеті в 1845 році: “вартує шани й відзнаки те, що соліст, згаданий на цих шпальтах, збирає численну публіку. Згадаймо, що це при температурі мінус 20°. Лише на підставі цього факту можемо стверджувати, що скарги інших виконавців на відсутність вдячної публіки у Львові є безпідставними” [додаток Д. 158].

Після відновлення ГМТ у 1852 році репертуар значно доповнили та диференціювали завдяки введенню нових концертних форм і творчості сучасних митців. Згідно з новим положенням у Статуті, ГМТ зобов'язувалося передусім організовувати статутні концерти, один-два надзвичайні концерти, приділяти більшу увагу виконанню церковної музики і влаштовувати камерні музично-декламаційні вечори [додаток В. 3]. Завдяки цій ініціативі, що згодом інспірувала концерти камерної музики а з 80-х років ХІХ ст. – концерти фундації др. Маліновського, львів'яни мали можливість почути сольні й ансамблеві камерні твори, переклади оркестрових опусів для фортепіано в 4 руки або для двох фортепіано, інструментальні дуети, квартети, септети, октети тогочасних композиторів: Ф. Шопена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, С. Тальберга, Ф. Мендельсона,

І. Ф. Добжинського, Н. А. Ребера, К. Мікулі, С. Монюшка, А. В'єтана, Г. Венявського, Й. Брамса, К. Сен-Санса, Ш. Гуно, М. Бруха, А. Рубінштейна, Г. Ярецького, С. Нєвядомського, М. Солтиса та ін. Значний внесок у пропагування у Львові камерної музики зробив К. Мікулі, який приділяв цій ланці діяльності ГМТ особливу увагу.

Відколи Кароль Мікулі став артистичним директором Товариства, в програмах концертів, виконуваних чинними членами, а нерідко й учнями Консерваторії щорічно були твори двох його вчителів. Передусім ідеться про Фридерика Шопена, оскільки Мікулі був послідовником його творчих принципів, пропагандистом його виконавського піаністичного стилю та, як його єдиний асистент, опанував його методикау гри на фортепіано [180, с. 117-125; 385. с. 72-84; 411, с. 93-114;]. Він був неодмінним виконавцем майже усіх його творів, до деяких підбирав поетичні тексти та перекладав для голосу (чи хору) із супроводом, робив перекладення для різних сольних інструментів та інструментальних ансамблів, у тім числі й для оркестру (переважно струнного). Другим ментором К. Мікулі був Наполеон Анрі Ребер, у якого в паризькі роки, паралельно з навчанням у Ф. Шопена, він відбув солідні студії контрапункту (поліфонії) та композиції. Як піаніст-виконавець, диригент і артистичний керівник музичного товариства Кароль Мікулі висловлював виконанням їх творів свою вдячність за науку у них. Ця тенденція стала потім традицією для його наступників на посту артистичного директора ГМТ. Рудольф Шварц дбав про виконання творів свого вчителя – Кароля Мікулі, Мечислав Солтис нерідко долучав до програми концертів ГМТ і ПМТ твори свого паризького вчителя Каміля Сен-Санса, Адам Солтис до програм концертів ПМТ долучав не тільки твори свого першого вчителя – батька Мечислава, але і берлінського педагога Георга Шумана.

За період дирекції К. Мікулі львівська публіка мала можливість ознайомитися з симфонічною, кантатно-ораторійною творчістю Г. Берліоза,

С. Меркаданте, Й. Брамса, Дж. Верді, К. Сен-Санса, Ж. Бізе, Р. Вагнера, А. В'єтана, А.Ф. Серве, Н. А. Ребера, В. (А.) Гржималі, Б. Сметани, А. Дворжака. Прем'єри монументальних творів як відомих, так і менш відомих композиторів відбувалися щорічно, проте з різною регулярністю. Тенденція зміниться за дирекції Р. Шварца, прем'єри входитимуть у кожен програму чи то статутного концерту, чи то камерного вечора ГМТ. Наведемо кілька конкретних прикладів. У 1863 році оркестр ГМТ під час статутного концерту виконав фрагменти з легенди-ораторії Г. Берліоза "Засудження Фауста". Автор повідомлення написав, що "зміст цього фрагменту становить сповнена енергії й титанічної сили мелодія угорського фольклору, отож публіка, котра у цей день відзначала велику національну річницю, сприйняла цю композицію з великим ентузіазмом. Неустанні рясні оплески заставили її повторити" [додаток Д. 23]. Вперше у Львові 8 листопада 1885 року прозвучала Інтродукція до опери "Трістан та Ізольда" Р. Вагнера для оркестру.

Особливу позицію в репертуарі ГМТ посідали симфонічні та кантатно-ораторійні твори сучасних польських композиторів. В цей період відбуваються концерти з прем'єрами творів С. Монюшка, В. Совінського, К. Ліпінського, В. Желенського, А. Мінхаймера, А. Зажицького, З. Носковського, Я. Галля, І. Я. Падеревського, Г. Ярецького. У лютому 1865 року коли у Львові був С. Монюшко хор, солісти й оркестр ГМТ на трьох концертах під його батудою виконали кантату "Привиди".

З'являються нові категорії концертів: авторські, здебільшого під орудою автора, монографічні (склалися з творів однієї національної школи або творів одного автора), історичні та ін. [додаток В. 4].

Продовжуючи традиції директорства К. Мікулі, Р. Шварц, а потім М. Солтис слідували найновішим репертуарним тенденціям. У програмах частіше з'являються твори сучасних норвезьких, французьких, італійських, чеських та російських композиторів. Уперше у Львові виконано симфонічні,

кантатно-ораторійні та камерні твори Е. Гріга, Н. Гаде, І. С. Свенсена, Хр. Сіндінга, С. Ядассона, П. Чайковського, О. Бородіна, Р. Леонкавалло, Ж. Бізе, С. Франка, К. Дебюссі, Р. Вагнера, Б. Сметани, А. Дворжака, Ф. Ліста, Г. Берліоза, К. Сен-Санса [додаток В. 5].

Окремо варто би згадати справді імпонуючу кількість польських прем'єр та авторських концертів, проте їх розглядатимемо в зв'язку з **націєтворчими ініціативами товариств.**

Третьою і самоочевидною функцією можемо вважати **освітньо-професіоналізуючу**, тобто спрямовану на заснування при товариствах низки освітніх закладів. В цьому руслі велася підготовка як кола високоосвічених любителів, які би плекали належно високий рівень загальних музичних інтересів, так і виконавців, інструменталістів та вокалістів, відповідних до європейських стандартів, здатних не лише якісно “обслуговувати” смаки і потреби місцевої публіки, але й розуміти й адекватно інтерпретувати найвищі зразки світової класики та пропагувати сучасну їм творчість.

Лише за такої інфраструктури музичного життя, у якій професійні виконавці, численні музично-освітні заклади взаємодіяли з масовим аматорським рухом, могла повноцінно формуватися національна композиторська школа, точніше різні національні композиторські школи. Тож вищою метою товариств було заснування консерваторій. Адже із вищезгаданих професійних музичних навчальних закладів значна частина була заснована саме завдяки активності й амбітним планам місцевих музичних товариств за підтримки впливових меценатів.

У зв'язку з цим повернемося до історії заснування Львівської консерваторії. 14 лютого 1852 року в залі нарад львівського Магістрату під головуванням бургомістра Львова Карла Гепфлінгена-Бергендорфа, відбулися збори музичної громадськості – зацікавлених музикантів-любителів і професійних митців (граф Левицький, Рукгабер, доктор

Мадейський, доктор Маліновський, Міколяш, Поллетін, Гердлічка, всього 44 особи). Вони, окрім відновлення діяльності музичного товариства, вирішили утворити консерваторію, для чого компетентні особи опрацювали відповідний навчальний план та змінили Статут товариства [додаток В. 6].

У листі К. Гепфлінгена до Намісника австрійського цісаря в Галичині⁸⁸, протектора ГМТ, графа А. Голуховського з 4 липня 1852 року говориться, що “[...] Музичне Товариство, що досі обмежувалося організацією музичних імпрез, повинно 1.8.1852 р. стати **краєвим навчальним Інститутом** [...]”⁸⁹.

18 червня 1852 року відбулися збори музикантів та аматорів, які подали чорновий проект доповнень до статуту німецькою та польською мовами [65]. Його одногосно прийняли за основу та постановили провести генеральні збори реорганізованого Товариства. У листі гр. А. Голуховського до К. Гепфлінгена від 23 листопада 1852 року повідомлено, що Міністерство внутрішніх справ в узгодженні з ц.к. Міністерством освіти на підставі рішення з січня цього року за № 26791 затвердило новий Статут Товариства⁹⁰. В листі від 3 грудня 1852 року Протектор Товариства заявив, що на цей момент не існують жодні перешкоди, аби опублікувати Статути⁹¹, та “[...] наказав [...] декретом від дня 3 грудня 1852 р. № 7142 затвердити **об’єднання та заснування музичної Консерваторії як крайової інституції**” [додаток Д. 188]. Статут як офіційний документ був надрукований 1853 року [27, арк. 35–48] і вже у першому параграфі проголошує про пріоритет діяльності товариства - утворення навчального закладу – Консерваторії .

⁸⁸ Від 1849 року в “королівстві Галичини і Лодомерії”, як і в інших провінціях Австрійської імперії, було встановлене Намісництво. Першим галицьким намісником був Вацлав Залеський – Вацлав з Олеська, що 1833 року опублікував збірку “Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego”.

⁸⁹ Писаний на 8 сторінках готичним шрифтом німецькомовний рукописний оригінал документу, що означений № 13/m.v. зберігається в особистому архіві авторки [58].

⁹⁰ Німецькомовний рукописний двосторінковий оригінал документу за номером 6571/S зберігається в особистому архіві авторки [56].

⁹¹ Німецькомовний рукописний оригінал документу за номером № 7142/S зберігається в особистому архіві авторки [57].

Перший підпункт нового Статуту ставив головним завданням Товариства утворення музичного навчального закладу вищого типу. Ця мета була досягнута наприкінці 1853 року засновуючи Консерваторію. Перші роки існування Консерваторії були не надто вдалими через недосконалість навчальних планів, недолугість керівництва та педагогічного складу, слабкість учнів. Однак Консерваторія була організована і розпочала свою діяльність, яка тривала до 1939 року, і потім була реорганізована та об'єднана з іншими музичними навчальними закладами.

Серед найвідоміших музикантів, які навчалися в Консерваторії ГМТ протягом 1853–1939 років, були видатні музиканти [додаток В. 7]

Окрім освітньо-професіоналізуючої, Консерваторія проводила також значну громадську концертну діяльність у межах концертів Товариства. Спочатку в таких концертах частіше виступали професори, але невдовзі – і учні. На це вказує інформація у щорічних звітах та у пресі. Програми виступів учнів свідчили про їхню відповідну професійну підготовку та доволі високий рівень викладання [додаток В. 8].

Консерваторія ГМТ, яка була першим закладом вищого типу не тільки у Галичині, але й (окрім Праги) у східній частині Європи, мала величезне значення для розвитку музичної культури цілого регіону. Разом зі своєю попередницею – музичною школою ГМТ, вона стала взірцем для подібних навчальних закладів у багатьох містах та містечках краю, в тому числі для консерваторій у Кракові, Чернівцях і Станіславові. Чимало вихованців Консерваторії ГМТ згодом стали відомими музикантами – співаками та інструменталістами, що виступали на багатьох оперних та філармонічних сценах світу. Деякі випускники – композитори, музикознавці, диригенти – залишили помітний слід не тільки в музичній культурі Львова, але й свого народу. Консерваторія виховала чимало першокласних фахівців різних національностей – поляків, українців, євреїв, австрійців, чехів, вірмен та

інших, які сприяли розвитку музичної культури своїх етнічних середовищ. Навіть після утворення українського Вищого Музичного Інституту в 1903 році вона й надалі відіграла істотну роль у вихованні українських музикантів, оскільки кожного року серед студентів Консерваторії ГМТ, а потім ПМТ у середньому було близько ста осіб корінної національності Східної Галичини.

Але передусім Консерваторія підготувала когорту професійно вишколених музикантів різних спеціальностей, які збагатили своєю діяльністю місцеві музичні установи – оперу, філармонію, численні хорові та інструментальні колективи, музичні школи, як у Львові (перед Першою світовою війною їх було понад 60), так і в інших місцевостях. За рівнем музичної освіти Східна Галичина була одним із найбільш розвинених регіонів тодішньої Австрії, а потім – міжвоєнної Речі Посполитої. І сталося це саме завдяки надзвичайно продуктивній і плідній діяльності Консерваторії ГМТ, а потім ПМТ, жертівній і копіткій праці її талановитих педагогів.

Наступна функція належить вже до вищого ряду і заторкує фундаментальні рівні буття соціуму. Отже, її окреслюємо як **стимулюючу**, розшифровуючи цю дефініцію як **інспірації з боку товариств до написання музики спеціально** для їх колективів, пов'язаних із місцевою традицією і тематикою. По суті, цей імпульс, що йшов від аматорських товариств, немало сприяв розвитку питомої регіональної композиторської творчості. Варто наголосити, що в структурі товариств, як і в їхніх цілях, важливе місце відводилося плеканню власної творчості. Вона мислилась як найвищий рівень професіоналізації, але водночас і як об'єкт найбільшого престижу. Невипадково великого поширення отримала така форма, як обрання почесних членів – видатних композиторів, які символізували в художньо-естетичному плані ту вищу духовну вершину, до якої рівнялись усі інші учасники [230]. Ця практика була вельми поширена і в Галицькому

Музичному Товаристві [додаток В. 9]. Але попри ці найвищі творчі орієнтири товариства всіляко підтримували й інспірували продукцію місцевих авторів, прагнули виховати в своєму середовищі місцевих митців, які б добре знали і розуміли власні культурні традиції, фольклорно-етнографічну специфіку регіону та могли би гідно представити їх у своїх артефактах. Тут ідеться про інспірацію творчої реалізації не лише професійних, але й композиторів-аматорів, унаслідок чого в спадщині більшості європейських музичних товариств спостерігаємо досить об'ємний компендіум артефактів авторів, пов'язаних безпосередньо з товариствами. Причому до них належать твори найрізноманітніших жанрів, тематики і, відповідно, рівня професійності, міри таланту. Звичайно, це нерідко були маловартісні опуси, але й вони свідчили про творчу атмосферу у їхніх колах.

Знаними місцевими львівськими композиторами та виконавцями у різні періоди були Й. Рукгабер, Ю. Башни, Й. Х. Кесслер, М. Мадейський, С. Коссовський, С. Сервачинський, К. Мікулі, В. Вшелячинський, деякі музиканти оркестру львівського німецького театру, наприклад, в 40-х роках ХІХ ст. З. Багге (як писала преса він був вихованцем Празької консерваторії), в 50-х – Ціммерманн – та інші, музична творчість яких, типу фантазій, попури чи варіацій не надто відрізнялися від творів, з якими нерідко виступали деякі гастролуючі виконавці. Саме komponування для місцевих непрофесійних музикантів для розважальних цілей було популярним у період становлення ГМТ. Преса часто вміщувала оголошення, які інформували про таку творчість [додаток В. 10]. Навіть така салонна творчість тією чи іншою мірою сприяла розвитку музичного життя львів'ян, поширенню серед них звички домашнього музикування, заохочувала окремих із них до здобуття спеціальної освіти у львівських чи інших музичних навчальних закладах.

Окрім танцювальної музики, на концертах ГМТ виконували і серйозніші твори професійних композиторів, наприклад, Й. Рукгабера.

Твори Рукгабера досить часто звучали на концертах не тільки на ГМТ, але й раніше, коли функціонувало Товариство Друзів Музики [додаток В. 11]. На концертах ГМТ часто виконували твори Юзефа Башни – диригента симфонічних концертів, що працював також з хорами Товариства у підготовці кантатного репертуару. Його твори охоче виконували під час карнавалів [додаток В. 12].

Поруч із Рукгабером і Башни, творчість яких була популярна у перший період діяльності ГМТ, варто згадати Станіслава Сервачинського (1790–1858) – скрипаля-віртуоза, композитора, диригента і педагога, який був учителем знаменитих виконавців: Генрика Венявського в Любліні, Йозефа Йоахіма в Будапешті, Титуса Яхімовського і Кароля Козловського у Львові. Деякий час Сервачинський жив і працював у Львові, хоча життєва дорога вела його різними містами [додаток В. 13]. Переважно Сервачинський виступав зі своїми творами на концертах у Львові. Наприклад, у жовтні 1843 року в Домініканському костелі члени ГМТ під керівництвом С. Сервачинського виконали Месу А. Діабеллі, а потім він загравав власний скрипковий концерт [додаток Д. 161].

Поряд із Йоганном Рукгабером у Львові в 30–40-ві роки ХІХ ст. діяльним учасником музичного життя був німецький композитор і педагог Йозеф Хрістоф Кесслер (1800–1872) [додаток В. 14].

Його діяльності у Львові присвячено чимало пресових повідомлень, проте, коли у 1852 році відроджувалося ГМТ, Кесслера чомусь не дооцінило нове керівництво і не залучило до діяльності Товариства. Під час концертів ГМТ часто Кесслер грав свої твори, про що свідчать пресові повідомлення [додаток В. 15].

Одним із найчастіше виступаючих у 30–40-х роках ХІХ ст. у Львові місцевих музикантів був віолончеліст Самуель Коссовський. Його постать до сьогодні не знайшла ще повного висвітлення в науковій літературі. Невідоме його походження, дати життя, музична підготовка тощо. Ймовірно,

він походив або зі Львова, або з галицької місцевості. Відомо, що він був членом оркестру львівського Міського театру. Про це повідомляла "Mnemosyne" у 1840 році, коли висвітлювала концерт Коссовського у Львові. Вперше довідуємося з поданого повідомлення, що це "добрий віолончеліст та улюблений член оркестру при тутешньому театрі" [додаток Д. 76]. Іншим підтвердженням його галицького походження було підкреслення в газетних рецензіях при нагоді його концертів, що "земляк-галичанин" С. Коссовський "знов завітав у своє родинне місто" [додаток Д. 321].

У пресі вдалося знайти інформацію про його концерти спочатку для Товариства Друзів Музики пізніше для ГМТ [додаток В. 16].

Про Фелікса Ліпінського (Feliks Lipiński, 1815–1869) знайдено значно менше матеріалів, ніж про його прославленого старшого брата Кароля. Місце народження та смерті невідомі. Проте одним із основних місць перебування можна сміливо назвати Львів, де часто бував Кароль у своєї дружини і дітей [додаток В. 17].

Вперше виконання його творів відбулось в концерті 23 червня 1843 р. в залі ГМТ, під час якого він успішно виконав першу частину власного скрипкового Концерту h-moll. Другий його концерт відбувся 5 січня 1847 року, в ньому скрипаль виконав власний твір "Нагадування з Лукреції Борджіа" ("Reminiscence de Lucrezia Borgia"). Тоді дуже популярним жанром, були різні "фантазії", "варіації", "спогади" тощо на музичні теми, зачерпнуті з відомих опер. На початку концерту виконано Увертюру на молдавські теми капельмейстера Прохазки, а потім його ж Капріччіо на теми опери В. Белліні "Лючія ді Ляммермур" для флігельгорну [додаток Д. 150; Д. 156].

Часто у відгуках преси в описі концертів ГМТ можна знайти згадки про виконання творів музикантів-аматорів, членів ГМТ. Окрім імені та прізвища, назв творів інформації про цих музикантів не існує. Так, часто згадується

Генрик Прох, ще у концертах 30-х років [додаток В. 18].

Ще один член ГМТ, для якого участь у Товаристві стала імпульсом власної творчості, Міхал Яцковський (Michał Jackowski, 1795–1848) був видатним виконавцем-флейтистом і композитором. З 1818 року працював в оркестрі музично-драматичного театру Львова. Ймовірно, він був учителем відомих флейтистів Карла і Франца Доплерів. В 1840 році ГМТ заповідало свій черговий “статутний” 12-й концерт 22 травня у редутному залі. У ньому прозвучали Фантазія для флейти на теми опери “Чорне доміно” Д. Ф. Обера, яку скомпонував та виконав львівський флейтист Міхал Яцковський. Дуже позитивно оцінена гра “віддавна відомого і улюбленого флейтового соловейка нашого театрального оркестру” [додаток Д. 6; Д. 309].

У цей час меломани більше цікавляться нотною літературою для “домашніх” потреб. У цитованій газеті час від часу з’являються повідомлення про видання музичних творів (переважно танцювальних) місцевих авторів. У цих повідомленнях можна знайти чимало прізвищ аматорів-композиторів. Повідомляється, що “власник складу музикалій [...] Францішек Галінський” нещодавно видав цинкографічним способом фортепіанну “Мазурку” Францішка Ульріха. В цьому ж номері є згадка про вчителя музики Шимона Ксаверія Тільцера, що народився 1772 року у Варшаві, а з 1817 року жив у Львові [додаток Д. 67]. Вінценти Данек (Wincenty Danek), який був довголітнім членом ГМТ, а 1871 року очолив ГМТ та вів репетиції оркестру замість К. Мікулі, також фігурує у газетних повідомленнях як композитор-аматор. У 1872–1873 роках Данек творив салонну музику найчастіше з нагоди різних імпрез, наприклад, карнавальних. “У 1843 році у залі міської стрільниці відбулася репетиція музики до танців на тогорічний післяріздвяний карнавал. Її автором був Вінценти Данек, багаторічний член ГМТ” [додаток Д. 65]. З інших композиторів-аматорів згадуються А. Коціпінський та батько і син Дидинські: “З цього річних танцювальних творів відзначаються Полонез і чотири Мазурки, написані Антоном Коціпінським, який присвятив їх Антоніні

Мікулі. Танцювальні твори цього молодого композитора з кожним роком вдосконалюються. Шкода, що поширені в рукописах полонези, мазурки і вальси п. Дидинських (батька і сина) не з'являються друком [...] [додаток Д. 64].

Знаходимо в концертних програмах і згадки про власні, доволі масштабні опуси художнього керівника ГМТ упродовж 1842–1846 років Ф. Пьонтковського. 24 квітня 1843 року на відзначення 50-ї річниці народження “Його Цісарської Величності” у колишньому редутному залі силами учениць та учнів музичної школи ГМТ виконано принагідну кантату, авторства диригента Товариства адвоката Ф. Пьонтковського [додаток Д. 209].

22 грудня 1846 року відбувся передріздвяний “духовний концерт” ГМТ. Концерт розпочався Увертюрою доктора Францішека Пьонтковського – почесного директора музики Товариства, який особисто диригував своїм та іншими творами [додаток Д. 137].

29 грудня ГМТ влаштувало “винятковий” (“außerordentliches”) концерт на прощання з 1846 роком з такою програмою: Увертюра Ф. Пьонтковського; Пісні “Будь щаслива” (“Lebwohl”), “Я думаю про Тебе” (“Ich denke Dein”) і “Тирольську пісню” львівського композитора-аматора Проха, яку заспівала Антоніна Ауміллер у супроводі фортепіано [додаток Д.106–107].

Діяльність Товариства інспірувала до творчості Марцелі Мадейського, активного члена ГМТ з 1857 року, з 1859 року члена Виділу ГМТ, камерні, вокальні та камерно-інструментальні твори якого охоче виконували під час концертів ГМТ [додаток В. 19].

Не про всіх композиторів-аматорів з ГМТ є достатньо інформації. На жаль, до наших днів постать Мадуровіча (Madurowicz) залишається невідомою. У 1852 році оголошено чотири перші бали “на користь вбогих” (кошти від першого туру танців, що відбувся у Редутному залі, призначені

для “членів тутешнього оркестру”), дев’ять маскарадних балів, багато інших у приватних домівках. На першому танцювальному вечорі виконували, крім двох “Вальсів” Й. Штрауса, “Полонез”, 3 “Мазурки”, 2 “Польки”, 3 “Вальси” і 2 “Кадрилі” львівських авторів. Найбільшу похвалу отримав Zanetta-Quadrylle Мадуровіча. На початку січня на традиційній репетиції танців на Стрільниці, виконано його нові танцювальні номери [додаток Д. 18].

Коротко оглянемо ще кілька постатей членів ГМТ – композиторів-аматорів. Титус Яхімовський – чиновник цісарсько-королівського кримінального суду юрист, музикант-аматор, віолончеліст. Його камерні твори постійно виконували на камерних вечорах ГМТ в 90-х роках ХІХ ст.. Маурици Махль – доктор права, крайовий адвокат, активний допомагаючий член ГМТ, композитор-аматор. У 1857 році, посилаючись на інформацію з німецькомовної газети “Lemberger Allgemeiner Anzeiger” (“Львівський загальний вісник”) польська “Gazeta Lwowska” пише, що “знаменитий тутешній дилетант пан др. Маурици Махль, крайовий адвокат, член галицького і віденського музичних товариств, присвятив найновіший музичний твір Його Цісаревичеській Величності Ернесту ІІ, князю Саксонсько-Кобург-Готському, що здобув славу в мистецькому світі як оперний композитор” [додаток Д. 214].

В останній день 1857 року директор німецького театру й організатор балів Йозеф Гльогль повідомив, що в редутному залі театру під орудою Йоганна Вольманна (Johann Wolmann), талановитого віолончеліста, композитора, запрошеного К. Мікулі для викладання у Консерваторії ГМТ, відбудуться виступи театрального оркестру з танцями, створеними композиторами для карнавальних балів 1858 року [додаток В. 20], [додаток Д. 157].

Крім аматорів, діяльність у ГМТ та навчання в Консерваторії Товариства надихала і професійних композиторів. Серед них вартує згадки

Станіслав Дунецький (Stanisław Duniecki, 1839–1870), учень Кесслера, польський композитор та диригент скарбківського театру у Львові (1864–1865). 20 жовтня 1858 року відбувся його перший композиторський концерт у Львові: “концерт молодого, невідомого в музичному світі юнака Станіслава Дунецького, складений, крім останнього твору, з його композицій. [...] Відомо, як неохоче музична публіка сприймає навіть славних маестро, коли вони виступають тільки з власними композиціями. Здивувала нас ця відвага молодого музиканта. Але сам концерт прояснив справу. Пан Станіслав Дунецький відбув студії у Лейпцигу та Брюсселі⁹² та віддався головним чином композиції. Саме як композитор прагнув виступити у родинному місті і передусім цим хотів нам представитись” [додаток Д. 320]. У концерті прозвучала його чотиричастинна Симфонія, котра сподобалась і публіці, і дописувачеві. Крім цього твору, співачка Вигживальська виконала чотири пісні молодого композитора (назви не подані), а він у кінці грав твори інших композиторів.

Особливу сторінку в галицькій композиторській школі займає спадщина Кароля Мікулі, недостатньо досліджена українськими музикознавцями та замало популяризована виконавцями. Як і його вчитель Ф. Шопен, він творив переважно для фортепіано: мазурки, ноктюрни, полонези і баладу. Писав камерні ансамблі, серед відоміших творів цієї сфери – полонез для трьох скрипок, дует для скрипки і фортепіано, пісні для голосу і фортепіано на німецькі і французькі тексти. Варто відзначити і вокально-хорові опуси: ювілейний гімн на честь короля Яна III Собеського до слів Владислава Белзи, створений з нагоди святкувань у Львові 200-річчя облоги Відня і виконаний 11 вересня 1883 року в залі Ратуші. Багато композицій Мікулі з’явилися друком у Львові та Відні за його життя. Наведемо приклади виконань творів К. Мікулі на концертах ГМТ [додаток

⁹² В офіційній біографії С. Дунецького не має згадок про навчання у Брюсселі, вказується натомість Париж.

В. 21].

Ян Галль (1856–1912) – польський диригент, композитор, педагог і музичний критик, організатор музичного життя – багатолітній диригент співацького товариства “Ехо”. Компонував хорові твори і сольні пісні, що виникали переважно на потребу свого товариства та ГМТ, про що свідчать і програми концертів.

30 листопада 1884 року під час камерного концерту ГМТ: виконано солоспів “В садочку соловейко співає”, “Весна”;

Надзвичайний концерт ГМТ 27 лютого 1885 року: жіночі терцети “В садочку соловейко співає”, “Весна і кохання” [95, с.18, 19];

20 травня 1885 року: виконано “Пісня пажів” для двох жіночих голосів з комедії В. Шекспіра “Як це вам подобається” [95, с. 20];

11 березня 1892 року (камерний концерт “на вшанування Ю. Маліновського”): виконано пісню ор. 18. [102, с. 20];

18 грудня 1892 року: виконано дві пісні ор. 17 “Люби мене”, “Колискова” для жіночого хору, фортепіано (Р. Шварц) і віолончелі (А. Слядек) [103, с.19];

21 квітня 1893 року: виконано солоспів “При гітарі” (Г. Вайхерт) [103, с. 25];

15 січня 1897 року: пісні ор. 26 (виконували: доктор К. Шуліславський – вокал, акомпанемент – Ф. Нойгаузер) [107, с. 26];

21 жовтня 1898 року: три народні пісні (виконував чоловічий хор ГМТ). Акомпанував проф. Ф. Нойгаузер [109, с.19];

Камерний концерт у Міському Казино 30 листопада 1894 року: виконано цикл з італійських народних пісень: “Розпука”, “Таємниця” для чоловічого хору ГМТ [105, с. 21];

Інавгураційний концерт ГМТ 27 листопада 1910 року з нагоди посвячення споруди Галицького Музичного Товариства та його Концертного залу: виконано кантату на слова М. Конопніцької (солістка –

Станіслава Корвін-Шимановська (Stanisława Korwin-Szymanowska, сестра композитора Кароля Шимановського) [121, с. 23].

Генрик Ярецький (1848–1918) польський композитор, диригент, піаніст, педагог. У варшавський період життя був улюбленим учнем С. Монюшка, який дуже цінував композиторську творчість свого учня і навіть долучав його твори у програми своїх концертів. За рекомендацією С. Монюшка в 1872 році зайняв посаду спочатку другого, а згодом першого (1877) диригента Міського театру у Львові. Часто виїздив на гастролі, наприклад, у 1882 році в Париж, де виступав з відомим французьким оркестром Паделу, виконуючи свою увертюру до опери “Балладина”. З львівським театром був пов’язаний до 1918 року.

У львівському театрі відбулись усі прапрем’ери його опер та інших творів. Усе життя пропагував творчість свого вчителя С. Монюшка та сучасних польських композиторів. У 1906 році став другим диригентом Співочого Товариства “Лютня” (поруч зі С. Цетвінським). На концертах ГМТ виконували переважно його солоспіви, колядки, хорові твори [додаток В. 22].

Генрик Мельцер-Щавінський (1869–1928), польський композитор, піаніст, диригент, педагог. Учень Р. Штробля з фортепіано та З. Носковського з композиції у Варшаві та Т. Лешетицького у Відні. У 1895 році на II конкурсі ім. Антона Рубінштейна для піаністів та композиторів у Берліні, здобув першу нагороду за Фортепіанний концерт № 1, Фортепіанне тріо та два твори з “Трьох характерних уривків” (“Trois morceaux caractéristiques”) оп. 5, а також III нагороду у піаністичному конкурсі. Як піаніст, соліст та акомпаніатор гастролював у Польщі, Росії, Німеччині. У Львові 27 і 28 січня 1896 року з великим успіхом відбувся його концерт. У 1896–1899 роках працював на посаді професора вищого класу фортепіано Консерваторії ГМТ. У 1899 році виїхав зі Львова, однак повернувся 1902 року, де до 1903 року працював як учитель та директор музичної школи

Гелени Оттавової, відомої піаністки, а від 1907 року в школах інших відомих піаністок С. Каспарек (Sabina Kasperek) та М. Щицінської (Maria Szczycińska). У 1902 році дебютував в ролі диригента Львівської філармонії. З 1907 року був директором Варшавської філармонії, керівником філармонічного хору, педагогом Музичного ліцею, Варшавської консерваторії, яку очолив 1922 року. Активно діяв у Варшавському Музичному Товаристві, від 1921 року був головою Об'єднанного Союзу Польських Музикантів (Zjednoczenie Związków Muzyków Polskich) та багатьох інших організацій. У 1927 році був членом журі I Міжнародного конкурсу піаністів ім. Ф. Шопена.

У Львові Г. Мельцер-Щавінський активно виступав на концертах ГМТ, де презентував насамперед свої твори:

Концерт ГМТ 24 січня 1896 року: Г. Мельцер-Щавінський виконав свій Концерт e-moll для фортепіано з оркестром [106, с.4];

Великий концерт Генрика Мельцер-Щавінського 25 січня 1896 року: піаніст виконав свій Концерт a-moll для фортепіано з оркестром [106, с. 4];

Концерт ГМТ 18 листопада 1896 року: виконав з оркестром Товариства свій Концерт e-moll [107, с. 24];

Концерт 5 лютого 1897 року: виконано “Пані Твардовську”, баладу на слова А. Міцкевича для мішаного хору з оркестром під батудою композитора [107, с. 27];

Камерний вечір 15 січня 1897 року: виконано фортепіанне тріо піаніста g-moll (Г. Мельцер-Щавінський – фортепіано, М. Вольфсталь – скрипка, А. Слядек – віолончель) [107, с. 26].

Станіслав Невядомський (1859–1936) – композитор, педагог, музичний діяч, теоретик, диригент, піаніст, музичний критик. Музичну освіту С. Невядомський здобував у Львові у К. Мікулі, С. Вітте і Ф. Сломковського, в 1882–1885 роках у Віденській консерваторії у Ф. Кренна, 1885 року в І. Я. Падеревського, який у той час був у Відні, 1887

року в Лейпцигу у С. Ядассона. Після повернення став викладачем історії музики в музичній школі Людвіка Марека. У 1887 році був художнім керівником Львівської опери. У 1887–1914 роках – професор історії музики, гармонії, контрапункту, фортепіано у Консерваторії ГМТ. Одночасно в 1905–1908 роках був мистецьким керівником музичної школи Стружецької-Соботової. Упродовж 1914–1918 років керував відкритою ним у Відні філією Консерваторії ГМТ. У 1919 році переїхав до Варшави, де протягом 1920–1928 років займав посаду професора Державної Музичної Консерваторії, а з 1927 року – директора Музичного Інституту ім. А. Грудзінського. Був засновником і головою Товариства Літераторів і Музичних Критиків (1924), першим головою Секції Сучасних Польських Композиторів (1925), музичним критиком, що протягом тривалого часу співпрацював з багатьма часописами. Автор 2 симфоній, 4 увертюр, великої кількості фортепіанних, камерних, хорових творів (у тім числі кантат) та солоспівів, а також низки монографій і статей.

У програмах музичних товариств звучали його солоспіви, хорові твори переважно у камерних, статутних та урочистих концертах ГМТ:

20 травня 1885 року: виконано солоспів “Зачарована царівна” [95, с. 20];

7 лютого 1892 року: виконано колядки для мішаного хору та оркестру: “Бог рождається”, “Посеред нічної тиші” для соло тенора (М. Левицький) та мішаного хору, “Що ж з цим дитям” для чоловічого квартету, “Спи, Ісусику” для соло сопрано (З. Волощакова, “Коли Христос рождається”, “Малесенький Ісус” для соло баритона (Т. Борковський (Т. Borzkowski)), “В день Різдва Христового” для мішаного хору [102, с. 20] ;

11 березня 1892 року: виконано пісню ор. 11 (соло – З. Волощакова) [102, с. 20].

Під час камерних концертів ГМТ “на вшанування пам’яті Ю. Маліновського” виконано такі твори Невядомського:

11 березня 1898 року: виконано солоспів “Зося” (соло –

А. Шидловська), “Сміються золоті лани” (соло – М. Шатковська (M. Szatkowska)) [108, с. 26];

17 листопада 1899 року: Невядомський–Нойгаузер, “Пісні наших національних піснярів” (соло – А. Шидловська (A. Szydłowska)) [110, с. 18];

Статутні та урочисті концерти ГМТ:

21 квітня 1893 року: виконано солоспів “З весняних подихів” [103, с. 25];

12 травня 1893 року: виконано солоспіви “Попелюшка”, “Кохаю тебе”, “З книг Генезису” (соло – Марія Павлікув-Новаковська) [103, с. 26];

30 грудня 1896 року: виконано обробки двох французьких народних пісень (соло Ядвіґа Каміллєва (Jadwiga Samiłowia)) [107, с. 25];

22 травня 1898 року на місці спорудження пам’ятника А. Міцкевичу об’єднані хори львівських співочих товариств виконали кантату “Під колоною поета” на слова К. Пшерви-Тетмаєра, а ввечері того ж дня їх виконано під час урочистого спектаклю у Театрі Скарбка [108, с. 27];

30 грудня 1906 року на урочистому ранку в Міському театрі на честь письменниці Елізи Ожешко мішаний хор та оркестр ГМТ під керівництвом М. Солтиса виконав кантату “Пісня народу” [117, с. 15].

Францішек Сломковський (1849–1924), скрипаль, диригент, педагог, композитор, учень К. Мікулі. З 1870 року – скрипаль та концертмейстер оркестру, другий диригент у театрі Скарбека, пізніше Міського театру. В 1872–1924 роках – професор контрапункту та гармонії, нижчого класу фортепіано в Консерваторії ГМТ-ПТМ. Компонував переважно сценічну музику, симфонічні твори як “Вінок польських мелодій” для оркестру (прем’єра в 1890 році у Кракові) та “Пісні лірника” для баритона з оркестром на слова Адольфа Кічмана. З виконань його творів згадаємо статутний концерт 7 березня 1890 року: “Романс” для оркестру, 18 березня 1894 року: Фрагмент з Сюїти для оркестру; 15 грудня 1895 року: “Пісня лірника” (слова А. Кічмана) для баритона (Ю. Шиманський) та оркестру [100, с. 19; 105, с.

20].

Оскільки діяльність і творчість одного з визначних польських композиторів, Мечислава Солтиса докладно розглянута у третьому розділі, зазначимо лише знакові виконання його творів [додаток В. 23].

Людомир Ружицький (Ludomir Różycki, 1883–1953) – польський композитор, учень А. Міхаловського (фортепіано) та З. Носковського (композиція) у Варшаві, Е. Гумпердінка та Р. Штрауса у Берліні. Педагог класу вищого фортепіано у Консерваторії ГМТ. Прославився, головню, як член “Молодої Польщі”⁹³. Зі Львовом Л. Ружицький був пов’язаний чотири роки (1908–1912), займаючи посаду професора вищого класу фортепіано в Консерваторії ГМТ та посаду диригента в опері. Саме у Львові він закінчив розпочату ще у Берліні свою першу оперу “Болеслав Сміливий” (“Bolesław Śmiały”) за драмою Станіслава Виспянського (прапрем’єра відбулась у Львові 11.02.1909) та дві симфонічні поеми “Мона Ліза Джоконда” (“Mona Liza Gioconda”) та “Ангелі” (“Anhelli”) – прем’єра якої відбулась 1910 року в одному з концертів шопенівського свята. Тут були написані симфонічні поеми “Варшав’янка” (“Warszawianka”) та “Король Кофетуа” (“Król Kofetua” за новелою чеського письменника Й. Зайєра (J. Zeyer)), за яку 1912 року отримав нагороду на композиторському конкурсі з нагоди 10-річчя заснування Варшавської філармонії.

У Львові в концертах ГМТ виконано декілька творів композитора: 29 березня 1908 року авторський концерт Людомира Ружицького за участю співачки С. Ружицької: балада для фортепіано з оркестром (автор); фортепіанні твори Фантазія ор. 11, Експромт ор. 6, Легенда ор. 15 (автор); Сцена Кристи з опери “Болеслав Сміливий” (С. Ружицька); симфонічна поема “Пан Твардовський”; Пісні (С. Ружицька); симфонічне скерцо “Станьчик”; симфонічна поема “Болеслав Сміливий” (оркестр ГМТ і

⁹³ Співдружність “Молода Польща” метою якої стала пропаганда нової польської музики, була заснована 1905 року К. Шимановським, Г. Фітельбергом, М. Карловичем, Л. Ружицьким, А. Шелютою.

Міського театру, фортепіано фірми Bösendorfer зі складу Ф. Нойгаузера). Інавгураційний концерт 27 листопада 1910 року з нагоди посвячення споруди ГМТ та концертного залу: симфонічна поема “Варшав’янка” під орудою автора [121, с. 23].

Отже, наведений список виконань творів композиторів – членів ГМТ чи професорів його консерваторії беззаперечно свідчить, що колективи і солісти Товариства були тим живильним середовищем, яке спонукало митців писати музику, що одразу знаходила виконавців, слухачів, критиків. Без такого середовища навряд чи могла б виникнути галицька композиторська школа, як польська, так і українська (її пропагандистами природно виступали національні товариства, проте в кількох випадках зауважуємо інтерес до української пісні і з боку музикантів ГМТ) [230, с. 25-32].

5.2. Група суспільно спрямованих функцій музичних товариств

Пізнавальні функції діяльності музичних товариств природно доповнювались активним входженням цих надто важливих культурних осередків кожного міста і краю у суспільну інфраструктуру. Вони здебільшого забезпечували різноманітні культурно-екзистенційні потреби громади і виступали ініціаторами утворення тих інституцій, які невдовзі перейдуть у інші державні та недержавні сегменти. Адже музика служила в суспільстві не лише для пізнання духовних цінностей і розширення світогляду, але й для заспокоєння інших, необхідних для homo socialis, потреб.

В цій групі функцій музичних товариств на першому місці зазначаємо **організаційно-концертну або філармонійну.**

До появи відповідних агенцій, концертних бюро, державних чи приватних філармоній [408, с. 53-64] саме товариства відповідали за інтенсивність і якість концертного життя в місті. Наведемо найбільш

переконливий приклад: організацію гастролей Ференца Ліста у Львові у квітні 1847 року. Як відомо, приїзд видатного композитора і піаніста не був запланований, а швидше відбувся спонтанно. Його ініціатором виступив Йоганн Рукгабер, засновник і тогочасний мистецький директор ГМТ. Рукгабер підтримував дружні стосунки з багатьма видатними європейськими музикантами, тож саме йому вдалося вмовити Ф. Ліста змінити графік своїх гостинних виступів і завітати до Львова по дорозі з Києва до Чернівців [додаток В. 24]. Цей факт свідчить про належний культурний рівень львівської публіки, її природну потребу знайомитися з найкращими здобутками сучасного мистецтва і вміти гідно їх оцінити та докласти всіх зусиль для того, щоби отримати найкраще. Подібна наполегливість у прагненні максимально розширити культурно-музичні обрії пов'язана з мотивацією збагачення знань і уявлень про музику.

Виділяючи організаційно-концертний напрям як окрему вельми важливу суспільно-культурну функцію музичних товариств, прагнемо наголосити, що такі форми діяльності товариств були не самодостатні, а стали успішною передумовою пізнішого виникнення концертних бюро і філармоній. Ці процеси показують протікання професіоналізації музичної культури в різних сферах, на різних рівнях її суспільної інфраструктури.

Окрім статутної концертної та розважально-добродійної діяльності, влаштування балів, Товариство організувало концерти. Виконавців запрошували здебільшого через приватні контакти директорів ГМТ та його активних членів. До 1848 року тут виступили місцеві та зарубіжні мистці майже з усіх куточків Європи:

Скрипалі: прославлений Кароль Ліпінський та Станіслав Сервачинський, брат Кароля, Фелікс Ліпінський, французький скрипаль і композитор 23-річний тоді Анрі В'єтан, Антоні Контський, Уле Буль, Тереса Оттаво (учениця Н. Паганіні), Антоні Парис, віденський скрипаль Франц Штайнер.

Піаністи: 30-річний Теодор Лешетицький, англійський піаніст Чарльз Сеймор Шіфф з Лондона, Юлія фон Грінберг, Антон Герцберг, француз Луї Волянж, Теодор Доелер, Готліб, Софі Борер.

Співаки: італійки Кончетта Конзентіно з Неаполя, Каламарі, Бруначчі, Щепанський, Ауміллер.

Віденський віолончеліст М. Бауер, віолончеліст Самуель Коссовський, флейтист Вітовський, які виступали, переважно в залі ГМТ (колишньому редутному, що у приміщенні колишнього театру), або інших, яке ГМТ винаймало. Деякі артисти давали один концерт, інші – навіть три-чотири.

Така багата гастрольна панорама мала істотний вплив на формування смаків львівських меломанів. У 1844 році критик “Gazeta Lwowska” зауважив: “в місті проводиться так багато концертів, що публіка стала надто вибагливою до виконавців, тож останні повинні завчасно подавати інформацію про свій виступ. На деякі концерти, особливо невідомих виконавців, публіка йде доволі неохоче” [додаток Д. 162]. Справді, надмір виступів спричиняв іноді “пресовий колапс”, тому часописи нерідко подавали лише анонс про виступ того чи іншого виконавця, не маючи газетної площі для наступних рецензій, або публікуючи їх із запізненням.

Гастролери презентували у Львові широку панораму класичного і сучасного репертуару, нові жанри та інструментальну техніку. Цікавіші виступи преса висвітлювала доволі детально [додаток В. 25].

ГМТ запрошувало до Львова видатних виконавців. У 1852 році до Львова прибув славетний скрипаль та композитор Аполінарій Контський, який дав декілька концертів, у яких взяв участь оркестр (який, ймовірно, складався з членів колишнього ГМТ). Один із концертів був призначений на відновлення музичної школи Товариства. Однак його виступи зустрілися з доволі прохолодною реакцією публіки [додаток Д. 276]. Припускаємо, що причиною стриманої оцінки популярного артиста були дуже високі вимоги до художнього рівня виконавців, якими славився тогочасний Львів. Тому,

починаючи з 80-х років XIX ст., виконавці почали приїздити до Львова з певним занепокоєнням – як їх у цьому місті сприймуть слухачі?

У грудні 1853 року концерти Кароля Мікулі викликали ажіотаж публіки та преси [додаток В. 26]. Так само схвально оцінювала критика виступи в залі ГМТ в 1856–1857 роках учня Мікулі, Людвіка Марека [додаток В. 27]. Інша знаменита учениця Ф. Шопена княжна Марцеліна Чарторийська виступила у трьох благодійних концертах 1857 року у Львові з програмою творів Шопена спільно з львівськими шанувальниками музики та професійними артистами [додаток Д. 160]. У 1868–1870 роках вона мешкала у Львові і була допомагаючим членом ГМТ, згодом виїхала до Кракова, де була протектором Краківського Музичного Товариства і сприяла відкриттю тамтешньої консерваторії.

Найцікавішими концертами 1857 року були три квітневих (17, 19 і 29 квітня) та один травневий (6 травня) виступи у Львові прославлених скрипалів, братів Генрика і Юзефа Венявських. Газети детально описували їх виступи [додаток В. 28].

До 1891 року, коли було утворене Концертне Бюро, ГМТ щорічно запрошувало на виступи як славетних, так і менш відомих виконавців – солістів, які іноді виступали з колективами ГМТ:

Співаки: соліст опери у Пешті баритон Гекш, італійський драматичний тенор (баритон) Енріко Сторті (Enrico Storti), учениця професора Ю. Добрського у Варшавській консерваторії, колоратурне сопрано Тереса Бжехва (Teresa Brzechwa), солістка віденської Komische Oper Ванда Богдані-Клечковська (Wanda Bogdani-Kleczkowska).

Піаністи: Юзеф Дулемба (Józef Dulęba), Владислав Тарновський (Władysław Tarnowski), Юзеф Венявський та його учениця Зофія Зігенфельд (Zofia Sigenfeld), учень С. Таузіга – Рафаель Йозеффі (Rafael Jozeffy), учень С. Монюшка Людвіг Д'Арма-Дітц (Ludwik D'arma Dietz), угорська піаністка Альфонзіна Вайс-Рошковані (Alfonsina Weis-Raszkowani).

Скрипалі: родина Неруд (Neruda), віртуоз Нікодем Бернацький (Nikodem Biernacki), Францішек Шипек (Franciszek Szypek), Мішка Гаузер (Miszka Gauzer), Євгенія Епштайн (Eugenia Epstein).

Віолончелісти: Йосеф Дім (Joseph Diem) та Рудольфіна Епштайн (Rudolfina Epstein), Флорентинський Квартет під керівництвом Й. Беккера та багато інших.

Після концертів Ф. Ліста найбільшою подією у Львові стали виступи Й. Брамса, організовані ГМТ. Брамс 8 лютого 1880 року акомпанував відомому скрипалеві, “королю скрипок” Йозефу Йоахіму. 27 лютого 1885 року до Львова для участі у надзвичайному концерті прибули відомі польські сучасні композитори та виконавці: І. Я. Падеревський, краків’янин Владислав Желенський, учень Л. Ауера та М. Римського-Корсакова, Константи Гурський. Цей концерт започаткував чудову традицію виконання музики польських митців ними самими. Наприклад, часто у Львові виступав з авторськими концертами В. Желенський, неодноразово концертував І. Я. Падеревський (у 1887, 1889, 1902 роках), Його участь у святкуванні 100-х роковин від дня народження Ф. Шопена стала однією з центральних музичних подій 1910 року і водночас – символом боротьби за незалежність польського народу.

Надзвичайною подією для львівських меломанів стало отримання ГМТ 1891 року концертної концесії. Це давало змогу створити концертне бюро ГМТ та офіційно запрошувати першокласних виконавців, утримувати з ними контакти, надавати їм допомогу в організації їхніх концертів у Львові [102, с. 4].

У 1899 році створено агенційну комісію, яку очолив директор ГМТ М. Солтис. Окрім нього, у різний час в агентстві працювали доктор З. Кульчицький (Z. Kulczycki), професор Ф. Нойгаузер, Ю. Штайнбергер. У 1908 році агентство з назвою Галицьке Концертне Бюро став вести Максиміліян Тюрк (Maximilian Türk) за що його назвали Концертним Бюро

М. Тюрка. З часом воно перетворилося у його власне підприємство, яке успішно організовувало концерти й інші музичні акції.

У “Звіті” за 1892–1893 роки позитивно оцінено функціонування концертного агентства ГМТ, завдяки якому у Львові виступили артисти найвищого класу, що не лише сподобалися львівській публіці, але й допомогли збільшити прибутки Товариства. Серед них польські артистки, співачка Гелена Вейхерт (Helena Weychert) та піаністка Марія Вонсовська (Maria Wąsowska), зарубіжні гастролери – баритон Ляссаль (Lassal) і скрипаль Томсон (Sezar Thomson) [103, с. 3].

Завдяки концертному агенству меломани у Львові могли почути видатних виконавців.

Піаністи: Юзеф Слівінський (Józef Śliwiński, учень Рудольфа Шварца, Теодора Лешетицького та Антона Рубінштейна), Александер Міхаловський, Паула Шаліт (Paula Schalit, випускниця Консерваторії ГМТ, учениця Т. Лешетицького та німецького піаніста, учня Ф. Ліста, Еміля фон Зауера (Emil von Sauer), Марія Вісьнєвська (Maria Wiśniewska), Шумовська (Szumowska), Я. Кжижановська (Janina Krzyżanowska), Альфред Грюнфельд (Alfred Grünfeld, брат віолончеліста Генріха Грюнфельда), який у Львові мав постійних слухачів та поклонників.

Скрипалі: Броніслав Губерман (Bronisław Huberman), учень Яна Гржималі - А. Печніков, згаданий вище Йозеф Йоахім, німецький скрипаль, учень Йозефа Йоахіма та Віллі Бурместера (Willy Burmester) - Ф. Онджічек (F. Ondříček), Фріц Крейслер (Fritz Kreisler), француз Еміль Соре (Emil Sauret), бельгієць Сезар Томсон, Макс Вольфсталь. Успішно виступали у Львові: відомий Чеський Квартет скрипалів, Чеське Тріо у складі Флоріан Заїць (Florian Zajíc, скрипка), Генріх Грюнфельд (Heinrich Grünfeld, віолончель), Макс Пауер (Max Pauet, фортепіано).

Співаки: Джемма Беллінчіоні, Станьо (Stagno), Т. Аркльова (Teresa Arkłowa), Мескаєрі (Meschaeri), австрійська співачка, львів'янка за

походженням Ірена Абендрот (Irena Abendroth), примадонна театру з Ніцци Цецилія Кеттен (Cecile Ketten), баритон Йоганн Мешаерт (Johann Messchaert), італійки Уффедуцці (Ufeducci), Гуеріні (Guerini), італійці Марконі (Marconi), Наваріні (Navarini), венесуельська співачка, піаністка, композиторка і диригентка Марія Тереса Кареньо (Maria Teresa Carreño, приватно жінка Еміля Соре) [104, 105–110], сестри Рьодер та ін.

У Львові виступили з авторськими концертами польські композитори Владислав Желенський та Александер Зажицький, Фелікс Нововеїський, ксьондз Ю. Сужинський, французька композиторка та піаністка Цецилія Шамінад (Cecile Chaminade), з виконанням власних фортепіанних творів. Преса позитивно оцінювала діяльність агентства. Багато з вищезгаданих виконавців виступали у Львові неодноразово. Почесний член ГМТ Й. Безендорфер – власник відомої віденської фірми фортепіано забезпечував усіх концертуючих піаністів відмінними інструментами.

Від 1902 року агенційна філармонійна діяльність ГМТ йде на спад. Основною причиною було те, що на музичному ринку Львова з'явилися конкурентноспроможні концертні організації: у Львові була заснована Філармонія, котра з жовтня 1902 року до травня 1903 року організувала близько ста п'ятдесяти концертів – як для Львова надзвичайно багато [113, с. 3, 23–24]. Тому ГМТ, з огляду на велику зацікавленість львів'ян філармонічними концертами, вимушено обмежило діяльність агенції. По-друге, у Львові активно починають діяти інші музичні товариства, Міський театр, який охоче надавав сцену гастролерам. Тож М. Солтис зосередився передусім на якості концертів ГМТ. Не менш важливим чинником був матеріальний, бо ГМТ мало борги через будову власного приміщення, а організація гастрольних виступів не завжди себе окупувала. Однак завдяки концертам ГМТ у Львові виросла вимоглива публіка, підготована до сприйняття різної музики, здатна відповідно оцінити почуте. Тому багато

видатних музикантів приїздило до цього міста як у другій половині ХІХ, так і в ХХ столітті. Адже Львів у світі мав реноме музикального міста.

Наступну функцію метафорично визначасмо як функцію суспільного престижу. Ця метафора в контексті запропонованої класифікації вказує на те, що участь у музичних товариствах не тільки розвивала, збагачувала духовно, але й була достатньо почесною, служила свідоцтвом належного рівня культури, виховання й інтересів особи [217]. Користуючись соціоісторичними характеристиками, диференціюємо “виміри престижності” для представників різних суспільних станів: аристократії, науково-освітньої інтелігенції (університетської професури), інших професій “вищого рангу” (юристів, лікарів, інженерів), багатших верств міщанства (купців, банкірів), професійних музикантів.

Якщо для аристократів участь у музичних товариствах була престижною, оскільки давала можливість проявити себе як творчо обдарованих меценатів, то для інтелігенції з’являлася нагода проявити себе як всебічно розвинуту особистість та нав’язати контакти з представниками аристократії, що теж було вельми престижно. Для купецтва і промисловців музичні товариства давали можливість розширити коло знайомств і коло інтелектуально-духовних інтересів. Для всіх учасників музичні товариства ставали місцем креативного самоствердження – а відтак престижу.

Вже в ХХ ст. американський психолог Абрагам Маслоу сформулював одну з фундаментальних потреб людини – потребу в акцептації та окреслив портрет самоактуалізованої особистості (особистості, здатної використовувати свій творчий потенціал, можливості, здібності, вибудувати гармонійні стосунки з оточенням). Серед 15 найважливіших рис самоактуалізованої особистості Маслоу згадує: “більш ефективно сприйняття реальності і більш вигідні відносини з нею [...] – вміння бачити реальність глибше і повніше”; “прийняття (себе, інших, природи) [...] стоїчно, без ілюзій”, “спонтанність, простота, натуральність – [...]

відсутність штучності, [...] пізнання своєї мотивації, прагнення самовдосконалення”; “зосередженість (Маслоу пише “центрованість”. – *Т. М.*) на завданні (на відміну від зосередженню на собі) – [...]”; “постійне свіжа, навіть наївна оцінка дійсності”; “містичність і досвід перебування у «вищих станах»” (здатність до катарсису. – *Т. М.*); “почуття причетності, єдності з іншими особистостями”, “більш глибокі відносини між людьми”; “демократична структура характеру”; “філософське, неагресивне відчуття гумору”; “опір оккультурації (тобто цілковитої залежності від складених у суспільстві понять і цінностей. – *Т. М.*), трансцендентне сприйняття будь-якої загальноприйнятої культури” та “самоактуалізована творчість” [цитата за: 262, с. 53–55].

Якщо спроектувати зазначені психологом характеристики на позицію учасників товариств, то самоактуалізована особистість проявляла саме ті риси, реалізацію яких полегшувала їй участь у культурно-просвітницьких у тому числі й музичних товариствах, де би вона могла себе проявити.

Звісно, в час, про який ідеться в дисертації, такий психологічний аналіз не був представлений у спеціальних дослідженнях. Але відсутність теоретичного обґрунтування зовсім не означає, що такої потреби не було раніше. І якраз музичні товариства давали широкі можливості для самоствердження, реалізації креативного потенціалу кожного індивіда.

В історичному огляді товариств, особливо ж у розгорнутій панорамі діяльності ГМТ, висвітлено суспільні позиції багатьох учасників, передусім керівників, відтак можна спостерегти, наскільки серйозно і відповідально ставилися учасники до вибору тих, хто належав до “наглядової ради” товариства, як прискіпливо розглядали кандидатури, як самі обрані (в прямому і переносному сенсі слова) вписували свою належність до керівництва ГМТ поруч з іншими важливими титулами і суспільними відзнаками. Для професійних музикантів участь у товаристві була не менш

престижною, бо вказувала на їх належну запотребованість і ранг визнання у вищих сферах суспільства.

Однією з найважливіших складових кожного Товариства був ранг його членів. Спочатку в ГМТ вони були поділені на дві основні категорії: “допомагаючих” та “чинних [діючих] членів”, які і становили виконавчий апарат ГМТ. Чинні члени були зобов’язані Статутом до щорічних членських внесків у сумі 4–6 злотих. На початках діяльності вони були фінансовою опорою Товариства. Від розміру їхніх річних внесків залежало виконання багатьох серйозних творів, оплата штатних функціонерів (артистичного директора, вчителів, допоміжного персоналу тощо), а також винайм та утримання приміщень. Кожен зі Статутів точно визначає розмір річного та інших внесків, як і наслідки для порушників фінансової дисципліни. Допомагаючі члени, окрім одноразового місячного внеску, іноді призначали ГМТ значні суми. Ці внески становили фонд, що забезпечував видатки на закупівлю інструментів, нот та їх переписування, на винайм приміщень, на репетиції та концерти, на винагороду за працю бібліотекаря, архіваріуса тощо. Ні держава, ні міська влада в перші десятиліття не підтримували Товариство матеріально. Згодом Товариство отримувало субсидію з міської та крайової каси, хоча її розмір був радше символічним. З кінця ХІХ ст. основні фінанси Товариства складає оплата учнів за навчання у Консерваторії. А це становило фонд заробітної плати для її педагогів. Нерідко на користь Товариства записували спадки та дарчі, які разом з іншими дотаціями збільшували базовий капітал, що дозволив згодом приступити до побудови власного приміщення.

Як найяскравіший зразок такої пожертви наведемо такий факт. Славетний польський скрипаль Кароль Ліпінський в останній рік життя, у 1861 році заповів поділити свій маєток у Вірлові під Тернополем на три рівні частини для Празької, Неаполітанської і Львівської консерваторій. Оскільки до 1880 року музична Консерваторія у Львові ще не мала офіційного

статусу, тому й заповіт до 1880 року не міг стати правочинним. Ліпінський хотів таким способом примусити Консерваторію ГМТ до реорганізації, до реформи, котра поставила б її на рівні зі зарубіжними консерваторіями. Коли Консерваторія отримала офіційний статус, син Кароля Ліпінського, Густав, переказав згідно зі заповітом прибутки з Вірлова та капітал на 3 стипендії для скрипалів ім. Кароля та Регіни [дружини Кароля. – Т. М.] Ліпінських. Заповітом розпоряджався Галицький Крайовий Виділ, який – відповідно до останньої волі скрипаля – повинен був виплачувати три стипендії у консерваторіях Львова, Відня і Неаполя за умови виконання на іспиті одного з творів Кароля Ліпінського [додаток Д. 336].

Допомагаючим членом згідно зі Статутом міг стати кожен громадянин, який сплатив окреслений статутом річний внесок. Кількість допомагаючих та чинних членів постійно коливалася. Наприклад, у 1854–1856 роках ця цифра зросла з 83 до 308 [59]. Згідно зі звітною інформацією, найменшу кількість членів за період 1854–1912 років зафіксовано у 1891 році: всього 88 допомагаючих. Найбільше допомагаючих членів ГМТ – 608 – мало на початку 1899–1900 років за керівництва Мечислава Солтиса, але протягом року вона зменшилася до 571 особи. Зменшення кількості матеріально допомагаючих членів негативно відбивалося на фінансовому стані товариства. Серед меценатів ГМТ переважали представники місцевої аристократії, патриціату, міщанства, купецтва, землевласників, інтелігенції (вчителів вищих та середніх шкіл, лікарів, юристів, митців тощо) та – чи не найбільше – урядників (чиновників) різних львівських установ.

У наступних роках у списках допомагаючих членів фігурують також музиканти, яких у всі часи найбільше було серед чинних членів. Серед допомагаючих членів ГМТ важливе місце посідали аристократи.

Допомагаючими членами були відомі князівські роди. Найбільш репрезентативною була родина Чарторійських (Czartoryscy): Єжи, Константи, Марцелі, Александер, Марія та Марцеліна; Кароліна

Любомирська, Леон, Ядвіґа з Замоїських (Zamojscy), Адам та Ядвіґа Сапеґа (Sapiehowie). Графи: Влодзімеж Борковський (Włodzimierz Borkowski), Влодзімеж, Альфонсіна, Ксавери та Міхал Дзедушицькі (Dzieduszyccy), Едвард Ксавери Фредро (Fredro), Францішек і Роза Ланцкоронські (Lanckorońscy), Кароль і Фелікс Мейєр (Mejer), Леопольд, Стефанія, Габрієля та Александер Стаженські, Ян та Юліуш Тарновські (Tarnowscy), Леон Пінінський, Владислав Бадені (Władysław Badeni), Антоніна Баворовська (Antonina Baworowska), Агенор і Адам Голуховський (Gołuhowscy), Дельфіна і Станіслав Потоцькі (Potoccy), Казімеж Красіцький (Kazimierz Krasicki), Влодзімеж Русоцький (Włodzimierz Rusocki), Климентина Тишкевич (Klementyna Tyszkiewicz). Вони репрезентували найстарші аристократичні роди не тільки у Галичині, але й у всій Польщі. Барони: Альфред Канне (Alfred Kanne), Францішек та Август Ромашкан (Romaszkan), Давід та Август Абрагамовіч (Abrahamowiczowie), Юзефа, Кастан і Леон Вшелячинські (Wszelaczyńscy), Адольф, Валєри, Альфонс, Владислав та Розалія Чайковські (Czajkowscy).

Деякі з аристократок брали також дієву участь у керівництві ГМТ. Наприклад, княгиня Ядвіґа Сапеґа була довголітньою головою правління жіночого хору, а княгиня Марія Чарторийська – її заступницею.

Спочатку до Виділу обирали майже винятково допомагаючих членів, тобто тих, від яких залежало матеріальне забезпечення Товариства; дуже рідко обирали когось з-поміж чинних членів. Виділ складався з кількох або кільканадцяти осіб, що мали відповідний авторитет у самому Товаристві та займали високі посади в різних установах та інституціях.

Цікаво дослідити список допомагаючих членів ГМТ у хронологічному порядку [додаток В. 29].

Прізвища допомагаючих членів вказують на перевагу австро-німецьких та чеських учасників, проте з 50-х років серед допомагаючих членів зростає частка поляків, що вказує посередньо на повільний процес національної

ідентифікації. З 1868 року до складу допомагаючих членів-музикантів належать деякі професори Консерваторії ГМТ та літератори, чиї імена постійно повторюються. У списку допомагаючих членів ГМТ від 1868 року з'являються нові прізвища: Ю. Броєр (J. Broer), доктор Войцех Волек (Wojciech Wolek), Добжанський (Dobrzański)⁹⁴, граф Е. Фредро, Александер Ліргаммер (Aleksander Lirgammer), Вільгельм Пентер (Wilhelmm Penter), барон Ромашкан, Ромуальд Шуберт (Romuald Schubert), Вінценти Данек, радник Адольф Еккгардт (Adolf Ekkhardt), радник Комарницький (Komarnicki), поміщик Віктор Собещанський (Wiktor Sobieszczanski), власник відомої у Львові аптеки та магазину "Під золотою головою" Кароль Міколяш (Karol Mikolasch), Станіслав Цетвінський – чиновник мігістрату, який був членом чоловічого хору, а пізніше заступником диригента та диригентом "Лютні", професор Консерваторії ГМТ Валери Висоцький, композитор і посол до галицького та віденського Сейму, засновник Товариства "Львівський Боян" Анатоль Вахнянин, піаніст Людвік Марек, чиновник львівської залізниці Ян Расп (Jan Rasp), завдяки матеріальній допомозі якого славетний співак Адам Дідур міг виїхати на студії до Мілана, відомий архітектор, професор і перший ректор Львівської Політехніки Юліан Захаревич (Julian Zachariewicz), юрист, професор Львівського університету Ернест Тілл (Till) та багато інших. В останньому друкованому "Звіті" за 1912/1913 роки серед допомагаючих 143 членів, помічаємо прізвища Йоанни Ляурецької, власниці відомої у Львові музичної школи, Анни Нементовської, власниці відомого у Львові Музичного Інституту, який 1931 року став Консерваторією ім. Кароля Шимановського, професора Львівського університету Владзімежа Лукасевича (Włodzimierz Łukasiewicz), власника кіно "Аполло" Казімежа Кропьевського (Kazimierz Kropiewski), та багатьох інших: аристократів, міщан, представників

⁹⁴ "Звіт..." не подає всіх імен, звань і займаних посад.

інтелігенції, професорів, учителів, студентів, учнів, лікарів, адвокатів, поміщиків, власників книгарень, фабрик та магазинів. З 70-х років XIX ст. Галицький Крайовий Сейм⁹⁵ та община міста Львова надавали товариству річну дотацію, та делегували по одному представникові у керівні органи Товариства. Серед делегатів Міської Ради у 1874–1877 роках був український композитор і політичний діяч Анатоль Вахнянин.

У 1880 році введено категорію почесних “членів-засновників”, якими могли стати ті, хто одноразово вплатив на цілі Товариства мінімум 500 злотих. До них належали: 1883 року Пробус Самсон Бурчевський (Probus Samson Burczewski), який записав для Товариства 15 000 зл. р., 1912 року Острув Генрик Дердацький (Ostruw Henryk Derdacki). Почесним членом-засновником 1880 року став меценат ГМТ доктор Юзеф Маліновський, який причинився до відновлення ГМТ 1852 року, входив у керівні органи ГМТ, а в 1884–1889 роках був заступником Голови ГМТ. З 1857 року він фінансово допомагав ГМТ, і заповів створити фонд доктора Маліновського на підтримку Товариства, призначивши на це 20 000 тисяч золотих римських, що й відбулось після його смерті в 1890 році. Це була одна з найбільших пожертв (легатів) на культурну установу в імперії [19, Спр. 957]. У 1886 році до меценатів долучилася прославлена співачка Марцеліна Сембріх-Коханська (Marcelina Sembrich-Kochańska), яка передала дохід 2000 зл. р. зі своїх концертів в учнівський стипендійний фонд Консерваторії ГМТ [96, с. 14; 123, с. 34].

Переважно з аристократів, допомагаючих членів Товариства і обирали протекторів та голів ГМТ. Визнання ГМТ на найвищому державному рівні гарантувало протекторат губернатора або намістника Галичини (який завжди був представником правлячої династії Габсбургів) та членство у його

⁹⁵ 20 жовтня 1860 року державний міністр австрійського уряду гр. А. Голуховський оголосив т. зв. “жовтневий” диплом яий встановлював у кожному “коронному краї” (в т. ч. й в “королівстві Галичини і Лодомерії”) Габсбурзької монархії Крайовий Сейм, який мав широкі правові повноваження законодавчої влади.

керівних органах представників найвищої влади. Вони патрунували діяльність Товариства, були гарантом його діяльності, що своєю чергою сприяло залученню до ГМТ представників аристократії, вищих сфер духовенства, краєвих та місцевих органів управління, місцевого патриціату, землевласників тощо. А це мало неабияке значення для матеріальної підтримки діяльності ГМТ, забезпечення його економічних потреб за рахунок різного роду фінансових внесків, передбачених діючим статутом.

Від 1838 року протекторами, яких призначали, а не обирали, були представники аристократії: архикнязь Ф. К. фон Остеррайх д'Есте (von Österreich-Este) заступником протектора "його світлість Франц Freyherr⁹⁶ Кріг фон Гохфельден" (Krieg von Hochfelden) – "губернський президент, ц. к. дійсний таємний радник і ін." [435, с. 470; 457, с. 452], який 1847 року став протектором (без заступника); в 1848 році – галицький генерал-губернатор граф Франц Зераф фон Стадіон (Seraf von Stadion, заступника також не мав) [439, с. 576]⁹⁷. У 1852–1859 роках протектором Товариства Поширення Музичного Мистецтва в Галичині був граф А. Голуховський, тодішній генерал-губернатор, "намісник королівства Галичини", діяч, заслужений для музичного Товариства; його заступники: граф Каєтан Левицький і віцепрезидент Галицького намісництва Йозеф фон Кальхберг (Joseph von Kalchberg) [346, с. 370; 349, с. 283]. У 1859–1860 роках протектора не було, його функції виконував "Його Світлість Я. В. Каєтан граф Левицький, ц. к. дійсний тайний радник та підкоморій" [347, с. 279; 434, с. 276], що зберігав цю позицію у 1859–1868 роках. У 1860–1864 роках протектором був "Його Світлість Я. В. Александер граф Менсдорф Пуїї (Aleksander Mensdorf-Pouilly), ц. к. Намісник, командуючий Генерал королівств Галичини і

⁹⁶ Freiherr (нім. Вільний пан) – найнижчий і один з найстаріших німецьких аристократичних титулів, який відповідав титулу барона.

⁹⁷ Усі відомості за 1840–1848 роки знайдені у щорічниках "Schematismus der Königreiche Galizien und Lodomerien für das Jahr.." 1840, 1841, 1842, 1843 та "Provinzial Handbuch der Königreiche Galizien und Lodomerien für das Jahr..." 1844, 1845, 1846, 1847, 1848. За 1849 рік цієї книги не видано.

Лодомерії...” [348, с. 443]. У 1864–1868 роках протектором значився барон Франц Ксавер Freiherr Баумгартен (Franz Xaver Baumgarten)⁹⁸.

Від 1868 року, коли Галичина почала отримувати все більше автономних прав, від функції “згори” призначуваного “протектора” відмовилися. Замість нього демократично обирали голову Товариства, а хтось з допомагаючих членів був його заступником, без огляду на суспільний стан та належність.

Отже, серед допомагаючих членів були переважно особи, які займали високу позицію у галицькому суспільстві – аристократи, директори різних інституцій, голови й чиновники органів судочинства, поліції, галицької адміністрації, представники інтелігенції: професори університету, політехніки, гімназій, доктори юриспруденції (цих було найбільше), лікарі тощо. Згодом частину прізвищ членів Виділу знаходимо серед “чинних членів”, переважно в чоловічому хорі, іноді в оркестрі, або за посередництвом їхніх дружин чи інших членів родин. Наприклад, у списку членів жіночого хору за 1890–1891 роки фігурують прізвища А. Маліновської, Б. Романовської, М. Слядек, Т. Людвіг, Л. Позельт, Марії Солтис (дружини Мечислава). Активним допомагаючим та діючим членом Товариства був Константи Тхожніцький (Konstanty Tchożnicki), піаніст-аматор, директор Галицького станового кредитного товариства, що в 1861–1865 роках був рівночасно директором ГМТ. За прикладом високопоставлених чиновників до складу допомагаючих членів (а це мало неабияке значення для матеріального стану Товариства) “тягнулися” їх підлеглі, які, у переважній більшості, так, як і їхні начальники, разом із членами сімей, заповнювали концертні зали під час вправ, репетицій та концертів чинних членів Товариства. Ця тенденція завжди мала велике значення для самого Товариства та для досягнення його основних цілей:

⁹⁸ Усі дані про особовий склад керівництва музичним товариством почерпнуті зі щорічних друкованих звітів, що зберігаються в розпорядженні авторки.

зацікавленості музичним мистецтвом, виховання у міській спільноті почуття пошани до нього, ознайомлення львів'ян з різними творами симфонічної, камерної, хорової, сольної літератури композиторів різних народів, епох, напрямів, стилів, виховання не тільки добрих мистецьких смаків, але передусім розуміння великого духовного багатства музичного мистецтва, його важливої гуманістичної, духовно-моральної дії, на міжлюдські взаємини.

Наступна функція теж наголошує суспільно вагому гуманістичну спрямованість музичних товариств: це **благодійна функція**. Від самого початку, особливо від доби Просвітництва, ця альтруїстична форма набуває суттєвої ролі в панорамі музичних акцій, які організовували різні товариства. Вона виникає згідно з моральними постулатами провідних мислителів тієї доби. При тому добротність проявляється у різних аспектах, торкається, наприклад, допомоги погорільцям чи постраждалим від повені, спрямована на фінансову підтримку молодих талановитих музикантів на початках їхньої кар'єри, на побудову приміщень для мистецьких цілей, вшанування пам'яті видатних митців минулого, видання відповідної літератури і т. д. Це одна з перших функцій, які актуалізувались у ГМТ. У часопису “Mnemosyne” постійно згадуються харитативні концерти: “в Редутному залі відбувся концерт, організований Товариством за участю Пансіону вдів та сиріт, в якому звучали 103-ій Псалом Й. У. Ноймана, кантата «Вічний змилостивиться над тобою» В. А. Моцарта, Дует для двох фортепіано Фердинанда Різа і ораторія «Створення світу» Й. Гайдна” і далі: “у вересні в театрі відбулася велика Музична Академія, кошти від якої перерахували на користь погорільців з повітового містечка Коломия”, або наступний: “виступ рано осиротілих дітей Яхімовських: 12-літнього Титуса і 8-літньої Олімпії, котрий відбувся 11 березня в Редутному залі” [235, с. 62, 64, 67].

Окрім того, що такі акції дійсно були загальногуманістичними, хоч і невеликою мірою, сприяли вирішенню гострих соціальних проблем, вони ще й декларували таким опосередкованим способом певну систему духовних цінностей, яку пропонували суспільству як необхідну для загальної акцептації. Через проведення харитативних концертів, академій у суспільній свідомості утверджувалась ієрархія естетично-етичних вартостей, навіть виразніше, послідовніше, аніж в інших формах. Адже тут спрацьовує загальна психологічна закономірність: те, заради чого можна відмовитися від винагороди і посвятитися йому безкорисливо, вартує особливої пошани та визнання, являє собою дійсно незалежну естетичну й етичну цінність. Доброчинна діяльність музичних товариств, отже, не лише отримувала широкий суспільний резонанс і приносила об'єктивно позитивні результати, але й служила відображенням та водночас стимулом для реалізації певних планів, які еліта (а належність до музичного товариства все ж вказувала на “елітарність” учасників) вважала за першочергові для повноцінного функціонування культури.

ГМТ влаштовувало у Львові добродчинні концерти, прибуток з яких призначався на різні цілі. Добродчинні концерти ГМТ можна поділити на такі групи:

Благодійні концерти для потерпілих від стихії та на користь вбогих [додаток В. 30].

Благодійні концерти на підтримку львівських музикантів та митців [додаток В. 31].

Благодійні концерти для підтримки конкретних потреб різних інституцій в тому числі і ГМТ [додаток В. 32].

Благодійні концерти на користь самого ГМТ [додаток В. 33].

Інші благодійні концерти – неатрибутовані та атрибутовані [додаток В. 34].

Як свідчать подані програми, благодійна діяльність ГМТ була вельми активною і широкою, торкалася різних суспільних сфер, у яких виникала потреба в матеріальній підтримці, – від сиріт і вдів до забезпечення самого Товариства та його діяльності.

Наступна функція вказує на один із напрямів діяльності товариств, може не такий піднесений і почесний як названі вище, натомість доволі суттєвий для залучення багатьох нових членів до товариства і заохочення до інших справ. Йдеться про **розважальну функцію**, про організацію карнавалів, балів, інших подібних акцій, які завдяки значним можливостям, у тому числі фінансовим та іншим матеріальним – приміщень, інструментів, нот – перевагам, набували більшого розмаху і пишності. Ось як про організацію і функції балів відгукується дослідник: «Бали залишалися важливим елементом міського товариського та культурного життя Львова впродовж ХІХ ст. і на початку ХХ ст. Казімеж Шлеєн жваво згадував у своїх споминах бали, що відбувалися в останні роки австрійського правління в міському та офіцерському казино, на Стрільниці, в театрі Скарбка, в Академічній читальні, та в сотнях приватних помешкань: «бо ж карнавал був головним періодом, а балі і забави – місцем шлюбного ярмарку». Виконуючи ці важливі соціальні та товариські функції, львівські бали стали в добу національного романтизму та процесу формування національних ідентичностей також яскравим чинником суспільно-політичного життя, а карнавальні пристрасті тісно переплелися з національними почуваннями.

Змінюється поступово і саме трактування балів як суспільних акцій, вони все більше набувають патріотичного характеру. Якщо наприкінці ХVІІІ сторіччя львівські бали ще не мали виразного національно-репрезентативного характеру, в бальних костюмах домінували класицистичні впливи, а національні строї розглядалися лише як елемент маскараду, то в середині ХІХ ст. бали стають засобом демонстрації і утвердження своєї національної ідентичності. Якщо в добу класицизму

контракти і бали не припинялися навіть під час трагічних політичних випробувань для польської незалежності, то в епоху романтизму ситуація радикально змінюється: національні повстання і боротьба за незалежність сприймаються як несумісні з бальними розвагами. Наприклад, на карнавальному балі у Львові 1831 року, проведеному з ініціативи галицького губернатора, молодь демонстративно бойкотувала танці” [273, с. 14–15]. Власне до організації таких акцій безпосередньо долучалося ГМТ і низка інших музичних товариств краю.

З плином часу, з розвитком паралельних інституцій – філармоній, стаціонарних оперних театрів чи концертних бюро, ставала все сильнішою мотивація участі в товариствах. Окрім великих масових акцій, до яких довго і старанно готувалися, великою принадою участі в музичних товариствах була можливість спілкування і знайомств з великим колом цікавих особистостей, більше, аніж це вдавалося в межах свого службового середовища. Особливо цінували ці переваги жінки, які були замкнуті в тісному просторі дому і кухні. Для них репетиції і концертні виступи колективів товариства ставали іноді єдиною нагодою “вийти в світ”.

На певному етапі таке ставлення до товариств стає суттєвою перешкодою і викликає у професіоналів-музикантів бажання переглянути співпрацю з ними. Ось як про свою працю в “Бояні” згадує видатний український диригент і композитор Микола Колесса: “[...] в «Бояні» тоді ставлення до репетицій, до відповідальності перед виступами було досить прохолодне. Пані приходили на репетиції просто для того, щоби вести «світське життя», вони таким чином мали змогу відірватись від домашніх обов’язків і показатись на люди. Та й панове трактували цей хор більше так собі злегенька, без почуття професійного обов’язку” [180, с. 295].

Проте, попри негативні тенденції, пов’язані з реалізацією цієї функції, вона все ж тривалий час сприяла значній активізації діяльності і

приваблювала немало симпатиків, що згодом втягувались і до більш поважної праці в товаристві на користь музичної культури.

У ті часи існувала традиція влаштування у період (називали його “карнавальним”) після Нового Року до передвеликодного посту “карнавальних” балів. У 40-х роках ХІХ ст., тобто у перший період, ГМТ також влаштувало передноворічні і післяноворічні (в період “карнавалу” майже щотижневі) бали [додаток Д. 37]. Правдоподібно такі ж імпрези мали місце і в попередні десятиліття. Часто місцеві композитори (переважно – аматори) для цих балів писали інструментальні (як правило – для фортепіано) танці, які іноді виходили друком, а більшість із них – звучала на балах. Ці загальноміські карнавальні бали та “ресурси”⁹⁹, що мали не тільки суто розважальний, але й прибутковий характер, влаштувала переважно дирекція Міського театру і керівництво ГМТ, звичайно – у різних приміщеннях. Кожного року місцеві композитори (переважно – аматори) мали змогу продемонструвати свою творчу “продукцію” у вигляді спеціально написаних з цією метою різних танців. Про це писав німецькомовний часопис “Leseblätter” в одному з березневих номерів 1841 року, перелічуючи “наших улюблених композиторів панів Рукгабера, фон Альбертіча, Кнаппа, Доре, Данека, Пьонтковського і Башни”, які оркестрували створені ними танці для розважальних потреб львів’ян [додаток Д. 184].

У цей період меломани щораз більше цікавляться нотною літературою для практичних “домашніх” потреб. У газетах час від часу з’являються повідомлення про видання музичних творів (переважно танцювального характеру) місцевих авторів Майже щороку знаходимо інформацію, що львівські композитори створили, а то й видали до карнавалу нові танцювальні твори. Наприклад, у 1841 році преса інформує, що в

⁹⁹ Слово “ресурса” означало “товариський клуб”, що об’єднував членів “вищих сфер”, за спільними інтересами, або родом занять (наприклад, купців, поміщиків, тощо); таку ж назву вживано для означення приміщення, у якому відбувалися різні зустрічі, концерти, бали тощо.

торговельній фірмі Францішека Галінського вийшло 6 мазурок Вінценти Данека. Танці авторства членів Галицького Музичного Товариства вийшли друком, і їх можна було придбати також у книгарнях у Чернівцях, Станіславові, Тернополі, Золочеві, Перемишлі і Тарнові [додаток Д. 69; Д. 70; Д. 71].

У 1842 році газета також інформувала про нові бальні танці львівських композиторів, які видали місцеві видавництва та інституції: 6 “Мазурок” Адама Гнатковського, “Йоганн Рукгабер – директор тутешнього **філармонічного товариства** (виокремлення шрифтом наше, оскільки вжито надзвичайно цікавий точний термін, відбиваючий сутність діяльності Галицького Музичного Товариства. – *Т. М.*) видав «Мазурку» на тему пісеньки «Баядерка», яку співала пані Бішоп. Цей твір присвячено панні Стефанії Аугустиновичівні”. К. Лянґ – дві «Мазурки» на честь Катажини, Карл Брунґофер (активний член ГМТ. – *Т. М.*) – дві «Мазурки» на користь Львівського закладу вбогих (присвячені графині Мавриції Деймі), Аугуст Зенкер – «Кадрилі» для фортепіано, присвячені Аврелії Гердлічківні. Популярними в Галичині стали також невидані твори Шимона Паулі” [додаток Д. 72]. У січні 1845 року інформують про наступні збірки танцювальної музики: “Trois Mazures et six Quadrilles pour le Piano” Й. Рукгабера, “Les jeunes Polonaises, collection des danses” В. Данека, “Mes Adieux” – шість Мазурок Гнатковського, “Les plaisirs du bel age” – п’ять Мазурок Левицького і “Народна мазурка з фіналом” (“Mazur narodowy z Finałem”) Вежбіцького¹⁰⁰ [додаток Д. 73].

Окрім львівських карнавальних балів, такі ж відбувалися й у інших містах. Львівські часописи регулярно повідомляли про організацію таких імпрез у сусідніх провінціях та містах. Наприклад, “Gazeta Lwowska” пише, що в Чернівцях відбулися два бали “в чудовому залі пана Мікулі, на яких

¹⁰⁰ Може йшла мова про Михайла Вербицького?

знаходилось понад 200 осіб. [...] Є там найперше театр, в якому навіть гарні опери виставляють [...]”. Такі ж бали відбувалися й у Перемишлі [додаток Д. 38].

Ці, як й інші танці, виконували цього року на різних карнавальних балах, нерідко – маскарадах, які називали також редурами. На них розважалися не тільки “поважні віком” люди, але, переважно, молоді. Це була одна з можливостей знайомства кавалерів з дівчатами, що згодом могло закінчитися шлюбом.

У 1852 році як і щороку, відбувалися карнавальні бали. Царювали на них, безумовно, вальси Штраусів, але й львівські композитори також писали нові танці. У січні великою популярністю користувалася зокрема “Жанета-Кадриль” Я. Мадуровіча [додаток Д. 18]. Наведемо опис карнавального дозвілля Anno Domini 1843 і 1852. 16 січня 1843 року влаштовано перший у цьому році бал Музичного Товариства у колишньому Редутному залі. Наведемо кілька рядків з преси, щоби передати атмосферу епохи. “Зал був свіжо пофарбований, блискуче і зі смаком облаштований, освітлений п’ятьма «грандіозними» люстрами і 20–30 бічними три-чотири-раменними стінними світильниками. Цілий зал світився яскравим вогнем свічок! Штори на вікнах виблискували позолотою, що посилювало ефект відбиття світла. Так само виглядала драпіровка вікон галереї для оркестру і буфету. У вазах були квіти, які прикрашали колони, а у бічних приміщеннях на стінах намальовано ландшафти. На балу було понад 200 чоловік. Музика була не найкращим чином підготовлена. Її посилювали при допомозі т. зв. «бомбардона»¹⁰¹ Грالی на переміну вальси Штрауса і Ляннера, лендлери, полонези, мазурки і кадрили “львівських дилетантів” [додаток Д. 174].

Опис балу з 1852 року: “Знаємо, що мало який з найвідоміших домів день-другий не проводив в колі запрошених гостей у себе, або у інших. А

¹⁰¹ Бомбардон або бомбарда – духовий інструмент, попередник фагота, різновид шалмеї.

самих таких вечірок з балами налічено 43. [...]. Адже це шістдесяті частина усіх львівських мешканців проводила веселі хвилини, якщо на такому балу було не менш як 25 осіб. Але були між ними деякі, де налічувалося до ста кількадесяти осіб [...]”. Деякі кошти від них пішли на благодійні цілі. Крім цього опису, часопис інформує, що вже відбулися 2 бали Стрілецького Братства і 2 бали музичного Товариства “Liedertafel” [додаток Д. 175]. З цього повідомлення випливає, що у короткий час перерви в діяльності ГМТ, знову піднялося це австро-німецьке товариство. Далі газета перераховує ряд балів за іменами і професіями організаторів (наприклад, балетмейстерів Вільгельмі, Костшинського, Ріци, бали для дітей, дорослих, купців, покоївок, швачок, куховарок, військовиків, шинкарів, офіціантів, челяді, двірської служби, міщанські, маломіщанські та ін.) [додаток Д. 175].

Від моменту відновлення діяльності ГМТ 1853 року його розважальна діяльність поступово припиняється. Згадка про музичні бали Товариства лише один раз з’явилася у 80-ті роки XIX ст..

5.3. Націєтворча група функцій музичних товариств

З активізацією національної ідентифікації, руху бездержавних народів до утворення власної держави і протесту проти асиміляції з боку імперій, до яких вони належали, в музичних товариствах інтенсифікуються процеси, які можемо окреслити як націєтворчі. Природно, що такі потужні духовно-культурні осередки, як музичні товариства не могли залишатись осторонь найважливіших завдань, які ставили перед собою національні громади.

Одним з найважливіших компонентів націєтворчої діяльності музичних товариств вважаємо функцію **духовного об’єднання**. Її суть полягає як в утворенні спільнот, що діляться між собою найвищою радістю творчого спілкування, так і в плеканні *релігійно-духовного* мистецтва у світських товариствах, в епоху секуляризації, коли релігія загалом втрачає свої позиції в суспільстві, проте мистецтво, створене під впливом

християнських ідеалів або й у межах сакрального канону, продовжує зберігати свою етичну й естетичну вартість [219].

Розшифровуючи першу зі згаданих характеристик, наголосимо, що піднесення творчих контактів до рівня найвищої чесноти особливо інтенсивно відбувається в ХІХ ст., у зв'язку з пануванням естетики романтизму. Такий ідеальний сукупний образ, як “давидсбюндлери”, описані Р. Шуманом, являють собою досконале втілення ідеї музичних товариств. Позбавлені станових і фахових перепон, рівні і гармонійні у спільному музикуванні, учасники товариств дуже високо цінували можливість досягнення вищого інтелектуально-духовного порозуміння через найдосконаліше з мистецтв. Вже від початку (у Львові – від Музичної Академії Ю. Ельснера в 1796–1797 роках) поширення музичних товариств у європейському просторі помічаємо натуральне порозуміння представників цілком різного соціального статусу, національності, віку і статі у спільній участі в регулярних музичних зустрічах. Але на тому етапі швидше можна говорити про спільний інтерес до музики і бажання удосконалитися з допомогою професіоналів у грі на інструменті чи співі, який виявляли представники аристократії.

Свідомість духовного об'єднання через спільну діяльність у музичному товаристві приходить дещо пізніше, не в останню чергу через поширення ідеалів *Leidertafel* і романтичних постулатів духовної спорідненості “вибраних душ”, осіб, наділених художньою сприйнятливістю і чутливістю. Ідеал давидсбюндлерів вказує саме на цю основну ціль у діяльності музичних товариств. Те, що часто до керівництва товариствами обирали харизматичних особистостей, а в репертуар вводили твори відповідного змісту, підтверджує дієвість цієї функції.

Дуже показовими стають слова рецензента, який у перший період діяльності ГМТ так оцінив прояви саме цієї функції.

“Виступи Товариства не є концертами віртуозів; вони є формою вдосконалення окремих членів та цілого колективу на шляху музикування; що сьогодні є ще недосконалим, справляє нам ще труднощі та видається є ще переобтяжене помилками – має нас навчати бути кращими, піднесенішими, досконалішими. Для цього, подібно, як у образотворчому мистецтві бачення, в музиці необхідним є слухання добрих взірців” [додаток Д. 301].

Що стосується другого виміру *духовності*, то не у всіх європейських товариствах він мав однакову вагомість, проте якраз у Галичині посідав одну з головних позицій. ГМТ від початку було орієнтоване на пропаганду духовної музики. Через виконання величезної кількості релігійних творів різних жанрів, як і світських за характером творів, у яких проте заторкувалися трансцендентні питання буття, утверджувалися традиційні духовні ідеали, етичне начало природно сполучалося з естетичним. У період, коли в суспільстві релігія поступово витіснялась і наставала ера секуляризації, саме музика виявлялася виразником *сакрум*, духовного виміру життя, самодостатньої релігійної традиції. Ідеали священного, сакрального, духовного, завдяки музиці та її релігійним жанрам перейшли у нову естетичну реальність, набули нового філософського тлумачення. Музичні осередки у певному сенсі замінили інституціоналізовану релігійність. Естетичні форми виразу духовності стали конкурентноспроможними у суспільстві, яке все більше ставило під сумнів інститут церкви.

Переважно духовну музику виконували в так званих “духовних концертах” ГМТ, з нагоди релігійних свят, у траурних месгах, що підкреслювало містичність переживання окресленої події. Вже в перший період діяльності ГМТ (1838–1848) частину музичного репертуару ГМТ становили твори релігійного виміру: переважно великі ораторії Й. Гайдна, наприклад, “Створення світу”, Л. ван Бетховена “Христос на Оливковій

гори”, ораторія (-ода) “Павло” Ф. Мендельсона, “Stabat Mater” Дж. Б. Перголезі та Дж. Россіні, меси Я. Н. Гумелля та Й. Ролечка, ораторії Г. Ф. Генделя та ін.

Значний публічний розголос та резонанс у тогочасній пресі отримало виконання ораторії Ф. Мендельсона “Павло” у Скарбківському театрі напередодні римо-католицького Різдва 22 грудня 1842 року:

“Із заснуванням Музичного Товариства у Львові в нашому музикальному світі почалося нове життя. Поруч з відданим замилюванням до цього сповненого краси мистецтва, поруч з плеканням школи музики та співу, потреба у якій віддавна відчувалася, (Товариство. – *Т. М.*) не забуває знайомити нашу публіку з найціннішими творами. На концертах ми мали приємність почути ряд музичних творів серйозного, глибшого змісту [...]. Любов до мистецтва об’єднала понад триста осіб з однією метою, хоча здавалося, що єдина лише рука торкається музичних інструментів, що з єдиних грудей видобувається маса звуків. Така гармонійна злагода панувала у всьому [...]. Там, де є щире замилювання мистецтвом, всіляка похвала видається зайвою, внутрішнє задоволення замінює голосні панегірики” [додаток Д. 286].

Її виконувало триста осіб (в оркестрі було приблизно 40 скрипалів). Солістами були Юлія Амброз фон [де] Рехтенберг (Ambros von [de] Rechtenberg), Юлія Каспарі (Julia Caspari), Юлія Готтліх (Julia Gottlich) та Антоніна Білінська (Antonina Bilińska), чоловічі партії виконали Гофманн (Hoffmann), Штайнер (Steiner) і Печ (Petz). Ораторією диригував Ф. Пьонтковський.

Іншою духовно-мистецькою подією того ж періоду діяльності ГМТ було виконання “драматичної ораторії за Святим Письмом” – “Знищення Єрусалиму” Фердинанда Гіллера 10 квітня 1843 року напередодні римо-католицького Великодня. Її інтерпретація вимагала великих зусиль дилетантів – членів ГМТ, що спільно з професійними музикантами

зважилися винести на сцену складний монументальний твір під керівництвом доктора Ф. Пьонтковського. Учасниками концерту було понад 150 виконавців (хор та оркестр) [додаток Д. 288; Д. 303]. Подібною хвилюючою акцією для львівських меломанів стало виконання монументальної кантати “Хвалебний спів” В-Dur, op. 52 Ф. Мендельсона, “присвяченої святкуванню ювілею Гутенберга”.

Тогочасна преса активно коментувала про ці виконання, акцентуючи духовний вимір творів. “Музика є мовою душі, тому вона може бути наповнена не тільки внутрішніми переживаннями, але бути також витвором і явищем, яким послуговується прекрасна природа” [додаток Д. 299], “Товариство намагається виконувати твори класичної музики, які облагороджують людей і підносять їх ближче до небес”; “Пам’ятаючи величезну приємність, яку нам справив виконаний в грудні минулого року концерт Галицького Музичного Товариства, із задоволенням повідомляємо, що і цього року те ж Товариство задумало організувати 23 ц. м. (тобто грудня 1844 року. – *Т. М.*) *concert spirituel* в новому театрі” [додаток Д. 289]. 23 грудня в “духовному концерті” ГМТ виконало ораторію Л. ван Бетховена “Христос на Оливковій горі”: “Музичне товариство сконцентрувало усі свої сили, щоби величний твір представити якнайдостойніше. [...] Особливо проникливими й прекрасними були інструментальні фрагменти, які разом з бездоганними сопрано і альтами заслуговують найвищої похвали” [додаток Д. 299]. У рецензіях підкреслюється розуміння музики як виразу трансцендентності, універсальності буття, подолання тимчасового “тут і тепер”. Місцеві меломани розуміли виняткове значення таких творів, про що свідчить факт, що на повторне виконання під кінець грудня 1843 року ораторії Й. Гайдна “Створення світу” до Львова спеціально приїхали мешканці інших галицьких міст – Перемишля, Самбора, Бережан та ін. [додаток Д. 278; Д. 280].

Відображенням зростання духовної ролі музики у суспільстві, її виховного значення є важливий запис у Статуті ГМТ з 1857 року: “особливим завданням Товариства є підтримка церковної музики [...]. З цією метою відбуватимуться [...] виконання¹⁰² церковної музики [...]” [493, с. 2-3]. Керуючись положеннями статуту, який зобов’язував ГМТ приділяти особливу увагу духовним творам, в концертному репертуарі протягом ХІХ ст. часто звучала духовна музика.

У період 1858–1914 років львів’яни мали змогу почути чи не весь європейський компендіум монументальних духовних опусів від бароко до сучасності [додаток В. 35].

Не тільки світські керівники ГМТ дбали про популяризацію духовної музики серед львівських меломанів, до їхніх концертних акцій охоче долучалися священики. Свідченням цього були зокрема два концерти, організовані за ініціативи Товариства та священнослужителя. 14 березня 1902 року відбулася “Історична музична академія” за участю мішаного хору ГМТ, М. Солтиса під орудою ксьондза доктора Юзефа Сужинського. Такого репрезентативного концерту духовної музики у Львові перед тим ще не було. Програма містила 13 номерів релігійних творів відомих польських композиторів ХVІ–ХVІІІ ст. – Мартіна Леополіти, Міколая Гомулки, Міколая Зеленського, ксьондза Бартломея Пенкеля, ксьондза Гжегожа Горчицького, анонімні польські релігійні твори, а також композиції самого ксьондза Ю. Сужинського [112, с. 20]. Подібний же концерт відбувся 17 грудня 1905 року в залі Міського театру: мішаний хор виконав твори композиторів ХVІ ст. з нагоди 400-ї річниці від дня народження видатного польського поета Міколая Рея [116, с. 23].

29 вересня 1912 року проводилася літературно-музична академія на честь відомого польського проповідника ХVІ ст. Пьотра Скарги з

¹⁰² В оригіналі для позначення “виконання” часто використовується слово “продукції”.

наступною програмою: М. Гомулка (XVI ст.) Псалом 22 *Deus meus, Deus meus respice*; Вацлав з Шамотул (XVI ст.) Псалом *In de Domine speravi*; Орландо Лассо (XVI ст.) Псалом *Beati, quorum remissae sunt iniquitates*; Ф. Новоейський, слова Л. Ридля, кантата для чоловічого хору, оркестру, органа “Пьотру Скарзі”. Виконавці: об’єднані хори ГМТ й інших товариств, солісти-вокалісти: Л. Серадзка, Й. Щурковська, Ол. Нижанківський, І. Янкевич, партія органу Ф. Новоейський [123, с. 32].

18 листопада 1912 року виконано камерні та хорові релігійні твори сучасного польського композитора: С. Сажинського та авторів XVI–XVII ст. М. Мельчевського, Б. Пенкеля, М. Гомулки, Вацлава з Шамотул [123, с. 33].

Чудовою нагодою до духовного єднання став ювілейний вечір 1 березня 1903 року, організований ГМТ та архієпископом-митрополитом Ю. Більчевським (Józef Bilczewski) на честь Його Святості Папи Римського Леона XIII, під час якого виконано твори ксьондза Ю. Сужинського “Оду на привітання нового століття” для мішаного хору, соліста-баритона та оркестру, “Alleluja” з “Месії” Г. Ф. Генделя та хор “Свята Богоматір” (“Święta Woża Rodzicielko”) з ораторії “Клятви Яна Казимира” М. Солтиса. З промовою виступив архієпископ-митрополит Ю. Більчевський [113, с. 3, 23–24].

Львівські виконання духовної музики отримували доволі широкий розголос поза межами міста і краю. Так про виконання в березні 1904 року “Страстей за Матфеєм” (“Mathäus-Passion”) Й. С. Баха хорами й оркестрами ГМТ та Міського театру, навіть варшавський часопис “Bluszc” (“Блющ”) писав, що “Музично освічена частина публіки з щирим зацікавленням спішила на виконання чудового твору Баха «Mathäus Passion», адже цей концерт став нагодою до знайомства з прекрасною музикою” [додаток Д. 337]. Прем’єрне виконання 23 березня 1906 року в залі Народного Дому Великої меси *c-moll* В. А. Моцарта свідчило про постійний інтерес

керівництва ГМТ не лише до нових зразків духовної музики польських композиторів, але й до класичних шедеврів, що отримали нову редакцію. “Gazeta Lwowska” в рецензії на це виконання зазначала: “[...] п’ять років тому директор Моцартівського Товариства у Дрездені Алойз Шмітт реконструював її як повноцінну месу. У такій формі її виконано у Дрездені, а минулого року – у Відні в концерті тамтешнього Товариства Друзів Музики” [додаток Д. 5]. Виконавцями були хори оркестр та ГМТ і клас хорового співу Консерваторії за участю членів оркестру Міського театру. Сольні партії довірено відомим співакам – Яніні Грацькій-Кшижановській (Janina Gracka-Krzyżanowska), Гелені Маковській (Helena Makowska) з Праги, та добре підготованим, знаним співакам Адаму Місю (Adam Miś) та М. Єльонському (Michał Jeloński) [додаток Д. 293].

Свідоцтвом того, що масштабні хорові опуси релігійної тематики і надалі приваблювали львівську публіку, стає поступове збільшення хорових колективів ГМТ. Наприклад, у Звіті за 1898–1899 роки вказано, що кількісні показники виступів Товариства, особливо його хорових колективів, зокрема чоловічого хору не зменшилася, а навпаки збільшилися. Це було знаком зростаючого авторитету ГМТ, виконавську діяльність якого у місті високо цінували і шанували, оскільки вона не обмежувалася лише статутом чи виконанням умов фундації доктора Ю. Маліновського. Плекання духовної музики було природною потребою і доброю традицією учасників ГМТ.

Окрім вищеперерахованих творів, ГМТ виконувало церковну музику і принагідно, на поминальних службах за душі померлих членів ГМТ, урочистих богослужіннях, під час шлюбів, вшанування пам’яті визначних релігійних діячів, відзначення пам’ятних для польського народу дат (наприклад, Січневого, Листопадового повстання, повстання Т. Костюшка, Грюнвальдської битви та битви під Віднем), днів народження та смерті видатних польських діячів – музикантів, поетів, письменників, священників, а навіть у таких суто світських осередках, як Літературно-Художнє Коло,

Міський театр, Міське Казино тощо. З 80-х років XIX ст. хор та оркестр ГМТ були постійною окрасою урочистих богослужінь (двічі на рік) з нагоди відкриття сесій Галицького Крайового Сейму (виконували переважно меси Г. Ярецького, В. А. Моцарта, Й. Гайдна, А. Мінхаймера, Ю. Студзінського, В. Пахульського, М. Солтиса, “Veni creator” К. Мікулі, Ave Maria Н. А. Ребера, Реквієм С. Монюшка, “Beati Mortui” Ф. Мендельсона.

Наступна функція поступово активізується протягом XIX століття і визначається як **функція національної ідентифікації та об’єднання**. Переломним моментом у цьому процесі доцільно вважати “весну народів” 1848 року. Починаючи з цієї історичної події музичні товариства набувають помітнішого національно-патріотичного спрямування. Можна припустити, ґрунтуючись на документальному фундаменті, що ця функція поступово поглинає, підпорядковує собі всі інші. Просвітницька функція служить освоєнню та пізнанню національної музичної історії, а, попри музичну культуру свого народу у її різних проявах, досягається виховання національної свідомості. Духовне об’єднання мислиться насамперед як національно-духовне, освітні інституції при товариствах, окрім суто професійних, все частіше висувають національні вимоги, більше того, їх трактують як важливі осередки національного і патріотичного виховання.

ГМТ уперше сформулювало пункт про національну орієнтацію у своєму Статуті 1860 року: “§ 1 Метою Гал[ицького] Муз[ичного] Тов[ариства] у Львові є плекання і культивування музики у краю, а особливо формування музичного смаку, сприяння здобуттю ґрунтовної освіти в мистецтві, надання можливості вдосконалення в ньому та пізнання музичної літератури. Програми [виступів], які Виділ затверджує за пропозицією артистичного директора, повинні брати під увагу, відповідно з метою товариства, цілу серйозну [поважну] музичну літературу, не виключаючи твори найбільш сучасні. При відборі композицій належить звертати увагу на найбільш значні твори вітчизняних композиторів” [32, арк. 8–9]. Національна ідентифікація була закріплена у Статуті 1912 року

словами: “§ 1. [...] Мовою спілкування у Товаристві є польська мова” [124, с. 1]¹⁰³ та рішенням збільшити кількість творів польських композиторів у програмах як статутних концертів, так і “популярних” – скерованих до широкого кола суспільства для поглиблення знань про національну музику з попередніми просвітницькими лекціями.

Щодо Товариства “Ехо” зазначено: “... «Ехо» спричинилося також до збагачення польської хорової нотної літератури, оголошуючи конкурси на твори для чоловічого хору і друкуючи найкращі з них” [321, с. 12].

У другому параграфі “Статуту [Полі]Технічного Гуртка Тамбуристів у Львові” (“Statut Technickiego Kółka Tamburzystow we Lwowie”), читаємо: “Метою Товариства є піднесення морального і інтелектуального рівня через прищеплення молоді художнього чуття і захоплення музикою. Подальшою метою цього Товариства є виховання почуття солідарності і братерства” [28, арк. 5–6].

Не менш активними були й українські музичні та культурно-просвітницькі товариства в Галичині, передусім товариство “Просвіта”, ціллю якого було “пізнання и просвіта нашого народу”, а засобами:

“а) збиранне и видаванне всіхъ плодівъ устної словесности народнєї, якъ: пісень, казокъ, приповідокъ, историчнихъ переказівъ и загаломъ всєго, що до пізнання народа и єго истории причинитися може.

б) видаванне популярнихъ писемъ въ усіхъ галузяхъ науки, відповіднихъ поняттямъ народу и єго потребамъ” [30, арк. 5].

У 1870 році про національні цілі заявляє Хорове Товариство “Теорбан” – перше руське музичне Товариство в Галичині¹⁰⁴: “До Панів Засновників Товариства «Теорбан» на руки Високородного Пана Юляна Лавровского ц.[ісарсько] к.[оролівського] совітника вишого суду Краєвого и Вице-Миршалька сойму Краєвого во Львові.

¹⁰³ На задній стороні обкладинки є рукописна примітка: Статут новий за 1912 рік.

¹⁰⁴ Збережений правопис оригіналів, писаних “русскою мовою”.

Въ прилозі пересилає ц. к. Дырекція поліції одинь екземпляръ статутовъ товариства «Теорбан» зь ознаймленьемъ, що Высокое ц. ц. Наміснтництво рескриптомъ зь д. 23 листопада с. р. ч. 49.764 на основанье товариства після приложеныхъ статуів зезволило.

Зь ц. к. Дырекції поліції.

Во Львові дня 28 листопада 1871” [6, арк. 44].

”§ 1 [...] Цілею его є досконалене музики взагалі а именно музики народної [...]

§ 3 [...] Товариство уряджує:

1. Школу музичну для інструментальній і вокальної музики
2. Школу для науки гармоніи, контрапункту и т. д.” [2, арк. 23; 6, арк. 44].

Ще більш конкретно формулює свої цілі основне музичне товариство українців Галичини – “Львівський Боян”. Ціллю товариства було “...плеканє головно руско-національного співу, такъ хорального, якъ и сольового, а такожъ музики инструментальной.” А засобами –

- “а) вспôльнѣ вправы,
- б) продукції музикальнѣ,
- в) вечерниці товарискѣ и прогульки (тобто, виїзди з концертами. – *Т. М.*) такъ у Львові, якъ и по краю,
- г) розписуванє (оголошення. – *Т. М.*) конкурсôвъ на творы до співу и музики,
- д) заложенє и удержуванє бібліотеки музичной,
- е) удержуванє школы музичной,
- ж) пôддержуванє краєвыхъ рускихъ хорôвъ и товариствъ и уряджуванє вспôльныхъ зыздôвъ и продукцій,
- з) издавництва музичнѣ и пôдпиранє тыхже” [30, арк. 14–20].

Як доказ того, що ГМТ вже в 60-ті роки ХІХ ст. стає осередком національного зростання, національної ідентифікації варто навести

надзвичайно цікаву “Кореспонденцію (Про Музичне Товариство у Львові)”, вміщеної в часописі “Dziennik Literacki” в 1860 році. Її автором є видатний польський поет, зв’язаний зі Львовом, Корнель Уейський. Він був не тільки знайомий особисто з Ф. Шопеном у Парижі, але й автором збірки поезій “Переклад Шопена” (“Tłumaczenia Szopena”, поетичний переклад музики, 1866 року). Зрештою він був не лише великим поцінувачем музики, але й намагався тлумачити значення музики інших композиторів. У поетичній формі у час, коли галичани домагалися від австрійського уряду автономії, характеризує ситуацію в ГМТ і описував історичні етапи розвитку ГМТ:

“Не час і не місце тут описувати значення та цінність музики. Скажу тільки, що мусить вона мати свою вагу, якщо прекрасні і безпосередні людські почуття потребують і прагнуть її. Бо ж співає мати над колискою дитинки і в розпачі співає, коли в могилку кладе, і по мураві бігає дитина співаючи, і як дорослий муж насолоджується потім співом, а коли вирушає у бій, то грає йому до штурму музика!

За дирекції п. бар. Кальхберга, бувшого ц. к. віце-президента Намісництва, Музичне Товариство налічувало 184 допомагаючих членів. Після від’їзду пана Кальхберга зі Львова директором обрано гр. Влодзімежа Руссоцького, котрий, переймаючи дирекцію, промовив до зібраних, і висловив бажання, щоби основним завданням Товариства було воскресіння р і д н о ї м у з и к и та плекання Б о ж о ї Х в а л и (розрядка оригінальна. – *Т. М.*). Внаслідок цього відійшли 32 допомагаючих члени. Відійшли ті з них, котрі кожен край вважають за швидкоплинний якір, за який можна на хвильку потриматись. Якщо край має свою гідність, він повинен запротестувати супроти такого відношення до Товариства і відповідним чином відрегувати. Моментально повинно здобути щонайменше 320 нових членів! [...]. Вибір графа Руссоцького корисно вплинув на діяльність Товариства ще й з іншої причини. Частіше почали вводити на музичних вечорах польське художнє читання [декламацію] [...] Перейду тепер до

найважливішої для Музичного Товариства справи. [...]. Чи маю говорити про заслуги Мікулі для нашого краю? Про його незрівняну гру? [...] Під його керівництвом Товариство виконує твори, котрі без допомоги та наснаги Мікулі не могли б прозвучати. [...] Справжні шанувальники мистецтва повинні вступати до Товариства з таким же почуттям, з яким вступають до національної гвардії. Там кожен ховає свій диплом, забуває про свій соціальний статус, позбувається на деякий час своїх амбіцій та самозакоханості, потрапляє під необмежену владу командирів, бере рушницю і стає в ряд. Тільки таким способом кожне співтовариство може зміцнюватися і наближатися до визначеної мети. [...]" [додаток Д. 346].

Варто тут згадати і голосну історію з впровадженням польської мови як офіційної мови викладання в 1868 році у Консерваторії ГМТ у Львові, яка мала замінити державну німецьку мову. "Бажаним було б також, – писав "Dziennik Literacki" у 1859 році, – щоби і лекції відбувалися такою мовою, яка для нашої молоді є зрозумілішою, (тобто) рідною (в розумінні польською. – *Т. М.*) мовою. Це дуже полегшувало б навчання і зробило б його доступнішим для багатьох осіб, які сьогодні, на жаль, не мають такої змоги" [цитата за: 210, с. 59]. Два останні речення, по-перше, означають, що в кінці 50-х років ХІХ ст. німецька мова, яку насаджувала повсюдно австрійська влада, втратила свою домінуючу роль, по-друге, що абсолютна більшість учнів Консерваторії ГМТ не була німецькомовною, а переважно походила з польських сімей, і саме вони становили більшість тих, що навчались в навчальних закладах Львова. Відомо, що вже з наступного року як Кароль Мікулі, так і тодішній професор співу італієць Луїджі Делла Каса (Luigi Della Casa), в навчанні стали вживати польську мову [додаток Д. 335], яку знали – майже – всі мешканці тогочасного Львова. Для Мікулі це була мова його Вчителя. Зрештою її він міг знати з дитинства. Адже в Чернівцях проживало немало поляків. Наголосимо, що ці слова були написані у 1859 році – ще перед отриманням Галичиною автономії. Вони свідчать про

існування сильного протиавстрійського, протигерманізаторського тиску, в цьому випадку, з боку польського національно-незалежницького середовища.

Отож, і на наслідки цього тиску не треба було довго чекати. У тому ж часописі за наступний рік читаємо інформацію про запровадження польської мови як мови викладання: “З днем 1 жовтня у школі музичного твориства розпочинається новий шкільний курс [йшлося про навчальний рік. – *Т. М.*]. Л е к ц і ї з гармонії та контрапункту у двох класах [ідеться про два річні курси. – *Т. М.*] п р о в о д и т и м у т ь с я п о л ь с ь к о ю м о в о ю: їх вестиме пан М і к у л і¹⁰⁵. Товариство здобуло для навчння науки співу італійця пана Луїджі Делла Каса який, перебуваючи раніше у польських домах, навчився польської мови та познайомився докладно з польською музикою.

Гри на скрипці вчити буде пан Кароль Козловський, відомий польський скрипаль. Орім цього, учнів, котрі прагнуть більшого вдосконалення у гри на фортепіано, вчити буде пан Мікулі. Навчання гри на віолончелі, на контрбасі і на духових інструментах доповнюватиме шкільну програму музичного товариства.

Належить поаплодувати товариству, що так швидко у своїй школі замість дотеперішньої німецької мови запроваджує польську мову в лекційних курсах. Товариство та його зусилля досі не мали жодного впливу ані відгуку у краї, оскільки не було національною інституцією. Крокуючи новою дорогою, без сумніву розвинеться ширше, маючи твердий ґрунт під ногами” [додаток Д. 335].

Ці зміни могли відбутися тільки внаслідок проведеної суспільно-політичної реформи в Галичині, котра отримала від австрійського

¹⁰⁵ Розрядка оригінальна. Це рішення прийняв К. Мікулі після критики з боку Віділу Товариства та преси, оскільки до цього часу заняття він проводив німецькою, або, можливо, французькою мовою.

віденського уряду так звану автономію, що забезпечувала, однак, більші права не стільки українській більшості, скільки польській верхівці.

Відомо, що зміна мови викладання відбулась успішно, і від того часу посилилася польська спрямованість музично-освітньої діяльності консерваторії ГМТ. Зовнішнім виразом, обумовленим ще низкою інших обставин, став “шопеноцентризм” як концентрований вираз польської національної свідомості в музиці [411].

Починаючи з 1856 року в керівництві ГМТ з'явилося більше представників національних еліт, про що інформували газети. Наведемо газетне повідомлення за 1856 рік “Дирекція Товариства Поширення Музичного Мистецтва в Галичині повідомляє, що управління справами товариства довірено наступним органам та особам: Директору товариства і голові Виділу правління в особі п. Йозефа Кальхберга, ц. к. віце-президента намісництва, заступнику директора п. Казімежу графу Красіцькому; Виділові товариства, котрого членами є: Леон князь Сапега, Казімеж граф Красіцький, Владзімеж граф Руссоцький, Леопольд граф Стаженський, ксьондз Антоні Манастерський, канонік і настоятель римо-католицької катедри, священник Михайло Куземський, греко-католицький канонік, Карл Геплфлінген-Бергендорф, ц. к., губернський радник і бургомістр міста Львова, Александер Райсінгер (Aleksander Reisinger), директор ц. к. Технічної Академії, доктор Ян Чайковський, крайовий адвокат, Алойзи Себера (Aloizu Sebera), ц. к. чиновник намісництва, доктор Маурици Махль, крайовий адвокат, Йоганн Рукгабер, Юзеф фон Прома-Промінський, ц. к. бухгалтерський ревізор, доктор Адольф Пфайффер, ц. к. радник, доктор Юзеф Маліновський, крайовий адвокат, Йозеф Ширер, капельмейстер. Йоганн Рукгабер іменований музичним директором, а п. Горгон – його заступником, п. Адольф Пфайффер – артистичним радником, п. Александер Райсінгер – інспектором, п. Ян Дембіцький (Jan Dębicki), власник будинку – адміністратором, а його ад'юнктом [помічником] – п. Альфред Боярський

(Alfred Wojarski), чиновник міського будівництва п. Ярош, міський бухгалтер – бухгалтером, п. Зигмунт Сьвейковський (Zygmunt Świejkowski), ц. к. аскультант [?] – секретарем, ад'юнктами дирекції пп. Промінський та Лідль, натомість юридичним захисником – доктор Ян Чайковський, крайовий адвокат” [додаток Д. 89]. З повідомлення видно, що у керівництві ГМТ на 17 членів Правління було 6 австро-німецьких прізвищ, 10 поляків та 1 русин; 4 аристократи, 2 священики, віцепрезидент намісництва, бургомістр міста Львова, директор Технічної Академії (майбутньої Політехніки), адвокати, чиновники і 3 професійні музиканти (Рукгабер, Ширер і Горгон).

Від 60-х років XIX ст. Галичина почала свою боротьбу за політичну та культурну автономію в межах Австрійської Імперії, австро-німецькі елементи в ГМТ поступово нівелюються, поступаючись місце польським.

Функція національної ідентифікації на рівні репертуару вперше почала себе проявляти на початку 60-х років XIX ст. Період дирекції К. Мікулі відзначається активізацією виконання творів Ф. Шопена. У Львові видатний учень Шопена К. Мікулі виконав величезну кількість шопенівських творів – від мазурок, етюдів, вальсів тощо – до обох концертів, сонат, балад, скерцо, тріо і т. ін. Причому деякі з них він виконував по кілька, а то й кільканадцять разів. Мікулі вважав за доцільне долучити фортепіанні твори Ф. Шопена до навчальних програм фортепіанних класів Консерваторії ГМТ. Ці твори були в педагогічному репертуарі та фігурували в програмах так званих піврічних та річних “пописів”, у кінцевих річних іспитах, а також на кінцевому іспиті в Консерваторії. Після дирекції К. Мікулі твори Шопена постійно виконували в різних концертних і творчих акціях ГМТ. Окрім того, К. Мікулі започаткував тенденцію виконання творів сучасних польських композиторів.

Починаючи від К. Мікулі і закінчуючи М. Солтисом у Львові на концертах ГМТ прозвучали твори К. Ліпінського, С. Монюшка, В.

Желенського, К. Мікулі, С. Совінського, Г. Венявського, І. Я. Падеревського, Г. Мельцера-Щавінського, З. Носковського, А. Зажицького, А. Мінхаймера, Ф. Нововейського, Я. Галля, М. Карловича (Mieczysław Karłowicz), М. Солтиса, Г. Ярецького, В. Вшелячинського, Т. Лешетицького, Л. Ружицького, Б. Валлек-Валєвського, а також ретроспектива польських митців давнини – М. Леополіти, М. Гомулки, Б. Пенкеля, М. Зеленського, Г. Горчицького, Вацлава з Шамотул. Проводили монографічні концерти з творів польських композиторів Розглянемо кілька прикладів концертно-виконавської діяльності, що свідчать про плекання польської культури в ГМТ та його Консерваторії.

29 жовтня 1876 року в залі львівської Міської ратуші під керівництвом артистичного директора ГМТ відбувся надзвичайний (позастатутний) концерт на честь Ф. Шопена. У програмі фігурували такі твори: 1. Ф. Шопен. “Похоронний марш” (транскрипція для оркестру); 2. “Слово про Шопена” (Юзеф Третьак); 3. Ф. Шопен. *Larghetto* і *Rondo* з Другого фортепіанного концерту (К. Мікулі); 4. “Фантазія про Шопена” Влодзімежа Вольського (виголосив відомий польський поет Владислав Белза (Władysław Bełza)); 5. Л. Керубіні – “Реквієм” [87, с. 15]. У газеті вміщено простору рецензію з цього концерту, котрий відбувся на доброму виконавському рівні (особливо К. Мікулі) та справив велике враження на слухачів [додаток Д. 292]. Що ж стосується виконання оркестром шопенівського “Похоронного маршу”, то звичайно, йдеться про його інструментування К. Мікулі для відповідного складу оркестру ГМТ (переважно для струнного складу, котрий був краще укомплектований).

Перший концерт в історії ГМТ, який складався з творів винятково польських композиторів, відбувся 11 квітня 1881 року (К. Ліпінський: перша частина з Симфонії *C-dur*; Ф. Шопен: “Варіації на тему з опери В. А. Моцарта “Дон Жуан”; К. Козловський: “Гімн до Богородиці”; К. Курпінський: “Елегія”; С. Монюшко: “Полонез” з опери “Галька”) [91, с. 14].

На святкуванні дня Конституції 3 травня 1891 року жіночий хор ГМТ під керівництвом Р. Шварца в залі “Сокола” виконав три патріотичні твори: “Полонез Костюшка”, “Пісню Третього Мая” та “Подячну пісню” зі збірки Ю. Горошкевича (Julian Horoszkiewicz) в опрацюванні Станіслава Невядомського. Того ж дня у Міському театрі на урочистому вечорі мішаний хор та оркестр ГМТ під керівництвом Р. Шварца виконав “Полонез” К. Курпінського [101, с. 22–23].

Починаючи з 1908 року професором класу фортепіано Консерваторії ГМТ став відомий польський композитор, учасник “Молодої Польщі” Людомир Ружицький. За його ініціативою, до виконання творів добре знаних польських авторів частіше додаються “авангардові” на той час опуси “молодополяків” – К. Шимановського, Г. Фітельберга (Grzegorz Fitelberg) та ін.

Надзвичайний авторський концерт Людомира Ружицького відбувся 29 березня 1908 року за участю співачки С. Ружицької:

1. Балада для фортепіано з оркестром (автор); 2. Фортепіанні твори: а) Фантазія ор. 11, б) Експромт ор. 6, в) Легенда ор. 15 (автор); 3. Сцена Кристи з опери “Болеслав Сміливий” (С. Ружицька); 4. Симфонічна поема “Пан Твардовський”; 5. Пісні (С. Ружицька); 6. Симфонічне скерцо “Станьчик”; 7. Симфонічна поема “Болеслав Сміливий”.

Виконавці: оркестр Галицького Музичного Товариства за співучастю членів оркестру Міського театру. Фортепіано фірми Bösendorfer зі складу фортепіано проф. Ф. Нойгаузера [118, с. 33].

14 лютого 1909 року під час третього статутного концерту ГМТ виконано симфонічну поему “Пісня про сокола” (“Pieśń O Sokole”) Г. Фітельберга [119, с. 31].

Концерт 28 лютого 1909 року за участю Я. Королевич-Вайдової, членів оркестру ГМТ і Міського театру на честь трагічно загиблого композитора М. Карловича. Програма: 1. Симфонічна поема ор. 9 “Хвилі, що

повертаються” (“Powracające fale”); 2. Пісні: а) “Еротичне” (“Z erotyków”), б) “Звідки перші зорі” (“Skąd pierwsze gwiazdy”), в) “На снігу” (“Na śniegu”), г) “Сумна моя душа” (“Smutną jest dusza moja”) (Я. Королевич-Вайдова, акомпанемент професор С. Гловацький); 3. “Віковічні пісні” (“Odwieczne pieśni”) для симфонічного оркестру оп. 10: а) “Пісня про одвічну тугу” (“Pieśń o wiekuistej tęsknocie”), б) “Пісня про кохання та смерть” (“Pieśń o miłości i śmierci”), в) “Пісня про небуття” (“Pieśń o wszechbycie”) [119, с. 32].

У 1910 році у Львові з нагоди 100-ї річниці народження Ф. Шопена за ініціативою ГМТ організовано I З’їзд Польських Музикантів з усіх земель в Росії, Пруссії та Австрії, який став проявом національної єдності та патріотизму. Показово, що така річниця відбулася саме у Львові, а не в іншому польському місті, пов’язаному з Шопеном, наприклад, у Варшаві. У Варшаві, яка хоч була містом втричі більшим за Львів, де Шопен провів дитинство і молодість, політична ситуація не сприяла організації таких урочистостей. Святкування Року Шопена у Львові стало нагодою не тільки до об’єднання усіх поляків Галичини, але й цілої бездержавної польської нації, осмислення значення Шопена як об’єднуючого символу польської нації. Показовою була промова видатного композитора, піаніста, диригента І. Я. Падеревського, який виголосив пам’ятні слова:

“В Шопені коріниться все, що нам забороняють: барвисті кунтуші, пояси, золотом литі, краківські конфедератки, шляхетське брязчання шабель, наших селянських кіс блиски, стогін ранених грудей, бунт сплутаного духу, хрести з кладовищ, придорожні сільські костели, молитви стурбованих сердець, неволі біль, свободи печаль, тиранів прокляття і перемоги радісна пісня” [додаток Д. 192].

Під час I З’їзду Польських Музикантів відбулася конференція, в якій взяли участь С. Невядомський (виступ ”Шопен у науці гармонії”), Корнелія Парнас (Kornelia Parnas, виступ ”Щоденник Шопена”) і Мечислав Солтис, згадуючи учня Шопена Кароля Мікулі, свого вчителя. З’їзд був нагодою до

глибшого пізнання творчості великого композитора. Подібний характер національного об'єднання, “свята польської пісні”, мав і З'їзд Польських музичних та співочих товариств, який відбувся 8, 9 і 11 листопада 1913 року.

У концертному сезоні 1911/1912 у програмі всіх статутних концертів представлено твір польського композитора. Прозвучали симфонічна поема “Зигмунт Август і Барбара” Б. Валлек-Валевського, скрипковий концерт Андур оп. 8 М. Карловича (соліст Ю. Пуліковський), симфонічна поема “Дон Кіхот” Ф. Моравського (F. Morawski) і Andante з III симфонії М. Сьвежинського (Michał Świerzyński) [122, с. 5] .

23 квітня 1913 року в четвертому концерту ГМТ представлено драматичну ораторію Ф. Нововейського “Quo vadis?” (“Камо грядеш?”) за мотивами роману Г. Сенкевича у виконанні колективів і солістів ГМТ, чоловічого хору товариства “Гейнал”, оркестру Міського театру.

У 1912 році під час статутних концертів оркестр ГМТ виконав симфонічну поему “Станіслав і Анна Освенціми” (“Stanisław i Anna Oświecimowie”) М. Карловича і “Ноктюрни” К. Дебюссі, IV симфонію Г. Малера, Концерт для скрипки з оркестром a-moll оп. 82. О. Глазунова, III Фортепіанний концерт d-moll оп. 30 Рахманінова, симфонічну Фантазію З. Яхімецького і нову Симфонію a-moll В. Желенського [123, с. 4, 15, 17, 18, 19; додаток Д. 294; Д. 295; Д. 296].

Але не тільки факт виконання творів польських композиторів свідчить про вищезгадану функцію. Національна ідентифікація (передусім в романтичному розумінні XIX ст.) проявляється у стилізації народних танців, ритмів, мелодій у різних музичних жанрах як інструментальної, вокальної музики, так і симфонічної. Популярним стало звернення до віршів національних поетів і до історичної тематики в різних музичних жанрах – операх, ораторіях, кантатах, концертній увертюрі, симфонічній поемі, програмній симфонії. Наведемо диференційований перелік

найпопулярніших фольклорних жанрів та національної тематики у творах польських композиторів, що виконувалися за столітню історію ГМТ:

- Народні танці як національний архетип: камерно-інструментальні та оркестрові мазурки, краков'яки, куяв'яки, полонези, балади, фантазії на польські теми Ф. Шопена, К. Мікулі, М. Солтиса, Г. Венявського, К. Ліпінського, К. Курпінського, М. Огінського, В. Вшелячинського, З. Носковського, В. Желенського, Я. І. Падеревського;
- Польські народні пісні, колядки, пасторалі в опрацюванні для хору та оркестру К. Мікулі, С. Нєвядомського, весільні пісні Ф. Р. Волькманна, польські народні пісні в обробці П. Машинського та М. Солтиса для чоловічого хору а сарелла, народні пісні в обробці П. Машинського, “Польські пісні” для мішаного хору та фортепіано пісні З. Носковського, кантата “Рік у народній пісні” на основі польських пісень для солістів, мішаного хору та оркестру З. Носковського, пісні на руські (українські) теми М. Мадейського, “Жалібні співи” для великого оркестру В. Желенського;
- Сольні та хорові пісні з супроводом Ф. Шопена, К. Мікулі, С. Монюшко, В. Желенського, Г. Ярецького, М. Мадейського, ліричні та патріотичні пісні С. Нєвядомського;
- Кантати, ораторії, опери та симфонії з фольклорною й історичною тематикою: ораторія “Святий Войцех” В. Совінського (Wojciech Sowiński), фрагменти опери “Галька”, ораторія “Привиди” на слова А. Міцкевича, фрагменти “литовської” кантати “Мільда” для солістів, мішаного хору та оркестру на слова Ю. І. Крашевського С. Монюшка, музика до драми Рапацького “Віт Ствош”, фрагменти з опер “Конрад Валленрод”, “Гоплана” та “Янек” В. Желенського, фрагменти опери “Болеслав Сміливий”, симфонічна поема “Пан Твардовський” Л. Ружицького, симфонічна поема “Степ” З. Носковського за мотивами роману Г. Сєнкевича “Вогнем і мечем”, “Литовська рапсодія” і

симфонічна поема “Станіслав і Анна Освенціми” М. Карловича, “Міцкевичівська кантата” Я. Галля на слова М. Конопніцької, кантата “Пьотрові Скарзі” Ф. Нововейського на слова Л. Ридля для чоловічого хору, оркестру та органа, симфонічна поема “Зигмунт Аугуст і Барбара” Б. Валлек-Валєвського, балада “Пані Твардовська” Г. Мельцера-Щавінського на слова А. Міцкевича для мішаного хору й оркестру, кантата “Під колоною поета” С. Невядомського на слова К. Пшерви-Тетмаєра, хорівий твір “Нарешті лицарі” П. Машинського на слова Г. Сенкевича для жіночого хору та фортепіано.

Усе частіше концерти супроводжуються науково-популярними лекціями відомих поетів, діячів культури, музикознавців про історію польської музики.

Починаючи від 70-х років XIX ст. колективи ГМТ, учні та професори Консерваторії ГМТ щорічно брали участь у кільканадцятьох концертах та культурно-суспільних подіях, святах пов’язаних з відзначенням важливих національних дат. Постійною стане участь хору та оркестру ГМТ у відзначенні 3-го травня – дня Конституції, Листопадового повстання, Січневого повстання, повстання Т. Костюшка, облоги Відня. Влаштували концерти до урочистостей, присвячених видатним полякам (Фридеріку Шопену, Адаму Міцкевичу, Пьотру Скарзі, Яну Матейці, Тадеушу Костюшці, Юліушу Словацькому, Корнелю Уейському, Станіславу Монюшці, Клементині з Танських Гофмановій¹⁰⁶, Міколаю Рею), видатним громадянам Львова (Агенору Голуховському (Agenor Gołuchowski)), Флоріану Земялковському (Florian Ziemiałkowski) і заслуженим членам ГМТ (почесному члену і засновнику доктору Юзефу Маліновському, Голові ГМТ доктору Яну Чайковському, почесним членам, колишнім директорам К. Мікулі та Р. Шварцу, В. Вшелячинському, Матильді Ледерер і тп.),

¹⁰⁶ Клементина з Танських Гофманова (1798–1845) літераторка, перекладачка, видавець, одна з перших польських письменниць для дітей.

річницям та з'їздам польських культурних організацій (з'їзд товариства “Сокіл”) тощо. Окрім цього, організовано добродійні концерти, кошти з яких призначалися на відкриття пам'ятників заслуженим полякам (А. Голуховський, А. Міцкевич, Ф. Шопен, А. Фредро), викуп картин польських художників (Ян Матейко). Хор і оркестр ГМТ двічі на рік виступали під час урочистих богослужінь з нагоди відкриття засідань Галицького Сейму. Видатним проявом дружнього об'єднання двох народів, польського та українського, що віками співіснували у Львові, стало утворення з ініціативи ГМТ 1893 року Союзу Музичних Товариств Польських і Руських, який мав на меті влаштування “збірних продукцій, що включали твори польських та руських музикантів, конкурси, нотні та літературні видання, словом – усе, що може спричинитися до підняття сучасного стану національного мистецтва” [103, с. 6].

Аналогічні націєтворчі тенденції помічаємо і в багатьох інших товариствах Європи, зокрема варто звернути увагу і на роль українських музичних товариств у Галичині і Східній Україні.

Подібні національні пріоритети ясно декларуються у статутах музичних товариств, особливо в 70–90-х роках ХІХ ст. й уособлюють устремління більшості товариств до національної ідентифікації, до репрезентації своєї питомої культурної спадщини, а рівночасно – до інспірації оригінальної сучасної творчості, в якій відображалися би різноманітні модуси національних почуттів.

Отже, важливим стимулом до становлення національної ідентичності бездержавних націй та об'єднання народу стає не тільки мова, але й музика, яка за посередництвом товариств сприяє національним рухам, формує державницькі ідеї. Для підтримки та плекання цих ідей використовували різні форми і способи: репертуар, участь у важливих для нації святах, підтримка творчих ініціатив, а також участь у керівних та виконавчих органах ГМТ представників польської та української громади. Таким

способом проявляється національно-об'єднуюча роль мистецьких організацій та їхніх еліт: композиторів, виконавців, педагогів.

Не буде, отже, перебільшенням стверджувати, що музичні товариства різних громад відіграли в інтенсифікації національних рухів після 1848 року і згодом – у національно-визвольній боротьбі одну з вирішальних ролей.

Для бездержавних націй дуже важливою в діяльності різного роду аматорських товариств стає **компенсаторна функція**. Тут доцільно врахувати, що, наприклад, у Галичині обидві найчисленніші нації – українська і польська – були бездержавними, хоча й з різними можливостями національної самореалізації. Ця функція суттєво пов'язана з попередньою функцією національної ідентифікації і її введенням наголошуємо, що через різні форми, організаційні заходи товариств, їхню адміністративну структуру апробуються важливі для суспільства політичні, культурно-освітні, а навіть економічно-господарські інституціональні моделі, які у бездержавних націй були відсутні протягом надто тривалого часу. Вони не могли проявлятися природно і в умовах підпорядкованості чужим державним структурам. Часто моделі держави не мали можливості впроваджуватись інакше, аніж через товариства, громадські організації, різного типу любительські об'єднання. Саме музичні товариства як одні з найбільш демократичних і відкритих, особливо ж хорові колективи, давали чи не найбагатші розмаїті нагоди відкрystalізувати засади діяльності державних інституцій. Під тим оглядом історія центрального в дисертації ГМТ дає численні підтвердження поданої гіпотези.

Унікальним явищем у тому сенсі вважаємо діяльність українського товариства “Січ” у Відні, яке починалося 1867 року, одразу після проголошення національно-культурної автономії в Австро-Угорщині зі студентського хору і поступово розрослося у різних напрямках, проте організація музичних акцій залишалася до кінця (до 1955 року) одним із основних завдань. Товариство підтримувало зв'язки з іншими подібними

організаціями та найширше репрезентувало національну культуру світові. Наведемо один промовистий приклад: Шевченківський вечір 1882 року газета “Діло” описує так: “В залі зібралось коло 200 осіб, щоби вшанувати пам’ять Кобзаря. Крім членів товариства «Січ» були присутні члени майже всіх слов’янських спілок, поміж тим «Akademicki spolek», «Буковина», «Ognisko», «Словенія», «Сокіл», «Татран», «Зоря», «Звонимир». Серед гостей були: посол до державного сейму о. Озаркевич, секретар Верховного суду А. Кульчицький, д-р Дзерович, доцент Московського університету д-р Кузьмін, доцент Харківського університету д-р Ковалевський і ін” [додаток Д. 195].

Якого розмаху поступово набували ці вечори, свідчить відгук за 1887 рік:

“Музично-декламаторська вечірка товариства «Січ» до відзначення XXIV роковин з дня смерті Шевченка і XX роковин існування «Січі». Вечір відбувся 15 марта у Відні в Ehrbar-Halle (залі Ербара. – Т. М.). У столиці є лише три подібні галі (лише концертні): в консерваторії, Bösendorfer-Halle і Ehrbar-Halle. Саля для глядачів була святково прибрана, добре освітлена. На сцені стояв бюст Шевченка, виготовлений скульптором-«січовиком» С. Левандівським. Незадовго до початку була саля цілком заповнена. В перших рядах сиділи посол о. Озаркевич, доктор Сембратович, ректор греко-католицької семінарії К. Устиянович, міністерський радник Дяків, доктор Брикович, доктор теології Грабович, англійський генерал з Індії Гіль, послы гр. Дзедушицкі, Леваковскі і Щепановскі, оберрадник Твардовський, гість з Берліну п. Плейель (фабрикант), багато визначних віденських родин, члени слов’янських товариств” [додаток Д. 181].

Невипадково саме в товаристві “Січ” формувалася українська еліта Галичини.

Безумовно ця функція розкрила себе повною мірою у ГМТ саме з часу отримання Галичиною національно-культурної автономії, головню в 1861–1873 роках. Завдяки галицькій еліті і насамперед Агенору Голуховському,

який з 1860-х років очолив політичний рух, Галичині надано широкі права: з 1861 року в Галичині самоврядував Галицький Крайовий Сейм, засновано Польське Коло при Державній Раді у Відні, введено польську мову як урядову (1869), відроджено польське шкільництво передусім у Львові та Кракові, політичні партії легально діяли, маючи своїх представників у Сеймі. При призначенні намісника – представника імператора Австро-Угорщини у Львові, консультувалися з Польським Колом при уряді.

Усі ці чинники були лише видимістю незалежності, але давали можливість функціонувати без політичних репресій, яких зазнавали народи, наприклад, у Росії та Пруссії. Найбільшого поневолення зазнавали поляки саме на теренах зайнятих Росією. Тому Львів за часів галицької автономії став винятково важливим осередком культури і польської науки, де порівняно з Варшавою, Вільнюсом, чи Познанем вона розвивалася без особливих обмежень. Від 60-х років XIX ст. в Галичині, упродовж майже 50 років настало її справжнє відродження, залишаючи інші польські міста позаду, разом із провінціальним тоді Краковом. У Варшаві, для порівняння, аж до 1918 року не було польського університету ані навіть гімназій (діяли всього лише російські вищі школи і державні гімназії), а опера Монюшка “Страшний двір” була знята з афіші через царську цензуру вже після третього спектаклю, проте у Львові грали її безперервно усі наступні десятиріччя. У Вільнюсі, після Січневого повстання, навіть за голосну розмову по-польськи на вулиці погрожували обмеженням волі! Тому можемо визнати Львів на зламі XIX і XX століть неформальною культурною й академічною столицею Польщі, не забуваючи також про його багатонаціональний характер. По суті, автономія Галичини фаворизувала польську націю, але і уможливлувала розвиток українській, у майбутньому – 1918 року, коли Польща стала незалежною державою, виявилася політично-культурним ресурсом, з якого рекрутувалась еліта польської держави. Проявом компенсаторної функції був склад керівних органів ГМТ – голови, адміністративні директори та Виділ, який очолювали представники польської

еліти. У 1859–1860 роках адміністративним директором ГМТ був граф Влодзімеж Руссоцький, заступник голови віділу Галицьких Станів, ц. к. камергер, у 1861 році Констати Тхожніцький – директор Галицького станового кредитного товариства, у 1865–1866 – князь Леон Сапега, маршалок Галицького Крайового Сейму. З 1868 року, після ліквідації звання Протектора та посади адміністративного директора, а голів (президентів) обирали відкрито, головами стають представники польської еліти: князь Єжи Чарторийський, князь Єжи Генрик Любомирський, оберпрокурор Вінценти Данек, директор Галицької ощадної каси Францішек Зіма, генерал-губернатор Галичини, намісник Галичини Філіп Залеський, крайовий адвокат, член Палати Панів доктор Ян Чайковський¹⁰⁷, 1895–1911 – князь Анджей Любомирський – голова. Князь Анджей Любомирський був найдовше урядуючим Головою Товариства – 43 роки, від 1895 до 1939 року. Він головував також у Польському Музичному Товаристві після Першої світової війни. Серед заступників голів знаходимо багато польських урядовців, адвокатів, купців: крайовий адвокат доктор Віктор Збишевський (Wiktor Zbyszewski), радник Державного Трибуналу, президент Палати Адвокатів у Львові доктор Юзеф Маліновський, заступник, власник відомої аптеки Кароль Міколяш, “громадянин міста” (купець) Рудольф Шварц (майбутній директор ГМТ), віце-президент магістрату королівського столичного міста Львова Ігнаци Романовський (Ignacy Romanowski). Довголітнім заступником Любомірського до 1911 року був “крайовий адвокат, ц. к. професор університету, член репрезентації Друзів Красних Мистецтв у Львові” доктор Ернест Тілл (Ernest Till), якого 1911 року замінив “директор філії краківського Страхування” Діонізи Тот – заступник до 1914 року.

Кульмінаційним проявом компенсаторної функції було святкування 100-ї річниці народження Ф. Шопена у Львові. Про цю подію згадано і в

¹⁰⁷ Від 1867 року парламент Австро-Угорської монархії складався з двох палат: палати депутатів, до якої виходили делегати крайових парламентів (кожна з “коронних” країн монархії мала свій парламент, Галичина з 1861 року отримала Галицький Крайовий Сейм) та палати панів, до якої входили призначені імператором члени династії, високі державні чиновники, єпископи та інші достойники.

III розділі і в аналізі функції національної ідентичності та об'єднання. Однак на деяких нюансах цієї події в контексті компенсаторної функції варто зупинитися додатково.

З огляду на новітній суспільно-політичний контекст постать і творчість Ф. Шопена на початку ХХ ст. почала набувати нового значення та символіки. Її стали сприймати вже не тільки з суто романтично-емоційних позицій, але набула значення національно-патріотичного символу [179, с. 6]. Як пише Л. Мельник: “Польська нація в умовах бездержавності могла задекларувати й утвердити себе у світі передусім за допомогою «посла культури», ідеальним та без прецедентним утіленням якого власне й був Фридерик Шопен. Рівно через п'ятдесят років у Курилівцях народився його гідний наступник, якщо не за музичним обдаруванням, то за суспільною харизмою, – Ігнаци Ян Падеревський. Наскільки вдало сама історія, здається, обирала для Польщі такий музичний шлях здобуття політичної незалежності, можна буде пересвідчитись уже незабаром, коли 1917 року саме завдяки І. Я. Падеревському американський президент Вудро Вільсон під номером тринадцять включить пункт про необхідність створення незалежної польської держави до своїх славетних «Чотирнадцяти пунктів Вільсона», які багато в чому стали для Польщі доленосними” [238, с. 13]. Саме львівський ювілей 1910 року та організований з цієї нагоди I З'їзд Польських Музикантів, який супроводжував концерти польської музики та виступи видатних музикознавців, і став найяскравішою суспільно-політичною подією та нагодою для демонстрації патріотизму і незалежницьких прагнень у бездержавної польської нації .

Як писала “Gazeta Lwowska”, коментуючи значення музики Шопена, “вона є водночас і наскрізь національною, і дуже універсальною – як сам Шопен. Поляк серцем і душею, він належить до найвидатніших геніїв світу. Предивні й так любі нам ці звуки, що вийшли колись із сутінків, а силою своєю незмірною перетворилися на золоті ниті, що об'єднують наш народ зі

світом культури міцніше за всі інші плоди нашої творчості. Сота річниця з дня народження Шопена є святом цілого світу, який шанує мистецтво. Але передовсім є найближчою і найдорожчою нам, і нам теж випадає обов'язок її якнайкращого відзначення. Польські міста не будуть між собою змагатися за першість віддати загальнонаціональну шану. Якщо Краків мав би на це право з огляду на своє історичне положення, а Варшава – на свій сучасний мистецький розвиток, то Львів, як і Познань, отримує її з огляду на потребу задокументувати свою польськість” [цитата за: 238, с. 12].

Суспільний резонанс мав програмний виступ Падеревського, виголошений на інавгурації святкувань Року Шопена у Львові у 1910 році. Незважаючи на притаманний для початку ХХ ст. пишномовний стиль і сьогодні звучить воно дуже актуально в контексті новітніх історичних подій в Україні:

“Ми зібралися тут в пам'ять про одного з найбільших синів нашої польської землі. [...] Навчають нас поваги до незнайомців, а презирства для своїх. Кажуть нам любити всіх, навіть людожера, а ненавидіти батьків і братів за те, що не гірше може, але інакше тільки думають. Хочуть нас цілком позбавити національного інстинкту, здобуток цілих поколінь віддати на паству невідомого майбутнього, а здобич хаосу, якого потворний вигляд будь-якої години з'явитися може понад часом”.

Подальші слова звучали так: “В таких то часах душевного розладу і замішання, наша думка звертається до минулого і тривожно запитує: Невже все що було, осудження і презирства гідні? Невже все те, що є, що буде, або що може бути, варте послуху і віри? Нескладна відповідь”. За порятунком від занурення в забуття польської культури Падеревський звернувся до Шопена: “Ось в цей момент уноситься серед нас, а над нами ясний дух одного з тих, хто був. Скільки ж в ньому світла, відваги і сили! Скільки ж в нім старань, роботи, а страждання! Це ж він великим трудом, важкою,

творчою роботою, в сердечному болі, на хвалу Вітчизни зазначив слід свого існування. Це ж він безкровним боєм, на нивах миру, забезпечив перемогу польській думці. Це ж він, не гарматами прихованими в квітах, але гарматами, вкритими квітами, найпрекрасніший цілий світ здобув для Польщі. О велике святе минуле, яке його видало, будь благословенне!”

Падеревський закінчив свою промову словами: “Людина, хоч би найбільша, ані над народом, ані поза народом бути не може. Вона є з його зерна [...] Шопен може не знав яким був великим. Але ми знаємо, що він величний нашою величністю, що він сильний нашою силою, що він прекрасний нашою красою. Він наш, а ми його, тому що в нім проявляється ціла наша спільна душа” [додаток Д. 192].

Ця промова, як й інші наведені факти використання суспільно-політичних моделей у діяльності товариств (і конкретно ГМТ) доводять, що компенсаторна функція була важлива для багатьох сфер – репрезентації своєї музики і культури в світі, видавничої діяльності, апробації керування колективами, – які бездержавною нацією не могли реалізуватися інакше, ніж через товариства.

Врешті, останньою націєтворчою функцією, яка відіграла одну з провідних ролей у тому, що до сьогодні збереглась інформація про музичне життя різних міст і країн, утворились об’ємні нотні і книжкові фонди, вважаємо **інформативно-архівуючу функцію**. Цим ємним поняттям охоплюємо всі види діяльності товариств, спрямовані на пропаганду своїх акцій у пресі, публікацію рецензій, систематизацію книжкової і нотної продукції, утворення колекцій, складення бібліотек, тобто, всі форми збереження пам’яті про товариства для нащадків [216].

ГМТ, а від 1919 року, ПМТ залишило безцінні колекції нот, книг, рукописів, копій, підручники, кореспонденцію, плани будови власного приміщення, нотаріальні документи – “легати” (дарчі записи) так звані спадкові записи майна на користь Товариства, протоколи, звіти які

друкували щорічно та інші важливі документи. Деякі з них, особливо з перших фондів, безповоротно втрачено під час пожежі 1848 року, деякі збереглися і знаходяться у львівських бібліотеках та архівах. Більша частина, яку почала згромаджувати після 1852 року, знаходиться в кількох місцях у Львові. Велика частина нот, рукописів, деяка кореспонденція зберігається в бібліотеці Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, невелика частина унікальних рукописів нот – в Національній науковій бібліотеці ім. В. Стефаника, ще менше – в бібліотеці Львівського національного університету ім. І. Франка. 30 папок з унікальною документацією ГМТ-ПМТ (рукописні і друковані Статути, регламенти, кореспонденція з очільниками Галичини, кореспонденція з поліцією, рукописні протоколи зібрань, приватні листи, запрошення, фінансові рахунки, звіти, плани будови приміщення ГМТ, “легати” тощо) зберігаються у приватному архіві Лешека та Тереси Мазеп.

Офіційно бібліотеку ГМТ засновано у 1876 році, коли Товариство ініціювало головні напрями своєї діяльності: утворення комітету для збору коштів на будівництво власного будинку та відкриття нотно-книжкової бібліотеки консерваторії, “що складалася [б] з музично-теоретичних творів” [87, с. 2]. Принагідно зазначимо, що в перші роки ГМТ збило чималі фонди нотної та книжкової літератури, а також вартісні музичні інструменти. Усе це разом з іншим майном Товариства згоріло під час обстрілів Львова 1848 року. Консерваторія, як і саме Товариство, понад 60 років не мало власного приміщення і було винаймачем у різних, нерідко малопристосованих для цієї функції будинках, довгий час працювало в частині приміщень Скарбківського театру, Народного Дому і т. п., що негативно впливало на цілісність зберігання бібліотеки.

Одним із найважливіших матеріальних здобутків ГМТ була нотна бібліотека. Ірина Антонюк зазначає: “При Товаристві відразу почала формуватися нотна бібліотека, яка згодом, віддзеркалюючи столітній

концертний репертуар, налічувала десятки тисяч нот. У бібліотеці ЛНМА зберігається понад 9 тисяч нот з колекції бібліотеки ГМТ. Серед них переважаючу більшість становлять хорові твори, партитури і поголосники симфонічних та хорових творів” [130, с. 87]. 9 тис. нот – це не уся колекція ГМТ. Частина втрачена під час Другої світової війни, інша потрапила у приватні руки, дещо було умисно знищене у радянський час.

Унікальним свідченням усвідомлення важливості бібліотеки ще на стадії становлення Товариства Друзів Музики є твір Ю. Ельснера, засновника Музичної Академії 1796 року. Це *Offertorium C dur, Op. 33*, присвячений Й. Грегоровичу, раднику правителя краю (*Poświęcony J. Gregorowiczowi, Radcy wojewódzkiemu Rządcy*). На обкладинці видання є текст з присвятою хору Товариства Друзів Музики у 1823 році. Він зберігається у бібліотеці ЛНМА ім. М. В. Лисенка, там само, де й нотні колекції ГМТ–ПМТ. Можливо цей твір поклав початок бібліотеці ГМТ. Це вказує на два факти: що офіційно незатверджене Товариство почало збирати бібліотечні колекції, і що Ю. Ельснер вже після виїзду зі Львова підтримував хороші стосунки з львівським Товариством. Серед збережених нот Товариства Друзів Музики наявні твори Ю. Башни, композитор написав для карнавалу у Львові в 1832 році. Це збірка танців: *Collection Polonaises, Valses, Galoppe, Mazures et Cotillons / Composees et dediees a Mademoiselle Angeliane de Popiel. A Leopold chez Millikowski, Executees pendant le Carnaval 1832 a Leopold*. До збірки увійшли 2 полонези для фортепіано з соло скрипки і кларнета (E dur і B dur) та інші танцювальні твори для фортепіано соло: 5 вальсів, галоп, 3 мазури і 5 котільонів. Окрім цих унікальних нот, у бібліотеці ЛНМА ім. М. В. Лисенка з колекцій першого періоду діяльності ГМТ (1838–1848) зберігаються інші ноти: Г. Ф. Гендель. *Alexander-Fest oder die Gewalt des Musik: eine Grosse Cantate. Neuer Bearb. Von W. A. Mozart*.

Partitur. Leipzig: Peters. GMV¹⁰⁸ №677, Ф. Френтцель. Ouvertura a-moll (Рукописна копія партитури з автографом Й. Рукгабера, Львів 1838); К. Райссігер. Ouverture de la Tragedie Neron a grand Orchestre. Partitio (Рукописна копія партитури з автографом Й. Рукгабера, Львів 1838 рік); Л. Спор. Vierte Sinfonie Op.86. Direktions-Stimme. Wien: Tobias Haslinger з автографом Jean Ruckaber, 1846); В. Совінський. Mazera. Ouverture, Op. 73. Partiture, 1840. (Рукописна копія з написом: подарунок автора для Galizische Musik Verein, 1840); Л. Янза (L. Jansa). Offertorium in E – прижиттєва рукописна копія хорових голосів 1842 року; Л. Керубіні. Offertorium “Pater noster”. Vienna: 1823 (GMV №303), Offertorium in E – прижиттєва рукописна копія хорових голосів 1842 року; А. Діабеллі (A. Diabelli). Offertorium in D 1840 року з автографом С. Седлецького: “Wykonano we Lwowie w ks. Petra i Pawła 1 grudnia 1842”; Я. Галлюс (J. Gallus, 1550–1591). Missa in D – копія хорових і оркестрових голосів 1843 року, Ф. Ліст. Reiterlied, присвячений і подарований хору ГМТ у Львові у квітні 1847 року [130, с. 88–116].

З моменту відновлення ГМТ відновились і праця зі складення нотних колекцій. Свідченням цього є інформація у пресі, у якій перераховані дарунки для бібліотеки товариства.

“Товариство Поширення Музичного Мистецтва в Галичині отримує, як можна було сподіватися, підтримку і допомогу з усіх боків. Його ц.[ісарсько] к.[королівська] Апостольська Величність Цісар Франц Йозеф І ласкаво звелів, крім суми 2000 з.[олотих] р.[ринських] для придбання необхідних інструментів та утворення музичного інвентарю, подарувати ще до Архіву Товариства: Збірник творів Й. С. Баха ляйпцизького видання. Дар рівноцінно вартісний як з огляду на самі твори славного композитора, так і його ретельного і гарного видання. Проте найціннішою є найвища увага і

¹⁰⁸ Це скорочення вказує на те, що ноти знаходились у бібліотеці Galizische Musik Verein – ГМТ.

ласкавість Монарха для Товариства. Слідом цього до музичного Архіву надіслали такі дарунки¹⁰⁹:

Окрім цього, наведемо список інших дарів для бібліотеки ГМТ:

Його Світлість Архієпископ Лукаш Баранецький – Збірник пісень Г. Доніцетті.

П. Альфред Боярський – Festgesang an die Künstler Ф. Ф. Мендельсона, партитура та по голосники.

П. Вацлав Дундер – Jahrbuch für Musik на 1844 рік.

П. Зенон Левицький – “Історичні співи” Ю. У. Немцевича, видання А. В. Цибульського.

П. др. Марцелі Мадейський – “Польські пісні” власної композиції: 1. “Суперниці”, 2. “Туга”, 3. “Думка”, 4. “Три строфи”, 5. “Сіра година”, 6. “Мореплавці”.

П. др. Маурици Махль: 1. Fantasie et Variations pour le Violon власної композиції, 2. Variations pour le Violon Кароля Ліпінського, 3. Variations pour le Violon Станіслава Сервачинського.

Пані Макай, дружина радника магістрату – 1. Die Schöpfung, Й. Гайдна (квартетне видання), Stabat Mater Дж. Б. Перголезі, клавір, Збірник арій з опери В. А. Моцарта “Die Zauberflöte”.

П. Юзеф Прома-Промінський – 1. партитура опери “Alceste”, Tragedia dal Signore Cavaliere Christoforo Gluck, 2. Solfeges par Mr. Legat de Furcy, 3. Requiem В. А. Моцарта, партитура.

П. Ян Пьотровський – 1. ораторія “Месія” Г. Ф. Генделя, 2. кантата “Macht der Töne” Вінтера, 3. опера “Переодягнений султан”.

П. Йоганн Рукгабер – опера Ф. Мірецького “Нічліг в Апенінах” (“Nocleg w Apeninach”), “Берлінська Музична Газета” (“Berliner Musikzeitung”) на поточний рік, збірка музикалій для навчального закладу.

¹⁰⁹ Подаємо дані про подаровані ноти, оскільки вони дають можливість бібліотеці ЛНМА ім. М. В. Лисенка встановити походження окремих фондів, що у ній зберігаються.

П. Фелікс Шумлянський: вокальна Меса для 2-х тенорів та 2-х басів Гаслінгера, Три пісні на 2 голоси Ф. Ф. Мендельсона, “Реквієм” В. А. Моцарта, клавір.

П. др. Райсінгер – різні цінні реквізити для канцелярії Товариства” [додаток Д. 78].

Юзеф лицар фон Прома-Промінський, який фігурує як один із добродійців, закупував та дарував ГМТ раритетні ноти та видання. Прома-Промінський був відомим у музичних колах аматором-музикантом, адвокатом, який брав участь в організації у Львові ГМТ та її Консерваторії 1853 року. Ноти, які він дарував ГМТ зберігаються в бібліотеці ЛНМА: партитура Requiem В. А. Моцарта (Breitkopf & Hartel, Leipzig) з дарчим написом: Dla Archiwum Tow-wa Muzycznego Galicjskiego ofiaruje dnia 31 marca 1854 J. von Proma-Promiński (Архіву Галицького Музичного Товариства пожертвував 31 березня 1854 року Ю. фон Прома-Промінський); першодрук партитури опери К. В. Глюка Alceste: Tragedia per musica. – In Vienna: Giovanni Tomaso de Traetta, 1769 (рік створення опери). Автограф: Towarzystwu Muzycznemu we Lwowie ofiaruje J. Proma-Promiński, 1871 (Товариству Музичному у Львові дарує Ю. Прома-Промінський, 1871) [129, с. 212-214].

Нотна бібліотека ГМТ-ПМТ була об’ємною, її збирали століття (1838–1939) і складалася з численних зборів друкованих нот, рукописних копій та рукописів, як окремих музикантів, так і музичних колективів (Консерваторії, оркестру, правління чоловічого і жіночого хорів), відділів.

Зокрема, І. Антонюк вдалось ідентифікувати та описати 27 унікальних рукописів, які становили частину бібліотеки ГМТ, серед яких унікальні ноти членів ГМТ, що були виконані на концертах ГМТ, або ж твори композиторів, які мав у своєму репертуарі колектив ГМТ після 1852 року. Це рукописи: першого директора ГМТ Йоганна Рукгабера: Ouverture e moll: a Grand Orchestre (Увертюра мі мінор для великого оркестру). Партитура, без дати; Ouverture par Oratorium “Paulus”. Partitur. Leopold, 4 Juli, 1852

(Увертюра до ораторії “Павло”. Львів, 4 липня 1852 року); Кароль Мікулі, *Dwie melodji koscielne*: 1. “Nie opuszczaj nas”. 2. “Do siebie Panie”: на 2 glosy sopranowe z tow. organów (Дві церковні мелодії: “Не відпускай нас”, “До Тебе Господи”: для 2-х сопрано в супроводі органу), без дати; Войцех Совінський “*Święty Wojciech. Męczennik*”, oratorio w trzech częściach: śpiew z fortepianem, 1876 (“Святий Войцех. Мученик”: Ораторія в трьох частинах: для співу з фортепіано, 1876); Генрик Опенський (Henryk Opieński), *Hymn “Veni Creator”*, słowa S. Wyspiańskiego (Гимн “Творець”, слова С. Виспянського), без дати; “*Scherzo*” op. 15 na chór mieszany (soprano, alt, tenor) i orkiestrę (“Скерцо”, op. 15: Для мішаного хору (сопран, альтів і тенорів) і оркестру), без дати; Антоніо Кальдара (Antonio Caldara), *Missa: Deo gratias a 4 voci, 2 Violini, Cello, Contrabasso e Organo del Sig-re Antonio Caldara (1746)* (Меса “Дякую, Господи”), рукописна копія: К. Мікулі, Львів, 1873; Зигмунт Носковський, *Polonez i Kujawiak z “Suity Polskiej”*, op. 28 (z tematów ludowych) na orkiestrę (Полонез і Куяв’як з “Польської сюїти”, op. 28 (з народних тем) для оркестру), без дати; Н. А. Ребер, *Rondo h moll. Partytura. Instrumentowka K. Mikuli*, рукопис К. Мікулі, без дати. Теофіл Смолік (Teofil Smolik), *Tarantella pour le Piano*, op. 218. Tarnopol, 1875 (Тарантела для фортепіано, op. 218. Тернопіль, 1875. Присвячено В. Вшелячинському); Людвік Новіцький (Ludwik Nowicki), *Mazur “Ach pocałuj!”* (Мазур “Ах поцілуй!”: для голосу з фортепіано), без дати; Мечислав Карлович, “*Przed nocą*”, sł. Zygmunta Krasieńskiego. *Partytura orkiestrowa* (“Перед ніччю”, сл. Зигмунта Красінського. Оркестрова партитура), без дати; Якуб Голомбек (Jakub Gołębek), *Msze 4-gy z roku 1785* na 3 głosy Tenore 1, Tenore 2 et Basso (Чотири меси з 1785 року для трьох голосів: 1, 2 тенор і бас). Лише партії альту, 2-ї скрипки, без дати [130, с. 98-120].

Серед рукописних копій знаходились і виконані на концертах ГМТ твори композиторів, членів ГМТ, Й. Рукгабера, С. Бурси, К. Мікулі. Також у колекції

ГМТ ідентифіковано “понад 5 700 прижиттєвих видань творів композиторів XVIII–XIX ст.” [130, с. 116].

Відколи К. Мікулі став директором ГМТ та його Консерваторії, бібліотека ГМТ поповнилася об’ємною колекцією творів Ф. Шопена. Зараз у бібліотеці ЛНМА зберігається близько 100 нот з першого видання творів Ф. Шопена під редакцією К. Мікулі (вид. Кістнера) з особистої колекції К. Мікулі та фондів бібліотеки ГМТ. К. Мікулі редагував фортепіанні твори Ф. Шопена, та часто робив їх хорові аранжування. У колекції ГМТ є *Dwa Preludy: c-moll i G-dur: Na chór mieszany i orkestrę, sł. Ujejskiego, wyciąg fortepianowy* (Два прелюди: c-moll і G-dur, на мішаний хор та оркестр, на слова Уейського, клавір. Рукописна копія З. Носковського). Сам К. Мікулі неодноразово робив інструментування фортепіанних творів німецьких композиторів, серед яких зокрема, Н. А. Ребер. *Rondo h moll. Partytura. Instrumentowka K. Mikuli* (Рукопис К. Мікулі. Без року). Як пише І. Антонюк “За часів К. Мікулі бібліотека ГМТ поповнилась творами В. А. Моцарта, А. Кореллі, К. Ліпінського, Й. Гуммеля, Н. Гаде («Весняна фантазія», яку пізніше долучить до свого репертуару товариство «Боян»), С. Монюшка (балада «Чати»), Р. Шумана («Requiem für Mignon»), Фрідріха Гернсгайма (“Hafis”, “Opowieści arabskie”), Л. Керубіні (вокальний ансамбль «Frauergelang») та інших. На цих нотах є автографи Мікулі, інколи з датою виконання творів” [129, с. 215]. Є й твори, присвячені К. Мікулі: Рукопис Ол. Богуцького. *Polonaise in Ut majeur*, зі словами присвяти “a Monsieur Charl Mikuli”.

Завдяки діяльності Мікулі у фондах бібліотеки ГМТ з’явилися твори українських композиторів та українські пісні, які виконував чоловічий хор. До бібліотеки ГМТ у 1863–1866 роках потрапили твори українського композитора о. Івана Лаврівського (1822–1873), члена ГМТ. Тут же зберігалися рукописні копії фортепіанних творів Й. Витвицького (1813–1866), видані К. Петерсом у Лейпцигу: *Variations pour le Pianoforte. Sur Pair d'une*

chanson d'Ukraine, Variations Brillantes sur in thème d'Ukraine: “U susida chata bila” op. 20., хорові твори: Chanson d'Ukraine: Variations pour le Pianoforte; Ісидора Воробкевича Nad Prutom, М. Вербицького Dumka Oj zazule, Kuda ty plywiesz, misiac jasnyj, Ne lowy motylka, Hej po hori [130, с. 129]¹¹⁰.

Кожен новий директор ГМТ збагачував бібліотеку новими придбаннями. За дирекції Р. Шварца та М. Солтиса нотна бібліотека поповнилася месою С. Монюшка з автографом-присвятою пасторові А. Красінському з Вільна: Msza Świąta: Na 3 głosy (2 soprany i alt) z towarzyszeniem organu. Partytura. Sł. A. Odyńca; przekład łaciński A. Bonoldi. Warszawa: W. Otto (Святочна меса: для трьох голосів (2 сопрано і альт) в супроводі органу. Партитура. Сл. А. Одинця; переклад латиною А. Бонольдї. Варшава: В. Отто), у 1890 році рукописом партитури З. Носковського Polonez i Kujawiak z Suity Polskiej op. 28: z Tematów ludowych (1890), Г. Ф. Гендель. Concerto Grosso B-dur: für 2 Oboen, 4 Violinen, Viola, 2 Violoncelli und Basso continuo, Й. Брамс. Ein Deutsches Requiem, op. 45 für Chor mit Orchester. Clavierauszug. Leipzig : Röder. (ГМТ № 2034), В. Желєнський, Chór paziów: z opery “Konrad Wallendrod”: [Хор пажів з опери “Конрад Валленрод” (Рукописна копія хорової партитури) та ін. [130, с. 132–136].

Після відкриття консерваторії 1853 року важливою складовою бібліотеки стали підручники. Їх завозили з різних куточків Європи. Це були підручники кінця XVIII ст., праці сучасних авторів, дидактична література викладачів консерваторій у Парижі (1795), Празі (1811), Брюсселі (1813), Лейпцигу (1843), Берліні (1850), Дрездені (1856), Болоньї (1864). Власник фортепіанної школи у Львові Л. Марек, видав підручник і брошуру “Nowe ćwiczenia wprowadzone są w Pierwszej koncesjonowanej szkole muzycznej. Część praktyczna, używana w Konserwatorium gal. Towarzystwa Muzycznego we Lwowie” (“Нові вправи, запроваджені в першій концесіонованій музичній школі. Частина практична,

¹¹⁰ Для зручності читання українські кириличні тексти писали латинкою.

вживана в Консерваторії гал. Музичного Товариства у Львові”, застосовувана у ГМТ з 1892 року [130, с. 120-127].

Бібліотеку ГМТ склали і персональні колекції членів ГМТ та педагогів консерваторії Товариства, як піаніста та композитора Владислава Вшелячинського, що помер 15 лютого 1896 року (список творів з неї опублікував М. Солтис на сторінках “Wiadomości artystyczne” 1898 року) Адама і Мечислава Солтисів, К. Тарнавської, Г. Оттавової, А. Нементовської, М. Щупачкевич, Б. Франке та ін [130, с. 137]. Деякі з цих колекцій вони самі передали в розпорядження бібліотеки, деякі передавали їхні спадкоємці, про що Виділ інформував на сторінка “Звітів”. Наприклад, у 1895 році “Виділ висловлює подяку А. Мацуровій – родичці померлої М. Жлобіцької, яка передала Товариству цінну збірку нот”. М. Жлобіцька була почесним членом ГМТ, “однією з найсимпатичніших постатей львівського мистецького світу”. Колишня учениця К. Мікулі, її високо цінували як піаністку, часто брала участь у концертах та вечорах Товариства, в яких захоплювала слухачів взірцевим виконанням творів Й. С. Баха. Крім цього належала до жіночого хору ГМТ, в якому, завдяки незвичайній музикальності та освіченості, вважалася найважливішою опорою, протягом певного часу керувала його репетиціями. Згодом приватно мала багатьох учнів та учениць” [105, с. 2–5].

ГМТ мало архів і посаду архіваріуса, що існував до 1853 року. В архіві зберігалися переважно рукописні копії нот, друковані духовні твори та музика композиторів XVIII ст., не виконувана. Архіваріусами та інспекторами інструментів ГМТ були: чиновник ц. к. податкового управління Вільгельм Долежалъ, губернський чиновник Вільгельм фон Меркель; ц. к. прибутковий касир крайового фінансового управління Антон Рідль, асистент ц. к. крайової державної бухгалтерії Вацлав Дундер.

З 1853 року в ГМТ запланована посада бібліотекаря. З 1894 року цю функцію виконував С. Невядомський, з 1897 року С. Т. Крупка, у 1899–1900

роках створено посаду бібліотекаря чоловічого хору, ним став Г. Подляцький. З 1903 року двоє бібліотекарів систематизували зібрання, переписували ноти, робили копії, вели облік. ГМТ усвідомлювало вагомість бібліотеки, тому в Звіті за 1911–1912 роки вирішено її впорядкувати під керівництвом члена Виділу доктора А. Куна, щоби учні консерваторії ГМТ та бажаючі могли користуватись її зібраннями за плату. Книжкові та нотні фонди бібліотеки Консерваторії ГМТ-ПМТ, видання XVIII–XX ст., 1939 року стали власністю бібліотеки Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка, де і зберігаються до сьогодні.

З 1861 року ГМТ ініціювало щорічне видання репертуарних збірників (нотних каталогів) Товариства. Спеціальна комісія Виділу ГМТ (К. Мікулі, М. Мадейський, Е. Пфайффер) видало “Альбом” як заохочувальну премію для допомагаючих членів ГМТ з інших міст. У ньому вміщено Полонез Францішка Хмельовського (Franciszek Chmielowski) (1738), знайдений у актах львівського міського суду, покладений на фортепіано К. Мікулі, пісні С. Дунецького і М. Мадейського, Вальс Ф. Шопена з рукопису 1829 року, Етюд та шість польських народних пісень, покладених на фортепіано К. Мікулі. Звіт ГМТ за 1862–1863 роки повідомляв про випуск другого нотного “Альбому”: мазурки К. Ліпінського, “Балада про Флорьяна Сірого” з опери С. Монюшка “Рокічана”, вокальний “Краков’як” М. Мадейського (“Wiosną o zaraniu zorzą się promieni”) та шість польських народних пісень зі збірки Оскара Кольберга, гармонізовані К. Мікулі. В 1884 році видано “Список музичних творів” (“Spis utworów muzycznych”) (320 творів: симфоній, увертюр, ораторій, хорів, інструментальних концертів, виконаних ГМТ під керівництвом К. Мікулі в 1858–1884 роках), 1898 року – нотографічний каталог “Repertuar Chóru Męskiego GTM we Lwowie. Rok 1898” (“Репертуар Чоловічого Хору ГМТ у Львові, 1898”, 47 хорів для виконання a cappella) [130, с. 135–136].

У 1876 році газета повідомляла про вихід першого зошита шістнадцяти полонезів для фортепіано активіста ГМТ й композитора-аматора Вінценти

Данека, прибуток з його продажу призначали на потреби ГМТ. У рецензії схвально оцінено ці твори, котрі неформально є полонезами, але передають національний дух [додаток Д. 333].

Висновки до Розділу 5

Запропонована в дослідженні авторська концепція соціокультурних функцій музичних та споріднених з ними хорових, культурно-просвітницьких і інших тематичних товариств мала на меті представити величезний об'єм завдань різного порядку, які брали на себе ці осередки, конституюючі весь духовний (світський) простір, – та шляхи їх вирішення, а відтак винятково важливі досягнення. Саме те, що їм вдалось сумістити суто музичні і художньо-просвітницькі цілі із значно ширшими намірами суспільного, освітнього, державотворчого характеру, визначило їх унікальну переломну роль у європейському духовно-культурному процесі. Будучи органічною часткою суспільного організму кожного міста, краю, країни, де вони засновувались і протягом тривалого часу діяли, музичні товариства стали у зазначений період ідеальною моделлю культурної інфраструктури, яка вже в ХХ ст., особливо після Першої світової війни стала основою для заснування та інституціоналізації численних концертних та освітніх музичних осередків. В Галичині художньо-організаційний вплив ГМТ-ПМТ та активність інших національних музичних та музично-просвітницьких товариств зберігалися ще до 1939 року, поки вони не були ліквідовані радянською владою, а їх майно (приміщення, нотні і книжкові фонди) передані в державну власність. Та в реконструкції культурної традиції необхідно відновлювати і по-новому осмислювати роль музичних товариств як культурного центру впродовж понад сторіччя.

ВИСНОВКИ

Багатогранність і багатоступеневість культурного життя кожної країни є апріорним постулатом, і в історичному ракурсі ґрунтується на вивченні ряду найрізноманітніших форм і проявів духовного самоусвідомлення. Відтак в історії кожної культури є явища, які з плином часу тільки яскравіше виявляють свою вартість, природно вписуються в духовні потреби народу. До таких явищ в культурі минулого, безперечно, належать і музичні товариства. Пізнання національної культурної історії в усіх її багатогранних взаємозв'язках, численних духовних контактах як із Сходом, так і з Заходом, виявлення як позитивних, так і негативних наслідків цих взаємозв'язків, усталення розмаїтих витоків тих чи інших явищ мистецького життя, в тому числі – і в різних регіонах, набуває останнім чином все більш вагомого та об'ємного висвітлення в наукових працях. Такі дослідження витворюють об'єктивний погляд на співвіднесення “питомого – напливового”, “породженого власною національною традицією – запозиченого” в оцінці вітчизняної культури, при тому не лише національної композиторської школи, але й багатьох інших форм музичного життя: організації концертів, театру, домашнього музикування, освіти тощо. Піднесення цих проблем у новітньому науковому дискурсі – цілком не уможлядне завдання.

В цьому гуманістичному руслі, всебічно розглянувши в поданій дисертації діяльність музичних (а також хорових, культурно-просвітницьких та інших, наближених за інтересами) товариств протягом тривалого історичного періоду, вдалось вирішити ряд важливих завдань, які в подальших працях аналогічного спрямування стануть основою й стимулом до повноцінної об'ємної наукової реконструкції культурно-історичного минулого як України в цілому, так і її окремих регіонів.

1. На підставі опрацьованого масиву наукової літератури, періодичних видань XIX – початку XX ст., архівних матеріалів, що стосуються діяльності європейських музичних товариств загалом та Галицького Музичного Товариства, встановлено ряд суттєвих ознак цих культурних осередків,

з'ясовано, якими шляхами формувалася та в чому проявлявся феномен музичних товариств: у поєднанні художньо-естетичної, суспільно-організуючої, націєтворчої спрямованості.

2. Увиразнено музично-творчі та культурологічні процеси, які розглядаються з позицій наукової реконструкції історії, із застосуванням фундаментальних категорій історичної, культурної пам'яті та національної ідентифікації. Застосування цього принципу – необхідний подальший щабель розвитку української гуманітарної науки, який настає після проходження попереднього етапу: історично-оглядового, який є необхідним фактором аналізу музично-історичних процесів. Доведено, що в контексті пошуків опорних точок в складному і несталому світі, історична та культурна пам'ять допомагають з'ясувати актуальні проблеми сучасності на якісно новому етапі становлення, розкривають закономірність суспільно-політичних та культурологічних процесів і сприяють їх різнобічному висвітленню.

3. Здійснено огляд діяльності музичних товариств у культурних центрах Європи, з'ясована різноманітність форм і видів організації музичних товариств європейських країн, спрямованих на піднесення загального культурного рівня, професіоналізацію музичного життя та забезпечення естетичних потреб суспільства. Розмаїття виникало завдяки плеканню питомих національних і регіональних традицій. З'ясовано, що наприкінці XVIII – першій пол. XIX ст. загалом сформувалася система спеціальних музичних закладів, де можна було отримати якісний музичний продукт. Наприкінці XIX ст. в кожному західно- і східноєвропейському місті існували музичні товариства. Взірцем були різнопланові музичні товариства, що успішно діяли в провідних культурних центрах – столичних Парижі, Відні, Берліні, Варшаві, Санкт-Петербурзі, Москві, в історичних осередках: Лейпцигу, Зальцбурзі, Гамбурзі, Кракові, Познані. Саме там відбувалась апробація сучасних форм організації музичного життя. В історичній перспективі музичні товариства різного типу – одно- або багатопрофільні, інтегровані з іншими напрямками культурно-просвітницької діяльності – протягом другої половини XVIII століття аж до Першої світової

війни, а в деяких випадках і довше – до Другої світової війни – залишались одними із найважливіших центрів духовного життя міста, краю та народів. У бездержавних націях вони стали важливим чинником національної ідентифікації і стимулів боротьби за незалежність.

4. Виявлено специфіку нового естетичного світогляду, системи художніх цінностей, нових форм і методів поширення музики, які відобразили становлення буржуазного демократичного суспільства, де вже не «право народження» в певній суспільній верстві – від аристократа до селянина – визначало весь подальший життєвий уклад, а можливість піднесення «з праці рук своїх» на вищій щабель суспільної ієрархії, викликало інше ставлення до мистецтва і музики, що й привело до активного поширення такої суспільної інституції як музичні товариства. Трактування музики у секуляризованому суспільстві з кінця XVIII – до початку XX століття – як своєрідної заміни тих духовних одкровенень, які в попередні епохи могла давати тільки релігія, формувало потребу у іншому типі інституціоналізації, ніж цехи музикантів, салони аристократів чи церковні осередки, відтак привело до створення добровільних об'єднань з метою плекання мистецтва звуків. Організовані на демократичних засадах музичні товариства, де на рівних спілкувались між собою князі і юристи, вищі чини і професори університетів, лікарі і професійні музиканти, становили ту ідеальну комунікативну спільноту, яка відповідала новим уявленням про *vir eruditus*, людину освічену, в контексті сучасних вимог.

5. Виявлено передумови і обставини виникнення Галицького Музичного Товариства у Львові, укладено періодизацію його діяльності за століття існування (1838–1939). Це завдання ускладнювалось тим, що в огляді таких осередків неодмінно доводиться враховувати соціальні та історичні передумови, які сформували своєрідність культурно-мистецького обличчя краю. Адже музичне життя нації в цілому і краю зокрема завжди виявляє, хоч нерідко і в опосередкованих формах, найтісніший зв'язок із тими витоками, духовними потребами, національними змаганнями та навіть політичними

обставинами, які зумовили виникнення саме тих, а не інших музичних колективів. Вони істотно впливали на вибір репертуару, інтенсивність концертного та музично-театрального життя, обумовлювали освітні функції музики, сприяли об'єднанню різних соціальних груп довкола музичних товариств, визначали їх патріотичне, просвітницьке, пізнавальне, суспільно-об'єднуюче спрямування тощо. А щодо такого своєрідного мультинаціонального краю, як Галичина та її центр Львів, що віками знаходилося на перетині імперій і держав, та природно акумулювали в собі культурні традиції декількох сусідніх народів, таке спостереження тим більш вірним. Прямуючи від загального – від аналізу історичних передумов та шляхів становлення культури регіону, спираючись на широкий пласт архівних матеріалів, на докладне опрацювання широкого кола краєзнавчої літератури, причому багатомовної – української, польської, німецькомовної, численних матеріалів преси, що значно піднімає достовірність і точність поданих висновків, розглядаються всі важливіші форми музичного життя та творчості місцевих композиторів крізь призму діяльності ГМТ.

6. Обґрунтовано періодизацію діяльності ГМТ у визначеному хронологічному відрізку 1838–1914 рр. Виявлено, що в діяльності ГМТ виразно прослідковується чотири періоди діяльності, які пов'язані з окресленими дискурсами та пріоритетами у діяльності Товариства. Еволюційний процес становлення ГМТ і Консерваторії протягом понад сторіччя – від перших провісників майбутнього товариства та навчального закладу наприкінці XVIII ст. і до Першої світової війни, зміни державного підпорядкування Галичини і перетворення ГМТ у ПМТ, Польське Музичне Товариство – відобразило тенденції, типові для європейського культурного простору того часу. Специфікою розвитку ГМТ була поступова професіоналізація всіх форм діяльності.

7. На основі критичного аналізу архівних та пресових матеріалів, встановлено місце ГМТ у музичному житті Львова і Галичини вказаного хронологічного періоду у контексті концертного життя міста та краю. Докладне висвітлення

шляху становлення і розвитку львівського Товариства – не лише протягом його суто офіційного періоду від 1838 р. – і до його зміни на Польське Музичне Товариство у 1919 р., але й значно раніше, у всій складності становлення добровільного об'єднання любителів музики – доводить, що незважаючи на всі труднощі і перепони, йому вдалось здійснити свою велику місію.

ГМТ зуміло здійснити ряд таких фундаментальних перетворень в музичному житті Львова і цілого краю, що ними користується культурна громадськість до сьогодні. ГМТ вплинуло на розвиток аматорського і професійного музикування у різних соціальних та національних середовищах, музичне виконавство, професійну музичну освіту в цілому краї, оскільки за його зразком виникали подібні інституції в інших містах. Воно займалось інтенсивною концертною, просвітницькою діяльністю, дбаючи про естетичне виховання суспільства, постійно перебувало в авангарді сучасних тенденцій. Товариство об'єднувало не тільки сотні меломанів, аматорів-дилетантів, шанувальників музики, але й видатних музикантів – інструменталістів, співаків, диригентів, композиторів, педагогів, музикознавців, плекало регіональну композиторську творчість, відіграло роль національного об'єднуючого центру (передусім для поляків), даючи приклад іншій бездержавній нації – українській. Діяльність ГМТ вплинула на появу багатьох подібних товариств у поліетнічному та мультикультурному середовищі Львова і Галичини. Завдяки ініціативі ГМТ і його керівництву Львів почув видатних музикантів своєї епохи, у місті сформувалась культура розваг. Активним було ГМТ і в благодійності, щорічно організовуючи добродійні концерти. ГМТ залишило безцінну нотну бібліотеку, унікальні рукописи та документи для нащадків.

З метою представлення якнайоб'ємнішого компендіуму ГМТ в поданій дисертації знайшли відображення як доволі широка панорама аматорського музичного життя, діяльність розмаїтих товариств, що традиційно відігравали важливу роль в духовному житті західних земель України, так і докладна

хроніка професійних концертних виступів, що – особливо в зазначений період – були достатньо інтенсивними і вагомими.

8. За результатами проведеного дослідження, виявлено місце і значення музичної освіти у діяльності ГМТ. Доведено, що ГМТ поступово набуває більшої ваги в суспільно-освітній діяльності, пропонує структуровані форми у проведенні важливих музичних акцій. Окреслено місце музичної освіти та етапи розвитку освітніх напрямків в діяльності ГМТ, які поступово набувають більшої ваги в діяльності ГМТ, що призвели до заснування у 1853 році Консерваторії ГМТ – однієї з перших у Східній Європі, в якій були створені фундаментальні школи: композиторська, фортепіанна, вокальна та інші. Численні вихованці Консерваторії ГМТ стали зірками світової величини і утверджували престиж львівської (польської і української) музичної традиції на провідних сценах Європи і Америки.

Консерваторія ГМТ, яка була першим закладом вищого типу не тільки у Галичині, але й (окрім Праги) у східній частині Європи, мала величезне значення для розвитку музичної культури цілого регіону. Разом зі своєю попередницею – музичною школою (Інститутом) ГМТ, вона стала взірцем для подібних навчальних закладів у багатьох містах та містечках краю, в тому числі для консерваторій у Кракові, Чернівцях і Станіславові. Створення Консерваторії ГМТ зумовило виникнення в Галичині, теж за ініціативою ГМТ, розлогої сітки різних навчальних закладів – музичних шкіл, монопрофільних і багатoproфільних, початкових і з кількома ступенями навчання, а також освітніх гуртків, студій тощо.

9. Обґрунтовано значення концертної діяльності Товариства, репертуарну стратегію концертних акцій ГМТ, концертний репертуар та форми концертних виступів. До появи відповідних агенцій, концертних бюро, державних чи приватних філармоній саме товариства відповідали за інтенсивність і якість концертного життя в місті. Завдяки активній концертній діяльності Товариства виникли концертні бюро, що запрошували на львівську естраду кращих

виконавців світу, а водночас підтримували найталановитіших місцевих виконавців, нерідко даючи їм успішний старт до світової кар'єри.

10. Систематизовано всі важливіші форми музичного життя та творчості місцевих композиторів крізь призму діяльності ГМТ і об'ємної культурної традиції Галичини. Прямуючи від загального, аналізу історичних передумов та шляхів становлення культури регіону, спираючись на широкий пласт архівних матеріалів, на докладне опрацювання широкого кола української, польської, німецькомовної краєзнавчої літератури, численних матеріалів преси, що значно піднімає достовірність і точність поданих висновків, обґрунтовані закономірності регіонального культурно-музичного процесу. В структурі і цілях товариств важливе місце відводилося плеканню власної творчості, яка мислилась як найвищий рівень професіоналізації, але водночас і як об'єкт найбільшого престижу. Товариства підтримували й інспірували продукцію місцевих авторів як професійних, так і композиторів-аматорів, прагнули виховати місцевих митців, які б добре знали і розуміли власні культурні традиції, фольклорно-етнографічну специфіку регіону та могли би гідно представити їх у своїх артефактах. До них належать твори різних жанрів, тематики і, відповідно, рівня професійності, міри таланту.

11. Виявлено міжнаціональні взаємозв'язки і взаємовпливи національних шкіл в історичній перспективі, в еволюції музичної культури регіону. Визначено, що як центральний духовний осередок краю, Товариство патрунувало всі інші аналогічні інституції та об'єднання, відтак важливо було показати співпрацю ГМТ з іншими музичними, хоровими, культурно-просвітницькими товариствами краю. Поступова диференціація львівських і галицьких музичних, хорових, культурно-просвітницьких товариств та осередків за конкретними мистецькими, суспільними, національними напрямками вказує на поступовий перехід музичного життя краю до професійних або "парапрофесійних" форм.

Зосередження на визначеній духовно-інтелектуальній меті, будь-то сфера хорового чи інструментального виконавства, пропаганда певного репертуару,

найчастіше національно-патріотичного спрямування, у поєднанні з іншими типами суспільної активності виявляють загальний для всього європейського простору процес специфікації, жорсткішого розподілу сфер музичної діяльності. Водночас ГМТ залишається головним координуючим центром, в якому стратегічно плануються і вирішуються події концертного та музично-освітнього життя.

Виявлено зв'язок музичних товариств із витоками, духовними потребами, національними змаганнями та політичними обставинами, які зумовили виникнення музичних колективів, вибір їх репертуару, інтенсивність концертного та музично-театрального життя, обумовили освітні функції музики, сприяли об'єднанню певних соціальних груп довкола музичних товариств, визначили їх патріотичне, просвітницьке, пізнавальне, суспільно-об'єднуюче спрямування тощо.

12. Самостійне наукове значення має авторська концепція класифікації функцій музичних товариств з урахуванням суто мистецьких та ширших соціокультурних завдань та досягнень, які вони вирішували. Зміна акцентів з інформативно-еклектичного викладу на історико-етичний, тобто на ті соціокультурологічні функції, які музичні товариства виконували протягом тривалого історичного періоду, дозволили сформулювати цілісну систему, в якій форми і види, ініціативи, напрями діяльності окреслені за допомогою категорії “функції”, застосованої в різних тлумаченнях: соціологічному, естетичному, націотворчому, духовному тощо.

На основі вивчення та аналізу історичних, культурологічних, джерелознавчих матеріалів, присвячених зазначеній проблематиці, систематизовано найважливіші соціокультурні функції музичних товариств та діяльність Галицького Музичного Товариства, яка осмислюється як узагальнення типових для європейського культурного простору засад аналогічних осередків. Виявлено, що товариства не лише сприяли розширенню естетичного світогляду ширшої демократичної аудиторії, але й набували громадсько-патріотичного змісту. З'ясовано, що національно-

об'єднуюча роль таких культурних осередків нерідко служила поштовхом до розгортання національно-визвольних рухів, на шляху здобуття незалежності та заснування власної держави. В такий спосіб музичні товариства демонструють не лише своє первинне призначення – поширювати високе мистецтво, але постають як досконалий комунікативний засіб, що сприяє об'єднанню народу. Товариства зуміли забезпечити як своїм учасникам, так і ширшому оточенню задоволення практично всіх потреб *homo socialis* – потребу в суспільній акцептації, благодійності, шляхетних розвагах, утворення моделей управління і комунікації державного типу (найбільш суттєвих для бездержавних націй), і, звісно, основну мету, культурно-просвітницьку та художньо-естетичну комунікацію з однодумцями.

Запропонована множинність функцій музичних товариств повинна привернути увагу до далеко ще не вичерпаних можливостей сучасних громадських добровільних об'єднань, які збираються заради креативної самоактуалізації (за А. Маслоу), так і задля суспільних змін, відповідних гуманістичним ідеалам національної еліти.

Здійснена реконструкція культурно-історичного процесу такого важливого регіону України як Галичина крізь призму діяльності найбільш авторитетного музичного товариства проводилась у річці міждисциплінарних зв'язків та виявлення сутнісних засад його “стратегії і тактики” за допомогою залучення мистецтвознавчого, історичного, культурологічного, естетичного категоріального апаратів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Архівні документи і матеріали

Центральний Державний Історичний Архів у Львові

(ЦДІА у Львові)

1. [Матеріали музичних товариств у Львові] // ЦДІА у Львові. Ф. 146. Оп. 25. Спр. 18258. Арк. 419.
2. [Урядове листування поліції в справі товариства “Теорбан”] // ЦДІА у Львові. Ф. 146. Оп. 25. Спр. 10189. Арк. 1–14, 23.
3. “Ехо”: Звіт // ЦДІА у Львові. Ф. 200. Оп. 1. Спр. 1. 161 арк.
4. “Лютня”: Звіт // ЦДІА у Львові. Ф. 721. Оп. 1. 196 арк.
5. Вахнянин Анатоль, композитор, письменник, педагог, громадський діяч 1841–1908 // ЦДІА у Львові. Ф. 818. Оп. 1. Спр. 26. Арк. 21, 23.
6. Галицьке намісництво, м. Львів 1772–1921. Том I // ЦДІА у Львові. Ф. 146. Оп. 7. Спр. 4070. Арк. 44.
7. Галицьке намісництво, м. Львів 1772–1921. Том VI // ЦДІА у Львові. Ф. 146. Оп. 25. Спр. 18259. Арк. 370-зв., 372-зв., 373, 373-зв., 375, 375-зв., 379, 381, 381-зв., 382, 383, 385, 386, 386-зв., 387, 389, 390, 391, 392, 392-зв., 393, 393-зв., 398, 399-зв., 400, 401, 406.
8. Галицьке намісництво, м. Львів 1772–1921. Том VI // ЦДІА у Львові. Ф. 146. Оп. 25. Спр. 1454.
9. Галицьке намісництво, м. Львів // ЦДІА у Львові. Ф. 146. Оп. 53. Спр. 1188. Арк. 8, 50.
10. Книга реєстрації товариств на території Галичини // ЦДІА у Львові. Ф. 146. Оп. 25. Спр. 17468. Арк. 423, 424.
11. Крайовий комітет, м. Львів 1861–1920 // ЦДІА у Львові. Ф. 165. Оп. 2. Спр. 586. Арк. 46–46-зв., 72–73, 111, 113, 113-зв.
12. Крайовий комітет, м. Львів 1861–1920 // ЦДІА у Львові. Ф. 165. Оп. 2. Спр. 587.

13. Крайовий комітет, м. Львів 1861–1920 // ЦДІА у Львові. Ф. 165. Оп. 2. Спр. 589.
14. Кураторія львівського шкільного округу м. Львів 1921-1939 // ЦДІА у Львові. Ф. 179. Оп. 2. Спр. 664.
15. Листування з надвірною канцелярією у справі реєстрації музичного товариства у Львові // ЦДІА у Львові. Ф. 146. Оп. 1. Зв. 76. Спр. 1442. Арк. 2–12.
16. Львівський гродський суд, м. Львів, Львівські землі Руського воєводства 1435–1783 // ЦДІА у Львові. Ф. 9. Оп. 1. Спр. 385.
17. Львівський Ставропігійський інститут, м. Львів 1586–1940 // ЦДІА у Львові. Ф. 129. Оп. 1. Спр. 706–716, 734–745.
18. Любомирські, князі XV – 1939; крайні дати: 1586–1939 // ЦДІА у Львові. Ф. 835. Оп. 1. Спр. 958. Арк. 32, 53–60, 129, 129-зв.
19. Любомирські, князі XV – 1939; крайні дати: 1586–1939 // ЦДІА у Львові. Ф. 835. Оп. 1. Спр. 957.
20. Магістрат міста Львова 1356–1939 // ЦДІА у Львові. Ф. 52. Оп. 1. Спр. 154. Арк. 1–2, 3-зв., 4-зв.
21. Магістрат міста Львова 1356–1939 // ЦДІА у Львові. Ф. 52. Оп. 2. Спр. 684. Арк. 54, 155, 200, 206, 248, 265, 268, 281, 288, 292, 305, 313.
22. Магістрат міста Львова 1356–1939 // ЦДІА у Львові. Ф. 52. Оп. 2. Спр. 50. Арк. 367-372.
23. Магістрат міста Львова 1356–1939 // ЦДІА у Львові. Ф. 52. Оп. 2. Спр. 44. Арк. 1222–1225.
24. Матеріали Союзу Співацьких і Музичних Товариств у Львові // ЦДІА у Львові. Ф. 818. Оп. 1. Спр. 20. Арк. 20.
25. Матеріали Товариства “Бандурист” // ЦДІА у Львові. Ф. 146. Оп. 58. Спр. 1230. Арк. 23.
26. Список українських видавництв у Львові на 1928 рік // ЦДІА у Львові. Ф. 348. Оп. 1. Спр. 6983.

27. Справа про організацію музичного товариства у Львові // ЦДІА у Львові. Ф. 146. Оп. 4. Спр. 665. Арк. 6–48, 48-зв.
28. Статут Технічного Кола Тамбуристів у Львові // ЦДІА у Львові. Ф. 146. Оп. 58. Спр. 1237. Арк. 5–6.
29. Статут, протоколи і листування про заснування видавництва “Теорбан” // ЦДІА у Львові. Ф. 775. Оп. 1. Спр. 107.
30. Студинський Кирило Історик Мови і літератури, голова наукового товариства ім.Т.Шевченка (1923-1932), Академік ВУАН (1924-1933, 1939-1941) // ЦДІА у Львові. Ф. 362. Оп. 1. Спр. 196. Арк. 5–6, 14–20.

Державний архів Львівської області (ДАЛО)

31. [Справа Товариство Чоловічого Співу “Гармонія”] // ДАЛО. Ф. 350. Оп. 1. Спр. 932. Арк. 1–8.
32. [Статут ГМТ] // ДАЛО. Ф. 1. Оп. 54. Спр. 1142. Арк. 8–33, 155-зв., 157-зв.
33. 1786–1848 Дирекція поліції у м. Львові Галицького намісництва, 1848–1852. Львівське міське староство Галицького намісництва; 1852–1918 Дирекція поліції у Львові Галицького намісництва // ДАЛО. Ф. 350. Оп. 1. Спр. 8. Арк. 2.
34. Дело о деятельности Вокального Общества “Эхо” во Львове // ДАЛО. Ф. 110. Оп. 4. Спр. 16. 49 арк.
35. Дело о деятельности Польского Вокального Общества “Лютня” во Львове // ДАЛО. Ф. 110. Оп. 4. Спр. 385. 29 арк.
36. Дело о деятельности Польского Вокального Общества “Рабочий хор” во Львове // ДАЛО. Ф. 110. Оп. 4. Спр. 446. 24 арк.
37. Дело о регистрации Львовского Хорового Товарищества “Бард” во Львове // ДАЛО. Ф. 110. Оп. 1. Спр. 335. 13 арк.

38. Дело о регистрации Львовского Хорового Товарищества “Гейнал” во Львове // ДАЛО. Ф. 110. Оп. 1. Спр. 336. 22 арк.
39. Дело о регистрации Союза Украинских Профессиональных Музыкантов Львовского, Станиславского и Тарнопольского Воеводств во Львове // ДАЛО. Ф. 110. Оп. 1. Спр. 634. 74 арк.
40. Дело о регистрации Товарищества Певчих “Гейналь” во Львове // ДАЛО. Ф. 1. Оп. 54. Спр. 2231. 15 арк.
41. Дело о регистрации украинско-националистического кружка “Львовский Боян” во Львове // ДАЛО. Ф. 110. Оп. 1. Спр. 803. 47 арк.
42. Дело о регистрации украинско-националистического Хорового Товарищества “Сурма” во Львове // ДАЛО. Ф. 110. Оп. 1. Спр. 804. 28 арк.
43. Дело о регистрации устава и изменений в руководящем составе украинского Музыкального Товарищества “Боян” во Львове // ДАЛО. Ф. 1. Оп. 51. Спр. 1541. 17 арк.
44. Дело о регистрации Хорового Кружка “Арфа” во Львове // ДАЛО. Ф. 110. Оп. 1. Спр. 811. 11 арк.
45. Дело о регистрации Хорового Товарищества “Рабочий хор” во Львове // ДАЛО. Ф. 110. Оп. 1. Спр. 812. 15 арк.
46. Дело украинского товарищества “Академический Хор Бандуристов” во Львове // ДАЛО. Ф. 1. Оп. 51. Спр. 1221. 36 арк.
47. Женский лицей им. Виктории Недзялковской во Львове 1906–1919 г.// ДАЛО. Ф. 1262. Оп. 172. Арк. 71.
48. Львівське воєводське управління. Суспільно-політичне управління. Підвідділ в справах товариств. II том 1921-1939 // ДАЛО. Ф. 1. Оп. 54. Спр. 1922.
49. Львовское воеводское управление 1921–1939 // ДАЛО. Ф. 1. Оп. 4. Спр. 845.

50. Львовское городское староство. Общественно-политический отдел. Подотдел по делам товариществ и собраний 1920–1939 гг. // ДАЛО. Ф. 110. Оп. 1. Спр. 641. Арк. 2–38, 45-зв., 57, 76-зв.
51. Наблюдательное дело за украинским националистическим студенческим хором “Академичный Хор Бандурист” // ДАЛО. Ф. 110. Оп. 1. Спр. 1090. 18 арк.
52. Польское Товарищество “Бард” во Львове // ДАЛО. Ф. 1. Оп. 54. Спр. 1813. 23 арк.
53. Польское Хоровое Товарищество “Арфа” во Львове // ДАЛО. Ф. 1. Оп. 54. Спр. 1920. 10 арк.
54. Польское Хоровое Товарищество “Тейнал” во Львове // ДАЛО. Ф. 1. Оп. 54. Спр. 1921. 18 арк.
55. Справа “Союзу Співацьких і Музичних Товариств” // ДАЛО. Ф. 1. Оп. 51. Спр. 1242.

Приватний архів Лешека і Тереси Мазеп (ПАЛіТМ)

56. Лист А. Голуховського від 23 листопада 1852 року // ПАЛіТМ. № 6571/S. Рукопис німецькою мовою. 2 арк. [непаг. арк.].
57. Лист А. Голуховського від 3 грудня 1852 року // ПАЛіТМ. № 7142/S. Рукопис німецькою мовою. 1 арк. [непаг. арк.]
58. Лист К. Гепфлінгена-Бергендорфа від 4 липня 1852 року // ПАЛіТМ. № 13/m.v. Рукопис німецькою мовою. 8 арк. [непаг. арк.].
59. Bericht der Direction des Vereins zur Bevörderung der Tonkunst in Galizien an die General-Versammlung, für die Verwaltungsperiode vom 1. September 1855, bis letzten April 1858. Buchdruckerei von E. Winiarz in Lemberg // ПАЛіТМ. Без року видання. Без пагінації.

60. Bericht der Direction des Vereins zur Bevörderung der Tonkunst in Galizien an die General-Versammlung, für die Verwaltungsjahr 1859. Buchdruckerei von E. Winiarz in Lemberg // ПАЛіТМ. Без року видання. Без пагінації.
61. Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie. Plan nauki. Lwów: Nakładem Towarzystwa, 1889 // ПАЛіТМ. Без пагінації.
62. Ogłoszenie Dyrekcyi Towarzystwa ku Wykształceniu Muzyki w Galicyi w dodatku do sprawozdania za rok 1858. Lwów, 1858 // ПАЛіТМ. Без пагінації.
63. Plan nauki Konserwatoryum Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego. Lwów: Z drukarni i litografii Pellera-Neumanna, 1911 // ПАЛіТМ. 14 s.
64. Protocoll von 14 Februar 1852 [протокол зборів членів музичного Товариства у Львові після довготривалої перерви у діяльності] // ПАЛіТМ. Рукопис німецькою мовою. 12 арк.
65. Protocoll von 18 Juni 1852 [протокол зборів членів ГМТ у справі відновлення музичного товариства у Львові] // ПАЛіТМ. Рукопис німецькою мовою. 2 арк. [непаг. арк.]
66. Regulamin dla dyrektora, profesorów, uczniów, sekretarza Konserwatoryum tow. muz. 1876 // ПАЛіТМ. Рукопис польською мовою. 18 арк. [непаг. арк].
67. Regulamin dla Konserwatorium Galic. Towarzystwa Muzycznego. Lwów: Nakładem Towarzystwa, 1888 // ПАЛіТМ. Без пагінації.
68. Regulamin dla uczniów Konserwatoryum Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego (Uchwalony na posiedzeniu Wydziału gal. Towarzystwa muzycznego dnia 18 listopada 1909). Lwów: Z drukarni i litografii Pellera-Neumanna, 1911 // ПАЛіТМ. 7 s.
69. Regulamin dla uczniów Konserwatorjum Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego. Lwów: Z drukarni "Dziennika Polskiego", 1893 // ПАЛіТМ. 7 s.

70. Sprawozdanie Dyrekcyi Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1860, przedłożone ogólnemu zgromadzeniu dnia 24. Czerwca 1861. Lwów: Z drukarni E. Winiarza, 1861 // ПАЛіТМ. Без пагінаціі.
71. Sprawozdanie Dyrekcyi Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1861, przedłożone ogólnemu zgromadzeniu dnia 12. Maja 1862. Lwów: Z drukarni E. Winiarza, 1862 // ПАЛіТМ. Без пагінаціі.
72. Sprawozdanie Dyrekcyi Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1862 przedłożone ogólnemu zgromadzeniu dnia 26. Kwietnia 1863. Lwów: Z drukarni E. Winiarza, 1863 // ПАЛіТМ. Без пагінаціі.
73. Sprawozdanie Dyrekcyi Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1863–1864 przedłożone ogólnemu zgromadzeniu dnia 11. Czerwca 1865. Lwów, 1865. Z drukarni E. Winiarza // ПАЛіТМ. Без пагінаціі.
74. Sprawozdanie Dyrekcyi Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1865. przedłożone ogólnemu zgromadzeniu dnia 17. Czerwca 1866. Lwów: Z drukarni E. Winiarza, 1866 // ПАЛіТМ. Без пагінаціі.
75. Sprawozdanie Dyrekcyi Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1866–1867 przedłożone ogólnemu zgromadzeniu dnia 26. Stycznia 1868 // ПАЛіТМ. Рукопис польською мовою. 10 арк. [непаг. арк].
76. Sprawozdanie Dyrekcyi Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego od 26. Stycznia 1868 do 1. Października 1869 roku. Lwów: Z drukarni E. Winiarza, 1869 // ПАЛіТМ. Без пагінаціі.
77. Sprawozdanie Dyrekcyi Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1868–1869 to jest od 1. Października 1868 do 30. Września 1869. Lwów: Z drukarni E. Winiarza, 1869 // ПАЛіТМ. Без пагінаціі.
78. Sprawozdanie Dyrekcyi Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1869–1870 to jest od 1. Października 1869 do 30. Września 1870. Lwów: Z drukarni E. Winiarza, 1870 // ПАЛіТМ. Без пагінаціі.

79. Sprawozdanie Dyrekcyi Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1870–1871. to jest od 1. października 1870. do 30. Września 1871. Lwów: Z drukarni E. Winiarza, 1871 // ПАЛіТМ. Без пагінаціі.
80. Sprawozdanie Dyrekcyi Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1871–1872. to jest od 1. października 1871. do 30. Września 1872. Lwów: Z drukarni E. Winiarza, 1872 // ПАЛіТМ. Без пагінаціі.
81. Sprawozdanie Dyrekcyi Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1872–1873 poczynający się od 1-go października 1872. do 30 go września 1873. Lwów: Z drukarni E. Winiarza, 1874 // ПАЛіТМ. Без пагінаціі.
82. Sprawozdanie Dyrekcyi Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1873–1874 poczynający się od 1-go października 1873. do 30 go września 1874. Lwów: Z drukarni E. Winiarza, 1875 // ПАЛіТМ. Без пагінаціі.
83. Sprawozdanie Dyrekcyi Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1874–1875 poczynający się od 1-go października 1874. do 30 go września 1875. Lwów: Z drukarni E. Winiarza, 1876 // ПАЛіТМ. Без пагінаціі.
84. Sprawozdanie Dyrekcyi Towarzystwa Wykształcenia Muzyki w Galicyi, co do zarządu od 1. Wrzesnia 1855. do końca Kwietnia 1857, przedłożone ogólnemu zgromadzeniu. Lwów: Z drukarni E. Winiarza, 1857 // ПАЛіТМ. Без пагінаціі.
85. Sprawozdanie komisji budżetowej nad podaniem Dyrekcyi Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego o udzielenie stałej rocznej subwencji z funduszków krajowych (16. Marca, 1866). Lwów, 1866 // ПАЛіТМ. 5 s.
86. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie za rok szkolny 1912–1913 od 1-go Września 1912 do 31-go Sierpnia 1913. Lwów: Nakładem Towarzystwa, 1914 // ПАЛіТМ. 62 s.
87. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1876–1877 od 1. Września 1876 do 31. sierpnia 1877. Lwów: Nakładem Towarzystwa, 1878 // ПАЛіТМ. 26 s.

88. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1877–1878 od 1. Września 1877 do 31. Sierpnia 1878. Lwów: Nakładem Towarzystwa, 1879 // ПAJiTM. 27 s.
89. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1878–1879 od 1. Września 1878 do 31. Sierpnia 1879. Lwów: Nakładem Towarzystwa, 1880 // ПAJiTM. 19 s.
90. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1879–1880 od 1. Września 1879 do 31. Sierpnia 1880. Lwów: Nakładem Towarzystwa, 1881 // ПAJiTM. 79 s.
91. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1880–1881 od 1. Września 1880 do 31. Sierpnia 1881. Lwów: Nakładem Towarzystwa, 1881 // ПAJiTM. 32 s.
92. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1881–1882 od 1. Września 1881 do 31. Sierpnia 1882. Lwów: Nakładem Towarzystwa, 1882 // ПAJiTM. 31 s.
93. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1882–1883 od 1. Września 1882 do 30. Sierpnia 1883. Lwów: Nakładem Towarzystwa, 1883 // ПAJiTM. 35 s.
94. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1883–1884 od 1. Września 1883 do 30. Sierpnia 1884. Lwów: Nakładem Towarzystwa, 1884 // ПAJiTM. 34 s.
95. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1884–1885 od 1. Września 1884 do 30. Sierpnia 1885. Lwów: Nakładem Towarzystwa, 1885 // ПAJiTM. 40 s.
96. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1885–1886 od 1. Września 1885. do 30. Sierpnia 1886. Lwów: Nakładem Towarzystwa, 1886 // ПAJiTM. 40 s.

97. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1886–1887 od 1. Września 1886 do 30. Sierpnia 1887. Lwów: Nakładem Towarzystwa, 1887 // ПAJiTM. 34 s.
98. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1887–1888 od 1. Września 1887 do 30. Sierpnia 1888. Lwów: Nakładem Towarzystwa, 1888 // ПAJiTM. 31 s.
99. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1888–1889 od 1. Września 1888 do 30. Sierpnia 1889. Lwów: Nakładem Towarzystwa, 1889 // ПAJiTM. 45 s.
100. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1889–1890 od 1. Września 1889 do 30. Sierpnia 1890. Lwów: Nakładem Towarzystwa, 1890 // ПAJiTM. 45 s.
101. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1890–1891 od 1. Września 1890 do 30. Sierpnia 1891. Lwów: Nakładem Towarzystwa, 1891 // ПAJiTM. 41 s.
102. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1891–1892 od 1. Września 1891 do 30. Sierpnia 1892. Lwów: Nakładem Towarzystwa, 1892 // ПAJiTM. 44 s.
103. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1892–1893 od 1. Września 1892 do 31 Sierpnia 1893. Lwów: Nakładem Towarzystwa, 1893 // ПAJiTM. 44 s.
104. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1893–1894 od 1 Września 1893 do 31 Sierpnia 1894. Lwów: Nakładem Towarzystwa, 1894 // ПAJiTM. 50 s.
105. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1894–1895 od 1. Września 1894 do 31. Sierpnia 1895. Lwów: Nakładem Towarzystwa, 1896 // ПAJiTM. 46 s.

106. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1895–1896 od 1. Września 1895 do 31. Sierpnia 1896. Lwów: Nakładem Towarzystwa, 1897 // ПAJiTM. 53 s.
107. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1896–1897 od 1. Września 1896 do 31. Sierpnia 1897. Lwów: Nakładem Towarzystwa, 1898 // ПAJiTM. 62 s.
108. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1897–1898 od 1. Września 1897 do 31. Sierpnia 1898. Lwów: Nakładem Towarzystwa, 1898 // ПAJiTM. 62 s.
109. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1898–1899 od 1. Września 1898 do 31. Sierpnia 1899. Lwów: Nakładem Towarzystwa, 1900 // ПAJiTM. 63 s.
110. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1899–1900 od 1-go Września 1899 do 31-go Sierpnia 1900. Lwów: Nakładem Towarzystwa, 1900. 72 s.
111. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1900–1901 od 1-go Września 1900 do 31-go Sierpnia 1901. Lwów: Nakładem Towarzystwa, 1901 // ПAJiTM. 71 s.
112. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1901–1902 od 1-go Września 1901 do 30-go Sierpnia 1902. Lwów: Nakładem Towarzystwa, 1902 // ПAJiTM. 54 s.
113. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1902–1903 od 1-go Września 1902 do 31-go Sierpnia 1903. Lwów: Nakładem Towarzystwa, 1903 // ПAJiTM. 64 s.
114. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1903–1904 od 1-go Września 1903 do 31-go Sierpnia 1904. Lwów. Nakładem Towarzystwa // ПAJiTM. 54 s.

115. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1904–1905 od 1-go Września 1904 do 31-go Sierpnia 1905. Lwów: Nakładem Towarzystwa, 1905 // ПАЛіТМ. 48 s.
116. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1905–1906 od 1-go Września 1905 do 31-go Sierpnia 1906. Lwów: Nakładem Towarzystwa, 1906 // ПАЛіТМ. 48 s.
117. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1906–1907 od 1-go Września 1906 do 31-go Sierpnia 1907. Lwów: Nakładem Towarzystwa, 1907 // ПАЛіТМ. 48 s.
118. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1907–1908 od 1-go Września 1907 do 31-go Sierpnia 1908. Lwów: Nakładem Towarzystwa, 1908 // ПАЛіТМ. 54 s.
119. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1908–1909 od 1-go Września 1908 do 31-go Sierpnia 1909. Lwów: Nakładem Towarzystwa, 1909 // ПАЛіТМ. 52 s.
120. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1909–1910 od 1-go Września 1909 do 31-go Sierpnia 1910. Lwów: Nakładem Towarzystwa, 1910 // ПАЛіТМ. 54 s.
121. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1910–1911 od 1-go Września 1910 do 31-go Sierpnia 1911. Lwów: Nakładem Towarzystwa, 1911 // ПАЛіТМ. 64 s.
122. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1911–1912 od 1-go Września 1911 do 31-go Sierpnia 1912. Lwów: Nakładem Towarzystwa, 1912 // ПАЛіТМ. 64 s.
123. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za rok 1912–1913 od 1-go Września 1912 do 31-go Sierpnia 1913. Lwów: Nakładem Towarzystwa, 1913 // ПАЛіТМ. 64 s.
124. Statut Galic. Towarzystwa Muzycznego we Lwowie. Lwów: Z drukarni Jakubowskiego i Sp., 1912 // ПАЛіТМ. 26 s.

125. Verzeichniß sämtlicher Mitglieder des galizischen Musik-Vereins im Jahre 1839. Lemberg: Gedruckt bei Peter Piller in Lemberg, 1840 // ПАЛіТМ. 18 s.
126. Verzeichniß sämtlicher Mitglieder des Vereins zur Beförderung der Tonkunst in Galizien im Jahre 1854 [Список членів Товариства Поширення Музичного Мистецтва в Галичині в 1854 році] // ПАЛіТМ. V.Z. 131 ex 1854. Рукопис німецькою мовою. 17 арк. [непаг. арк.].
127. Verzeichniß sämtlicher Mitglieder des Vereins zur Beförderung der Tonkunst in Galizien im Jahre 1855. Lemberg: Gedruckt bei P. Piller und Sohn, 1855 // ПАЛіТМ. 20 s.

Література

128. Агаева Т. Н. Очерк истории любительского хорового пения в России // Русское Хоровое Общество – 100 лет: сборник статей / предисл. В. Г. Соколова. Москва, 1979. С. 16–39.
129. Антонюк І. М. З історії музичних колекцій бібліотеки Львівської державної музичної академії імені М. В. Лисенка // Вісник Львівського університету. Серія: книгознавство, бібліотекознавство та інформаційні технології. Львів, 2007. Вип. 2. С. 209–216.
130. Антонюк І. М. Нотні колекції бібліотеки ЛНМА ім. М. В. Лисенка у світлі історико-культурного процесу краю. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.01 “Теорія та історія культури”. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2008. 250 с.
131. Арнаутова Ю. А. Культура воспоминания и история памяти // История и память: историческая культура Европы до начала Нового времени / под ред. Л. П. Репиной. Москва: Кругъ, 2006, С. 47–55.
132. Асафьев Б. Русская музыка XIX и начало XX века. Ленинград: Музыка, 1968. 322 с.

133. Байцар А. Роль музичного шкільництва Львівського братства в процесі оновлення церковного співу в Україні // Вісник ЛНУ ім. І. Франка. Серія мистецтвознавство. Львів, 2005. Вип. 5. С. 84–90.
134. Барвінський В. Музика // Історія української культури / за загальною редакцією І. Крип'якевича. 4-те вид., стереотип. Київ, 2002. 656 с.
135. Бермес І. Еволюція хорового руху на Дрогобиччині в контексті розвитку культури Галичини (від “Весни народів” до 1942 р.). Дрогобич: Коло, 2002. 200 с.
136. Бермес І. Л. Український хоровий спів як соціокультурне явище: монографія. Дрогобич: Посвіт, 2013. 432 с.
137. Бермес І. Л. Хорове життя Дрогобиччини першої половини ХХ століття в контексті духовного розвитку Галичини: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 “Музичне мистецтво”. НАН України. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2005. 20 с.
138. Белявіна Н. Д. Концертування як вид творчої діяльності в музичному житті європейських країн у ХVIII столітті // Новий Акрополь. Київ, 2009. URL: <http://www.newacropolis.org.ua/ua/study/conference/?thesis=3665> (Дата звернення: 12.09.2016).
139. Блажкевич Г. Й., Старух Т. М. Правда і міфи про львівських піаністів основоположників фортепіанної школи. Львів: Сполом, 2002. 226 с.
140. Боротьба українського народу проти іноземних поневолювачів (кінець ХVI – перша половина ХVII ст.) § 35. Культура України у ХVI – першій половині ХVII ст. // Новий довідник історії України. URL: <http://history.vn.ua/book/new/38.html> (Дата звернення: 17.09.2016).
141. Булат Т. П. Концертне життя: друга половина ХІХ ст. // Історія української музики: в 6 томах. Друга половина ХІХ ст / відп. ред. Т. П. Булат. Київ: Наукова думка, 1989. Т. 2. С. 346–377.

142. Булка Ю. П. Музична культура Західної України // Історія української музики: у 6 томах. 1917-1941 / відп. ред. Л. Пархоменко. Київ: Наукова думка, 1992. Т. 4. С. 545–589.
143. Бурбан М. Хорове виконавство Львівщини. Хори. Диригенти. Дрогобич; Львів, 1999. 279 с.
144. Бурдейна-Публіка Т. В. Становлення і розвиток професійних форм музичного життя Вінничини як складової культури Подільського краю: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01 “Теорія та історія культури”. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2009. 20 с.
145. Бурдейна-Публіка Т. Філармонічні товариства у соціокультурному житті України другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного інституту ім. В. Гнатюка та Національної музичної академії ім. П. Чайковського. Серія: мистецтвознавство. Тернопіль; Київ, 2009. Вип. 1 (20). С. 89–94.
146. Бутич І., Ісаєвич Я. Братства та їх роль у розвитку української культури ХVІ–ХVІІІ сторіччя // Український історичний журнал. 1966. № 12. С. 142–146.
147. Веберн А. Лекции о музыке, письма / пер. В. Г. Шнитке. Москва: Музыка, 1975. 123 с.
148. Гальббакс М. Коллективная и историческая память // Неприкосновенный запас. 2005. № 2–3 (40 – 41). URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/ha2.html> (Дата звернення: 11.06.2016).
149. Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества. Москва: Наука, 1977. 703 с.
150. Герчанівська П. Е. Самоідентифікація і самосвідомість творчої особистості у традиційному суспільстві в контексті проблеми “Іншого” // Вісник НТУУ “КП”. Філософія. Психологія. Педагогіка: збірник наукових праць. Київ: Політехніка, 2007. № 2 (20), Ч. 2. С. 7–11.

151. Гнатенко П. І., Павленко В. Н. Идентичность: Философский и идеологический анализ. Киев: Наукова думка, 1999. 463 с.
152. Горак Я. Анатоль Вахнянин засновник і перший директор Вищого Музичного Інституту у Львові // Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка. Серія молоде музикознавство. Львів: Сполом, 2002. Вип. 7. С. 183–189.
153. Граб У. Б. Діяльність кафедри музикології Львівського університету (1912–1939 рр.) у контексті європейської академічної освіти: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 “Музичне мистецтво”. Львів: ДМА ім. М. В. Лисенка, 2006. 19 с.
154. Гриневецький І. А. К. Вахнянин. Нарис про життя і творчість. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і муз. літератури УРСР, 1961. 32 с.
155. Грінченко М. Історія української музики. Київ: Спілка, 1922. 278 с.
156. Данилюк М. М. Внесок просвітницьких товариств у розвиток та становлення музично-професійної освіти на Слобожанщині (кінець ХІХ початок ХХ ст.) // Теорія та методика навчання та виховання. Запоріжжя, 2014. Вип. 36. С. 55–63. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/znpkhnpu_ttmniv_2014_36_10 (Дата звернення: 17.03.2015).
157. Даценко П. Х. Культурно-мистецька спадщина Житомирщини у вимірах українського духовного життя ХІХ першої третини ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.01 “Теорія та історія культури”. Київ: Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв, 2005. 19 с.
158. Дилецький М. П. Граматика музикальна / підгот. О. С. Цалай-Якименко; ред. М. М. Гордійчук [та ін.]. Фотокопія рукопису 1723 р. Київ: Музична Україна, 1970. ХСІІІ, 109 с.

159. Економічні привілеї Львова XV–XVIII ст.: привілеї і статuti ремісничих цехів і купецьких корпорацій: вид. 2-ге / упоряд. М. Капраль, наук. ред. Я. Дашкевич, Р. Шуст. 2-е виправлене видання (електронний варіант). Львів, 2013. 815 с.
160. Жишкович М. А. Освітньо-педагогічні аспекти розвитку вокального мистецтва Львова (друга половина XIX – перша половина XX ст.): монографія. ЛНМА ім. М. Лисенка. Львів: Сполом, 2012. 256 с.
161. Загайкевич М. Іван Франко і українська музика (про Теорбан). Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958. 119 с.
162. Загайкевич М. П. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. Київ: Наукова думка, 1960. 190 с.
163. Зільберман Ю. Київське музичне училище. Нарис діяльності. 1868–1924 роки: монографія. Київ: Клякса, 2012. 479, [95] с.
164. Иконникова С. Н. Историческая память как духовный ресурс цивилизации. URL: <http://www.lihachev.ru/chten/2006god/dokladi/sektsiya3/ikonnikova/?bpage=1> (Дата обращения: 23.04.2016).
165. Ісаєвич Я. Братства і українська музична культура XVI–XVIII ст. // Калофонія: науковий збірник статей і матеріалів з історії церковної монодії та гимнографії / ред. К. Ганнік, Ю. Ясіновський. Львів: Видавництво ЛБА, 2002. Ч. 1. С. 8–18.
166. Історія Львова в документах і матеріалах: збірник документів і матеріалів / упоряд. Єдлінська У. Є., Ісаєвич Я. Д., Купчинський О. А. та ін.; відповідальний редактор Брик М. В. Київ: Наукова думка, 1986. 421 с.
167. Історія української музики: в 6 томах. Друга половина XIX ст. / відп. ред. Т. П. Булат. Київ: Наукова думка, 1989. Т. 2. 458 с.

168. Історія української музики: в 6 томах. Кінець XIX – початок XX ст. / відп. ред. М. П. Загайкевич. Київ: Наукова думка, 1990. Т. 3. 421 с.
169. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.
170. Карп'як А. Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова (XIX–XX ст.): автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 “Музичне мистецтво”. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. 20 с.
171. Кацанов Я. С. Из истории музыкальной культуры Одессы (1794–1855) // Из музыкального прошлого. Москва, 1960. Вып. 1. с. 393–459.
172. Кашкадамова Н. Фортепіанне мистецтво у Львові: Статті. Рецензії. Матеріали. Тернопіль: Астон, 2005. 400 с.
173. Кашкин Н. Д. Русское музыкальное общество: По личным воспоминаниям // Московский еженедельник, 1908. № 20. с. 55.
174. Келдыш Ю. 100 лет Московской консерватории. Москва: Музыка, 1966. 208 с.
175. Київське державне музичне училище ім. Р. М. Глієра / відповідальний за випуск В. Козін. Київ, 1993. 100 с.
176. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX століття: навчальний посібник. Чернівці: Книги XXI, 2007. 424 с.
177. Кияновська Л. Діяльність німецьких, австрійських та чеських музикантів в Галичині в XIX ст. // *Musica Galiciana: Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945)* / pod red. L. Mazepy. Rzeszów: WSP, 2000. T. V. S. 119–128.
178. Кияновська Л. Основні етапи польсько-українських музичних взаємозв'язків у Львові у XIX – першій половині XX ст. // *Музика Галичини*. Львів: Сполом, 1999. Т. II. С. 62–68.

179. Кияновська Л. Рецепція творчості Ф. Шопена та Роберта Шумана у Львові // Мистецтвознавство. Часопис Національної Музичної Академії України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. № 4 (9). С. 3–10.
180. Кияновська Л. Син сторіччя Микола Колесса: монографія. Львів: Вид-во НТШ, 2003. 378 с.
181. Кияновська Л. Стилєова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. Тернопіль: Астор, 2000. 339 с.
182. 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. Київ, 2001. Вип. 17. С. 153–162.
183. Кіндратюк Б. Нариси музичного мистецтва Галицько-Волинського князівства. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2001. 144 с.
184. Кли́н В. Л., Мазепа Л. З. Концертно-музичне життя // Історія української музики: в 6 томах. Кінець ХІХ – початок ХХ ст. / відп. ред. М. П. Загайкевич. Київ: Наукова думка, 1990. Т. 3. С. 314–338.
185. Колбін Д. Виступи Ференца Ліста у Львові // *Musica Galiciana* / pod red. L. Mazery. Rzeszów: WSP, 1999. Т. III. С. 189–196.
186. 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. Львів: Сполом, 2006. Вип. 13. С. 113–122.
187. Костюк Н. О. Музична культура Західної України 20–30-х років ХХ століття: ідеї поступу і розвиток національних традицій: дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.01 “Теорія та історія культури”. Київ: Київський держ. ун-т культури і мистецтв, 1998. 267 с.
188. Кривець Н. З історії українсько-німецьких музичних зв'язків у ХІХ ст. // Міжнародні зв'язки України: наукові пошуки і знахідки.

- Міжвідомчий збірник наукових праць / відповід. ред. С. В. Віднянський. Київ: Ін-т історії України НАН України, 2014. Вип. 23. С. 67–83.
189. Крип'якевич І. Історичні проходи по Львові. Львів: Каменяр, 1991. 168 с.
190. Кузьмін М. Забуті сторінки музичного минулого Києва. Київ: Музична Україна, 1972. 228 с.
191. Куржева Т. Польські піаністи у Львові та їх внесок у розвиток фортепіанного виконавства та педагогіки (80-ті рр. ХІХ ст. – 40-і рр. ХХ ст.): дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.01 “Теорія та історія культури”. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2006. 177 с.
192. Лабенский Ф. Русские церкви и братства на предградиях львовских в XVI–XVII столетиях: материалы по истории Львова // Вестник “Народного Дома”. Львов, 1911. С. 45–46.
193. Ластовецька-Соланська З. М. Музичні цінності та потреби в сучасному культурному континуумі України: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.01 “Теорія та історія культури”. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2007. 20 с.
194. Лексикон словенороський Памви Беринди / підготовка тексту і вступна стаття В. В. Німчука. Київ, 1961. 271 с.
195. Леш С. Соціологія постмодернізму / пер. з англ. Ю. Олійника. Львів: Кальварія, 2003. 344 с.
196. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині / [упоряд., опрац. рукопису, вступ. ст. В. Сивошіп]. Львів; Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць, 1994. 144 с.
197. Лисюк О. О. Театрально-музичне життя Києва кінця ХVІІІ – першої половини ХІХ ст.: автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.01 “Теорія та історія культури”. Київ: Київський держ. ун-т культури і мистецтв, 1998. 21 с.

198. Литвин С. Вплив західноєвропейських соціокультурних процесів на розвиток культури Галицько-Волинської держави // Вісник НАКККіМ. Київ, 2014. № 2. С. 266–271.
199. Личковах В. А. Дивосад культури. Вибрані статті з естетики, культурології, філософії мистецтва. Чернігів: РВК “Деснянська правда”, 2006. 160 с.
200. Личковах В. А. Універсалізм і регіоніка у сучасній етнокulturології // Культурологічна думка. Київ: НАМУ, 2010. № 2. С. 48–53.
201. Лоос Г. Про дослідження німецьких співацьких об’єднань в Україні: попередній нарис // Українсько-німецькі музичні зв’язки минулого і сьогодення: за матеріалами міжнародного симпозіуму: збірник статей. Київ, 1998. С. 206–215.
202. Лотман Ю. О метаязыке типологических описаний культуры // Семиосфера. Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 2001. С. 462–484.
203. Луніна А. Київські контракти: просценіум для мегазірок // Музика. Київ, 2015. № 1/2. С. 60–64.
204. Льюос Г. Прометей в музиці // Камерно-вокальна творчість в історичній ретроспективі. Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Серія виконавське мистецтво. Львів: Сполом, 2013. Вип. 27. С. 6–20.
205. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи: у 2 т. / упорядкув., ред. З. Штундер. Львів: Видавництво М. Коць, 2000. 815 с.
206. Ляшенко І. Національні традиції в музиці як історичний процес. Київ: Музична Україна, 1973. 326 с.
207. Ляшенко О. Історична пам’ять українців: точки зближення і розриву. Ч. 1. Історичні особистості. URL: <http://www.rb.com.ua/ukr/analitics/socyum/7285/> (Дата звернення: 25.01.2016).

208. Мазепа Л. Документальні пам'ятки про Музичне братство у Львові XVI–XVII ст. // Записки НТШ. Серія: праці музикознавчої комісії; Львів, 1993. Т. ССХХVI. С. 199–222.
209. Мазепа Л. Інститут ім. М. Лисенка у Львові // Музика. Київ, 1984. № 6. С. 27–28.
210. Мазепа Л. Кароль Мікулі - мистецький директор Галицького Музичного Товариства у Львові (1858–1887) // Сторінки музичного минулого Львова: з неопублікованого. Львів: Сполом, 2001. С. 39–57.
211. Мазепа Л. Музичне товариство імені Миколи Лисенка // Український календар. Варшава, 1987. С. 151–153.
212. Мазепа Л. Перше музичне товариство у Львові // Музика. Київ, 1977. № 1. С. 27–28.
213. Мазепа Л. Сторінки музичного минулого Львова: з неопублікованого. Львів: Сполом, 2001. 279 с.
214. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до Музичної Академії у Львові: в 2-х т.: монографія. Львів: Сполом, 2003. Т. 1. 287 с., Т. 2. 199 с.
215. Мазепа Т. "Галицьке Музичне Товариство" у Львові: питання камерно-інструментального виконавства // Виконавське мистецтво: камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів ТеРус: 2013. Вип. 31. С. 236–243.
216. Мазепа Т. Галицьке Музичне Товариство у Львові та його зберігально-архівуюча діяльність // Українська музика. Щоквартальник ЛНМА ім. М. Лисенка. Львів: ФОП Тетюк Т. В., 2017. Ч. 4. С. 5–13.
217. Мазепа Т. Галицьке Музичне Товариство у Львові у вимірі суспільного престижу // Українська музика. Щоквартальник ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів: ФОП Тетюк Т. В., 2017. Ч. 3. С. 49–58.
218. Мазепа Т. Діяльність Галицького Музичного Товариства у період формування структури (1838–1848 роки) // Музикознавчий універсум.

- Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів: ФОП Тетюк Т. В., 2017. Вип. 41. С. 32–45.
219. Мазепа Т. Духовна тематика в концертах ГМТ у Львові періоду 1838–1914 років // Наукові записки Тернопільського національного університету імені Володимира Гнатюка. Серія мистецтвознавство. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2017. Вип. 37. № 2. С. 28–36.
220. Мазепа Т. Європейські і українські музичні товариства у вимірі столичних культур XVIII–XIX ст. // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: збірник наукових праць. Рівно: Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. Рівно: Рівненський державний гуманітарний університет, 2012. Т. I. Вип. 18 (1). С. 16–22.
221. Мазепа Т. Значення музичних товариств в процесі активізації музичного життя в Східній Європі кінця XVIII–XIX ст. // Вісник Прикарпатського університету. Серія мистецтвознавство. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2012–2013. Вип. 26–27. С. 39–46.
222. Мазепа Т. Історичні передумови виникнення Консерваторії ГМТ у Львові // Українське музикознавство: науково-методичний збірник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2017. Вип. 43. С. 13–26.
223. Мазепа Т. Камерно-вокальне виконавство у “Галицькому музичному товаристві” у Львові (1838–1848 рр) // Камерно-вокальна творчість в історичній ретроспективі. Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Серія виконавське мистецтво. Львів: ТеРус, 2013. Вип. 27. С. 91–100.
224. Мазепа Т., Мазепа Л. До питання польсько-української музичної інтеграції // Музична україністика: сучасний вимір. Національна академія наук України. Міжвідомчий збірник наукових статей. На

- пошану доктора мистецтвознавства, професора М. Загайкевич. Київ, 2009. Вип. 4. С. 232–241.
225. Мазепа Т., Мазепа Л. З історії вокалістики у Львові // Вокальне мистецтво: історія та сучасність. Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Серія виконавське мистецтво. Львів: Сполом, 2010. Кн. II. Вип. 24. С. 7–20.
226. Мазепа Т., Мазепа Л. Польсько-українські взаємини в музичній культурі // Пам'яті Яреми Якуб'яка (1942–2002). Наукові збірки ЛНМА ім. М. Лисенка. Львів: Сполом, 2007. Вип. 17. С. 104–120.
227. Мазепа Т., Мазепа Л. Ф. К. В. Моцарт біля витоків музичної освіти у Львові // Вольфганг Амадей Моцарт: погляд з XXI століття. Наукові записки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів: Сполом, 2006. Вип. 13. С. 98–106.
228. Мазепа Т. Про генезу музичних товариств // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2012. Вип. 10. С. 348–358.
229. Мазепа Т. Професійна підготовка вокалістів у Львові в період XIX–XX ст. // *Lwowsko-Rzeszowskie Zeszyty Naukowe. Sacrum i profanum w kulturze* / Львівсько-Жешівські Наукові Зошити. *Sacrum i profanum w kulturze* / Наукова редакція G. Grzybek, Т. Дубровний. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2016. Т. 3. С. 41–52.
230. Мазепа Т. Роль композиторської творчості у діяльності музичних товариств (на прикладі Галицького Музичного Товариства у Львові) // Українська музика. Щоквартальник ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів: ФОП Тетюк Т. В., 2018. Ч. 1. С.19–26.

231. Мазепа Т. Рудольф Шварц – забутий директор ГМТ // Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Музикознавчий універсум. Львів: ФОП Тетюк Т. В., 2017. Вип. 40. С. 30–46.
232. Мазепа Т. Соціокультурний феномен європейських музичних товариств XIX – початку XX століть на прикладі Галицького Музичного Товариства: монографія. Львів: Растр_7, 2017. 474 с.
233. Мазепа Т. Соціокультурні функції музичних товариств // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва. Київ: Міленіум, 2017. Вип. 4. С. 187–191.
234. Маркова Е. Н. Проблемы музыкальной культурологии. Одесса, 2000. 164 с.
235. Мельник Л. Концертне життя Львова 1824–1840 рр. у дзеркалі часопису “Mnemosine” // Musica Galiciana / pod red.naukową L. Mazepy. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 1999. Т. III. С. 59–74.
236. Мельник Л. Музична журналістика: теорія, історія, стратегії. На прикладах із щоденної преси Львова від початків до сьогодення: монографія. Львів: ЗУКЦ, 2013. 384 с.
237. Мельник Л. Музичне життя Львова 1824 року у дзеркалі часопису “Mnemosine” // Записки НТШ. Серія: праці музикознавчої комісії. Львів, 1996. Т. ССХХХІІ. С. 217–222.
238. Мельник Л. Фридерик Шопен як медійний персонаж: ювілейні святкування 1910 року в дзеркалі львівської преси // Мистецтвознавство. Часопис Національної Музичної Академії України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. № 4 (9). С. 11–19.
239. Миклашевський Й. М. Музична і театральна культура Харкова кінця XVIII – першої половини XIX ст. Київ: Наукова думка, 1967. 160 с.
240. Миронова О. М. Музичне життя в полікультурному середовищі м. Стрия та регіону Стрийщини (друга половина XIX століття –

- 1939 р.): дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.01 “Теорія та історія культури”. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2007. 237 с.
241. Мірошниченко А. А. Музична освіта в Україні XVI – першої половини XVIII ст.: акумуляція традиційного досвіду // *Культура України*. 2013. Вип. 43. С. 210–217.
242. Моисеев Г. А. Великий князь Константин Николаевич и Московское отделение Русского музыкального общества // *Музыковедение*. Москва, 2009. № 10. С. 12–19.
243. Моисеев Г. А. Московская консерватория под высочайшим покровительством. Эпоха Н. Г. Рубинштейна (1866–1881) // *Под высочайшим покровительством: материалы научной конференции 11–12 ноября 2010 г.* Санкт-Петербург: Фирма “Алина”, 2010. С. 165–175.
244. Молчанова Т. З історії ансамблевого музикування: монографія. Львів: Державна музична академія ім. М. Лисенка, 2005. 160 с.
245. Монолатій І. С. Разом, але майже окремо. Взаємодія етнополітичних акторів на західноукраїнських землях у 1867–1914 рр. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2010. 736 с.
246. Москвитянин. 1881. Кн. 2. № 8. С. 333.
247. Московская консерватория 1866–1966 / В. А. Натансон, Н. В. Туманина-Рукавишникова, Н. Н. Синьковская и др. Ред. коллегия: Л. С. Гинсбург и др. Москва: Музыка, 1966. 726 с.
248. Мохначева М. П. Русское музыкальное общество: История создания и организационное устройство // *Актуальные проблемы истории русской культуры*. Москва, 1991. С. 157–181.
249. Муха А. Й., Мазепа Л. З. Музично-театральне життя // *Історія української музики: в 6 томах. Кінець XIX – початок XX ст.* / відп. ред. М. П. Загайкевич. Київ: Наукова думка, 1990. Т. 3. С. 276–313.
250. Натансон В. Из музыкального прошлого Московского университета. Москва: Музыка, 1955. 119 с.

251. Натансон В. Перед открытием Московской консерватории // Московская консерватория 1866–1966 / редакционная коллегия: Л. С. Гинсбург и др. Москва: Музыка, 1966. 726 с.
252. Ортега-і-Гасет Х. Дегуманізація мистецтва. Вибрані твори. Київ: Основи, 1994. 424 с.
253. Осадця О. Видання музичного товариства “Боян” // Бібліотека – науці: збірник наукових статей. Київ: Наукова думка, 1990. С. 137–144.
254. Павлишин С. Денис Січинський. Київ: Музична Україна, 1980. 48 с.
255. Павлишин С. Ігор Соневицький. Львів: БаК, 2005. 120 с.
256. Павлишин С. Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукіянович. Львів: БаК, 2004. 160 с.
257. Паламарчук О. Музичні вистави Львівських театрів (1776–2001). Львів, 2007. 448 с.
258. Пархоменко Л. До історії хору Київського університету // Українське музикознавство. Київ: Музична Україна, 1984. Вип. 19. С. 52–63.
259. Петрушенко В. Л. Філософія: навчальний посібник. Львів: Магнолія-плюс, 2006. URL: http://pidruchniki.com/1965032339353/filosofiya/filosofiya_istoriyi_pro_subyekt_rushiyni_sili_umovi_chinniki_istorichnogo_protseesu (Дата звернення: 14.04.2017).
260. Попович М. В. Нарис історії культури України. Київ: АртЕк, 1998. 728 с.
261. Попович О. Українське музичне життя Перемишля (1919–1999): дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 “Музичне мистецтво”. Київ: НАН України. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2003. 169 с.
262. Райгородский Д. Я. Психология личности. Хрестоматия. Изд. второе, дополненное. Самара: Издательский Дом “БАХРАХ”, 1999. Т. 1. 448 с.
263. Римар Р. С. Хорове мистецтво Хмельниччини в контексті історичного процесу (друга половина ХІХ – початок ХХІ ст.): автореф. дис. ... канд.

- мистецтвознав.: 17.00.01 “Теорія та історія культури”. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2008. 20 с.
264. Росул Т. І. Музичне життя Закарпаття 20–30-х років ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 “Музичне мистецтво”. Київ: НАН України. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2003. 20 с.
265. Рощенко О. Методологія музикознавства епохи метакультури // Еволюційні процеси у музичному мистецтві: Від минулого до майбутнього. НМАУ ім. П. Чайковського, ДДМА ім. С. Прокоф’єва. Київ; Донецьк: Музична Україна, 2006. Вип. 1. С. 47–57.
266. Рудницький А. Українська музика: історико-критичний огляд. Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963. 406 с.
267. Романенко Г., Шейко В. Еволюція художніх і літературних об’єднань України: історико-культурологічний вимір. Київ, 2008. 208 с.
268. Руссо Ж.-Ж. Про суспільну угоду, або принципи політичного права. Київ, 2001. 349 с.
269. Савка А. М. Перший сезон Львівської філармонії (1902–1903 рр.) у контексті філармонічного руху: дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01. “Теорія та історія культури”. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2010. 335 с.
270. Самойленко О. І. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав.: 17.00.03 “Музичне мистецтво”. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. 36 с.
271. Свириденко Н. С. Історичні аспекти осмислення музичної культури XVII–XVIII ст. // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2010. № 3. С. 118–124.
272. Сердюк О. В., Уманець О. В., Слюсаренко Т. О. Українська музична культура: від джерел до сьогодення: навч. монографія. Харків, 2002.

URL:

http://library.nlu.edu.ua/POLN_TEXT/MONOGRAFIJ_2009/SERDYK_2002.htm#A_1_7 (Дата звернення: 14.04.2014).

273. Серода О. Руські бали // Незалежний культурологічний часопис “Ї”. Львів, 2004. № 36. С. 14–15.
274. Синкевич Н. Т. Соціокультурні функції українського хорового мистецтва: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01 “Теорія та історія культури”. Київ: НАН України. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2012. 20 с.
275. Сковорода Г. Твори: у 2 т. Київ: Наукова думка, 1973. Т. 1. 532 с.
276. Слабченко М. О. Музична культура Херсонщини у контексті регіональних культуротворчих процесів (кінець XIX – початок XX століть): автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01 “Теорія та історія культури”. Київ: НАКККіМ, 2011. 16 с.
277. Соколов Н. Энтузиасты русской музыки // Советская музыка. 1971. № 12. С. 5–6.
278. Старух Т. М. Музична культура Львова і розвиток фортепіанного виконавства та педагогіки в кінці XIX – поч. XX ст. (1870–1939 рр.). Львів, 1992. 75 с.
279. Стефаненко Т. Етнопсихологія. Київ: Інститут психології РАН, 1999. 320 с.
280. Столпянский П. Музыка и музицирование в старом Петербурге. Ленинград: Музыка, 1989. 187 с.
281. Суховейко Р. Ігнацій Ян Падеревський і його ставлення до спадщини Шопена // Українська музика. 2012/1 (3). С. 104–111.
282. Токарчук В. Австрійські композитори Львова першої половини XIX століття // Записки НТШ. Серія: праці музикознавчої комісії. Львів, 1996. Т. 232. С. 223–232.

283. Гуманова-Рукавишникова Н. В. Глава первая – 1866–1881 годы // Московская консерватория 1866–1966 / редакционная коллегия: Л. С. Гинсбург и др. Москва: Музыка, 1966. 726 с.
284. Уайт Х. Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2002. 528 с.
285. Фільц Б. Київський музичний цех // Київ музичний. Київ: Наукова думка, 1982. С. 9–17.
286. Фільц Б. Музичні цехи на Україні (XVI – XIX ст.) // Українське музикознавство. Київ, 1982. Вип. 17. С. 33–45.
287. Финдейзен Н. Ф. Очерк деятельности С.-Петербургского Отделения Императорского Русского Музыкального Общества (1859–1909). Репринтное издание 1909 года: Directmedia, 2015. 235 с.
288. Форостян А. Ф. Мистецькі товариства Півдня України (II половина XIX століття) їх освітня та виховна роль // Педагогічні науки: збірник наукових праць. Херсон: Видавництво ХДУ, 2006. Вип. 42. С. 43–47. URL: <http://ps.stateuniversity.ks.ua/arkhiv-vidannya?id=51> (Дата звернення: 12.03.2010).
289. Ханик Л. Р. Історія хорового товариства “Боян”. Львів: Вищий державний музичний інститут ім. М. В. Лисенка, 1999. 123 с.
290. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII ст. у її міжслов'янських та загальноєвропейських зв'язках // Роль Києво-Могилянської академії в культурному єднанні слов'янських народів. Київ, 1988. С. 144–151.
291. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII століття. Київ; Львів; Полтава: НТШ, 2002. 512 с.
292. Цалай-Якименко О. С. Київська школа музики XVII ст.: київське пініє, київська нота, київська граматика: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав.: 17.00.03 “Музичне мистецтво”. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2004. 60 с.

293. Цалай-Якименко О. Музикознавство і педагогіка // Історія української музики: в 6 томах. Від найдавніших часів до середини XIX ст. / відп. ред. М. М. Гордійчук. Київ: Наукова думка, 1989. Т. 1. С. 403–433.
294. Черепанин М. Музична культура Галичини: друга половина XIX – перша половина XX ст.: монографія. Київ: Вежа, 1997. 324 с.
295. Чернець В. Г. Українська культура і духовність: історико-теоретичний аспект. Київ: Вид-во уряду України, президента, законодавчої, виконавчої влади, 1999. 109 с.
296. Шейко В., Богущкий Ю. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина XIX – початок XXI ст.): монографія. Київ: Генеза, 2005. 592 с.
297. Шиманський П. Й. Музичне життя Волині 20–30-х років XX століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 “Музичне мистецтво”. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. 16 с.
298. Шніцар В. До історії створення капели “Трембіта” // Музикознавчі студії: збірка статей. Львів, 2004. Вип. 9. С. 103–110.
299. Шульгіна В., Яковлев О. Пам’ятки історії культури і музичного мистецтва України XVIII – першої третини XX століття: монографія. Київ: НАКККіМ, 2011. 256 с.
300. Шульгіна В., Кравченко А. Теоретико-методологічні аспекти культурологічної регіоніки // Вісник Львівського університету. Серія: мистецтвознавство. Львів, 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 3–11.
301. Щепакін В. М. Камерне виконавство в Одесі наприкінці 60-х-початку 1870-х рр. як приклад взаємодії представників різних культур // Культура України. Харків, 2012. Вип. 36. С. 276–288. URL: <http://kukhsac.in.ua/kultura36/37.pdf> (Дата звернення: 17.04.2016).
302. Щепакін В. М. Музична культура Сходу і Півдня України другої половини XIX початку XX століть: європейські виміри: монографія. Харків, 2017. 479 с.

303. Яковлев О. Синергія культурних ідентичностей в сучасній Україні: монографія. Київ: НАКККиМ, 2015. 236 с.
304. Ян І. М. Музично-театральна культура Слобожанщини в структурі соціокультурних процесів останньої третини ХІХ – початку ХХ століття // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: мистецтвознавство. Тернопіль, 2013. Вип. 2. С. 29–34.
305. Ясіновський Ю. П. Музика // Історія української культури: культурне життя в другій половині ХV – першій половині ХVІ ст. Київ, 2001. URL: <http://litopys.org.ua/istkult2/ikult2.htm> (Дата звернення: 07.07.2016).
306. Ясіновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть. Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження. Львів, 1996. 610 с.
307. 1886–1936. Pół wieku pracy Polskiego Towarzystwa śpiewaczego “Echo-Macierz” we Lwowie. Lwów, 1936. 70 s.
308. Ab dem Musiksaal: Protokollbuch. URL: <https://www.zb.uzh.ch/ausstellungen/exponat/005823/> (Tag der Berufung: 27.04.2016).
309. Abert H. W. A. Mozart. New Haven: Yale University Press, 2007. 1515 p.
310. Allihn I. Organizatoren und Formen der Organization des Musiklebens in Berlin im ausgehenden 18. Jahrhundert // Le concert et son public: mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre). Paris, 2002. URL: <http://books.openedition.org/editionsmsmh/6770> (Date d’appel: 12.04.2015).
311. Apel W. The Harvard Dictionary of Music: Second Editions, Revised and Enlarged. Harvard University Press, 1972. 935 p.
312. Aspekte der Musik, Kunst und Religion zur Zeit der Tschechischen Moderne-Aspects of Music, Arts and Religion during the Period of Czech Modernism

- (Martinu-Studien) / English and German Edition by Ales Brezina (Editor),
Eva Velicka (Editor). Bern: Peter Lang, 2009. 306 p.
313. Baczko B. Rousseau: samotność i wspólnota. Warszawa, 1964. 498 s.
314. Bałaban M. Dzielnica żydowska. Jej dzieje i zabytki. Lwów: Tow.
Miłośników Przeszłości Lwowa, 1909. Biblioteka Lwowska. Z. 5–6. 99 s.
315. Bałaban M. Życie prywatne Żydów lwowskich na przełomie XVI–XVII
wieku // Studium historyczne. Lwów, 1905. 19 s.
316. Bekanowski J. Na strunach “Harfy”. Warszawa, 1981. 188 s.
317. Białunia Chołodecki J. Lwów w XIX stuleciu. Lwów, 1928. 32 s.
318. Blaukopf K. Musikführer Wien. Wien, 1957. 110 s.
319. Blaukopf K., Singer H. Der Wiener Musikverein / Hrsg. von F. Endler mit
einem Beitrag von Otto Biba. Wien: Edition Wien, 1988. 2. Aufl. 152 s.
320. Błaszczak L. T. Dyrygenci polscy i obcy w Polsce działający w XIX–XX
wieku. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1964. 358 s.
321. Błaszczak L. T. Życie muzyczne Lwowa w XIX wieku // Przegląd
Wschodni. Warszawa: Gebethner i S-ka, 1991. 41 s.
322. Boehm J. Feliks Nowowiejski w Krakowie (1909–1914) // Komunikaty
Mazursko-Warmińskie. 1965. № 1. S. 31–45. URL:
[http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Komunikaty_Mazursko_Warminskie/
Komunikaty_Mazursko_Warminskie-r1965-t-
n1/Komunikaty_Mazursko_Warminskie-r1965-t-n1-s31-
45/Komunikaty_Mazursko_Warminskie-r1965-t-n1-s31-45.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Komunikaty_Mazursko_Warminskie/Komunikaty_Mazursko_Warminskie-r1965-t-n1/Komunikaty_Mazursko_Warminskie-r1965-t-n1-s31-45/Komunikaty_Mazursko_Warminskie-r1965-t-n1-s31-45.pdf) (Data
odwołania: 12.04.2015).
323. Chaniecki Z. Organizacje zawodowe muzyków na ziemiach polskich do
końca XVIII wieku. Kraków: PWM, 1980. 155 s.
324. Chomik I. Warszawskie Towarzystwo Śpiewacze “Lutnia” w latach 1886–
1914 // Szkice o kulturze muzycznej XIX wieku / pod red. Zofii
Chechlińskiej. Warszawa: PWN, 1971. T. 1. S. 163–317.

325. Chybiński A. Do historii muzyki we Lwowie w XVI wieku // *Kwartalnik muzyczny*. 1929. № 2. S. 180–181.
326. Chybiński A. Ziemia Czerwieńska w polskiej kulturze muzycznej XVI wieku // *Ziemia Czerwieńska*. Lwów: Polskie Tow. Historyczne, 1936. 46 s.
327. Czerny K. Ćwierćwiekowa przeszłość Lwowskiego towarzystwa śpiewackiego “Lutnia” 1880 (1882)–1907: Jej dążenia, ideały i działalność jako sprawozdanie za lata administracyjne 1905/1906 i 1906/1907 w dwudziestopięciolecie Towarzystwa. Lwów: Nakładem Tow. “Lutnia”, 1907–1908. 219 s.
328. Dahlhaus C. Estetyka muzyki / przełożył z języka niemieckiego wstępem i przypisami opatrzył Zbigniew Skowron. Warszawa, 2007. 134 s.
329. Douglas J. R. Musician and Composer Societies: A World Directory // *Notes Second Series*. 1977. Vol. 34. № 1 (Sep). P. 39–51.
330. Dzierzkowski J. Liszt we Lwowie // *Biblioteka Naukowego Zakładu imienia Ossolińskich*. Lwów, 1847. T. II. Z. 1–3. s. 106–107.
331. Ellis K. Processus de différenciation. A tale of two societies: class, democratisation and the regeneration of early choral musics in France, 1861–74 // *Les sociétés de musique en Europe 1700–1920: Structures, pratiques musicales, sociabilités* / Hans Erich Bödekeret Patrick Veit (dir.). Berlin: Berliner-Wissenschafts-Verlag, 2007. P. 269–305.
332. Elsner J. Sumariusz moich utworów muzycznych z objaśnieniami o czynnościach i działaniach jako artysty muzycznego / opracowała Nowak-Romanowicz Alina. Kraków: PWM, 1957. 231 s.
333. Elvert Ch. Geschichte der Musik in Mähren und Oesterreich-Schlesien mit Rücksicht auf die allgemeine, böhmische und österreichische Musik-Geschichte. Brunn: Verlag der Hist.-stat. Sektion, 1873. 510 s.
334. Encyklopedia muzyczna / pod red. Z. Lissy – Część biograficzna; pod red. E. Dziębowskiej. T. 1–4. Kraków: PWN, 1979–1993. T. 1. 1979. 480 s.; T. 2. 1984. 515 s.; T. 3. 1988. 532 s.; T. 4. 1993. 517 s.

335. Franz Xaver Wolfgang Mozart (Wolfgang Amadeus Mozart Sohn) // Reisetagebuch 1819–1821 / Herausgegeben und kommentiert von Rudolph Angermüller. Bad Honnef: Verlag K. H. Bock, 1994. 366 s.
336. Freemanová M. Prague's Society of Musicians (1803–1903/1930) and its role in the music and social life of the city // Hudební věda: Akademia Praha, 2003. Ročník XL. Č. 1. S. 3–28.
337. Fuhrman I. Obchód setnej rocznicy urodzin Fryderyka Chopina we Lwowie 23–28. X.1910 // Przewodnik koncertowy. Lwów, 1910. 216 s.
338. Fuks M. Muzyka ocalona. Judaica polskie. Warszawa: Wydawnictwa Radia i Telewizji, 1989. 271 s.
339. Gesang, Chöre, Shanty, Jodeln. URL: <http://www.bodenseebibliotheken.de/links/musik/gesang.html> (Tag der Berufung: 12.10.2016).
340. Glöckner A. Bachs Leipziger Collegium musicum und seine Vorgeschichte // Die Welt der Bach-Kantaten in drei Bänden / Ed. Christoph Wolff. Kassel: Bärenreiter, 2006. Band. 2. S. 105–120.
341. Goldberg H. Music in Chopin's Warsaw // Oxford University Press. 2008. 336 p. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=1Wb3B2JZA6QC&pg=PA257&lpg=PA257&dq=HarmonieGesellschaft+w+Warszawie&source=bl&ots=hcHcTgigS0&sig=fY5x4MzgAdd4LFmp88y6lNOVOY&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwjTupjyxvnUAhWIFJoKHeguB4sQ6AEIJTAA#v=onepage&q=HarmonieGesellschaft%20w%20Warszawie&f=false> (Date of retrieval: 14.09.2016).
342. Got J. Antreprenier w kłopotach, czyli Dwa teatry Wojciecha Bogusławskiego // Pamiętnik teatralny. Kwartalnik. Warszawa: PAN, 1966. Zeszyt 1–4. S. 277–341.
343. Got. J. Na wyspie Guaxary. Wojciech Bogusławski i teatr lwowski 1789–1799. Kraków: Wydawnictwo Literacki, 1971. 504 s.

344. Göttinger T. Conrad Max Kunz: Der Komponist der Bayernhymne und seine Zeit. BoD – books on Demand, 2012. 120 s.
345. Haas R., Brandes V. Music that works Contributions of biology neurophysiology psychology sociology medicine and musicology. Vien; New York: Springer Verlag, 2009. 342 p.
346. Handbuch des Lemberger Statthaltereigebietes in Galizien für das Jahr für das Jahr 1857. Lemberg: Aus k.k. galiz. Aerial Staats-Druckerei. 750 s.
347. Handbuch des Lemberger Statthaltereigebietes in Galizien für das Jahr für das Jahr 1859. Lemberg: Aus k.k. galiz. Aerial Staats-Druckerei. 710 s.
348. Handbuch des Lemberger Statthaltereigebietes in Galizien für das Jahr für das Jahr 1862. Lemberg: Aus k.k. galiz. Aerial Staats-Druckerei. 670 s.
349. Handbuch des Lemberger Statthaltereigebietes in Galizien für das Jahr 1856. Lemberg: Aus k.k. galiz. Aerial Staats-Druckerei. 605 s.
350. Hansen T. Das Musikvereinsgebäude in Wien. Allgemeine Beilage mit Abbildungen. Wien, 1870. 154 s.
351. Heck K. J. Życie i dzieła Bartłomieja i Szymona Zimorowiczów (Ozimek) na tle stosunków ówczesnego Lwowa. Kraków, 1894. 187 s.
352. Helman Z. Dwie koncepcje historiografii muzycznej w pierwszej połowie XX wieku // Muzyka. 2002. № 3–4. S. 122–126.
353. Henzel Ch. München: Münchens Musik und Musikleben in Geschichte und Gegenwart, mit vielen Tips nicht nur für Besucher. Laaber-Verlag, 1990. 131 s.
354. Herder J. G. Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit: 2 Bände. Berlin; Weimar, 1965. Band 1. 674 s.
355. Historique. URL: <http://www.concertspasdeloup.fr/Historique.html> (Date d'appel: 18.09.2016).
356. Howard E., Smither A. History of the Oratorio: The oratorio in the baroque era. Protestant Germany and England UNC Press Books, 1977. 415 p.

357. Hummel W. W. A. Mozarts Söhne / Hg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Kassel: Bärenreiter, 1956. 383 s.
358. Huntington S. P. Zderzenie cywilizacji i nowy kształt ładu światowego. Warszawa: Wydawnictwo Literackie MUZA SA, 1997. 538 s.
359. I Zjazd polskich towarzystw muzycznych i śpiewackich. Lwów, 1913. 30 s.
360. Jabłońska A. Świecka kultura muzyczna w średniowiecznej Polsce // Acta Universitatis Lodziensis, Folia Historica 67. Łódź: 2000. S. 107–128.
361. Jaworski F. Ratusz lwowski. Lwów: Nakładem Towarzystwa Miłośników Przeszłości Lwowa, 1907. 94 s.
362. Jordan P., Skrzypczak B. Szkoła animatorów lokalnych. Kim jest animator społeczny? [Źródło elektroniczne]. Warszawa, 2003. URL: <http://www.sas.engo.pl>.
363. Kern Holoman D. The Société des Concerts du Conservatoire, 1828–1967. University of California Press, 2004. 636 p.
364. Kevorkian T. Baroque Piety: Religion, Society, and Music in Leipzig, 1650–1750. London: Ashgate, 2007. 251 p.
365. Kijanowska-Kamińska L. Lwowskie reminiscencje twórczości i działalności Józefa Elsnera // Musica Galiciana / pod red. Grzegorz Oliwy. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2012. T. XIII. S. 11–19.
366. Kijanowska-Kamińska L. Twórczość Karola Lipińskiego a lwowski romantyzm // Karol Lipiński. Życie, działalność, epoka / red. Dorota Kanafa, Maria Zduniak. Wrocław: Akademia muzyczna im. Karola Lipińskiego. Zakład historii Śląskiej kultury muzycznej, 2007. T. 4. S. 13–25.
367. Kościów Z. Polsko-ormiańskie przyczynki muzyczne. Opole: Stowarzyszenie Polskich Artystów Muzyków Koło w Opolu; Okręgowy Zespół Metodyczno-Programowy Szkolnictwa Artystycznego w Opolu. 1987. 14 s.

368. Kosim J. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann i Towarzystwo Muzyczne w Warszawie // Szkice o kulturze muzycznej XIX wieku: studia i materiały / pod red. Zofii Chechlińskiej. Warszawa: PWN, 1973. T. 2. S. 105–179.
369. Kozak P. Od retoryki do estetyki. “Aesthetica” Aleksandra Gottliba Baumgartena // Forum Artis Rhetoricae / Jakub Zdzisław Lichański (red.). Warszawa: Wydawnictwo DIG, 2011. № 1. S. 47–67.
370. Księga Adresowa król.[lewskiego] Stoł.[łecznego] Niasta Lwowa. Lwów, 1916. 404 s.
371. Kwiatkowska M. Życie muzyczne Warszawy w latach 1795–1806 // Szkice o kulturze muzycznej XX wieku: studia i materiały / pod red. Zofii Chechlińskiej. Warszawa: PWN, 1984. T. 5. S. 9–89.
372. Kydryński L. Przewodnik Operetkowy. PWM, 1986. 658 s.
373. Lasocka B. Teatr lwowski w latach 1800–1842. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1967. 417 s.
374. La Grande Encyclopedie Larousse. Edition: Paris, librairie Larousse, 1973. T. 6. 3153-3788 p.
375. Laszlo F. Carol Miculi in der musikgeschichtlichen Literatur Rumaniens // Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa: Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz. Chemnitz: Gudrun Schroder Verlag, 1999. Heft 5. S. 163–177.
376. Lebrat S. Le Mouvement Orphéonique En Question : Du National Au Local (Vendée 1845-1939). Université De Nantes, 2012. 530 p.
377. Lissa Z. Nowe szkice z estetyki muzycznej. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1975. 169 s.
378. Lubowiecka M. Działalność koncertowa Gacyjskiego Towarzystwa Muzycznego za dyrekcji artystycznej Mieczysława Sołtysa w latach 1899-1913. Musica Galiciana / pod red. G. Oliwy. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2010. T. XII. S. 27–43.

379. Lubowiecka M. Działalność Rudolfa Schwarca w Galicyjskim Towarzystwie Muzycznym we Lwowie w latach 1887–1899 // *Musica Galiciana* / pod red. M. Wierzbieniec. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2008. T. XI. S. 71–95.
380. Ludwisiak M. Postać Jana Jakuba Rousseau i jego wpływ na współczesnych // *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Historica* 81. Łódź, 2007. S. 87–108.
381. Łoziński W. O towarzystwie lwowskim przy schyłku XVIII stulecia. Lwów: Seyfarth i Czajkowski, 1872. 74 s.
382. Maszyński P. Z dziejów polskiej pieśni chóralnej. Cześć Pieśni!: Pamiątka z I-go Wszechpolskiego Zjazdu Stowarzyszeń Śpiewaczych w dniach Zielonych Świąt 4-go i 5-go czerwca 1922 roku w Warszawie. Warszawa, 1922. 32 s.
383. Mazepa L. Die Musikkultur des alten Lemberg (15–17 JH) // *Musica Antiqua. Acta Musicologica*. Bydgoszcz, 1994. T. X. Vol. I. S. 387–399.
384. Mazepa L. Dokumenty bractw muzycznych we Lwowie z XVI i XVII wieku // *Muzyka*. Warszawa, 1989. № 1. S. 63–72.
385. Mazepa L. Karol Mikuli. Direktor des Konservatoriums am Galizischen Musikverein // *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa: Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz*. Chemnitz, 2000. Heft 6. S. 72–84.
386. Mazepa L. Muzycy i muzykalia w miejskich księgach kasowych lwowskiego Magistratu w XV–XVII wiekach // *Musica Antiqua. Acta Musicologica*. Bydgoszcz, 1991. T. IX. Vol. 1. S. 421–433.
387. Mazepa L. Schüller von Karol Mikuli // *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa: Mitteilungen der Technischen Universität Chemnitz*. Chemnitz, 2000. Heft 6. S. 85–106.
388. Mazepa L. Szkolnictwo muzyczne Lwowa w okresie austriackim (1772–1918) // *Musica Galiciana* / pod red. Leszka Mazepy. Rzeszów: WSP, 1997. T. I. S. 81–102.

389. Mazepa L. Towarzystwo św. Cecylii we Lwowie // *Musica Galiciana* / pod red. Leszka Mazepy. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 1999. T. III. S. 105–127.
390. Mazepa L. Wykonawstwo kantatowo-oratoryjne we Lwowie (do roku 1939) // *Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu*. Wrocław, 1996. Zeszyt Naukowy № 68. S. 31–67.
391. Mazepa L. Życie muzyczne dawnego Lwowa (XIII–XVII w.) // *Musica Galiciana* / pod red. Leszka Mazepy. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 1997. T. I. S. 13–35.
392. Mazepa L. Życie muzyczne Lwowa od końca XVIII st. do utworzenia Towarzystwa Świętej Cecylii w 1826 r. Część I // *Musica Galiciana* / pod red. Leszka Mazepy. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2000. T. V. S. 114–118.
393. Mazepa T. Animacja kultury w praktyce edukacyjnej. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2017. 116 s.
394. Mazepa T. Galicyjskie Towarzystwo Muzyczne i jego socjokulturowy fenomen // *Rola odbioru sztuki w formacji osoby a etos społeczny / Роль сприйняття мистецтва у формуванні особистості та суспільного етосу* / pod red. G. Grzybka. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2014. T. 1. S. 46–55.
395. Mazepa T. Galycian Musical Society in Lviv: to the question of chamber instrumental performance // *Collection of scientific articles of the M. V. Lysenko National Music Academi of Lviv Performing Arts. Chamber Instrumental Ensemble: History, Theory, Practice*. Lviv, 2015. Issue No 34, S. 390–404.
396. Mazepa T. Instytucjonalne kształcenie śpiewaków we Lwowie w okresie zaboru austriackiego // *Lwowsko-Rzeszowskie zeszyty naukowe* / pod red. Teresy Mazepy. Lwów; Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2013. Numer 1. S. 78–90.

397. Mazepa T. Johann Ruckgaber oraz inni “dyrektorzy muzyki” lwowskich Towarzystw Muzycznych w pierwszej połowie XIX stulecia // Znani i nieznani dziewiętnastowiecznego Lwowa. Studia i materiały / Redakcja L. Michalska-Bracha i M. Przeniosło. Kielce: Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego, 2013. T. 3. S. 63–77.
398. Mazepa T. Koncerty muzyki symfonicznej we Lwowie w pierwszej połowie XIX wieku // *Musica Galiciana* / redakcja naukowa L. Mazepa i G. Oliwa. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2014. T. XIV. S. 27–53.
399. Mazepa T. Kształcenie śpiewaków we Lwowie przed 1939 rokiem // Historia wychowania – misja i edukacja: profesorowi Andrzejowi Meissnerowi w 70. rocznicę urodzin i 45-lecia pracy naukowej i nauczycielskiej / red. K. Szmyd, J. Dybiec. Seria: *Galicja i dziedzictwo*. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2008. T. 20. S. 294–307.
400. Mazepa T. Lwowskie Towarzystwa muzyczne // *Musica Galiciana* / pod red. L. Mazepy. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2005. T. IX. S. 43–65.
401. Mazepa T. Lwowskie towarzystwa muzyczne – z dziejów życia muzycznego we Lwowie do 1939 roku // *Między muzykologiczną refleksją a pedagogiczną pasją. Księga jubileuszowa*. Katowice: Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego w Katowicach, 2008. S. 154–175.
402. Mazepa T., Mazepa L. Polnisch-ukrainische musikalische Integrationsbeziehungen // *Ukrainische Musik Idee und Geschichte einer musikalischen Nationalbewegung in ihrem europäischen Kontext* Herausgegeben von Helmut Loos / Redaktion: Stephan Wünsche, Franziska Sagner. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag, 2013. S. 155–189.
403. Mazepa T., Mazepa L. Szkice z dziejów wokalistyki we Lwowie: monografia. Wrocław: Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, 2008. 296 s.

404. Mazepa T. Muzycy austriaccy w dziewiętnastowiecznym Lwowie: Franciszek Ksawery Wolfgang Mozart – u źródeł dziewiętnastowiecznego szkolnictwa muzycznego we Lwowie // Znani i nieznani dziewiętnastowiecznego Lwowa. Studia i materiały / redakcja L. Michalska-Bracha i M. Przeniosło. Kielce: Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego, 2013. T. 3. S. 53–61.
405. Mazepa T. Przyczynki do dziejów życia muzycznego Lwowa (koncerty wybitnych muzyków lwowskich w latach 1820–1850 // *Musica Galiciana* / pod red. G. Oliwy. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2010. T. XII. S. 143–161.
406. Mazepa T. Relacje międzyetniczne we lwowskich towarzystwach muzycznych w XIX i XX wieku // *Pogranicze kulturowe: (odrębność – wymiana – przenikanie – dialog): studia i szkice* / pod red. O. Weretiuk, J. Wolskiego, G. Jaśkiewicza. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Biblioteka “Frazy”, 2009. Seria naukowa. Vol. 1. S. 460–470.
407. Mazepa T. Statuty jako dokumenty prawne Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie // *Musica Galiciana* / pod red. M. Wierzbieniec. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2008. T. XI. S. 204–228.
408. Mazepa T. Z dziejów Filharmonii Lwowskiej 1902–1939 // *Musica Galiciana* / pod red. G. Oliwy. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2016. T. XV. S. 53–64.
409. Mazepa T. Z historii powstania i ukonstytuowania się Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie // Karol Lipiński. Życie, działalność, epoka / pod redakcją naukową dr hab. J. Subel. Wrocław: Akademia Muzyczna im. K. Lipińskiego, 2017. T. 6. S. 75–87.
410. Mazepa T. Wykonania muzyki kantatowo-oratoryjnej we Lwowie w pierwszej połowie XIX wieku // *Musica Galiciana* / red. naukowa L. Mazepa

- i G. Oliwa. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2014. T. XIV. S. 15–26.
411. Mazepa T. Wykonania utworów F. Chopina we Lwowie, zwłaszcza w Galicyjskim Towarzystwie Muzycznym // *Musica Galiciana* / pod red. L. Mazepy. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2012. T. XIII. S. 93–114.
412. Mazepa T. Zagadnienie identyfikacji narodowej w procesie powstawania i działalności Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego // *Galicja 1772–1918: Problemy metodologiczne, stan i potrzeby badań* / praca zbiorowa pod redakcją Agnieszki Kawalec, Wacława Wierzbieńca, Leonida Zaszkilniaka; wstępem opatrzył Jerzy Maternicki. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2011. T. III. S. 221–240.
413. McCutchan A. Marcel Moyse: Voice of the Flute. Hal Leonard Corporation, 1994. 326 p.
414. Morawski J. Lipiński Feliks // *Słownik Muzyków Polskich* / red. Józef Chomiński. Kraków: PWM, 1964. T. I, A–L. S. 331.
415. Moser H. J. Die Musikergenossenschaften im deutschen Mittelalter. Sändig-Reprint-Verlag, 1972. 130 s.
416. *Music and the French Revolution* / editor by Malcolm Boyd. Cambridge University Press, 2008. 344 p.
417. MGG: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Encyklopedie der Musik / Friedrich Blume. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1989. Bd. 14. S. 600–613.
418. Nidecka E. Twórczość Witolda Friemana (1888–1977) w okresie lwowskim // *Musica Galiciana*/ pod red. L. Mazepy. Rzeszów: WSP, 2000. T. V. S. 107–120.
419. Nissen G. N. Biographie W. A. Mozarts: nach Originalbriefen, Sammlungen alles über ihn geschriebenen, mit vielen neuen Beylagen, Steindrücken,

- Musikblättern und einem Facsimile. Gedruckt und in commission bey Breitkopf und Härtel, 1828. 1406 s.
420. Nottelmann K. W. A. Mozart Sohn. Der Musiker und das Erbe des Vaters. In 2. Bände. Kassel-Basel-London-New-York-Praha: Bärenreiter, 2009. 796 S.
421. Nowak-Romanowicz A. Józef Elsner: Cz. 1–2. Kraków: PWM, 1957. Cz. 1. 351 s.; Cz. 2. Dodatek nutowy. 189 s.
422. Otto J. Life of Mozart. New York: Cooper Square Publishers, 1970. 462 p.
423. Pacan J. Koło Literacko-Artystyczne we Lwowie w latach 1800–1914 // *Musica Galiciana* / pod red. L. Mazepy. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2005. T. IX. S. 66–74.
424. Památník pražského Hlaholu: na oslavu 25 leté činnosti spolku / Sestavili J. Srb, F. Tadra. Praha, 1888. 194 s. URL: <http://kramerius.mlp.cz/kramerius/MShowMonograph.do?id=1885>; <http://www.ceskesbory.cz/08-01-index.php> (Datum léčby: 15.09.2016).
425. Peplowski Schnur S. Z przeszłości Galicyi (1772–1862): wyd. 2-gie uzupełnione. Lwów, 1895. 627 s.
426. Perger R. von, Hirschfeld R. Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. 1. Abteilung: 1812–1870, Verfasst von R.v. Perger. 2. Abteilung: 1870–1912, Verfasst von Dr. R. Hirschfeld / Mit Hrsg. v.d. Direktion der k.k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Wien: K. K. Gesellschaft der Musikfreunde, 1912. 346 s.
427. Petrová E. Umělecká beseda 1863–2003. Praha: GHMP, 2003. 163 s.
428. Pierwsze doroczne sprawozdanie z czynności Koła Literackiego we Lwowie 1880–1881. Lwów, 1881. 20 s.
429. Pohl C. F. Die Gesellschaft der Musikfreunde des Österreichischen Kaiserstaates und ihr Conservatorium Wien / Auf Grundlage der Gesellschafts-Acten bearbeitet von C. F. Pohl, Archivar und Bibliothekar der Gesellschaft der Musikfreunde. W. Braumüller, 1871. 212 s.

430. Pol W. Sześć prelekcji o muzyce kościelnej w Radnej Sali miasta Lwowa na sześciu wieczorach muzycznych zarządzonych przez Karola Mikuliego na rzecz tegoż Towarzystwa we Lwowie r. 1864. Lwów: Nakładem Gal. Towarzystwa muzycznego, 1865. 114 s.
431. Poł wieku pracy Polskiego Towarzystwa Śpiewaczego "Echo-Macierz" we Lwowie 1886–1936. Lwów: Nakład Towarzystwa "Echo-Macierz", 1936. 35 s.
432. Powroźniak J. Karol Lipiński. Kraków: PWM, 1970. 258 s.
433. Preußner E. Die Bürgerliche Musikkultur. Ein Beitrag zur deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1951. 2. Aufl. 210 s.
434. Provinzial Handbuch der Königreiche Galizien und Lodomerien für das Jahr 1860. Lemberg: Franz Piller & Comp. [без року видання]. 800 s.
435. Provinzial Handbuch der Königreiche Galizien und Lodomerien für das Jahr 1844. Lemberg: Franz Piller & Comp. [без року видання]. 484 s.
436. Provinzial Handbuch der Königreiche Galizien und Lodomerien für das Jahr 1845. Lemberg: Franz Piller & Comp. [без року видання]. 494 s.
437. Provinzial Handbuch der Königreiche Galizien und Lodomerien für das Jahr 1846. Lemberg: Franz Piller & Comp. [без року видання]. 505 s.
438. Provinzial Handbuch der Königreiche Galizien und Lodomerien für das Jahr 1847. Lemberg: Franz Piller & Comp. [без року видання]. 522 s.
439. Provinzial Handbuch der Königreiche Galizien und Lodomerien für das Jahr 1848. Lemberg: Franz Piller & Comp. [без року видання]. 590 s.
440. Provinzial Handbuch der Königreiche Galizien und Lodomerien für das Jahr 1854. Lemberg: Aus der k. k. Provinz. Staats-Druckerei. 700 s.
441. Przybylski T. Społeczna aktywnosc muzyczna w Krakowie w okresie zaboru austriackiego // Musica Galiciana / pod red. L. Mazepy. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 1999. T. III. S. 19–24.

442. Przybylski T. Towarzystwo Przyjaciół Muzyki (1817–1844) // Towarzystwo Muzyczne w Krakowie w latach 1817–1866/1945–1997. Kraków: PWM, 1977. S. 5–29.
443. Przybylski T. Z dziejów nauczania muzyki w Krakowie. Kraków: Musica Jagiellonica, 1994. 373 s.
444. Pukińska-Szepietowska H. Życie koncertowe w Warszawie (lata 1800–1830) // Szkice o kulturze muzycznej XIX wieku: studia i materiały / pod. red. Zofii Chechlińskiej. Warszawa: PWN, 1973. T. 2. S. 35–104.
445. Recht und Praxis der GEMA: Handbuch und Kommentar / Reinhold Kreile, Jurgen Becker, Karl Riesenhuber (hrsg). Berlin: De Gruyter Recht, 2008. 898 s.
446. Reiss J. Mała Encyklopedia Muzyki. Warszawa: PWN, 1960. 951 s.
447. Reiss J. Mała historia muzyki w zarysie. Warszawa, 1921. 588 s.
448. Reiss J. Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1984. 219 s.
449. Reiss J. Polscy śpiewacy i polskie śpiewaczki. Łódź, 1948. 28 s.
450. Reiss J. Z dziejów polskiej kultury muzycznej. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1966. T.II. 702 s.
451. Rousseau J. J. Emil czyli o wychowaniu. Biblioteka Klasyków Pedagogiki, Pisarze Obcy / przekł. W. Husarski, wstęp i komentarz J. Legowicz. Wrocław, 1955. T. 2. 453 s.
452. Rousseau J. J. Rozprawa o naukach i sztukach // Rousseau J. J. Trzy rozprawy o filozofii i społecznej. Warszawa, 1956. S. 4–35.
453. Rudhart Fr. M. Geschichte der Oper am Hofe zu München: Erster Theil: Die italiänische oper von 1654–1787. Freising: Datterer, 1865. 193 s.
454. Sajdek M. Akcje koncertowe krakowskiego Towarzystwa Muzycznego w ostatnich latach XIX wieku // Młoda Muzykologia. Musica Jagellonica / red. Małgorzata Woźna-Stankiewicz. Kraków: UJ, 2009. S. 111–137.

455. Schaal R. *Konzertwesen // MGG: Musik in Geschichte und Gegenwart*. Basel, 1968. Bd. VII. Schp. 1688.
456. Scheibe J. A. *Abhandlung vom Ursprunge und Alter der Musik, insonderheit der Vokalmusik*. URL: <http://www.ebooksdownloads.xyz/load/read.php?id=Km8YAQAIAAJ> (Tag der Berufung: 12.08.2016).
457. *Schematismus der Königreiche Galizien und Lodomerien für das Jahr 1840*. Lemberg: Franz Piller & Comp.[без року видання] 454 s.
458. *Schematismus der Königreiche Galizien und Lodomerien für das Jahr 1841*. Lemberg: Franz Piller & Comp.[без року видання] 482 s.
459. *Schematismus der Königreiche Galizien und Lodomerien für das Jahr 1842*. Lemberg: Franz Piller & Comp.[без року видання] 470 s.
460. *Schematismus der Königreiche Galizien und Lodomerien für das Jahr 1843*. Lemberg: Franz Piller & Comp.[без року видання] 481 s.
461. Schrenk O. *Berlin und die Musik, zweihundert Jahre Musikleben einer Stadt, 1740–1940*. Berlin: E. Bote und G. Bock, 1940. 312 s.
462. Schwab H. W. *Das Zunftwesen in Europa seit dem Mittelalter // MGG: Musik in Geschichte und Gegenwart*. Basel, 1968. Band XIV. Schp. 1441–1452.
463. Schwab H. W. *Collegium Musicum // MGG: Musik in Geschichte und Gegenwart / Friedrich Blume, Ludwig Finscher*. Kassel-Basel, 1989. Band 2. Schp. 1554–1562.
464. Schwarz R. *Internetowy Polski Słownik Biograficzny*. URL: <http://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/rudolf-schwarz> (Data wykorzystania: 16.05.1016).
465. Simon Y. *Société de l'Harmonie sacrée (1873–1875)*. URL: dezedede.org/dossiers/id/78/ (Date of retrieval: 06.03.2017).
466. Skarbowski J. *Sylwetki pianistów polskich*. Rzeszow, 1996. T. I. 208 s.

467. Skoczek J. Cech muzyczny lwowski w XVI i XVII wieku // *Kwartalnik Muzyczny*. 1929. № 2.
468. *Słownik muzyków polskich* / Red. nac. J. Chomiński. Kraków: PWM, 1964. T. I. 1967. T. II.
469. Sołtys M. Sołtys Mieczysław // *Polski Słownik Biograficzny*. Warszawa; Kraków, 2000–2001. T. XI. S. 449–450.
470. Sołtys M. Tylko we Lwowie. Dzieje życia i działalności Mieczysława i Adama Sołtysów. Wrocław; Warszawa; Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2008. 220 s.
471. Spis dzieł muzycznych wykonanych przez Galicyjskie Towarzystwo Muzyczne pod artystyczną dyrekcją Karola Mikulego od r. 1858 do 1884. Lwów, 1884. 40 s.
472. Spóz A. Tradycje moniuszkowskie w Warszawskim Towarzystwie Muzycznym w latach 1871–1914 // *Szkice o kulturze muzycznej XIX wieku: studia i materiały* / pod. red. Zofii Chechlińskiej. Warszawa: PWN, 1973. T. 2. S. 232–248.
473. Sprawozdania z czynności Koła Literacko-Artystycznego we Lwowie za lata 1881/1882–1898/99. Lwów, 1883–1899. 20 s.
474. Sprawozdanie Lwowskiego Towarzystwa Śpiewaczego “Lutnia” 1881/82. Lwów, 1883. 20 s.
475. Sprawozdanie Lwowskiego Towarzystwa Śpiewaczego “Lutnia” za rok 1897/1898. Lwów, 1899. 22 s.
476. Sprawozdanie Lwowskiego Towarzystwa Śpiewaczego “Lutnia” za rok 1899/1900. Lwów, 1901. 20 s.
477. Sprawozdanie Towarzystwa “Harmonia” za rok 1912. Lwów, 1913. 30 s.
478. Sprawozdanie Towarzystwa dla muzyki instrumentalnej “Harmonia” we Lwowie za rok 1893. Lwów, 1894. 20 s.
479. Sprawozdanie Towarzystwa dla muzyki instrumentalnej “Harmonia” we Lwowie za rok 1887. Lwów, 1888. 20 s.

480. Sprawozdanie Towarzystwa "Lwowski Chór Męski" za drugi rok istnienia, t. j. od 12 Listopada 1881 do końca Października 1882 / Z polecenia Zarządu skreślił Emil Łapicki, członek Zarządu. Lwów, 1882. 22 s.
481. Sprawozdanie Wydziału Koła Literacko-Artystycznego we Lwowie za lata 1898–99. Lwów, 1899. 20 s.
482. Sprawozdanie Wydziału kółka śpiewackiego "Echo" za siódmy rok istnienia 1893". Lwów, 1894. 20 s.
483. Sprawozdanie Wydziału Towarzystwa śpiewackiego "Echo" za jedenasty rok istnienia 1897. Lwów, 1898. 20 s.
484. Sprawozdanie Wydziału Towarzystwa śpiewackiego "Echo" z czynności za rok 1909. Lwów, 1910. 30 s.
485. Sprawozdanie z czynności Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego za czas od 1. września 1913 do 31. sierpnia 1919. 65 s.
486. State P. Historical Dictionary of Brussels: Second Edition. Rowman & Littlefield. Historical Dictionaries of Cities, States, and Regions. Brussels, 2015. 590 p.
487. Statuta Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie. Lwów: Nakładem Towarzystwa Muzycznego, 1869. 15 s.
488. Statut Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego uchwalony na Walnem Zgromadzeniu dnia 15 Maja 1880. Lwów: Nakładem Towarzystwa Muzycznego, 1880. 23 s.
489. Statut Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego uchwalony na Walnem Zgromadzeniu dnia 15. Maja 1880. ze zmianami uchwalonemi dnia 19. października 1884. Lwów: Nakładem Towarzystwa Muzycznego, 1884. 24 s.
490. Statut Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie uchwalony na Walnem Zgromadzeniu. Lwów: Nakładem Towarzystwa Muzycznego, 1903. 24 s.

491. Statut Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego. Lwów: Nakładem Towarzystwa Muzycznego, 1859. 33 s.
492. Statut Towarzystwa "Lwowskiego Chóru Męskiego". Lwów, 1881. 8 s.
493. Statuta Towarzystwa ku Wykształceniu Muzyki w Galicyi. Przyzwolone najłaskawiej najwyższem postanowieniem Jego c. k. Apostolskiej Mości z dnia 14. czerwca 1857. Lwów: Nakładem Towarzystwa Muzycznego, 1857. 13 s. + додаток: Skład Towarzystwa w roku 1857. 3 s.
494. Statuten des Vereins zur Beförderung der Tonkunst in Galizien. Welcher von Sr. Apost. Majestä mit a. h. Entschließung vom 14ten August 1838 genehmigt, und in Folge Dekretes des h. Ministeriums des Unterrichts vom 8. November 1851 Z. 11037 reorganisiert wurde / Ustawy Towarzystwa Wykształcenia Muzyki w Galicyi, które przez Jego ces. król. Apostol. Mość najwyższym postanowieniem z 14. Sierpnia 1838 zezwolone, i w skutek dekretu wysokiego ministerstwa nauk z 8. Listopada 1851, L. 11037 zreorganozowane zostało. Lemberg: Gedruckt bei P. Piller ind Sohn, 1853. 10 s.
495. Statuten des von S. MAJESTÄT laut Hohen Kanzleidekretes vom 25. August 1838 Z. 21119/1537, mittelst allerhöflicher Entschliessung vom 14. August 1838, genehmigten Musik-Vereins in Lemberg. Gedruckt bei Peter Piller in Lemberg, 1838. 8 s.
496. Sterling E. Murray. The Career of an Eighteenth-Century Kapellmeister: The Life and Music of Antonio Rosetti. Rochester: University of Rochester Press, 2014. 463 p.
497. Strumiłło T. Szkice z polskiego życia muzycznego XIX wieku. Kraków: PWM, 1954. 242 s.
498. Szpociński A. Tożsamość narodowa w perspektywie kulturalistycznej // Kultura wobec kręgów tożsamości / red. T. Kostyrko, T. Zgołka. Poznań; Wrocław, 2000. S. 7–15.

499. *The New Grove Dictionary of Musik and Musicians* / Edited by St. Sadie. London, 1980. T. 1–20.
500. *The New Harvard Dictionary of Music* / Edited by Don Michael Randel. Harvard University Press, 1986. 978 p.
501. Tokarz J. *Kultura muzyczna Galicji // Galicja i jej dziedzictwo*. Rzeszów: WSP, 1995. T. IV. S. 158–169.
502. *Urbanität als Aufklärung – Karl Wilhelm Ramler (1725–1798) und die Kultur des 18. Jahrhunderts* / Hg. Laurenz Lütteken, Ute Pott, Carsten Zelle. Göttingen: Wallstein Verlag, 2003. Auflage 1. 520 s.
503. *Ustawy Towarzystwa Muzycznego we Lwowie uchwalonego najwyższem postanowieniem Najjaśniejszego Pana z dnia 24. Sierpnia r. 1838. do Nru 21119/ 1537 a dekretem wysokiej Nadwornej Kancelaryi z dnia 25. Sierpnia 1838*. Lwów: Drukiem Piotra Pillera, 1838. 8 s.
504. Vallas L. *César Franck / Léon Vallas // La véritable histoire de César Franck [1949]* / translated by Hubert J. Foss. London: George G. Harrap and Co., 1951. Reprinted Westport, CT: Greenwood Press, 1973. 283 s.
505. Ventzke M. *Hofkultur und aufklärerische Reformen in Thüringen*. Köln; Weimar: Böhlau Verlag, 2002. 251 s.
506. Walter M. *Haydns Sinfonien: ein musikalischer Werkführer*. C. H. Beck, 2007. 128 s.
507. Walther J. G. *Musicalisches Lexicon*. URL: [http://imslp.org/wiki/Musicalisches_Lexicon_\(Walther%2C_Johann_Gottfried\)](http://imslp.org/wiki/Musicalisches_Lexicon_(Walther%2C_Johann_Gottfried)) (Tag der Berufung: 12.08.2016).
508. Wąsacz-Krztoń J. *Towarzystwo Przyjaciół Muzyki w Krakowie w latach 1817–1841 // Musica Galiciana* / pod. red. Grzegorza Oliwy. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2010. T. XII. S. 13–26.
509. *Wielka Encyklopedia PWM*. Warszawa: PWM, 2005. T. 27. 576 s.

510. Wien. Musikgeschichte von der Prähistorie bis zur Gegenwart / Elisabeth Th. Friezt-Hilscher und Helmut Kretschmer (Hg.) Wien: Verlag Münster, 2011. 760 s.
511. Wiora W. Die Vier Weltalter der Music: Ein universalhistorischer Entwurf Barenreiter; Veränderte und erw. Neuausg edition, 1988. 195 s.
512. Wiora W. Europäischer Volksgesang: Gemeinsame Formen in charakteristischen Abwandlungen. Das Musikwerk. Köln: Arno Volk-Verlag, 1960. T. 4. 72 s.
513. Wypych-Gawrońska A. Kroniki opery Tadeusza Pawlikowskiego w "Kurierze Lwowskim" // H. Michalik, A. Wanicka, A. Wypych-Gawrońska. Recenzje teatralne i kroniki opery. Tadeusz Pawlikowski. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2015. S.123–137.
514. Wypych-Gawrońska A. Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872–1918. Kraków, 1999. 407 s.
515. Yates F. The French Academies of the Sixteenth Century. London: University of London, 1947. 376 p.
516. Young P. M. The concert tradition from the middle Ages to the twentieth century. New York: Roy Publishers, 1969. 278 p.
517. Zeitschrift für Deutschlands Musikvereine und Dilettanten. Müller, 1842. Bild 2. S. 68–70. URL: https://books.google.com.ua/books?id=VUVDAAAAcAAJ&hl=ru&source=gbs_navlinks_s (Tag der Berufung: 14.09.2016).
518. Zielske H. Deutsche Theaterbauten bis zum Zweiten Weltkrieg: Typologisch-historische Dokumentation einer Baugattung. Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte, 1971. 307 s. (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte; Bd. 65).
519. Zimorowicz B. Historia miasta Lwowa, królestw Galicyi i Lodomeryi stolicy, z opisaniem dokładnem okolic i potrójnego oblężenia. Lwów, 1835. 508 s.

520. Zwischen Tempel und Verein Musik und Bürgertum im 19. Jahrhundert.
Zürcher Festspiel-Symposium 2012. Lütteken Laurenz (Hg.)-Verlag. Label:
Bärenreiter; Kassel; Basel; London; New York; Praha, 2013. 171 s.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

ДІЯЛЬНІСТЬ ВІДЕНСЬКОГО ТОВАРИСТВА ДРУЗІВ МУЗИКИ

А. 1

Почесні члени віденського Товариства Друзів Музики

До 1912 року почесними членами було іменовано 155 осіб, серед них: Л. ван Бетховен, Ш. О. Беріо, Г. Берліоз, Ф. А. Буальдьє, Й. Брамс, А. Брукнер, Дж. Верді, Р. Вагнер, К. М. Вебер, Ш. Гуно, Е. Гріг, Ф. Грільпарцер, А. Гіровець, Ж. Ф. Галеві, Й. Н. Гуммель, Г. Доніцетті, А. Дворжак, М. Л. Керубіні, Ф. Ліст, Ж. Масне, Ф. Мендельсон, С. Дж. Р. Меркаданте, Дж. Мейєрбеєр, В. А. Моцарт, Д. Ф. Обер, Дж. Россіні, А. Рубінштейн, Р. Шуман, Л. Шпор, Г. Спонтіні, А. Тома, К. Целлер, Й. Штраус та ін. Почесними членами були й відомі виконавці та музикознавці, музичні діячі й меценати: Л. Безендорфер, У. Буль, К. Вік (Шуман), А. В'єтан (Vieuxtemps), М. Гарсія, Ф. Грільпарцер, Е. Ганслік, Й. Гельмесбергер, Й. Н. Гуммель, Й. Йоахім, І. Мошелес, З. Нойкомм, Дж. Онслоу (Onslow), А. Радзівілл, Ф. Ріс, А. Шмідт, С. Тальберг, Ф. Ж. Фетіс, К. Чарторийський та ін. У 1840 році почесним членом став “львівський Моцарт” – Франц Ксавер Моцарт (Вольфганг Амадей-син чи Моцарт Вольфганг Амадей-юніор).

А. 2

Концертні програми віденського Товариства Друзів Музики [426, с. 189, 286, 287, 290, 293, 294, 308, 314-315, 318-319].

1815–1816 роки:

3. грудня. В. А. Моцарт: симфонія D-dur, П. Ріггіні: Арія, Й. Н. Гуммель: Рондо для фортепіано, Г. Ф. Гендель: Хор з ор. “Аталія”, Л. Керубіні: увертюра до оп. “Фаніска”, А. Сальєрі: фінал з оп. “Цезар у Фармакузі”. Диригент В. Гаушка.

7. січня. Л. ван Бетховен: симфонія in D, Ф. Паєр: Дуєт з оп. “Софонізба”, І. Мошелес: Варіації для ф-но, А. Сальєрі: 2 хори з оп. “Данаїди”, Л. Керубіні: фінал з оп. “Еліза”, Е. Н. Мегюль : симфонія з оп. “Аріодант”. Диригент Р. Кізеветтер.

10. березня. Й. Гайдн: “Військова” симфонія, Ф. Паєр: дуєт для сопрано і тенора, Л. ван Бетховен: Adagio і Allegro із скрипкового концерту, В. А. Моцарт: фінал з оп. “Cosi fan tutte”, Л. ван Бетховен: увертюра до “Егмонта”, Г. Ф. Гендель: “Алелуя” з “Occasional-Oratorio”. Диригент В. Гаушка.

31. березня. В. А. Моцарт: симфонія g-moll, Дж. Сарті: сопранова арія з оп. “Джуліо Сабіно”, “Попурі” для кларнета, Й. Н. Гуммель: увертюра до оп. “Йоганн з Фінляндії”,

В. А. Моцарт: Терцет і хор з оп. “Ідомей”, Й. Л. Ейблер: Квартет і хор. Диригент В. Гаушка.

1817 рік:

5. січня. В. А. Моцарт: симфонія C-dur з фугою, Дж. Россіні: арія з хором з оп. “Італійка в Алжирі”, А. Штайбельт: Адажіо і Рондо для ф-но, В. А. Моцарт: другий фінал з оп. “Cosi fan tutte”, Л. Керубіні: увертюра до оп. “Граф Арман”, Г. Ф. Гендель: подвійний хор з ор. “Самсон”. Диригент В. Гаушка.

2. лютого. Л. ван Бетховен: симфонія in A-dur, Симон Майр: дует з ”I misteri elusini”, Й. Майзендер: полонез in E-dur, Е. Штадлер: Псалом, Катель: увертюра до оп. “Семіраміс”, Г. Прайндль: чотириголосний хор. Диригент В. Гаушка.

2. березня. Г. Спонтіні: увертюра та інтродукція з оп. “Фердинанд Кортез”, В. А. Моцарт: арія з оп. “Милосердя Тита”, В. Гаушка: Адажіо і Рондо для віолончелі, Й. Ф. Мозель: ”Hymnus an die drei Nymphen der Bachus-Quelle” (“Гімн до трьох німф коло джерела Бахуса”¹¹¹), Л. Керубіні: увертюра до оп. “Лодоїска”. Диригент Фр. Гебауер.

25. березня. Й. Гайдн: симфонія in Es, С. Майр: арія з хором з оп. “Гіневра з Шотландії”, Е. Крафф: Фантазія і Полонез для ф-но з орк., М. Штадлер: “Свято весни”. Диригент В. Гаушка.

1827–1828 роки:

4. листопада. Л. ван Бетховен: Пасторальна симфонія, С. Майр: Дует з оп. “Гіневра з Шотландії”, Карл Черни: концертні варіації для ф-но, Й. Гайдн: хор ”Hin ist alle meine Kraft” (“Я втратив всі свої сили”), В. А. Моцарт: заключний хор з фугою “Властелин Світу”. Диригент Фр. Кірхленер.

16. грудня. Л. ван Бетховен: перша частина Дев’ятої симфонії, Н. Пачіні: арія з хором з оп. “Амазілія”, С. Майзендер: Варіації для скрипки, Л. ван Бетховен: Скерцо з Дев’ятої симфонії, В. Зайфрід: “Алілуя” з мелодрами “Ной”. Диригент Й. Б. Шмідль.

2. березня. Л. ван Бетховен: симфонія c-moll, Н. Піччіні: дует з оп. “Скіава з Багдаду”, Ф. Калькбреннер: перша частина фортепіанного концерту in d-moll, Й. Вольфрам: увертюра до оп. “Зачарована троянда”, Л. ван Бетховен: хор з ораторії “Христос на Оливковій горі”. Диригент Е. ф. Лянной.

¹¹¹ Переклади іноземних назв – авторки.

23. березня. В. А. Моцарт: симфонія in C з фугою, С. Майр: сопранова арія, А. Ляфонт: перша частина скрипкового концерту, Дж. Россіні: інтродукція до оп. “Облога Коринфу”, аб. В. Фоглер: увертюра до оп. “Саморі”. Диригент Й. Б. Шмідль.

1828–1829 роки:

16. листопада. Л. ван Бетховен: симфонія № 8 in F, Е. Ваккаї: арія з хором з оп. “Вакханалії у Римі”, Л. Керубіні: хор з оп. “Медея”, Л. Герц: Adagio і Rondo brillant для ф-но, Й. Гайдн: “Прохальний спів” з ор. “Пори року”. Диригент Фр. Кірхленер.

14. грудня. Ф. Шуберт: симфонія in C, В. Белліні: речитатив і арія з оп. “Пірат”, А. Флядд: концертно для гобоя, Л. Керубіні: увертюра до оп. “Дні небезпеки”, хор з оп. “Анакреон”. Диригент Й. Б. Шмідль.

15. березня. Ф. Кроммер: симфонія in c-moll, Н. Пачіні: оперна арія з хором, С. Тальберг: перша частина фортепіанного концерту, Б. Варцішек: хор, Е. ф. Лянной: увертюра, М. Штадлер: фінал з оп. “Визволення Єрусалиму”. Диригент Е. ф. Лянной.

5. квітня. Л. ван Бетховен: симфонія in Es, Дж. Россіні: арія з оп. “Попелюшка”, Л. Маузер: варіації для двох скрипок, Дж. Россіні: квінтет з хором з оп. “Мойсей в Єгипті”, Л. Керубіні: увертюра до оп. “Фаніска”. Диригент Й. Б. Шмідль.

1838–1839 роки (диригент Й. Б. Шмідль):

2. грудня. В. А. Моцарт: симфонія in D, Л. Шпор: арія з хором з оп. “Фауст”, Й. Шторх: Дивертисмент для валторни, А. Сальєрі: хор “An die Religion” (“До релігії”), Л. ван Бетховен: увертюра до оп. “Фіделіо”.

16. грудня. Л. ван Бетховен: Героїчна симфонія, Е. Кляйн: ораторія “Давид” – перша частина.

24. лютого. Г. Праєр: симфонія in d-moll, Г. Доніцетті: арія з оп. “Белізар”, Ст. Любін: Варіації для скрипки, В. А. Моцарт: увертюра до оп. “Чарівна флейта”, Дж. Россіні: квінтет з хором з оп. “Мойсей в Єгипті”.

17. березня. Ф. Мендельсон: ораторія “Павло”.

1839–1840 роки:

1. грудня. В. А. Моцарт: симфонія in C з фугою, Г. Праєр: хор, А. Ф. Ф. Роде: перша частина скрипкового концерту e-moll, Ю. Бенедікт: увертюра до опери “Пересторога циганки” (“Die Zigeunerin Warnung”), Й. Гайдн: хор з ор. “Створення світу”.

15. грудня. Ф. Шуберт: перша частина останньої (ймовірно, 9-ї) симфонії, Г. Доніцетті: арія з оп. “Лючія ді Ляммермур”, Ф. Шуберт: Andante з вищевказаної симфонії, Ф. Мендельсон: 42 Псалом.

15. березня. П. Й. Ліндпайтнер: увертюра до оп. “Гірський король”, Н. Пачіні: арія з оп. “Останній день Помпеї”, Б. Радгартінгер: хор, П. Й. Ліндпайтнер: “Дзвони”.

29. березня. В. А. Моцарт: увертюра до оп. “Cosi fan tutte”, Г. В. Ернст: “Othello-Fantasie” (“Фантазія Отелло”), Л. ван Бетховен: симфонія d-moll з хором [№ 9].

1853–1854 роки: (Диригент Йозеф Гельмесбергер):

27. листопада. Й. Гайдн: симфонія G-dur, Ф. Мендельсон: “Вальпургієва ніч”.

11. грудня. Л. ван Бетховен: увертюра in C, Ф. Мендельсон: терцет для тенора і двох басів з ор. “Христос”, Л. ван Бетховен: симфонія D-dur.

5. березня. Ф. Мендельсон: увертюра “Морська тиша і щасливе плавання”, Г. Ф. Гендель: хор з ор. “Самсон”, Л. ван Бетховен: Дев’ята симфонія.

19. березня. В. А. Моцарт: симфонія D-dur, Й. Гайдн: “Буря”, Ф. Мендельсон: симфонія № 4.

1854–1855 роки:

3. грудня. Р. Шуман: Друга симфонія C-dur, К. М. Вебер: каватина “Дзвіночок в Талі”, В. А. Моцарт: перша частина концерту для скрипки і альту, Ф. Мендельсон: хори “Frühlings-Ahnung” (“Уявлення весни”), “Jagdlied” (“Мисливська пісня”), К. М. Вебер: фінал оп. “Евріанта”, Р. Вагнер: увертюра до оп. “Рієнці”.

10. грудня. Л. ван Бетховен: увертюра “Коріолан”, Г. Ф. Гендель: арія з оп. “Еціо”, Г. Берліоз: ораторія “Втеча до Єгипту”, Ф. Мендельсон: симфонія – кантата “Похвальний гімн”.

25. лютого. Н. Гаде: увертюра “Nachklänge von Ossian” (“Відголоси Оссіана”), Ф. Мендельсон: “Verleih’ uns Frieden” (“Дай нам мир”), Л. ван Бетховен: концерт для ф-но in c-moll, Дж. Мейєрбер: “Жертовний гімн до Зевса”, Г. Берліоз: увертюра “Римський карнавал”.

18. березня. Л. Шпор: “Die Weihe der Tone” (“Благословення звуків”), Ф. Мендельсон: 114 Псалом.

1880–1881 роки (диригент Вільгельм Геріке):

14. листопада. Л. ван Бетховен: увертюра “Егмонт”, Й. Брамс: “Пісня долі”, Л. Шпор: скрипковий концерт (сцена співу), Дж. Дауленд: мадригал, Т. Морлі: “Танцювальна пісня”, Й. Гербек: “Мисливська пісня”, Л. ван Бетховен: романс in F для скрипки, Ф. Шуберт – Ф. Ліст: марш h-moll.

12. грудня. Ф. К. Шарвенка: Другий фортепіанний концерт, Ф. Ліст: 13 Псалом, Л. ван Бетховен: Сьома симфонія.

9. січня. Р. Шуман: увертюра до оп. “Геновефа”, Л. Шпор: Концерт для скрипки й оркестру № 9, А. Рубінштейн: “Die erwachte Rose” (“Пробудження троянди”), К. Гольдмарк: “Regenlied” (“Пісня дощу”), А. Рубінштейн: Мелодія, Л. Ауер: Тарантела для скрипки, Г. Венявський: “Легенда”, Ф. Мендельсон: 42 Псалом.

13. березня. Р. Шуман: сцени з “Фауста” Й. В. Гете.

12. квітня. Г. Ф. Гендель: концерт для органа з оркестром A-dur, Г. Ф. Гендель: арія з оп. “Рінальдо”, Р. Шуман: дві пісні, Ф. Шуберт: “Бог у природі”, Ф. Ліст: симфонія до “Божественної комедії” Данте Аліг’єрі (перше виконання).

1881–1882 роки:

13. листопада. Й. Гайдн: ораторія “Створення світу”.

27. листопада. В. А. Моцарт: серенада D-dur, В. Геріке: “Травневі звуки”, Ф. Ліст: ”Schnitterchor” (“Хор корсарів”) з симф. поеми “Прометей”, А. Дворжак: Слов’янська рапсодія № 2, Ф. Шуберт: “Ніч і мрії”, “Liebesbotschaft” (“Любовне послання”) для хору, А. Рубінштейн: дві частини з балетної музики до оп. “Фераморс”, перша частина з балетної музики до оп. “Демон”.

6. січня. Ф. Шуберт: увертюра до оп. “Фієррабрас”, Й. Брамс: “Ненія”, Ф. Шопен: фортепіанний концерт f-moll, К. Райнгольд: Intermezzo scherzoso, Ф. Мендельсон: 98 Псалом.

5. березня. Й. С. Бах: Johannes-Passion.

4. квітня. Г. Л. Гаслер: “Nun fangt an” (“Вже починається”), Д. Кюрной: старофранцузька різдвяна пісня, Дж. Доуленд: “Süßes Lieb” (“Солодка любов”), Й. С. Бах: прелюдія і fuga a-moll, Ф. Мендельсон: 43 Псалом, Й. С. Бах: арія “У твої руки”, Дж. Гербел: “В чужині”, Й. Брамс: “Es geht ein Wehen”, “Dein Herzlein mild” (“Приходить біль у твоє ніжне сердечко”), Ф. В. Руст: соната для скр. і ф-но, Р. Шуман: “Schön Rotraut” (“Чудова червона рута”), Ф. Шуберт: “Колискова”, “Зірки”, Г. Ф. Гендель: Largo з арією з оп. “Ксеркс”.

1899–1900 роки (диригент Ріхард фон Пергер):

25. жовтня. Жалібні урочистості за Йоганном Штраусом. Й. Брамс: Німецький Реквієм.

12. Листопада. Діттерс фон Діттерсдорф: дивертисмент “Der Streit der menschlichen Leidenschaften” (“Суперечка людських пристрастей”), Й. Брамс: мотет op. 110, № 2, Г. Греденер: “Захід сонця”, Р. Шуман: “Romanze vom Gänsebuben” (“Романс пастушків гусей”), Л. ван Бетховен: фортепіанний концерт G-dur, Ф. Мендельсон: 42 Псалом.

10. грудня. П. Бенуа: ораторія “Люцифер” (перше виконання).

21. січня. На честь Маестро. Йоганн Штраус: вальс “Bei uns z’Haus” (“У нас вдома”) для хору і оркестру; дует з оперети “Принц Мафусаїл”, “Мрії” для оркестру; інтродукція до 3 дії балету “Попелюшка”; концертний вальс для сопрано з орк. “Де цвітуть цитрини”; квінтет з оперети “Ябука”; вальс для фортепіано “Відголоси весни”; фінал з оперети “Мережана хустка королеви”.

11. лютого. А. Брукнер. Меса in d-moll, В. А. Моцарт: серенада in D-dur, А. фон Землінський: “Прощання з весною” (під керівництвом композитора).

11. квітня. Г. Ф. Гендель: “Месія”.

1900–1901 роки (диригент Фердинанд Льове):

11. листопада. Ф. Шуберт: Велика меса in Es (перше виконання).

20. січня. А. Брукнер: 150 Псалом, Г. Вольф: “Пісня ельфа”, “Вогняний лицар”, Й. Брамс: концерт для скрипки, Г. Берліоз: карнавальний фінал з оп. “Бенвенуто Челліні” (перше виконання).

10. лютого. Ф. Шрекер: 116 Псалом, Дж. Верді: перша частина з “Реквієму”, Й. Брамс “Пісня парок”, Р. Вагнер: “Свято Грааля” з оп. “Парсіфаль”.

11. березня. А. Дворжак: Реквієм (перше виконання).

12. квітня. Й. С. Бах: Меса h-moll.

1911–1912 роки (диригент Франц Шальк до Різдвяних свят у відпустці):

17. жовтня. Концерт з нагоди відкриття переобладнаного великого залу. Л. ван Бетховен: скрипковий концерт і Дев’ята симфонія. Диригент Фріц Штайнбах.

8. листопада. Й. С. Бах: кантати – “Sie werden aus Seba alle kommen” (“Вони всі прийдуть із Себи”), “Aus der Tiefe rufe ich” (“З глибин взиваю Тебе”), “Jauchzet Gott in allen Landen” (“Торжествує Господь у всіх країнах”), “Freue dich erlöste Schar” (“Радій, визволений народ”). Диригент Карл Штраубе.

8 грудня. Академічний концерт для студентів віденських вищих навчальних закладів. В. А. Моцарт: симфонія g-moll, К. М. Вебер: Концертштюк для ф-но з оркестром f-moll, Л. ван Бетховен: Egoïsa. Диригент Юліус Ленерт.

8. грудня. Г. Малер: симфонія № 3. Диригент Оскар Недбал.

10. січня. Г. Ф. Гендель: “Самсон”.

24. січня. Й. Гайдн: “Пори року”.

14. лютого. М. Рeger: “Черниці”, Ж. І. Гранвіль: ”Bantock Omar Khaуyam”.

6. березня. Р. Мангль: “Грізелідіс”, Ф. Шуберт: меса in Es.

12 квітня. Й. С. Бах: меса h-moll.

Проект програми на 1912–1913 роки (диригент Франц Шальк):

6. листопада. Ф. Мендельсон: ораторія “Павло”.

15. січня. М. Рeger: Концерт у старовинному стилі (перше виконання), А. Брукнер: меса f-moll.

12. лютого. Г. Шютц: “Saul, was verfolgst du mich” (“Сауле, чому ти мене переслідуєш”), Й. Брамс: два мотети, К. Прохазка: два восьмиголосні хори, Г. Ф. Гендель: Te Deum, М. Рeger: 100 Псалом.

5. березня. Й. С. Бах: кантата, Й. Брамс: Німецький реквієм.

18. березня. Й. С. Бах: Mathäus-Passion.

Ювілейні урочистості в зв’язку зі 100-річчям заснування Товариства (диригент Франц Шальк):

30 листопада 1912. Вечір поздоровлень.

1. грудня 1912. Перший святковий концерт. Л. ван Бетховен: Missa solemnis.

2. грудня. Камерний концерт. В. А. Моцарт: симфонія g-moll, Й. Гайдн: концерт для скрипки, віолончелі, гобоя і фагота, “Ариадна на Наксосі”, Л. ван Бетховен: концертна арія “Перше кохання”, “Жертовна пісня”, увертюра “Прометей”.

4. грудня. Другий святковий концерт. К. Гольдмарк: симфонія Es-dur, Й. Брамс: фортепіанний концерт B-dur (соліст Е. д’Альбер), Ф. Шуберт: симфонія C-dur.

5. грудня. Концерт оркестру Цісарсько-Королівського Товариства Друзів Музики. Г. Ф. Гендель: органний концерт, О. Ніколас: симфонія D-dur, В. А. Моцарт: арія для баса з супроводом контрабаса, “Німецька воєнна пісня”, Р. Вагнер: Великий святковий марш. Диригент Юліус Ленерт.

7. грудня. Третій святковий концерт. Й. С. Бах: кантата “Nun ist das Hail und die Kraft” (“В цьому є святість і сила”), А. Брукнер: Дев’ята симфонія, Р. Вагнер: фрагменти з оп. “Парсіфаль” .

А. 3

Жанровий репертуар віденського Товариства Друзів Музики за період 1812–1914 років

Симфонії:

Й. С. Бах (Симфонія з органом), К. Ф. Е. Бах (D), Ф. Е. Бах (D, F), Л. ван Бетховен (всі), Г. Берліоз (Гарольд в Італії, Ромео і Юлія), Й. Брамс (с), А. Брукнер (с, d, № 9), А. Вальтер (Es), Г. Ворцішек (Симфонія) (в деяких випадках у програмах не вказаний ні номер, ні тональність твору. Я визначаю тоді твір як “симфонія”. – Т. М.), А. Дворжак (D), Н. Гаде (C), Й. Гайдн (“Воєнна”, “З годинником”, Es, D, B, G, g, с та багато інших), Й. Гербек (C), К. Гольдмарк (Es), Й. Н. Гуммель (Симфонія), Й. Ц. (К). Еберль (Симфонія), В. Ессер (Симфонія), Я. Калівода (F), Л. Керубіні (D), Ф. Кроммер (Es, с, D), Е. ф. Лянной (E), Ф. Ляхнер (№ 1, d, E, Es, F, g), Ф. Ліст (Симфонія до “Божественної комедії” Данте), Г. Малер (№ 2, 3, 5), Л. Маурер (Симфонія), Ф. Мендельсон (Симфонія 2, № 3, № 4, а, А, Гарольд, “Реформаційна”) В. А. Моцарт (D, g, C, Es, та багато інших), І. Мошелес (Нова симфонія), О. Ніколаї (D), Г. Онслов (A, d), Ж. Паріш-Альварс (e), Г. Праєр (d), К. Райнеке (g), Е. Г. Райссігер (Симфонія), Б. Ромберг (Es), Ф. Ріс (№ 1), Ф. Феска (Es, D), П. Чайковський (№ 1, g), Ф. Шуберт (C, h, B), Р. Шуман (№ 2, № 4, с, B), Р. Штраус (Sinfonia domestica).

Увертюри¹¹²:

Й. С. Бах, Ю. Бенедикт “Der Zigeunerin Warnung” (“Пересторога циганки”), Г. Берліоз (“Римський карнавал”, “Бенвенуто Челліні”), Л. ван Бетховен (“Егмонт”, Кориолан”, “Прометей”, Увертюра з фугою С, “Фіделіо”, Увертюра ор. 124, in C ор. 115, “Леонора” № 3), К. Блюм (“Зораїда”), Р. Вагнер (“Рієнці”, “Фауст”), К. М. Вебер (“Оберон”, “Beherrscher der Geister” (“Переможець духів”)), “Преціоза”, “Евріанта”, “Абу Гассан”), Й. Вольфрам (“Зачаровані троянди”), Н. Гаде (“Nachklänge von Ossian” (“Відголоси Оссіана”), “Гамлет”), Н. Гагер (“Штурм”), Ф. Галеві “Der Blitz” (“Блискавка”), Й. Гельмесбергер (“Святкова”), Г. Ф. Гендель (D), Ф. Гіллер (Концертна D), М. Глінка (“Князь Холмський”, “Руслан і Людмила”), К. В. Глюк (“Іфігенія в Авліді”),

¹¹² Деякі увертюри у програмах Товариства Друзів Музики не мають жодної назви, фігурують просто як “увертюра”. Переважна більшість однак – це увертюри до опер, а також концертні увертюри, що мають свою назву.

“Альцеста”), Й. Говен (“Burg Thaya”, “Замок Тая”), Г. Готц (“Весняна”), К. Гольдмарк (“Шакунтала”), Ф. Горнеман (“Аладін”), Й. Н. Гуммель (“Йоганн з Фінляндії”), Ф. Гюттенбрер (in c), Л. Зоннляйтнер (Увертюра), Й. Йоакім (“Kleist-Ouverture”), Й. Карафа (“Солітер”), М. Катель (“Семіраміс”), Л. Керубіні (“Фаніска”, “Граф Арман”, “Лодоіска”, “Дні небезпеки”, “Еліза”, “Медея”, “Абенцераген”, “Анакреон”, “Граф Арман”), Б. Кляйн (“Давид”), Ж. Контін (Увертюра), П. Корнеліус (“Цирульник з Багдаду”), П. Й. Ліндпайтнер (“Жертва Авраама”, Нова увертюра, “Вампір”, “Король гір”, “Genueserin” (“Генуезка”), “Фауст”, “Ліхтенштайн”, “Літольф” (“Драматична”), Е. ф. Лянной (Увертюра), Г. Маршнер (“Вампір”), Е. Н. Мегюль (“Стратоніце”, “Аріоданте”, “Йосиф та його брати”), Дж. Мейєрбер “Struensee” (“Мандрівне озеро”), Ф. Мендельсон (“Аталія”, “Фінгалова печера”, “Рюї Блаз”, “Морська тиша і щасливе плавання”, “Мелузіна”, “Король Лір”, “Весілля Камачо”, Увертюра для духових інструментів), В. А. Моцарт (“Чарівна флейта”, “Cosi fan tutte”), Й. Нетцер (“Мара”), О. Ніколаї (“Різдвяна з хором”), Й. П. Піксіс (Увертюра), К. Райнбергер (“Die sieben Raben” (“Сім воронів”)), К. Райнеке (“Дама Кобольд”, “Король Манфред”), Е. Г. Райссігер (“Єльва”), Ж. Ф. Рамо (“Наїс”), Ф. Ріс (“Дон Карлос”, “Наречена з Мессіни”), Дж. Россіні (“Вільгельм Телль”), А. Рубінштейн (“Концертна”, “Дмитрій Донской”), В. Руфінатшка (in C), Г. Спонтіні (“Фердинанд Кортес”, “Олімпія”, “Нурмахал”), В. Томашек (Увертюра in Es), аб. Г. Й. Фоглер (“Сасорі”), Л. Фукс (Увертюра), К. Черни (Увертюра), М. Шеляр (“Макбет”), Л. Шпор (“Єссонда”, “Страшний суд”, “П’єтро д’Абано”, “Фауст”, “Гірський дух”), В. Штерндаль-Беннет (“Die Najaden” (“Наяди”)), Ф. Шуберт (e-moll, “Альфонсо та Естрелла”, “Розамунда”, “Фієррабрас”, “Смішний замок сатани”), Р. Шуман (“Геновефа”, “Манфред”).

Інші оркестрові твори:

Е. д’Альбер (Вступ до оп. “Рубін”), Й. С. Бах (Сюїта in D), А. Берг “Der Hirt”, Ж. Бізе (“Арлезіанка”), Й. Брамс (Серенада in D), К. Брюль (Серенада), М. Глінка (“Камаринська”), Е. Гріг (Музика до др. “Олаф Трюгвасон”), А. Дворжак (Сюїта D op. 39, Симфонічні варіації), А. Землінски (“Прощання з весною”), Й. Круг (Пролог до “Отелло”), Ф. Ліст (симфонічні поеми “Прелюди”, “Ідеали”, “Тассо”, “Прометей”), Р. Штраус (симфонічна поема “Дон Жуан”), Ф. Ляхнер (Сюїта), Ф. Мендельсон (“Вальпургієва ніч”, музика до драми “Сон літньої ночі”), В. А. Моцарт (Серенада D), І. Мошелес (Марш), М. Мошковський (Сюїта № 1), А. Рубінштейн (балетна музика з оп. “Фераморс” і “Демон”, з бал. “Рабини”, фрагменти з оп. “Мойсей”), М. Штадлер (“Свято

весни”), Й. Штраус (Музика з різних оперет для оркестру, хору, солістів, фортепіано), Ф. Шуберт (музика до “Розамунди”), Р. Шуман (Музика до “Манфреда”, “Фауста”).

Інструментальні концерти:

Для фортепіано: Й. С. Бах (d), Л. ван Бетховен (c, G, Es), Й. Брамс (d, B), К. М. Вебер (Концертштюк), Р. Вілльмерс (Симфонічний концерт для ф-но з оркестром), Е. Волькманн (Концертштюк), Я. Л. Дуссек (Подвійний концерт), Ф. Калькбреннер (d, № 2–e, № 3–a), Ф. Ліст (A, Es), В. А. Моцарт (d, D), І. Мошелес, А. Рубінштейн (G), С. Тальбер Г, М. Кастельнуово-І. Тедеско (Концертіно in h), А. Уршпрух, Дж. Фільд, Ф. К. Шарвенка (№ 2), Р. Шуман, Ф. Шопен (e, f).

Для органа: В. Ф. Бах, Г. Ф. Гендель.

Для скрипки: Й. С. Бах (in F, a, для двох скрипок in d), Ш. Беріо (D), М. Брух (g), Й. Брамс, Л. ван Бетховен (C), Й. Бом (D), А. В’єтан (E, № 4), Дж. Б. Віотті, К. Гольдмарк, А. Дитріх, Г. В. Ернст (fis), Й. Йоахім (В угорському стилі), Ф. Кройцер (№ 12), Ш. Ф. Ляфонт, Й. Майзедер (№ 3, Концертштюк), Л. Маурер, Ф. Мендельсон (e), Б. Молік (a), В. А. Моцарт (Концерт, Symphonie concertante для скрипки, альту і оркестру), Й. Рафф (№ 2), П. Роде (№ 4, № 10–h, e), К. Сен-Санс, Ф. Ц. Фукс (Концертіно для 2-х скрипок), Л. Шпор (d, C, № 9).

Для віолончелі: Й. Гагер, Й. Гайдн, К. Ю. Давидов, Й. Мерк (D), Е. Моор, Б. Ромберг (Військовий концерт, G, fis, A), К. Сен-Санс, Р. Шуман.

Для фортепіано, скрипки і віолончелі: Л. ван Бетховен.

Для флейти: Т. Барбігуєр (для двох флейт), В. А. Моцарт (для флейти і арфи), Б. Ромберг, Л. Шпор.

Для гобоя: А. Флядд, М. Зелльнер.

Для кларнета: Ж. Круссель.

Для валторни: Й. Рот (Концертіно).

Для скрипки, віолончелі, гобоя і фагота: Й. Гайдн.

Інші інструментальні твори¹¹³ з оркестром та соло:

Для фортепіано: Л. ван Бетховен (Рондо для ф-но з орк., музика до драми “Король Стефан”), К. Волькманн (Концертштюк), Л. Герц (Адажіо і Блискуче рондо), Й. Н. Гуммель (Рондо, Адажіо і Рондо As, Ляретто і Рондо), В. Крафт (Фантазія і Полонез), Ф. Ліст (Угорська рапсодія), І. Мошелес (Варіації, Адажіо і Рондо), С. Тальберг

¹¹³ Інструментальні, вокальні та хорові твори менших форм у списку не подаємо.

(Адажіо і Рондо), Й. Штайбельт (Адажіо і Рондо), Ф. Шуберт (Велика фантазія для ф-но з орк.)

Для скрипки: А. В'єтан (Адажіо і Рондо, Фантазія-Каприс для скрипки), Г. Гелльмесбергер (Концертуєче тріо для 3-х скрипок), Г. В. Ернст (Отелло-Фантазія), Ф. ф. Контін (Анданте і Варіації), Ф. Крейцер (Адажіо і Рондо), Л. Майзендер (Адажіо і Рондо), Л. Янза (Інтродукція і Рондо), для віолончелі – В. Гаушка (Адажіо і Рондо), Ф. Ліст (“Танець смерті”), Й. Мерк (Варіації, Адажіо і Рондо), Б. Ромберг (Варіації), для флейти – К. Бом (Адажіо і Полонез), для кларнета – Й. Готц (Анданте і Полонез), А. Картелльєрі (Анданте і Варіації), для валторни – Ф. Пехачек (Адажіо і Рондо для 2-х валторн), А. Рубінштейн (Фантазія), Й. Шторх (Дивертисмент), Ф. Шопен (Andante spianato e Polonaise).

Ораторії:

Й. С. Бах (“Johannes-Passion”, “Matthäus-Passion”, “Різдвяна”), П. Бенуа (“Люцифер”), Л. ван Бетховен (“Христос на Оливковій горі”), А. Берг (“Christus durch Leiden verherlicht” (“Христос, вознесений через страждання”)), Г. Берліоз (“Втеча до Єгипту”, “Засудження Фауста”, “Дитинство Христа”), М. Брух (“Одисей”, “Пісня про дзвін”), А. Брюггеманн (“Фараон”), А. Вайгль (“Das Leiden unseres Herrn Jesu Christi” (“Страсті Господа нашого, Ісуса Христа”)), Й. Гайдн (“Пори року”, “Створення світу”), Г. Ф. Гендель (“Іуда Маккавей”, “Ізраїль в Єгипті”, “Месія”, “Саул”, “Свято Олександра”, “Соломон”, “Теодора”, “Єгошуа”, “Тріумф Часу і Правди”, “Дебора”, “Геракл”, “Балтазар”), А. Дворжак (“Свята Людмила”), Е. Ельгар (“Сон Геронтіуса”), Ф. Кіль (“Христос”), Е. Кляйн (“Давид”), Ф. Ліст (“Легенда про святу Єлизавету”, “Різдвяна ораторія”, “Христос”), Ф. Мендельсон (“Павло”, “Христос”), Г. Перне (“Хрестовий похід дітей”), М. Рєгер (“Черниці”), А. Рубінштейн (“Вавилонське стовпотворіння”, “Загублений рай”), Е. Тінель (“Франциск”), Ф. Шнайдер (“Фараон”), Ф. Шуберт (“Лазар”), Р. Шуман (“Рай і Пері”).

Кантати:

Й. Л. Айблер: “Die Hirten bei der Krippe” (“Пастухи перед колискою”), Й. С. Бах: “Pfingstkantate” (кантата на Трійцю), “O ewiges Feuer” (“О, вічний вогонь”), “Du Hirte Israel” (“Ти, пастух Ізраєлевий”), “Halt im Gedächtnis” (“Збережи у пам'яті”), “Es ist dir gesagt” (“Це тобі сказано”), “Ich hatte viel Bekümmernis” (“Я мав багато турбот”), “Wie schön leuchtet der Morgenstern” (“Як чудово сяє ранкова зоря”), “Also hat Gott die Welt geliebt” (“І возлюбив Бог землю”), “Die Friede sei mit dir” (“Буде з тобою мир”), “Schlage doch, gewünschte Stunde” (“Прийди-но, омріяна година”), “Sie werden aus Saba alle

kommen” (“Вони всі прийдуть із Саби”), “Ich will der Kreuzstab grebe tragen” (“Я хочу нести палицю з хреста”), “Der Streit zwischen Phöbus und Pan” (“Суперечка Феба і Пана”), “Aus der Tiefe rufe ich” (“З глибини взиваю Тебе”), “Jauchzet Gott in allen Landen” (“Возрадується Господь у всіх країнах”), “Freue dich erlöste Schar” (“Радій, визволений народ”), “Nun ist das Heil und die Kraft” (“Це є святість і сила”), Л. ван Бетховен: “Морська тиша і щасливе плавання”, “Славна миттєвість”, Жалобна кантата на смерть Йосифа П.; К. М. Вебер: “Jubel Kantate” (“Прославна кантата”), “In seiner Ordnung schafft der Herr” (“Господь створив у своєму порядку”), “Боротьба і перемога”; П. ф. Вінтер: “Сила звуків”, “Tymotheus” (“Тимофій”), Ф. Гіллер: “Лорелей”; Й. Гульдгунг: Кантата; Ф. Кренн: “Die vier letzten Dinge” (“Чотири останні справи”), Cantate von Kuffner; Ф. Мендельсон: симфонія – кантата “Похвальний гімн”; В. А. Моцарт: “Der büßende David” (“Давид, що кається”); Ц. Франк: “Die Seligkeiten (”Блаженства”); Й. Шенк: “Травень”, “Huldigung” (“Поклоніння”); Л. Шпор: “Отче наш”; Й. Штадлер: “Свято весни”; Ф. Шуберт: “Переможна пісня Мір’ям”.

Меси:

Й. С. Бах (h, Висока меса), Л. ван Бетховен (Велика меса in D, Missa solemnis), А. Брукнер (Велика меса in f, in d), Ф. Ліст (Missa solemnis [Graner Festmesse], in C), Дж. П. Палестріна (Assumpta est Maria), Ф. Шуберт (As, Велика меса in Es).

Реквієми:

Г. Берліоз, Й. Брамс (Німецький реквієм), Дж. Верді, Е. Гаусеггер, А. Дворжак, Дебруа ван Бруйк, Л. Керубіні (с), В. А. Моцарт, Й. Райтер, Р. Шуман (Реквієм за Міньоною).

Зінгшпіль:

Ф. Шуберт (“Адраст”).

Містерії:

Ф. Вольфрам (“Різдвяна”), Ж. Массне (“Єва”).

Уривки з опер, ораторій та інших творів:

Й. Л. Айблер (“Коріолан”), Е. Айгнер (“Полювання”), І. Ассмайєр (“Обітування”, “Смерть Саула”), В. Белліні (“Пірат”, “Чужинка”, “Сомнамбула”, “Норма”), Г. Берліоз (“Бенвенуто Челліні”), Л. ван Бетховен (“Христос на Оливковій горі”, “Фіделіо”, “Афінські руїни”, Музика до “Егмонта”, “Леонора”, “Концертна арія”), Г. Берліоз (“Втеча з Єгипту”), Р. Вагнер (“Летючий Голландець”), Й. Вайгль (“Gli Orazi e Curazi” (“Клятва Гораційів і Куріаційів”)), “Das Leiden unseres Herrn Jesus Christus” (“Страсті Господа нашого Ісуса Христа”), “Asträa” (“Астрєя”)), Е. Ваккаї (“Римські вакханалії”, “Жанна д’Арк”),

К. М. Вебер (“Сільвана”, “Перемога і боротьба”, “Евріанта”, “Чарівний стрілок”, “Оберон”, Сцена і арія для сопрано), Дж. Верді (“Ернані”), П. Вінтер (“Кастор і Поллюкс”, “Перерване жертвоне свято”), Й. Вокнер (“Світовий порядок”), Й. Гайдн (“Пори року”, “Повернення Товія”, “Створення світу”), Г. Гельцль (“Ной”), Г. Ф. Гендель (“Аталія”, “Occasional-Oratorio”, “Самсон”, “Месія”, “Ієвфай”, “Саломон”, “Тимофій”, “Саул”, “Валтасар”, “Ізраїль в Єгипті”, “Аціс та Галатея”, “Акцій”, “Роделінда”), Ф. Гіллер (“Знищення Єрусалиму”), К. В. Глюк (“Орфей”, “Іфігенія в Тавриді”), Й. Ф. Говен (“Катінка з Гейльбронн”, “Жанна д’Арк”, “Турандот”), Г. Доніцетті (“Sancia di Castiglia”, “Велізарій”, “Лючія ді Ляммермур”, “Джемма ді Верджі”, “Роберт Дівере, або Граф Ессенський”), Г. В. Ернст (“Отелло”), “Зайфрід” (“Агасверус”), Ж. Катель (“Семіраміда”), Л. Керубіні (“Еліза”, “Медея”, “Анакреон”), Б. Кляйн (“Ніоб”), Ф. Ліст (“Звільнений Прометей”, “Коронаційна меса”, “Христос”), Ф. Ляхнер (“Мойсей”), С. Майр (“Гіневра з Шотландії”), Е. Н. Мегюль (“Аріодант”), Дж. Мейєрбер (“Роберт-Диявол”), Ф. Мендельсон (“Павло”, “Ілля”, “Христос”, “Лорелея”), С. Дж. Р. Меркаданте (“Gli amici di Siracusa”, “Еліза і Клавдій”, “Покинута Дідона”, “Іпермистра”, “Il Giuramento”), І. ф. Мозель (“Кірк”), А. Морліакі (“Тебальдо і Ізокліна”), В. А. Моцарт (“Cosi fan tutte”, “Ідомей”, “Милосердя Тита”, “Дон Жуан”, “Весілля Фігаро”, “Викрадення з сералю”, “Чарівна флейта”, “Король Тамос”), П. Ніколіні (“Траян у Дачії”, “Карл Великий”), З. Нойкомм (“Христос у гробниці”), Д. Ф. Е. Обер (“Німа з Портічі”), Е. Орланді (“Жінка солдата”), Ф. Паєр (“Софонізба”, “Сарджініо”, “Ахілл”, “Грізельда”), Н. Пачіні (“Амазілія”, “Скіава з Багдаду”, “Gli Arabi nelle Gallie”, “Останній день Помпеї”), Е. Персіані (“Інес де Кастро”), П. Раймонді (“Ночі на Санніті”), Дж. Россіні (“Італійка в Алжирі”, “Попелюшка”, “Армада”, “La pietra di paragone”, “Отелло”, “Рікардо і Зораїда”, “Мойсей в Єгипті”, “Перемога біля Коринфу”, “Аврелій у Пальмірі”, “Отелло”, “Зельміра”, “Танкред”, “Вільгельм Телль”, “La Donna del Lago”), А. Рубінштейн (“Вавилонське стовпотворіння”), А. Сальєрі (“Цезар і Фармакуза”, “Данаїди”), Дж. Сарті (“Джуліо Сабіно”), К. Соліва (“La Testa di bronzo”), Г. Й. Фоглер (“Гусити в Наумургу”), Ф. Ц. Фукс (“Tag der Verlobung” (“День заручин”), Концертно для двох скрипок)), Ф. Шнайдер (“Світовий порядок”, “Абсалом”), Л. Шпор (“Фауст”, “Останні діяння”, “Земіра і Азор”, “Ессонда”), Й. Штадлер (“Коллінз Поліксена”, “Tiedges Urania”, “Звільнення Єрусалиму”), Ф. Шуберт (“Фієррабрас”, Великодна кантата “Лазар”), Р. Шуман (музика до “Манфреда”, музика до “Фауста”).

Вокально-хорові твори більшої форми:

Й. Л. Айблер (Терцет і хор), І. Ассмайер (“Картина полювання”), Й. С. Бах (“Magnificat, O Jesu Christ, meins Lebens Licht” (“О, Ісусе Христе, світло мого життя”)), “Singet dem Herrn” (“Співайте Господу”), “Er kennt die rechten Freudestunden” (“Він знає справжні миті радості”); “Der Geist hilft” (“Дух допомагає”), Ф. Е. Бах (“Прохання”), Л. ван Бетховен (Фантазія для фортепіано і хору, Марш і хор), Й. Брамс (Фантазія для альту, чоловічого хору та оркестру, 13 Псалом, 23 Псалом, Мотет ор. 74 № 1, Пісня Парок, Похоронна пісня, Триумфальна пісня, Пісня долі, мотет “Schaffe in mir Gott” (“Господь в мені творить”), А. Брукнер (“Te Deum”, 150 Псалом), К. М. Вебер (Гімн), Дж. Верді (“Ave Maria”, “Te Deum”), Й. Гайдн (“Буря”), Й. Гельмесбергер (120 Псалом), Г. Ф. Гендель (“Ода на свято святої Цецилії”, “Te Deum”, 100 Псалом), Г. Гетц (Псалом 137), К. Гольдмарк (113 Псалом), Ф. Дуранте (“Magnificat”), Й. Зайфрід (“Alleluja”), Л. Керубіні (“Gloria, Et incarnatus und Crucifixus”), Й. Кесслер (46 Псалом), П. Ліндпайнтнер (“Дзвони”), Ф. Ліст (13 Псалом), Е. Лотті (“Crucifixus”), Ф. Мендельсон (42 Псалом, 43 Псалом, 98 Псалом, 114 Псалом, “Залишив нас спокій”, “Жертовний гімн до Зевса”, “Суди мене, Боже”, “Лорелея”), Й. Ф. Мозель (Гімн), В. А. Моцарт (Хор і фуга “Тобі, Господи світу”, гімн “Господи, Твоя честь і слава”, “Offertorium de Venerabili sacramento”), Й. Нойманн (“Отче наш”), Дж. П. Палестріна (“Stabat Mater”), Г. Пріндль (Гімн), К. Прохазка (“З книги Гіюба”), М. Регер (100 Псалом, “Schweigen” (“Мовчання”), Р. Франц (117 Псалом), Ф. Шреккер (116 Псалом), А. Штадлер (“Віра, Надія, Любов”), Р. Штраус (“Пісня подорожуючого в бурю”, Балада “Тайефер”, “Вечір”), Ф. Шуберт (“Переможна пісня Мір’ям”), Р. Шуман (“Подорож Троянди”), Г. Шютц (“Сім слів”).

ДОДАТОК Б
ДІЯЛЬНІСТЬ ГАЛИЦЬКОГО МУЗИЧНОГО ТОВАРИСТВА

Б. 1

Стаття з часопису “Mnemosyne”, присвячена виконанню “Реквієму”

В. А. Моцарта 3 грудня 1826 р. хором Товариства св. Цецилії

(Mozarts Todesfeyer in Lemberg // Mnemosyne. Lemberg. 1826, № 102)

Моцартові роковини у Львові.

Любов до мистецтва в нашій провінційній столиці, а відтак і запал, підтримувати все прекрасне, є загальновідомими. З цими природними схильностями її [столиці, тобто Львова. – *Т. М.*] мешканців поєднана водночас майже безгранична повага до творця та засновника щонайвищих мистецьких насолод, яку вони проявляють за кожної можливості.

Така нагода випала львівським шанувальникам мистецтва цього місяця в замковій церкві Св. Георга¹¹⁴. Там день смерті незабутнього Моцарта, що припадає на 5 грудня, відзначили заупокійною месою та виконанням його знаменитого Реквієму.

Наплив [слухачів] до церкви був особливо чисельним, і вже з вулиці можна було спостерегти велику кількість карет, що заповнили не лише церковний двір, але й велику ярмаркову площу неподалік. Не меншою була й кількість тих, хто прийшов пішки, незважаючи на погану погоду та достатню віддаленість місця.

Виконання великої композиції було гідним незрівнянного майстра і навіть у найскладніших партіях завдяки чистоті, точності і правильному озвучуванню відповідало очікуванням настільки, наскільки й чисельність прибулих виправдовувала перебудову храму¹¹⁵. Це виконання стало й небесною потіхою в почуттях непоправної втрати найвидатнішого майстра, що того вечора стискала серце кожному. Саме так повинен діяти [на слухачів] кожен видатний шедевр, наповнюючи серце великими стражданнями і глибокими почуттями, але в той же час крізь боротьбу провадячи до гармонії, що дарує спокій і прощення.

І всі учасники цілковито досягли цього впливу своїм злагодженим щонайстараннішим виконанням.

¹¹⁴ Ідеться про греко-католицький собор Св. Юра.

¹¹⁵ Будівництво нового собору на місці попереднього тривало в 1744–1764 роках.

Керував усім пан Вольфганг Амаде (Amade) Моцарт, молодший син увіковіченого майстра, котрий від років перебуває серед нас. Підтримали його в цьому починанні найдосконаліші львівські митці і друзі музики.

Особливо пан Ліпінський, не менш відомий як віртуоз та композитор, котрий перейняв керівництво оркестром. З певністю можна стверджувати, що саме завдяки його участі виконання принесло такий успіх.

Вокальні партії виконували виключно учасники заснованого тут усього кілька місяців тому інституту співу, так званого Хору Цецилії¹¹⁶, і щаслива зірка привела до цих партій найбільш обдаровані таланти, серед них двох дам першого рангу, настільки ж бездоганних завдяки природньому обдаруванню і добрій освіті, наскільки й високопоставлених завдяки народженню і рангу.

В інструментальних партіях виступали на славу видатного майстра митці і друзі мистецтва, виконання яких принесло нам тим більше задоволення, що знаємо, як не раз представники цього фаху можуть розчарувати, особливо в аранжементі славетних продукцій.

На завершення не можемо не згадати того особливого глибокого захоплення високим духом Моцарта, що запанувало посеред нас після виконання цього Реквієму, до якого причетною була також гарнізонна капела піхотного полку під керівництвом її високо цінованого капельмейстера пана Віскочіла .

Б. 2

Список виконавців-гастролерів у Львові першої третини ХІХ століття

Серед гастролерів першої третини ХІХ ст. згадаємо тільки найвидатніших. Це були скрипалі Ж. Ф. Мазас, І. Шуппанціг, Лео Герц (Leo Gerz), Титус Яхімовський, Фелікс Ліпінський, Тимотеуш Кучинський (Tymoteusz Kuczyński), Родерік Браун (Roderick Braun), Юзеф Белявський (Józef Bielawski), піаністи Марія Шимановська (Maria Szymanowska), Юзеф Крогульський (Józef Krogólski); віолончелісти Йозеф Вагнер (Joseph Wagner), Самуель Коссовський, Бернгард Ромберг, Фердинанд Кремес; арфіст К. Шульц (K. Schulc); контрабасист Антон Даль'Окка (Anton Dall'Occa); валторністи Франц Когаут (Franz Kogaut), Кіттрей (Kittrey); гітарист Юліус Плеснер (Julius Plessner);

¹¹⁶ Ця інституція, заснуванням якої місто завдячує пану В. А. Моцарту, поставила собі за мету підтримку високого вокального мистецтва і вже може тішитися загальною підтримкою, особливо після такого гарного свідчення її намірів та поступу, як виконання цього Реквієму, що стало першою публічною спробою демонстрації її досягнень (прим. автора статті).

флейтисти Міхал Яцковський, Й. Вольфрам (J. Wolfram); органіст А. Бундесманн (A. Bundesmann), музична родина Контських (Kontscy), ксилофоніст М. Гузіков (Miszka Guzikow), співаки Анжеліка Каталані, Антоніна Кампі (Antonina Campi) та багато інших [див. 235; 405].

Б. 3 **Члени неформального Товариства Друзів Музики у Львові** **з 1822 року:**

До листа “ц. к. губернського радника” Міхаеля Заломона (k. k. Gubernialrath Michael Salomon) до графа Зедльницького від 24 червня 1822 року долучено два списки членів товариства [15, арк. 4–9], що засновувалося у Львові під назвою Die Musikfreunden (Товариство Друзів Музики)¹¹⁷, а також згадку про його Статут [15, арк. 6].

Із списку наведеного в листі 23-х (зберігся тільки один листок; можливо на другому було продовження списку) допомагаючих (матеріально) членів Товариства Друзів Музики вдалося розшифрувати більшість прізвищ та імен, частково також рід їх занять чи професію. Це:

Допомагаючі члени Товариства (за записаним у списку порядком):

граф Ксавер Холонєвський, (...) директор поліції у Бережанах, губернський радник фон Бароні, Райнль, Зигмунд Бреха – канцліст¹¹⁸, Христіані – крайовий адвокат, губернські радники Райтценгайм, Андреас Цайсль, Клеменс Свобода, Томас Домбський, Франц Нойгаузер (Neuhauser), радник Карл Віттіг, Йозеф Баптист Мюллер – перший екзаменатор, аптекар Йозеф (...), Антон Шелеховський, губернський конципіст¹¹⁹ Леопольд Парфін (Парзін ?), Людвіг Марін, Гаєтан Марін, лицар фон Мітш, Йозеф Маркль, Міхаель Заломон, президіяльні конципісти Гнат (?) Целлерн (?), Франц (...).

На двох інших аркушах подано прізвища та імена “діючих” (аматорів-виконавців) 34 членів Товариства Друзів Музики (одне прізвище не розшифровано), серед яких знаходяться щонайменш три жінки, а також відомий диригент і композитор Ю. Башні і майбутній артистичний директор Галицького Музичного Товариства, піаніст і композитор Йоганн Рукгабер.

¹¹⁷ Під такою назвою, як вже подавалося у попередніх розділах, існували товариства як у Відні, так і в інших містах Австрійської імперії.

¹¹⁸ Канцліст, канцеліст: канцелярійний писар, нижчий чиновник.

¹¹⁹ Конципіст, конципієнт: чиновник – початківець, канцеліст, референт – установи, адвокатський, нотаріальний тощо.

Діючі члени Товариства:

аматори та професіональні музиканти, яким передував доктор Ян Мадуровіч, далі – за списком – Юліус (...) – інженер-геометрист, (...) – губернський канцліст, Людвіг фон Альбертіч, музиканти: Матіас Плюхарж, Юзеф Башни, Антон Воска, Ігнац ... – купець, Морітц Грдлічка (Гердлічка), Антон Навратіл (підручний вказаного у першому списку графа Холонєвського), (...), Антон Вайндель, Зигмунд Бреха – ... канцліст, Юліус Йозеф Бляга, Йоганн фон Буржніньон (Bourginignon), ... Йоганн Фішер – губернський конципіст, Макс... Штроховський, Антон Шелеховський, Карл Руговський, Йозеф Тінц, Георг Арнольд, Йозеф фон Нойгаузер, Богдан Якубович – протоколіст, Франц Штольц (Польц?, Патц?) – доктор, Пауль Рамце[о?]льт, Валентин фон Мадуровіч – ... конципіст, граф Паріс, жінка адвоката Павла Родаковського, Жанетта ... – жінка професора анатомії, фон (де) Льоно (Lapeux) – жінка адвоката (?), фон Шеаппе, Томек..., фон Віллерсдорф, Антон Райнуш, фон Герстманн, Рукгабер Йоганн музикант.

Б. За

Члени неформального Товариства Друзів Музики у Львові

з 1824 року

В листі з 24 березня 1824 невтомний Саломон знову звертається до гр. Седльницького з проханням про позитивне рішення щодо заснування Товариства у Львові.

Правдоподібно саме до цього листа додано список членів товариства, без розділу на “діючих” та “допомагаючих”¹²⁰. З 26-ти (одне не розшифровано) прізвищ правдоподібно “допомагаючих” членів є 4-ро нових (підкреслені прізвища):

Петер, доктор Ян (Йоганн) фон Мадуровіч, Фрідріх Юль, губернський канцліст фон Фельзенталь, Людвіг фон Альбертіч, Матіас Плюхарж, Юзеф Башни, Антон Воска (усі три позначені як музиканти), Морітц Грдлічка, Франц Шеллінг, Петер Навратіл (як і в другому списку – пов’язаний з гр. Холонєвським), Венцель (Адлентшек?), Антон Вайндель, Зигмунд Бреха, Людвіг-Йоганн Бляга, Йоганн фон Буржніньон, ..., Манфред Штоковський, Карл Роговський, Йозеф Тінц, Георг Арнольд, Йозеф фон Нойгаузер, Боско? Богдан? Якубовіч – ... протоколіст, Франц Штольц (Польц?, Патц?) – доктор, Карл Рампольт – ... гімназист, Валентин фон Мадуровіч – губернський...(?) .

¹²⁰ Він також записаний мало розбірливою готикою, тому не все вдалося розшифрувати.

На наступних двох аркушах є ще інший список членів Товариства. Деякі прізвища повторюються в порівнянні із попередніми списками членів Товариства Друзів Музики з 1822 року. Вперше у цьому списку згадується прізвище губернатора Галичини в 1815–1822 роках Ф. С. фон Гауера (можливо це пов'язане з тим, що також і до нього в 1822 році зверталися Друзі Музики?):

– його світлість губернатор Гауер, Людвіг Марін ... офіцер, його світлість... граф Ксавер Холонєвський-директор поліції, Гаєтан Марін, лицар фон Мітш, його світлість Франц Кріг фон Гохфельден..., Йозеф Маркль, губернський радник фон Бароні, Заломон Міхаель президіальний..., Реіндль..., ...Цоллерн президіальний конципіст, Віктор фон Бернгард губернський радник, Франц Краусс губернський конципіст, Христіані – крайовий адвокат, ...Паріс губернський..., фон Райтценгайм губернський радник, Павло Родаковський адвокат, Цейзель (Цайсль?) Андреас губернський радник,... Жанетте Гаттін, жінка професора анатомії, Свобода Клеменс губернський радник, фон (де) Ліанно (Lapeux) ... жінка адвоката, Томас фон Домбський губернський радник, фон Шаєппе..., фон Нойгаузер Франц губерніяльний радник, Томек..., Віттінг Карл ...радник, Рейніш Антон, Мюллер Йозеф Баптист перший екзаменатор..., фон Гератманн, Йозеф Смайснер, Шелеховський Антон, Йоганн Рукгабер музикант, фон Віллерсдорф, Леопольд фон Пергер губернський... [15, арк. 10–12].

Всього 76 особи – доволі значна кількість, як на початки діяльності цього товариства. Серед них – переважна кількість австрійсько-німецьких та чеських прізвищ і тільки декілька польських – в переважаючій більшості приїжджих з різних сторін імперії чиновників львівських галицьких установ, представники інтелігенції, музиканти, один учень, дві жінки.

Б. 4
Статут
Музичного Товариства¹²¹ у Львові
Дозволеного Найвищою постановою Найсвітлішого Пана¹²²
від дня 24 серпня р. 1838
до № 21119
1537
ТА ДЕКРЕТОМ ВИСОКОЇ ПРИДВОРНОЇ КАНЦЕЛЯРІЇ
від 25 серпня 1838.

§ 1.

У Львові засновується музичне товариство з метою підняття і формування музичного мистецтва.

§ 2.

Товариство це складається з Протектора¹²³ та його заступника, а також генерального директора, дійсних¹²⁴ і допомагаючих¹²⁵ членів.

Крайовий¹²⁶ губернатор завжди є Протектором товариства від [свого] народження [!]¹²⁷.

Протектор має право визначити свого заступника.

Директор товариства буде вибраний з трох визначених кандидатів. Про кожний вступ нового члена товариства повинен бути повідомлений Протектор або його заступник.

¹²¹ Така назва прив'язує це товариство до існуючого та діючого від початку 20-х років XIX століття "Музичного Товариства". Однак у рукописному німецькомовному варіанті є назва, яку товариство стало вживати згодом, а саме: "галицьке музичне товариство" (див. рукописний архівний документ: "Entwurf von Statuten des galizischen Musik-Vereins" [27, арк. 15]. Цитований текст статуту перекладено з польськомовного варіанту, який рясніє важко сприйнятної бюрократичної прямолінійної "кальки" з німецькомовного документу та в якому є ряд незручних, часом незрозумілих, формулювань. У деяких випадках роблю авторизований переклад, в інших – у квадратних дужках додаю слова, які допомагають зрозуміти суть окремих висловів.

¹²² Імператором Австрії, королем королівства Галичини і Лодомерії та ін. країн Імперії в той час був Фердинанд I.

¹²³ Протектор – покровитель, опікун; переважно почесна назва високопоставлених осіб у деяких товариствах та ін. інституціях. Деякі слова у статутах написані з великої латери, які ми зберігаємо у цьому та інших текстах.

¹²⁴ Йдеться про діючих членів, які беруть участь у концертній діяльності товариства як солісти, учасники ансамблів, хорів та оркестру.

¹²⁵ Йдеться про матеріально допомагаючих членів, які є музично діючими, або тільки фінансово.

¹²⁶ У цьому випадку йдеться про Галичину.

¹²⁷ Цю фразу належить розуміти, що цю функцію виконували особи "високого походження", тобто ті, хто від свого народження успадкували аристократичний титул (князя, графа і т. п.)

§ 3.

Протектор особисто опікується товариством, має найвищі права контролювання і вирішування [усіх питань] та отримуватиме щорічний звіт про стан та розвиток інституції.

§ 4.

Заступник [протектора] також опікується [товариством] та виконує усі надані Протекторові права, якщо той деякі не застеріг для себе [для своєї компетенції].

§ 5.

До [завдань] директора, який повинен бути завжди обраний з посеред найавторитетніших у товаристві шанувальників і знавець мистецтва, найближче належить кермо цілим товариством, для Протектора та його заступника він є його органом, має право затримувати дію відкинутим ним ухвал товариства, та, якби ще раз – після наради – від них [ухвал] [члени товариства] не відмовились, повинен передати їх для вирішення Протектору або його заступникові.

§ 6.

Членом товариства може стати кожен громадянин австрійської держави і на своє прохання прийнятим через директора та віділ [правління].

Чужинці, які в часі свого перебування у ц. к.¹²⁸ державах¹²⁹ бажають стати членами товариства можуть бути прийнятими за чіткою згодою Протектора або його заступника.

§ 7.

Т о в а р и с т в о в л а ш т о в у в а т и м е :

а/ музичні вправи¹³⁰ у дні та години, зазначені Виділом¹³¹ за § 16. В цей час присутність стороннім особам є заборонена.

б/ місячно одну публічну музичну вправу [виступ]; про право – хто має як слухач на цій вправі – бути присутнім більше сказано у §§ 8, 11, 15.

в/ публічні концерти [влаштовувані] чи то на користь товариства, чи з іншою метою зазначені у §§ 8, 11, 15.

¹²⁸ “Ц. к.” – дуже часто вживана аббревіатура слів “цісарсько-королівський” (наприклад, театр, університет та ін. інституція. Імператор Австрії був її цісарем та королем входячих до імперії країн (даржав).

¹²⁹ До складу Австрійської імперії входив ряд країн (держав), королівств (наприклад, Угорщина, Словенія, Сербія, Чехія, Галичина і Лодомерія, тощо).

¹³⁰ Ідеться про репетиції.

¹³¹ Виділ (Відділ) – правління. Така назва утримувалася як у польському, так і українському середовищах протягом багатьох десятиліть.

§ 8.

Чинні [діючі]¹³² члени повинні:

а/ бути пунктуально в означений час на усіх музичних вправах та концертах товариства, визначену для себе партію [голосову, інструментальну] виконувати з замилюванням [захопленням] та згідно з вказівками директора;

б/ регулярно скарбникові товариства вносити місячну оплату, якої найменша вартість становить двадцять грайцарів¹³³ у конвертованій валюті, від чого можуть бути звільнені виділом усі малоімущі.

Хто одне або друге зобов'язання занедбає протягом трох місяців без відповідних доказів про існуючі перешкоди, перестає само собою бути членом товариства і не має права домагатися повернення попередньо внесених вкладок; може знова стати членом; однак третій раз не може бути прийнятим. Навпаки – кожен діяючий член, який має право голосу під час виборів директорів товариства музики та його заступника а також [членів] виділу, ближче описаних наступних параграфах [статуту] має право до [участі у] всіх публічних музичних вправах (§ 7, б) та [участі у] публічних концертах (§ 7, в), крім власного квитка, [він також] може зажадати ще один вхідний квиток з метою довільного переказу одній вказаній ним особі, якщо виділ нічого проти неї не має.

§ 9.

Допомагаючими членами є ці, які на видатки та на користь [товариства] внесуть від кожної особи кошти – один раз п'ять золотих ринських у конвертованій валюті, а потім щомісячно по 30 кр. [грайцарів] у конвертованій монеті. Для голів родин, які з двома або чотирма особами бажають стати членами, встановлюється перший внесок [в розмірі] 4 зол. рин. у конвертованій монеті, для тих, які з п'ятьма та більше особами вступають [у члени товариства] – на 3 зол. рин. у конв. вал. від кожної особи, крім цього – без винятку – щомісячно також від кожної особи по двадцять грайцарів у конв. мон.

§ 10.

Занедбання оплати щомісячної складки підпадає під § 8. для діючих членів у встановленому порядку.

§ 11.

Допомагаючі члени отримують квитки вступу на публічні щомісячні музичні вправи (§ 7, б) безоплатно, натомість на концерти товариства, чи на корить товариства

¹³² Далі вживаю тільки термін “діючі”.

¹³³ Грайцар – дрібна монета [грош], одна сота частина тодішньої австрійської валюти, яким був ринський.

або з іншою добродійною метою влаштовуваних за – половину встановленої ціни, однак тільки для стількох і тільки для тих осіб, за яких допомагаючі члени товариства вписалися.

§ 12.

Усі дійсні члени обирають директора з трох визначених Протектором кандидатів більшістю голосів, до яких зачисляють не присутні та не голосуючі члени.

§ 13.

Коли директора вже обрано і той погодився з його обранням, тоді під його керівництвом також з посеред усіх діючих членів більшістю голосів – враховуючи також й не голосуючих – обираються: директор музики, його заступник та шестеро членів віділу, які мають бути затверджені Протектором або його заступником.

§ 14.

Директор музики та його заступник повинні залишатися на своїй посаді найменше рік, до чого обрані повинні зобов'язатися.

Після пройденого року наступають нові вибори згаданих, під час яких попередні можуть бути знова обраними.

§ 15.

Директор музики (або через якусь перешкоду – його заступник) має беззастережне право та обов'язок керування музичними вправами [репетиціями] та концертами товариства для забезпечення мистецького виконання музичних творів; для цього усі чинні члени повинні його зауваження виконувати.

На нарадах віділу директор має вирішальний голос.

Директор музики та його заступник звільняються від всіляких внесків та мають право вимагати отримати – крім вільного власного відвідування – кожен з них ще два вільні [від оплати] квитки як на музичні репетиції, так і на концерти товариства.

§ 16.

Члени віділу під головуванням директора [товариства] разом з директором музики мають:

1/ право приймати членів [чинних. діячих];

2/ [право] з поважних причин виключення чинних членів, навіть тоді, якби – як само собою розуміється згідно § 8. – перестали бути членами. Однак за директором товариства залишається право усно домовитися [про поновлення] з виключеним відповідним шляхом членом.

Видання місячних квитків доступу на місце заходу [репетиції, концерту, тощо] а також вимога їх повернення або здійснення в них якоїсь зміни, буде у цьому випадку для директора засобом відповідним [прерогативою?].

Для виключення члена товариства повинна бути попередня згода Протектора або його заступника.

Виділ з директором товариства і директором музики повинні:

3/ визначати музичні твори як для репетицій, так і для публічного виконання;

4/ вирішувати питання про необхідні для товариства видатки;

5/ визначати день для музичної вправ та концертів товариства;

6/ обрати і звільнити від обов'язків скарбника та архіваріуса¹³⁴, жоден з яких не повинен бути членом виділу, нарешті їх діяльність контролювати.

Скарбник займається бухгалтерією товариства. Він веде точний облік прибутків та видатків, що місяця повідомляє дирекцію про стан фінансів товариства, подаючи виписку з реманенту, а щорічно в грудні складає щорічний звіт, який через директора повідомляється товариство.

Якщо б касиром чи архіваріусом було обрано члена виділу, а вибраний прийняв цю функцію, тоді чинні члені на його місце мають обрати членом виділу іншого.

§ 17.

Рішення та діяльність виділу (§ 16.) приймаються більшістю голосів. Якщо кількість голосів є рівною, директор має подвійний вирішальний голос.

Неприсутність окремих членів не знецінює вагомість прийнятих рішень.

§ 18.

Під час перших виборів [членів] виділу (§. 13.) обиратимуться три члени на один рік, трох інших – на два роки, натомість під час наступних щорічних виборах на місце цих трох, яким термін закінчився, [обирають] трох інших членів завжди на два роки.

§ 19.

Хто протягом двох років підряд був членом виділу – не може бути обраний на третій [термін] проти його волі.

§ 20.

Кожен член може вийти з товариства.

Що стосується директора музики та його заступника (§. 14.) є певне обмеження.

¹³⁴ У тексті є не “скарбник”, а “касир”; “архіваріус” був практично бібліотекарем і людиною, яка зберігала інші цінності товариства.

Покидаючі [товариство] не можуть вимагати повернення як початкового внеску, так і всіляких наступних.

§ 21.

Товариство час від часу буде влаштовувати публічні концерти, прибуток з яких піде на покриття видатків на адміністрування товариством, на придбання потрібних інструментів та музикалій, надлишок прибутків з дозволу директора та віділу буде збережена з процентами на ціль, яку зазначено у §. 22.

§ 22.

Якщо з часом сили товариства дозволять, будуть прийняті платні товариством вчителі музики, які безоплатно будуть проводити навчання на найголовніших інструментах, співу та гармонії.

§ 23.

Товариство не повинно приступати до жодних спілкувань та кореспонденції з будь-яким закордонним музичним товариством або консерваторією.

§ 24.

З метою необхідного нагляду дирекція товариства завжди повинна повідомляти ц. к. львівську поліційну управу про кожну музичну вправу та про концерт товариства.

Б. 5

Список членів ГМТ у 1839 році

Керівництво: протектор Товариства – Його Королівська Величність Найсвітліший Ерцгерцог Фердинанд фон Естеррайх-Есте, цивільний та військовий генерал-губернатор королівства Галичини і Лодомерії, Президент галицького Намісництва. Заступник протектора – Його Світлість Франц фрайгерр Кріг фон Гохфельден, губернський президент, заступник президента Крайового Управління; директор поліції, виконавчий директор ГМТ Леопольд фон Захер-Мазох; керівники Товариства (члени правління): головний бухгалтер дирекції будівництва Людвіг фон Альбертіч, генеральний директор служби пакування Людвіг-Йоганн Бляга, інженер дирекції будівництва Морітц Грдлічка (Гердлічка, Hrdlička, Herdlička), крайовий радник Адольф Пфайффер (Adolf Pfeiffer), протоколіст апеляційного суду Зигмунд Бреха, секретар, урядник дирекції поліції Венцель Ульманн (Wencel Ullmann), касир, рахівник дирекції будівництва Фердинанд Доре (їхні прізвища зустрічаємо у раніше поданому списку 1822 та 1824 роках), радник Львівського магістрату Йозеф Карл Макай (Joseph Carl Makai), писар податкового управління, архіваріус Вільгельм Долежалъ (Wilhelm Dolegal), директор музики Йоганн

Рукгабер, капельмейстер львівської латинської митрополичої катедри, заступник директора музики Юзеф Башни.

Як можна судити з поданого списку, в керівництві та дирекції першого складу Товариства переважали німці (австрійці) та чехи (Alberticz, Blaha, Herdliczka, Baschny, Brecha, Dolegal – записані знімчено, бо правдоподібно мали бути записані: Albertič, Hrdlička, Vašny, Doležal), поважні урядники різних міських установ, а протектором був член імператорської родини Габсбургів, що підвищувало статус ГМТ.

Натомість у загальному “Списку” серед 350 членів є чимало українських та польських достойників – греко-католицький архієпископ Львова і Кам’яця, митрополит галицький Михайло Левицький, настоятель львівської греко-католицької митрополичої капітули, доктор богослов’я, бувший ректор Львівського університету, посол Галицького Сейму Мартин Барвінський, письменник-драматург Александер Фредро та ін. Серед місцевих музикантів – членів Товариства вартують згадки скрипаль, композитор і диригент міського театру Август Браун–диригент львівського театру Йозеф Ернесті, композитор і піаніст Йозеф Хрестоф Кесслер, скрипаль і композитор Фелікс Ліпінський (брат К. Ліпінського), вчителі музики Антоні Заславський (Antoni Zaslowski), Теодор Зигмунтовський (Teodor Zygmuntowski), Йозеф Марек (Józef Marek), член Придворної капели, професор Консерваторії у Відні Йозеф Мерк (Joseph Mörk), композитор і полковий капельмейстер Філіп Лаіно (Philipp Laino), скрипаль і диригент театру у Львові Станіслав Сервачинський, професор Віденської Консерваторії Йозеф Фішгоф (Joseph Fischhoff), флейтист і композитор Міхал Яцковський [170].

Б. 6

Рецензія на концерт ГМТ у березні 1840 року

“Одним з об’єднань, що певний час вже розвивається у Галичині, є Музичне Товариство, яке свою діяльність розгортає у столиці цього краю, інституція, що недавно розпочала свою життєдіяльність, та, незважаючи на її очевидну фінансову слабкість, змогла здійснити чудові справи завдяки цілеспрямованості її керівництва, чого і в подальшому належить їй побажати. Кожен справжній шанувальник мистецтва буде на подальший шлях цієї інституції бажати: БОГ з ним! Останній концерт Товариства, що відбувся у п’ятницю (13 березня) перед вельми численною публікою, та зустрівся із заслуженим визнанням загалу, був скромно названий «музичною вправою».

Чудова «Героїчна симфонія» Бетховена була виконана з гідною докладністю, досягнутою завдяки постійним вправам та репетиціям, а дух великого Майстра звуків,

якому іронія долі не дозволила почути свої творіння, напевно посміхався з висот до своїх вірних учнів. Не варто відтак вказувати на дрібні огріхи духових інструментів, які у деяких місцях дещо послабили загальне враження, оскільки Товариство активно працює над усуненням цих недоліків. Воно заснувало школу гри на духових інструментах, маючи намір таким чином запобігти відчутним недолікам.

Пісні для чотирьох чоловічих голосів, виконані після симфонії, не були надто переконливими (примітка: у цій сфері Товариству належить підняти рівень підготовки учнів школи співу. – *Т. М.*), оскільки взагалі діяльність Товариства більше спрямована на інструментальну музику, а не на спів. Чудовою увертюрою до «Нерона» Е. Г. Райссігера виконаною енергійно, завершився наповнений чудовими враженнями вечір.

Досягнення Музичного Товариства, що нечасто співпрацює з оперною сценою (автор мав на увазі виступи львівських оперних артистів, оркестру, диригентів, виконання оперних увертур та оперних уривків у концертах ГМТ. – *Т. М.*) повинні під тим оглядом доповнити нашу німецьку оперу, що останнім часом знаходиться у кризовому стані [...]” [додаток Д. 311].

Б. 7

Відгуки преси про діяльність музичної школи ГМТ

Часопис “*Mnemosyne*” у жовтні та листопаді 1839 року інформував про діяльність музичної школи ГМТ:

“Галицьке Музичне Товариство далі крокує швидко і енергійно похвальним шляхом здійснення своїх намірів. З метою поширення науки співу створено вже новий курс для його 16 вихованців – хлопців та дівчат. Відкриття курсу відбулося 15 жовтня; отже Інститут має разом вже 60 вихованців, які регулярно тут навчаються, з них 40 в класі співу і 20 в класі скрипки, а Товариство вже хоче утворити класи гри на духових інструментах. Якщо взяти до уваги просто невірогідні труднощі, які стояли на шляху утворення Товариства, а потім – розвитку його діяльності, то мусимо високо оцінити досягнення дирекції та правління” [додаток Д. 90].

“Новим проявом активності Товариства є доповнення існуючої вже програми навчання співу та гри на скрипці, школою гри на духових інструментах, а саме на гобої, кларнеті та валторні. На ці спеціальності прийнято по 4 юнаки віком від 12 років, що пройшли лікарське обстеження, яке стверджує придатність до навчання на цих інструментах і виявили певні знання у цій сфері. Малозабезпеченим надається

можливість отримувати науку безкоштовно, інші платять за навчання по 2 флорени щомісячно. Таким чином Товариство забезпечує резерв підготованих музикантів на духових інструментах, що, як правило, є слабкою стороною усіх музичних товариств”. Дякуючи С. Сервачинському, який “готовий служити нашому Товариству своїм мистецтвом, даючи іншим артистам приклад, гідний наслідування”, автор додає: “цей приклад рекомендуємо перенести на інші ділянки музики, наприклад, на спів. При цьому ми далекі від думки... щоби від кожного музичного виступу (виконавців ГМТ. – *Т. М.*) вимагати виключної майстерності, зневажаючи все, що не позначене печаттю досконалості, менш цікаве для слухачів. Виступи Товариства – не концерти віртуозів; вони служать вдосконаленню музичних умінь окремих членів та всього колективу; що сьогодні ще недосконале, що справляє нам труднощі та видається недолугим – має нас навчати бути кращими, ліпшими, досконалішими. Для цього, подібно до того, як образотворчому мистецтву служить споглядання, так в музиці необхідно слухати добрі взірці. Звідси випливає висновок, що Товариство для adeptів мистецтва, особливо у сфері співу, повинно час від часу показувати найкращі взірці. Немає сумніву, що почесними членами Товариства є деякі чудові співаки та співачки, які нададуть допомогу, покажуть свою майстерність, адже їх приклад буде кращим від найкращої школи. Такий важливий допоміжний практичний спосіб напевно зустрінеться з вдячним визнанням та принесе бажані наслідки” [додаток Д. 91].

Часопис “Leseblätter” описував концерт учнів музичної школи ГМТ у Редутному залі 2 червня 1841 року [додаток Д. 218]:

“З подивом і радістю споглядаємо на численний загін молодих вихованців, який Галицьке Музичне Товариство підготувало за короткий період свого існування та виховало музикантів, яких очікує гарне майбутнє. Прилюдні музичні виступи, які ще недавно мали усвідомити слухачам поступовий прогрес вихованців, завдяки несподівано добрим наслідкам стають джерелом все більшого естетичного задоволення”.

Цікавий допис знаходимо в одному з номерів “Gazety Lwowskiej” за 1841 рік:

“1 жовтня тутешнє музичне Товариство відкриє другий курс для чоловічих голосів, а саме – для тенора, баритона і баса, далі – новий курс науки гри на віолончелі. Приймемо також вісім учнів до школи гри на духових інструментах, навчання на яких вже проводилось (в минулому році. – *Т. М.*). Молодь, яка хоче займатись в цих школах, повинна зголоситися до канцелярії «Музичного Товариства» [...]. Товариство, про чий захоплюючі наслідки піднесення одного з найкрасивіших мистецтв ще не раз будемо

говорити, після закінчення цього річного прилюдного попису¹³⁵ роздало відповідні нагороди учням музичної школи, які відзначились поступами в навчанні. [...] В минулому шкільному році «Товариство» мало 66, а в цьому – 104 учнів, з них 16 юнаків, 32 хлопців та 56 дівчат. Це доказ значного прогресу цього Інституту [...]» [додаток Д. 182].

Б. 8

Жанровий репертуар концертів Галицького Музичного Товариства за час артистичної дирекції

Й. Рукгабера, а також його заступника Ю. Башни (період 1838–1842 років):

Симфонії:

Л. ван Бетховен (1–8), Й. Гайдн (2), І. Ф. Добжинський (1), Я. Калівода (3), Й. Ф. Кіттль (1), Ф. Ляхнер (1), Ф. Мендельсон (4), В. А. Моцарт (2), І. Мошелес (1), Г. Онслов (1), Е. Г. Райссігер (2), Ф. Різе (2), С. Русселот (S. Rousselot), (2), Т. Теглішбекк (1), Ф. Феска (1), Л. Шпор (2) та фрагменти симфоній А. Феска, перша частина 9-ї Симфонії Л. ван Бетховена.

Концертні увертюри:

С. Багг: Увертюра, Л. ван Бетховен: “Каріолан”, “Морська тиша і щаслива подорож”, “Перемога Веллінгтона”, “Егмонт”, “Дії Прометея”, “Іменна”; Й. Фергульст: “Концертна увертюра”, “Увертюра brillante”; Я. Калівода: Увертюра № 5; Кьокк: Увертюра; Ф. Мендельсон: “Гібриди” (“Фінгалова печера”), “Сон літньої ночі”; Г. Маршнер: Увертюра на тему гімну “God save the King” (“Боже храни короля”); Рате: Концертна увертюра ор. 128, увертюра As-dur; Рокк: Увертюра; Й. Рукгабер: Увертюра; Ф. П. Швайгер: Увертюра, “Ювілейна увертюра” (“Jubel-Ouverture”); Й. Шольц: “Урочиста увертюра”.

Увертюри до опер:

Ю. Башни: Увертюра; Л. ван Бетховен: “Фіделіо” (“Леонора”); К. М. Вебер: “Вільний стрілець” (диригував К. Ліпінський), “Оберон”; Г. Ф. Гендель: “Йозеф і його брати”; Ж. Ф. Галеві: “Гітарист”, А. Гріссар: “Сара”; Я. Калівода: “Носій води”; Л. Керубіні: “Лодоїска”, П. Й. Ліндпейтнер: “Вампір”, “Генуезка”, “Король гір”, “Парія”, “Няня”; Г. Маршнер: “Вампір”, “Лукреція”, “Ганс Гейлінг”, “Звуки Сходу”;

¹³⁵ Пописами у той час називали іспитові виконавські виступи (навіть концерти ГМТ) або – за сучасною термінологією – “академічні концерти”, які відбувалися щорічно у червні (річні), або ж піврічні – у січні.

Е. Н. Мегюль: “Йозеф і його брати”; В. А. Моцарт: “Весілля Фігаро”, “Дон Жуан”, “Милосердя Тита”, “Чарівна флейта”; Й. Медеріч детто Галлюс: “Макбет”; Д. Ф. Е. Обер: “Чорне доміно”, “Присяга”, “Бронзовий кінь”; Е. Г. Райссігер: “Нерон”; Ф. Різе: “Наречена розбійника”; Дж. Россіні: “Облога Коринфу”, “Вільгельм Телль”, “Єлизавета”; Г. Спонтіні: “Весталка”, “Олімпія”, “Фердинанд Кортез”, “Медея”.

Інструментальні концерти:

А. Р. Браун: Концерт “In modo di scena” для арфи; Ш. Беріо: Концерт № 1 за участю Уле Булля, Концерт h-moll; (?) Бохс: Концерт для двох валторн (виконував автор); Ф. С. Давід: Концертіно; А. В’етан: Концерт E-Dur (виконував автор); Я. Калівода: Концерт для скрипки з оркестром; К. Ліпінський: Концерт для скрипки з оркестром, Concerto militare для скрипки з оркестром, Концерт № 3 для скрипки з оркестром; Ф. Ліпінський: Концерт h-moll для скрипки з оркестром (виконував автор); (?) Майсендер: Концерт cis-moll, Концертіно для скрипки з оркестром; (?) Мейдер: Концерт для скрипки з оркестром; Ф. Мендельсон: Пісні без слів, Rondo capriccioso для скрипки з оркестром; П. Роде: Концерт d-moll для скрипки з оркестром.

Твори для сопрано: Г. Герц: Концерт, перша частина 2-го Фортепіанного концерту Ф. Калькбрєннера.

Вокально-інструментальні твори великої форми (ораторії, кантати, меси):

Ораторії: Й. Гайдн: “Створення світу”, Л. ван Бетховен: “Христос на Оливковій горі”, Ф. Гіллер: “Знищення Єрусалиму”; Ф. Мендельсон: симфонія-кантата “Похвальний гімн”; Дж. Б. Перголезі: “Stabat Mater”; Дж. Россіні: “Stabat Mater”; фрагменти з ораторії Г. Ф. Генделя “Мойсей в Єгипті”.

Кантати, меси, псалми: З. Нойкомм: “Гімн ночі” (“Hochgesang von der Nacht”); Ф. Феска: Кантата; Ф. К. Пьонтковський: Кантата; Й. Н. Гуммель: Меса; В. Роллечек: Меса; А. Діабеллі: Меса A-Dur; Ф. Мендельсон: 114 Псалом для восьмиголосного хору.

Камерно-інструментальні твори: **Е. Бауер:** Фантазія на теми опери Дж. Мейєрбера “Роберт Диявол” для віолончелі; **А. Р. Браун:** Скрипкова фантазія; **Й. Х. Кесслер:** Етюд As-dur, Етюд cis-moll, Фантазія на теми з опер “Отелло” Дж. Россіні та “Роберт-Диявол” Дж. Мейєрбера, Фортепіанна фантазія, Andante і Etude, Romance variée; **Ш. Беріо:** скрипкові твори – Каприс II Tremolo, Варіації, “Угорське рондо”, “Тремоло” E-Dur, Концерт E-dur, Варіації № 5, Варіації E-Dur, “Rondo russe” та “il Tremolo”, Варіації на тему Давіда “Je suis le petit Tambour”, Капріччіо, Варіації для скрипки d-moll, “Le Tourbillon”, “Le Angelus”, Варіації № 8; **Ш. Беріо - Ю. Бенедікт:**

Фантазія для скр. і ф-но на теми оп. “Соннамбула”; **К. Вінклер**: Variations brillantes для фортепіано, “Варіації на оригінальну німецьку тему” для фортепіано; **А. В’єтан**: “Фантазія-Каприс”, Каприс “Les Agrèges” (виконували А. В’єтан і Й. Х. Кесслер), Варіації на тему оп. В. Белліні “Пірат” для скр.; **К. М. Вебер**: “Запрошення до танцю” для ф-но; **А. Гальм**: Етюд Ges-Dur, Фантазія для ф-но, Дж. Россіні: La Serenata, Li Marinari для скр. і ф-но; **М. Гаузер**: Фантазія для ф-но; **Г. Герц**: Варіації для двох фортепіано, Рондо, Дивертисмент для скр. і ф-но, Варіації для двох фортепіано на тему “Alexandermarsch” (Марш Олександра), фортепіанні Варіації á la militaire; (?) **Гітнер**: Попурі для віолончелі; **Й. Н. Гуммель**: Фортепіанні варіації, Фортепіанний септет; **А. Драйшок**: Експромт “La Campanella” для віолончелі; **Г. В. Ернст**: Елегія, “Венеціанський карнавал” для скр., Andante spriatato для скр.; **Я. Калівода**: Варіації для ф-но, Варіації для скрипки і ф-но; **Ф. Калькбреннер**(?) **Ляфонт**: Варіації на теми опери “Роберт-Диявол” для скр. і ф-но **С. Коссовський**: Варіації на польську мелодію “Любий доме прощаюсь з тобою” (“O luby domku żegnam cię”), “Quodlibet”, “Венеціанський карнавал” – твори для віолончелі та ф-но, Фантазія на “Доссаурський вальс” для віолончелі та струнного квінтету; **Ф. А. Куммер**: Варіації для віолончелі; **К. Ліпінський**: Allegro maestoso, Adagio pathetico, Rondo alla Polacca, Фантазія, Варіації на теми з опери Дж. Мейєрбера “Гугеноти”, Rondo romantique, Фантазія на теми оп. В. Белліні “Пуритани”, Adagio, Фантазія на теми опери В. Белліні “Соннамбула”, Концертне рондо – всі твори для скрипки; **Ф. Ліст**: Серенада, Фантазія на теми оп. В. Белліні “Лючія ді Ляммермур”, “Еспаньола”, транскрипція пісень Ф. Шубрта “Юнак” (Die junge Manne), Лісний король (Erlkönig), Фантазія на теми з оп. “Роберт-Диявол” Дж. Мейєрбера, фантазія на тему “Лючія де Ляммермур” В. Белліні – твори для ф-но; (?) **Львов**: Варіації на російську тему для скр. і ф-но; **Ф. Ляхнер**: Adagio для 4-х віолончелей; **М. Махль**: Фантазія для скрипки за мотивами опери “Отелло” Дж. Россіні; **Л. ф. Майєр**: Фантазія на теми опери Г. Доніцетті “Лукреція Борджіа” для ф-но, Фантазія на теми опери Дж. Мейєрбера “Роберт-Диявол” для ф-но, Adagio і Galoppe de Bravoig для ф-но, Фантазія для віолончелі на теми опери Дж. Мейєрбера, Анданте і Галоп для ф-но, транскрипція для ф-но Увертюри до опери “Вільгельм Телль” Дж. Россіні; **М. Маурер**: “Сиціліана” для скр., Концертні варіації для двох скрипок; **С. Дж. Р. Меркаданте**: “Терцет” з мелодрами “Два супротивники” (Le due Rivali) у перекладені для 2-х фортепіано в 4 руки; **Й. Мерк**: Адажіо і Полонез для віолончелі та ф-но, Варіації для віолончелі; **К. де Мероде**: твори для ф-но – Фантазія на дві теми з опери В. Белліні “Соннамбула”, Фантазія на теми двох пісень Л. ван Бетховена “До

далекої коханої”, Ноктюрн, Романс та “Хор бардів” з опери “La donna del Lago”;

I. Мошелес – Ф. Мендельсон: Варіації для ф-но на тему з опери К. М. Вебера “Преціоза”, Пісні без слів, Rondo capriccioso для скрипки з орк., Капріччіо для ф-но; (?)

Осборн: Фортепіанна фантазія; **Л. ван Бетховен:** Соната для фортепіано cis-moll, Соната для ф-но d-moll; **Вітгманн:** Адажіо для фагота; **Н. Паганіні :** “Карнавал у Венеції”; **Ф. Пехачек:** Варіації для ф-но; **Ф. Пруме:** Варіації для скр. і ф-но, La melancolie, Pastorale; **О. Пфайффер:** Фантазія для ф-но, Романс As-Dur, Рондо на тему польської пісні “До моєї лодки” (“Do mojej łódki”); **Б. Ромберг:** “Австрійські пісні” для віолончелі, Капріччіо на теми швабських народних пісень для віолончелі та ф-но;

К. Реверс: Рондо для ф-но Chanson d’amour; **Й. Рукгабер:** Варіації на теми з опери “Роберт Диявол” Дж. Майєрбера для скрипки і ф-но (С. Сервачинський та Й. Рукгабер);

С. Сервачинський: Варіації, Варіації на тему з оп. Г. Доницетті “Любовний напій”, попури “Бал-маскарад” для скр. і ф-но; **А. Ф. Серве:** La Romanesca для віолончелі, Adagio і Rondo для віолончелі; **С. Тальберг:** Фантазія для ф-но на теми опери “Мойсей”, Каденція та Етюд для ф-но, Air varié, Ноктюрн, Фантазія на мотиви з оп. Дж. Россіні “Мойсей в Єгипті”, Andante для скрипки і ф-но, Фантазія на теми оп. Дж. Мейєрбера “Гугеноти”, Фантазія на теми оп. “Donna del Lago” для ф-но, “Експромт”, Фантазія на теми оп. В. А. Моцарта “Дон Жуан”, Campanella, Ноктюрн; **I. Тедеско:** Фантазія для ф-но на теми опери Ж. Ф. Галеві “Жидівка”; **Тауберт:** Етюд “Дзвіночки” для ф-но;

А. Феска: Фантазія для ф-но, Варіації на тему Г. Проха “Альпейски ріг” (“Das Alpenhorn”) для ф-но; **Ф. Шопен:** Фантазії, Мазурки, Етюди; **Л. Шпор:** Le romantique для скрипки в опрацюванні Й. Кеммерса; **Й. Шторх:** Варіації на тему “Нареченої” для валторни, Варіації та Попури; **Ф. Шуберт - Ф. Ліст:** Ständchen; **Г. Шуман:** Le mulin, Фантазія на теми оп. Г. Доницетті “Лукреція Борджія”, Ноктюрн – твори для ф-но;

М. Яцковський: Фантазія для флейти на теми опери “Чорне доміно” Л. Ф. М. Обера.

Вокальні твори (оперні арії, пісні):

Каватина з опери “Торквато Тассо” Г. Доницетті, каватина з опери “Севільський цирюльник” Дж. Россіні, дует з опери “Анна Болейн” Г. Доницетті, сопранова арія з опери “Дуель” Ф. Герольда, дует для сопрано і баритона з опери “Сорока-злодійка” Дж. Россіні, арія з опери “Хрестоносці” Дж. Мейєрбера, арія з опери “Белізар” Г. Доницетті, арія з опери “Il furioso” Г. Доницетті, арія з опери “Туго – граф паризький” Г. Доницетті, арія з хором з опери “Корадін” К. Крейцера, арія з опери “Сомнамбула” В. Белліні, романс “Флейта” для сопрано, флейти і фортепіано А. Б. Фірстенау,

сопранова арія з опери “Емма ді Верджі” Г. Доніцетті, “Пісня мандрівника” Г. Проха для сопрано, фортепіано і басет-горна, арія з опери “Танкред” Дж. Россіні, “Пісня до Емми” Нетцера, балада “Донечка золотаря” Льюеве (Löwe), пісня “Аделаїда” Л. ван Бетховена, пісня “Вітчизна німецького моряка” Е. Г. Райссігера, пісня “Вмираючий воїн” Й. Альбертіні, “Серенада” – дует для сопрано і тенора Дж. Россіні, арія з опери “Пірат” В. Белліні, “Пісня нормана” Ф. Шуберта, арія з хором з опери “Облога Коринфу” Дж. Россіні, сопранова арія з опери “Монтеккі і Капулетті” В. Белліні, речитатив та дует з опери “Норма” В. Белліні, каватина з опери “Емма ді Верджі” Г. Доніцетті, каватина, дует з опери “Кьяра ді Розенбер” Л. Річчі, речитатив та каватину з опери “Сомнамбула” В. Белліні, арія з опери “Лючія ді Ляммермур” Дж. Доніцетті та ін.

Б. 8а

Вибрані твори, виконані за художньої дирекції Ф. К. Пьонтковського (період 1842–1846 років)

Симфонії:

Й. Гайдн (1), В. А. Моцарт (1), Л. ван Бетховен (4), Ф. Мендельсон (2), Е. Н. Мегюль (1), Я. Калівода (1), І. Ф. Добжинський (1) та повтор творів виконаних за дирекції Й. Рукгабера та Ю. Башни;

Концертні увертюри:

Л. ван Бетховен (2), Е. Г. Райссігер (2), Г. Маршнер (3), Ф. Мендельсон (1), П. Й. Ліндпайтнер (1), Й. Рукгабер (1), Бернаді (1), В. К. Шольц (1), А. Міллер (1), Й. Штерн (1).

Увертюри до опер:

В. А. Моцарт: “Чарівна флейта”, Л. ван Бетховен: “Фіделіо” № 1, № 2, Д. Ф. Е. Обер: “Бронзовий кінь”; К. М. Вебер: “Оберон”; В. Белліні “Пуритани”, Г. Маршнер “Звуки зі Сходу”, “Ганс Геллінг”, Ж. Ф. Галеві “Гітарист”, П. Й. Ліндпайтнер “Парія”, Ф. Різе “Наречена розбійника”, Г. Берліоз “Уейверлі” (Waverley).

Інструментальні концерти:

скрипкові: К. Ліпінський (№ 1 і № 3), Л. ван Бетховен (1), **фортепіанні:** Л. ван Бетховен (1), Й. Гуммель: a-moll.

Ораторії та кантати:

Й. Гайдн (“Створення світу”), Г. Ф. Гендель (“Passion nach dem Evangelium ohannes”), Ф. Гіллер (“Знищення Єрусалиму”), Ф. Мендельсон (ораторія “Павло”

(Paulus), (симфонія-кантата “Похвальний гімн” В-Dur, op. 52), Ф. С. Давід (ораторія (симфонія-ода) “Пустеля”), Дж. Россіні (Stabat Mater), Ф. Пьонтковський (Кантата), Дж. Б. Перголезі (Stabat Mater).

Б. 9

Відгуки преси про концерти ГМТ під орудою Ф. Пьонтковського

Виступи оркестру ГМТ під орудою Ф. Пьонтковського удостоювались схвальної оцінки преси: [...] найбільшої похвали заслуговує пан Пьонтковський, доктор всіляких юридичних наук і державний [...] адвокат. Виключно завдяки його глибоким музичним знанням, безупинній праці, вмілому керівництву цей масштабний твір став для нас доступним” [додаток Д. 286].

22 вересня 1845 року Галицьке Музичне Товариство відзначило “[...] вечірньою серенадою щасливе повернення Його Світлості ц. к. Апеляційного Президента Пана Карла Ріттера фон Енцендорфера (Karl Ritter von Enzenhofer). Гігантська гармонія безсмертного Бетховена: Увертюра і Хор з «Фіделіо», потім увертюра «Леонора» були запропоновані високій посадовій особі. Численна аудиторія забралася перед його резиденцією та на вулиці. [...]. Після виступу Його Світлості вшанувала наближене коло аматорів і митців своєю присутністю, а також подякував усім учасникам за те задоволення, котре вони доставили йому своїм виступом” [додаток Д. 24].

Цікавою в контексті оцінки репертуару та виконавського рівня членів ГМТ є така рецензія. “Програма цього вечора охоплювала п’ять творів, що вельми потішили численну мистецьку аудиторію. Прекрасна увертюра Бетховена «Жоріолан» була виконана оркестром Товариства під керуванням музичного директора п. Промінського з великою прецизією, лиш цей твір потребує дещо рухливішого темпу. Після цього п. Смутни виконав на фаготі Варіації з великою делікатністю, видобуваючи з цього, майже захриплого інструмента, ніжні звуки. Успіх цього майстерного виконавця стояв значно вище, аніж вартість самого твору. [...] Третім номером п. Прох виконав «Романеску» Серве та «Скерцо» Арто. [...] Оскільки цей твір повністю оминає веселий елемент, то блазенський капелюх не надто йому пасує. [...] Найближчим пунктом того вечора був четвертий номер: «Hommage a Haendel», великий дует для двох фортепіано, написаний Мошелесом виконаний п. Кесслером та його учнем, дванадцятилітнім Емілем Пфайффером [...] Ця приємна п’еса була виконана великим маестро Кесслером та його не по літах обдарованим учнем із ясністю, почуттям і довершеністю, що захопило аудиторію, і успішний виконавець разом із своїм

дивовижним учнем тричі виходили на сцену. [...] На завершення у виконанні оркестру Товариства прозвучала Увертюра Онслова до опери «Alcade de la Vega» [додаток Д. 306].

Б. 10

Програми концертів ГМТ у 1854 році за “Ruch Muzyczny” [додаток Д. 342]:

У березні 1854 року програма концерту включала такі твори: Увертюра Ф. Мендельсона “Сон літньої ночі”, ода-симфонія (ораторія) Ф. Давіда “Пустеля”, Фантазія для фортепіано М. Прудента з опери “Лючія ді Ляммермур” Г. Доніцетті, Фантазія-каприс А. В’єтана (соліст – 14-літній скрипаль Кароль Козловський, майбутній учитель консерваторії ГМТ); учениця співачки Польшман-Кресснер (Pohlman-Kressner), Альбертіч виконала арію з опери “Анна Болейн” Доніцетті, а баритон Дембіцкі (Dębicki) – пісні Арнольда (Arnold);

– програма у квітні: композиція Й. Х. Кесслера для чоловічого хору у супроводі духових інструментів, Симфонія ля-мінор Ф. Мендельсона, увертюра місцевого композитора Карла Геслінгера (Karl Geslinger) (диригент Ю. Промінський), фортепіанний дует С. Тальберга на теми з опери “Норма” В. Белліні (солісти Лідль та Пфайфер), концертні варіації Ж. Д. Арто для сопрано, скрипки і фортепіано (виконавці Рідель, Т. Яхімовський і Й. Х. Кесслер);

– осіння програма: Симфонія № 4 Л. ван Бетховена, Фантазія С. Тальберга на теми опери “Німа з Портічі” Ф. Обера та ноктюрн Ф. Шопена (учень Й. Х. Кесслера – С. Дунецький), фантазія А. Ж. М. Арто (A. J. M. Artut) на теми опери “Лючія ді Ляммермур” Г. Доніцетті для скрипки (Козловський), чоловічий хор А. Лорцінга (A. Lorzing) “Пропаще життя”, пісня “Образ троянди”, ймовірно авторства Вацлава Дундера у виконанні автора та чоловічого хору, увертюра з опери “Бронзовий кінь” Ф. Обера (дир. Ю. фон Прома-Промінський);

– останній концерт в грудні: Концертна симфонія Л. Шпора “Блаженство звуків”, увертюра з опери “Віндзорські кумоньки” О. Ніколаї (диригент Й. Ширер), фантазія на теми з опери “Роберт” С. Тальберга (піаніст Віндайзен (Windaizen)), квартет для 4-х валторн Ф. Д. Вебера (Ульманн, Ленчевський (Łęzewski), Фабіян (Fabian), Корчинський (Korczyński)).

Б. 11

**Список музикантів, які викладали в
Консерваторії ГМТ у різні роки:**

К. Козловський (скрипка, фортепіано), З. Брукманн (Z. Bruckmann), М. Вольфсталь (скрипка), Й. Вольманн, брати С. та Д. де Лянге (S. i D. de Lange), А. Слядек

(віолончель), В. Штенгель (W. Stengel), М. Островська (M. Ostrowska), А. Островський (A. Ostrowski, фортепіано і гармонія), Г. Зайлер (G. Saylor, сольний спів), Л. Делла Касса (Luigi Della Casa, сольний і хоровий спів), М. Графф (M. Graff, сольний спів), М. Жлобіцка (Maria Żłobicka, сольний спів), А. Вигживальська (A. Wygrzywalska, сольний пів), В. Висоцький (сольний спів), Ф. Гербіч (Franciszek Gerbicz), І. Левицька (Irena Lewicka, сольний спів), М. Ледерер (M. Lederer, сольний спів), А. Вальтер (A. Walter, сольний спів); хоровий спів вели: Й. Мюллер (Józef [Joseph] Müller), В. Серославський (W. Sierosławski), який вів також клас фортепіано, гру на органі вів Р. Шварц, інші інструменти викладали: Й. Єжічка (J. Jeژیčka), Й. Черни (J. Czerny, контрабас), К. Лянґ (K. Lang, флейта), Ф. Керчек (F. Kerček, валторна), Ф. Лінка (F. Linka, кларнет). Деякі з них працювали недовго. Більшість: Р. Шварц, Й. Волльманн, З. Брукманн, В. Серославський, Ф. Сломковський, К. Козловський, М. Вольфсталь, В. Висоцький, В. Вшелячинський, А. Слядек – зв'язані були з Консерваторією ГМТ довгі роки, залишаючи по собі багато здібних учнів.

Б. 12

Список почесних членів ГМТ від 1857 по 1919 роки

Першим почесним членом ГМТ у 1857 році обрано Ю. Венявського. В наступні роки ними стали: Станіслав Монюшко, князь Казімеж Любомірський (Kazimierz Lubomirski), І. Ф. Добжинський, С. Мірецький (Stanisław Mirecki) – 1858 рік, Й. Х. Кесслер, Ф. Лаанер (F. Lahner), Ю. Новаковський (Józef Nowakowski), Вінценти Поль, А. Ф. Серве, В. Совінський – 1859 рік, князі Єжи та Константи Чарторійські (Jerzy, Konstanty Czartoryscy), княгиня Марцеліна Чарторійська, Й. Г. Фергульст (1864), Н. А. Ребер, Г. Венявський, Ф. Р. Волькманн – 1866 року, Т. Яхімовський, М. Жлобіцка – 1872 року, Й. Брамс, Й. Безендорфер – 1873 року, В. Данек – 1877 року, В. Желенський, В. (А). Гржималі – 1885 року, К. Мікулі – 1887 року, доктор А. М. Тхожніцький – 1900 року, З. Носковський – 1907 року, В. Висоцький – 1911 року, І. Я. Падеревський – 1913 року, Мечислав Солтис, В. Влодзімерський (W. Włodzimierski), Я. Б. Браєр (J. B. Brajer) – 1919 року. Переважна більшість почесних членів виступала в концертах, організованих ГМТ (С. Монюшко, Й. Х. Кесслер, В. Желенський, А.Ф. Серве, М. Чарторійська, Г. Венявський, Й. Брамс, І. Я. Падеревський та ін.). З часом до них додали членів-педагогів, почесних членів-засновників, довічних членів.

Б. 13

Список творів, виконаних колективами ГМТ у період дирекції К. Мікулі

Симфонічна музика:

28 симфоній: виконано вісім симфоній Л. ван Бетховена (1–8), п'ять симфоній Й. Гайдна, п'ять симфоній В. А. Моцарта, три симфонії Ф. Мендельсона, чотири симфонії Н. А. Ребера, одну симфонію К. Ліпінського, C-dur, одну С. Добжинського, c-moll, одну С. Дунецького, C-dur.

34 увертюри в т. ч. В. А. Моцарта, до опер: “Чарівна флейта”, “Дон Жуан”, “Титус”, “Весілля Фігаро”, “Бельмонт і Констанца”, Л. ван Бетховена: “Егмонт”, “Прометей”, “Коріолан”, “Фіделіо”, “Леонора”, Й. С. Баха, Ф. Мендельсона, Л. Керубіні, З. Носковського – концертну увертюру для великого оркестру “Морське око”, К. В. Глюка, К. М. Вебера, Ф. А. Буальдьє, Е. Мегюля, Н. А. Ребера, Р. Шумана, В. Штерндаля, К. Вітті, Ю. Ельснера, В. Желенського “В Татрах”, С. Монюшка, В. Совінського та 36 інших творів для симфонічного оркестру – наприклад, Ж. Бізе – сюїта “Арлезіанка” (Pastorale, Intermezzo, Menuetto, Farandolla, Р. Вагнер (перше виконання ГМТ твору цього композитора) – інтродукція до опери “Трістан та Ізольда” для великого оркестру.

41 твір для струнного оркестру, серед них: 4 Concerti Grossi Г. Ф. Генделя, 2 Кореллі, 5 творів К. Мікулі та ін.

42 інструментальні концерти та інші концертні твори з супроводом оркестру, зокрема 32 фортепіанні: Ф. Шопена e-moll, fis-moll, Andante spianato e Polonaise, Й. С. Баха (C-dur для 2-х фортепіано, d-moll для 3-х фортепіано, для двох скрипок і фортепіано), Л. ван Бетховена (C-dur, B-dur, c-moll, G-dur, Es-dur, Фантазія), В. А. Моцарта (Es-dur, c-moll, d-moll для 2-х фортепіано), Ф. Ф. Мендельсона (g-moll, d-moll, Capriccio h-moll, Allegro giocoso, Rondeau brillante), І. Мошелеса, Й. Н. Гуммеля, Р. Шумана, К. М. Вебера, Й. Раффа, Ф. Різа – в десяти з них Мікулі виступив як соліст, 5 скрипкових (Л. ван Бетховен, Ф. Мендельсон, К. Ліпінський, Ш. Беріо, П. Роде), 4 віолончельні (А. Ф. Серве, Й. Гольтерман, (?) Волькманн).

Ораторії, кантати, інші хорові жанри:

34 ораторії, кантати, меси та інші твори великої форми для хору та оркестру, в т. ч. Е. Дж. Ч. Асторга: Stabat Mater, Г. Аллегрі: “Miserere”, Й. С. Бах: II частина з “Різдвяної ораторії”; кантати: “Ich hatte viel Bekümmerniß”, “Weinen und klagen”, “Schlag gewünschte Stunde”, Kantate № 53, Л. Боккеріні: Stabat Mater, А. П. Ф. Боелі: Меса, Дж. Верді:

“Реквієм”, Й. Фергульст: “Реквієм”, Й. Гайдн: Меса C-dur, “Пори року”, Й. Н. Гуммель: Меса B-dur, Ш. Гуно: Меса, Ф. С. Давід: ораторія “Пустеля”, Ф. Дуранте: “Реквієм”, Н. Йомеллі: “Реквієм”, Л. Керубіні: “Реквієм”, С. Дж. Р. Меркаданте: “Сім слів”, Ф. Мендельсон: кантата “Lauda Sion”, С. Монюшко: Меса, В. А. Моцарт: Меса B-dur, (?) Піотровський: Меса, Дж. Б. Перголезі: Stabat Mater, Дж. Россіні: “Missa solemnis”, “Stabat mater”, В. Совінський: II частина ораторії “Святий Войцех”, М. Штадлер: “Реквієм”, Н. Г. Цінгареллі: “Реквієм” та ін.; біля 100 різних хорових творів або ж фрагментів (окремих частин) з творів великої форми для хору та оркестру, фортепіано або органа – загалом 315 різних творів.

Камерно-інструментальні твори з органом або фісгармонією (35 творів), інструментальні дуети (40 творів, в т.ч. сонати для скрипки і фортепіано: Л. ван Бетховена – 8, А. Рубінштейна – 2, Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Й. Раффа, В. Желєнського, К. Мікулі та ін.), тріо – 69 творів (10 – Л. ван Бетховена, 6 – Р. Шумана, 3 – Ф. Мендельсона, 2 – В. А. Моцарта, 2 – Ф. Шуберта, 2 – К. Мікулі, 2 – Й. Брамса, Й. Гайдна, Ф. Шопена, А. Дворжака, А. Рубінштейна) 58 квартетів, в т.ч. 16 фортепіанних, 39 струнних (в т.ч. 10 – Й. Гайдна, 10 – Л. ван Бетховена, 7 – В. А. Моцарта, 5 – Ф. Мендельсона), 6 для 4-х віолончелей, а також окремі частини з квартетів більш ніж 10 композиторів, 22 квінтети, 4 секстети, 3 септети, октет Ф. Ф. Мендельсона, 27 творів для 2-х фортепіано, а також різні оркестрові твори у перекладі для 2-х, 3-х, 4-х фортепіано, 15 творів для фортепіано в 4 руки (між іншим Я. І. Падеревського – “Татранський альбом” для фортепіано в 4 руки), незчисленна кількість творів для фортепіано соло (Й. С. Бах, Л. ван Бетховен, Й. Брамс, К. М. Вебер, Ф. Гіллер, Й. Н. Гуммель, (?) Гензельт, (?) Кірнбергер, Ф. Ліст, В. А. Моцарт, Ф. Мендельсон, К. Мікулі, М. Мошковський, І. Мошелес, (?) Прудент, Дж. Россіні, А. Рубінштейн, С. Тальберг, С. Таузіг, Ф. Шопен – майже усі твори та багато інших); скрипкові твори (24 композиторів), віолончельні (12 композиторів). В 50-ти ансамблях виступив К. Мікулі.

Окрім названих, виконано величезну кількість хорових творів, у т.ч. для чоловічого хору (Абт, Беер, Гербіч, Герман, Енгельсберг, Кремзер, Кройцер, Кікен, Ф. Мендельсон, К. Мікулі, Отто, Рудковський, Шельцер, Ф. Шуберт, Р. Шуман та ін.), літургичні композиції для чоловічого, жіночого, мішаного хору, а також сольні твори з органом або оркестром, що були виконані у католицьких кафедральних храмах – латинському та вірменському, в костелі св. Миколая (разом 74 твори);

Вокальні ансамблі: дуети, 13 терцетів, 7 квартетів, 5 квінтетів і 2 секстети, а також численні пісні та арії понад 70 композиторів.

У симфонічних програмах фігурували також інструментальні концерти та інші твори для солюючого інструменту з оркестром. Серед них – фортепіанні, у яких К. Мікулі був солістом. Це концерти: Й. С. Баха – C-dur для двох фортепіано, d-moll для трьох фортепіано, В. А. Моцарта – для двох фортепіано, Ф. Мендельсон – g-moll, d-moll, Р. Шумана – Інтродукція і Allegro Appassionato та, звичайно, Ф. Шопена – обидва концерти, e-moll і fis-moll, Andante spianato e Polonaise, Krakowiak. Крім названих, виконувалися й інші фортепіанні твори з оркестром, у яких солістами були інші виконавці: Концерт Й. С. Баха для двох скрипок і фортепіано, усі п'ять концертів Л. ван Бетховена та Фантазія, 4 концерти А. Герца (h-moll, III, V, VI і VII), 3 – Дж. Фільда (2-й, C-dur і As-dur), 3 – І. Мошелеса (g-moll, es-moll, і Фантастичний), 3 – В. А. Моцарта (Es-dur, c-moll і d-moll), Ф. Різа (cis-moll), Ф. Мендельсона Capriccio h-moll, Allegro giocoso, Rondeau brillant, Й. Раффа “Ода весні”, К. М. Вебера Konzertstück. Ф. Шопена – Варіації B-dur на тему арії з оп. “Дон Жуан” В. А. Моцарта, “Польська пісня” та окремі частини концертів.

З наведеного видно, що виконано значну кількість фортепіанних концертів (понад 30) та інших фортепіанних творів з оркестром.

У програмах концертів ГМТ у цей же період виконано також **концерти для скрипки з оркестром:** Л. ван Бетховена, Ш. Беріо (№ 7), два концерти К. Ліпінського, Ф. Ф. Мендельсона, П. Роде, а також віолончельні концерти Й. А. Гольтермана (a-moll), Ф. Р. Волькманна і 2 концерти А. Ф. Серве (“Військовий” і h-moll).

Б. 14

Таблиця Б. 1 - Кількісне та якісне зростання симфонічного оркестру ГМТ за період 1890–1913 років

Таблиця Б. 1

Рік	Аматори	Професори	Учні	Разом
1890/1891	26	–	7	33
1891/1892	23	–	6	29
1892/1893	21	–	6	27
1893/1894	13	–	9	22
1894/1895	14	–	12	26

1895/1896	14	8	16	38
1896/1897	12	8	24	44
1897/1898	11	8	21	40
1898/1899	10	7	16	33
1899/1900	17	7	19	43
1900/1901	21	7	20	48
1901/1902	33	7	17	57
1902/1903	39	7	10	56
1903/1904	36	7	5	48
1904/1905	24	9	11	44
1905/1906	19	10	9	38
1906/1907	21	10	8	39
1907/1908	21	13	29	63
1908/1909	27	14	33	74
1909/1910	26	15	33	74
1910/1911	42	14	27	83
1911/1912	33	14	15	62
1912/1913	31	15	17	63

Б. 15

Вибрані концертні програми, підготовані Каролем Мікулі

Перший статутний концерт у концертному сезоні 1877 року – 1878 року 3 лютого 1878 року:

1. К. В. Глюк, Увертюра до опери “Іфігенія в Авліді” з закінченням В.А.Моцарта;
2. Г. Л. Спонтіні, “Вранішній гімн весталок”;
3. В. Желеньський, Andante з Симфонії № 1;
4. Л. ван Бетховен, хор в’язнів з опери “Фіделіо”;
5. Л. ван Бетховен, Симфонія № 7 A-dur.

Другий статутний концерт 25 березня 1878 року:

1. Л. ван Бетховен, Увертюра “Прометей”;
2. В. Желеньський, Andante з Симфонії № 1 (за вимогою слухачів);

3. К. В. Глюк, сцена у пеклі з 2-ї дії опери “Орфей” для соліста, хору та оркестру;
4. Ф. Мендельсон, Симфонія a-moll op. 56.

Третій статутний концерт 14 квітня 1878 року:

1. Р. Шуман, Увертюра з хором op. 123;
2. Ф. Мендельсон, Rondeau brillant для фортепіано з оркестром;
3. Р. Шуман, “Життя циган” для чоловічого хору;
4. Й. Гайдн, Симфонія G-dur.

Четвертий статутний концерт за концертному сезони 1877 року – 1878 року виконано 3 листопада 1878 року:

1. Л. Керубіні, Увертюра до опери “Еліза”;
2. Й. Брамс, Рапсодія для соло альт, чоловічого хору та оркестру;
3. Г. Ф. Гендель, Concerto Grosso № 6;
4. Тіто Матеї, романс “Non Torno”;
5. Л. ван Бетховен, Симфонія № 5 (“Героїчна”).

Чотири останніх концерти К. Мікулі в період його діяльності:

Перший статутний концерт у сезони 1882–1883 років – 7 січня 1883 року:

1. А. Дворжак, Серенада E-dur для струнного оркестру;
2. К. Мікулі, “Покаяння” для баритона в супроводі оркестру;
3. К. Сен-Санс, Прелюдія з біблійної поеми “Потоп” для струнного квартету;
4. Дж. Россіні, Каватіна з опери “Севільський цирюльник”;
5. Й. С. Бах, Концерт d-moll для трьох фортепіано в супроводі струнних інструментів.

Другий статутний концерт 4 березня 1883 року:

1. Л. ван Бетховен симфонія № 2 D-dur;
2. Ш. Гуно, Дует з опери “Ромео і Джульєта”;
3. Ернст, Air hongrois скрипкове соло;
4. а) Трошель, “Сабаудка”, б) Ф. Шопен, солоспів “Гарний хлопець”;
5. Ш. Гуно, Сарабанда; Н. А. Ребер, “Танець піратів” з балету “Закоханий диявол”.

Третій статутний концерт 18 березня 1883 року:

1. В. А. Моцарт, Симфонія g-moll;
2. А. Е. Гретрі, чоловічий хор в супроводі оркестру з опери “Двоє скупих”;
3. Л. ван Бетховен, Четвертий фортепіанний концерт з оркестром;
4. Е. Гріг, хор в супроводі оркестру “Landkjending”.

Четвертий концерт 22 квітня 1883 року:

1. В. [А.] Гржималі, Серенада для струнного оркестру;
2. Ле Сор (Le Soeur), чоловічий хор *In media nocte*;
3. К. Сен-Санс, Прелюдія з біблійної поеми “Потоп” для струнного квартету;
4. Е. Гріг, мелодії для струнного оркестру: а) “Поранене серце”, б) “Весна”.

Б. 16

Програми камерних концертів –ранків та вечорів ГМТ під час дирекції К. Мікулі

Перший ранок 29 січня 1882 року:

1. Л. ван Бетховен, Тріо *Es-dur* для фортепіано, скрипки і віолончелі.
2. Р. Шуман, Струнний квартет.

Другий ранок 26 лютого 1882 року:

1. Л. ван Бетховен, Соната для валторни і фортепіано.
2. К. Сен-Санс, Септет для двох скрипок, альту, віолончелі, контрабас і труби.

Третій ранок 5 березня 1882 року:

1. Ф. Шопен, Соната для віолончелі та фортепіано.
2. Л. Шпор, Струнний квартет *g-moll*.

Четвертий ранок 26 березня 1882 року:

1. В. А. Моцарт, Квінтет *Es-dur* для фортепіано, гобоя, кларнета, валторни і фагота.
2. Й. Гайдн, Струнний квартет *d-moll*.

П'ятий ранок 16 квітня 1882 року:

1. Л. ван Бетховен, Тріо *B-dur* для фортепіано, кларнета і віолончелі.
2. В. А. Моцарт, Струнний квартет № 18 *b-moll*.

Шостий ранок 23 квітня 1882 року:

1. Н. А. Ребер, Тріо № 4 (Серенада).
2. Л. ван Бетховен, Септет для скрипки, альту, віолончелі, контрабаса, кларнета, фагота і валторни.

Перший вечір 7 березня 1883 року:

1. Г. Онслоу, Соната для фортепіано в 4 руки;
2. Солоспіви а) Радван, “Крук”; б) С. Монюшко, Речитатив та Романс з опери “Галька”;
3. Стамбатті, Фортепіанний квінтет;
4. Нільс-Гаде, “Картини року”: а) “Літня ніч”, б) “Осінь”, в) “Коляда”, г) “Прихід весни” – жіночий хор, чоловіче соло, фортепіанний супровід.

Другий вечір 14 березня 1883 року:

1. Р. Шуманн, “Казки” (“Märchenerzählungen“) для фортепіано скрипки і альтя;
2. В. А. Моцарт, Арія з опери “Весілля Фагаро”;
3. Б. Щольц, Контрапунктичні варіації для двох фортепіано на тему Гавота Г. Ф. Генделя;
4. Ш. Гуно, Арієта з опери “Ромео і Джульєта”;
5. Й. Гайдн, Струнний квартет g-moll.

Третій вечір 4 квітня 1883 року:

1. Л. ван Бетховен, Тріо D-dur;
2. Солоспіви: а) Ф. Шопен, “Геть з моїх очей”, б) М. Мадейський, “Думка”;
3. М. Мошковський: а) Полонез, б) Вальс, в) Угорський танець для фортепіано в 4 руки;
4. С. Монюшко, Арія з опери “Графиня”;
5. Л. ван Бетховен, Струнний квартет e-moll.

У значній частині камерних творів К. Мікулі виконував партію фортепіано. Це такі твори, як скрипкова соната c-moll Л. ван Бетховена, дует для скрипки з фортепіано авторства К. Мікулі; фортепіанні тріо: Л. ван Бетховена (Es-dur, e-moll, c-moll, B-dur, D-dur, G-dur, op.70, Grand Trio B-dur, а також тріо для кларнета, валторни і фортепіано B-dur), Л. Вольфа (g-moll, d-moll), Й. Н. Гуммеля (Es-dur op.12), Р. Шумана (d-moll), Ф. Гіллера “Серенада”; квартети: Л. ван Бетховена (op. 16, Es-dur), Ф. Ф. Мендельсона (h-moll), В. А. Моцарта (Es-dur), Р. Шумана (Es-dur); квінтети: Л. ван Бетховена (Es-dur), Й. Н. Гуммеля (es-moll), Р. Шумана (op. 44), Л. Вольфа; квінтет Л. ван Бетховена для фортепіано та духових інструментів, а також твори для двох фортепіано і для фортепіано в 4 руки.

Б. 17

Відгуки про діяльність К. Мікулі поміщені у “Звітах” ГМТ та пресі

Першу офіційну оцінку артистичної діяльності К. Мікулі знаходимо в річному “Звіті” ГМТ за 1860/1861 рік, в якому вказано близько 60 симфонічних, камерних і вокальних творів, виконаних протягом сезону, що “вимагали численних репетицій і вправ, які свідчать не тільки про виняткову ретельність закоханих у мистецтво членів Товариства, але й становлять промовистий доказ незрівнянної витримки і неймовірної працездатності артистичного директора п. Мікулі, який з мистецького огляду, незважаючи на різноманітні перешкоди, працює і своїм талантом, за участю справжніх шанувальників музики, зумів підняти для нашого краю цю інституцію на відповідну їй чудовим цілям висоту” [70].

Схвальні слова про його діяльність заміщені в “Звіті” за 1861/1862 рік, у якому читаємо: “Що б ми не говорили про заслуги цього мужа-митця для Музичного товариства – це буде тільки слабким відбитком дійсності. Присвятившись з цілковитим запалом керівництву нашого закладу (ГМТ. – *Т. М.*), він став його палким натхненником, бо ж огорнув його подихом справжнього мистецтва [...]. Звідусіль оточує його любов і велика шана, а нам нехай буде дозволено хоча б цими декількома словами сердечного визнання прилюдно висловити йому дуже заслужену вдячність” [71].

У Звіті за 1862/1863 рік знаходимо високу оцінку діяльності Мікулі як керівника ГМТ і його хору: “З моменту, коли він перейняв артистичне керівництво (ГМТ. – *Т. М.*), воно стало храмом справжнього мистецтва, здобуло визнання і симпатію краю. [...] Поза своїми обов’язками присвятивши талант і час жіночому хорові, вмілим керівництвом і невтомною люб’язністю зумів досягнути єдності, а щотижневі хорові вправи підняти до рівня улюблених занять наших дам” [72].

Всезростаючі успіхи Товариства, які приносять не тільки естетичне, але й матеріальне задоволення, відзначають і наступні “Звіти”:

“Ці вечори відзначалися гідним вибором музичних творів, як і відмінним їх виконанням, що, очевидно, припало до вподоби публіці, оскільки її численне відвідування було основним джерелом прибутків Товариства у цей надзвичайно критичний час” [73].

Подібні слова звучали у “Звіті” за період 1870/1871 року: “(Музичні) вечори під кожним оглядом вдалися пречудово; слід подякувати артистичному керівникові п. Мікулі, який зумів розвинути музичні сили до такого гідного рівня, представляючи публіці зовсім нові твори” [79, с. 3].

В інших звітах читаємо: “...Незважаючи на важкі для розвитку музики умови, музичне Товариство рухається шляхом, визначеним Статутом. Головна заслуга у цьому належить п. Каролі Мікулі, який, незважаючи на численні труднощі, стійко присвячує нашому закладові свій знаменитий талант і невтомну працю” [74, с. 3].

Справедливості заради потрібно згадати і про нападки критиків і противників К. Мікулі у пресі, підтримуючи його суперника і колишнього учня – Людвіка Марека. У 1872 році часопис “*Strzecha*” (“Стріха”) писав:

“Мікулі відмовився від своєї посади з приводу пасквіля про бездарність і недолугість на посаді артистичного директора” [додаток Д. 86]. Однак доволі скоро

Віділу ГМТ вдалося переконати Мікулі повернутися до виконання своїх обов'язків, і в Звіті за 1872/1873 роки знову відзначаються великі успіхи концертної діяльності ГМТ.

Подібну ж оцінку знаходимо у звітах за наступні роки [82, 83, 87, 88], хоча з кожним роком вона обмежувалася більш формальними фразами, а критика преси ставала все жорсткішою та неприхильною. Наведемо рядки зі статті з варшавського часопису “Tygodnik Ilustrowany” за січень 1876 року, в принципі позитивної, проте не позбавленої гострих закидів на адресу керівника:

“Наша музична Консерваторія (йдеться не лише про навчальний заклад, але про все ГМТ. – *Т. М.*), яка залишається [...] під мистецьким керівництвом Кароля Мікулі, увійшла в цьому концертному сезоні в нову фазу і ґрунтовно перебудувала свою програму, яка досі грішила певною однобічністю, через що зазнавала критики. Оскільки керівник Товариства є перш за все піаністом, тому зрозуміло, що надає перевагу саме фортепіанній музиці у всій артистичній діяльності Консерваторії. Це шкодило розвитку оркестрової та хорової музики, адже протягом багатьох років ми не мали ні доброго оркестру, ні доброго концертного хору. Довго опирався консерватизм, закорінений в Товаристві, натискові суспільної думки; нарешті [...], змінився односторонній напрям: перший цьогорічний великий концерт Товариства виявив зовсім новий підхід, і, належить визнати, переконливий. Фортепіано зникло з естради (це не підтверджується, на щастя, наступними програмами), а його місце зайняли твори для більших колективів. Майстерно керований п. Мікулі оркестр виконав, сильні, вирівняні і здисципліновані хори заспівали «Alleluja» з [...] ораторії Генделя «Мойсей» («Месія». – *Т. М.*). На наступний концерт анонсують ораторію Берліоза «Дитинство Христа» («L'enfance du Christ»), хори з «Різдвяної ораторії» («Weinachtstoratorium») Й. С. Баха, та, врешті, коляди, меси, оркестровані Мікулі” [додаток Д. 87].

Можна висунути гіпотезу, що критика діяльності К. Мікулі була пов'язана, окрім суперництва з Л. Марекком, і з його принциповістю як музиканта та вимогливістю до високопоставлених аматорів. Про це свідчить інформація, вміщена в одному з львівських часописів за 1860 рік:

“Співаючі і неспіваючі пані (жіночий хор. – *Т. М.*) вимагають зустрічей, на яких їх будуть впрошувати співати і дякувати за виступи. Мікулі не має часу – ото ж вони і гніваються. Маломістечкові аристократки не бажають долучати своїх голосів у хор, в якому має виступати якась ситцева спідниця (простолюдинка. – *Т. М.*); Мікулі говорить, що коли промовляє мистецтво, повинна замовкнути пиха – і пані знову гніваються. На репетиціях якийсь високий чиновник, радник-аматор збивається з такту або ж псує

характер виконуваної композиції; директор просить, вимагає повторювати, в кінці нервує; нагадують тоді директоріві, що це ж: Пан радник! Мікулі волає: для мене той радник, який добре грає!” [додаток Д. 346].

Свідоцтвом змін, які відбулися завдяки діяльності К. Мікулі у рівні музикальності та музично-естетичних смаків львів'ян, є допис з львівського часопису з 1872 року:

“Які твори виконує Музичне Товариство, знає вся публіка; майже усі програми концертів та вечірок могли б стати взірцями для високо музично освічених німецьких міст. Від Генделя і Баха до сучасного нам Брамса не знайдемо в історії музики знаменитого прізвища, з яким не можна було б зустрітись в програмах Муз.[ичного] Тов.[ариства] кожен легко зрозуміє, що до розвитку музикальності суспільства немало причиняються добірні програми, виконувані майстерно і витончено; тож не підлягає сумніву, що саме п. Мікулі створив у Львові таку музикальну публіку [...]” [додаток Д. 274].

У львівській пресі (а у Львові вже у 70-х роках ХІХ ст. виходило кілька десятків часописів польською та українською мовами) на кожний концерт була якщо не рецензія, то доволі детальна інформація. Частина статей мала проблемний дискусійний характер. Як в одних, так і в других знаходимо характеристику загального стану музичного життя, явищ і постатей музичного Львова. Тому в пресі знаходимо чимало критичних оцінок діяльності К. Мікулі, на які той реагував дуже болісно. Критики знаходили різні причини, щоб дошкулити видатному маестро з різного приводу.

Значна доля критики торкалася програм концертів (не тільки ГМТ, але й керованого Людвіком Марекком Товариства “Гармонія”, дорікаючи їм за те, що в них “виконують виключно зарубіжну музику та нічого не роблять для (пропаганди) національної (тобто польської. – *Т. М.*) музики [...], складаються майже завжди з творів класичної німецької музики” [додаток Д. 25; Д. 26].

Дуже критичним і несправедливим стосовно К. Мікулі є допис з варшавського часопису “Блюц” за 1880 рік:

“Тутешнє [йдеться про Львів. – *Т. М.*] Музичне Товариство знаходиться в стані занепаду з приводу відсутності коштів, щораз більшій байдужості та зменшенню числа допомагаючих членів [...]. Колись його стан був блискучий. А було це тоді, коли в Галичині у всіх установах було безліч німців і чехів. Це вони головним чином підтримували Музичне Товариство, вони його заснували, вони в ньому вбачали альфу та омегу освіти і забави, зміст своїх позаслужбових цивільних занять і потреб. Проте відколи змінилися взаємини в краї, відколи адміністративна реформа змела чужинські

елементи, Музичне Товариство похитнулося [...]. Дійшло до того, що зараз воно налічує ледве 160 членів, котрі сплачують внески, а дефіцит минулого року, незважаючи на прибутки з концертів та багатьох інших джерел [...], сягає понад 1.000 гульденів. Це найкращий доказ, що Музичне Товариство не зуміло стати корінним для краю, що протягом свого сорокарічного існування не встигло розбудити переконання про потребу свого існування та впливаючої з нього суспільної користі. Звідси видно, що обраний Товариством напрям не відповідає потребам часу і взаєминам, якщо край збайдужів і не відчуває більш прихильного ставлення до Музичного Товариства ніж дотепе. Якби Товариство, замість плекання майже виключно концертної музики та фортепіанної гри, заснувало добру школу органістів, займалося більше церковною музикою (про що з усіх сторін постійно закликали), коли б старалося стати корисним для тутешньої сцени і підготувало для неї відповідні співочі сили, до нього було б інше ставлення і його існування видавалось би необхідним. Адже досі Музичне Товариство не виховало ні однієї солістки для місцевої опери, хоча до навчальних праграм його школи входить також вокальна музика і наука хорового співу. Товариство переважно займається фортепіанною грою. Щоправда, задяки цьому у Львові є стільки піаністів та піаністок, як, можливо, ніде більше на світі. [...]" [додаток Д. 339].

Ми не впевнені, що варшавський дописувач мав абсолютну рацію у своїх закидах Галицькому Музичному Товариству. Він не врахував, що протягом 40 років з часу заснування воно мало суттєву перерву у своїй діяльності (1848–1852/3), спричинену суспільно-політичними подіями, котрі призвели до втрати досягнень перших років його діяльності. Не враховував постійних змін у керівництві, у структурах, потрібної зміни назви (Галицьке Музичне Товариство [1838–1848] – Товариство Поширення Музичного Мистецтва в Галичині" [1852–1859/60] і повернення до первинної назви [від 1859/60-х рр.] – начебто малозначущі дрібниці, але суттєві). Він не врахував, що після Й. Рукгабера Товариством керували непрофесійні музиканти. І головне. Він не взяв до уваги, що від початку заснування до 60-х років ХІХ ст. Галицьке Музичне Товариство мало яскраво виражений австрійський характер, що проявлялося як у складі його керівників, так і його допомагаючих і чинних членів. Безумовно ГМТ відкритістю декларувало національну толерантність, об'єднувало представників різних національностей – австрійців, поляків, німців, русинів-українців, євреїв, чехів, словаків, угорців та ін. Але керівництво було все-таки німецьким. А це відбивалося і на його концертному репертуарі, котрий рідко звертався до національних музичних надбань польського населення. А саме К. Мікулі

через привнесення до репертуару творів Ф. Шопена та інших польських композиторів змінив цю тенденцію.

Інша частина преси час від часу висвітлювала довготривалий конфлікт, який роками розпалювали прихильники К. Мікулі, з одного боку, і Л. Марка, його колишнього учня, а потім учня Ф. Ліста – з іншого. Цей конфлікт, який дестабілізує впливав на музичне життя Львова, зашкодив і особисто К. Мікулі, і ГМТ; також спричинився до поділу музичного суспільства на дві партії – “мікулістів” та “маркістів”, що ворогували між собою. Навіть варшавський дописувач пише про цей конфлікт: “У Львові маємо дві знамениті школи гри на фортепіано: одну в Музичному Товаристві під дирекцією Мікулі – шанувальника і знаменитого виконавця шопенівської музики; другу – під дирекцією п. Марка, корий належить до ряду найзнаменитіших учнів Ліста та методики його послідовників. Отож численний загін львівських піаністів поділився на чітко визначені табори. Одні намагаються наслідувати першу методику і як найбільш лагідно пересуваються по клавішах, тихенько і жалібно – другі гримають по-лістівськи з усієї сили. Належить визнати – пише іронічно автор допису – що перший метод в значній мірі є бажаним для сусідів та співжильців... Як би то не було, одне тільки розповсюдження фортепіанної гри не примножить, як виявилось, достатнього співчуття для Товариства і для підтримки достатньої кількості його прихильників...” [додаток Д. 25; Д. 335].

Одна з партій пропагувала винятково музику Шопена, друга – Ліста. Обидва піаністи мали у Львові високий авторитет як учні великих Майстрів. Між ним тривала багатолітня “ідейна війна”. Мікулі до Львова запрошував “своїх” виконавців, Марек – “своїх”. Борони Боже, щоби гастролери не зуміли домовитися з одним і другим. Наслідком була відсутність публіки шанувальників одного “Маестро” на концерті, який організував другий “Маестро”. Тому навіть видатні музиканти різних спеціальностей з побоюванням їхали до Львова, де їх могли зустріти бурхливими аплодисментами і найприхильнішою оцінкою критиків, або ж освістати і несправедливо скритикувати. Усе це може бути прикладом того, як конкуренція, що опирається, наче на найшляхетніших засадах мистецтва, може бути шкідливо однобічною. Це зрозуміли в кінці свого життя обоє львівські ревні захисники “школи Шопена” і “школи Ліста”. На одному з зібрань Мікулі подав руку Мареку і конфлікт був вичерпаний.

Б. 18

Програми статутних концертів у сезоні 1888/1889 років у період дирекції Р. Шварца

Перший статутний концерт 4 листопада 1888 року:

1. Е. Лало, Увертюра до опери “Le Roi d’Ys” для великого оркестру.
2. В. А. Моцарт, Концерт для фортепіано d-moll з оркестром з каденцією Л. ван Бетховена, соліст проф. Владислав Вшелячинський (вперше подано виконавця).
3. Ф. Ромашкан, твори для мішаного хору: а) “Ніч”, б) “Пісня в лісі” (перше виконання).
4. Р. Шуман, Симфонія B-dur op. 38 (вперше у Львові).

Другий статутний концерт 2 грудня 1888 року:

1. Й. Гайдн, Симфонія G-dur (вперше у Львові).
2. Г. Венявський, другий концерт op. 22 для скрипки з оркестром, соліст проф. Маурици Вольфсталь.
3. Г. Ф. Гендель, арія з опери “Ezio” “Ach non son io che parlo” виконала Анна Маліновська в супроводі оркестру.
4. Ж. Бізе, мала сюїта для оркестру “Jeux d’Enfants”: а) Marche (Trompette et Tambour), б) Verceuse (Le roupée), Impromptu (La Toupie), d) Duo (Petit Mari, Petite Femme), е) Galop (Le Bal).

Третій статутний концерт 8 березня 1889 року:

1. Й. С. Бах, Sarabande, Andante, Bourée для струнного оркестру (вперше у Львові).
2. Й. Гайдн, Adagio e Rondo з Концерту для віолончелі з оркестром, соліст проф. Алойз Слядек (вперше у Львові).
3. С. Невядомський, “Весняна молитва” для мішаного хору та оркестру (перше виконання).
4. А. Дворжак, Слов’янська рапсодія op. 45 № 1 для великого оркестру (вперше у Львові).

Надзвичайний передвеликодний концерт 14 квітня 1889 року:

Ф. Мендельсон, ораторія “Павло” для солістів, мішаного хору та оркестру.

Четвертий статутний концерт 28 квітня 1889 року:

Повторення програми попереднього (передвеликодного) концерту – Ф. Мендельсон, ораторія “Павло”.

Б. 19

Виступи гастролерів, організовані концертним бюро ГМТ в період 1892–1896 років

У сезоні 1892/1893 років, за посередництвом концертного Бюро ГМТ у Львові відбулося чотири концерти, у яких виступили гастролери: баритон Лассаль (Lassal), скрипаль Ц. Томсон (Cesar Thomson), співачки Гелена Вейхерт та піаністка Марія Вонсовська з Варшави. Обидві пані-гастролерки настільки подобалися публіці і передусім керівництву ГМТ, що їх запрошено до участі у статутному концерті ГМТ [103, с. 4–5].

У сезонах 1893/1894, 1894/1895 ГМТ “[...] організовувало авторські концерти польських композиторів Владислава Желенського та Александра Зажицького, виступи піаністок Шумовської та Кжижановської, Броніслава Губерманна [104, с. 6], виступи закордонних виконавців: піаніста Альфреда Грюнфельда, що у Львові мав «постійних слухачів», а також «знаменитої пари артистів» італійських вокалістів Джемми Беллінчіоні і Станьо. Однак їх концерти не принесли фінансового ефекту і в подальшому Товариство на деякий період відмовилось від гастролерів. У березні 1895 року ГМТ відновило діяльність концертного бюро, влаштуваючи концерт відомого Чеського квартету, а пізніше концерт сестер Рьодер (Röder)” [105, с. 6]. Варто згадати і два концерти Й. Слівінського (13 січня і 23 лютого 1896), Т. Аркльової (20 травня 1896) та І. Абендрот (24 червня 1896) [106, с. 3].

Б. 20

Програми концертів ГМТ під час проведення Загальної Крайової Виставки (Powszechna Wystawa Krajowa) у Львові 1894 року

5 червня 1894 року під час офіційного відкриття Загальної Крайової Виставки об'єднані хори ГМТ, співочих товариств “Лютня”, “Ехо” та “Львівський Боян” виконали під керівництвом авторів “Польську кантату” Владислава Желенського та “Руську кантату” Анатолія Вахнянина.

Програма великого концерту на відкриття концертного залу у Стрийському парку, влаштований комітетом музичної секції Загальної Крайової Виставки 8 червня 1894 року:

1. К. Курпінський – “Урочистий полонез” для мішаного хору та оркестру – Галицьке Музичне Товариство.

2. В. Желенський – концертна увертюра “Лісові відгуки” для оркестру – Галицьке Музичне Товариство.
3. а) С. Монюшко – “Рицарська пісня” в опрацюванні Я. Галля, б) “Музикант” в обробці С. Нєвядомського, в) Польські народні пісні в обробці П. Машинського та С. Солтиса – чоловічі хори а саpella, чоловіче співоче товариство “Ехо”.
4. Г. Топольницький – В’язанка українських народних пісень – “Львівський Боян”.
5. а) Я. Галль – Серенада, б) С. Монюшко – Жовнірська пісня в опрацюванні Я. Галля, с) Гроссманн – Краков’як – чоловічі хори а саpella, співоче товариство “Лютня”.
6. К. Ліпінський – Воєнний концерт для скрипки (проф. М. Вольфсталь) та оркестру ГМТ.
7. А. Мінхаймер – “Весільний полонез” для мішаного хору (співоче товариство “Лютня”) та оркестру (ГМТ).

Диригенти: Рудольф Шварц – артистичний директор ГМТ, Станіслав Цетвінський – “Лютня”, Александер Орловський – “Ехо”, доктор Стефан Федак – “Львівський Боян”.

Програма концерту Галицького Музичного Товариства, влаштованого в концертному залі Комітетом музичної секції Загальної Крайової Виставки 25 червня 1894 року:

1. А. Мінхаймер – Концертна увертюра “Таємничі звуки” для великого оркестру;
2. С. Монюшко – балада “Повернення батька” в опрацюванні П. Машинського для солістів, мішаного хору в супроводі фортепіано (перше виконання);
3. Г. Венявський – Другий концерт для скрипки з оркестром;
4. З. Носковський – Краков’яки для солістів та мішаного хору в супроводі фортепіано в 4 руки (перше виконання);
5. С. Монюшко: Дует з опери “Парія” для тенора і баритона з оркестром (перше виконання); Концертний полонез для оркестру (перше виконання);
6. В. Желенський – Мазурка ор. 37 для оркестру.

Воконавці: оркестр та мішаний хор Галицького Музичного Товариства.

Солісти: Ірена Богусс (сопрано);

Яніна Репкувна (мецо-сопрано);

Д-р Кароль Черни (тенор);

Теодор Борковський (баритон);

Проф. Маурици Вольфсталь (скрипка).

Акомпанемент: проф. Владислав Вшелячинський, проф. Францішек Нойгаузер.

Диригент: Рудольф Шварц.

Б. 21

Концертні програми у сезонах 1894–1895 і 1895–1896, 1896–1897 років

У концерному сезоні 1894–1895 років Р. Шварц організував два монографічні концерти. У першому прозвучали фрагменти опери “Гоплана” (“Goplana”) В. Желенського, другий складався з симфонії “Океан” і фрагментів біблійної балади “Мойсей” А. Рубінштейна. Головною принадою концертів були перспективні молоді вокалісти: славетний Олександр Мишуга та учні видатного Валерія Висоцького: Адам Дідур, Ірена Богусс, Яніна Королевіч у творі Желенського, Ружа Цудек у творах А. Рубінштейна. Молоді вокалістки були помічені критиками, а через кілька років по тому Королевіч (вже як Королевіч-Вайдова) і Дідур стали зірками світових оперних сцен.

Окрім монографічних концертів, директор Шварц запропонував львівській публіці у “звичайних” концертах чимало різних за стилем і жанрами творів Ж. Бізе, З. Носковського, І. С. Свенсена, Р. Вагнера, М. Гомулки, І. Л. Гасслера, М. Преторіуса, А. Дворжака, К. Сен-Санса, Н. А. Ребера, К. Мікулі, Й. Гайдна, Ф. Мендельсона, А. Р. Волькманна. Виконавцями були хор і оркестр ГМТ, солісти-інструменталісти, професори Консерваторії: М. Вольфсталь, А. Слядек, Ф. Нойгаузер С. Невядомський [106, с. 18–20].

Черговий концертний сезон 1895/1896, на думку сучасників, належав одному артисту, хоч інші статутні концерти також отримали дуже добрі відгуки. Однак найбільший успіх за оцінкою музичних критиків, публіки Товариство досягло, демонструючи в концертному сезоні 1895/1896 під час третього статутного концерту 24 січня 1896 року новий твір: фортепіанний Концерт (g-moll) піаніста-віртуоза і композитора Генрика Мельцера-Щавінського, відзначений на міжнародному конкурсі ім. А. Рубінштейна у Берліні (1895). “Ця чудова композиція, виконана автором, була палко прийнята слухачами і стала першою ланкою у налагодженні тривалих взаємин між ним та львівським мистецьким світом” [106, с. 4]. Невдовзі після цього концерту Мельцер-Щавінський став професором класу фортепіано в Консерваторії ГМТ замість померлого В. Вшелячинського [106, с. 4, 21, 22; додаток Д. 30].

“Звіт” 1896/1897 років інформував, що у цьому періоді концерти Товариства відбувалися в українському Народному Домі. Готувалися вони з більшою старанністю, що притягнуло не тільки до них, але й до самого Товариства значно більшу кількість зацікавлених музичним мистецтвом львів’ян. Відзначалося, що у концертах Товариства, що відбуваються під мистецьким керівництвом директора Консерваторії Шварца, щораз більшу участь беруть професори цієї інституції, зокрема як солісти (піаніст Генрик Мельцер-Щавінський, скрипаль Маурици Вольфсталь, віолончеліст Алойз Слядек та ін.) та як учасники оркестру чи камерних ансамблів. Заслуга проведення вечорів камерної та квартетної музики належала вищеназваним професорам, а також професору класу альт Францішеку Яклю. До загального позитивного враження про концерти Товариства не мало долучилися також виступи закордонних артистів – один Альфреда Грюнфельда та два Сезара Томсона, в яких брали участь місцеві вокалісти Я. Каміллова, М. Павлікув-Новаковська й аматор доктор Шуліковський (Szulikowski) [107, с. 3–4].

Два прекрасні концерти представив Р. Шварц у сезоні 1896/1897. Перший із них відбувся 18 листопада 1896 року. Солістом був Г. Мельцер-Щавінський, який виконав з оркестром Товариства два фортепіанні концерти (свій Концерт e-moll і Концерт c-moll op. 44 К. Сен-Санса) та твори романтиків Ф. Шопена, Ф. Шуберта, “Краков’як” І. Я. Падеревського, симфонічну поему “Джинни” (“Les Djinns”) С. Франка для фортепіано й оркестру [107, с. 24, 25].

Надзвичайною подією концертного сезону ГМТ 1897/1898 було перше виконання в квітні 1898 року на терені колишньої Польщі “Німецького Реквієму” (“Deutsches Requiem”) Й. Брамса для солістів, хору й оркестру. Рецензент наголошував, що виконання цього твору “свідчить про високі устремління Товариства”. Твір був виконаний з великою старанністю та повагою [додаток Д. 313]. Солістами були Ванда Хулявська (Wanda Chulawska) і Габріель Горський (Gorski [Górski]). Усі виконавці поставилися до виступу з “належним пієтетом”, та отримали визнання “усієї публіки та критики” [108, с. 4, 26].

У цьому ж сезоні директор Шварц представив прем’єри: “Влтаву” Б. Сметани, Увертюру до опери “Князь Ігор” О. Бородіна, фрагменти драми “Сігурд Йорсальфар” (“Sigurd Jorsalfar”) Е. Гріга й інші репертуарні твори.

Б. 22

Пункти реформи Консерваторії ГМТ

Реформа передбачала диференційований підхід до різних спеціальностей (класів гри на інструменті або співу – сольного чи хорового, тобто предметів, що визначалися як “головні”, тобто “спеціальні”), визначалась кількість “обов’язкових” та “необов’язкових” (тобто – факультативних) дисциплін під час навчання на всіх курсах, а також вводила низку нових предметів, таких як: історія музики, декламація, навчання гри на кларнеті та на контрабасі, французька мова, обов’язкове для всіх вивчення основ історії та теорії музики. План занять складено так, щоби забезпечити цілісність і безперервність у системі навчання. Навчання предметів доручено: “[...] навчання гри на кларнеті п. Францішкові Лінцу, на контрабасі п. Фердинандові Тойєру, навчання історії музики п. Станіславу Невядомському, науку декламації п. Францішку Висоцькому, навчання французької мови п. Едварду Ширмі” [98, с. 4].

Починаючи з 1890/1891 року запроваджено навчання гри на валторні і цим новим відділом (класом) протягом трьох років керував професор Ф. Керчек, натомість з 1899/1900 року – професор В. Сухомель (В. Suchomel). У 1899/1900 році введено черговий інструмент – фагот, який викладав професор Р. Шоберль (R. Schoberl). Про увагу до духових інструментів свідчить повідомлення за 1891/1892 навчальний рік, де вказано, що куплено духові інструменти на суму 200 золотих, отриману від Міністерства освіти [102, с. 6]. У “Звіті” за 1894/1895 рік ішлося про особливі успіхи “класу інструментальних вправ” (камерний ансамбль) професора віолончелі Алойза Слядека.

До “обов’язкових” предметів належали:

7. загальні основи музики, хоровий спів, гармонія, контрапункт, історія музики, обов’язкове фортепіано (крім піаністів),

8. для вокалістів – декламація, французька мова (німецьку, польську знали усі).

У 1893/1894 році передбачено і вивчення італійської мови, для інструменталістів – гра в симфонічному оркестрі, камерний ансамбль.

До факультативних предметів належала естетика музики, навчання в “школі теорії музики”, в якій, окрім загальних основ музики, вивчали гармонію, історію та естетику музики, а також контрапункт і композицію.

Для перевірки діяльності Консерваторії в перший рік дирекції Шварца до Львова приїхав делегат міністерства освіти п. Йозеф Дахс (Joseph Dachs), професор віденської консерваторії, який детально перевірів усі відділи Консерваторії і залишився цілком задоволеним перевіркою [98, с. 4].

З 1888/1889 навчального року “[...] введено у щорічні публічні покази всіх учнів Консерватії екзамени в присутності екзаменаційної комісії, що складалася з членів віділу, професорів та артистичного директора; такі екзамени обов’язково повинен скласти кожен учень [99, с. 3–4]¹³⁶. Найкращі учні, відзначені екзаменаційною комісією на конкурсах нагороджувались срібною чи бронзовою медаллю, похвальною грамотою” [98, с. 4–5].

У результаті запровадження нових предметів (історія музики, декламування, французька мова, основи теорії музики, класи кларнета, контрабаса, фагота, гобою і валторни) поступово почала збільшуватися кількість професорів із 13-ти у 1887/1888 навчальному році, до 18-ти у 1893/1894 навчальному році. Зросла також кількість учнів. Варто відзначити, що, наприклад, у 1894/1895 навчальному році з 309 учнів 101 навчався у Консерваторії безплатно [105, с. 4–30].

Наступні правила для учнів були опрацьовані в 1893 і 1911 роках, навчальний план і правила для артистичного директора – в 1911 році [63, 68, 69].

Найбільше серед студентів було піаністів, тому Консерваторія залучила до роботи 8 педагогів, котрі в 1893/1894 навчальному році навчали гри на фортепіано. Згодом кількість викладачів-піаністів зросла, сягаючи 18-ти осіб у 1908/1909 навчальному році, а у наступні роки – 16-ти. Більшість педагогів навчали гри на фортепіано на початковому та середньому рівні. Дехто з учителів – М. Солтис чи В. Целлінгер, були випускниками Консерваторії ГМТ. Клас фортепіано після К. Мікулі провадили: В. Вшелячинський, Г. Мельцер-Щавінський, В. Курц, М. Задора [98, 108, 109, 123].

Оскільки деякі фортепіано в Консерваторії були в поганому стані, Товариство на вигідних умовах придбало чотири нові, виробництва віденської фірми Bösendorfer (Шварц у своєму “купецькому” минулому був постачальником інструментів цієї фірми у Львові), а сам Безендорфер подарував ГМТ ще одне концертне фортепіано. В наступні роки ця фірма й надалі постачала фортепіано Консерваторії ГМТ, частину навіть безкоштовно [107, с. 5].

До провідних педагогів Консерваторії того часу належали: М. Вольфсталь, К. Лянґ, В. Маліш (W. Malisz), В. Серославський, Ф. Сломковський,

¹³⁶ На 33-й сторінці цього ж “Звіту” подано склад конкурсної комісії. Головою був Р. Шварц, 10 членів Віділу ГМТ, 9 професорів Консерваторії: В. Вшелячинський, В. Маліш, В. Серославський, М. Вольфсталь, К. Козловський, Ф. Сломковський, С. Невядомський, В. Целлінгер і В. Висоцький. У наступні роки до конкурсної комісії залучено Я. Галля, С. Цетвінського, Г. Ярецького, неодноразово А. Вахнянина. За дирекції М. Солтиса були повернуті “пописи”. Так, 1901 році протягом березня, квітня і травня відбулося 6 сольних учнівських виступів, наступного року – 7 “пописів”, в 1902/1903 році – 8.

С. Невядомський, А. Слядек, В. Висоцький, В. Вшелячинський, Ф. Якль, Р. Нойгаузер, Г. Мельцер-Щавінський, В. Курц, Р. Фуг (R. Fug) і В. Целлінгер. Кожен із них, окрім педагогічної роботи, провадив активну мистецьку діяльність. Завдяки діяльності видатного педагога вокалу професора Валерія Висоцького¹³⁷, зі стін Консерваторії ГМТ вийшла блискуча плеяда польських та українських оперних співаків, що стали окрасою багатьох сцен Європи та інших континентів. Вони ж прославили в цілому світі своє ім'я, ім'я свого педагога і свою Alma Mater [403].

У 1891 році в Консерваторії ГМТ на основі існуючої тут “школи декламації” рішенням Галицького Сейму ухвалено проєкт утворення при Консерваторії ГМТ “драматичної школи” як окремого відділу для артистів драми й опери та для піднесення польської (у Львові вже не було австро-німецького театру) сцени і опери [101, с. 3–4] у Львові та в Галичині. Ця школа мала охоплювати “драматичну” й “оперну” підготовки. Існували навіть два окремі навчальні плани [102, с. 43–44]¹³⁸, спільно зі школою сольного співу”. На жаль, цей проєкт з фінансових причин до Першої Світової війни не було зреалізовано.

Б. 23

Програми концертів ГМТ за дирекції Солтиса

Вже перший, великий “шопенівський” концерт, який відбувся під орудою новообраного директора М. Солтиса 27 листопада 1899 року, переконав пресу і правління, що “[...] вибір Солтиса був правильний і мав реальні підстави в здібностях і активності цього митця” [110, с. 3]. Програми перших чотирьох статутних концертів, підготовані новим художнім директором у перший рік його діяльності, які відбулися 17 і 20 грудня 1899 року (перший концерт виконано два рази), 18 лютого, 28 березня та 3 травня 1900 року, також не розчарували у виборі Солтиса на посаду художнього директора ГМТ [110, с. 5]. У першому концерті запрезентовано симфонію g-moll В. А. Моцарта, два фрагменти з музики до балету “Розамунда” Ф. Шуберта та “Різдва у ораторію” для солістів К. Сен-Санса. Виконавцями були мішаний хор та оркестр ГМТ,

¹³⁷ Валерій Висоцький (Walery Wysocki, 1836, Радомско – 12.X.1907, Львів) – оперний співак (бас). Вчився у Варшаві, дебютував в Одесі. 1860 року виїхав на подальше навчання до Італії, вчився у Ф. Ламперті, 5 років виступав у міланському театрі Ля Скала і в Турині. В 1868 році осів у Львові, присвятивши себе педагогічній діяльності. Спочатку навчав у власній школі співу, з 1885 року був професором Консерваторії ГМТ. Створив методику навчання сольного співу, в якій основними завданнями були: досконале володіння емісією голосу, виразна дикція, образне мислення, переконливе втілення сценічного образу.

¹³⁸ Керівництво ГМТ брало приклад з “вищих шкіл музики і драматичного мистецтва” провідних європейських центрів.

солісти (Я. Кжижановська, К. Раух, Г. Маліновська, доктор К. Черни і доктор К. Шуліславський (активні члени ГМТ, музиканти-аматори), органну партію вів професор ГМТ В. Курц [110, с. 47]. В наступних концертах виконано: увертюри: до опери “Геновефа” Р. Шумана, до опери “Чарівна флейта” В. А. Моцарта, IV Симфонію (B-dur) Л. ван Бетховена, симфонічну поему “Надвечір” З. Фібіха, “Полонез” В. Желенського, Серенаду Й. Брамса, “Симфонічні танці” Е. Гріга, Скрипковий концерт D-dur П. Чайковського (соліст професор М. Вольфсталь), симфонічну увертюру “Коріолан” Л. ван Бетховена, III симфонію a-moll Ф. Мендельсона.

Продовжуючи традиції попередніх дирекцій, Солтис 9 березня 1900 року організував авторський монографічний концерт Владислава Желенського, на якому був присутній автор. Під орудою композитора солісти, оркестр і хор ГМТ виконали такі твори: “Литовські танці” (“Tańce litewskie”), хорові уривки з опери “Конрад Валенрод” (“Konrad Wallenrod”), Увертюру і “Думку Янка” з однойменної опери “Янек” (“Janek”), Псалом 46, “Оду до молодості” (“Oda do młodości”) та Гавот. Окрім того, прозвучали пісні у виконанні О. Мишуги, А. Шидловської (A. Szydłowska), К. Раух, С. Бурси і А. Кічман¹³⁹ (Adolf Kiczman [Kitschman]) [110, с. 47-48].

Концертну програму ГМТ у період 1899/1900 - 1912/1913 років у кожному концертному сезоні складали як статутні концерти, камерні вечори, концерти ”фонду Ю. Маліновського” так і благодійні концерти (напр. на користь спорудження пам’ятника Ф.Шопену у Львові, Адаму Міцкевичу, костелу св. Єльжбети у Львові і тп.), концерти-присвяти, починаючи від 1910/1911 н.р. концерти учнів і учениць Консерваторії ГМТ,

Урочистими концертами відзначено річниці Листопадового та Січневого повстання, повстання Т. Костюшка, Конституції 3 травня, битви під Грюнвальдом, з великим пієтетом відзначались річниці народження Ф. Шопена, В.А. Моцарта, Й. С. Баха. Діючі члени товариства брали участь в концертах під час пам’ятних траурних урочистостей, присвячених видатним полякам (Ф. Шопену, П. Скарзі (Piotr Skarga)), видатним громадянам Львова (Ф. Земялковський і заслуженим членам ГМТ (К. Мікулі, Р. Шварцу, др. Ю. Маліновському, М. Жлобіцькій) [110–112; 114; 117]. Напр. не тільки трагічною, але й мистецькою подією став концерт 28 лютого 1909 року в римо-католицькій архикафедрі пам’яті трагічно загиблого композитора Мечислава Карловича (Mieczysław Karłowicz), за участю видатної співачки Я. Королевич-Вайдової та оркестру ГМТ разом з членами оркестру Міського театру. До програми увійшли: симфонічна поема ор. 9

¹³⁹ Як можна припустити, йдеться про батька першої польки-диригентки Анди Кічман – Адольфа Кічмана.

“Хвилі, що повертаються” (“Powracające fale”), симфонічний триптих “Одвічні пісні” (“Odwieczne pieśni”), солоспіви: “Еротичне” (“Z erotyków”), “Звідки перші зорі” (“Skąd pierwsze gwiazdy”), “На снігу” (“Na śniegu”), і “Сумна моя душа” (“Smutną jest dusza moja”).

Організовано концерти до відкриття пам’ятників заслуженим полякам А. Голуховському, А. Міцкевичу, памятної дошки К. Мікулі при Ормянській катедрі; хор і оркестр ГМТ виступали під час урочистих богослужінь з нагоди відкриття засідань Галицького Крайового Сейму, під час шлюбів членів товариства. Відповідно до характеру події колективи ГМТ виконували урочисту месу для солістів, хору та оркестру А. Мінхаймера, меси К. Студзінського, С. Монюшка, Реквієми Дж. Верді, С. Монюшка, Л. Керубіні, К. Сен-Санса, ”Veni Creator” Фресера, ”Весільний полонез” Орловського, кантату Ф. Мендельсона ”Честь вам, браття, в урочисту хвилину”, гімн з XIII ст. Г. Горчицького ”Gaude Mater Polonia”.

Поступово, від 1902 року виразно стає помітне тенденція до обмеження кількості виступів ГМТ у цього типу імпрезах, що видимо пов’язано з активізацією діяльності різноманітних музичних товариств та гуртків та інших серйозних музичних інституцій, таких як опера та відкрита у 1902 році Львівська філармонія. Філармонія від жовтня 1902 року до травня 1903 року організувала близько 150 концертів, що становило надзвичайно велику кількість. Можливо саме тому ГМТ з огляду на велику зацікавленість львів’ян філармонічними концертами та іншими музичними продукціями конкурентних товариств, дещо обмежило концертну діяльність, що, однак, не вплинуло негативно на кількість слухачів на концертах Товариства. Це може бути свідченням, з одного боку, зростаючого зацікавлення з боку мешканців міста концертами цього типу, з другого ж – доброго артистичного рівня концертів ГМТ, що мали постійних шанувальників [113, с. 3].

У 1900/1901 і 1901/1902 роках Солтис підготував кілька вельми цікавих прем’єр. Під час статутних концертів оркестр під його батутою виконав: фрагмент “Передвеликоднє чудо” (“Charfreitagszauber”) з опери “Парсіфаль” Р. Вагнера, симфонічну поему “Тіль Ойленшпігель” ор. 28 Р. Штрауса, Симфонію ор. 16 “Гарольд в Італії” Г. Берліоза, IX симфонію Л. ван Бетховена, концертну версію опери “Орфей і Евридика” К. В. Глюка. Не забув М. Солтис і про львівських композиторів – програму одного зі статутних концертів складала твори лише місцевих авторів, як аматорів, так і

професіоналів – членів ГМТ: Станіслава Кучкевича, Леона графа Пінінського¹⁴⁰ та М. Солтиса (симфонічна поема “Останній день”). 14 березня ГМТ 1902 року організувало рідкісний на той час концерт, так звану “Історичну Музичну Академію” за участю мішаного хору ГМТ під керівництвом ксьондза доктора Юзефа Сужинського. Партію органу виконував М. Солтис. У концерті прозвучали польські релігійні твори – анонімні та композиторів XVI–XVIII століть, композиції ксьондза Ю. Сужинського: 1. Кс. доктор Ю. Сужинський – *Veni Creator* гімн для 4-х голосів та органа; 2. Мартін Леополіта (XVI ст.) – “*Agnus Dei*” з *Missa Paschalis* для 6 і 5 голосів а capella; 3. Миколай Гомулка (XVI ст.) – Псалом 136 “*Super Flumina Babylonis*” для 4 голосів а capella; 4. Миколай Зеленський (XVII ст.) – *Graduale “In Monte Oliveti”* для 4 голосів а capella; 5. Миколай Зеленський – гімн “*O gloriosa Domina*” для 5 голосів а capella; 6. Пісня “*Ogrodzie Oliwny*” – польська народна мелодія з XVII ст. для 4 голосів а capella; 7. Пісня “*Lament duszy*” з XVII ст. співана у Великодну П’ятницю для 4 голосів а capella; 8. Кс. Бартомеї Пенкель (XVII ст.) – меса: *Sanctus, Benedictus, Agnus Dei, Messa senza le serimonie* для 8 голосів та органа; 9. Кс. Гжегож Горчицький (XVIII ст.) – *Sanctus i Benedictus* для 4 голосів а capella; 10. Кс. доктор Ю. Сужинський – *Antyfona “Pod Twoja obronę”* для 4 голосів а capella; 11. Ю. Сужинський – Пісня “*Змилуйся, Ісусе*” для 4 голосів а capella; 12. Новіаліс – *Responsorium Calligaverunt* для 4 голосів а capella; 13. Ю. Сужинський – ор. 24. *Gloria i Benedictus* для 4 голосів та органа [112, с.16-17].

Надзвичайно урочисто 1 березня 1903 року відбувся ювілейний вечір організований ГМТ спільно з архієпископом-митрополитом Ю. Більчевським на честь Його Святості Папи Римського Леона XIII. З цієї нагоди до Львова запрошено відомого композитора релігійної музики ксьондза доктора Юзефа Сужинського, який диригував власним твором “Ода на привітання нового століття” для мішаного хору, баритонове соло та оркестру до слів Папи Леона XIII [113, с. 3, 23–24].

У концертному сезоні 1903/1904, Солтис підготував надзвичайний концерт, до спільної реалізації якого були запрошені музиканти Міського театру. 11 березня 1904 року на якому виконано “Страсті за Матфеєм” (“*Mathäus Passion*”) Й. С. Баха. Хорові партії виконали хорові колективи ГМТ та солісти – як аматори так і професіонали: Р. Ротштейн (R. Rothstein), І. Сологуб, В. Малявський (Włodzimierz Malawski), доктор К. Завіловський (Konrad Zawilowski), А. Манфред (A. Manfred), З. Моссочи, Ч. Заремба (Czesław Zaremba), М. Вольфсталь та А. Слядек. З приводу цього концерту варшавський

¹⁴⁰ Леон граф Пінінський в 1898–1903 роках був намісником Галичини (ця функція дублювала функцію генерал-губернатора).

часопис “Bluszcz” писав: “Музикальна частина публіки з щирим зацікавленням поспішила на виконання чудового твору Баха «Страсті за Матфесем» та не розчарувалась у ансамблі хорів та оркестру, а також солістів-чоловіків. Особливо всіх захопив д-р Конрад Завіловський в партії Христа [...]. Натомість фатально прозвучали жіночі сольні партії та загальне здивування викликав факт, що Товариство у такому музикальному місті, як Львів, котре має добрі оперні сили, не зуміло знайти трьох солісток. Через це прекрасний твір не міг бути повторений для тих, котрим не вдалося послухати його в основному концерті” [додаток Д. 337].

У 1905/1906 році М. Солтис підготував чотири статутні концерти з розмаїтим репертуаром: симфонічними та вокально-симфонічними творами Л. ван Бетховена, Г. Вольфа, Е. Гріга, Р. Вагнера та сучасного польського композитора Фелікса Нововейського [додаток Д. 142]. Окрім цього, під час надзвичайного концерту 19 січня 1906 року прозвучала ораторія “Рай і Пері” Р. Шумана, а під час четвертого статутного концерту, на відзначення 150-ї річниці від дня народження В.А.Моцарта, 23 березня в залі Народного Дому вперше у Львові виконано монументальну Велику месу с-moll В. А. Моцарта. Як писала газета, “[...] пять років тому директор Моцартівського Товариства у Дрездені Алойз Шмітт реконструював її як повноцінну месу. У такій формі її виконано у Дрездені, а минулого року – у Відні в концерті тамтешнього Товариства Друзів Музики” [додаток Д. 5]. Виконавцями були хори ГМТ та клас хорвого співу Консерваторії, оркестр Галицького Музичного Товариства за участю членів оркестру Міського театру. Сольні партії довірено відомим співачкам – Яніні Грацькій-Кжижановській, Гелені Маковській з Праги, Л. Серадзькій (L. Sieradzka), оперному співаку А. Оконському (Adam Okoński), в ораторії Шумана), та добре підготованим і відомим аматорам Адаму Місю та Міхалу Єльонському [додаток Д. 293].

Особливо піднеслою подією в культурному житті Львова став авторський концерт Ф. Нововейського, під патронатом архієпископа Юзефа Більчевського. Концерт відбувся 10 квітня 1906 року в залі Львівської філармонії, під час якого, крім інших творів композитора, виконано ораторію “Знайдження святого Хреста” для солістів (Гелена Олеска (Helena Oleska) сопрано – альт, Зигмунт Моссочи – бас), хору, оркестру ГМТ за участю членів Міського оркестру та органу (М. Солтис). Виконання мало символічне духовне значення – патронат над ним здійснював шанований у Львові архієпископ, а дохід поповнив фонд будови костела св. Ельжбети а також був виразом підтримки творчості молодих польських композиторів [116, с. 2-3, 13-15].

У черговому концертному сезоні 1906/1907 художній директор став активніше впроваджувати монографічні програми. Перший статутний концерт складався винятково з творів Бетховена, а третій був присвячений Й. С. Баху. У ньому провідними силами ГМТ виконано оркестрові твори і величні “Страсті за Матфеєм” [117, с. 12-13]. Зацікавлення публіки викликала ораторія сучасного французького композитора Габріеля Перне (Gabriel Perne, 1863–1937) “Хрестовий похід дітей” (“La Croisade des Enfants”) виконана у концертному сезоні 1908/1909 силами хорів ГМТ і товариства “Гейнал” (“Hejnał”), оркестрантів ГМТ і Міського театру та солістів: В. Гендріх [Гендріхувна] (Wanda Hendrich [Hendrichówna]), А. Ремерувна (A. Remerówna), Й. Мунзлінгер (J. Munzlinger) і професор А. Діанні [119, с. II, III, 18]. З уваги на велику зацікавленість концерт відбувся у вщент заповненому залі Філармонії [тоді – від 1902 року – знаходилась у перебудованому Скарбківському театрі – теперішньому Театрі ім.М.Заньковецької – Т.М.].

Як читаємо у “Звіті” за 1908/1909 рік, “наші концерти відбуваються при повному залі добірної та щиро музикальної публіки, котра захоплюється серйозною хоровою і симфонічною музикою” [119, с. 3].

Б. 24

Опис святкування 100-річного ювілею Шопена у Львові

“Gazeta Lwowska” вже 20 лютого 1910 року [додаток Д, 17] повідомляла, що у Львові постав Комітет, котрий мав підготувати усі заходи для вшанування сотої річниці від дня народження Ф. Шопена, кульмінація котрих мала відбутися у жовтні цього року. У комітет входили: багатолітній ректор Ягеллонського Університету у Кракові, Станіслав граф Тарновський (Stanisław hrabia Tarnowski) – почесний голова заходів, Александр Мнішек Тхожніцький – голова, Анджей князь Любомирський, Леон граф Пінінський, представники ГМТ: Адам Креховецький (Adam Krechowieski) і Мечислав Солтис – заступники голови, Станіслав Невядомський – генеральний секретар, Ігнаци Фурман (Ignacy Fuhrman) та Станіслав Гловацький (Stanisław Głowacki) – секретарі, та інші (всього 49 осіб)¹⁴¹. Як один із елементів відзначення ювілею було оголошення Комітетом з відзначення сотої річниці Ф. Шопена у Львові композиторського конкурсу на наступні твори: 1. фортепіанний твір для 2-х рук більших розмірів (“Соната”, “Фантазія”, тощо, у тім числі оркестрові твори); 2. фортепіанна композиція довільної

¹⁴¹ Подроблиці цих подій описані у книзі І. Фурмана [332].

форми; 3. одноголосна “Пісня” в супроводі фортепіано на слова польського поета [додаток Д. 187].

26 жовтня в часопису “Gazeta Lwowska” надруковано “Надзвичайний додаток” під заголовком “Сота річниця уродин Фридерика Шопена”, котрий займав повних 4 шпальти. На них детально описано все, що діялося у Львові від привітання учасників Першого З’їзду польських музикантів (особливо подружжя Падеревських) до усіх промов, котрі були тоді виголошені (подано їх майже повні тексти) та деяких програм. З особливим пієтетом у ці дні вітали та вшановували Ігнаци Яна Падеревського – видатного композитора і піаніста, пропагандиста творчості Ф. Шопена [додаток Д. 190; Д. 196; Д. 197; Д. 198; Д. 199; Д. 201; Д.202]. Львівські та варшавські часописи дуже детально описували усі тодішні події, пов’язані із шопенівським ювілеєм.

22 жовтня на зустрічі з Падеревським у Літературно-Художньому Колі зібралися керівники міста, члени оргкомітету “Першого з’їзду польських музикантів”, котрим відзначено шопенівські роковини, Маєстро виступив з подячним словом за честь надання йому почесного членства “Кола”. (У різний час йому було присвоєно почесне членство деяких інших польських львівських товариств, а Львівський університет надав йому звання почесного доктора). Він сказав: “Ми, польські музиканти є дітьми одного батька – Шопена. Чим ми є біля нього? – Малими дзвіночками біля велетенського дзвону. Він є як дерево, котре сягає небес, а ми тільки ледво паростки біля пня [...]. Ми у тіні, а він у віддблисках сонця. Як належить добрим дітям, складаємо сьогодні біля його ніг плоди своєї праці, пожинаємо плоди його ласки [...]” [додаток Д. 189].

У неділю 23 жовтня урочисте відкриття з’їзду розпочалося службою Божою у римо-католицькій архикатедрі, яку вів архиєпископ Ю. Більчевський. Під час служби меси А. Мінхаймера під орудою М. Солтиса виконували оперні співаки К. Млодніцка (Kazimiera Młodnicka), С. Скібінська-Тарнавська (Zofia Skibińska-Tarnawska), А. Місь, Л. Єленський (Leon Jeleński), оркестр ГМТ та зведені хори ГМТ і співочих товариств. Після меси, єпископ В. Бандурський (Władysław Bandurski) виголосив “дуже поетичну і чудову проповідь” присвячену Ф. Шопені. Окрім нього, урочисті промови виголосили С. Тарновський та І. Я. Падеревський. Як писали газети вже це богослужіння було чудовою маніфестацією сучасної польської думки, показом глорії польського народу. У цей же день у післяобідній час у всіх районах Львова, школах, читальнях відбувалися вечори, присвячені Шопену [додаток Д. 192].

О 12-й годині відбулась інавгурація І-го З’їзду польських музикантів. Інавгураційний концерт відкрито прем’єрою твору Зигмунта Носковського “З життя

народу”. Це були “Варіації” для симфонічного оркестру на тему “Полонеза” A-dur Ф. Шопена. Після музичного вступу розпочалися засідання під головуванням Падеревського, на якому він виголосив резонансну патріотичну промову.

На закінчення інавгураційної урочистості зведений оркестр Міського театру і ГМТ, а також хор ГМТ, хор співочого товариства “Лютня”, під орудою М. Солтиса за участю М. Левіцької (Matylda Lewicka) і Станіслава Тарнавського (Stanisław Tarnawski) виконали “Te Deum” Ельснера, що було символічним уклоном першому вчителю – Шопену.

У наступні дні 24 та 25 жовтня в передобідню пору З’їзд засідав у новому залі ГМТ у програмних секціях, а вечорами відбувалися концерти. Участь взяло близько 100 осіб.

На прийомі у великому залі Львівської ратуші 26 жовтня президент міста Станіслав Цюхцінський (Stanisław Ciuchciński) вручив Падеревському почесний адрес Ради міста Львова, написаний на великого фортмату пергаменті староготичним письмом і з підписами Президії та усіх членів Ради, котрі разом із численними мешканцями були присутні на цій урочистості. І. Я. Падеревський виголосив тоді відому патріотичну промову, у якій наголошувалося значення Львова для польської культури та національної ідентичності, яка мала свій широкий і важливий відгук у пресі. Спілка “Польського Сокільництва” присвоїла йому звання почесного члена [додаток Д. 200]. Таке ж членство присвоїв Падеревському Виділ “Товариства Польських Журналістів” [додаток Д. 201].

У цей же день відбувся другий гала-концерт присвячений панорамі польської музики XVI–XVIII століть, у виконанні хорів і солістки, відомої клавесиністки Ванди Ландовської (Wanda Landowska). Окрім того, відбулися два фортепіанні речиталі – учня К. Мікулі славетного піаніста Маурици Розенталя, та англійського піаніста Ернеста Шеллінга (Ernest Shelling), які виконали програми, що склалися винятково з творів Шопена [337, с. 203–205]. 26 жовтня в Міському Театрі була виставлена опера І. Я. Падеревського “Манру” (польська прем’єра відбулася 1901 року у Львові, декілька місяців після її першої постановки у Дрездені).

27 жовтня відбувся третій гала-концерт, який присвячений лише музиці Шопена у виконанні І. Я. Падеревського.

28 жовтня проведено урочисте закриття з’їзду. Під час останнього гала-концерту 28 жовтня вперше у Львові виконано твори сучасних польських композиторів. В. Желенський диригував увертюрою до опери “Янек”, Людомир Ружицький – професор Консерваторії ГМТ симфонічною поемою “Ангели” (“Anhelli”), Генрик

Мельцер-Щавінський виконав свій Концерт e-moll. Звінченням концерту було перше у Польщі виконання симфонії h-moll op. 24 Падеревського під орудою Генрика Опенського.

Виступи, котрі супроводжували ці заходи, мали три мети. Перша – утвердження на символічне задокументування польськості, друга – узаконення “Товариства імені (культу) Фридерика Шопена” (Kult Fryderyka Chopina), і третя – оголошення результатів конкурсу ім. Ф. Шопена на фортепіанний твір, де першу нагороду здобула I Соната К. Шимановського.

Ювілейні урочистості Шопена, організовані ГМТ, були оголошені справжнім національним святом, бо не обмежувалися тільки музикою Шопена, а широко залучали суспільство до акцій та вирішували низку нагальних проблем польської національної культури.

Звінченням шопенівських урочистостей було відкриття концертного залу в будівлі ГМТ 27 листопада 1910 року, під час якого зал посвятив архієпископ Ю. Більчевський, виступили голова ГМТ князь А. Любомирський і президент Львова С. Цюхцінський. Закінчилась урочистість концертом під батудою Л. Ружицький і М. Солтис, виконавці - оркестр і хор ГМТ за співучасті членів оркестру Міського театру, а також солістки Станіслави Корвін-Шимановської. Виконано Кантату на слова Марії Конопніцької Я. Галля, симфонічний прелюд “Варшав’янка” (“Warszawianka”) Л. Ружицького (прем’єра) та увертюру “Леонора № 3” Бетховена [121, с. 3, 23].

Б. 25

Програми концертів у сезонах 1910/1911–1913/1914 років

М. Солтис, згідно зростаючих національних тенденцій у діяльності ГМТ, які знайшли своє відображення у статутних змінах, намагався збагачувати концертну програму звичайних концертів творами польських композиторів. Згідно постановам нового Статуту, Товариство повинно було також ввести т.зв. ”популярні концерти”, під час яких повинні були виконуватись переважно твори польських композиторів у супроводі лекції. В програми майже кожного з концертів почали долучатись твори польських композиторів і таким чином у сезонах 1910/1911-1913/14 виконано м.ін. наступні твори великої форми: симфонію “Від весни до весни” (“Od wiosny do wiosny”) З. Носковського, “Литовську рапсодію” (“Rapsodia Litewska”) op. 11, “Одвічні пісні” (“Odwieczne pieśni”) М. Карловича, симфонічну поему “Станіслав і Анна Освенціми” М. Карловича, симфонічну поему Б. Валлек-Валєвського ”Зигмунт Август і Барбара”,

”Дон-Кіхот” Ф. Моравського, Скрипковий концерт A-dur op.8 М. Карловіча, симфонічну Фантазію З. Яхімецького (Zdzisław Jachimecki)¹⁴², Симфонію a-moll В. Желенського. 23 квітня 1913 року під час четвертого концерту ГМТ (повторений 25 квітня 1913 року) представлено драматичну ораторію Ф. Нововейського “Quo vadis” (“Камо грядеш?”) за мотивами однойменного роману Г. Сенкевича у виконанні колективів і солістів ГМТ, чоловічого хору співацького товариства “Гейнал” і оркестру Міського театру. Солоістами були: Св. Петро-апостол – придворний співак Франц Штайнер (Franz Schteiner, баритон), Лігія – Зофія Електоровічувна (Zofia Elektrowiczówna, сопрано), командир преторіанців – Олександр Нижанковський [Нижанківський] (бас), партія органу – професор Вілем Курц [123, с. III].

8 листопада 1912 року відбувся перший з “популярних” концертів ГМТ і був присвячений давній музиці. Після доповіді доцента Ягеллонського Університету в Кракові, професора доктора Здзіслава Яхімецького хор ГМТ і солісти виконали релігійні твори композиторів XVI ст.: псалом “Deus meus” Міколая Гомулки (Mikołaj Gomołka), кантату “Audite mortales” для п’яти сольних голосів, хору, 3 віолончелей та органа Бартоломея Пенкеля (Bartłomiej Pekeł), мотет “In Te Domine speravi” Вацлава з Шамотул (Wacław z Szamotuł) та сучасних польських композиторів: першу польську церковну сонату “Sonata da chiesa” для двох скрипок і фортепіано С. Шажинського (Stanisław Szarzyński), (М. Вольфсталь, А. Тшецецький (A. Trzeciecki) – скрипки, Ф. Нойгаузер – фортепіано), Концерт для баса “Deus in Nomine Tuo” М. Мельчевського в супроводі двох скрипок та віолончелі [123, с. 4].

У вересні 1912 року львівська римо-католицька спільнота відзначала ювілей відомого проповідника XVI ст. єзуїтського священника Пьотра Скарги, котрий певний час був пов’язаний зі Львовом. З цього приводу у низці заходів, йому присвячених, були залучені “усі” львівські викально-музичні колективи. У межах концерту “Літературно-музична академія на честь Пьотра Скарги”, хор ГМТ а cappella заспівав вибрані псаломи М. Гомулки, Вацлава з Шамотул і Орландо ді Лассо. У наступній частині виконано Кантату “Пьотр Скарга” Нововейського на слова Л. Ридля (Lucian Rydl) для хору, оркестру, солістів та органу. Партію органу виконував сам композитор. Окрім того, відбулися сольний фортепіанний концерт професора консерваторії ГМТ Міхала Задори, з творами Баха, Шопена і Ліста, і “вечір фортепіанних дуетів” професорів Задори і Курца [123, с. 15-19; додаток Д. 159; Д. 294].

¹⁴² Цей видатний учений був випускником Консерваторії Галицького Музичного Товариства.

За ініціативи ГМТ та “Товариства ім. Ф Шопена”, 7 березня 1912 року у залі ГМТ відбувся декламаційно-музичний вечір, на якому Леон граф Пінінський, знаменитий естет, знавець музики й образотворчого мистецтва виголосив доповідь “Музика як чинник культури”, ілюстровану музичними прикладами від XV і XVI століть, закінчуючи фортепіанними творами Дебюссі. Ілюстраторами виступили: в супроводі арфи професор ГМТ Діанні з давніми піснями трубадурів, хор хлопчиків (учні класу сольфеджіо Консерваторії ГМТ професор К.Тарнавської виконував фрагменти зі старих григоріанських співаників та мотети Палестріни, сольні партії виконували Л. Голубєвна, Ол. Нижанковський, Г. Оттавова ілюструвала доповідь фортепіанними творами [додаток Д. 295], струнний квартет виконував частини квартетів Й. Гайдна і В. А. Моцарта. Артистичне керівництво здійснив М. Солтис [додаток Д. 296].

Солтис не відмовлявся і від творчості сучасних європейських композиторів, формуючи програму статутних концертів за принципом стильової різноманітності. Напр. в концертному сезоні 1910/11-1912/13 виконано прем'єрні твори: симфонічну Фантазію G-dur op. 16 Р. Штрауса, Віолончельний концерт a-moll op. 33 К. Сен-Санса із солістом, здібним учнем Консерваторії Дезидерієм Данчовським, Скрипковий концерт d-moll op. 47 Я. Сібеліуса (соліст М. Вольфсталь), симфонічну прему “Юність Геракла” op. 76 К. Сен-Санс, симфонічну фантазію “З Італії” Р. Штрауса, “Ноктюрни” К. Дебюссі, Симфонію № 4 G-dur Г. Малер зі солісткою С. Корвін-Шимановською, III Фортепіанний концерт d-moll op. 30 С. Рахманінова зі солістом театру Е. Штайнбергером (E. Schteinberger) представили сучасну польську музику: [121, с. 23, 24; 123, с. III, 15-19].

П'ятдесята річниця Січневого повстання інспірувала керівництво ГМТ, оголосити конкурс композиторів на оркестровий твір, який би відповідав національній тематиці, та організувати урочистий З'їзд Польських музичних і співочих товариств. Після тривалого підготовчого періоду цей З'їзд відбувся 8, 9 і 11 листопада 1913 року. У музичному оформленні З'їзду вирізнялася прем'єра ораторії М. Солтиса “Клятви Яна Казимира” в римо-католицькій базиліці, підготована хором і оркестром ГМТ разом із хорами товариств “Лютня” та “Гейнал”. Цей концерт справив на слухачів “незабутнє враження”, а критикою був визнаний видатною митецькою подією [123, с. IV; додаток Д. 97; Д. 98].

Широка гама вокально-інструментальної та інструментальної музики була представлена на камерних вечорах (“квартетних вечорах”) та камерних концертах ГМТ, які називались “на вшанування Ю. Маліновського”. Різниця між ними полягала у тому, що під час камерних вечорів звучала тільки інструментальна камерна музика тоді як концертах “на вшанування пам'яті Ю. Маліновського” окрім інструментальних творів,

вокаліст у супроводі фортепіано виконував пісні чи оперні арії під акомпанемент фортепіано, хоча траплялося, що співака супроводжувало тріо або струнний квартет. Програму майже кожного концерту розпочинала і закінчувала інструментальна камерна форма: квартет, тріо, струнний або фортепіанний квінтет, зрідка і октет. Виконавцями інструментальних творів були професори Консерваторії: В. Курц, А. Слядек, М. Вольфсталь, Ф. Якль, Ф. Нойгаузер, С. Гловацький, Ф. Фугль (F. Fugl), Г. Козловська, В. Курц, А. Діанні, учні та випускники Консерваторії: М. Серединський (M. Seredyński), А. Бережницький, Н. Гермелін, Р. Шпіглер (R. Spiegler), К. Мошинський (K. Moszyński), М. Тун (M. Thun), Й. Долежал (J. Doležal), М. Лобажевський (M. Łobarzewski), З. Тарнавський (Z. Tarnawski), К. Млодніцький (K. Młodnicki), А. Солтис, Д. Данчовський, К. Лілієнталь (K. Lilienthal), М. Глузінська (M. Głuzińska), З. Новак (Z. Nowak) і З. Моссочи. Деколи виступали оперні співаки з Міського театру: З. Яросевич, Г. Маковська, А. Кольїньон-Шиманська (Collignon--Szymańska). У репертуарі концертів, який вражає широким спектром національних культур і стилів, прозвучали камерні опуси Й. Брамса, Л. ван Бетховена, К. Діттерсдорфа, В. А. Моцарта, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Е. Гріга, О. Бородіна, Н. Гаде, В. Новака, І. С. Свенсена, В. Желенського, Е. Шоссона, Г. Форе. Вокальна музика була представлена піснями Р. Шумана, Ш. Гуно, аріями з опер Моцарта, Верді, Россіні, солоспівами польських авторів С. Монюшка, С. Невядомського, І. Я. Падеревського, В. Желенського, Я. Галля, М. Солтиса, І. Я. Падеревського та ін. Зрідка виконували [111; 113; 116; 117; 119; 121; 122; 123].

Після реорганізації ГМТ, пов'язаної зі змінами статуту, в сезоні 1912/1913 “квартетні вечори” організовував фонд “на вшанування пам'яті Ю. Маліновського”. Наводимо один зі зразків програми одного з “квартетних вечорів” (14 лютого 1913 року): В. А. Моцарт. Струнний квартет A-dur (М. Вольфсталь, Ф. Якль, Й. Долежал, А. Слядек), Ф. Ліст “Гондольєра”, “Кипариси вілли д'Есте”, Дж. Россіні – Ф. Ліст “Serenata e l'orgia” для фортепіано (М. Задора), пісні Е. Гріга, М. Солтиса, С. Невядомського (З. Цесельська (Z. Ciesielska)), Фортепіанний квінтет С. Франка у виконанні учасників концерту [123, с. 18].

Б. 26

Приклад концертної програми учнів Консерваторії ГМТ

Наводимо досить типовий приклад програми концерту учнів та учениць Консерваторії за 6 березня 1913 року:

1. Ф. Мендельсон – Фортепіанне тріо d-moll (Ф. Лілієнталь, М. Гупчицувна (M. Gupczycówna), Й. Гайгер (J. Gajger));
 2. Й. С. Бах – Італійський концерт (І. Піонтковська (Irena Piątkowska));
 3. а) В. Вшелячинський – ”Чому”, б) С. Монюшко – Арія з опери ”Галька” (І. Янкевич (I. Inkiewicz));
 4. В. А. Моцарт – Andante із Струнного квартету (Ф. Лілієнталь, А.Тшецецкий (A. Trzeciecki), В. Беднарський (W. Bednarski), П. Май (P. Maj));
 5. а) А.Рубінштейн – ”Етюд” (М. Міхальська (M. Michalska), б) ”Менует” із ”Струнного квартету” (виконавці – як вище)
 6. а) Падре Мартіні – Piacer d’amore, б) С. Монюшко – ”О, мати моя” (М. Трохимчук)
 7. Ф. Ліст – ”Балада” (С. Пюркевичувна (S. Piórkiewiczówna)).
- Учні класу проф. А. Діанні, А. Слядека, М. Вольфстаала та концертного курсу професора М. Задори. Акомпанемент - С. Роткаєлювна (S. Rotkaeluwna).

Б. 27.

Таблиця Б. 2 - Кількість педагогів та учнів Консерваторії ГМТ у 1853–1919 роках

Таблиця Б. 2

Навчальний рік	Педагоги	Учні	Навчальний рік	Педагоги	Учні
1853/1854	Немає даних	Немає даних	1887/1888	13	399
1854/1855	7	43	1888/1889	16	214
1855/1856	5	90	1889/1890	17	219
1856/1857	6	Немає даних	1890/1891	18	205
1857/1858	6	Немає даних	1891/1892	17	236
1858/1859	9	91	1892/1893	17	277
1859/1860	5	91	1893/1894	18	327
1860/1861	5	98	1894/1895	20	319
1861/1862	4	73	1895/1896	22	397
1862/1863	4	91	1896/1897	22	409

1863/1864	4	83	1897/1898	22	373
1864/1865	4	97	1898/1899	22	405
1865/1866	3	102	1899/1900	21	380
1866/1867	3	165	1900/1901	21	390
1867/1868	3	176	1901/1902	21	380
1868/1869	4	83	1902/1903	21	402
1869/1870	5	138	1903/1904	23	434
1870/1871	5	199	1904/1905	23	410
1871/1872	6	155	1905/1906	24	421
1872/1873	9	213	1906/1907	30	440
1873/1874	10	267	1907/1908	28	530
1874/1875	11	248	1908/1909	32	530
1875/1876	11	Немає даних	1909/1910	32	545
1876/1877	11	251	1910/1911	31	503
1877/1878	11	329	1911/1912	33	544
1878/1879	9	275	1912/1913	33	575
1879/1880	9	201	1913/1914	34	501
1880/1881	13	211	1914/1915	14	119
1881/1882	11	235	1915/1916	17	356
1882/1883	8	277	1916/1917	26	517
1883/1884	10	312	1917/1918	40	925
1884/1885	10	384	1918/1919	40	1146
1885/1886	10	390	–	–	–
1886/1887	9	292	–	–	–

Привертає увагу плинність педагогів та учнів у період 1854–1897 років. Значні кількісні перепади, зменшення чисельності учнів в окремі роки (наприклад, в 1867/1868, 1868/1869, 1878/1879, 1879/1880, 1885/1886–1886/1887 [і зразу за ним раптовий “стрибок” в 1886/1887–1887/1888 роках вгору і знову вниз – в наступному році]) важко зрозуміти. Це було явищем негативним, яке свідчило про нестабільність навчального процесу. Цілком зрозумілим є різке падіння кількості педагогів та учнів у 1913/1914–1914/1915 роках, коли почалася Перша світова війна. Натомість цікавим є подальший раптове

кількісне зростання у наступні роки, ще у воєнний період. Це був справжній вибух потягу до музичного мистецтва.

Б. 28

Кантатно-ораторійні твори, виконані хором "Лютні" самостійно та за участі колективів ГМТ, "Ехо" та "Бояну" (в хронологічному порядку)

Л. Керубіні – "Реквієм" (1882), Ф. С. Давід – ораторія "Пустеля", Ш. Гуно – ораторія "Смерть і життя" (1885), В. А. Моцарт – "Реквієм", Л. Керубіні – "Реквієм" (1891, разом з ГМТ), Г. Ф. Гендель – ораторія "Месія" (1892, разом з ГМТ), М. Брух – ораторія "Пісня про дзвін" (1893), В. Желєнський – "Кантата", А. Вахнянин – "Кантата" (1894, разом з ГМТ, "Ехо" та "Бояном"), Р. Вагнер – кантата "Хресний похід", Дж. Россіні – "Урочиста меса", Ф. Мендельсон – ораторія "Ілія", С. Монюшко – "Кримські сонети", А. Дворжак – "Весільні сорочки", М. Бернацький – "Костюшківська кантата" (усі – 1894), М. Солтис – ораторія "Клятви Яна Казимира" (1895, разом з ГМТ, повторене 4 рази), М. Солтис – "Кантата" на слова С. Россовського, Дж. Б. Перголезі – "Stabat Mater", Ш. Гуно – "Триголосна меса", С. Дж. Р. Меркаданте – "Меса", Дж. Россіні "Stabat Mater" (усі – 1895), Ф. Мендельсон – ораторія "Ілія", М. Солтис "Клятви Яна Казимира" (1896), М. Солтис – кантата "Esse Sacerdos magnus", Ф. Мендельсон – ораторія "Христос", С. Монюшко – балада "Пані Твардовська", Т. Дюбуа – ораторія "Сім слів Христа" (усі – 1897), М. Солтис – кантата "Esse sacerdos magnus", З. Носковський – балада "Ясьо", Дж. Россіні "Stabat Mater", Дж. Верді – "Реквієм", Ф. Мендельсон – ораторія "Христос", М. Брух – ораторія "Фрітйоф", Й. Фергульст – "Реквієм", Меси – Ш. Гуно, С. Дж. Р. Меркаданте, К. Курпінського, М. Райманна, Цінгля, В. А. Моцарт – "Привітальна кантата", М. Брух – кантата "Römische Leichenfeier", Т. Покорський (псевдонім) – кантата "Зірвіть завісу" (усі – 1898), З. Носковський – кантата "Світезянка", С. Монюшко – "Кримські сонети", Е. Асторга – "Stabat Mater" (1899), К. Сен-Санс – ораторія "Потоп", К. Бендель – музична казка "Шванда-волинщик", С. Дж. Р. Меркаданте – "Сім слів Христа" (двічі), Ф. Мендельсон – ораторія "Христос", З. Носковський – кантата "Мандрівний музикант" (разом з "Ехо"), Дж. Верді – "Реквієм" (разом з ГМТ, "Ехо"), С. Монюшко – "Реквієм", В. Е. Горак – "Меса" (усі – 1900), С. Монюшко – "Реквієм" (разом з ГМТ), Й. Г. Райнбергер – балада "Монфорт", С. Невядомський – "Кантата в честь К. Уейського", З. Носковський – кантата "Мандрівний музикант", М. Солтис – кантата "Ода до радості", В. Е. Горак "Урочиста меса", С. Дж. Р. Меокаданте – "Сім слів Христа" (усі – 1901), Ф. С. Давід – ораторія "Пустеля", Ф. Мендельсон – "Кантата" (разом з ГМТ), С. Монюшко

– “Кримські сонети”, С. Невядомський – “Кантата для Конопніцької” (разом з ГМТ), Г. Ф. Гендель – ораторія “Самсон”, Г. Ярецький – “Ода до молодості” (разом з ГМТ, “Ехо”, двічі), Й. Г. Райнбергер – “Урочиста меса” (усі – 1902), Л. Перозі – ораторія “Свята Трилогія: В’їзд Христа до Єрусалиму, Христові Муки, Мойсей” (разом з “Львівським Академічним Хором”), Г. Ф. Гендель – ораторія “Самсон”, Р. Леонкавалло – ораторія “Медічі” (диригент – автор), З. Носковський – кантата “Рік в народній пісні”, Л. Перозі – ораторія “В’їзд Христа до Єрусалиму”, Л. Перозі – ораторія “La passione”, Г. Ярецький – “Ода до молодості”, Ф. С. Давід – ораторія “Пустеля”, К. Курпінський – “Урочиста меса”, Ш. Гуно – ораторія “Галія”, Й. Г. Райнбергер – “Урочиста меса” (усі – 1903), С. Невядомський – кантата “Під колоною Поета”, Ю. Сужинський – “Te Deum laudamus”, С. Монюшко – “Реквієм”, К. Сен-Санс – “Реквієм”, А. Мінхаймер – “Урочиста меса”, Е. Гріг – “Landkjenning”, Дж. Верді – “Stabat Mater”, Ф. Мендельсон – музика до драми Расина “Аталія” як ораторія (усі – 1904), К. Курпінський – “Меса”, С. Монюшко – “Кримські сонети”, З. Стойовський – кантата “Весна”, Ю. Сужинський – “Te Deum laudamus”, М. Брух – ораторія “Пісня про дзвін”, Ф. Мендельсон – ораторія “Павло”, Р. Шуман – балада “Прокляття барда”, Й. Фергульст – “Жалібна меса”, Дж. Верді – “Реквієм”, Й. Г. Райнбергер – “Урочиста меса” (двічі), К. Сен-Санс – “Реквієм”, Ф. Нововеїський – кантата “Полські сватання”, С. Монюшко – “Остробрамська літанія”, З. Носковський “Мандрівний музикант”, Л. Керубіні – “Реквієм”, Г. Ф. Гендель – ораторія “Месія”, Й. Г. Райнбергер – старонімецька балада “Монфорт”, А. Мінхаймер – “Привітання сонця”, Г. Опеньський – “Кантата в честь А. Міцкевича”, М. Солтис – “Kantata solda”, М. Солтис – ораторія “Клятви Яна Казимира”, Ш. Гуно – “Триголосна меса”, Г. Ф. Гендель – ораторія “Месія”, А. Лотті – “Crucifixus” (усі – 1906), Й. Фергульст – “Реквієм”, Ш. Гуно – “Триголосна меса”, С. Монюшко – “Остробрамська літанія”, М. Солтис – ораторія “Клятви Яна Казимира”, М. Солтис – “Кантата” (усі 1907), Ф. Мендельсон – ораторія “Павло”, Ф. Мендельсон – “Вальпургієва ніч” (1909), М. Зелінський – “Magnificat”, В. А. Моцарт – “Реквієм” (1911), Л. ван Бетховен – “Меса до-мажор”, (1911), Г. Ф. Гендель – ораторія “Ізраїль в Єгипті” (1920, разом з ПМТ), Ф. Ліст – ораторія “Легенда про св. Єлизавету” (1924, 1925), Ю. Ельснер – “Меса” (1926), Й. Месснер – “Меса ре-мажор” (1927), М. Солтис – ораторія “Клятви Яна Казимира” (1928, разом з ПМТ, “Бардом”), Г. Ф. Гендель – ораторія “Месія” (1928, разом з ПМТ), М. Солтис – ораторія “Клятви Яна Казимира” (1936, разом з ПМТ і “Бардом” – трансляція з Львівського радіо на цілу Польщу).

ДОДАТОК В
ФУНКЦІЇ МУЗИЧНИХ ТОВАРИСТВ НА ПРИКЛАДІ
ГАЛИЦЬКОГО МУЗИЧНОГО ТОВАРИСТВА

В. 1

Приклад програми концерту ГМТ, складеного за принципом однотипності

23 грудня 1844 року відбулися два концерти ГМТ з програмою релігійного змісту. У першому відділі було виконано Увертюру Ю. Штерна (ймовірно засновника і власника відомої Консерваторії Штерна у Берліні), дует для двох сопрано з 95 Псалма “Вір, що ми будемо Тебе обожествляти” (“Glaube, daß wir Dich vergöttern”) Ф. Мендельсона, плач Єремії “О якими жахливо безлюдними є міста” (“O wie furchtbaröde liegt die Stadte”) з ораторії “Знищення Єрусалиму” Ф. Гіллера, речитатив та пісня з хором з ораторії Л. Шпора “Падіння Вавилону”, 103 Псалом Ф. Фески. У другому відділі була виконана ораторія Л. ван Бетховена “Христос на Оливковій горі” для солістів, дитячого, жіночого і мішаного хорів у супроводі повного оркестру. “Музичне товариство сконцентрувало усі свої сили, щоби величне подати якнайбільш достойно. [...] Особливо проникливими й прекрасними були інструментальні гармонії, які разом з бездоганними сопрано і альтами заслуговують найвищої похвали”. Усього взяло участь близько 300 осіб з них 170 в мішаному хорі (в т. ч. 57 жіночих голосів), 80 скрипок, альтів та віолончелей, 40 виконавців на духових інструментах. Ця музична подія відбувалася у Міському “Скарбківському” театрі [додаток Д. 299; Д. 304].

В. 2

Порівняння репертуару концертів ГМТ за різні періоди діяльності.

Період відновлення діяльності ГМТ, 1854 рік:

Перший статутний концерт, березень 1854 року

1. Увертюра Ф. Мендельсона “Сон літньої ночі”;
2. Ода-симфонія (ораторія) Ф. Давіда “Пустеля”;
3. Фантазія для фортепіано на теми з опери “Лючія ді Ляммермур” Г. Доніцетті М. Прудента;
4. Фантазія-каприс для скрипки А. В’єтана;
5. Арія з опери “Анна Болейн” Г. Доніцетті та пісні Арнольда.

Другий статутний концерт, квітень 1854 року

1. Хоровий твір (не вказаний жанр) Й. Х. Кесслера для чоловічого хору у супроводі духових інструментів;
2. Симфонія ля-мінор Ф. Мендельсона;
3. Увертюра К. Геслінгера;
4. Фортепіанний дует С. Тальберга на теми з опери “Норма” В. Белліні;
5. Концертні варіації Ж. Д. Арто для сопрано, скрипки і фортепіано.

Третій статутний концерт, вересень 1854 року

1. Симфонія № 4 Л. ван Бетховена;
2. Фантазія С. Тальберга для фортепіано на теми опери “Німа з Портічі” Д. Ф. Обера;
3. Ноктюрн Ф. Шопена;
4. Фантазія Ж. Д. Арто для фортепіано на теми опери “Лючія ді Ляммермур” Г. Доницетті для скрипки;
5. Хоровий твір А. Лорцінга “Пропаще життя”;
6. Пісня “Образ троянди”, ймовірно авторства аматора Вацлава Дундера;
7. Увертюра з опери “Бронзовий кінь” Д. Ф. Обера.

Четвертий статутний концерт, грудень 1854 року

1. Концертна симфонія Л. Шпора “Блаженство звуків”;
2. Увертюра з опери “Віндзорські кумоньки” О. Ніколаї;
3. Фантазія для фортепіано на теми з опери “Роберт” С. Тальберга;
4. Квартет для 4-х валторн Ф. Д. Вебера.

Період К. Мікулі (1858–1887):

Перший статутний концерт 7 січня 1883 року

1. А. Дворжак. Серенада E-dur для струнного оркестру;
2. К. Мікулі. Пісня “Покаяння” для баритона в супроводі оркестру;
3. К. Сен-Санс. Прелюдія з біблійної поеми “Потоп” для струнного квартету сольного та збірного (всі виконавці струнної групи оркестру);
4. Дж. Россіні. Каватіна з опери “Севільський цирюльник”;
5. Й. С. Бах. Концерт d-moll для трьох фортепіано і струнних інструментів.

Другий статутний концерт 4 березня 1883 року

1. Л. ван Бетховен. Друга симфонія D-dur;
2. Ш. Гуно. Дует з опери “Ромео і Джульєта”;
3. Г.В. Ернст. “Air hongrois” скрипкове соло;
4. Ф. Шопен. Солоспів “Гарний хлопець”;
5. Н. А. Ребер. “Танець піратів” з балету “Закоханий диявол”.

Третій статутний концерт 18 березня 1883 року

1. В. А. Моцарт. Симфонія g-moll;
2. А. Е. Гретрі. Чоловічий хор з опери “Двоє скупих” у супроводі оркестру;
3. Л. ван Бетховен. Четвертий фортепіанний концерт у супроводі оркестру; 4. Е. Гріг. Хор “Landkjending” у супроводі оркестру.

Четвертий статутний концерт 22 квітня 1883 року

1. В. (А.) Гржималі. Серенада для струнного оркестру;
2. Ж. Ф. Лесюер. Чоловічий хор “Посеред ночі” (“In media nocte”);
3. К. Сен-Санс. Прелюдія з біблійної поеми “Потоп” для струнного квартету;
4. Е. Гріг. Мелодії для струнного оркестру: а) “Поранене серце”, б) “Весна”.

Період Р. Шварца (1887–1899):

Перший статутний концерт 26 листопада 1893 року

1. Ф. Шуберт. Незакінчена симфонія h-moll;
2. Р. Швальм. “Передсмертна пісня готів” ор. 78 для чоловічого хору та духових інструментів;
3. М. Солтис. Концерт для фортепіано та оркестру;
4. Ф. Шопен. Дві прелюдії – c-moll та G-dur в обробці З. Носковського для мішаного хору та оркестру.

Другий статутний концерт 7 січня 1894 року

1. В. А. Моцарт. Симфонія № 1 D-dur;
2. Г. Ф. Гендель. Арія “Mio bel Tesoro” з опери “Альціна” (Яніна Репкувна в супроводі оркестру);
3. Й. Рафф. “Фея кохання” для скрипки соло (проф. М. Вольфсталь) та струнного оркестру;
4. а) П. Чайковський. Елегія для струнного оркестру, б) Р. Вагнер. увертюра “Зігфрід-Ідилія” для оркестру;
5. З. Носковський. Три народні пісні для мішаного хору в супроводі фортепіано: “Сіяла просо на загоні” (“Siałam proso na zagonie”), “Рано-рано, ранесенько” (“Rano-rano, raniusieńko”), “Виїхала на полечко” (“Wujechałem na poleczko”).

Третій статутний концерт 9 березня 1894 року:

1. Й. С. Бах. Органна Тосcata d-moll (виконавець - Вінцент Целлінгер);
2. Р. Шуман. Балада на сл. Ф. Геббеля “Хлопець-язичник” (“Der Heideknabe”), художнє читання (проф. Ф. Висоцький) у супроводі фортепіано (проф. В. Вшелячинський);
3. а) П. Чайковський. Легенда ор. 65, б) Орландо ді Лассо. Серенада для мішаного хору;

4. К. Сен-Санс. Септет для фортепіано, двох скрипок, альту, віолончелі, контрабаса і труби: Preambula, Menuet, Intermède, Gavotte et Finale;

5. Р. Леонкавалло. “Травнева пісня” з опери “Медічі” для мішаного хору.

Четвертий статутний концерт 18 березня 1894 року

1. Ф. Сломковський. Фрагмент з Сюїти для оркестру;

2. А. Мінхаймер. а) Offertorium для дуету сопрано, альту і оркестру б) Graduale для баса та оркестру з “Урочистої меси”;

3. Д. Поппер. Adagio з “Реквієму” ор. 66 для трьох віолончелей з оркестром;

4. І. С. Свенсен. Легенда “Зораїда” (“Zorahaida”) ор. 11 для оркестру;

5. М. Солтис. “Пастораль” (“Sielanka”) на теми народних мелодій для мішаного хору та оркестру: а) “Повернення з полів”, б) “Літній вечір”, в) “Забава селян”.

Період М. Солтиса (1899–1914):

Перший статутний концерт 15 листопада 1911 року

1. Р. Шуман. Симфонія № 4 d-moll ор. 120;

2. Б. Валлек-Валєвський. Симфонічна поема “Зигмунт Аугуст і Барбара”; 3. Ф. Ліст. Концерт Es-dur для фортепіано з оркестром.

Другий статутний концерт 15 грудня 1912 року

1. Ф. Коуен. Симфонічна фантазія “Пісня про життя та любов”;

2. М. Карлович. Концерт для скрипки з оркестром;

3. М. Регер. “Монашки”;

4. Ф. Ліст. Симфонічна поема “Прелюди”.

Третій статутний концерт 21 лютого 1912 року

1. М. Регер. Концерт f-moll для фортепіано з оркестром;

2. Ф. Моравський. Симфонічна поема “Дон Кіхот”;

3. В. А. Моцарт. Концерт для фортепіано Es-dur з оркестром.

Четвертий статутний концерт 17 травня 1912 року

1. А. Дворжак. Симфонія № 4 G-dur ор. 88;

2. М. Сьвежинський. Andante з Симфонії № 3 c-moll;

3. М. Римський-Корсаков. Симфонічна сюїта “Шехерезада” ор. 35.

В. 3

Повідомлення преси з 1856 року про організацію камерних вечорів-концертів ГМТ

У 1856 році “Gazeta Lwowska” повідомляла про організацію камерних вечорів: “Дирекція Товариства Розповсюдження Музики в Галичині має честь і приємність запросити пп. членів товариства та інших шанувальників музики на дванадцять музикально-декламаційних вечорів, котрі відбуватимуться щосереди у салоні Товариства під час цьогорічної зими. Виконуватимуться салонні твори, особливо ж струнні квартети, тріо і твори для більшої кількості виконавців, включаючи октет, композиції для фортепіано та інших сольних інструментів, пісні, дуети, хори. Артистичний комітет Товариства займеться укладанням програми на кожен вечір з шести до восьми музичних творів та одного художнього читання, не враховуючи додатків (тобто творів на біс. – *Т. М.*), на котрі слухачі можуть сподіватися” [додаток Д. 101].

В. 4

Приклади монографічних та авторських концертів ГМТ

У концертному сезоні 1884–1885 років відбулося три монографічні концерти творчості сучасних польських композиторів:

Надзвичайний концерт 27 лютого 1885 року:

1. В. Желенський. Соната для скрипки і фортепіано; 2. І. Я. Падеревський. “Татранський альбом” для фортепіано в 4 руки; 3. В. Желенський. Органна Прелюдія на тему пісні “Святий Боже”; 4. а) Г. Ярецький, В. Вшелячинський. Солоспіви; 5. В. Желенський. Варіації для струнного квартету; 6. Я. Галль. Жіночі тріо: а) “В садочку соловейко співає”, б) “Весна”; 7. К. Гурський. а) Колискова, б) Скерцо для скрипки; 8. І. Я. Падеревський. Варіації для фортепіано на власну тему; 9. В. Желенський. а) “Наша Ганка”, б) “Матроський хор” для чоловічого хору.

Авторський концерт із творів Владислава Желенського під орудою композитора 8 грудня 1885 року:

1. Два польські танці для великого оркестру: а) Полонез, б) Мазурка; 2. Музика до драми В. Рапацького “Віт Ствош” (інтрада, мелодрами, антракт і хори); 3. “Жалібні співи”, Andante для великого оркестру; 4. Романс для віолончелі в супроводі оркестру;

5. Балетна музика з опери “Конрад Валленрод”: а) Танок литовських невільниць, б) Танок воїнів, в) Скрипкове соло, г) Фінал.

10 жовтня 1894 року авторський концерт із творів В. Желенського. Вперше прозвучали фрагменти опери “Гоплана” (“Goplana”).

Монографічний музикальний вечір, укладений винятково з творів Зигмунта Носковського – директора Варшавського Музичного Товариства – відбувся 27 січня 1889 року. У програмі:

1. Струнний квартет (професори Консерваторії М. Вольфсталь – 1-а скрипка, Ф. Сломковський – 2-га скрипка, З. Носковський – альт, А. Слядек – віолончель); 2. а) “Сон”, б) “Романс” (А. Маліновська – спів); 3. а) Chanson ancienne, б) Caprice à la bouée (М. Вольфсталь – скрипка); 4. а) “Вірна дівчина”, б) “Голубочки” для жіночого хору; 5. Andante doloroso з Другого струнного квартету (виконавці – як вище); 6. Два Краков’яки ор. 8 для фортепіано (В. Вшелячинський та З. Носковський).

15 листопада 1889 року: прем’єра кантати польських пісень для солістів, мішаного хору та оркестру “Рік у народній пісні” З. Носковського.

В. 5

Приклади вибраних концертів,

під час яких виконували прем’єрні твори

8 березня 1891 року відбувся надзвичайний концерт, програму якого складено винятково з творів Р. Вагнера та Е. Гріга: I відділ: Р. Вагнер Увертюра до опери “Нюрнберзькі майстерзінгери”, Хор, Сцена і Балада з опери “Летючий голландець” для солістів, жіночого хору та оркестру; Апофеоз з опери “Нюрнберзькі майстерзінгери” для мішаного хору та оркестру. II відділ: Е. Гріг. Сцени з драми “Олаф Трюгвассон” для солістів, мішаного хору та оркестру.

Після цього концерту твори Р. Вагнера та Е. Гріга стануть постійним елементом програми концертів ГМТ. Наприклад, 15 грудня 1895 року виконано другу сюїту “Пер Гюнт” ор. 55 Е. Гріга та маловідомого норвезького композитора Едгара Тінеля – дві частини з ораторії “Святий Франциск”: “Ангел Господній” для мішаного хору та оркестру; Гімн для тенора (доктор К. Черни) та оркестру. Другий статутний концерт 18 грудня 1892 року презентував “Зігфрід-Ідилію” (“Siegfried Idyll”) для оркестру Р. Вагнера, а другий статутний концерт 16 січня 1910 року – його ж увертюру “Фауст”.

У сезоні 1897–1898 років було представлено три прем'єри: симфонічної поеми “Влтава” Б. Сметани, увертюри до опери “Князь Ігор” О. Бородіна, частини з музики до драми Г. Ібсена “Сігурд Йорсальфар” Е. Гріга для баритона (артист опери Ю. Шиманський), чоловічого хору та оркестру: а) “Північний народ”, б) “Королівська пісня. Оцінюючи черговий концерт ГМТ в 1898 році, рецензент слушно зауважив, що “вже тривалий час в програмі кожного концерту Товариства зустрічаємось з прізвищами Гаде, Гріга, Свенсена або Сіндінга”, тобто представників модної в той час норвезької композиторської школи. Рецензент запропонував трохи загальмувати цю тенденцію, що “вийде на користь не тільки публіці, але й самим північним композиторам, оскільки їх споріднює певна (інтонаційна) близькість, характерні риси творчості” [додаток Д. 314].

Виконували і монографічні концерти з творів одного автора, так програма концерту 8 березня 1895 року була складена лише з творів Антона Рубінштейна: симфонія “Океан” і III і VII картини біблійної балади “Мойсей”.

Кульмінацією оновлення репертуару в концертній діяльності ГМТ стали роки дирекції М. Солтиса. Він долучав у репертуар такі численні прем'єри, як у жодний інший період діяльності Товариства. В сезоні 1900–1901 років у трьох перших статутних концертах відбулися такі прем'єри: Увертюра до драми “Манфред” ор. 115 Р. Шумана, симфонічна поема “Прялка Омфали” К. Сен-Санса ор. 31, “Те Деум” А. Брукнера та VIII Симфоні. F-dur Л. ван Бетховена, Симфонія №7 Ф. Шуберта, Фантазія ор.80 Л.ван Бетховена.

Подібна інтенсивність прем'єр притаманна концертним програмам сезону 1901–1902 років, коли у трьох перших статутних концертах ГМТ виконано фрагмент “Передвеликоднє чудо” (“Karfreitagszauber”) з опери “Парсіфаль” Р. Вагнера, симфонічну поему “Тіль Ойленшпігель” ор. 28 Р. Штрауса, Симфонію ор. 16 та “Гарольд в Італії” Г. Берліоза. Р. Штраус взагалі часто з'являвся в репертуарі, наприклад, 10 травня 1908 року прозвучала симфонічна поема “Так сказав Заратустра” за Ф. Ніцше, а в сезоні 1910/11 виконано симфонічну Фантазію G-dur ор. 16.

Натомість у сезоні 1901–1902 років у четвертому статутному концерті вперше у Львові поставили концертну версію опери “Орфей і Евридика” К. В. Глюка [додаток Д. 33]. 18 березня 1903 року слухачі почули музику до трагедії Софокла “Антигона” ор. 55 Ф. Мендельсона для солістів, хору та великого оркестру. 23 березня 1906 року в залі Народного Дому прозвучали монументальна ораторія “Рай і Пері” Р. Шумана та Велика меса c-moll В. А. Моцарта.

Останньою передвоєнною прем'єрою ГМТ стало виконання під час “надзвичайного концерту” ГМТ 26 квітня 1914 року, вперше у Львові складного монументального твору Л. ван Бетховена *Missa solemnis* під батудою А. Солтиса. Його підготовка вимагала тривалих репетицій з хором та оркестром.

В. 6

Заснування Консерваторії ГМТ

У “Протоколі затвердженому на перших загальних зборах шанувальників музики, скликаних з метою реконструкції Галицького Музичного Товариства” записано, що 4 листопада 1851 року цісар Франц-Йозеф I виділив для ГМТ дотацію в кількості 2 тисячі гульденів, про що “[...] декретом Намісництва провінції за № 4131 від 16 листопада 1851 року повідомлений ц. к. губернський радник і голова Галицького Музичного Товариства пан Карл фон Гепфлінген-Бергендорф, заохочений до всіляких відповідних кроків [...], завдяки яким буде відновлено знищене у фатальному 1848 році Галицьке Музичне Товариство”. Понадто “[...] краєвий інститут навчання і освіти ставить своєю метою підняття рівня музики на всій території краю, особливо поліпшення (якості) церковної музики, гри на органі, підготовку співаків та інструменталістів для церкви, театральної сцени та оркестру”. Зазначалося, що в попередній період існування Товариства, до “[...] музичного навчання ставились як до другорядного, тож зараз воно буде зосереджуватись в Інституті, який буде займатися не тільки музичним виконавством, але поширити музичну освіту на всі коронні землі [...]”. 3. Членські внески за першу половину навчального року 1853 належить стягнути до кінця вересня, щоби поповнити фонди [...] 6. Слід оголосити конкурс на директора Консерваторії і подбати про те, щоби на цю посаду залучити видатного педагога Віденської або Празької Консерваторії. Припускаємо, що залучаючи людину з гідними позиціями в музичному світі, яка забезпечить своєю практичною кваліфікацією утворення і керівництво Консерваторії та подбає про утримання навчального закладу, не повинно бути труднощів з ангажуванням решти педагогів” [64].

“Gazeta Lwowska” 24 березня 1852 року подала важливу інформацію про Товариство:

“Під керівництвом та за співучастю найкращих музичних сил нашого міста 4 і 7 квітня у редутному залі гр. Скарбека будуть влаштовані два концерти, весь дохід з яких буде призначено частково на користь тутешніх добродійних закладів, частково ж на

заснування фонду для утворення **музичної Консерваторії в Галичині**. Оскільки Його Цісарсько-Королівська Апостольська Величність, наш найласкавіший Монарх визнав потребу та пожиток для нашого краю такого наукового інституту музики і сам спричинився до цього своїм дарунком двох тисяч золотих ринських, а також коли Його Світлість П. Намісник гр. Голуховський погодився обійняти свій найвищий протекторат і деякі Панове члени високого крайового дворянства теж підтримали цей намір, отже, належить сподіватися, що і наша суспільність, яка любить і підтримує мистецтво [...] не відмовить у підтримці новоствореному закладові [...]” [додаток Д. 53].

Цей дещо “кучерявий” стиль викладу не заважає помітити, що від моменту відвідин Львова цісарем Францом Йосифом I та його щедрої пожертви розпочався період відродження Галицького Музичного Товариства та заснування Консерваторії.

В. 7

Випускники Консерваторії ГМТ

Диригенти: Данте Барановський, Станіслав Баранський, Єжи Гади́на, Адам Должицький, Тадеуш Серединський, Францішек Сломковський, Тадеуш Сигетинський, Альфред Штадлер.

Композитори: Станіслав Бурса, Болеслав Валлек-Валєвський, Владислав Вшелячинський, Анна К्लехньовська-Сас, Адам Мітша, Юзеф Лерер, Станіслав Невядомський, Юзеф Нікоровіч, Адам Новорита, Денис Січинський, Мечислав і Адам Солтиси, Тадеуш Шеліговський.

Музикознавці: Северин Барбаг, Гелена Віндакевичева-Рогальська, Зофья Лісса, Стефанія Лобачевська, Ієронім Файхт, Здзіслав Яхімецький.

Співаки: Станіслава Аргасінська-Хойновська, Ірена Богусс-Геллерова, Ванда Гендріх, Марія Гембажевська-Завойська, Адам Дідур, Юліян Єромін, Ян Коелер, Зофья Козловська, Станіслава Корвін-Шимановська, Яніна Королевич-Вайдова, Соломія Крушельницька, Миколай Левицький, Модест Менцинський, Юзеф Манн, Марія Мокшицька, Зигмунт Моссочи, Олександр Мишуга, Казимира (Міра) Ольшевська-Геллер, Зофья Федичковська.

Піаністи: Стефан Ашкеназі, Мечислав Горшовський, Ярослав Зелінський, Рауль Кочальський, Тадеуш Маєрський, Леопольд Мінцер, Гелена Оттавова, Маурици Розенталь, Альберт Тадлевський, Тарас Шухевич.

Скрипалі: Броніслав Гімпель, Кароль Козловський, Роберт Позельт, Юліян Пуліковський, Едвард Статкевич, Юзеф Сватонь.

Віолончелісти: Дезидерій Данчовський, Роман Пуліковський.

Органісти: Валенти Адамчак, Юзеф Рубінгер, Валеріян Стись, Рудольф Шварц та ін.

В. 8

Вибрані програми концертів учнів Консерваторії ГМТ

На першому концерті ГМТ 1873 року учень Консерваторії А. Ярославський виконав у супроводі симфонічного оркестру Товариства, Концерт для фортепіано з оркестром № 2 Л. ван Бетховена [додаток Д. 312]. Починаючи з 1881/1882 навчального року у кожному річному “Звіті” друкували прізвища учнів та виконувані ними програми виступів, курс і клас педагога. На підставі аналізу програм річних “пописів” та іспитів можна дійти висновку, що вони містили серйозні твори великих форм (варіації, сонати, концерти тощо) різних стилів і епох.

Професори та учні Консерваторії брали участь у публічних концертах Товариства, які “дають дирекції та професорам можливість виступити як артистам-виконавцям перед публікою, натомість учні можуть познайомитися з високохудожніми творами, без чого неможливий жодний прогрес в музичному навчанні. [...] Сольні виступи забезпечували блискучі музиканти, професори: піаніст Генрик Мельцер-Щавінський, скрипаль Маурици Вольфсталь та віолончеліст Алойз Слядек, крім цього, цінною була участь й інших професорів – чи то в оркестрі, чи в камерних ансамблях. Заслуга влаштування квартетних вечорів теж припадає професорам Консерваторії, а саме: пп. Вольфстально, Слядеку і альтисту Яклю, а також проф. Мельцеру-Щавінському (його фортепіанний клас викликав у публіки жваве зацікавлення), адже як піаніст він здобув у нашому місті провідну позицію” [107, с. 3–4]. У концертах Товариства брали участь кращі учні: піаністи М. Розенталь, Г. Оттавова, К. Лішневський, скрипалі Ю. Барановська, К. Гонсьоровська, Ю. Пуліковський, К. Полінський, співачки С. Крушельницька, Ф. Гертнерувна. Разом з іншими учнями В. Висоцького – Я. Королевич-Вайдовою, Р. Цудек, І. Богусс – у концертах ГМТ співав і А. Дідур. Чудовий піаніст і педагог Вілем Курц, запрошений на роботу в Консерваторію 1897 році теж відразу долучився до активної концертної діяльності Товариства.

В. 9

Композитори – почесні члени ГМТ

Першим почесним членом відродженого ГМТ у 1857 році обрано Ю. Венявського. В наступні роки ними стали С. Монюшко (1858), Й. Х. Кесслер, А.Ф. Серве, В. Совінський (1859), М. Чарторийська, Й. Фергульст (1864), Н. А. Ребер, Г. Венявський (1866), Й. Брамс (1873), В. Желенський, В. (А). Гржималі (1885), К. Мікулі (1887), З. Носковський (1907), В. Висоцький (1911), І. Я. Падеревський (1913).

В. 10

Інформація преси про твори львівських композиторів, які вийшли друком або ж виконувалися з різних нагод

“Gazeta Lwowska” 1844 року повідомляла про видання у Львові друком низки творів (переважно танцювального характеру, що мало поповнити “карнавальний” репертуар) львівських композиторів. Йоганн Рукгабер видав у цинкографії Ф. Галінського 8 Мазурок та 6 Кадрилів для фортепіано, присвячених Марії Свєжавській-Рай та Мазурку на тему з опери “Джемма ді Верджі” Г. Доніцетті. Вінченці Данек, музикант-аматор, член ГМТ видав збірку “Nouvelles soirées du carneval”, до якої увійшов Полонез, 6 Мазурок та 6 Кадрилів, присвячених Мацелінській. У тій же цинкографії вийшла “Мазурка” Марцелі Мадейського, присвячена Альбіні Яворській та 5 Мазурок Адама Гнатковського, пісня “Прилетіли соколики” Людвіка Стецького, присвячена В. Шіцслерові. Підприємець Я. Неміровський видав 6 Мазурок “Le désir des salons” М. Вежбіцького (припускаємо, що це міг бути Михайло Вербицький), 4 Мазурки Антоні Познанського “Vive la danse!”. У літографії відомого видавця П. Піллера вийшли 2 Мазурки Родерика Брауна, присвячені графині Марії Дунін-Борковській, 6 Мазурок Рафаловського, 6 Мазурок Владислава Дидинського, присвячених баронессі Теофілі Лясоляй, “Пояснення, тобто поляк” (?) та 2 Мазурки Юзефа Гавінського, присвячені Францішці Тіц-Піллеровій, дві фортепіанні Мазурки Марії Вайт, присвячені Гонораті Мисловській. У друці на той час перебувало 6 Мазурок Ксаверія Туровича, присвячені княжні Гонорині Ліхтенштайн (діво́че – графиня Холонєвська). Накладом книгарні Я. Міліковського вийшла “Характеристична увертюра” (“Intreacte caractéristique”) до комедії Ю. Коженювського “Жиди”, написана для фортепіано диригентом львівського театру Августом Брауном, та “Друга пісня” Й. Х. Кесслера [додаток Д. 210]. У Лейпцигу

видано клавір танців Йоганна Рукгабера, призначених для майбутнього лютневого карнавалу [додаток Д. 183].

В. 11

Виконання творів Й. Рукгабера

1829 року “Mnemosyne” повідомляла про успішний виступ Рукгабера 24 січня. Він виконав власні твори: “Варіації на народну пісню”, Gott erhalte Franz den Kaiser (“Боже, бережи цісаря Франца”), далі Фантазію і в кінці – “Наслідування труб” [додаток Д. 10].

30 січня 1840 року в Міському театрі Товариство організувало добродійний концерт з виконанням варіацій Й. Рукгабера для скрипки і фортепіано на теми з опери “Роберт Диявол” Дж. Майєрбера, у виконанні С. Сервачинського та автора [додаток Д. 62].

13 листопада 1840 року виконано “Увертюру” Й. Рукгабера [додаток Д. № 243]. У 1842 році газета повідомляла, що видавець Францішек Галінський надрукував нові фортепіанні твори Йоганна Рукгабера – “Полонез” і три “Мазурки”, присвячені архикнязю Модени [додаток Д. 68].

В. 12

Виконання творів Ю. Башни

У 1833 році в пресі повідомлялося, що до цьогорічного карнавалу композитори Башни, Рукгабер і Вискочіл написали танцювальні твори (популярністю тішилися польські національні танці полонези та мазурки). Відзначалося, що танці для фортепіано Юзефа Башни присвячені графині Ідалії Раковській є найпопулярнішими [додаток Д. 230]. 12 жовтня 1834 року у “редутному залі” була влаштована “проба” (тобто оркестрова репетиція) танців, написаних “капельмейстером” Ю. Башни для карнавалу 1835 року [додаток Д. 81]. Збереглося свідчення рецензента з псевдонімом Faustus про художній рівень цих творів. У своїй рецензії він пише про вдалу інструментовку танців для керованого ним оркестру. Він захоплюється, відзначаючи художню вартість створених Ю. Башни “Полонезів”, “Мазурок”, “Вальсів”, “Галопів” і “Котильонів”. Критик протиставив його твори Штраусові: “Башни у творчості є Голятом напроти Штрауса; доводять це його меси, сповнені глибокими почуттями” [додаток Д. 232]. Звісно, оцінка творчості популярного у той час львівського композитора і протиставлення його

прославленому авторові знаменитих вальсів Йоганну Штраусу є явним перебільшенням, проте вона свідчить про роль Башни для львівської музичної культури.

У 1834 році знаходимо інформацію про те, що Юзеф Башни закінчив писати оперу “Гальська тюрма” (“Der Gallische Kerker”) [додаток Д. 231], яка у польському варіанті називалася “В’язниця Яна Казимира у Франції”.

В. 13

Станіслав Сервачинський

Народився С. Сервачинський у Любліні, спочатку навчався на скрипці у свого батька Міхала, гри на фортепіано – у Яна Барціцького. У 1799–1805 роках був учнем місцевої австрійської школи. Вдосконалював мистецтво скрипкової гри у Гваданї (Gwadagni) – капельмейстера гусарського полку в Коцьку, пізніше 3 роки був учнем графа Гуаданга у Пресбурзі (зараз Братислава). У 1810 році Сервачинський покинув Люблін і виїхав до Львова, де став членом театрального оркестру. Після того, як Кароль Ліпінський став капельмейстером (диригентом) Міського театру, Сервачинський зайняв пост концертмейстера оркестру. В липні 1816 року він відвідав Люблін, де виступив з двома концертами в межах недавно заснованого Товариства Друзів Музики. Потім настає тривалий період гастрольних виступів. У 1831 році артист повернувся до Львова. Невдовзі однак виїхав до Відня, де з 1832 до квітня 1833 року був концертмейстером оркестру “Josephstadt Theater”. У 1833 році диригував оркестром Будапештської опери. Після закінчення контракту повернувся до Львова, де зайняв таку ж посаду. В 1840 році концертував у Варшаві та в Любліні, а в родині Венявських став учителем юного Генрика. Упродовж 1841–1847 років займав посаду диригента вокально-інструментальної капели в Домініканському костелі у Львові, паралельно виступаючи зі сольними концертами в межах програм ГМТ. У 1847–1858 роках Сервачинський жив у Любліні, де був організатором музичного життя міста. В 1858 році повернувся до Львова. Тут 7.XI. дав останній концерт у супроводі Кароля Мікулі. Похований на Личаківському кладовищі [468, Т. II, с. 178; додаток Д. 145; Д. 146; Д. 147; Д. 148; Д. 248;].

Постать Станіслава Сервачинського, звичайно, не була такого формату, як постать видатного скрипаля Кароля Ліпінського. Проте Сервачинський був не тільки відмінним скрипалем, визнаним за кордоном, де став почесним членом кількох музичних товариств і академій, але і відомим диригентом та відмінним педагогом, про що згадувалося вище.

В. 14

Йозеф Хрістоф Кесслер

Народився в Аугсбурзі. Грою на фортепіано оволодівав під керівництвом органіста Білека у Фельдсберзі, потім вчився у семінарії в Нікольбурзі. Відбував також студії філософії у Відні. 20-річного талановитого юнака запросив граф Потоцький як учителя музики у його резиденціях у Львові та Ланцуті. Тут Кесслер пропрацював від 1820 до 1826 року. Ймовірно, у Львові він уперше виступив з публічними концертами, а згодом активно гастролював. Преса повідомляє, що 15 січня 1825 року він концертував у Кракові, після 1826 року жив у Відні, а в 1829–1830 роках був педагогом і організатором вечорів камерної музики у Варшаві, на котрих бував також Фридерик Шопен. Видно гра Кесслера Шопеніві припала до вподоби, бо німецьке видання 24 Прелюдій оп. 28 він присвятив саме Й. Х. Кесслеру. Потім він недовго жив у Бреслау (тепер – Вроцлав), звідки повернувся до Львова. У 1855 році він покинув Львів і переїхав до Відня, де 14.01.1872 року помер. Його творча спадщина складається з фортепіанних концертів, фантазій, ноктюрнів, полонезів, прелюдій, етюдів, деякі з них виконували знані піаністи, в тому числі Ф. Ліст, духовної музики, пісень. Вони виходили друком у різних видавництвах, його фортепіанні 24 Etudes 2005 року були опубліковані у Москві, 24 Préludes pour le piano op. 31 – у Польщі.

В. 15

Повідомлення преси про концерти ГМТ за участю Й. Х. Кесслера

Ось як про концерт Кесслера писав рецензент у 1840 році: “У незвичній атмосфері (при відблиску свічок та при заслонених вікнах редутного залу) відбувся концерт ГМТ в недільний полудень 21 червня. [...] Кульмінацією цілого концерту була однак свобідна «Фантазія», яку імпровізував на фортепіано Й. Х. Кесслер. Якби була необхідність підтвердження нашої попередньої думки, то ми могли б сміливо згадати усі досягнення цього знаменитого композитора, майстра найвищого рівня серед піаністів наших часів, твори якого виконував навіть Ф. Ліст” [додаток Д. 310].

22 грудня 1841 року у редутному залі відбувся дев’ятий статутний концерт ГМТ під керівництвом другого диригента Юзефа Башни. Й. Х. Кесслер зіграв свій новий твір – Andante і Etude для фортепіано (повторені тричі) [додаток Д. 285].

У п'ятому статутному концерті, що відбувся 3 липня 1843 року, придворний актор гессенського великого князя Піршнер виголосив монолог Кальдерона “Мрії життя” з музикою Й. Х. Кесслера, який виконав партію фортепіано [додаток Д. 108; Д. 222].

У квітні 1845 року під час одного зі статутних концертів ГМТ були виконані два твори Й. Х. Кесслера для чоловічого квартету: “Вечірня пісня” та “Пісня кохання”, фортепіанна Фантазія на тему з опери “Лінда ді Шамоні” Г. Доніцетті – “Небесна радість, тільки ти”, яку виконав автор “і зробив цей номер одним з найцікавіших цього вечора” [додаток Д. 306].

У червні 1853 року з нагоди народження сина намісника Галичини графа Голуховського, “група дилетантів та віртуозів нашої столиці [...], найзнаменитіші таланти та музичні сили під проводом відомого музиканта і композитора п. Й. Х. Кесслера [...] влаштували у внутрішньому подвір'ї будинку Намісництва (зараз будинок Львівської Обласної Адміністраціїю – Т.М.) «урочисту серенаду». Спочатку чоловічий хор в супроводі духових інструментів виконав спеціально написану Кесслером на цю подію кантату, потім Гебельт на віолончелі загравав Фантазію Кумера, чоловічий хор в супроводі духових інструментів заспівав твір Шторха «Зелено» (Grün), а Т. Яхімовський виконав скрипкову Фантазію Арто на мотиви В. Белліні. На кінець Й. Х. Кесслер загравав на фортепіано в супроводі духових інструментів власне Larghetto, а чоловічий квартет виконав його ж твір «На добраніч». Навколо Намісництва зібралися численні слухачі” [додаток Д. 211].

У червні 1854 року ГМТ вирішило відзначити повернення Його Цісаревичівської Величності найдостойнішого Архикнязя Карла Людвіга до Львова виконанням урочистої серенади. З приводу постійної негоди вона відбулася тільки 10 липня за участю усіх дилетантів музики міста Львова. “[...]. Була виконана вітальна кантата Й. Х. Кесслера, далі – Увертюра до опери Дж. Россіні «Сорока-злодійка» (“Gazza Ladra”), чоловічий Хор Куікена, «Танець з факелами» Флотова для духових інструментів, на закінчення – створену Й. Х. Кесслером на честь урочистості вінчання Найсвітлішого Пана¹⁴³ кантату для чоловічих голосів” [додаток Д. 212].

¹⁴³ Ідеться про Імператора Франца Йосифа I.

Інформація про концерти С. Коссовського

У першому номері “Mnemosyne” за 1836 рік є згадка про останній концерт минулого року, який дав 28 грудня 1835 року у залі Міського театру віолончеліст Самуель Коссовський. Концерт розпочався Увертюрою Ф. Герольда, яку виконав оркестр під керівництвом А. Брауна, що виступив також як соліст на скрипці, відігравши “декілька сольних партій”. С. Коссовський виконав Allegro Дотцауера, Варіації для віолончелі та фортепіано Герца (акомпанував Геллебрандт) та власну Фантазію на теми опери Ф. А. Буальдьє “Біла дама” [додаток Д. 308].

Незважаючи на те, що не була подана програма “музичного вечірка”, який у редутному залі 8 квітня 1840 року влаштував Самуель Коссовський [додаток Д. 54], що неодноразово виступав з концертами у Львові та поза його межами, вперше довідуємося з поданого повідомлення, що це “добрий віолончеліст та улюблений член оркестру при тутешньому театрі”. 24 травня 1842 року, перед від’їздом до Кракова в редутному залі відбувся концерт С. Коссовського, який загравав власні твори, зокрема Варіації на тему польської пісні “О любий дім я прощаюсь з тобою” (“O luby domku żegnam cię”), “Quodlibet” і “Венеціанський карнавал”. Невідомо, на якому інструменті раніше грав Коссовський, бо часопис пише, що “він виступав кілька років, а тепер кілька тижнів як перший скрипаль у нашому театральному оркестрі, тож ми добре знаємо його можливості і артистичні досягнення” [додаток Д. 323].

12 січня 1843 року у приміщенні “старого королівського Міського театру” (який невдовзі став постійним приміщенням ГМТ) відбувся концерт віолончеліста Самуеля Коссовського, який “часто навідував Львів”. Із цих слів випливає, що у той час він вже не грав в оркестрі львівського театру, а був гастролуючим музикантом. Замість увертюри концерт розпочався Дивертисментом для струнного квінтету Доссауера на теми з опери “Біла дама” Ф. А. Буальдьє. Коссовський продемонстрував власний твір: Варіації на тему “Живи щасливо” (So leb’ denn wohl) з опери “Альпійський король” Ф. Раймунда. Віолончеліст і піаністка Ольшевська виконали Дует Герца. В кінці прозвучала “Фантазія” С. Коссовського на “Доссаурський вальс” для віолончелі в супроводі квінтету [додаток Д. 144].

4 квітня 1845 року в залі ГМТ відбувся концерт С. Коссовського, який виконав тільки власні твори (за що був негативно оцінений критикою): Варіації на тему з опери “Альпійський король”, “Меланхолійну фантазію” для віолончелі соло, “Венеціанський карнавал” і Попурі “на національні теми” [додаток Д. 322]. Як писав рецензент, у цьому

концерті “композитор завдав віртуозу немалої шкоди” [додаток Д. 327]. Критик мав на увазі, що виконавець повинен передусім залишатися виконавцем (Коссовський був справді чудовим віолончелістом) і не розмінювався на маловартісні “фантазії”, “варіації”, “попурі” тощо. 8 червня С. Коссовський виступив ще в одному концерті при переповненому залі. Він виконав власну “Мазурку-фантазію” і транскрипцію для віолончелі “Венеціанського карнавалу” [додаток Д. 223]. Ще одна інформація з преси про благодійний драматично-музичний вечір у театрі, в антракті між діями Віолончельний концерт у супроводі оркестріону, на якому грала княжна Сапіга, виконав автор Самуель Коссовський [додаток Д. 61].

18 вересня 1845 року С. Коссовський виступив разом із оркестром ГМТ. Віолончеліст виконав власну “Фантазію”, “Швейцарський концерт”, а також “Інтродукцію” та “Полонез” Ромберга [додаток Д. 326].

Після довготривалих гастролей з Відня і Праги, після концертів у Одесі по дорозі на гастролі до Києва і Москви, у вересні 1846 року, до Львова приїхав “земляк-галичанин” віолончеліст Самуель Коссовський [додаток Д. 110]. Останні повідомлення свідчать про те, що віолончеліст здобув міжнародне визнання і все частіше виступав у різних європейських містах.

Після кількарічної концертної подорожі в грудні 1847 року у Львові знову виступив віолончеліст С. Коссовський. У першому концерті 5 грудня в залі ГМТ виконав Варіації на тирольські мелодії Мерка, власні твори: “Попурі” “на польські, руські і козацькі” мотиви, Adagio і “Фантазію”. Заграв також італійський дивертисмент “Карнавал у Венеції” [додаток Д. 111]. У другому концерті виконав ще “Романеску” та “Спомин зі Спаа” [додаток Д. 321].

В. 17

Фелікс Ліпінський

Ім'я Фелікс при хрещенні отримав на честь батька, також скрипаля, кларнетиста, композитора, диригента і вчителя музики у придворних капелах польських артистократів. У нього отримав основну підготовку як скрипаль його син Фелікс, вдосконалюючись потім на прикладі свого брата. Основне стисле джерело нашої інформації [468, Т. 1, с. 331] майже зовсім не писав про те, що він концертував у Львові, тільки про те, що “часто концертував в Галичині: 1840–57 у Кракові, 1857 виступав у Варшаві, 1841, 1854 і 1861 в Києві, Харкові та у наддунайських країнах. Весною 1847 року виступив разом з Ф. Лістом у Львові. Концертував також у Відні, Німеччині і у Парижі, де зустрівся з

Ф. Шопеном”. Був автором скрипкових творів: “Варіацій на тему краковяка”, “Елегії” та присвяченого Ф. Лістові Allegro de Concert. Поврозняк слушно написав, що Фелікс переважно дуже успішно грав твори свого брата. “Хоча Фелікс під оглядом скрипкової техніки не дорівнював своєму славетному братові, проте досягнув настільки високого рівня гри, який давав йому право виїхати на закордонні гастролі. Ймовірно заохочений Каролем, навесні 1840 року він виїжджає на своє перше закордонне турне, щоби виступити у Відні, а потім в кількох німецьких містах” [432, с. 142].

В. 18

Виконання творів Генрика Проха на концертах ГМТ

Уперше його твори виконано на концертах ГМТ 1839 року та анонсовано “[...] першу прилюдну вправу Галицького Музичного Товариства, що відбудеться у неділю 14 липня після 12 години у редутному залі”. Вона передбачала виконання Варіацій для скрипки Генріха Проха та Увертюри до опери “Лодоїска” Л. Керубіні. [...] Варіації Г. Проха виконав автор, якого ГМТ заангажувало як вчителя скрипки до музичної школи [додаток Д. 241]. 30 листопада 1840 року анонсовано проведення у королівському міському редутному залі п’ятого концерту ГМТ з виконанням “Пісні мандрівника” Генрика Проха для сопрано, фортепіано і басет-горна та “Увертюри” – одного з членів Товариства [додаток Д. 7].

В. 19

Марцелі Мадейський

Марцелі Фердинанд Мадейський (1822–1886) – польський піаніст і композитор, юрист за професією, народився в Ланцуті у дворянській родині. Навчився грати на фортепіано у Львові у Й. Рукгабера. Основним напрямом його професійної діяльності була політична діяльність, спрямована на здобуття автономії Галичини. У 1846 році отримав ступінь доктора філософії Львівського університету. Як лейтенант Національної гвардії взяв участь у патріотичних акціях у Львові 1848 року, тоді ж написав марш, присвячений галицькій національній гвардії. Пізніше він заснував юридичну фірму і багато років займав високі урядові посади у Львові. Двічі був віце-президентом міста, призначався членом Віденського державного суду. У 1872–1882 роках був депутатом Галицького Сейму. Помер у Бад-Ауссезе (Стирія). Як композитор залишив кілька десятків ефектних творів для фортепіано та пісень. Багато творів написані на мотиви

польських народних танців, полонезів і мазурок. У біографічному Лексиконі Австрійської імперії XIX ст., опублікованому 1867 року, його віднесено до провідних композиторів польської національної школи цього періоду, поруч зі С. Монюшком та І. Ф. Добжинським.

У львівському видавництві Г. В. Калленбаха 1852 року вийшли друком “Польські пісні” (“Pieśni polskie”), які з супроводом фортепіано уклав львівський композитор-аматор Марцелі Мадейський [додаток Д. 66]. 11 грудня 1858 року під час камерного музичного вечора ГМТ виконано пісню “Над колискою” М. Мадейського. В 1861 році спеціальна комісія Виділу ГМТ (Кароль Мікулі, Марцелі Мадейський, Еміль Пфайффер) уперше видала власний “Альбом”, у котрому були вміщені ноти таких творів, як знайдений у колишніх актах львівського міського суду “Полонез” Францішека Хмельовського з 1738 року, перекладений для фортепіано Каролем Мікулі, “Пісні” Станіслава Дунецького та Марцелі Мадейського, “Вальс” Ф. Шопена з рукопису 1829 року, “Етюд” та шість польських народних пісень, перекладених на фортепіано К. Мікулі. Цей “Альбом” Товариство видало як заохочувальну премію для німецьких допомагаючих членів ГМТ, прагнучи таким способом збільшити їхню кількість. У березні 1863 року “Dziennik Literacki” повідомляв, що у виданому ГМТ в 1862 році нотному “Альбомі” серед інших творів є надрукований вокальний “Краков’як” Мадейського під назвою “Весною на світанку промениться зоря” (“Wiosną o zaraniu zorza się promieni”). Часопис пише, що “автор, композитор-аматор Марцелі Мадейський є львів’янином і постійно створює різні композиції. Нещодавно у львівському видавництві Кароля Вільда вийшли його чотири пісні до слів Богдана Залеського: «Ніколи» (“Nigdyż”), «Закохана» (“Zakochana”), «Триолети» (“Tryolety”) і «Що я бачив» (“Co ja widziałem”). Дві перші у жанрі романсу, а останні у формі мазурки. Вони відзначаються відповідністю музики до слів, цікавою мелодикою, нескладним, але різноманітним акомпанементом” [додаток Д. 185].

В. 20

Повідомлення про концерт у 1857 році, на якому виконували твори львівських композиторів

У першому відділі концерту прозвучали: “Полонез трубадура” (“Trovatore-Polonaise”) Вольманна; Вальс “Привіт Львівському гарнізону” (“Grüße an die Lemberger Garnison”) Фітона; Мазурка Нововеїського; Кадрили на сицилійські теми Мадуровіча;

Полька “Граційна” (“La Graziense”) Нововейського, Мазурка “Старі часи” (“Stare czasy”) Тимольського. В другому відділі виконували Вальс Й. Штрауса, “Корнелія-польку” Штайніцького, Кадрилі на теми “Пісень” Тройманна Гердлічки, Мазурку Т. Ернесті, “Нарцис-польку” (“Narzissen-Polka”) Мадуровіча, Польку-мазурку “Прекрасна галичанка” (“La belle Galicienne”) Донаті [додаток Д. 157].

Більшість творів вийшли з-під пера місцевих аматорів.

В. 21

Вибрані програми концертів ГМТ, у яких виконували твори Кароля Мікулі

16 січня 1876 року на святковому концерті ГМТ виконано в програмі колядки К. Мікулі: польську “Лежить в яслах” (“W żłobie leży”) та руську “Христос родиться” (“Chrystus się rodzi”), обидві на мішаний хор та струнні інструменти в опрацюванні К. Мікулі [додаток Д. 4]. Критик позитивно оцінив “дуже цікаву й оригінальну програму”, хоча “виконанню вищезгаданих творів багато чого можна б закинути, особливо хорові у складному опрацюванні польської колядки та оркестрові в ораторії Берліоза [...] однак в цілому концерт справив миле враження на численних слухачів. К. Мікулі отримав схвальні відгуки публіки та критики [додаток Д. 291].

Статутні концерти ГМТ, на яких виконували твори К. Мікулі:

29 квітня 1877 року: серед творів для оркестру прозвучала “Медитація” К. Мікулі;

17 червня 1877 року: виконано Мазурку c-moll, інструменовану для струнного оркестру К. Мікулі;

8 жовтня 1882: виконано O salutaris hostia для тенора в супроводі оркестру;

7 січня 1883 року: виконано “Покаяння” для баритона в супроводі оркестру;

19 грудня 1886 року: виконано “Chanson du Pays” та Полонез для 3-х скрипок.

Камерні концерти ГМТ:

29 грудня 1876 року: виконано Andante con variazioni для фортепіано в 4 руки;

4 квітня 1881 року: виконано пісні “Будь здоров”, “Лісова пісня”, та “Серенада” для кларнета і фортепіано;

26 березня 1882 року: виконано прелюдію ор. 24 для органа.

Навіть після смерті митця його музика продовжувала звучати в програмах Товариства. 20 травня 1898 року в залі Народного Дому відбувся концерт у першу річницю смерті Кароля Мікулі. Програма охоплювала твори померлого музиканта (Великий дует для скрипки і фортепіано, яке виконали Маурици Вольфсталь та Здзіслава

Сетмаєр, яка заграла також Полонез і Мазурку), Allegro de Concert Ф. Шопена в опрацюванні К. Мікулі для двох фортепіано (учениці К. Мікулі З. Сетмаєр та Марія Яшек). Мішаний хор “Лютня” виконав три хорові твори, співачка Ядвіга Камільова та піаністка Наталія Велешукова – сольні пісні композитора.

В. 22

Вибрані програми концертів ГМТ, у яких виконували твори Генрика Ярецького

Надзвичайний концерт 27 лютого 1885 року: виконано ряд солоспівів Г. Ярецького (назви відсутні);

Камерний концерт 27 листопада 1885 року: виконано пісні (назви відсутні);

Камерний концерт 17 січня 1890 року: виконано колядку “Ангел пастирям сповіщав” (“Anioł pasterzom mówił”) для мішаного хору та оркестру (прем’єра).

10 жовтня 1890 року під час урочистого богослужіння в день відкриття Галицького Крайового Сейму виконано месу Г. Ярецького;

8 лютого 1893 року за упокій Т. Ленартовича “Реквієм” Г. Ярецького для мішаного хору та оркестру;

Концерт ГМТ “на вшанування пам’яті Ю. Маліновського” 11 березня 1898 року: виконано солоспів “Біла троянда”;

27 і 28 листопада 1902 року спільно з хоровими колективами ГМТ і “Ехо” та Лютні на відкриття Львівської філармонії виконано кантату на слова А. Міцкевича “Ода до молодості”;

31 жовтня 1909 року у Міському театрі хор ГМТ і Співоче товариство “Гейнал” виконали баладу “Гуго” на ранковому концерті на честь поета Юліуша Словацького.

17 квітня 1910 року хор та оркестр ГМТ за участю членів оркестру Міського театру виконав у концерті ГМТ I. частину балади для соліста (проф. А. Діанні), хору та оркестру.

В. 23

Вибрані програми концертів ГМТ, у яких виконували твори Мечислава Солтиса

Статутні концерти ГМТ:

26 листопада 1893 року: виконано Концерт для фортепіано та оркестру;

18 березня 1894 року: виконано “Пастораль” (“Sielanka”) на теми народних мелодій для мішаного хору та оркестру: “Повернення з полів”, “Літній вечір”, “Забава селян”.

14 травня 1897 року: виконано ораторію “Клятви Яна Казимира” для хору й оркестру (жіночий, чоловічий, мішаний склади хорів ГМТ і товариства “Лютня” та оркестр).

25 листопада 1897 року: виконано “Veni Creator” (мішаний хор ГМТ).

20 травня 1898 року концерт в Літературно-Художньому Колі: виконано “Пісня Філаретів”, “Хор юнаків” на тексти з поеми “Дзяди” на відзначення 100-ї річниці від дня народження А. Міцкевича (чоловічий хор ГМТ);

На увагу заслуговує концерт із творів львівських композиторів 16 березня 1899 року: виконано твори С. Кучкевича: *Alla marcia*, *Andante*, *Allegretto*; Леона графа Пінінського¹⁴⁴: Сюїта класичних танців у стилі XVIII століття: Менует I, Гавот, Менует II; М. Солтиса: Симфонічна поема “Останній день”;

7 травня 1904 року оркестр ГМТ і Міського театру під орудою автора виконали симфонічну поему “Останній день” (“*Ostatni dzien*”).

В. 24

Гастролі Ф. Ліста у Львові у 1847 році

До Львова Ф. Ліст приїхав 13 квітня 1847 року після концертів у Києві, Кременці та у приватних мастках аристократів на Поділлі. Він оселився в найбільш ексклюзивному “Російському готелі” (тепер “Жорж”). У той же вечір під кімнатами, в яких він проживав, члени та учні музичної школи ГМТ (в іншому повідомленні йдеться про членів співочого товариства, можливо, про Лідертафель) влаштували йому “серенаду”, виконавши кантату, написану спеціально на його честь (за іншим повідомленням – “відповідні дві кантати” (“дві серенади”), автором якої ймовірно був Й. Рукгабер. Маєстро спочатку вийшов на балкон, а потім до тих, що його вітали, і щиро подякував за теплу музикальну зустріч [додаток Д. 139; Д. 140].

У пресі всі інші музичні події відійшли на задній план. “*Gazeta Lwowska*” і “*Leseblätter*”, детально описували перебування великого артиста у Львові. Перший концерт відбувся у переповненому (місць завжди було недостатньо) залі Галицького Музичного Товариства в суботу 17 квітня. Програма концерту складалася з таких творів: Анданте з опери Г. Доніцетті “Лючія ді Ляммермур” у транскрипції Ліста, Полонез Ф. Шопена, Варіації невідомого автора на тему опери В. Белліні “Пуритани”, Соната Л. ван Бетховена (не вказано номера), “Угорська рапсодія” самого Маєстро і твори

¹⁴⁴ Леон граф Пінінський в 1898–1903 роках був намісником Галичини.

Й. Х. Кесслера, що було великою шаною і визнаннями таланту для львівського митця [додаток Д. 330]. Один із критиків писав: “Я чув у цьому залі Каталані, Боргондіо, Кампі (за Бундесманном – “царицю звуків”), Лепольда Майєра, Ернста і В’єтана – відомих і шанованих людей; але сьогодні я вперше усвідомив, як виступає справжній Геній” [додаток Д. 140]. Так у Львові сприймали Ліста усі, хто його чув протягом цих днів, коли він повністю завоював місцеву публіку. Варто нагадати, що сам галицький край не був зовсім чужим композиторові, оскільки ще у 1881 році Ф. Ліст зробив оркестрову транскрипцію “Галицьких танців” Юліуша Зарембського. Загалом Ф. Ліст дав вісім концертів у Львові в тому числі і один доброчинний.

У Львові його запрошували в гостину місцеві аристократи, високопосадовці. Він спілкувався з музикантами, ймовірно, відвідав оперні вистави австрійської сцени. Фелікс Ліпінський подарував Лістові щойно написаний ним і присвячений Маєстро скрипковий концерт. Ліст тут же разом з Ліпінським зіграв Концерт а *prima vista* перед численними присутніми львів’янами [330, с. 106–107]. У Львові Ліста зустрічали і приймали по-королівськи. Це висловлювалося не тільки бурхливими оваціями під час і після кожного концерту, не тільки подарованими йому квітами, лавровими вінками і дорогоцінними дарунками, а й за відгуками німецькомовної та польськомовної преси, у якій вміщали захоплені рецензії і докладний аналіз його виконань та присвячені йому оди-дифірамби [додаток Д. 151; Д. 152; Д. 153; Д. 154; Д. 155]¹⁴⁵.

В. 25

Преса про виступи гастролера, піаніста Ч. С. Шіффа у Львові 1845 року

Ось як у 1845 році рецензенти оцінювали виступи англійського піаніста Чарльза Сеймора Шіффа: “Пан Шіфф в своїй творчості та виконавській діяльності відзначається неабиякою індивідуальністю [...]. Жвавість його невичерпної фантазії змушує стежити за кожним рухом піаніста. Цей винятковий митець не належить до «пожирачів» (в оригіналі некромантів. – *Т. М.*) фортепіано, котрі добиваються ефектів за будь-яку ціну (хоча в попередній інформації про піаніста писали, що він нищить інструменти. – *Т. М.*), не рахуючись із добрим смаком та нашою чутливістю. Його гра пречудова, інструмент під його вправною рукою набуває невимовної чарівливості; високомистецькі музичні поеми виражають вільний політ багатої фантазії та водночас є результатом ґрунтовних теоретичних студій [...]. Його «Фрайшютц-фантазія» (на теми опери К. М. Вебера. –

¹⁴⁵ Деякі факти перебування Ф. Ліста у Львові подає Д. Колбін у статті [185, с. 189–196].

Т. М.), вільний переклад Квартету з «Пуритан» (опери В. Белліні – *Т. М.*) і «Полька» невдовзі, безперечно, здобудуть європейське визнання. Найкраще на цьому концерті [...] була сприйнята його Імпровізація й вільна Фантазія на теми, котрі дві присутні дами видобули з кошика. Це викликало такий фурор, що його неможливо описати словами, особливо коли віртуоз обидві теми розвинув у фузі в строгому стилі так вправно, що зм'якло б серце навіть Себастьяна Баха” [додаток Д. 331].

“Враження від цього концерту були видатними і поважні панове, присутні в цьому залі, довго просили музиканта дати ще третій концерт, що він і пообіцяв. Він виконав велику драматичну Фантазію на теми з «Роберта-Диявола» (Мейєрбера. – *Т. М.*) під назвою *Hommage a Liszt* – твір, котрий можна віднести до найвеличніших здобутків цього жанру. Далі ми почули його *Fantasie polonaise*, котру він написав під час перебування тут з нагоди вечора, організованого високодостойними добродіями на допомогу постраждалим від повені галичанам [...]. Далі концертант виконав великий Концерт Фелікса Медельсона-Бартольді у супроводі оркестру з винятковою докладністю. [...] На завершення артист імпровізував на два вийняті з кошика мотиви – з «Роберта-Диявола» та «Стабат Матер» Россіні, і так вдало, що слухачі були в захопленні. [...]” [додаток Д. 332].

В. 26

Преса про виступ у Львові Кароля Мікулі у 1853 році

“У Львові перебуває зараз фортепіаніст і композитор П. Мікулі, вдячний учень та співтворець слави неповторного Маестро п. Шопена. Знавці, оцінці яких Львів довіряє, однастайно визнали унікальним спосіб, яким він вміє показати красу цього інструменту, що ним Шопен захоплював цілий світ. Дивовижне мистецтво Мікулі сповнене відблиском Генія, під впливом якого він знаходився. Невдовзі, як нам повідомляють, він своєю грою прикрасить один з публічних вечорів” [додаток Д. 316].

В. 27

Преса про виступ у Львові Людвіка Марека

“Пан Марек чоловічу силу поєднує з дуже делікатним та глибоким туше, нюансуючи виконання. Взагалі пан М. грає дуже чітко і чисто, й притому виражає глибоке почуття, вкладає в свою гру палкість і експресію. [...]. Одним словом, у нього і вправність надзвичайна, і точність розуміння змісту твору. [...] Це наш земляк, вихований і навчений серед нас, скажу прямо, що ми побачили скромного юнака, котрий стримано поводився, спокійно сів до фортепіано, не трусив головою, не вивертав очі, не

впадав в екстаз, а найскладніші місця грав впевнено, цілком спокійно, без зусиль і легко” [додаток Д. 318].

В. 28

Виступи у Львові Генрика і Юзефа Венявських 1857 року

“Dziennik Literacki” так писав про гру Г. Венявського: “Скрипаль чарував найвищою досконалістю техніки гри. Навіть Ернст і В’єтан, скрипалі європейської слави, що виступали у Львові не продемонстрували такого високого рівня техніки, як Венявський. З Липінським його порівнювати не належить, тому що його гра має іншу природу, ніж гра Венявського. Венявський репрезентує сьогодні сучасну французьку школу. [...]” [додаток Д. 277].

Концерт 29 квітня брати дали на користь Товариства Поширення Музичного Мистецтва в Галичині, що пройшов з величезним успіхом [додаток Д. 112]. Делегація від Товариства вручила братам Венявським подячну адресу з такими словами: “Вельмишановні Панове! Під час концерту, який Ви влаштували 29 квітня [...] на користь Галицького Музичного Товариства (цікаво, що тут вжито давню назву Товариства. – *Т. М.*). Ви у найшляхетніший спосіб не тільки показали високе мистецтво, але й довели своє щире і сердечне відношення в справі допомоги рідної артистичної Інституції [...]. Мешканці Львова [...] не забудуть цього ніколи”. 6 травня Венявські дали у театрі благодійний концерт на користь убогих [додаток Д. 113].

В. 29

Допомагаючі члени ГМТ за період 1840–1866 років

1840 рік: голова – композитор і піаніст Йоганн Рукгабер, (цісарсько-королівський) головний бухгалтер крайової будівельної дирекції Людвіг фон Альбертіч, директор Генерального ревізійного бюро Людвіг-Йоганн Бляга, інженер ц. к. крайової будівельної дирекції, музикант-аматор Моріц Грдлічка (Гердлічка), помічник протоколіста апеляційного суду, доктор юриспруденції Зігмунд Бреха, ц. к. крайовий радник та віцепрокурор, доктор філософії Адольф Пфайффер; ц. к. комісар поліції, секретар Товариства Венцель Ульманн, ц. к. бухгалтер крайової будівельної дирекції Фердинанд Доре, крайові адвокати доктор Францішек Пьонтковський і доктор права Маурици Махль, чиновник ц. к. податкового управління Вільгельм Долежалъ, бухгалтер ц. к. Крайової дирекції будівництва Карл Гунглінгер, губернські чиновники Вільгельм фон Меркель і Людвіг ван Рой, ц. к. професор у відставці доктор філософії доктор права Ігнац Лемох, практикант ц. к. прокуратури Юзеф Маліновський, ц. к. державний бухгалтер Антон

Шмід, ц. к. прибутковий касир крайовного фінансового управління Антон Рідль, чиновник ц. к. податкового управління доктор права Бернардин Прохазка, ц. к. секретар апеляційного суду Захарій Боско Якубовіч, чиновник ц. к. кримінального суду Титус Яхімовський, Йозеф Карл Макай, доктор філософії Фелікс Пфау, чиновник ц. к. крайової державної бухгалтерії Едуард Поллетін, чиновник крайової обчислювальної палати Вацлав Дундер.

1856–1866 роки: окрім більшої частини вищеназваних, ц. к. губернський радник, бургомістр Львова Карл лицар фон Гепфлінген-Бергендорф, його наступник бургомістр Фердинанд Крьобль, граф Казімеж Красіцький, хранитель собору св. Юра о. Михайло Куземський, настоятель латинського кафедрального собору ксьондз Антон рицар фон Манастирський, старший ревізор рахівничої канцелярії при ц. к. дирекції фінансів Юзеф фон Прома-Промінський, директор ц. к. Технічної Академії Александер Райсігер, секретар міністерської земельної комісії Алоїз Себера, оперний капелмейстер Йозеф Ширер; крайові адвокати доктори права – Марцелі Мадейський, Ян Чайковський, Міхал Гноїнський, Юліуш Колішер, Антоні Залєвський, Томаш Райський, поміщики Антоні Дейма і Юзеф Нікоровіч; адміністратор Ян Дембіцький, його помічник Альфред Боярський; чиновник Львівської міської каси Юзеф Ярош, власник книжкової фірми і крамниці Г. В. Калленбах, чиновник магістрату, оберкуратор Галицької ощадної каси Карл Лідль, секретар дирекції фондів відшкодування А. Себера, директор Галицького станового кредитного товариства Констати Тхожніцький, чиновник Головної крайової каси Теофіль Дундер, секретар ц. к. крайового суду Францішек Леждерер, ц. к. придворний радник Якуб Мікулі, ц. к. секретар намісництва Альфред Огановіч, член крайового правління Октав Петрускі, ц. к. фінансовий комісар А. Саляба, ц. к. чиновник крайового архіву Казімеж Зембіцький, книгар, міський радник Кароль Вільд, канонік греко-католицької капітули о. Іван Лаврівський, практикант Крайового віділу Ізидор Подлевський, купець Рудольф Шварц, секретар ц. к. намісництва Ян Шидловський.

В. 30

Благодійні концерти ГМТ для потерпілих від стихії та вбогих

ГМТ влаштувало у Львові добродійні концерти, прибуток з яких призначався на різні цілі. Прикладом такого може бути добродійний концерт на користь бездомних, влаштований “Товариством” 30 січня 1840 року у “королівському Міському театрі за участю численних достойних гостей”. У ньому взяли участь як “видатні артисти, так і талановиті аматори”. С. Сервачинський та Й. Рукгабер виконали варіації Калькбрєннера

і Ляфонта на теми опери Дж. Мейєрбера “Роберт-Диявол”, аматорка Маросані – “відома у тутешньому Товаристві з минулих виступів” – виконала мецо-сопранову арію з опери Г. Доніцетті “Гуго – граф Паризький”, а “наш улюблений оперний співак” баритон Гоффманн – арію з опери К. Крейцера “Корадін”. На початку і в кінці концерту прозвучали увертюри до опер “Лукреція” Г. Маршнера і “Чорне Доміно” Д. Ф. Обера [додаток Д. 63]. Раніше цей часопис анонсував, що С. Сервачинський та Й. Рукгабер мали виконати Варіації для скрипки і фортепіано останнього на тему з опери “Роберт Диявол” Дж. Майєрбера та інші твори [додаток Д. 62].

4 липня 1842 року ГМТ влаштувало благодійний концерт на користь погорільців галицького міста Жешува. Були виконані твори: Увертюра до опери “Північ” Егелера та інші твори: Варіації E-Dur Ш. Беріо для скрипки, які дуже успішно загравав Брех, а Й. Х. Кесслер – дві “Пісні без слів” Ф. Мендельсона для фортепіано. Вихованці музичної школи Товариства виконали “95-й Псалом” Ф. Мендельсона, в якому солістами були Білінська та Плавіцька (сопрано) і тенор Г. Руфф [додаток Д. 114;Д. 121].

У контексті організації добродійних концертів ГМТ показовим може бути рецензія на благодійний концерт 3 травня 1845 року: “Галицьке Музичне Товариство [...] вічно дає концерти на користь різних нещасних: то для вдів і сиріт, то вже для заснування інституту бідних, то на підтримку одного, аж до високого сіс нещасного тенориста, то на збільшення фондів дитячого притулку, то на користь постраждалих від вогню, води [...], то на підтримку непридатного до виконавської діяльності через лістівські Фантазії піаніста; завше Товариство мусить прикладати усіх зусиль, щоб надати допомогу своїм підопічним. Коли комусь прийде до голови організувати концерт для постраждалого від благочинних концертів Музичного Товариства!

Нову заслугу перед стражденним людством здобуло Музичне Товариство високомистецькою музично-декламаційною академією, котра відбулась у суботу 3 травня на підтримку постраждалих від повені мешканців Галичини. Це було вишукане свято, котре підготувала Евтерпа своїм прихильникам [...] Воно почалось Увертюрою до опери Adele de Foix Райсфінгера (Райссігера? – *T. M.*). Далі Кароліна Колінська в супроводі Й. Х. Кесслера заспівала арію з опери Дж. Верді «Набукко». Учениця цього ж піаніста Роберта Тессире виконала з ним Duo de couronnement для двох фортепіано Герца. Блискучий скрипаль-любитель Титус Яхімовський, у супроводі сестри, Олімпії Яхімовської, виконав Варіації Давіда. На завершення прозвучав секстет з опери «Лючія ді Ляммермур» у виконанні Юлії Амброс фон (де) Рехтенберг, Йозефіни Віталі, панів Ульманна, Корецького, Тіца та Руффа. – Усі залишились того вечора задоволеними:

публіка – мистецькою насолодою, учасники – успіхом; дай Боже, щоб і постраждала від повені галицька суспільність була задоволена зібраними коштами, до яких прилучились благодійні львів'яни” [додаток Д. 45].

У цьому ж залі 9 листопада 1843 року ГМТ влаштувало добродійний концерт, прибуток з якого призначено на фонд Будинку вбогих [додаток Д. 122], у програмі було виконано ”Stabat Mater” Дж. Россіні, сольні партії, в якій співали жінки і чоловіки: Руфф і Гагановський. Квартет солістів у цьому творі співали сопрано Хондзінська, Плавіцька, Макай і Покорни та мецо-сопрано Віталі і тенор Гайнріх Руфф та баритон Адольф Гагановський [додаток Д. 115; Д. 135]. Правдоподібно це було перше виконання у Львові цього твору.

У січні 1844 року К. Ліпінський дав у Львові три концерти у залі Театру графа Скарбека. У програму другого добродійного концерту 16 січня, дохід з якого призначався для малих дітей, увійшли: Варіації Ш. О. Беріу, переклад ”Ноктюрну” Ф. Шопена (акомпанемент Й. Х. Кесслера). Натомість оркестр ГМТ під керівництвом Ф. Пьонтковського виконав Увертюру Г. Маршнера, співачка Штайдлер – пісні Ф. Шуберта, співак Руфф – твори Й. Х. Кесслера: “Признання” і “Серенада”, сам композитор виконав дві “Пісні без слів” Ф. Мендельсона [додаток Д. 1; Д. 317].

2 травня 1847 року Ліст влаштував благодійний концерт на користь убогих. З метою надання більшій кількості львів'ян можливості послухати його гру, а також зібрати побільше коштів на згадану ціль, Ф. Ліст тим разом виступив на сцені Театру графа Скарбека. Програма концерту невідома. Відомо, що зал був переповнений, а коштів зібрано 2 400 флоренів [додаток Д. 153].

1854 року: “Протягом місяця крайове Товариство Музики задумує влаштовувати музикальні вечори з художнім читанням з метою підтримки [фінансової. – Т. М.] новозаснованих інституцій, для забезпечення вбогих їжею, а жебраків – пошуком якогось чесного заробітку. Перше зібрання заповідається на 17, друге на 25, третє 31 грудня, а четверте на 7 січня у Редутному залі скарбкіської будівлі. Прагнучи якнайкраще і найприємніше влаштувати забаву, закликає усіх дам і панів, котрі мали б бажання виступити з сольними музичними номерами, або ж з польським чи німецьким художнім словом, щоби зголосилися і назвали дирекції крайового Товариства Музики предмет свого виступу, оскільки раніше належить скласти і оголосити вечірню продукцію. Організацією цілої забави і керівництво концертом зайнялися наші знамениті артисти і композитори – п. Кесслер і п. Рукгабер спільно з пп. Поллетіном і Ширером,

тобто відповідальним від Товариства і капельмейстером театрального оркестру” [додаток Д, 47].

У “Звіті” за 1870–1871 роки (до 30 вересня 1871 року) знаходимо інформацію, що за цей час члени ГМТ брали участь у “понадобов’язковому” концерті на користь убогих м. Львова.

Концерт на користь убогих Львова 24 травня 1879 року: 1. К. М. Вебер, увертюра до опери “Оберон”; 2. а) Ф. Шопен – Вільгельмі. “Полонез”, б) Г. В. Ернст. “Елегія”; 3. Беер. “Травневе свято”; 4. Ф. Мендельсон. Концерт № 2 для фортепіано з оркестром.

Благодійний концерт 17 березня 1880 року, прибуток з котрого призначений для постраждалих від повені ріки Вісла. 1. а) В. Желєнський “Наша Ганка”, б) Желєнський–Монюшко “Веселий і щасливий краков’ячок я” (“Wesoł i szczęśliwy Krakowiaczek ci ja”) твори для чоловічого хору; 2. Н. А. Ребер. Reverie; 3. Ш. Гуно. Арія з опери “Фауст”; 4. К. Мікулі “Хор ченців” ор. 32 для чоловічого хору; 5. Ф. Давід. Симфонічна ода (ораторія) “Пустеля” для читця, солістів, хору й оркестру.

30 квітня 1880 року цей добродійний концерт у Міському театрі на користь потерпілим від повені.

Під час підготовки до надзвичайного концерту Товариства вирішили спільними силами усіх існуючих у Львові музичних товариств влаштувати великий концерт на користь жертв голоду, який спіткав Галичину навесні 1890 року. Цей концерт, у якому взяли участь майже усі чинні сили ГМТ, відбувся 23 березня в приміщенні театру графа Скарбека. Серед інших частин його програми мішаний хор та аматорський оркестр ГМТ під керівництвом Р. Шварца виконали такі твори: “Весняна молитва” С. Невядомського до слів М. Конопніцької для мішаного хору та оркестру, “Великий Полон” К. Курпінського для сопрано, мішаного хору та оркестру) та “Ракочи-марш” Г. Берліоза для оркестру. Окрім цього, мішаний хор та оркестр Товариства брали участь у виконанні інших вокально-хорових та оркестрових творів у цьому концерті [100, с. 4, 5, 19].

В. 31

Благодійні концерти на підтримку львівських музикантів та митців

5 червня 1842 року львівські шанувальники музики в залі Стрільниці того ж дня влаштували благодійний концерт, кошти від якого призначалися “на користь одного з найстаріших ветеранів музики – скрипаля Титуса Яхімовського, який ряд років приватно

віддав усі сили і здоров'я для музичного вдосконалення багатьох осіб, а у деяких навіть відкрив і розвинув музичні здібності” [додаток Д. 44]. У той час такі митці не мали можливості отримувати якусь пенсію чи іншу матеріальну допомогу і часто доживали свій вік у самоті та у жахливій біді. Згаданий концерт був гарним жестом співчуття та допомоги перестарілому музикантові, який значно прислужився музичному Львову.

1898 року – чоловічий хор ГМТ виступив 9 листопада у благодійному концерті на користь удів та сиріт померлих літераторів і артистів.

В. 32

Благодійні концерти для підтримки конкретних потреб різних інституцій в тому числі і ГМТ

2 червня 1841 року відбувся концерт, половина прибутку з якого призначалася на Інститут Опіки Малими Дітьми, друга половина – на Галицьке Музичне Товариство. В концерті взяли участь аматори – члени ГМТ і оперні артисти. “Музичний директор Товариства Йоганн Рукгабер керував цілістю та диригував підготованим ним оркестром. Були виконані такі твори: 1. Увертюра до опери “Чорне доміно” Д. Ф. Обера, 2. Пісню “Аделаїда” Л. ван Бетховена, виконала співачка Ешен (акомпанував Й. Х. Кесслер), 4. “Попури” Гітнера для віолончелі виконав З. Багге; в другому відділі: 1. Увертюра до опери “Олімпія” Г. Спонтіні, 2. “Пісня” Е. Г. Райссігера “Вітчизна німецького моряка” відспівав артист Забатцки. 3. скрипкові варіації Ш. Беріо виконав С. Сервачинський, 4. Пісню “Вмираючий воїн” Й. Альбертіні виконав співак Гоффманн у супроводі фортепіано (Й. Х. Кесслер) та валторни (Кіттрей). Декламувались і вірші. На закінчення стоголосий хор учнів та членів ГМТ виконав твір “Морська тиша та щаслива подорож” Л. ван Бетховена” [додаток Д. 42].

1 липня 1841 року в редутному залі відбувся концерт ГМТ, кошти від якого були призначені на його користь та на користь “Інституту опіки малими дітьми”. Прозвучала увертюра до опери Г. Спонтіні “Фердинанд Кортез”, “Тремоло” Ш. Беріо та “Венеціанський карнавал” (М. Гаузер), арія з опери В. Белліні “Пірат” (учениця ГМТ, колоратурне сопрано Юлія Генце), фортепіанні твори С. Тальберга (Каденція) і Ф. Ліста (“Еспаньола” та “Спогади” з опери “Лючія ді Ляммермур”) грала аматорка, поміщиця Леоніда Селецька [додаток Д. 43]. 26 липня аматори дали ще один концерт на користь згаданого “Інституту”. Співали Гелена Туркуллова, Адель Кривальд, Тереса Настгайм, Олімпія Слугоцька; А. Кривальд заграла варіації Й. Н. Гуммеля та співала з

Г. Туркулловою дуєт з опери “Джемма ді Вірджі” (Г. Доніцетті. – *Т. М.*) [додаток Д. 39; Д. 118].

30 червня 1842 року Людвіг Ріттер де Ріттерсберг у залі Музичного Товариства (“давнішій редутиній”) влаштував благодійну “декламаційно-музичну забаву на користь “Закладу опіки малими дітьми”.

У концерті, у якому взяли участь учні музичної школи ГМТ і деякі аматори, окрім декламації поезії, прозвучали, переважно, твори авторства організатора, а саме: “Поки весна”, “Людмила”, спів запорожців “Чайки” і “Араб біля могили коня” – усі на слова Ю. Б. Залеського (чоловічий хор), “Туга” на слова графа А. Д. Борковського, а також твори інших композиторів: фортепіанні “Варіації” á la militaire Г. Герца, “Серенада” Ф. Шуберта, “Арія” з опери “Лукреція Борджія” Г. Доніцетті, “Sbor českých mužův” на чоловічий хор А. Гелена – директора Софіївської академії у Празі, балада “Пілігрим” на слова Вальтера Скотта з музикою Сігізмунда Гольдшмідта.

Виконавцями, серед інших, були співачки Хондзинська й Анна Шайнок, учень музичної школи ГМТ баритон А. Гагановський співак-аматор барон фон Праум (акомпанував Едуард Багер), чеський чоловічий хор (твір Гелена – директора Софіївської Академії в Празі) [додаток Д. 59; Д. 114; Д. 219].

9-го серпня 1845 року аматори Галицького Музичного Товариства і артисти театру [додаток Д. 60] взяли участь у благодійній музично-декламаційній академії, яка відбулась у театрі графа Скарбека. Сполучений оркестр цього театру разом із аматорським ГМТ виконав увертюру К. М. Вебера “Оберон”, Анна фон Фрайн фон Різе та мадам Лютц виконали дуєт з опери “Christina di Svezia” Лілло. Віолончеліст С. Коссовський загравав “Венеціанський карнавал”, а на “біс” – власну фантазію без супроводу. Після чоловічого квартету Г. Руфф виконав пісню Й. Х. Кесслера, автором тексту якої був актор Людвіг Льюеве, що виконав також разом з Анною Льюеве цикл віршів “Спогади про Бетховена”, фрагменти творів якого звучали під час декламації [додаток Д. 268].

У перших днях травня 1858 року у Ратушному залі ТПММГ влаштувало добродійний музично-декламаційний вечір на користь Закладу Незрячих, які там навчалися різних предметів, музики та ремесел [додаток Д. 49]. На користь того ж Закладу ГМТ під керівництвом К. Мікулі 18 травня влаштувало ще один благодійний концерт у залі Ратуші. У програмі концерту: 1. Увертюра “Леонора” Л. ван Бетховена для 2-х фортепіано та 8 рук (дві учениці), 2. Декламація. 3. Велика арія “Una voce” (Маєрановська), 4. Декламація, 5. Виступ К. Мікулі, 6. “Мазурка” Любомирського

(Масрановська), 7. Квартет: фісгармонія, скрипка, віолончель і фортепіано [додаток Д. 50]. Газета уточнює, що була виконана “Арія” Дж. Россіні, К. Мікулі загравав “Скерцо” Ф. Шопена, а вищезгаданий квартет, у котрому партію фісгармонії грала “пані Б.”, партію скрипки – Поль, віолончелі – Гьобельт, фортепіано – К. Мікулі, “пан С.” заспівав “Мелодію” Р. Шумана [додаток Д. 51].

8 квітня 1876 року благодійний концерт відбувся у залі Міської ратуші під керівництвом Кароля Мікулі на дохід Закладу Незрячих Дівчат. Його виконавцями були вихованки цього Закладу та ін. У програмі: “Не покидай нас” для мішаного хору невідомого автора, варіації A-dur Л. ван Бетховена для фортепіано, “Медитація” на першу “Прелюдію” Й. С. Баха (“Ave Maria”) для дівочого хору в супроводі скрипки, фортепіано та фісгармонії, “Романс” для скрипки Л. ван Бетховена (учень З. Брукмана), твір для мішаного хору “Вісла” невідомого автора [додаток Д. 41].

30 травня 1875 року в Театрі графа Скарбека під музичним керівництвом К. Мікулі відбувся благодійний музично-драматичний ранок на користь Товариства Братньої Допомоги Студентів Львівського університету. У музичній частині цього заходу прозвучали такі твори: 1. Увертюра для оркестру до опери Л. Керубіні “Португальський з’їзд”; 2. Арія “Ah perfidio” Л. ван Бетховена (Ванда Міллер-Чеховська); 3. Ж. П. Роде. Концерт для скрипки (Станіслав Кохановський) з оркестром під орудою К. Мікулі [додаток Д. 15; Д. 266].

21 березня 1880 року колективи ГМТ взяли участь у концерті на користь “братньої допомоги слухачів Політехніки”.

28 грудня цього ж року – добродійний концерт на користь “послушників іудейського віросповідання” у залі Міської ратуші.

Окрім вищевказаних, ГМТ брало участь у таких добродійних заходах, як “музична вечірка на дохід утворення бібліотеки чоловічого хору ГМТ”, “концерт у залі ц. к. Намісництва [...] на користь поранених вояків” [89, с. 3, 4, 8–10].

У 1882/1883 звітних роках Товариство частково або ж усіма виконавськими силами брало участь у добродійних концертах, а саме:

- у концерті Товариства Допомоги Студентам Львівського університету,
- на дохід Товариства Допомоги Слухачів “Ригорантів та Аскультантів” (не вдалося встановити, що означають ці терміни),
- львівських іудейських навчальних закладів,
- на дохід Товариства “Братня Дружба”,

– та у двох “історичних концертах”, влаштованих княжною Міхаліною Чарторийською.

Програма надзвичайного благодійного концерту на користь Шпиталу Св. Лазаря у Львові 11 листопада 1883 року.

1. Л. ван Бетховен – увертюра “Егмонт” для двох фортепіано; 2. Солоспіви: а) Ф. Зуппе – “Незабудка”, б) Г. Доніцетті – Арія з опери “Фаворитка”; 3. А. В’єтан – *Fantasia appassionata* для скрипки соло; 4. а) Р. Шуман – “Nänie”, б) Й. Брамс – “Огородник” (твори на жіночий хор); 5. І. Мошелес – Фортепіанний концерт E-dur у супроводі другого фортепіано; 6. Е. Гартог – “Peusée de Crepuscule” для скрипки, віолончелі, фортепіано та органа [94, с. 18–20].

Благодійний концерт 5 березня 1894 року на користь закладу св. Йосифа для невиліковно хворих;

2 грудня 1894 року Товариство брало участь у концерті Товариства “Сокіл” на користь спорудження другого спортивного залу;

13 березня 1898 року у благодійному концерті на користь Товариства “Бібліотеки студентів юриспруденції” брали участь професори та учні Консерваторії ГМТ;

19 травня 1899 року професори Консерваторії виконали тріо Г. Мельцер-Щавінського, а чоловічий хор ГМТ – “Зламане серце” Кіккена та інші твори – на користь Закладу Невиліковних Хворих ім. Св. Йосифа та Спільки Католицьких Добродійних Товариств;

29 жовтня 1904 ГМТ влаштувало благодійний концерт на користь спорудження пам’ятника Адаму Міцкевичу (був відкритий у наступному році) у Міському театрі за участю піаністки М. Солтис, співачок І. Богусс-Геллерової, М. Мокшицької, Я. Жуковської, співаків В. Малявського, Ч. Заремби і З. Моссоци, артистів І. Сольської та Хмелінського: 1. Пролог (Ірена Сольська); частина I: 1. Ф. Шопен – концерт ор. 21 для фортепіано з оркестром; 2. Чотири конкурсні пісні на слова А. Міцкевича); 3. С. Берсон – “Збройний полонез” (фрагмент з музики до п’єси “Скляна гора”); 4. Три конкурсні пісні на слова А. Міцкевича; 5. Художнє читання; 6. Ф. Шопен – “Ноктюрн” у перекладі для вокального соло. Солістки: М. Солтисова та І. Богусс-Геллерова. Частина II: 1. В. Желенський – третя дія з опери “Конрад Валленрод” (за поемою А. Міцкевича). Солісти: М. Мокшицька, Я. Жуковська, В. Малявський, З. Моссоци, Ч. Заремба, проф. М. Вольфсталь та А. Слядек. Хори та оркестр ГМТ за участю оркестру Міського театру. Диригент М. Солтис [115, с. 11–16].

10 квітня 1906 року під патронатом архієпископа Ю. Більчевського в залі Львівської філармонії організовано винятковий добродійний концерт з творів Ф. Нововейського на користь спорудження костелу св. Єлизавети у Львові. Під час концерту виконано симфонію № 2 h-moll, ораторію “Знайдення святого Хреста”.

12 листопада 1893 року відбувся концерт, збір коштів якого призначався на пам’ятник Ф. Шопену (струнний оркестр ГМТ виконав його прелюдію), 30 червня 1907 року ГМТ влаштувало платний концерт учнів-відмінників Консерваторії, дохід з якого призначався на спорудження пам’ятника Ф. Шопену у Львові.

В 1908 році відбулися два концерти на користь спорудження пам’ятника Ф. Шопену у Львові – 1 березня за участю піаніста професора Єжи Лялевича та 24 червня – концерт відмінників Консерваторії ГМТ.

23 червня 1909 року відбувся черговий платний концерт відмінників навчання Консерваторії ГМТ на користь спорудження пам’ятника Ф. Шопену у Львові.

В. 33

Благодійний концерт на користь самого ГМТ

Час від часу “Gazeta Lwowska” повідомляла про концерти в інших містах Галичини і Буковини. Наприклад, у березні 1842 року у пограничному з Російською імперією місті Броди тамтешні аматори музики (можливо, також об’єднані у музичне товариство) Хованец і Шнель влаштували благодійний концерт, у якому “проїздом до Петербурга” взяв участь піаніст Ігнац Тедеско з Праги на користь ГМТ [додаток Д. 52]. У вересні цього ж року “шанувальники музики” у Жовкві 12 ц. м. влаштували благодійний концерт на користь погорільців міста Ліска та ГМТ [додаток Д. 55]. 24 вересня відбувся другий концерт, тим разом на користь погорільців міста Жешува та ГМТ. “В обох цих концертах участь взяли найперші члени Галицького Музичного Товариства” [додаток Д. 40].

Поданий приклад організації благодійного концерту в Чернівцях на користь Галицького Музичного Товариства у Львові доводить, що з фінансами ГМТ не все було гаразд, якщо треба було вдаватися до принизливих кроків для осередку, що об’єднував шанувальників музики здебільшого не з найбільш багатих верств населення. Мабуть, у цей час ГМТ не мало відповідної офіційної фінансової підтримки, а внески членів не покривали видатків. Під таким кутом зору доцільно розглядати анонс про влаштування подружжям акторів Реттліх і придворною камерною співачкою гессенського князя мадам Піршнер 21 липня 1843 року у залі Товариства благодійної “музично-поетичної Академії” на користь ГМТ. В академії прозвучали секстет для струнних Й. Майзедера,

“Ave Maria” Ф. Шуберта (Піршнер), декламація (актор Реттіх), Варіації І. Мошелеса та Ф. Мендельсона на тему циганського “Марша” з опери “Преціоза” (Вебера) для фортепіано в 4 руки (Кароліна Колінська та Й. Х. Кесслер), декламація (актриса Реттіх), пісні Б. Ляхнера “Завжди ти” і Ф. Ляхнера “Лісова пташка” (Піршнер) [додаток Д. 267].

24 березня 1852 року “Gazeta Lwowska” подала важливу інформацію, яку нижче наводимо: “Під керівництвом та за участю найкращих музичних сил нашого міста 4 і 7 квітня у редутному залі гр. Скарбека будуть влаштовані 2 концерти, весь дохід з яких буде призначено частково на користь тутешніх добродійних закладів, частково ж на заснування фонду для утворення **музичної Консерваторії** в Галичині (виокремлення шрифтом наше; малося на увазі і відновлення діяльності ГМТ, і утворення музичного навчального закладу з таким статусом; це підтверджують рукописні документи 1852–55 років, котрі зберігаються в особистому архіві авторки. – *Т. М.*). Оскільки Його Цісарсько-Королівська Апостольська Величність, наш найласкавіший Монарх, визнав потребу та користь для нашого краю від такого наукового інституту музики і сам спричинився до цього своїм дарунком двох тисяч золотих римських, а також коли Його Світлість П. Намісник гр. Голуховський погодився обійняти свій найвищий протекторат і деякі Панове члени високого крайового дворянства погодилися до цього також спричинитися, належить сподіватися, що і наша любляча та підтримуюча мистецтво, усі благородні і потрібні дії суспільність не відмовить своєю підтримки цьому закладові, що має невдовзі відкритись [...]” [додаток Д. 53].

8 вересня у театрі графа Скарбека відбувся “великий концерт на користь пенсійного фонду членів оркестру тутешнього театру”. У цьому добродійному концерті взяло участь “понад сто найзнаменитіших дилетантів” [додаток Д. 48].

23 грудня 1853 року газета повідомляла, що “останньою театральною забавою перед [римо-католицькими Різдвяними. – *Т.М.*] Святами [котрі припадають на 25 грудня. – *Т.М.*] був вчорашній [тобто 22 грудня. – *Т.М.*] аматорський концерт з метою зібрання коштів, частково на розвиток музики в Галичині [на Товариство Поширення Музичного Мистецтва в Галичині. – *Т. М.*], частково на пенсійний фонд для членів театального оркестру”. У ті часи ні музиканти оркестру, ні викладачі музичних шкіл не отримували пенсійного забезпечення. “Досконало були виконані оркестром дві увертюри до опер «Індра» Флотова і «Вільгельм Телль» Дж. Россіні, а виступи наших аматорів на скрипці, фортепіано та віолончелі довели слухну славу музикального міста, котрою пишається Львів. Рясними оплесками нагороджено виконавця «Великої фантазії» А. В’єтана – пана

Й. і концертні виступи на фортепіано п. Г., а також п. Гьобельта – члена тутешнього оркестру”. Вокальні твори співали Гаймер і Шрайбер-Кірхбергер [додаток Д. 290].

29 лютого 1856 року у залі Львівської ратуші відбувся концерт Е. Лапчинського, що виступив на користь Товариства Поширення Музичного Мистецтва в Галичині, котре сердечно йому подякувало за цей мистецький презент. Програма не подавалась [додаток Д. 56].

29 квітня 1857 року “після кількох концертів у театрі” прославлені артисти брати Генрик і Юзеф Венявські влаштували у залі Львівської ратуші концерт на користь Товариства Поширення Музичного Мистецтва у Галичині, що пройшов з величезним успіхом [додаток Д. 112]. “Dziennik Literacki” уточнює їх дати – 17 і 19 квітня. Незважаючи на те, що цей часопис надрукував простору рецензію на виступи Венявських, окрім загальної оцінки їх гри, не подано програми жодного концерту [додаток Д. 270].

У “Звіті” ГМТ за 1876–1877 роки повідомлено, що 12 травня 1876 року силами Товариства було виконано одноактну оперету А. Грісара “Надобраніч, месьє Панталон” (“Bon soir Monsieur Pantalon”) [87, с. 3]. Її постановку підготував професор сольного співу Консерваторії ГМТ Валери Висоцький, котрий цим актом започаткував збір коштів на спорудження будівлі Товариства. Цю оперету було повторено кілька разів. Висоцький підготував і здійснив благодійну постановку одноактної оперети Н. А. Ребера “Папільотки пана Бенуа” (“Les papillotes de Monsieur Benoist”) та комедію “Обнімимося” невідомого автора. Також ці постановки, що сподобалися львівській публіці, були повторені [87, с. 3].

У “Звіті” за 1877–1878 роки висловлено подяку професору Валерію Висоцькому, котрий у цьому сезоні виставив силами аматорів – членів Товариства оперу Ф. Мендельсона “Повернення з чужини”, прибуток з котрого поповнив фонд будівництва нового приміщення ГМТ. Отже, благодійна ініціатива Висоцького отримала продовження з боку низки інституцій та окремих осіб згаданого фонду .

Окрім вищевказаних програм, ГМТ, як подано у “Звіті” за 1875/1876 роки, виконало й інші твори церковної та концертної музики при різних нагодах, зокрема в добродійних заходах, таких, як “музична вечірка на дохід утворення бібліотеки чоловічого хору ГМТ”, “концерт у залі ц. к. Намісництва на користь поранених вояків” тощо.

Інші благодійні концерти – неатрибутовані та атрибутовані

10 квітня 1843 року, ймовірно напередодні римо-католицького Великодня, коли ГМТ майже завжди представляло більші музичні полотна духовного змісту, виконано “драматичну ораторію за Святим Письмом” – “Знищення Єрусалиму” Фердинанда Гіллера на добродійну ціль. Її виконання вимагало великих зусиль з боку аматорів-дилетантів спільно з деякими професійними музикантами, які взялися виконати на доброму рівні цей складний монументальний твір під керівництвом доктора Ф. Пьонтковського. Учасниками концерту було понад 150 виконавців (хор та оркестр). Серед солістів: жіночі голоси – Ю. Амброз фон (де) Рехтенберг, Білінська, Ольшевська і Вольф, чоловічі – В. Дундер, А. Гагановський і Тустановський, що отримали найбільше схвальну критику [додаток Д. 288]. Згадується, що “Leipziger Musikzeitung” (“Ляйпцизька Музична Газета”) високо оцінила виконання силами ГМТ ораторії “Павло” Ф. Мендельсона [додаток Д. 287].

30 березня 1852 року Антоні Контський влаштував прощальний добродійний концерт у залі Міської ратуші. Разом із ним виступив Фелікс Ліпінський і віолончеліст театру Гьобельт, а також “кілька найзнаменитіших дилетантів”. Виступ артиста сприйняли дуже тепло [додаток Д. 263; Д. 264; Д. 276].

1857 року у пресі анонсовано про проведення у Львові трьох благодійних концертів знаменитою ученицею Ф. Шопена, княжни Марцеліни Чарторийської. Піаністка планувала виконати винятково шопенові твори: фортепіанний концерт (без вказання номера), “Похоронний марш”, ноктюрн, вальс, мазурки. У концертах мали бути виконані львівськими шанувальниками музики та професійними артистами вокальні твори [додаток Д. 160]. Два з них відбулися між 26 і 30 червня. У їх програмі були згаданий Концерт у супроводі струнного секстету, “Похоронний марш”, експромт, дві мазурки і два вальси. Деякі з цих творів були повторені на другому концерті. “Бетховенів, Мендельсонів і т. д. інші можуть грати краще, але Шопена ніхто зі сьогоднішніх музикантів не виконує з таким чуттям та емоціями, як княжна Марцеліна” [додаток Д. 319]. Невідомо, чи відбувся третій концерт.

17 січня 1875 року відбувся добродійний концерт ГМТ, збір коштів з котрого призначався на закупівлю історичної картини Яна Матейка “Люблінська Унія” (картина однак Львову не дісталася).

Неатрибутований благодійний концерт, влаштований жіночим хором ГМТ 27 лютого 1880 року, відбувся з наступною програмою: Дж. Верді. Романс з опери “Луїза

Міллер”, Ж. Ф. Е. Галеві. Арія з опери “Жидівка”, Й. С. Бах. “Гавот” g-moll, Ф. Шопен. Етюд сіс-moll; Вокальний твір (не вказано, який), Й. С. Бах. Арія, Г. Венявський. Мазурка, вокальний квартет (без назви), К. М. Вебер. Рондо, Гомес “Сальватор Роза” (не вказано, який номер), Г. Доніцетті. Арія з опери “Любовний напій”.

Доброчинний квартетний вечір 13 жовтня 1902 року: Р. Шуман. Фортепіанний квінтет Es-dur (В. Курц, М. Вольфсталь, Ф. Сломковський, Ф. Якль, А. Слядек); пісні (не вказані назви) (В. Трояновська); Й. Гайдн. Adagio, Л. Керубіні. Скерцо (струнний квартет: М. Вольфсталь, Ф. Сломковський, Ф. Якль, А. Слядек). Акомпанемент – проф. Ф. Нойгаузер.

02.03.1903. Благочинний концерт ц. к. придворної співачки Аліції Барбі.

В. 35

Приклади духовних творів, виконаних колективами ГМТ у період 1858–1914 років

Ораторія “Месія” Г. Ф. Генделя, ораторії Й. Гайдна “Сім слів Спасителя на Хресті” та “Створення світу”, “Stabat mater” Е. Дж. Ч. Асторга, А. П. Ф. Боелі, М. Полліні, Дж. Б. Перголезі, “Miserere” Г. Аллегрі, Missa solemnis Л. ван Бетховена та Дж. Россіні, ораторія “Сім останніх слів на хресті” С. Дж. Р. Меркаданте, меси Й. С. Баха, Л. Боккеріні, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Й. Н. Гуммеля, Дж. Россіні, Ш. Гуно, С. Монюшка, реквієми Л. Керубіні, Цінгареллі, Н. Йомеллі, Ф. Дуранте, Я. Піотровського, Дж. Верді, Й. Фергульста, К. Сен-Санса, “Salve Regina” і “Ave verum corpus” В. А. Моцарта, “Pater noster” Л. Керубіні, “Te Deum” А. Брукнера, Ave Maria, марійні пісні Й. Брамса; “Ave Maria” Н. А. Ребера, “Літанії” Н. А. Цінгареллі, “Salve Regina”, “Benedicto” А. Кальдари, “Vellum templi scissum est” Ф. А. Валотті, “Tenebrae factae sunt” М. Гайдна і А. Лотті, Псалми Й. Райнбергера, Б. Марчелло, В. Баргеля, “Veni Creator”, “O salutaris hostia” К. Мікулі, “Жалібні співи” В. Желенського, фрагменти біблійної балади “Мойсей” А. Рубінштейна, частини з ораторії “Святий Франциск” Е. Тінеля та ін. Це далеко не повний список, але й він дає уявлення про музично-сакральні пріоритети ГМТ.

Історичною подією стало виконання 9 квітня 1876 року ГМТ у залі Народного Дому під керівництвом Кароля Мікулі та за участю понад 120 “найбільш знаменитих артистів та аматорів нашого міста” Реквієму Дж. Верді. Оскільки цей твір прозвучав дуже вдало, то львів’яни мали нагоду почути його ще раз наступного дня 10 квітня [додаток Д. 298]. Львівські меломани звернулися до керівництва ГМТ з проханням ще раз повторити “Реквієм” Дж. Верді з дешевшими квитками, щоби дати можливість менш заможним

мешканцям міста його послухати [додаток Д. 125]. Тож третє виконання “Реквієму” відбулося 23 квітня в залі міської ратуші [додаток Д. 298]. У газетному повідомленні про цю подію подано прізвища солістів (деякі “зашифровані” ініціалами; таке практикувалося, коли це були аматорки-аристократки, або ж учениці, що не бажали оприлюднення своїх прізвищ; для нас вони зовсім невідомі... – так і залишилися ініціалами...). Це були: “панна Н.,” “пані Т.” і “панна Вигживальська” (сопрано), “панна Н. і Р.” (альти), тенор Станіслав Цетвінський та Гживінський і Висоцький (баси) [додаток Д. 127].

Коментуючи виконання “Месії” Генделя, Виділ ГМТ у своєму “Звіті” за 1891–1892 роки писав: “Цей класичний шедевр, найвищий зразок ораторійного жанру виконано з небувалою під кожним оглядом добросовісністю. [...] Цей «надзвичайний» концерт вдався досконало” [102, с. 3–4].

У 1898 році ГМТ виконало “Німецький Реквієм” Й. Брамса. Рецензент наголосив, що звернення до цього твору “свідчить про високі устремління Товариства” [додаток Д. 314].

В 1900 році об’єднані львівські співочі товариства під керівництвом диригента Львівської опери Франческо Спетріно виконали у Скарбківському театрі “Реквієм” Дж. Верді за участю відомих італійських співачок Уффедуцці та Гуеріні та співаків Марконі і Наваріні (ініціали в звіті відсутні). У концерті взяли участь мішаний хор та оркестр ГМТ [111, с. 4, 31–37].

Великий інтерес львівської публіки викликало виконання ораторії Габрієля Перне “Хрестовий похід дітей” хорами ГМТ і співочого товариства “Гейнал”, оркестрантами ГМТ і Міського театру та солістами [119, с. II, III, 18].

Символічного значення набуло виконання ораторії 8 листопада 1913 року Мечислава Солтиса “Клятви Яна Казимира” у Львівській архикатедрі під час проведення у Львові першого з’їзду Польських музичних і співочих товариств. Твір виконали об’єднані хори львівської “Лютні” та “Гейналу”, оркестр ГМТ і Міського театру зі Львова та солісти. “Твір викликав велике враження у слухачів та зворушив їх своїм позамузичним змістом. Композицію виконано у львівській архикатедральній базиліці перед тим самим вівтарем, перед яким присягався Ян Казимир [...]” [Додаток Д. 21, с. 14].

Квінтесенцією духовності було виконання 23 квітня 1913 року монументального твору ораторії Ф. Нововейського “Quo vadis?” (“Камо грядеш?”), за мотивами однойменного роману Г. Сенкевича у виконанні колективів і солістів ГМТ, чоловічого

хору співочого товариства “Гейнал” і оркестру Міського театру. Тематика твору відображала одвічні питання про цілі людського буття, віру та страждання.

ДОДАТОК Д

ВИБРАНА БІБЛІОГРАФІЯ ПЕРІОДИЧНИХ ВИДАНЬ 1812-1989¹⁴⁶

1. [Анонс концертів К. Ліпінського у Львові] // *Gazeta Lwowska*¹⁴⁷. 1844. 13.01.
2. [Анонс концерту ГМТ] // *Gazeta Lwowska*. 1912. 16. 11.
3. [Анонс концерту ГМТ] // *Gazeta Lwowska*. 1846. 15.01.
4. [Анонс концерту ГМТ] // *Gazeta Lwowska*. 1876. 15.01.
5. [Анонс концерту ГМТ] // *Gazeta Lwowska*. 1906. 08.02.
6. [Анонс концерту ГМТ] // *Mnemosyne*. 1840. № 39. 16.05.
7. [Анонс концерту ГМТ] // *Mnemosyne*. 1840. № 93. 28.11.
8. [Анонс концерту К. Мікулі у Львові] // *Gazeta Lwowska*. 1854. 05.01.
9. [Анонс концерту] // *Mnemosyne*. 1835. № 4. 09.01.
10. [Анонс концерту] // *Mnemosyne*. 1829. № 5. 20.01.
11. [Анонс концерту] // *Mnemosyne*. 1835. № 76. 06.10.
12. [Анонс концерту] // *Mnemosyne*. 1836. № 37. 29.03.
13. [Анонс концерту] // *Mnemosyne*. 1837. № 34. 23.03.
14. [Анонс благодійного концерту] // *Gazeta Lwowska*. 1875. 26.05.
15. [Анонс благодійного концерту] // *Gazeta Lwowska*. 1875. 28.05.
16. [Анонс про концерт] // *Mnemosyne*. 1836. № 131. 15.11.
17. [Анонс про організацію у Львові шопенівських урочистостей] // *Gazeta Lwowska*. 1910. 20.02.
18. [Анонс репетиції карнавальних танців] // *Gazeta Lwowska*. 1852. 10.01.
19. [Випускники музичної школи товариства “Лютня” у Львові] // *Echo Muzyczne*. 1887. № 190. 21.05.

¹⁴⁶ Переважно анонси, коментовані повідомлення, хронікальні замітки, огляди, різноманітної форми рецензії на концерти, виконавців, диригентів, композиторів пов'язаних з Галицьким Музичним Товариством у Львові у львівських часописах ХІХ-першої декади ХХ століття в залежності від редактора, напрямку газети та її преференцій заміщались у різних рубриках – “повідомлення”, “анонс”, “новини”, “львівські новини”, “новини зі Львова”, “крайові справи”, “літературно-художні замітки”, “музична хроніка”, “новини світського життя”, “театр, література і мистецтво”, “театр, література і музика”, “вісті про літературу і мистецтво” (напр. “*Gazeta Lwowska*”, “*Rozmaitości*”, “*Kuryer Lwowski*”, “*Dziennik Literacki*”, “*Dziennik Mód Paryskich*”), “з мистецтва”, “з мистецтва, літератури та життя”, “з музики”, “музичне”, “новини науки та мистецтва”, “новини” (“*Mnemosyne*”, “*Leseblätter*”), або без рубрики як додаткова інформація в кінці останньої сторінки, без автора, як елемент загальної інформації. Часто автор ховався за ініціалом/ініціалами, криптонімом, номерним псевдонімом (напр. Като, Север, Зіборн, ДІС, К, Р, Ен., 9, м. кр.). Від 70-х років ХІХ ст. на ламах газет на різну музичну тематику дописують в газети відомі у музичному середовищі діячі - В. Висоцький, М. Солтис, С. Бурса, Д. Барановський, С. Невядомський, Я. Галль та ін. Варшавські часописи заміщували повідомлення альбо рецензії пов'язані з діяльністю ГМТ переважно у рубриці “закордонна хроніка”, “з-за кордону”, “кореспонденція і хроніка”, і мали своїх авторів підписаних фаміліями, псевдонімом або ж ініціалами.

¹⁴⁷ Дати подані за старим стилем.

20. [Відгук про діяльність Товариства “Гармонія” у Львові] // *Gazeta Lwowska*. 1862. 09.09.
21. [З’їзд польських співаків] // *Przegląd Muzyczny*. 1913. 01.12. S. 14.
22. [Інформація про музичне життя Варшави] // *Tygodnik Ilustrowany*. 1896. № 8.
23. [Оцінка діяльності ГМТ] // *Dziennik Literacki*. 1863. № 98. 08.12.
24. [Оцінка діяльності ГМТ] // *Leseblätter*. 1845. № 61. 29.05.
25. [Оцінка діяльності ГМТ] // *Ruch Literacki*. 1877. № 14.
26. [Оцінка діяльності ГМТ] // *Ruch Literacki*. 1877. № 11.
27. [Оцінка діяльності ГМТ] // *Życie*. 1898. № 2.
28. [Повідомлення зі Львова] // *Tygodnik Ilustrowany*. 1910. № 50.
29. [Повідомлення зі Львова] // *Tygodnik Ilustrowany*. 1910. № 45.
30. [Повідомлення зі Львова] // *Tygodnik Ilustrowany*. 1896. № 40.
31. [Повідомлення зі Львова] // *Tygodnik Ilustrowany*. 1894. № 227.
32. [Повідомлення зі Львова] // *Tygodnik Ilustrowany*. 1895. № 25.
33. [Повідомлення зі Львова] // *Tygodnik Ilustrowany*. 1902. № 15.
34. [Повідомлення зі Львова] // *Tygodnik Polski*. 1913. nr 47.
35. [Повідомлення зі Львова] // *Tygodnik Ilustrowany*. 1894. № 4.
36. [Повідомлення про “Львівський Боян”] // Діло. Львів, 1907. Ч. 190. 5 вересня. С. 2.
37. [Повідомлення про бали ГМТ] // *Gazeta Lwowska*. 1846. 01.01.
38. [Повідомлення про бали у Чернівцях і Перемишлі] // *Gazeta Lwowska*. 1841. 28.01.
39. [Повідомлення про благодійний концерт ГМТ] // *Gazeta Lwowska*. 1841. 31.07.
40. [Повідомлення про благодійний концерт ГМТ] // *Gazeta Lwowska*. 1842. 17.09.
41. [Повідомлення про благодійний концерт ГМТ] // *Gazeta Lwowska*. 1876. 06.04.
42. [Повідомлення про благодійний концерт ГМТ] // *Gazeta Lwowska*. 1841. 05.06.
43. [Повідомлення про благодійний концерт ГМТ] // *Gazeta Lwowska*. 1841. 03.07.
44. [Повідомлення про благодійний концерт ГМТ] // *Gazeta Lwowska*. 1842. 11.06.
45. [Повідомлення про благодійний концерт ГМТ] // *Leseblätter*. 1845. № 52. 06.05.
46. [Повідомлення про благодійний концерт ГМТ] // *Mnemosyne*. 1843. № 93. 19.08.
47. [Повідомлення про благодійний концерт Музичного Товариства (ТПММГ-ГМТ) у Львові] // *Gazeta Lwowska*. 1854. 09.12.
48. [Повідомлення про благодійний концерт Музичного Товариства (ГМТ)] // *Gazeta Lwowska*. 1853. 02.09.

49. [Повідомлення про благодійний концерт ТПММГ (ГМТ)] // *Gazeta Lwowska*. 1858. 07.04.
50. [Повідомлення про благодійний концерт ТПММГ (ГМТ)] // *Gazeta Lwowska*. 1858. 12.05.
51. [Повідомлення про благодійний концерт ТПММГ (ГМТ)] // *Dziennik Literacki*. 1858. № 65. 22.05.
52. [Повідомлення про благодійний концерт у Бродах] // *Gazeta Lwowska*. 1842. 12.03.
53. [Повідомлення про благодійний концерт у Львові] // *Gazeta Lwowska*. 1852. 24.03.
54. [Повідомлення про благодійний концерт у Чернівцях] // *Mnemosyne*. 1840. № 30. 14.04.
55. [Повідомлення про благодійний концерт] // *Gazeta Lwowska*. 1842. 15.09.
56. [Повідомлення про благодійний концерт] // *Gazeta Lwowska*. 1856. 27.02.
57. [Повідомлення про благодійний концерт] // *Leseblätter*. 1842. № 28. 08.03.
58. [Повідомлення про благодійний концерт] // *Leseblätter*. 1842. № 31. 15.03.
59. [Повідомлення про благодійний концерт] // *Leseblätter*. 1842. № 74. 28.06.
60. [Повідомлення про благодійний концерт] // *Leseblätter*. 1845. № 90. 12.08.
61. [Повідомлення про благодійний концерт] // *Mnemosyne*. 1845. № 72. 24.06.
62. [Повідомлення про благодійний концерт] // *Mnemosyne*. 1840. № 7. 25.01.
63. [Повідомлення про благодійний концерт] // *Mnemosyne*. 1840. № 14. 18.02.
64. [Повідомлення про видання нотних новинок у Львові] // *Gazeta Lwowska*. 1843. 21.01.
65. [Повідомлення про видання нотних новинок у Львові] // *Gazeta Lwowska*. 1843. 17.01.
66. [Повідомлення про видання друком творів М. Мадейського] // *Dziennik Literacki*. 1852. № 6. 07.02.
67. [Повідомлення про видання нотних новинок у Львові] // *Gazeta Lwowska*. 1843. 24.01.
68. [Повідомлення про видання нотних новинок у Львові] // *Gazeta Lwowska*. 1842. 22.12.
69. [Повідомлення про видання нотних новинок] // *Gazeta Lwowska*. 1841. 21.01.
70. [Повідомлення про видання нотних новинок] // *Gazeta Lwowska*. 1841. 09.01.
71. [Повідомлення про видання нотних новинок] // *Gazeta Lwowska*. 1841. 19.01.

72. [Повідомлення про видання нотних новинок] // *Gazeta Lwowska*. 1842. 12.02.
73. [Повідомлення про видання нотних новинок] // *Mnemosyne*. 1845. № 3. 07.01.
74. [Повідомлення про виконання *Stabat Mater* Й. Медеріча детто Галлюса] // *Mnemosyne*. 1828. № 43. 12.04.
75. [Повідомлення про виконання творів С. Монюшко у Львові] // *Dziennik Literacki*. 1865. № 19. 25.03.
76. [Повідомлення про виступ С. Коссовського] // *Mnemosyne*. 1840. № 29. 11.04.
77. [Повідомлення про виступи хору “Бандурист” у Кракові] // *Діло*. Львів, 1906. Ч. 246, 28 листопада. С. 2.
78. [Повідомлення про відкриття Консерваторії Музичного Товариства (ТПМГ-ГМТ) у Львові] // *Gazeta Lwowska*. 1854. 11.04.
79. [Повідомлення про відкриття концертного залу ГМТ] // *Gazeta Lwowska*. 1910. 23.02.
80. [Повідомлення про відновлення діяльності музичного Товариства у Львові] // *Dodatek № 60 do Gazety Lwowskiej*. 1853. 10.12.
81. [Повідомлення про вправи ”Товариства Друзів Музики” у Львові] // *Gazeta Lwowska*. 1834. 18.10.
82. [Повідомлення про діяльність ГМТ] // *Dziennik Literacki*. 1857. № 73. 25.06.
83. [Повідомлення про діяльність ГМТ] // *Gazeta Lwowska*. 1856. 18.04.
84. [Повідомлення про діяльність ГМТ] // *Leseblätter*. 1841. № 111. 28.09.
85. [Повідомлення про діяльність ГМТ] // *Leseblätter*. 1846. № 101. 01.09.
86. [Повідомлення про діяльність ГМТ] // *Strzecha*. 1872. Z. 1. S. 57.
87. [Повідомлення про діяльність ГМТ] // *Tygodnik Ilustrowany*. 1876. № 4.
88. [Повідомлення про діяльність львівських музичних товариств] // *Echo Muzyczne*. 1886. № 152. 16.08.
89. [Повідомлення про діяльність Музичного Товариства у Львові] // *Gazeta Lwowska*. 1856. 09.01.
90. [Повідомлення про діяльність музичної школи (Інституту) ГМТ] // *Mnemosyne*. 1839. № 84. 19.10.
91. [Повідомлення про діяльність музичної школи (Інституту) ГМТ] // *Mnemosyne*. 1839. № 93 19.11.
92. [Повідомлення про діяльність співочого товариства “Конкордія” у Львові] // *Gazeta Lwowska*. 1869. 20.03.

93. [Повідомлення про діяльність Товариства “Гармонія” у Львові] // Echo Muzyczne. 1891. № 420. 17.10.
94. [Повідомлення про діяльність товариства “Гармонія” у Львові] // Gazeta Lwowska. 1875. 21.09.
95. [Повідомлення про діяльність товариства “Ехо” у Львові] // Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuk Pięknych. 1896. № 42. 05.10.
96. [Повідомлення про діяльність товариства ”Лютня” у Львові] // Echo Muzyczne. 1886. № 133. 17.03.
97. [Повідомлення про З’їзд Польських музичних і співочих товариств] // Tygodnik Ilustrowany. 1913. № 46.
98. [Повідомлення про З’їзд Польських музичних і співочих товариств] // Tygodnik Ilustrowany. 1913. № 47.
99. [Повідомлення про загальні збори товариства “Гармонія” у Львові] // Gazeta Lwowska. 1876. 31.05.
100. [Повідомлення про ГМТ] // Gazeta Lwowska. 1839. 17.12.
101. [Повідомлення про камерні концерти ГМТ] // Gazeta Lwowska. 1856. 06.12.
102. [Повідомлення про композиторський конкурс у Львові] // Scena i Sztuka. 1910. № 2.
103. [Повідомлення про композиторський конкурс у Львові] // Scena i Sztuka. 1910. № 29.
104. [Повідомлення про Консерваторію ГМТ] // Młoda Muzyka. 1908. № 4.
105. [Повідомлення про Консерваторію ГМТ] // Nowiny. 1854. № 38. 30.03.
106. [Повідомлення про концерт ГМТ] // Leseblätter. 1847. № 1. 02.01.
107. [Повідомлення про концерт ГМТ] // Leseblätter. 1847. № 2. 05.01.
108. [Повідомлення про концерт ГМТ] // Leseblätter. 1843. № 73. 01.07
109. [Повідомлення про концерт С. Сервачинського] // Kurier Warszawski. 1841. № 52.
110. [Повідомлення про концерт С. Коссовського] // Leseblätter. 1846. № 110. 24.09.
111. [Повідомлення про концерт С. Коссовського] // Leseblätter. 1847. № 142. 09.12.
112. [Повідомлення про концерт братів Венявських у Львові] // Gazeta Lwowska. 1857. 30.04.
113. [Повідомлення про концерт братів Венявських у Львові] // Gazeta Lwowska. 1857. 05.05.
114. [Повідомлення про концерт ГМТ] // Gazeta Lwowska. 1842. 28.06.

115. [Повідомлення про концерт ГМТ] // Leseblätter. 1843. № 127. 07.11.
116. [Повідомлення про концерт ГМТ] // Leseblätter. 1841. № 147. 21.12.
117. [Повідомлення про концерт ГМТ] // Leseblätter. 1841. № 64. 05.06.
118. [Повідомлення про концерт ГМТ] // Leseblätter. 1841. № 74. 03.07.
119. [Повідомлення про концерт ГМТ] // Dodatek nadzwyczajny № 6 do “Gazeta Lwowska”. 1839. 15.01.
120. [Повідомлення про концерт ГМТ] // Gazeta Lwowska. 1913. 04.03.
121. [Повідомлення про концерт ГМТ] // Gazeta Lwowska. 1842. 07.07.
122. [Повідомлення про концерт ГМТ] // Gazeta Lwowska. 1843. 07.11.
123. [Повідомлення про концерт ГМТ] // Gazeta Lwowska. 1844. 13.04
124. [Повідомлення про концерт ГМТ] // Gazeta Lwowska. 1846. 22.09.
125. [Повідомлення про концерт ГМТ] // Gazeta Lwowska. 1876. 10.04.
126. [Повідомлення про концерт ГМТ] // Gazeta Lwowska. 1876. 14.04.
127. [Повідомлення про концерт ГМТ] // Gazeta Lwowska. 1876. 20.04.
128. [Повідомлення про концерт ГМТ] // Gazeta Lwowska. 1913. 19.10.
129. [Повідомлення про концерт ГМТ] // Gazeta.Lwowska. 1846. 07.04.
130. [Повідомлення про концерт ГМТ] // Leseblätter. 1841. № 146. 18.12.
131. [Повідомлення про концерт ГМТ] // Leseblätter. 1841. № 149. 28.12.
132. [Повідомлення про концерт ГМТ] // Leseblätter. 1842. № 58. 19.05.
133. [Повідомлення про концерт ГМТ] // Leseblätter. 1842. № 78. 07.07.
134. [Повідомлення про концерт ГМТ] // Leseblätter. 1843. № 60. 27.05.
135. [Повідомлення про концерт ГМТ] // Leseblätter. 1843. № 125. 02.11.
136. [Повідомлення про концерт ГМТ] // Leseblätter. 1845. № 41. 08.04.
137. [Повідомлення про концерт ГМТ] // Leseblätter. 1846. № 148. 29.12.
138. [Повідомлення про концерт ГМТ] // Leseblätter. 1847. № 129. 09.11.
139. [Повідомлення про концерт ГМТ] // Leseblätter. 1847. № 43. 15.04.
140. [Повідомлення про концерт ГМТ] // Leseblätter. 1847. № 45. 20.04.
141. [Повідомлення про концерт ГМТ] // Mnemosyne. 1842. № 58. 19.05.
142. [Повідомлення про концерт ГМТ] // Przegląd muzyczny, teatralny i artystyczny. 1906. № 6/7.
143. [Повідомлення про концерт ГМТ] // Przegląd muzyczny, teatralny i artystyczny. 1906. № 9/10.
144. [Повідомлення про концерт С. Коссовського] // Leseblätter. 1843. № 7, 17.01.

145. [Повідомлення про концерт С. Сервачинського] // Kurier Warszawski. 1821. № 241.
146. [Повідомлення про концерт С. Сервачинського] // Kurier Warszawski. 1855. № 327.
147. [Повідомлення про концерт С. Сервачинського] // Kurier Warszawski. 1860. № 10.
148. [Повідомлення про концерт С. Сервачинського] // Kurier Warszawski. 1821. № 229.
149. [Повідомлення про концерт у Львові] // Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung. 1820. Marz. S. 142.
150. [Повідомлення про концерт Ф. Ліпінського] // Leseblätter. 1843. № 72. 27.06.
151. [Повідомлення про концерт Ф. Ліста] // Leseblätter. 1847. № 49. 29.04.
152. [Повідомлення про концерт Ф. Ліста] // Leseblätter. 1847. № 51. 04.05.
153. [Повідомлення про концерт Ф. Ліста] // Leseblätter. 1847. № 53. 08.05.
154. [Повідомлення про концерт Ф. Ліста] // Leseblätter. 1847. № 54. 11.05.
155. [Повідомлення про концерт Ф. Ліста] // Leseblätter. 1847. № 46. 22.04.
156. [Повідомлення про концерт Ф. Ліпінського] // Leseblätter. 1847. № 3. 07.01.
157. [Повідомлення про концерт] // Lemberger allgemeiner Anzeiger. 1857. № 155. 31.12.
158. [Повідомлення про концерт] // Leseblätter. 1845. № 23. 02.02.
159. [Повідомлення про концерти ГМТ] // Gazeta Lwowska. 1912. 22.09.
160. [Повідомлення про концерти М. Чарторійської у Львові] // Dziennik Literacki. 1857. № 71. 20.06.
161. [Повідомлення про концерти С. Сервачинського у Львові] // Gazeta Lwowska. 1843. 03.10.
162. [Повідомлення про концерти у Львові] // Gazeta Lwowska. 1844. 25.04.
163. [Повідомлення про концерти у Львові] // Wiadomości Artystyczne. 1897. № 8. 15.04.
164. [Повідомлення про концерти у Львові] // Wiadomości Artystyczne. 1897. № 11, 01.06.
165. [Повідомлення про концерти у Львові] // Wiadomości Artystyczne. 1897. № 12. 15.06.
166. [Повідомлення про концерти у Львові] // Wiadomości Artystyczne. 1897. № 14. 15.07.

167. [Повідомлення про концерти у Львові] // Wiadomości Artystyczne. 1897. № 16. 01.09.
168. [Повідомлення про концерти у Львові] // Wiadomości Artystyczne. 1897. № 19, 15.10.
169. [Повідомлення про концерти у Львові] // Wiadomości Artystyczne. 1897. № 21. 15.11.
170. [Повідомлення про концерти у Львові] // Wiadomości Artystyczne. 1897. № 22, 01.12.
171. [Повідомлення про концерти у Львові] // Wiadomości Artystyczne. 1897. № 24. 20.12.
172. [Повідомлення про концертну діяльність ГМТ] // Gazeta Lwowska. 1842. 09.06.
173. [Повідомлення про Консерваторію ГМТ] // Nowiny. 1854. № 114. 23.09.
174. [Повідомлення про львівський бал] // Leseblätter. 1843. № 8. 19.01.
175. [Повідомлення про львівські бали] // Gazeta Lwowska. 1852. 10.03.
176. [Повідомлення про музичне життя Варшави] // Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego. 1814. № 88.
177. [Повідомлення про музичне життя Львова у ХІХ столітті] // Ruch Muzyczny. 1971. № 22.
178. [Повідомлення про музичне життя Львова] // Echo Muzyczne. 1886. № 158. 09.10.
179. [Повідомлення про музичне життя Львова] // Echo Muzyczne. 1886. № 168. 06.12.
180. [Повідомлення про музичне життя у Львові] // Rzeczpospolita. 1921. 19.09.
181. [Повідомлення про музично-декламаційний вечір товариства “Січ”] // Діло. 1887. Ч. 16. 17.03. с. 3.
182. [Повідомлення про музичну школу ГМТ] // Gazeta Lwowska. 1841. 28.09.
183. [Повідомлення про нові нотні видання] // Leseblätter. 1844. № 136. 23.11.
184. [Повідомлення про нову музику для карнавалу] // Leseblätter. 1841. № 27. 06.03.
185. [Повідомлення про нотний видання “Альбому” ГМТ] // Dziennik Literacki. 1863. № 22. 20.03.
186. [Повідомлення про нотні новинки у Львові] // Gazeta Lwowska. 1844. 17.02.
187. [Повідомлення про організацію композиторського конкурсу у Львові] // Gazeta Lwowska. 1910. 01.06.
188. [Повідомлення про офіційне відновлення діяльності Музичного Товариства (ТПМГ – ГМТ) у Львові] // Gazeta Lwowska. 1853. 11.01.

189. [Повідомлення про перебування І. Я. Падеревського у Львові] // Dziennik Polski. 1910. № 100. 25.10.
190. [Повідомлення про святкування 100-річниці уродин Ф. Шопена у Львові] // Gazeta Lwowska. 1910. 26.10.
191. [Повідомлення про святкування 100-річниці Ф. Шопена у Львові] // Scena i Sztuka. 1910. № 52.
192. [Повідомлення про святкування 100-річниці Ф. Шопена у Львові] // Słowo Polskie. 1910. № 493. 24.10.
193. [Повідомлення про товариство Гармонія у Варшаві] // Ruch Muzyczny. 1861. № 12.
194. [Повідомлення про Товариство Друзів Музики] // Dodatek nadzwyczajny № 5 do "Gazety Lwowskiej". 1839. 08.01.
195. [Повідомлення про Шевченківський вечір] // Діло. 1882. Ч. 4. 6 березня. с. 1.
196. [Повідомлення про шопенівські урочистості у Львові] // Gazeta Lwowska. 1910. 30.09.
197. [Повідомлення про шопенівські урочистості у Львові] // Gazeta Lwowska. 1910. 01.10.
198. [Повідомлення про шопенівські урочистості у Львові] // Gazeta Lwowska. 1910. 28.10.
199. [Повідомлення про шопенівські урочистості у Львові] // Gazeta Lwowska. 1910. 29.10.
200. [Повідомлення про шопенівські урочистості у Львові] // Gazeta Lwowska. 1910. 27.10.
201. [Повідомлення про шопенівські урочистості у Львові] // Gazeta Lwowska. 1910. 01.11.
202. [Повідомлення про шопенівські урочистості у Львові] // Gazeta Lwowska. 1910. 04.11.
203. [Повідомлення] // Gazeta Lwowska. 1812. 18.12.
204. [Повідомлення] // Gazeta Lwowska. 1812. 23.05.
205. [Повідомлення] // Gazeta Lwowska. 1812. 31.03.
206. [Повідомлення] // Gazeta Lwowska. 1841. 05.01.
207. [Повідомлення] // Gazeta Lwowska. 1841. 07.01.
208. [Повідомлення] // Gazeta Lwowska. 1841. № 120.
209. [Повідомлення] // Gazeta Lwowska. 1843. 27.04.

210. [Повідомлення] // Gazeta Lwowska. 1844. 16.01.
211. [Повідомлення] // Gazeta Lwowska. 1853. 18.07.
212. [Повідомлення] // Gazeta Lwowska. 1854. 13.07.
213. [Повідомлення] // Gazeta Lwowska. 1854. 19.09.
214. [Повідомлення] // Gazeta Lwowska. 1857. 20.06.
215. [Повідомлення] // Gazeta Polska. 1830. № 48.
216. [Повідомлення] // Gazeta Warszawska. 1797. № 81. dod. II. S. 1262.
217. [Повідомлення] // Leseblätter. Lemberg, 1841. № 112. 30.09.
218. [Повідомлення] // Leseblätter. 1841. № 68. 17.06.
219. [Повідомлення] // Leseblätter. 1842. № 77. 05.07.
220. [Повідомлення] // Leseblätter. 1842. № 149. 29.12.
221. [Повідомлення] // Leseblätter. 1843. № 2. 05.01.
222. [Повідомлення] // Leseblätter. 1843. № 75. 06.07.
223. [Повідомлення] // Leseblätter. 1845. № 66. 10.06.
224. [Повідомлення] // Leseblätter. 1845. № 68. 14.06.
225. [Повідомлення] // Leseblätter. 1847. № 63. 05.06.
226. [Повідомлення] // Mnemosyne. 1840. № 4, 14.01.
227. [Повідомлення] // Mnemosyne. 1845. № 7, 16.01.
228. [Повідомлення] // Mnemosyne. 1829. № 45. 06.06.
229. [Повідомлення] // Mnemosyne. 1829. № 9. 03.02.
230. [Повідомлення] // Mnemosyne. 1833. № 6. 22.01.
231. [Повідомлення] // Mnemosyne. 1834. № 99. 20.12.
232. [Повідомлення] // Mnemosyne. 1835. № 93. 05.12.
233. [Повідомлення] // Mnemosyne. 1836. № 115. 06.10.
234. [Повідомлення] // Mnemosyne. 1836. № 129. 10.11.
235. [Повідомлення] // Mnemosyne. 1836. № 137. 29.11.
236. [Повідомлення] // Mnemosyne. 1836. № 142. 13.12.
237. [Повідомлення] // Mnemosyne. 1836. № 29. 10.03.
238. [Повідомлення] // Mnemosyne. 1836. № 51. 30.04.
239. [Повідомлення] // Mnemosyne. 1837. № 61. 30.05.
240. [Повідомлення] // Mnemosyne. 1838. № 37. 11.05.
241. [Повідомлення] // Mnemosyne. 1839. № 53. 09.07.
242. [Повідомлення] // Mnemosyne. 1839. № 56. 20.07.
243. [Повідомлення] // Mnemosyne. 1840. № 88. 10.11.

244. [Повідомлення] // Mnemosyne. 1845. № 70. 19.06.
245. [Повідомлення] // Mnemosyne. 1836. № 123. 25.10.
246. [Повідомлення] // Pamiętnik Muzyczny i Teatralny. 1862. 25.02.
247. [Повідомлення] // Przegląd muzyczny, teatralny i artystyczny. 1912. Rok V. Zeszyt 1–23.
248. [Повідомлення] // Rozmaitości, dodatek do "Gazeta Lwowska". 1832. № 1.
249. [Повідомлення] // Rozmaitości, dodatek do "Gazeta Lwowska". 1825. № 16.
250. [Повідомлення] // Rozmaitości, dodatek do "Gazeta Lwowska". 1825. № 25.
251. [Повідомлення] // Rozmaitości, dodatek do "Gazeta Lwowska". 1826. № 24.
252. [Повідомлення] // Rozmaitości, dodatek do "Gazeta Lwowska". 1835. № 27.
253. [Повідомлення] // Rozmaitości, dodatek do "Gazeta Lwowska". 1824. № 41.
254. [Повідомлення] // Ruch Literacki. 1878. № 24.
255. [Повідомлення] // Świat : dwutygodnik ilustrowany. 1893. № 16.
256. [Повідомлення] // Tygodnik Ilustrowany. 1865. № 288.
257. [Повідомлення] // Tygodnik Literacki. 1839. № 28.
258. [Повідомлення] // Wiadomości Artystyczne. 1900. № 15–16. 25.09.
259. [Повідомлення] // Wiadomości Artystyczne. 1900. № 12. 30.06.
260. [Повідомлення] // Leseblätter. 1845. № 112. 25.09.
261. [Про діяльність ГМТ-ПМТ у Львові] // Gazeta muzyczna. 1919. 01.10.
262. [Програма концерту українських студентських товариств у Львові] // Gazeta Lwowska. 1876. 23.05.
263. [Рецензія благодійного концерту] // Gazeta Lwowska. 1852. 01.04.
264. [Рецензія благодійного концерту] // Gazeta Lwowska. 1852. 09.04.
265. [Рецензія благодійного концерту] // Gazeta Lwowska. 1852. 29.03.
266. [Рецензія благодійного концерту] // Gazeta Lwowska. 1875. 31.05.
267. [Рецензія благодійного концерту] // Leseblätter. 1843. № 81. 20.07.
268. [Рецензія благодійного концерту] // Leseblätter. 1845. № 95. 16.08.
269. [Рецензія виконання Ревієму В. А. Моцарта у Львові] // Mnemosyne. 1826. № 102. 03.12
270. [Рецензія виступів братів Венявських у Львові] // Dziennik Literacki. 1857. № 49. 28.04.
271. [Рецензії концертів] // Echo Muzyczne. 1880. № 1–24. S.30, S. 155.
272. [Рецензія концертів братів Венявських у Львові] // Dziennik Literacki. 1857. № 54. 09.05.

273. [Рецензія концертів у Львові] // *Gazeta Lwowska*. 1913. 19.10.
274. [Рецензія концертної діяльності ГМТ] // *Świt. Tygodnik Literacki i artystyczny*. 1872. № 3.
275. [Рецензія концерту “Лютні” у Львові] // *Echo Muzyczne*. 1891. № 405. 04.07.
276. [Рецензія концерту А. Контського у Львові] // *Dziennik Literacki*. 1852. № 9. 28.03.
277. [Рецензія концерту Г. Венявського у Львові] // *Dziennik Literacki*. 1857. № 46. 22.04.
278. [Рецензія концерту ГМТ] // *Leseblätter*. 1843. № 148. 28.12.
279. [Рецензія концерту ГМТ] // *Leseblätter*. 1844. № 2. 04.01.
280. [Рецензія концерту ГМТ] // *Leseblätter*. 1844. № 3. 09.01.
281. [Рецензія концерту ГМТ] // *Dodatek nadzwyczajny № 59 do “Gazeta Lwowska”*. 1842. 17.05.
282. [Рецензія концерту ГМТ] // *Gazeta Lwowska*. 1910. 20.11.
283. [Рецензія концерту ГМТ] // *Gazeta Lwowska*. 1910. 25.11.
284. [Рецензія концерту ГМТ] // *Gazeta Lwowska*. 1910. 29.11.
285. [Рецензія концерту ГМТ] // *Gazeta Lwowska*. 1841. 28.12.
286. [Рецензія концерту ГМТ] // *Gazeta Lwowska*. 1842. 29.12.
287. [Рецензія концерту ГМТ] // *Gazeta Lwowska*. 1843. 01.04.
288. [Рецензія концерту ГМТ] // *Gazeta Lwowska*. 1843. 13.04.
289. [Рецензія концерту ГМТ] // *Gazeta Lwowska*. 1844. 07.12.
290. [Рецензія концерту ГМТ] // *Gazeta Lwowska*. 1853. 23.12.
291. [Рецензія концерту ГМТ] // *Gazeta Lwowska*. 1876. 18.01.
292. [Рецензія концерту ГМТ] // *Gazeta Lwowska*. 1876. 30.10.
293. [Рецензія концерту ГМТ] // *Gazeta Lwowska*. 1906. 23.03.
294. [Рецензія концерту ГМТ] // *Gazeta Lwowska*. 1912. 20.11.
295. [Рецензія концерту ГМТ] // *Gazeta Lwowska*. 1912. 25.11.
296. [Рецензія концерту ГМТ] // *Gazeta Lwowska*. 1912. 29.11.
297. [Рецензія концерту ГМТ] // *Gazeta Lwowska*. 1913. 05.03.
298. [Рецензія концерту ГМТ] // *Gazeta Lwowska*. 1876. 11.04.
299. [Рецензія концерту ГМТ] // *Leseblätter*. 1845. № 2. 04.01.
300. [Рецензія концерту ГМТ] // *Leseblätter*. 1843. № 114. 07.10.
301. [Рецензія концерту ГМТ] // *Leseblätter*. 1843. № 135. 25.11.
302. [Рецензія концерту ГМТ] // *Leseblätter*. 1843. № 34. 23.03.

303. [Рецензія концерту ГМТ] // Leseblätter. 1843. № 43. 15.04.
304. [Рецензія концерту ГМТ] // Leseblätter. 1844. № 145. 14.12.
305. [Рецензія концерту ГМТ] // Leseblätter. 1845. № 30. 11.03.
306. [Рецензія концерту ГМТ] // Leseblätter. 1845. № 51. 03.05.
307. [Рецензія концерту ГМТ] // Mnemosyne. 1839. № 38. 18.05.
308. [Рецензія концерту ТДМ] // Mnemosyne. 1836. № 1. 02.01.
309. [Рецензія концерту ГМТ] // Mnemosyne. 1840. № 43. 30.05.
310. [Рецензія концерту ГМТ] // Mnemosyne. 1840. № 51. 27.06.
311. [Рецензія концерту ГМТ] // Mnemosyne. 1840. № 22. 17.03.
312. [Рецензія концерту ГМТ] // Strzecha. 1873. Z. 3. S. 66.
313. [Рецензія концерту ГМТ] // Wiadomości Artystyczne. 1898. № 3. 20.01.
314. [Рецензія концерту ГМТ] // Wiadomości Artystyczne. 1898. № 11. 10.04.
315. [Рецензія концерту Й. Рукгабера у Львові] // Gazeta Lwowska. 1832. 27.11.
316. [Рецензія концерту К. Мікулі у Львові] // Gazeta Lwowska. 1853. 24.12.
317. [Рецензія концерту К. Ліпінського у Львові] // Gazeta Lwowska. 1844. 18.01.
318. [Рецензія концерту Л. Марека у Львові] // Dziennik Literacki. 1857. № 1. 01.01.
319. [Рецензія концерту М. Чарторійської] // Dziennik Literacki. 1857. № 77. 04.07.
320. [Рецензія концерту С. Дунецького у Львові] // Dziennik Literacki. 1858. № 125. 23.10.
321. [Рецензія концерту С. Коссовського у Львові] // Dziennik Mód Paryskich. 1847. № 26. 16.12.
322. [Рецензія концерту С. Коссовського у Львові] // Dziennik Mód Paryskich. 1845. № 11. 17.05.
323. [Рецензія концерту С. Коссовського у Львові] // Gazeta Lwowska. 1842. 28.05.
324. [Рецензія концерту С. Коссовського у Львові] // Leseblätter. 1842. № 61. 28.05.
325. [Рецензія концерту С. Коссовського у Львові] // Leseblätter. 1845. № 66. 06.06.
326. [Рецензія концерту С. Коссовського у Львові] в ГМТ // Dziennik Mód Paryskich. 1845. № 20. 20.09.
327. [Рецензія концерту С. Коссовського у Львові] // Leseblätter. 1845. № 49. 26.04.
328. [Рецензія концерту співочого товариства “Лютня”] // Wiadomości Artystyczne. 1898. № 1. 01.01.
329. [Рецензія концерту Товариства Друзів Музики] // Gazeta Lwowska. 1836. 15.12.
330. [Рецензія концерту Ф. Ліста у Львові] // Gazeta Lwowska. 1847. 22.04.
331. [Рецензія концерту Ч. С. Шіффа] // Leseblätter. 1845. № 62. 31.05.

332. [Рецензія концерту Ч. С. Шіффа] // *Leseblätter*. 1845. № 75. 01.07.
333. [Рецензія нотних новинок у Львові] // *Gazeta Lwowska*. 1876. 12.07.
334. [Рецензія спільних концертів ГМТ та інших музичних товариств у Львові] // *Gazeta Lwowska*. 1913. 06.11.
335. [Уваги до “мовного питання” в Консерваторії ГМТ] // *Dziennik Literacki*. 1860. № 78. 28.09.
336. Закордонна хроніка [зі Львова] // *Bluszcz*. 1880. № 18.
337. Закордонна хроніка [зі Львова] // *Bluszcz*. 1904. № 16.
338. Закордонна хроніка [зі Львова] // *Bluszcz*. 1910. № 49.
339. Закордонна хроніка [зі Львова] // *Bluszcz*. 1880. № 12.
340. Bohdan R. [K. Estreicher] *Raptularzyk podróżny* // *Ruch Muzyczny*. 1857 (1858)¹⁴⁸. № 16. S. 125.
341. Bohdan R. [Estreicher] *Raptularzyk podróżny* // *Ruch Muzyczny*. 1857 (1858). № 25. S. 198.
342. Bohdan R. [K. Estreicher] *Raptularzyk podróżny* // *Ruch Muzyczny*. 1857 (1858). № 26. S. 207.
343. Maszyński P. Wystąpienie “Lutni” ze Lwowa // *Gazeta Polska*. 1885. № 210.
344. Perz M. Fragmenty lwowskie. Źródło dzieł Dufaya, Josquina, Piotra de Domarta i Piotra z Grudziądza w Polsce XV wieku // *Muzyka*. 1989. № 3. S. 3–46.
345. Poliński A. *Warszawskie Towarzystwo Muzyczne* // *Tygodnik Ilustrowany*. 1896. № 11.
346. Ujejski K. *Korespondencja (O Galicyjskim Towarzystwie Muzycznym)* // *Dziennik Literacki*. 1860. № 30, 13.04.
347. *Ustawa Warszawskiego Towarzystwa Śpiewaczego “Lutnia” [1886]* // *Echo Muzyczne*. 1886. № 167. 01.12.

¹⁴⁸ У польській бібліографії подається 1858 рік – за новим стилем. За старим стилем дата публікації – 1857 рік.

ДОДАТОК Е
СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ
ТА ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

Монографії

1. Мазепа Т. Л. Соціокультурний феномен європейських музичних товариств ХІХ – початку ХХ століть на прикладі Галицького Музичного Товариства. Львів: Растр_7, 2017. 474 с.

Рецензія: Бермес І. Забутий світ музичних товариств... // Українська музика.

Щоквартальник ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів: ФОП Тетюк Т. В., 2017. Ч.

3. С. 160–161; Мельник Л. О. Музичні товариства як соціокультурний феномен // Збруч, Львів, 2017. URL: <https://zbruch.eu/node/73140>.

2. Mazepa T. Animacja kultury w praktyce edukacyjnej. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2017. 116 s.

3. Mazepa T., Mazepa L. Szkice z dziejów wokalistyki we Lwowie: monografia. Wrocław: Polskie Stowarzyszenie Pedagogów Śpiewu, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, 2008. 296 s.

Статті у наукових фахових виданнях України

4. Мазепа Т. Про генезу музичних товариств // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Збірник наукових праць. Луцьк: Волинський національний університет імені Лесі Українки. 2012. Вип. 10. С. 348–358.
5. Мазепа Т. Європейські і українські музичні товариства у вимірі столичних культур ХVІІІ–ХІХ ст. // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наукові записки Рівненського державного

- гуманітарного університету. Рівно: Рівненський державний гуманітарний університет, 2012. Т. I. Вип. 18 (1). С. 16–22.
6. Мазепа Т. Значення музичних товариств в процесі активізації музичного життя в Східній Європі кінця XVIII–XIX ст. // Вісник Прикарпатського університету. Серія мистецтвознавство. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2012–2013. Вип. 26–27. С. 39–46.
 7. Мазепа Т. Камерно-вокальне виконавство у "Галицькому Музичному Товаристві" у Львові (1838–1848 рр.) // Камерно-вокальна творчість в історичній ретроспективі. Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Серія виконавське мистецтво. Львів: ТеРус, 2013. Вип. 27. С. 91–100.
 8. Мазепа Т. "Галицьке Музичне Товариство" у Львові: питання камерно-інструментального виконавства // Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів: ТеРус, 2013. Вип. 31. С. 236–243.
 9. Мазепа Т. Галицьке Музичне Товариство у Львові у вимірі суспільного престижу // Українська музика. Щоквартальник ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів: ФОП Тетюк Т. В., 2017. Ч. 3. С. 49–58.
 10. Мазепа Т. Галицьке Музичне Товариство у Львові та його зберігально-архівуюча діяльність // Українська музика. Щоквартальник ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів: ФОП Тетюк Т. В., 2017. Ч. 4. С. 5–13.
 11. Мазепа Т. Рудольф Шварц – забутий директор ГМТ // Музикознавчий універсум. Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів: ФОП Тетюк Т. В., 2017. Вип. 40. С. 30–46.
 12. Мазепа Т. Діяльність Галицького Музичного Товариства у період формування структури (1838–1848 роки) // Музикознавчий універсум. Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів: ФОП Тетюк Т. В., 2017. Вип. 41. С. 32–45.

13. Мазепа Т. Історичні передумови виникнення Консерваторії ГМТ у Львові // Українське музикознавство: науково-методичний збірник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2017. Вип. 43. С. 13–26.
14. Мазепа Т. Роль композиторської творчості у діяльності музичних товариств (на прикладі Галицького Музичного Товариства у Львові) // Українська музика. Щоквартальник ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів: ФОП Тетюк Т. В., 2018. Ч. 1. С. 19–26.

Статті у зарубіжних періодичних виданнях

15. Mazepa T. Lwowskie towarzystwa muzyczne // *Musica Galiciana* / pod red. L. Mazepy. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2005. T.IX. S. 43–65.
16. Mazepa T. Statuty jako dokumenty prawne Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie // *Musica Galiciana* / pod red. M. Wierzbieniec. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2008. T. XI. S. 204–228.
17. Mazepa T. Relacje międzyetniczne we lwowskich towarzystwach muzycznych w XIX i XX wieku // *Pogranicze kulturowe: (odrębność–wymiana–przenikanie–dialog): studia i szkice* / pod red. O. Weretiuk, J. Wolskiego, G. Jaśkiewicza. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Biblioteka “Frazy”, 2009. Seria naukowa. Vol. 1. S. 460–470.
18. Mazepa T. Przyczynki do dziejów życia muzycznego Lwowa (koncerty wybitnych muzyków lwowskich w latach 1820–1850 // *Musica Galiciana* / pod red. G. Oliwy. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2010. T. XII. S. 143–161.
19. Mazepa T. Zagadnienie identyfikacji narodowej w procesie powstawania i działalności Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego // *Galicja 1772–1918*.

- Problemy metodologiczne, stan i potrzeby badań / pod redakcją Agnieszki Kawalec, Waclawa Wierzbieńca, Leonida Zaszkilniaka / Wstępem opatrzył Jerzy Maternicki. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2011. T. III. S. 221–240.
20. Mazepa T. Wykonania utworów F. Chopina we Lwowie, zwłaszcza w Galicyjskim Towarzystwie Muzycznym // *Musica Galiciana* / pod red. L. Mazepy. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego 2012. T. XIII. S. 93–114.
 21. Mazepa T. Instytucjonalne kształcenie śpiewaków we Lwowie w okresie zaboru austriackiego // *Lwowsko-Rzeszowskie Zeszyty naukowe / Львівсько-Жешівські Наукові Зошити*. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2013. Numer 1. S. 78–90.
 22. Mazepa T. Johann Ruckgaber oraz inni “dyrektorzy muzyki” lwowskich Towarzystw Muzycznych w pierwszej połowie XIX stulecia // *Znani i nieznani dziewiętnastowiecznego Lwowa. Studia i materiały* / redakcja L. Michalska-Bracha i M. Przeniosło. Kielce: Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego, 2013. T. 3. S. 63–77.
 23. Mazepa T. Galicyjskie Towarzystwo Muzyczne i jego socjokulturowy fenomen // *Rola odbioru sztuki w formacji osoby a etos społeczny / Роль сприйняття мистецтва у формуванні особистості та суспільного етосу* / pod red. G. Grzybka. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2014. T. 1. S. 46–55.
 24. Mazepa T. Koncerty muzyki symfonicznej we Lwowie w pierwszej połowie XIX wieku // *Musica Galiciana* / redakcja naukowa L. Mazepa i G. Oliwa. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2014. T. XIV. S. 27–53.
 25. Mazepa T. Z dziejów Filharmonii Lwowskiej 1902-1939 // *Musica Galiciana* / pod red. G. Oliwy. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2016. T. XV. S. 53–64.

26. Mazepa T. Z historii powstania i ukonstytuowania się Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie // Karol Lipiński. *Życie, działalność, epoka / pod redakcją naukową dr hab. J. Subel*. Wrocław: Akademia Muzyczna im. K. Lipińskiego, 2017. T. 6. S. 75–87.

Статті у фахових виданнях України,

включених до міжнародних науково-метричних баз

27. Мазепа Т. Духовна тематика в концертах ГМТ у Львові періоду 1838–1914 років // Наукові записки Тернопільського національного університету імені Володимира Гнатюка. Серія мистецтвознавство. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2017. Вип. 37. № 2. С. 28–36.
28. Мазепа Т. Соціокультурні функції музичних товариств // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва. Київ: Міленіум, 2017. Вип. 4. С. 187–191.

Статті у збірниках наукових статей

29. Mazepa T. Galycian Musical Society in Lviv: to the question of chamber instrumental performance // Collection of scientific articles of the M. V. Lysenko National Music Academi of Lviv. Performing Arts, Chamber Instrumental Ensemble: History, Theory, Practice. Lviv, 2015. Issue No 34. S. 390–404.
30. Мазепа Т., Мазепа Л. Ф. К. В. Моцарт біля витоків музичної освіти у Львові // Вольфганг Амадей Моцарт: погляд з ХХІ століття. Наукові записки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів: Сполом, 2006. Вип. 13. С. 98–106.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

31. Mazepa T. Lwowskie towarzystwa muzyczne – z dziejów życia muzycznego we Lwowie do 1939 roku // Między muzykologiczną refleksją a pedagogiczną pasją. Księga jubileuszowa. Katowice: Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego w Katowicach, 2008. S. 154–175.

32. Mazepa T. Kształcenie śpiewaków we Lwowie przed 1939 rokiem // Historia wychowania – misja i edukacja: profesorowi Andrzejowi Meissnerowi w 70. rocznicę urodzin i 45-lecia pracy naukowej i nauczycielskiej / red. K. Szmyd, J. Dybiec. Seria: Galicja i jej dziedzictwo. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2008. T. 20. S. 294–307.
33. Mazepa T. Wykonania muzyki kantatowo-oratoryjnej we Lwowie w pierwszej połowie XIX wieku // Musica Galiciana / redakcja naukowa L. Mazepa i G. Oliwa. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2014. T. XIV. S. 15–26.
34. Мазепа Т. Професійна підготовка вокалістів у Львові в період XIX-XX ст. // Lwowsko-Rzeszowskie Zeszyty Naukowe. Sacrum i profanum w kulturze / Львівсько-Жешівські Наукові Зошити. Sacrum i profanum в культурі / Наукова редакція G. Grzybek, Т. Дубровний. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2016. T. 3. S. 41–52.
35. Mazepa T., Mazepa L. Polnisch-ukrainische musikalische Integrationsbeziehungen // Ukrainische Musik Idee und Geschichte einer musikalischen Nationalbewegung in ihrem europäischen Kontext Herausgegeben von Helmut Loos. / Redaktion: Stephan Wünsche, Franziska Sagner. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag, 2013. S. 155–189.

**Опубліковані праці, які додатково відображають
наукові результати дисертації**

36. Мазепа Т., Мазепа Л. Польсько-українські взаємини в музичній культурі // Пам'яті Яреми Якуб'яка (1942–2002). Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів: Сполом, 2007. Вип. 17. С. 104–120.
37. Мазепа Т., Мазепа Л. З історії вокалістики у Львові // Вокальне мистецтво: історія та сучасність. Наукові збірки ЛНМА ім.

М. В. Лисенка. Серія виконавське мистецтво. Львів: Сполом, 2010. Кн. II. Вип. 24. С. 7–20.

38. Mazera T. Muzycy austriaccy w dziewiętnastowiecznym Lwowie: Franciszek Ksawery Wolfgang Mozart – u źródeł dziewiętnastowiecznego szkolnictwa muzycznego we Lwowie / Znani i nieznani dziewiętnastowiecznego Lwowa. *Studia i materiały* // Redakcja L. Michalska-Bracha i M. Przeniosło. Kielce: Wydawnictwo Uniwersytetu Jana Kochanowskiego, 2013. T. 3. S. 53–61.

АПРОБАЦІЯ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

Основні положення і висновки дослідження було викладено у публічних виступах автора на міжнародних, всеукраїнських, регіональних науково-теоретичних конгресах, конференціях, семінарах, симпозіумах, форумах в Україні й за кордоном. Серед них найважливіші: “Problemy pedagogiki wokalne” (Вроцлав, Польща – 16.09.2004, форма участі – очна), “Ukrainische Musik Idee und Geschichte einer musikalischen Nationalbewegung in ihrem europäischen Kontext” (Лейпциг, Німеччина, 07.04.–09.04.2006, форма участі – очна), “В. А. Моцарт: погляд з ХХІ століття” (Львів, 04.04.2006, форма участі – очна), “Музичний Львів на протязі століть” (Львів, 28.09.–02.10.2006, форма участі – очна), “System oświaty w Galicji i jego rola w przemianach cywilizacyjnych” (Івоніч Здруй, Польща 29.05.–31.05.2006, форма участі – очна). “Między muzykologiczną refleksją a pedagogiczną rasją” (Катовіце, Польща 17.10.2007, форма участі – очна), “Musica Galiciana” (Жешів, Польща 22.11.–23.11.2007, 21.11.–22.11.2008, 24.11.–25.11.2010, 06.12.2012, 26.11.2015, форма участі – очна), “Dialog pogranicza kulturowego. Odrębność–wymiana–przenikanie” (Жешів, Польща – 08.10–09.10.2008, форма участі – очна), “Historia Galicji 1772–1916. Problemy metodologiczne, stan i potrzeby badań”, (Чудець, Польща – 18.11.–19.11.2010, форма участі – очна), “Шопен – погляд з ХХІ століття” (Львів,

25.10.2010, форма участі – очна), “До дня 200-річниці народження Ф. Ліста” (Львів, 07.11.2011, форма участі – очна), “Galicja a powstanie styczniowe” (Казімеж над Віслою, Польща – 09.10.–11.10.2011, форма участі – очна), “Камерно-інструментальний ансамбль – історія та сучасність” (Львів, 07.12.2010, 06.12.2016, форма участі – очна), “Януш Корчак in memoriam” (Львів, 17.01.–18.01.2013, форма участі – очна), “Rola odbioru sztuki w formacji osoby a etos społeczny” (Жешів, Польща – 11.06.2014, форма участі – очна), “Sacrum-Profanum” (Львів, 02.11.–04.11.2015, форма участі – очна), “Karol Lipiński – życie, działalność, epoka” (Вроцлав, Польща – 09.12.–10.12.2015, форма участі – очна), “Musica Resoviana. Muzyka w Rzeszowie i regionie Podkarpackim na przestrzeni dziejów” (Жешів, Польща – 31.05.2008, 27.11.2016, форма участі – очна), “Кароль Ліпінський – 155 річниця смерті” (Львів–Вірлів–Золочів, 16.12.2016, форма участі – очна), “Mozartiana: European and Ukrenian Angles” (Львів, 19.08.2017, форма участі – очна).

Публікації, які не відображають положень дисертації однак є науковим доробком Тереси Мазепи

Монографія

1. Mazepa T. Sztuka mówienia. Podstawy z emisji głosu dla studentów pedagogiki i kierunków pokrewnych. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2015. 105 s.

Статті

2. Mazepa T., Mazepa L. Uczniowie Walerego Wysockiego (klasa śpiewu solowego Walerego Wysockiego w Konserwatorium Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie) // Wokalistyka i pedagogika wokalna. Wrocław: Polskie Stowarzyszenie Pedagogów Śpiewu, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, 2005. T. IV. S.13–64.

3. Mazepa T. Przyczynki do dziejów lwowskich towarzystw muzycznych XIX i XX wieku (do 1939 r.) // Kamerton. Rzeszów: WDK, 2006. № 1 (50). S. 306–331.
4. Mazepa T. Z historii kształcenia śpiewaków we Lwowie // Wychowanie Muzyczne w Szkole. Lublin, 2010. № 2. S. 21–24.
5. Мазепа Т. Мистецькі предмети в педагогічній освіті у Польщі // Музична освіта ХХІ сторіччя – тенденції, проблеми, інновації. Львів: Сполом, 2011. С. 31–42.
6. Mazepa T. Zastosowanie metod i technik muzykoterapeutycznych u dzieci w wieku przedszkolnym na Ukrainie // Zeszyty Lwowsko-Rzeszowskie. Kultura–Sztuka–Edukacja–Terapia / Redakcja naukowa A. Mach. Lwów-Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2014. T. 2. S. 152–162.