

Міністерство культури України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

На правах рукопису

ФЕРЕНДОВИЧ Мар'яна Василівна

УДК 78.471; 78.2У

ДИРИГЕНТСЬКЕ МИСТЕЦТВО
В МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРИ ЛЬВОВА
ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ
(джерелознавчий аспект)

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, професор

Мазепа Лешек Зигмундович

кандидат мистецтвознавства, доцент
Ластовецька Зоряна Миколаївна

Львів – 2017

ЗМІСТ

ВСТУП	5
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ РОЗВИТКУ ДИРИГЕНТСЬКОГО ВИКОНАВСТВА В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ГАЛИЧИНИ	15
1.1. Огляд матеріалів дослідження у головних аспектах проблеми	15
1.2. Загальні тенденції становлення диригентської професії в музичній культурі Львова	23
Висновки до першого розділу.....	49
РОЗДІЛ 2. РОЛЬ МУЗИЧНИХ ІНСТИТУЦІЙ ЛЬВОВА ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ ст. В ЕВОЛЮЦІЇ ДИРИГЕНТСЬКОГО МИСТЕЦТВА	52
2.1. Диригенти Міського (Великого) театру у Львові та їх роль у піднесенні музично-театрального мистецтва регіону.....	52
2.2. Театр товариства “Руська Бесіда” і становлення української професійної музичної культури в Галичині	86
2.3. На шляху до професіоналізації концертного життя: діяльність Львівської філармонії.....	99
2.4. Музично-освітні інституції та їх роль у вихованні диригентів- практиків	114
Висновки до другого розділу	122
РОЗДІЛ 3. ПРОВІДНІ СФЕРИ ДІЯЛЬНОСТІ ДИРИГЕНТІВ У ЛЬВІВСЬКИХ МУЗИЧНИХ ТОВАРИСТВАХ	125
3.1. Польські музичні товариства та їх сприяння розвитку диригентського мистецтва	125
3.2. Українські музичні товариства та їх національно-патріотичні пріоритети	155
3.3. Єврейські музичні товариства та їх роль у формуванні нових національних ідеалів.....	174
Висновки до третього розділу	180

ВИСНОВКИ	183
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	190
ДОДАТКИ.....	210
ДОДАТОК А. Вибрана бібліографія пресових публікацій 1900–1939 рр. ...	210
ДОДАТОК В. Диригенти Міського (Великого) театру	229
ДОДАТОК В.1 Диригенти Львівської філармонії.....	242
ДОДАТОК В.2 Диригенти польських музичних товариств.....	251
ДОДАТОК В.3 Диригенти українських музичних товариств.....	264
ДОДАТОК В.4 Диригенти єврейських музичних товариств	274
ДОДАТОК В.5 Диригенти-гастролери	277

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ ПОЗНАЧЕНЬ

ВМІ – Вищий музичний інститут

ГМТ – Галицьке музичне товариство

ДАЛО – Державний архів львівської області

ЄАЛТ – Єврейське артистично-літературне товариство

ЄМТ – Єврейське музичне товариство

ЛМІ – Львівський музичний інститут

ЛМКШ – Львівська музична консерваторія ім. К. Шимановського

МІ – Музичний інститут

ПМТ – Польське музичне товариство

ПСМ – Польська спілка музикантів

ТШМіО – Товариство шанувальників музики і опери

ВСТУП

Актуальність теми. Історія диригентського виконавства в останні роки привертала увагу численних науковців, що висвітлювали як теоретичні, так й історичні аспекти важливої сфери музичної культури. Проте все ще недостатньо з'ясованими залишаються деякі із сутнісних проблем, пов'язані із специфікою національних та регіональних артефактів диригентського мистецтва. Водночас слід замислитись над тим, що диригенти театрів і оркестрів (в історичному минулому – капельмейстери), хорових товариств, з огляду на їх соціальну публічність, центральну позицію в стратегії та репертуарній політиці багатьох колективів, цілком заслужили на те, щоб їх здобутки були осмислені в широкому контексті культурного життя того чи іншого краю. Такі дослідження дозволять об'ємніше розкрити і узагальнити процес становлення і розвитку диригентського мистецтва у всеукраїнському та європейському масштабі. Крім того праці, присвячені діяльності диригентів в окремих регіональних осередках, в різних національних середовищах, безумовно, можуть стати основою для створення повноцінної картини диригентського виконавства загалом.

У цьому контексті науковий інтерес становить історія диригентського виконавства Львова й Галичини (хорового та оркестрового), адже вона є невід'ємною частиною історії не лише українського, але й ширше – диригентського мистецтва низки інших національних культур Центральної та Східної Європи (польської, австрійської, єврейської тощо). Відтак це питання належить до малодосліджених сторінок української музичної культури й потребує окремого висвітлення.

В процесі розвитку диригентського мистецтва Львова виразно виокремлюється хронологічний відрізок першої третини ХХ ст. (до 1939 р.), який був тісно пов'язаний з інтенсивним розвитком музичної культури краю. Саме в цей час активно виникають нові музичні й концертні інституції, якісно нового мистецького рівня набувають музичні організації, що виникли в попередній

період. Повна та об'єктивна панорама музичних подій Львова до радянської окупації не може бути представлена без постатей визначних диригентів-професіоналів і музикантів, які керували аматорськими колективами. Дослідження їх багатоаспектної діяльності дозволить зрозуміти, які саме звершення в музичних інституціях міста сприяли поживленню музичного життя і цілком логічно, значному поступові диригентури.

Диригентське мистецтво Львова першої третини ХХ ст. займає одне з провідних місць серед інших видів музичного виконавства за інтенсивністю розвитку та масштабом впливу на музичну культуру міста. Однак, незважаючи на це, окреслена тема ще не стала об'єктом окремого, ґрунтовного і комплексного опрацювання.

Усвідомлення вагової ролі диригента в культурно-мистецьких процесах краю стало наслідком досліджень диригентської діяльності в працях українських і зарубіжних науковців. Утім вектор подібних праць, в основному, спрямовувався на розкриття історичних та організаційних аспектів функціонування музичних інституцій, часто в широкому контексті розвитку музичної культури Галичини. Окреслення ролі і функцій диригентів в успішній (чи неуспішній) діяльності того чи іншого колективу або інституції займало підпорядковану позицію в наукових студіях, лише принагідно увагу приділяли найяскравішим керівникам хорів та оркестрів, та й то здебільшого в зв'язку з іншими їх досягненнями в царині композиції, педагогіки, сольного виконавства тощо.

Дослідження в таких ракурсах формують об'ємний ґрунт в осягненні запропонованої теми, але при цьому зауважуємо їх фрагментарний, а часто й маргінальний підхід до диригентської активності того чи іншого діяча, що не дозволяє створити цілісну й широку панораму розвитку диригентського мистецтва у Львові означеного періоду. Ця проблематика також потребує вагомих студій іншого порядку, зокрема висвітлення регіональних особливостей становлення цього виду виконавства до 1939 р., а також вирішення не менш важливих і дотепер нерозглянутих проблем соціокультурного спрямування.

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

Дисертаційне дослідження виконане на кафедрі історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка відповідно до плану наукових робіт і є частиною комплексної теми № 6 “Музично-виконавське мистецтво: теорія, історія, практика” перспективного тематичного плану науково-дослідницької діяльності Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка на 2007–2012 рр. Тема дисертації затверджена Вченою радою Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (протокол № 7 від 30 червня 2008 р.).

Мета дослідження полягає у систематизації та диференціації видів і форм диригентського мистецтва в музичному просторі Львова першої третини ХХ ст. (до 1939 р.) в джерелознавчому аспекті.

Поставлена мета передбачає виконання наступних **завдань**:

- дослідження стану наукової розробленості проблеми в українському і зарубіжному музикознавстві, комплексне висвітлення пресових й архівних джерел та систематизування наявної інформації, присвяченої обраній темі;
- відтворення процесу становлення диригентської професії в музичній культурі Львова до початку ХХ ст. як підґрунтя для дослідження регіональних особливостей диригентського виконавства першої третини ХХ ст.;
- висвітлення діяльності музичних інституцій Львова першої третини ХХ ст. в аспекті розвитку диригентського мистецтва;
- окреслення провідних сфер діяльності диригентів у музичних товариствах Львова;
- узагальнення репертуарних пріоритетів окремих музичних інституцій, висвітлення ролі диригента у формуванні їх репертуарної політики;
- дослідження хронологічної послідовності діяльності диригентів, аналіз їх здобутків в театрах, оркестрах і хорових колективах різних національних осередків Львова.

Об'єкт дослідження – музичне мистецтво Галичини в контексті загальноєвропейських культуротворчих процесів.

Предмет дослідження – диригентська діяльність в театральних, концертних, музично-освітніх інституціях, музичних товариствах Львова першої третини ХХ ст.

Хронологічні межі дослідження. Обрано часовий відтинок першої третини ХХ ст. (1900–1939 р.). Нижня межа визначається побудовою Міського (Великого) театру, що мав винятковий вплив на розвиток диригентського виконавства. Верхня межа 1939 року обумовлена докорінними змінами в музичній культурі західноукраїнських земель, що пов'язані із встановленням радянської влади і уніфікаційними принципами організації культурно-освітніх установ, які насильно насаджувало комуністичне керівництво. Огляд диригентського мистецтва в давніші історичні періоди потребував би залучення принципово іншого дослідницького апарату і характеристики капельмейстерської специфіки керування хоровими та оркестровими колективами, що виходить за межі завдань кандидатської дисертації.

Методи дослідження. Реалізація поставлених завдань стала можливою завдяки використанню таких методів дослідження: *джерелознавчого* – для комплексного вивчення архівних і пресових джерел, присвячених диригентському мистецтву Львова, наукової музикознавчої, культурологічної й театрознавчої літератури; *наукової реконструкції* – для відтворення процесу становлення диригентської професії в музичній культурі Львова; *системного* – для аналізу диригентської активності з метою висвітлення цілісної панорами становлення й розвитку диригентського мистецтва Львова; *порівняльно-типологічного* – задля класифікації характерних особливостей діяльності музичних організацій і їх диригентів у різних національних середовищах Львова, а також в загальноєвропейському контексті упродовж тривалого історичного періоду; *культурологічного* – для вивчення специфічних рис, притаманних розвитку музичного життя і диригентського виконавства краю.

Теоретико-методологічну базу дослідження склали проаналізовані й систематизовані праці з *музикознавства* (В. Витвицького [28], Й. Волинського [30], Я. Горака [33; 34], М. Загайкевич [43], Я. Ісаєвича [45], Л. Кияновської

[150], Б. Кудрика [56], З. Лиська [64], Т. Ліванової [63], С. Людкевича [71], Л. і Т. Мазеп [75–77; 83; 84], С. Павлишин [101], А. Рудницького [115], О. Цалай-Якименко [131], М. Черепанина [133], Ю. Ясіновського [137–139]), *диригентського мистецтва* (В. Варакути [26], Дж. Веструпа [181], Л. Гінзбурга [32], Т. Грум-Гржимайло [38], Г. Єржемського [41], М. Колесси [52; 53], Ю. Лошкова [66–68], Ю. Луціва [70], Л. Мазепи [72], Г. Макаренка [85; 86], Г. Мозера [166], В. Плужнікова [108], Ю. Пучко-Колесник [109], А. Хибінського [142], Н. Селезневої [118]), *інших видів виконавства* (І. Бермес [21], М. Воловець [31], М. Жишкович [42], А. Карпяка [48], Л. і Т. Мазеп [74; 163; 165], Т. Молчанової [95], Л. Мороз [97; 98], Б. Репки [112], А. Савки [117], Л. Сидельнікова [120], Л. Ханик [130]), *театрознавства* (О. Боньковської [23; 24], А. Випих-Гавронської [182; 183; 184; 185], М. Козловської [153], М. Коморовської [151; 152], Е. Красінського [154], Г. Лужницького [69], Т. Мазепи [78–82], У. Молчко [96], Є. Нідецької [168], О. Ноги [100], З. Осінського [173], О. Паламарчук [104; 105], Т. Степанчикової [124], А. Терещенко [126; 127], С. Чарнецького [132], М. Шидловської [179; 180]), які дозволяють відтворити процес розвитку диригентського мистецтва в музичному просторі Львова.

Проблематика регіонального дослідження пов'язує представлену працю з дисертаційними дослідженнями І. Бермес “Хорове життя Дрогобиччини першої половини ХХ ст. в контексті духовного розвитку Галичини” [22], Л. Кияновської “Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст.” [50], А. Литвиненко “Музична культура Полтавщини ХІХ – початку ХХ ст. в аспектах регіонального джерелознавства” [65], Т. Мартинюк “Історико-теоретичні аспекти взаємовідношення географічного і соціокультурного чинників в явищі регіональної музичної культури (на прикладі Північного Приазов'я ХІХ–ХХ ст.)” [89], Р. Римар “Хорове мистецтво Хмельниччини в контексті історичного процесу (друга половина ХІХ – початок ХХІ ст.)” [113], Л. Романюк “Музичне життя Станіславова другої половини ХІХ – першої третини ХХ ст.” [114]. Такі розвідки допомагають осмислити

регіональний аспект в українському музикознавстві, засвідчують важливість розкриття джерельної бази музичної культури окремих регіонів України.

Джерельна база. Відповідно до завдань дисертації залучено такий спектр наукових джерел: архівні матеріали та рукописні документи, тогочасна міська преса Львова (українською, польською мовами), довідкова література. У роботі використано архівні матеріали з фондів відділу рукописів Державного архіву Львівської області, що стосуються діяльності окремих музичних товариств Львова. В ділянці пресових публікацій ми обмежуємося львівськими періодичними виданнями, оскільки саме вони найбільш повно віддзеркалюють музично-культурне життя міста, а також визначають вплив газетно-журнальної літератури у всьому галицькому регіоні. В переліку їх назв: україномовні (“Артистичний вісник”, “Боян”, “Діло”, “Музичний вісник”, “Українська музика”); польськомовні (“Ateneum”, “Gazeta Lwowska”, “Chwila”, “Tygodnik illustrowany”, “Kurjer teatralny”, “Lwów teatralny”, “Teatr Miejski we Lwowie”, “Scena Lwowska”, “Wiadomości artystyczne”, “Gazeta muzyczna”, “Widnokreghi”, “Teatr”, “Przegląd muzyczny, teatralny i artystyczny”, “Echo”, “Krytyka”, “Szopen”, “Orkiestra”). З необхідністю найбільш повно і об’єктивно висвітлити діяльність диригентів у Львові, систематизувати наявні відомості було пов’язане поглиблене вивчення біографій. Оскільки матеріал про життєвий і творчий шлях значної частини представників диригентського руху Львова є недостатньо розробленим до опрацювання залучалася довідкова література [90; 121; 140; 141; 174].

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що вперше в українській музичній історіографії здійснено дослідження джерелознавчого аспекту особливостей функціонування диригентського виконавства в музичному просторі Львова першої третини ХХ ст. (до 1939 р.), а саме:

- комплексно опрацьовано та введено в науковий обіг архівні та пресові джерела, присвячені розвитку диригентського мистецтва Львова зазначеного періоду;

- висвітлено процес становлення диригентської професії у музичній культурі Львова до початку ХХ ст. як підґрунтя для подальшого розвитку в першій третині ХХ ст., виявлено її регіональні особливості й відповідність тогочасним європейським культурно-мистецьким процесам;
- висвітлено діяльність музичних товариств та інституцій першої третини ХХ ст. в аспекті розвитку диригентського мистецтва краю;
- визначено провідні сфери діяльності диригентів у музичних товариствах Львова;
- уточнено хронологію життєдіяльності та введено в науковий обіг низку персоналій диригентського мистецтва Львова;
- проаналізовано диригентську діяльність широкого кола персоналій, розкрито їх роль у поступі музичних інституцій та формуванні репертуарної політики;
- з'ясовано міжнаціональні зв'язки й взаємовпливи у сфері диригентури Львова, що відобразилося на професіоналізації й інтенсифікації музичного мистецтва краю.

Особистий внесок здобувача. У дисертації вперше комплексно опрацьовано та систематизовано архівні й пресові матеріали, присвячені диригентському мистецтву Львова першої третини ХХ ст. Усі наукові положення та висновки належать дисертантці. Наукові публікації за темою дисертації є одноосібними.

Практичне значення одержаних результатів полягає у можливості їх застосування у лекційних курсах з історії української музики, української культури, диригентського мистецтва. Висвітлені в дисертації найкращі традиції диригентського виконавства зазначеного періоду сприятимуть формуванню професійних пріоритетів сучасних диригентів-практиків. Дослідження також може стати основою для подальших наукових розвідок з історії диригентського мистецтва Львова.

Апробація результатів дисертації. Дисертацію обговорено на засіданнях кафедри історії музики Львівської національної музичної академії імені

М. В. Лисенка. Окремі положення та результати дослідження викладено в доповідях на наукових конференціях: Науковій конференції до 155-ліття ЛНМА ім. М. Лисенка “Молоде музикознавство – 2008” (Львів, 2008); VI Всеукраїнській науково-практичній конференції “Духовна культура України: реалії та перспективи” (Рівне, 2010); Міжкафедральній диригентській науковій конференції, присвяченій пам’яті Миколи Колесси (Львів, 2010); Науковій конференції молодіжної секції музикознавчої комісії НТШ у Львові (Львів, 2011); Науковій конференції “Родина Колесів – спадкоємність науково-мистецьких традицій (до 140-річчя з дня народження Філарета Колесси) у форматі Колесівських читань” (Львів, 2011); Першій Міжнародній науково-практичній конференції “Хорове мистецтво України та його подвижники” (Дрогобич, 2011); Аспірантській науковій конференції “Молоде музикознавство – 2011” (Львів, 2011); Міжнародній науковій конференції “Мистецька культура: історія, теорія, методологія” (Львів, 2013); Звітній науковій конференції Львівського національного університету імені Івана Франка (Львів, 2015, 2016); Міжнародній науково-практичній конференції “Sacrum et profanum в культурі” (Львів, 2015); Міжнародній науковій конференції “Мистецька культура: історія, теорія, методологія” (Львів, 2015).

Публікації. Основні положення дисертації викладено у дев’яти одноосібних публікаціях, з яких чотири надруковані у спеціалізованих фахових виданнях, затверджених ДАК МОН України й одна – в міжнародному фаховому виданні:

1. Ферендович М. В. Виконавська діяльність чоловічих співочих товариств Львова 1900–1939 років / М. В. Ферендович // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : збірник наукових праць. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. У 2-х т. – Рівне : РДГУ, 2010. – Т. 1. – Вип. 16. – С. 36–45.
2. Ферендович М. В. Постаті оперних і опереткових диригентів у Львівському Міському театрі в першому двадцятиріччі ХХ століття / М. В. Ферендович // Мистецтвознавчі записки Національної академії

- керівних кадрів культури і мистецтв : збірник наукових праць. – Київ : Міленіум, 2011. – Вип. 19. – С. 321–328.
3. Ferendovycz M. Dyrygenci orkiestry symfonicznej Filharmonii Lwowskiej w latach 30. XX wieku / M. Ferendovycz // *Musica Galiciana: Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich* / pod. red. G. Oliwy. – Rzeszów, 2014. – Т. XIV. – S. 380–395.
 4. Ферендович М. Диригентська діяльність Адама Солтиса / М. Ферендович // *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. – Львів, 2015. – Вип. 16 (Ч. 1). – С. 118–124.
 5. Ферендович М. Диригент Омелян Плешкевич у хоровому русі Львова тридцятих років ХХ століття / М. Ферендович // *Українська музика : науковий часопис Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. – Ч. 2 (22). – Львів, 2016. – С. 54–59.
 6. Ферендович М. Українські співочі товариства Львова та їх керівники (1900–1939 рр.) / М. Ферендович // *Молодь і ринок: науково-педагогічний журнал Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, 2011. – № 2 (73). – лютий. – С. 145–154.
 7. Ферендович М. Проблеми репертуару українських співочих товариств Львова періоду 1900–1939 років / М. Ферендович // *Родина Колессів – спадкоємність науково-мистецьких традицій (з нагоди 140-річчя від дня народження академіка Філарета Колесси) : збірник наукових праць та матеріалів*. – Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2013. – С. 665–672. – (Серія “Українська філологія: школи, постаті, проблеми”. – Вип. 13).
 8. Ферендович М. Оркестр Міського (Великого) театру у Львові як виконавець симфонічної музики в 1900–1939 роках / М. Ферендович // *Мистецька культура: історія, теорія, методологія : тези доповідей Міжнародної наукової конференції (Львів, 29 листопада 2013 р.)* / НАН України, ЛННБ України ім. В. Стефаника, Ін-т досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів, Музично-меморіальний музей С. Крушельницької у Львові ;

ред.-упоряд.: О. Осадця, В. Пасічник ; відп. ред. Л. В. Сніцарчук. – Львів, 2013. – С. 87–90.

9. Ферендович М. Диригенти-чехи у Львові: Ян Непомуцен Рангль-Сьмігельський / М. Ферендович // Мистецька культура: історія, теорія, методологія : тези доповідей Міжнародної наукової конференції (Львів, 27 листопада 2015 р.) / НАН України, ЛННБ України ім. В. Стефаника, Ін-т досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів; Музично-меморіальний музей С. Крушельницької у Львові ; ред.-упоряд.: О. Осадця, В. Пасічник ; відп. ред. Л. В. Сніцарчук. – Львів, 2015. – С. 87–88.

Структура дисертації. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури (190 позицій) і додатків. Загальний обсяг роботи – 282 сторінки, з них основного тексту – 189 сторінок.

РОЗДІЛ 1.

ІСТОРИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ РОЗВИТКУ ДИРИГЕНТСЬКОГО ВИКОНАВСТВА В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ГАЛИЧИНИ

1.1. Огляд матеріалів дослідження у головних аспектах проблеми

Диригування як окремий і самостійний вид музичного виконавства є важливою складовою музичного мистецтва та тісно пов'язане з різними етапами його розвитку. Це, а також доволі пізня у відношенні до інших видів музичного виконавства сформованість в окремий і самостійний вид (середина XIX ст.), в певній мірі, вплинули на відсутність фундаментальних наукових праць з історії диригування.

Будучи багатовимірним питанням, що включає в себе доволі складний і тривалий історичний шлях становлення диригентської професії, особливості розвитку диригентського мистецтва в різних країнах та регіонах з урахуванням певних хронологічних меж, приналежності досліджень до специфіки виконавського напрямку (театрального, оркестрового чи хорового), а також в тісному взаємозв'язку із диригентськими постатями, воно не отримало належної систематизації і в переважній більшості постає у вигляді розпорошеної інформації у різних музикознавчих виданнях. Наукові пошуки в цьому напрямку відкривають широке поле для подальших ґрунтовних досліджень.

Огляд літератури подібного характеру, що становить теоретичну базу дисертації дозволив простежити еволюцію диригентського виконавства в Європі та уможливив із залученням відомостей по історії музичної культури Галичини провести певну аналогію та реконструювати процес становлення цього виду виконавства у Львові.

В історії музичної культури краю диригентське мистецтво Львова є недостатньо вивченим. Дослідженням цього питання крізь призму функціонування оркестрового виконавства впродовж XIX ст. займається Олександр Левицький [60; 61], в контексті хорового руху Галичини другої половини XIX – першої третини XX ст. – Леся Мороз [97; 98].

Розкриття витоків і розвитку диригентського виконавства у Львові потребувало огляду літератури різних напрямків. Важливою складовою даних опрацювань становить спеціалізована література з історії диригування, що поділяється на дослідження, що найповніше висвітлюють процес формування диригентської професії та літератури, яка лише епізодично, або ж частково торкається цієї проблематики.

В українському музикознавстві питання історії диригування ставиться у працях Германа Макаренка [85; 86], Тамари Грум-Гржимайло [38], що присвячені динаміці розвитку цього виду виконавства в тісному зв'язку з еволюцією оркестру, Віктора Плужнікова, в якій осмислюється диригентська і капельмейстерська діяльність в історичній перспективі [108]. Стислий огляд становлення цього виду мистецтва в європейській професійній практиці подали Микола Аносов [19], Іван Разумний [110], в поєднанні з формуванням диригентського виконавства та освіти в Україні – Валерій Варакута [26]. До того ж вивченням еволюції професії диригента в українському та європейському музичному просторі, зокрема, виявленням основних засобів керування колективним виконанням займається Юрій Лошков [66–68]. Наукові розробки з історії диригування довідникового характеру віднаходимо в дослідженні Євгена Рацера [111] та Семена Казачкова [47].

У роботах іноземних авторів широку панораму розвитку диригентського мистецтва від найдавніших часів до сьогодення простежуємо у Джека Веструпа [181], Ганса Мозера [166], Адольфа Хибінського [142], тему давніх диригентських практик – у Едіта Герсона-Ківі [145].

Поза тим, історичний процес формування диригентської професії порушено в дослідженнях, ракурс внутрішнього наповнення яких зміщений в напрямку висвітлення історії інших видів музичного виконавства. Сюди залічуємо праці Анатолія Лашенка [59], Тетяни Молчанової [95], Леоніда Сидельнікова [120], Джеймса Сміта і Персі Янга [175].

Оглядалася й література, що є дотичною до окреслення питань, пов'язаних з історією диригування. Серед них музикознавчі праці, в яких розглянуто

проблеми диригентської творчості. Вони фокусують різноманітні досягнення в сфері диригування і, в свою чергу, підсумовують стан розвитку цього виду мистецтва. До них належать роботи Лео Гінзбурга [32], Германа Деханта [39], Георгія Єржемського [41], Миколи Колесси [53], Юрія Луціва [70], Павла Шеметова [134]. Сюди залічуємо низку збірок, зокрема “Питання диригентської майстерності” [107], “Дирижерское исполнительство” [40], “Исполнительское искусство зарубежных стран” [44].

Відтворення процесу становлення диригентської професії в тісному зв'язку з еволюцією музичного мистецтва зумовило опрацювання досліджень з історії української та зарубіжної музики: Олександри Цалай-Якименко [131], Юрія Ясіновського [137–139], Тамари Ліванової [63], а також праць, присвячених музичній культурі Львова і Галичини, як “Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст.” Марії Загайкевич [43], “Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст.” Любов Кияновської [50], “Шлях до музичної академії у Львові” Лешека і Тереси Мазеп [77] та ін.

В українському музикознавстві комплексне висвітлення диригентського мистецтва в музичному просторі Львова першої третини ХХ ст. на основі пресових і архівних джерел проводиться вперше. Але деякі аспекти цієї теми опосередковано порушувалися в працях українських і зарубіжних дослідників. Це закономірно, позаяк диригентська діяльність, як невід’ємна складова мистецького процесу музичних інституцій міста, не могла залишитися поза увагою науковців. Зазвичай такий огляд зводився до відтворення неповного переліку диригентів з урахування їх біографічних даних, виокремлення поодиноких диригентських постатей, а також деяких репертуарних втілень і характеристик музичного керівника або ж його колективу. Відособлений і неоднорідний характер таких даних вказував на потребу подальших ґрунтовних досліджень, що на підставі системного аналізу дозволило створити широку панораму розвитку диригентського мистецтва Львова окресленого періоду.

Таким чином, інший пласт літератури, що використовується в дисертації, неабияк цінний, оскільки наповнений не лише розвідками з питань диригент-

ської праці, але й містить важливі студії з історії музичної культури краю. Він, безумовно, становить підґрунтя в осягненні зазначеної теми.

Можна здійснити розподіл обраної літератури на декілька груп.

До першого підрозділу належать краєзнавчі праці, присвячені музичному та культурному життю Галичини упродовж тривалого історичного періоду. Серед них – дослідження Василя Витвицького [28], Марії Загайкевич [43], Ярослава Ісаєвича [45], Любов Кияновської [50], Миколи Колесси [54], Бориса Кудрика [56], Зиновія Лиська [64], Станіслава Людкевича [71], Лешека і Тереси Мазеп [75–77; 81 – україномовні; 161–163; 165 – польськомовні], Олександри Цалай-Якименко [131], Мирона Черепанина [133], Зеновії Штундер [136], Юрія Ясіновського [137–139].

Другу групу формує театрознавча література. Оскільки висвітлення питання диригентської активності зосереджено на ключових для розвитку львівської диригентури театральних осередках (Міський театр, театр товариства “Руська Бесіда”), класифікуємо матеріали в контексті їх належності певній інституції.

Львівський Міський театр як мистецька установа став предметом для досліджень значної кількості українських та іноземних музикознавців. Зацікавлення цією темою продемонстрували Анна Випих-Гавронська [182–185], Станіслав Галабуда [146], Мірослава Козловська [153], Малгожата Коморовська [151; 152], Едвард Красінський [154], Лешек і Тереса Мазепи [78–80; 82], Єва Нідецька [168], Оксана Паламарчук [104; 105], Алла Терещенко [126; 127], Маріола Шидловська [179; 180]. Цінним фактажем у з’ясуванні репертуарного наповнення театру стали праці Барбари Мареш і Маріоли Шидловської “Repertuar teatru polskiego we Lwowie. Teatr Miejski pod dyrekcją Tadeusza Pawlikowskiego 1900–1906” [158], а також Збігнева Осінського “Repertuar teatrów Miejskich we Lwowie pod dyrekcją Wilama Horzycy 1932–1937” [173].

Різноманіття аспектів дослідження отримав й театр товариства “Руська Бесіда”. Осмислення його діяльності в соціокультурному, історико-культурному розрізі, через структурування шляхів розвитку, виокремлення видатних

постатей української сцени знаходимо у працях Олени Боньковської [23; 24], Мирослави Жишковиц [42], Марії Загайкевич [43], Григора Лужницького [69], Петра Медведика [91], Уляни Молчко [96], Олександра Ноги [100], Оксани Паламарчук [105; 106], Степана Чарнецького [132], Тереси Мазепи [163].

До третьої групи залічуємо праці з історії Львівської філармонії, зокрема ті, що стосуються існування філармонічного симфонічного оркестру. Вони здебільшого окреслюються вивченням одного з найяскравіших періодів в житті цієї концертної організації – першого сезону 1902–1903 рр., зокрема в працях таких українських науковців, як Яким Горак [35], Лешек Мазепа [74; 160], Лідія Мельник і Сергій Бурко [92], Андрій Савка [116; 117].

Четверта група об'єднує низку робіт українських і зарубіжних дослідників, котрі зосереджувалися на вивченні львівських музичних товариств. Сюди належать публікації, зазвичай українських авторів. Насамперед, Лешека і Тереси Мазеп [73, 164 та ін.], а також Михайла Бурбана [25], Марти Воловець [31], Бориса Репки [112], Лідії Ханик [130], Вероніки Шніцар [135]. Значуща діяльність українського сокільського осередку у Львові представлена в альманасі “Сокіл-Батько” [122]. З-поміж іноземних розвідок використовувались роботи Євгеніуша Калужинського “Lwowski chór Technicki” [149], Кароля Черноґо “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” [144]. До того ж важливим набутокм у достеменному відтворенні історії функціонування “Хору техніків”, а поза тим, поодиноких мистецьких подій та постатей диригентів у Львові стало видання хронік цього товариства “Śpiewak Śląski” [155].

До п'ятої групи джерел відносимо літературу публіцистичного, монографічного, мемуаристичного спрямування, присвячену персоналіям окремих диригентів, інших виконавців і діячів музичної культури краю. Безперечне лідерство в цій сфері займають праці українських науковців Михайла Антківа [20], Михайла Бурбана [25], Василя Витвицького [27], Йосипа Волинського

[29], Якіма Горака [36], Володимира Гордієнка [37], Андрія Карпяка [48], Любов Кияновської [150], Дмитра Колбіна [51], Миколи Колесси [52], Романа Лаврентія [57; 58], Зофії Лежанської [62], Лешека Мазепи [159], Галини Максим'юк [87], Ярослава Михальчишина [93], Стефанії Павлишин [102], Зеновії Штундер [136]. До іноземних залічуємо праці Єви Нідецької [169], Аліни Новак-Романович [172], Марії Солтис [176; 177].

Біографічні відомості диригентів також черпалися із довідників, словників та інтернет-видань. Серед них: “Діячі української музичної культури (матеріали до біо-бібліографічного словника)” Петра Медведика [90], “Современные дирижеры” [121], “Dyrygenci polscy i obcy w Polsce działający w XIX i XX wieku”; “Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku” Леона Тадеуша Блашика [140; 141], “Słownik muzyków Polskich” [174] та інтернет-ресурси [187–190].

Головним джерелом вивчення предмету дослідження є періодична преса (вибрана бібліографія публікацій українською і польською мовами нараховує 410 позицій), оскільки в ній якнайповніше висвітлювалося концертне і музично-театральне життя краю. Оглядаючи чималий масив пресових публікацій, звертаємо увагу на значне коло порушених питань, в тому числі стосовно диригентського виконавства. Тогочасні музичні критики, “літописці” історії диригентського мистецтва у Львові, відводили поважне місце особистості диригента. Відзначались біографічні, часом зовсім невідомі, дані диригентів, аналізувалась їх творча і організаційна діяльність, як професійні так і суто людські якості, особливості манери диригування, мистецькі досягнення тощо. Не менш цінними є відомості про потужний запит в тогочасному суспільстві щодо розвитку мистецького життя. В цьому ракурсі вагомого значення набуло й питання диригентської активності, що стала виразником погодження соціальних очікувань і, водночас, гарантом подальшого стимулювання культурних процесів краю. Вивчення матеріалів львівської періодики дозволило простежити динаміку розвитку диригентського руху, визначити його роль у професіоналізації музичної культури Галичини.

Серед численних музичних і немусичних часописів було використано: україномовні (“Артистичний вісник”, “Боян”, “Діло”, “Музичний вісник”, “Українська музика”); польськомовні (“Ateneum”, “Chwila”, “Echo”, “Gazeta Lwowska”, “Gazeta muzyczna”, “Krytyka”, “Kurjer teatralny”, “Lwów teatralny”, “Orkiestra”, “Przegląd muzyczny, teatralny i artystyczny”, “Szopen”, “Teatr”, “Tygodnik illustrowany”, “Wiadomości artystyczne”, “Widnokreęgi”). Крім цього, опрацьовано такі періодичні видання, як “Teatr Miejski we Lwowie” і “Scena Lwowska”, в яких основний акцент поставлено на огляді театральних програм.

У пошуку потрібних матеріалів у нагоді стали опубліковані списки та систематичні покажчики змісту часописів “Українська музика” [128] і “Muzyka w polskich czasopismach literackich i artystycznych” (1901–1918) [167].

Не менш важливого значення у відтворенні історичної ретроспективи диригентського мистецтва у Львові першої третини ХХ ст. набули документи, почерпнуті з фондів відділу рукописів Державного архіву Львівської області (ДАЛО).

Неабияка насиченість архівних матеріалів сприяла висвітленню невідомої дотепер історії функціонування деяких музичних товариств, розкриттю невідомих фактів з життєписів музичних керівників, створенню хронологічної послідовності їх праці, відображенню досягнень персоналій диригентів, зокрема з точки зору репертуарних ініціатив та організаційних впроваджень, а також дозволила систематизувати, узагальнити і підсумувати різні періоди в діяльності окремих музичних інституцій. Проаналізовано матеріали: Дело о деятельности вокального общества “Эхо” во Львове [1], Дело о деятельности польского вокального общества “Лютня” во Львове [2], Дело о деятельности польского вокального общества “Рабочий хор” во Львове [3], Дело о регистрации Львовского хорового товарищества “Бард” во Львове [4], Дело о регистрации Львовского хорового товарищества “Гейнал” во Львове [5], Дело о регистрации Союза украинских профессиональных музыкантов Львовского, Станиславского и Тарнопольского воеводств во Львове кружка ТСЛ и кружка адвокатов [6], Дело о регистрации товарищества певчих “Гейналь” во Львове

[7], Дело о регистрации украинско-националистического кружка “Львовский Боян” во Львове [8], Дело о регистрации украинско-националистического хорового товарищества “Сурма” во Львове [9], Дело о регистрации устава и изменений в руководящем составе украинского музыкального товарищества “Боян” во Львове [10], Дело о регистрации хорового кружка “Арфа” во Львове [11], Дело о регистрации хорового товарищества “Рабочий хор” во Львове [12], Дело украинского товарищества “Академический хор бандуристов” во Львове [13], Наблюдательное дело за украинским националистическим студенческим хором “Академичный хор Бандурист” во Львове [14], Польское товарищество “Бард” во Львове [15], Польское хоровое товарищество “Арфа” во Львове [16], Польское хоровое товарищество “Гейнал” во Львове [Львовское воеводское управление (общественно политический отдел) Подотдел по делам товариществъ] [17], Союз польских легионеров во Львове [18].

Отже, питання диригентського мистецтва Львова першої третини ХХ ст., досі розглядалося у широкому контексті розвитку музичної культури краю, а також під час висвітлення історичних та організаційних аспектів функціонування музичних інституцій чи творчої діяльності окремих диригентів. Розвідки науковців базуються на ґрунтовному опрацюванні пресових та архівних джерел і дають можливість тою чи іншою мірою ознайомитися з активністю диригентів у Львові в певні історичні періоди. Однак фрагментарний характер таких праць вказує на відсутність системного дослідження цієї проблематики. Залучений обсяг джерельної бази дисертації дозволяє створити цілісну панораму становлення і розвитку львівського диригентського мистецтва окресленого періоду, а також здійснити спробу охарактеризувати його як самобутнє й органічне явище в історії української та європейської диригентури.

1.2. Загальні тенденції становлення диригентської професії в музичній культурі Львова

Диригентське мистецтво у своєму розвитку пройшло тривалий і доволі складний шлях. Його коріння сягає стародавніх часів, однак незважаючи на це, диригування прийнято вважати “молодою” професією. Дослідники його історії стверджують, що в сучасному розумінні диригентське мистецтво як окремий і самостійний вид музичного виконавства почало складатися в першій половині XIX ст.¹

Науковці відзначають, що з появою перших форм ансамблевого музикування варто починати відлік диригентського виконавства загалом [66, с. 47]. Зафіксуємо також цікаві й одночасно різні тлумачення генези ремісничих засад диригування. На думку Г. Макаренка природність диригентської мови слід шукати в тісному зв'язку музики та руху, що виникли в процесі надбання людиною певного музичного досвіду [86, с. 57–58]. Інший український дослідник І. Разумний стверджує, що попередником сучасного диригування було тактування – перші спроби людини виявляти свої почуття [110, с. 7]. У свою чергу, німецький вчений Г. Мозер розглядає походження диригування від чуттєвих танців Стародавнього Єгипту [166, с. 536]. Становлення диригентського мистецтва нерозривно пов'язане з розвитком музичного мистецтва, який містив ряд еволюційних процесів, що відбувались в сфері музичної мови і музичного виконавства. З кожним його наступним етапом еволюціонувало і диригентське виконавство.

Дослідження еволюції диригентської професії у Львові буде спрямовуватись в декількох напрямках:

- 1) в контексті розгортання музичного життя в місті, що дозволить висвітлити процес становлення та особливості розвитку диригентського виконавства.

¹ Таку думку висловлюють усі дослідники історії диригентського мистецтва. Однак зауважимо, що деякі з них, зокрема Є. Рацер та В. Варакута, вказують на конкретний часовий відтинок XIX ст. – його другу чверть [26, с. 203; 111, с. 252].

- 2) в тісному зв'язку з еволюцією регіонального музичного мистецтва, що надасть можливість найбільш достовірно охарактеризувати розвиток диригування у Львові.
- 3) висвітлення даного питання потребує аналогій з подібними проявами в сфері диригентського виконавства в Європі, особливо зважаючи на активне гастрольне життя Львова.

Спроба реконструкції історії диригентського виконавства Львова до початку ХХ ст. дозволить окреслити подальший розвиток диригентських традицій в місті впродовж 1900–1939 рр.

Ансамблеве виконання, що становить невід'ємну частину формування “диригентського ремесла”, було присутнє в пізньосередньовічному Львові як у світському, так і в церковному середовищах. Утім, виконавська діяльність церковних колективів, на відміну від народного музикування, тісно перепліталася з розвитком професійного музичного мистецтва. Адже середньовічна Церква була на той час головним освітянським осередком, в якому культивувались різні види мистецької діяльності. Саме тут відбувалися ті важливі в історії музики процеси, що впливали на становлення музичної мови в різних її проявах, що великою мірою відобразилося на колективному виконавстві і диригентурі зокрема.

Не менш вагомими у поступі музичного мистецтва стали й нові форми виробничих відносин у феодальній Європі – цехові професійні об'єднання. У мистецькому середовищі в цехи об'єднувалися малярі, архітектори і будівничі, ювеліри і гравери, музиканти [137, с. 107]. За твердженням науковців в музичному житті Львова цехові об'єднання стали відомі з XV ст. Як свідчить Л. Мазепа, наявність великої кількості музикантів різних спеціальностей в XV–XVI ст. згодом привела до утворення Братства музикантів, яке затвердило свій статут в 1580 р. [76, с. 103]. Окрім того, що у Братство входили поодинокі музиканти, воно ще утримувало дві інструментальні капели. Дізнаємося, що до складу “італійської” капели входили переважно освічені музиканти (обізнані з нотною грамотою), котрі перебували на вищому щаблі організації і

виконавства. Ця капела за своїм статутом була організована за зразком так званих італійських оркестрів і виконувала музику в італійському стилі. Їх кількісний склад не перевищував 13 осіб [73, с. 206]. Музиканти “сербської” капели (назва походить від сербської скрипки – “сербіни”)² реалізовували народну музику і грали тільки на слух. До того ж, у Львові існували інші подібні колективи, наприклад “єврейська капелія”, “яничарські капели”, циганські. До кінця XVI ст. спостерігається тенденція до утворення інструментальних капел в церковних осередках. Зокрема, при монастирі Тіла Господнього (остання чверть XVI ст.), вірменській катедрі (XVII ст.), францисканському костелі (XVII ст.), бернардинському монастирі (кінець XVII ст.) тощо [161, с. 22–23].

Вирішення методів керування в зазначених колективах слід шукати в описі фахового спрямування музикантів, які входили до їх складу. Це питання належить охарактеризувати на прикладі “італійської” капели, оскільки її виконавська діяльність мала як побутовий, так офіційно-культовий характер. Різні методи управління в цьому колективі будуть, в певній мірі, відповідати майже всім вище названим інструментальним колективам. Згідно з висловлюванням Л. Мазепи найосвіченішими тогочасними музикантами були саме органісти. Вони посідали звання старшин Музичного братства. Автор зазначає, що в той час органістами називали музикантів, які грали практично на всіх клавірних інструментах, зокрема на органі, регалі, позитиві, симфоніалі, клавикорді, вірджиналі, клавесині [73, с. 202–203].³ Оскільки ці інструменти входили до складу “італійської капели”, можемо домислити, що виконавці на

² Як зазначає Ю. Ясіновський, з XV ст. стає відомою скрипка, що прийшла з Балкан, мабуть, від сербів. У писемних джерелах та усній творчості часто згадують *сербіни*, тобто малі скрипки, прототики скрипок [139, с. 16].

³ За Т. Молчановою, віоли та скрипки, клавикорд і спінет – основні “панські” інструменти доби Ренесансу. Існувало багато різновидів конструкцій спінетів і клавикордів, проте загальна назва цих старовинних клавірно-струнних інструментів – клавір. Клавір був обов’язковим атрибутом королівського та княжого двору, аристократичного салону. Він мав переваги над лютнею (ширший діапазон, різноманітний звук, більш стійкий стрій). До того ж клавір краще за орган поєднувався з іншими інструментами та був зручніший за домашні різновиди органу. Проте, ці переваги надали йому популярності не відразу. У XVI і навіть XVII ст. ще панували лютня та торба, а серед клавірних інструментів – орган [95, с. 43].

клавішних були тогочасними музичними керівниками. Також не треба забувати, що тодішні музиканти грали на кількох інструментах, що дозволяє припустити гру (і, в той же час, керівництво) *музиканта-клавішника* (курсив мій – М. Ф.) на іншому музичному інструменті. Така необхідність могла існувати за умов відсутності клавішного інструмента, а зокрема вірогідно під час виступу оркестрового колективу в рамках святкувань побутових урочистостей. В якійсь мірі можемо здогадуватися, що керівні функції цього музиканта-інструменталіста фактично зводились до показу вступу і закінчення, контролю за ритмічною організацією.

Поза тим, в середині XV ст. в Європі почав складатися новий спосіб диригування за допомогою батути (спеціальної палки-тростини, яка слугувала у XV–XVIII ст. для відбивання такту при ансамблевій грі чи хоровому виконанні). На думку Є. Рацера, одним із перших достовірних свідчень про використання батути є художні зображення церковного ансамблю, що датується 1432 р. [111, с. 252]. Це “гучне диригування” неодноразово могло демонструватися львівським музикантам приїжджими інструменталістами, котрі часто прибували до Львова у складі персоналу королівських родин [161, с. 25].

Хорове мистецтво Львова цього періоду характеризується засвоєнням європейських досягнень в сфері музики, що полягали в культивуванні багатоголосного співу, запровадженні нових принципів розвитку музичної мови та реформуванні нотопису. Однак розвиваючись у лоні церковних осередків, ці новітні тенденції, що ознаменували новий період в історії музики, були неодночасно запроваджені й освоєні в церквах православного і римокатолицького обряду. Ця адаптація проходила в умовах гострого міжконфесійного протистояння. Як стверджує В. Витвицький, в XVI ст. європейське багатоголосся досягло найвищого рівня майстерності. Його проникнення в Україну напевно йшло б повільніше, якби не тодішня боротьба за Церкву. “Латинники” вказували на західноєвропейський спів як на один з виявів вищості Католицької церкви. Українські духовно-культурні осередки, якими тоді були церковні братства, в свою чергу намагалися вибити цей аргумент з рук

противників і почали вводити хорový спів (маємо на увазі багатоголосний) по наших церквах [28, с. 209]. Львів став своєрідним центром, де жваво відбувалось активне засвоєння і перехід на новітні європейські традиції. Саме тут на початку XV ст. західні впливи торкаються католицького середовища, де була введена практика багатоголосного співу з новою мензуральною нотацією. Згодом ці європейські надбання засвоюються і православними Львова, звідки поширюються до всіх руських церковних осередків поза межами Львова і Галичини. О. Цалай-Якименко зазначає, що саме у Львові вперше бачимо суто практичні прояви триєдиного слов'яно-греко-латинського синтезу в українському музичному мистецтві, що стане визначальним чинником українського Бароко. Асимільовані у Львові латинські форми концертного багатоголосся, нові ефективні методи масового музичного виховання поширяться згодом усією Україною, а з середини XVII ст. всі ці музичні новації будуть інтенсивно поширюватися в інші країни східного обряду (Росію, Балкани, Молдаво-Волощину) [131, с. 227].

Значну роль в цьому процесі відіграло Львівське братство, що було утворене в 1585 р. при церкві Успіня Богородиці (Успенське братство згодом отримало назву Ставропігійське). Йому завдячуємо заснуванням у 1586 р. греко-латинської Братської школи, яка мала високомайстерний хор школярів, що виконував багатоголосні композиції переважно українських авторів. Важливу роль тут надавали вивченню нотолінійного письма, багатоголосного партесного співу, виховували регентів та високоосвічених вчителів. Така підготовка кваліфікованих кадрів була зумовлена запровадженням нових принципів багатоголосся на тонально-гармонічній основі, засвоєнням нотолінійної системи, що знаменувало стильовий злам, наявністю нових музично-виразових і формотворчих засобів [138, с. 35–36]. Все це, своєю чергою, впливало й на формування нових методів керування. Керівник доби Відродження вже не міг використовувати колишні форми управління. І хоча здебільшого він виступав у ролі співака-вчителя, однак його керівні вміння в нових умовах, пов'язаних з реформуванням музичної мови, відповідно насичувались новими функціями.

Їх найважливішою ознакою була якісно нова ритмічна організація цілого, яка в умовах поліфонічного стилю передбачала нові способи щодо контролю. Ймовірно, одним із розповсюджених методів управління варто вважати хейрономічну систему⁴, що зазнала вдосконалення під впливом оновлених технічних і художніх вимог та пристосувалась до нових потреб. Натомість існують й інші дані, які свідчать, що в цей період в загальноєвропейській практиці для організації хорového чи інструментального колективу використовувалось диригування за допомогою батути. Зокрема, за Т. Грум-Гржимайло, такий спосіб диригування вперше був введений Джованні П'єрлуїджі да Палестріною в 1564 р. [38, с. 91]. Це повідомлення видається дуже цікавим, якщо брати до уваги те, що Палестріна був багатолітнім керівником в різних храмах Риму, зокрема собору Св. Петра.

Подібні факти вказують, що на різних відтинках часу в певних країнах чи регіонах та, особливо, при виконанні музики різних жанрів та соціокультурного призначення використовувались різноманітні форми управління виконавськими колективами. Тому можемо припустити, що ці європейські практики в сфері диригентури могли застосовуватись і у Львові.

Підкреслимо, що в добу Відродження формується ще одна функція керівника, котрий до цього часу був переважно співаком-вчителем. В цей період диригент часто виступає як композитор. Він не лише володіє теорією музики, знає таємниці вокального мистецтва, але й складає твори вже безпосередньо для свого колективу. Зокрема О. Цалай-Якименко зауважує, що перший ректор львівської школи Стефан Зизаній ймовірно також був регентом церковного хору і композитором [131, с. 232]. Я. Ісаєвич, згадуючи керівників хору⁵ Львівської братської школи, називає композитора Гавалевича, котрий

⁴ Хейрономія (від гр. χείρ – рука) – вчення про знаки за допомогою рук: стародавня форма диригування за допомогою якої ведучий музикант показував мелодичну лінію і орнаментику рухами рук в просторі [145, с. 191].

⁵ Я. Ісаєвич подає ще кількох викладачів Львівської братської школи, котрі були регентами хору – Панькевича і Помазанського. Крім цього, автор згадує таких діячів, як Костянтина Мазапету й братського писаря Василя Буневського, котрим братство доручило нагляд за покращення церковного співу.

був учителем й дяком, а також композитора Базилевича, який одночасно вчителював із вже згаданим [45, с. 13]. Б. Кудрик, зазначаючи вчителів цієї Ставропігійської школи, вказує на Рuzкевича, а також Теодора Сидоровича, котрий був протопсалтом і “гармонізатором” (тобто композитором) [56, с. 16–17]. Поєднання в одній особі співака й композитора, що виконували диригентські функції в хоровому колективі XVI–XVII ст. стало потрібним і важливим явищем в тодішніх умовах розгортання хорового мистецтва. Адже ускладнення структури хору, розширення функцій хорового виконавства, необхідність у вдосконаленні майстерності співаків сприяли органічному злиттю в постаті керівника хорового колективу композиторської та співочої діяльностей. Його диригентська майстерність впливала на розвиток виконавських можливостей керованого ним колективу. А це, своєю чергою, впливало на розвиток творчого зростання керівника як композитора. Саме ця традиція, що бере початок від доби Відродження, буде розвиватись і в наступні століття.

Важливий етап у процесі становлення диригентської професії пов’язаний, насамперед, з розвитком музичного театру. Як свідчить Т. Ліванова, опера як новий і прогресивний в самому виникненні жанр знаменувала собою новий тип художнього синтезу. Автор зазначає, що лише в XVII ст. утворюється широкий синтез просторових і часових мистецтв при панівному значенні музики, тобто починається розвиток опери [63, с. 384]. Об’єднуючи в одній театральній дії вокальну (соло, ансамбль, хор), інструментальну (симфонічну) музику, драматургію та образотворче мистецтво (декорації, костюми і т. д.), іноді й хореографію, цей жанр пройшов різні етапи становлення, що були інтенсивно пов’язаними з процесом взаємодії названих вище видів мистецтв. Це вплинуло на розвиток інструментальної та вокальної музики і, відповідно, позначилося на різних видах музичного виконавства. На цьому рівні опера знову ж таки виконала об’єднуючу і формотворчу функцію на наступному щаблі розвитку музичного мистецтва. Постановка і виконання такого синтетичного артефакту як опера інспірували розвиток диригентського мистецтва. Адже з появою опери прийшло яскраве усвідомлення в потребі єдиної

централізованої системи управління всіма учасниками оперної вистави. Таким чином, відбулося підсумування різноманітних традицій та методів керування, котрі існували в хоровому та інструментальному ансамблевому виконавстві, в єдину і зручну для різних видів виконавства систему. З плином часу ця система, при збереженні національно-культурної ідентичності кожного з провідних європейських центрів, успішно розвинулася і пристосувалася до різної специфіки провадження хорового та інструментального колективів.

Крім цього підкреслимо, що театральне мистецтво виконувало й інші, не менш значні функції. Опера як інституція стала важливим осередком культури навіть на початковому етапі свого існування – музичної освіти (прикладом може бути Неаполітанська консерваторія кінця XVII ст.). Вона відіграла важливу роль у професіоналізації та демократизації музичного мистецтва. За висловлюванням Т. Мазепи, оперний театр у Львові став свого роду “Музичною академією”, позаяк до кінця 1830-х років тут не існувало жодного спеціального музично-навчального закладу [163, с. 143–144]. Ці слова автор відносить передусім до співаків-солістів, однак зауважимо й їх прямиий стосунок до інструменталістів, хористів та диригентів. Крім цього, Львівський театр, подібно до інших європейських театрів, став однією з головних музичних інституцій, через яку активно передавався музичний досвід передових тогочасних європейських країн, зокрема Австрії, Італії, Франції.

Витоки театального мистецтва у Львові сягають кінця XVIII ст. Зміна суспільно-політичного устрою краю (приєднання Галичини до імперії Габсбургів у 1772 р.) дозволила відкрити в 1776 р. перший стаціонарний, постійно діючий театр. Політичні вказівки австрійського уряду, котрими керувалися антрепренери, безпосередньо визначали роль і місце австрійського театру в суспільному житті столичного Лемберга. Вони були виразними, ясними та окресленими – театр мав стати знаряддям германізації місцевого населення та осередком цивілізаційної місії пануючого народу [78, с. 31].

Австрійський театр, початково виключно німецькомовний, а згодом також і польськомовний – “цісарсько-королівський привілейований театр”,

від 1809 р. став міським театром. У 1842 р. він отримав назву Скарбеківський театр, у якому до 1872 р. (коли австрійський театр припинив своє існування) діяли німецька та польська сцени.

У театральному мистецтві Львова до початку ХХ ст. існував ще один театр, який утворився при товаристві “Руська Бесіда” (1864). Доля цього українського театру склалася нещасливо. На відміну від німецької та польської сцен він ніколи не дочекався власного приміщення і був, властиво, пересувним театром.

Ці три різні за національною приналежністю театральні сцени мали дещо подібне музично-драматичне спрямування. Проте все ж саме австрійському театру в силу його привілейованої позиції щодо економічно-організаційних можливостей та репертуарної політики варто віддати належне в культивуванні оперного мистецтва, з яким був пов’язаний розвиток музичного виконавства і диригентури. Зауважимо, що тогочасна польська сцена спеціалізувалася переважно на виконанні драматичного репертуару. З музичних вистав ставилися фактично лише водевілі. І тільки в 1860-х рр. тут почали жваво презентувати оперні й опереткові спектаклі польських, французьких та італійських авторів.

Український театр до початку 1880-х років також виконував музичні твори “легкої ваги”. Серед них – співогри, оперети, музичні комедії, водевілі, переважно українських композиторів. Утім, в 1881 р. на українській сцені відбувся значний поступ, що ознаменувався введенням складнішого твору оперної драматургії – “Запорожця за Дунаєм” Семена Гулака-Артемовського, відтак “Чорноморців”, “Утопленої” та “Різдвяної ночі” Миколи Лисенка, оперет композиторів-класиків цього жанру – Робера Планкетта, Шарля Лекока, Жака Оффенбаха, Йоганна Штрауса [105, с. 260]. Відповідно до цього, підкреслимо, що польська та, в певній мірі, українська сцени, в силу вже згаданих обставин, користувалися тими традиціями оперного виконавства, котрі впевнено запровадив австрійський театр.

Формування диригентської професії в лоні європейського музичного театру пройшло декілька еволюційних фаз, кожна з яких характеризувалась

встановленням певної системи управління. Для розуміння того, як розвивалися способи керування в опері впродовж XVII – першої половини XIX ст. подамо деякі розвідки з цього питання. Така інформація на підставі аналогії допоможе зрозуміти процес становлення диригентури у Львові.

Головним вихідним пунктом в цьому огляді стане твердження про паралельне існування двох форм управління. Перша полягає в керуванні музичним колективом за допомогою музичного інструмента (клавесину, скрипки), друга – за допомогою батути. Зосереджуючи увагу на питанні диригентського виконавства у львівському театрі, поділяємо думку Т. Мазепи стосовно місця цієї музичної інституції на мистецькій мапі Австрійської імперії. Автор відзначає, що львівська австрійська сцена швидко утвердилася як культурний осередок в межах Австрійської імперії, а Львів розглядався як одне з багатьох провінційних міст Австрії із власним театральним середовищем, що викликало зацікавленість багатьох антрепренерів та акторів. Львів посів своє місце у гастрольних маршрутах тогочасних мандрівних труп, що діяли на теренах цілої Європи. Внаслідок цього німецькі театри акумулювали театральний досвід усіх країн, що зазнали більшого чи меншого впливу німецької мови. Те саме ми спостерігаємо у Львові [79, с. 50–51]. Така відомість наштовхує на думку, що розвиток диригентського мистецтва у Львівському міському театрі в повній мірі залежав від досягнень в цій галузі європейських театрів.

Зауважимо, що інформація щодо способів управління музичним колективом у львівському театрі, про діяльність капельмейстерів, є вкрай обмеженою. З монографії А. Новак-Романович, присвяченої видатному польському композитору, педагогу, музичному діячеві Юзефу Ельснеру (Józef Elsner), довідуємося про те, що в період 1792–1795 рр., коли Ю. Ельснер займав посаду капельмейстера у цісарсько-королівському привілейованому театрі у Львові, він якийсь час керував оркестром як перший скрипаль. Однак після того, як з Варшави повернувся місцевий капельмейстер Вільднер (Wildner) (ім'я не встановлено – *М. Ф.*), Ю. Ельснер став диригувати тільки за фортепіано [172, с. 37].

Подібну ситуацію спостерігаємо і на польській сцені, керівником якої (а згодом ще й німецької в 1796–1798 рр.) був відомий засновник польського театру Войцех Богуславський (Wojciech Bogusławski). Існують відомості, що під час підготовки опери “Аксур, цар Ормуза” Антоніо Сальєрі, що принесла йому славу у Варшаві, очільник шукав відповідного диригента, який повинен був провадити цю оперу як перший скрипаль (за фортепіано диригував місцевий органіст при кафедральному костелі – Ягль (Jahl)). Дізнаємося, що дещо раніше під час виконання польських музичних вистав Ягль також керував за фортепіано [147, с. 23].

У даному випадку буде доцільним подати висловлювання англійського музикознавця і композитора Адама Карса щодо подібних способів управління музичними колективами. За його словами, зникнення *basso continuo* почалося близько 1760 р. – і наприкінці століття ця система на практиці вже не застосовувалася. Як основа чи підтримка оркестру клавішні інструменти стали зайвими, хоча чембало (чи потім фортепіано) використовувалося для *recitativo secco*, а органні партії в церковних п’єсах продовжували трактувати як партії цифрового баса. Наприкінці XVIII ст. клавішні інструменти в оркестрі слугували фактично тільки диригентським пультом. Проте в різних країнах існували й інші способи диригування. Загальний звичай подвійного диригування, при якому диригент сидів за фортепіано, а перший скрипаль чи концертмейстер дійсно вказував темпи, надовго затримав клавішні інструменти в оркестрі після того, як *basso continuo* зник із партитур [49, с. 139].

Отож, можемо стверджувати, що такого роду диригування, як керування оркестром першим скрипалем, а також використання “подвійного управління”, що практикувалось театрами Європи, справді було присутнім і у львівському театрі кінця XVIII – початку XIX ст.

Із досліджень Т. Мазепи дізнаємось цікаві факти, що стосуються кількісного переліку австрійської трупи львівського театру. Автор пише, що в другому десятилітті XIX ст. – під кінець діяльності режисера, антрепренера, засновника і директора стаціонарного австрійського театру Франца Булли

(Franz Bulla) – вона вже була дуже чисельною. До неї входили: 21 актор, 15 артистів балету, 18 оркестрантів, *1 капельмейстер, 1 оперний диригент* (курсив мій – М. Ф.) та 1 театральний художник [78, с. 35]. В іншій праці дослідниця на основі відомостей про склад трупи за 1798, 1801, 1813, 1814, 1814 рр. робить висновок, що в різні роки цифра коливалася від 21 до 32 драматичних та оперних акторів. Подаючи кількісний склад балетної трупи (від 10 до 15 танцюристок), оркестру (16–18 музикантів), автор зазначає, що у складі трупи були – *один диригент, один директор музики* (курсив мій – М. Ф.), 1 театральний художник, а також досить велика кількість технічно-адміністративного персоналу [79, с. 81]. Ці відомості є цікавими не тільки з огляду на кількісний фаховий перелік австрійської трупи першого двадцятиліття ХІХ ст., але й використання визначень, рівнозначних терміну “диригент”.

Публікації, присвячені львівському театру, доволі часто рясніють подібними синонімічними виразами. Найпопулярнішим слід уважати “капельмейстер”, яке протягом ХVІІІ – першої половини ХХ ст. вживалося не тільки у Львові, але й у всій Європі. Підкреслимо, що сьогодні його також використовують закордоном, зокрема в Польщі.⁶

Наступними працівниками театру, чії функції могли бути тотожними функціям диригента, були директор музики або директор оркестру. Така назва вживалася ще наприкінці ХVІІІ – першої половини ХІХ ст. Можемо припустити, що вживані визначення щодо роду діяльності різних театральних діячів містили в собі певне розмежування диригентських обов’язків. Ймовірно, визначення “оперний диригент” надавало можливість керувати оперними спектаклями, в той час як капельмейстер відповідав за виконання сценічної музики до драматичних або комедійно-музичних вистав (водевіль, зінгшпіль, співогра тощо). Зазначимо ще одне висловлювання Т. Мазепи, що стосується

⁶ Однак, не можемо оминати й дослідження процесу перетворення капельмейстерської діяльності в диригентську, яке здійснив В. Плужніков. Науковець наголошує на розбіжностях між цими видами творчості, що за історико-культурних обставин поділялись на два різних типи професіоналізму. Їх диференціація зумовлювалася притаманними капельмейстеру та диригенту різними формами оперування письмовим текстом, що призвело у першому випадку до практики імпровізаційного музикування, в іншому – до інтерпретації чужого музичного тексту [108, с. 15]

цієї теми. Автор зазначає, що в період 1811–1812 рр. капельмейстером австрійської сцени був Германн (Hoermann), а директором і диригентом оркестру – Кароль Ліпінський (Karol Lipiński). Це також дозволяє припустити, що посада капельмейстера в деякі періоди могла трактуватися як місце заступника або ж помічника диригента.

Підкреслимо, що функції диригента не обмежувалися лише виконавською діяльністю. Це питання пояснює А. Випих-Гавронська, котра зауважує, що творцями музичних ілюстрацій у львівському театрі, а також музики, що виконувалась в час антракту,⁷ були передусім місцеві диригенти оркестру, котрі поєднували капельмейстерські функції із пов'язаними з функціонуванням театру композиторськими завданнями. Як зазначає науковець, авторами інструментальних, вокально-інструментальних вставок до драматичних спектаклів, виконуваних у Львові, були К. Ліпінський, Франц Допплер (Franz Doppler), Ігнацій Францішек Гуневич (Ignacy Franciszek Guniewicz), Адам Вронський (Adam Wroński), а також ті, які найактивніше творили музичний репертуар театру – Генрик Ярецький (Henryk Jarecki) і Францішек Сломковський (Franciszek Słomkowski). Творцями ж міжактової музики (інтермецо) були диригенти Август Томас Браун (August Tomas Braun), Кароль Козловський (Karol Kozłowski), А. Вронський [182, с. 102–104].

Крім цього, звернемо увагу, що значна частина диригентів львівського театру неодноразово виступали ще й як автори різножанрової музики, зокрема оперної. Серед них знаходимо прізвища визначних тогочасних маестро. Передусім слід згадати відомого композитора Ю. Ельснера (німця за походженням, що перейшов у польську трупу і перейнявся польською ідеєю саме у Львові), якого вважають духовним батьком цілого покоління польських композиторів, зокрема Фридерика Шопена, Станіслава Монюшка, Владислава Желенського, Зигмунта Носковського, Адама Мюнхгаймера, Яна Галля, Зигмунта Стойовського, Генрика Мельцера, Ігнація Падеревського [147, с. 5].

⁷ Виконання музики в час антракту практикувалося в європейських театрах, а також у Львові упродовж XVIII – першої половини XX ст.

Крім Ельснера, що був піонером у цій царині, серед тих, хто виявився “досконалим капельмейстером” у львівському музично-театральному житті та успішно виступав як композитор, соліст (у різних сферах) і диригент-капельмейстер, слід згадати К. Ліпінського, Станіслава Сервачинського (Stanisław Serwaczyński), Франца Ксавера Моцарта (Franz Xavier Mozart), Станіслава Дунецького (Stanisław Duniecki), І. Ф. Гуневича, Ф. Сломковського, К. Козловського, Г. Ярецького, Станіслава Невядомського (Stanisław Niewiadomski), А. Вронського.

Зауважимо, що практика, коли спектаклем диригував композитор, найчастіше траплялася в XVII–XVIII ст. Така тенденція синтезу різних мистецьких функцій подекуди збереглась майже до сучасності – 60–80-х рр. XX ст. [70, с. 125–126]. Поєднання композиторської та диригентської діяльностей, безумовно, вплинуло на становлення фаху диригента у сучасному розумінні. Адже творчість композиторів, а також їх диригентська діяльність активно спричинилися до оновлення існуючих методів управління, а також формування нового типу керівника – інтерпретатора⁸.

Головним прикладом застосування композиторами-диригентами нового способу керування слід вважати використання на початку другого десятиліття XIX ст. диригентської палички. Вперше її було апробовано у 1780-х рр. в Берлінській опері, однак лише через декілька десятиліть її “музичне громадянство” узаконили [38, с. 92]. С. Казачков наводить прізвища перших диригентів, котрі почали користуватися новим диригентським інструментом. Звернемо увагу, що всі вони були відомими тогочасними композиторами, зокрема Ігнац Мозель (Ignaz Franz von Mosel) (Відень, 1812), Карл Марія фон Вебер (Carl Maria von Weber) (Дрезден, 1817), Луї Шпор (Louis Spohr) (Франкфурт-на-Майні, 1817; Лондон, 1819), Гаспаре Луїджі Спонтіні (Gaspare Luigi Spontini) (Берлін, 1820), Фелікс Мендельсон (Felix Mendelssohn) (Лейпциг,

⁸ Процес формування керівника-інтерпретатора проходив тривалий час. На це вказує праця А. Хибінського, в якій автор на основі досліджень старовинних трактатів з історії музичного мистецтва зазначає, що різницю між тактуванням і диригуванням почали робити ще у другій половині XVIII ст. [142, с. 53].

1835) [47, с. 14]. Цю колосальну реформу згодом змінила інша. Її провели також композитори, які увійшли в історію мистецтва, як диригенти-реформатори, засновники перших диригентських шкіл. Такими творцями нового типу керівника оркестру були Луї Гектор Берліоз (Louis Hector Berlioz) і Вільгельм-Ріхард Вагнер (Wilhelm Richard Wagner) [120, с. 104–105]. Їх сенсаційне нововведення полягало в тому, що вперше в історії цього виду виконавства (30–40 рр. XIX ст.) диригент повернувся обличчям до оркестру і, відповідно, спиною до глядачів. Власне вони, будучи першими визначними диригентами світового значення, вважаються поряд із Людвігом ван Бетховеном (Ludwig van Beethoven) основоположниками сучасного способу диригування.

Перш ніж перейти до характеристики диригентів львівського театру зазначимо, що театральний оркестр від самого початку був єдиним і нероздільним для німецької і польської сцен. Відповідно диригенти переважно були “спільними”. Додамо, що спектаклі відбувались в одному й тому ж приміщенні, на одній і тій же сцені, тільки в різні дні тижня [163, с. 12]. Згідно з цим, перелік диригентів здебільшого буде здійснюватися без урахування приналежності постатей до однієї із сцен. Натомість, музичні керівники театру “Руська Бесіда” будуть перелічені в окремому порядку.

Перші згадки про диригентів львівського театру належать до періоду діяльності Ю. Ельснера, який був капельмейстером львівської німецької музично-театральної сцени в 1792–1795 рр., а потім остаточно перейшов у трупу В. Богуславського, для якої написав ряд опер, які провадив як диригент. Але Ю. Ельснер був не єдиним диригентом тогочасної львівської музичної сцени. Із праць, спеціально присвячених його творчості, а також матеріалів, в яких постать “Нестора польської композиторської школи” висвітлюється дотично до різних музично-історичних артефактів, довідуємось, що перед Ю. Ельснером та поряд із ним працював Вільднер.

Наступним диригентом театру у 1810–1814 рр. став композитор, скрипаль-віртуоз, одна з центральних постатей в музичному житті міста 1820–1830-х рр. –

К. Ліпінський [150, с. 13].⁹ Його заступив на посаді диригента оркестру польської сцени скрипаль, диригент, педагог і композитор С. Сервачинський (1814–1820). Саме у Львівському театрі він розпочав кар'єру скрипаля-віртуоза [165, с. 149]. Надалі, від 1816 р. протягом 45 років на австрійській і, епізодично, на польській сценах концертмейстером, а згодом і диригентом працював скрипаль, педагог і композитор А. Т. Браун. Не маючи професійної освіти і навчаючись музиці приватно, уродженець Познані А. Т. Браун на час приїзду до Львова (1816) вже отримав чималий досвід скрипаля театральних оркестрів у Варшаві, німецької опери в Одесі, капелі графа Потоцького в Тульчині, а також диригента в російському військовому оркестрі в Яссах (тодішня столиця Молдовського князівства) [140, с. 31].

Поряд з ним, починаючи від 1819 р., близько 30 років капельмейстером і концертмейстером працював Йозеф Ернесті (Jozef Ernesti), який до цього часу працював скрипалем у м. Пешт (Угорщина). Його диригентський дебют пов'язаний саме із львівським театром від постановки опери “Танкред” Джоаккіно Россіні (1819). Й. Ернесті театр завдячує організацією доброго, більше ніж двадцятиособового складу оркестру [140, с. 68].

Крім цих сталих керівників оркестрів оперної сцени у Львові диригували й інші музиканти. Особливо варто згадати той факт, що діяльністю капельмейстера та диригента тут відзначився молодший син великого віденського класика Ф. К. Моцарт (1832–1834), який працював у Львові протягом майже тридцяти років (з перервами). Але частіше за пульт принагідно ставали і не дуже відомі музиканти, як наприклад, зовсім незнані Кох (Koch) (1842) та

⁹ З приводу дати і посади К. Ліпінського у Львівському театрі існує багато суперечливих даних. В деяких дослідженнях знаходимо інформацію про те, що К. Ліпінський в 1809 р. зайняв посаду концертмейстера, а в 1810 – капельмейстера. Зазначимо, що оскільки в цей час перший скрипаль-концертмейстер і був керівником оркестру, то відповідно 1809 р. потрібно розглядати як час, коли К. Ліпінський почав виконувати капельмейстерські функції. Відомості, почерпнуті з праці Л. Мазепи, в певній мірі підтверджують наведену вище версію. Автор вказує, що К. Ліпінський саме у 1809 р. став директором оркестру Львівського театру [162, с. 103–104] Однак, якщо тлумачити посаду концертмейстера в розумінні музиканта, котрий очолює одну із струнних груп симфонічного або оперного оркестру, то цілком вірогідно, що в такому керунку вже працювали в музичному театрі від початку XIX ст., що згодом стало невід'ємною частиною ієрархії театральних керівних посад.

Бюнерт (Bühnert) (1847), про яких лише епізодично згадується в контексті музично-театрального життя Львова [72, с. 66].

У 1843–1850 рр. посаду керівника оркестру Скарбеківського театру отримав співак, флейтист і диригент Францішек Кароль Юзеф Поллак (Franciszek Karol Józef Pollak). Про нього збереглася дещо докладніша інформація. Зокрема відомо, що цей багатогранний музикант здобував музичну освіту у Вроцлаві (композиція і диригентура), а відтак продовжив професійну діяльність диригента театрів в містах Бжег та Інсбрук і співака в оперних театрах Німеччини та Австро-Угорщини (м. Дрезден, Лінц, Авгсбург, Страсбург, Лейпциг, Грац, Фрайбург і Бухарест [140, с. 225].

В наступні роки (1851–1877) функції директора та головного диригента німецької, а згодом польської сцени виконував чех за походженням, гобоїст та композитор Йозеф Шюрер (Jozef Schürer). Поруч з ним розпочав свою діяльність як оперний диригент Г. Ярецький, більше знаний як композитор. На початку 1850-х рр. на австрійській сцені диригували ще й учень Ф. Мендельсона та Л. Шпора – Моріц Гаузер (Moric Hauser), а після нього, у 1852 р. – Фрідріх Мюллер (Friedrich Müller) [80, с. 29, 31].

Біля авторитетного Й. Шюрера працювала доволі чисельна диригентська когорта, зокрема краків'янин, піаніст Теофіль Гнуткевич (Teofil Gnutkiewicz) (1856–1857); львів'янин, актор і скрипаль Ян Непомуцен Новаковський (Jan Nepomucen Nowakowski) (1857–1859), уродженець Львова, флейтист-віртуоз, який концертував разом із не менш відомим братом Францом в Парижі, Брюсселі й Лондоні; композитор Карл Допплер (Karl Doppler) (1858).¹⁰ Другим диригентом театру Скарбка був органіст чеського походження Якоб Йозеф Геслі (Jakob Jozef Hössly) (1863–1872). За директорства Адама Мілашевського (Adam Miłaszewski) маестро в 1867 р. керував львівською прапрем'єрою “Гальки” С. Монюшка, а також виїздив з цим спектаклем у Броди і Люблін.

¹⁰ А. Карпак у своїй праці цитує повідомлення із львівського часопису “Dziennik Literacki” за січень 1858 р., в якому йдеться про К. Допплера, котрий двічі диригував у Львівському театрі оперою свого брата – видатного флейтиста Ф. Допплера [48, с. 207–208].

Короткочасно в 1855–1856 рр. другим диригентом, заступником Й. Шюрера, був Войцех Шмацяжинський (Wojciech Szmaciarzyński), багатогранний музикант-актор: диригент, співак-соліст, віолончеліст оперного театру в Кракові, органіст і педагог. Упродовж 1857–1864 рр. він обіймав місце диригента польської сцени [184, с. 68].

В 1864–1865 рр. диригував і львів'янин, знаний тоді композитор С. Дунецький. Вивчаючи його творчу біографію, насамперед зауважуємо його ґрунтовну професійну освіту. Свої студії він розпочав у Йозефа Крістофа Кесслера (Josef Christof Kessler) у Львові (фортепіано, композиція), згодом продовжив навчання у Королівській музичній консерваторії в Лейпцигу, відбув короткотривалі композиторські студії у Відні, Брюсселі, а також осягнув науку інструментування під керуванням славетного Г. Берліоза в Парижі. Незадовго до приїзду у Львів, у 1863–1864 роках С. Дунецький займав посаду диригента оркестру польської сцени в Чернівцях [140, с. 61].

Його наступником в 1865–1866 рр. вважають І. Ф. Гуневича – піаніста, педагога і композитора. Наявні джерела вказують, що його “диригентській службі” передувала здебільшого викладацька і композиторська діяльність. Втім, основною сферою його професійної кар’єри стало диригування та організація численних музичних товариств. Варто згадати його роль у заснуванні Краківського товариства “Муза”, в якому впродовж 1867–1868 рр. був директором і диригентом, а також Познанського музичного товариства, де від 1873 р. здійснював художнє керівництво і диригентський провід. Крім того, І. Гуневич як диригент концертував в Празі, Відні, Києві, Чернівцях і Петербурзі [140, с. 93].

Відомо, що перебуваючи в 1865 р. у Львові тут диригував своїми творами С. Монюшко [82, с. 74].

В період 1870–1900 рр. на сцені Скарбеківського театру диригентську посаду обіймали: Ф. Сломковський – галицький піаніст, скрипаль, педагог і композитор, який отримав ґрунтовну музичну освіту в Кароля Мікулі, а також консерваторіях Лейпцига і Відня; К. Козловський – скрипаль-віртуоз, піаніст, педагог, композитор, уродженець Львова, котрий у 1871–1890 рр. був концерт-

мейстером та другим диригентом (поруч з Г. Ярецьким); Станіслав Недзельський (Stanisław Niedzielski) (1872–1875) – співак і композитор, що відзначився постановками опер Джузеппе Верді на львівській сцені [140, с. 141, 203, 269].

Вагомою особистістю у львівському театральному житті другої половини ХІХ ст. вважається видатний композитор, диригент і педагог Г. Ярецький. За рекомендацією свого вчителя С. Монюшка у 1872 р. його було запрошено на посаду другого диригента оперної сцени поруч із Й. Шюрером. Від 1874 р. він став першим диригентом, а через три роки – директором опери. Його співпраця зі Скарбеківським театром тривала 28 років. За цей час маестро зумів поставити п'ять з посеред дев'яти своїх власних опер, а також підготував чималу кількість прем'єр сучасних польських композиторів, зокрема В. Желенського, З. Носковського, Людвіка Гроссмана, часто виконував опери С. Монюшка, Кароля Курпінського, А. Мюнхгаймера та ін. [Додаток А 219, с. 51–53].

Поруч з Г. Ярецьким диригентську діяльність провадили й інші музиканти, зокрема: хормейстер опери Валентій Дец (Walenty Dec) (1873–1875); артист оркестру і капельмейстер оперети Йозеф Матис (Jozef Matys) (1880); знаний чеський диригент Йозеф Пшибік (Jozef Přebík), котрий у 1882–1883 рр. підміняв Ярецького, що на той час перебував на гастролях; спочатку репетитор, а в 1886–1887 рр. – директор опери, визначний польський композитор та музичний критик С. Невядомський; композитор, якого йменували “польським Штраусом”, уродженець Кракова, третій диригент театру Скарбека А. Вронський (1897–1900); ще один хормейстер опери у 1898–1899 рр. Кароль Фридерик Штоль (Karol Fryderyk Stohl) [72, с. 68; 183, с. 310–311; 156, с. 166].

Укладаючи перелік диригентів театру товариства “Руська Бесіда”, зазначимо, що найбільш вичерпна інформація про них подається відомим українським театрознавцем С. Чарнецьким. Водночас доводиться визнати, що біографічні дані диригентів українського сцени, порівняно з керівниками оркестрів та оперних колективів австрійського чи польського театрів, є вкрай неповними, не завжди достовірними, або ж узагалі відсутніми. Спираючись на свідчення С. Чарнецького та інших дослідників, фіксуємо, що першими

капельмейстерами театру стали колишній регент хору семінаристів, керівник оркестру австрійського військового гарнізону у Львові К. Ляйбольд, а також згадуваний диригент польської трупи В. Шмацяжинський [94, с. 134]. Надалі функції диригента недовго виконував капітан Черній (ім'я не встановлено – *М. Ф.*), якого упродовж 1870–1871 рр. змінив консультант опери “Купало” Анатолія Вахнянина і, водночас, капельмейстер польської сцени І. Гуневич [156, с. 220]. Фактично нічого не відомо про працю двох інших керівників Айзенберга і Лясковського. Однак довідуємось, що впродовж 1883–1896 рр. довголітнім диригентом оркестру став чех за походженням Франц Доліста (*Franz Dolista*). Маєстро долучився до підняття виконавського рівня театру, а музичне оформлення вистав неодноразово відзначалось рецензентами [42, с. 32–33]. Після його смерті функції музичного керівника тимчасово виконував маловідомий Адам Трумпус, а від травня 1896 р. – диригент, педагог-вокаліст і композитор з родини відомих український музичних і театральних діячів Михайло Коссак [132, с. 136–137].

Без сумніву, театральна сцена відіграла ключову роль у поширенні й професіоналізації диригентського мистецтва у Львові. Тут відбувався процес передачі й засвоєння європейських досягнень керування хором, оркестром, більшим колективом виконавців при постановці оперних вистав.

Однак звернемо увагу на те, що поряд із активним розвитком європейського оперного мистецтва у XVIII та особливо на початку XIX ст. важливого значення набуває також інструментальна, зокрема симфонічна музика, котра, в свою чергу, суттєво вплинула на становлення диригентського фаху і висунула до нього дещо інші вимоги. Відколи з утвердженням естетико-стильових ідеалів класицизму починають розвиватись оркестрові жанри, що демонструють якісно новий рівень симфонічного мислення, виконавська практика (хоч і в тісному взаємозв'язку з оперною традицією) формує новий тип диригента.

Аналізуючи діяльність музичних колективів Львова другої половини XVIII – першої половини XIX ст., що спричинилися до виконання різних жанрів симфонічної, вокально-інструментальної і камерної музики, варто

підкреслити їх міцний взаємозв'язок з музичним театром. Він полягав у тому, що організатори, а також керівники тогочасних вокально-інструментальних та оркестрових колективів в переважній більшості були диригентами Міського театру. Ці колективи також здебільшого базувалися на театральному оркестрі, або ж перебували в тісних контактах із львівським театром. З іншого боку, це особливо стосується українського музичного життя краю – до провадження оркестру долучалися і регенти провідних греко-католицьких храмів.

Отож, наведемо найяскравіші факти з історії оркестрового та вокально-інструментального музикування у Львові в зазначений період. Як вказує З. Лисько, в другій половині XVIII ст. при Святоюрській митрополичій кафедрі існував хор і оркестр. Автор пише, що “вона (капела – *М. Ф.*) була тоді найповажнішим музичним ансамблем у Львові; навіть місцевий театр не міг без її участі проводити своїх вистав. Якраз за єпископа Скородинського (злам XVIII–XIX ст.) під керування Паньківського Святоюрська капела досягла свого найвищого рівня” [64, с. 23]. Вагомим є той факт, що диригентом єпископської капели в 1840-х – на початку 1850-х рр. був композитор Андрій Рачинський, який згодом працював диригентом капели Кирила Розумовського у Глухові, а відтак – із Придворною співочою капелою в Петербурзі та при дворі Петра III [50, с. 17–18].

Як згадує Л. Мазепа, цей оркестр у різний час мав різний інструментальний склад – в залежності від того, який стосунок до музики мав даний єпископ і який, у зв'язку з цим, був асигнований капітал на утримання музикантів, врешті, чи були відповідні фахівці для керівництва хором і оркестром. У всякому разі капела була немалою, а в часи свого кульмінаційного розвитку могла доходити за кількістю до повного складу симфонічного оркестру [162, с. 108]. Із праці З. Лиська дізнаємось, що після смерті єпископа Скородинського (1805) вокально-інструментальна капела починає занепадати. Однак, натрапляємо на таку інформацію, яка свідчить, що львівський Святоюрський собор в першій чверті XIX ст. запровадив звичай запрошувати на урочисті богослужіння іноземних співаків та оркестр.

Так, до храму Св. Юра був ангажований для гастрольних виступів чех Вацлав Йозеф Ролечек (Vaclav Josef Roleček) – диригент Львівського театру. Його діяльність припадає тут на 1820-ті рр. Відомо, що цей диригент брав із собою хористів, співаків-солістів, а також оркестр з німецького театру [64, с. 27]. Цього диригента згадує М. Колесса, котрий зазначає, що Ролечек (прізвище подано згідно з М. Колессою – М. Ф.) – перший композитор-чех, який працював у нас на початку XIX ст., будучи хормейстером при соборі Св. Юра мав ту заслугу, що писав духовні твори на старослов'янські тексти, які потім виконував з своїм хором під час церковних відправ. Так у 1826 р. він виконав свою літургію для мішаного хору в супроводі оркестру. Посилаючись на анонімного автора “Хроник духовной семинарії Львовской одь 1783 до 1888”, М. Колесса зазначає, що членами хору, який співав до 1830 р. при урочистих відправах у соборі Св. Юра, були артисти німецького театру у Львові [54, с. 29].

Взаємозв'язок з театральним оркестром польських і німецьких осередків був ще більше відчутним на прикладі інших музичних колективів, котрі починають діяти у Львові наприкінці XVIII ст. Саме в цей час професійні музиканти й аматори, серед яких було немало добре підготовлених, розпочали спроби створення у Львові музичного товариства, яке б об'єднало їх з метою спільного музикування і публічного концертування [76, с. 105]. За твердженням Т. Мазепи, йдучи назустріч прагненням львівських музикантів і меломанів, Ю. Ельснер організував у місті так звану Музичну академію (1796–1797), яка мала характер музично-філармонійного товариства і складалася з музикантів театального оркестру й аматорів [81, с. 67]. Крім цього, важливими подіями у Львові були виконання ораторій Йозефа Гайдна “Пори року” у 1803 і 1812 рр. (диригент Йоганн Медеріч-Галлюс / Johann Mederitsch-Gallus) та “Створення світу” у 1811 і 1827 рр. До цих та інших, пізніших “музичних академій” та концертів долучався невеликий симфонічний театральний оркестр (деколи оперний хор і солісти). Як зазначає Л. Мазепа, театральний оркестр брав участь в концертному житті міста не лише на початку XIX ст.,

коли іншого оркестру не було, але також в ХХ ст., зокрема в 20–30-х рр., коли тривала криза з оперою у Львові [77, с. 34]. Д. Колбін додає, що театральний оркестр супроводжував у першому двадцятиріччі ХІХ ст. спів хору “Товариства Святої Цецилії” у Львові [51, с. 118]¹¹.

Такого роду інформація дозволяє зробити висновок про те, що традиції диригентської діяльності, що склалися у львівському театрі стали визначальними і для зазначених вище музичних організацій. Вони засвоювалися і отримали продовження на ґрунті “Товариства друзів музики”, що діяло у неформальному порядку (без затверджених статутів) від початку 30-х рр. ХІХ ст. до 1838 р. Завдяки наполегливим зусиллям ініціаторів та організаторів музичного життя у Львові було засноване “Галицьке музичне товариство” (ГМТ) та відбулось його офіційне визнання цісарем [164, с. 44–45]. Ця музична інституція стала важливим осередком пропаганди симфонічної, вокально-інструментальної, камерної музики різних епох та національних шкіл. Спираючись на запроваджені театром особливості диригентського управління, ГМТ перейняло естафету і ввело їх у нове русло. Можна припустити, що саме в цей період у Львові виникає тип диригента-симфоніста. Хоча звернемо увагу на те, що питання розподілу на спеціалізації в диригентурі, навіть у теперішньому часі тісно пов’язане з індивідуальними психологічними і суто професійними якостями окремих митців.

Без сумніву, ідейне спрямування товариства, що полягало в об’єднанні шанувальників музики і музикантів-професіоналів, впливало на його професійне зростання. Це спостерігаємо й на прикладі музичних керівників. Зокрема, домінація диригентів-аматорів, особливо в першому періоді існування ГМТ, поступово змістилася у напрямку вишколених керівників. Цей поетапний

¹¹ Товариство святої Цицилії було утворене в 1826 р. сином віденського класика Вольфганга Амадея Моцарта Ф. К. В. Моцартом. Воно утримувало хор та “Інститут співу”. Ця музична інституція проіснувала недовго, до 1829 р. За словами Т. і Л. Мазеп Інститут співу відігравав роль не публічної школи, а навчального закладу для членів згаданого Товариства та Хору Св. Цецилії. Сам його керівник вів тут заняття, що мали допомогти хористам оволодіти основами хорового та сольного співу [84, с. 103].

процес характеризувався наявністю плеяди диригентів-аматорів, серед яких Юзеф Промінський (Józef Promiński), Францішек Пйонтковський (Franciszek Piątkowski), Карл Гунглінгер (Karl Hunglinger), Едвард Поллетін (Edward Polletin). Згодом коло керівників оркестрів розширюється завдяки участі професійних музикантів різних спеціальностей, проте практично таких же аматорів в сфері диригування – піаністів Йоганна Рукгабера (Johann Ruckgaber), Й. К. Кесслера, К. Мікулі, органістів Траугот Горгона (Traugott Gorgon), Рудольфа Шварца (Rudolf Schwarz). І врешті окремо слід відзначити тих керівників оркестрів і сцени, які пройшли відповідну диригентську підготовку – Й. Ернесті, Йозефа Башного (Jozef Baszny; Baschny), Адольфа Пфайффера (Adolf Pfeiffer), Гайнріха Руффа (Heinrich Ruff) (1842–1848), Едварда Бауера (Edward Bauer), Й. Шюрера [77, с. 57].

Вищезгадане “Товариство друзів музики”, згодом “Галицьке музичне товариство” (ГМТ) дало значний поштовх до розвитку різних форм музичного життя, але чи не найбільше – до розвитку хорового виконавства. Адже хорові колективи ГМТ знайомили львівську слухацьку аудиторію не лише з великою кількістю хорових творів кантатно-ораторійного жанру, але й були одними з перших співочих колективів, що виконували суто хорову музику тогочасних польських авторів і потребували для підготовки нових амбітних програм добрих професіоналів-диригентів. Такий зачин у сфері хорового виконавства, отримав продовження особливо в другій половині XIX ст. В цей час аматорське музикування охоплювало щораз ширші кола шанувальників музики. Виникла потреба в товариствах “вузького” профілю, одного напрямку інтересів, які б займалися однією сферою музикування, але на більш високому рівні [50, с. 100].

Така демократизація музичного мистецтва проходила в тісному зв'язку з процесом становлення в європейській культурі другої половини XIX ст. національних мистецьких та музичних шкіл. Виняткового значення в композиторській діяльності набула хорова творчість. Її якісно новий рівень насамперед був пов'язаний з новим композиторським поглядом на хор, який

почав трактуватися як багатотембральний колектив оркестрового виміру. Крім цього, національний колорит хорових творів базувався на нових виразових засобах, що сягали корінням народної творчості, впливали зі співочих традицій свого народу. Розкривши багату природу співочого колективу, хорове виконавство піднімається на новий щабель розвитку, і саме в цих умовах формується й розпочинає відлік хормейстерська діяльність в сучасному розумінні.

Хорові товариства, що діяли на теренах Львова в другій половині XIX ст., посідають особливе місце в розвитку музичної культури Львова. Зауважимо, що їх тогочасне вирізнення здебільшого зумовлювалося приналежністю до певного національного середовища і, подекуди, соціальним складом. Ці об'єднання організовувалися подібно до сучасних колективів: утворювали окрему музичну організацію або існували при навчальних закладах та інших немусичних інституціях. Їх завдання полягало у плеканні народної пісні й поширенні хорового співу.

Перелічимо хорові колективи другої половини XIX ст. з урахуванням хронологічної послідовності їх виникнення і наявних відомостей про диригентів. До них належали: товариство чоловічого співу “Гармонія” (1861; складалось з німецько-австрійських урядників); товариство жіночого співу “Конкордія” (1869; очевидно, було австрійсько-німецьким); перше русько-українське музичне товариство “Теорбан” (1870; засновник і диригент відомий громадсько-політичний діяч, композитор, педагог і журналіст А. Вахнянин); співоче товариство “Лютня” (від періоду заснування у 1880 році до вибуху Першої світової війни диригентом був адвокат, співак і композитор Станіслав Цетвінський (Stanisław Cetwiński); польське співоче товариство “Ехо-Матір” (1886; перший артистичний керівник і диригент до 1888 року, композитор Мечислав Солтис (Mieczysław Sołtys), упродовж 1888–1891 років композитор і піаніст, учень К. Мікулі і Ференца Ліста Вільгельм Червінський (Wilhelm Czerwiński), надалі член хору і вчитель співу у львівських гімназіях Францішек Домішевський (Franciszek Domiszewski) (1891–1892, 1895), поштовий службо-

вещь, організатор музичного життя, композитор Александр Орловський (Aleksander Orłowski) (1892–1895) і досвідчений диригент, композитор, професор співу, музичний рецензент, учень Ф. Ліста Ян Кароль Галль (Jan Karol Gall) (1896–1912) [164, с. 46–51].

Величезний вплив на розвиток української хорової культури не лише Львова і Галичини, але й поза їх межами мало друге, після заснованого А. Вахнянином товариства “Теорбан”, українське музичне хорове товариство “Львівський Боян” (1890). Його першими диригентами стали А. Вахнянин і Євгенія Барвінська – досвідчений хормейстер, піаніст і громадський діяч; відомий громадсько-політичний діяч, адвокат Стефан Федак (1894, 1897–1899), організатор музичного життя в Галичині, композитор Остап Нижанківський (1895–1897) і член товариства, композитор, піаніст Станіслав Людкевич (1899) [130, с. 12–27].

Крім цього назвемо хорові колективи, що існували в лоні інших, немuzичних організацій. Їх назва зазвичай була співзвучна тій інституції, при якій було засновано колектив. Серед них “Львівський академічний хор” (складався із студентів Львівського університету і був заснований в 1898 р. маловідомим Здзіславом Щепанським (Zdzisław Szczepański), який диригував до 1909 р.), хор товариства “Руська Бесіда” (1863; знаходився під керівництвом досвідченого диригента і композитора Івана Лаврівського та Зацерковного, ім'я якого не встановлено), “Хор академічної молоді” (складався з учнів української гімназії),¹² хор “Академічного братства”, утвореного як “Академічний кружок” в 1871 р. Наявні відомості свідчать, що в 1885 р. на його чолі став диригент і громадський діяч О. Нижанківський. А також хори (і, навіть, оркестри) при польському гімнастичному товаристві “Сокіл-Матір” (1867; від 1892 р. диригував оперний співак, композитор, музикознавець, випускник консерваторій Музичного товариства в Кракові і ГМТ у Львові Станіслав

¹² Про цей колектив відсутня інформація стосовно дати утворення і часових меж діяльності. Довідуємось лише, що в 1868 р. “Хор академічної молоді” спільно із чеським колективом брав участь в концерті на честь закладення фундаменту під чеський національний театр [50, с. 108].

Бурса-Доленга (Stanisław Bursa-Dołęga)); при ремісничому товаристві “Зоря” (1884); від 1895 р. його керівником був молодий диригент, палкий шанувальник хорового мистецтва Тадей Купчинський) і при українському гімнастичному товаристві “Сокіл-Батько” (1894; з симфонічним оркестром і хорами якого деякий час працював С. Людкевич) [43, с. 37, 42–43; 164, с. 63–64].

Процес становлення диригентської професії в музичній культурі Львова обумовлювався важливими в історії музики віхами в яких формувалися нові культурно-естетичні пріоритети в межах певної історичної доби, а також специфічними рисами розвитку музичного життя краю. Беручи за основу ті музичні осередки, які найяскравіше репрезентують засвоєння й адаптацію на місцевому ґрунті європейського музичного досвіду здобутого в певні історичні періоди доходимо висновку про безперервний розвиток диригентського виконавства у Львові. Він при збереженні національно-культурних ідентичностей визначається як самобутній та органічний в українському і європейському мистецькому просторі.

Висновки до першого розділу

Вивчення мистецьких здобутків краю, в тому числі й вивчення діяльності видатних капельмейстерів та диригентів, що тривалий час перебували у Львові та інших містах “королівства Галиції й Лодомерії”, прислужились розвиткові його духовних надбань, не втрачає своєї актуальності і сьогодні. Темі галицької музичної культури в різних ракурсах та іпостасях присвячені десятки і сотні наукових праць, проте досить часто вони обмежуються однією національною культурою або певним напрямком музично-творчої діяльності: персоналіями, інституціями, жанрами тощо. Міжнародні контакти та компаративні паралелі в мистецькому житті досліджуються рідше. Ще менше уваги приділяється порівнянню особливостей діяльності галицьких диригентів у загальному європейському контексті духовного розвитку на тому чи іншому відтинку історії.

Видається, однак, що осмислення належного місця диригентського мистецтва як складової галицької культури на тлі ширшої європейської духовної спільноти ще повинно знайти відображення у ширшому історико-естетичному спектрі літератури. Переважну більшість культурно-музичних подій, які відбувались у Галичині, досить систематично, в деталях і подробицях фіксувала місцева преса. Галицькі часописи – польськомовні й німецькомовні – були вельми важливими джерелами відомостей про музичну культуру краю. У критичних виступах рецензентів відобразились вимоги та смаки громадської думки, що впливала на процес розвитку культури. Якщо ж врахувати, що протягом ХІХ ст. у Львові відбулось декілька пожеж, одна з останніх – у 1848 р., під час якої були знищені численні архівні матеріали музичних інституцій, то свідчення преси іноді виявляються єдиним більш-менш достовірним джерелом інформації про культурне життя та концертні події 20–40-х років ХІХ ст.

Подане узагальнення початкових етапів становлення диригентської професії в музичній культурі Львова дозволило виявити її відповідність культурно-мистецьким процесам у Європі. Специфіка діяльності більшості музикантів – як у Львові, Галичині, так і в більшості інших країн Європи склалась так, що більшість музикантів тієї епохи, як і попередньої, органічно поєднувала композиторську діяльність із виконавською, диригентською, та не тільки – до кола їхніх інтересів входила і педагогічна праця, здебільшого в помешканнях заможних магнатів, рідше – купців, та організація важливих концертних заходів і інші, дотичні до основного заняття. Тому капельмейстерство та диригування входило невід'ємною часткою до значно ширшого компендіуму занять професійних музикантів і майже ніколи не було виключним пріоритетом навіть дуже талановитих капельмейстерів.

Вивчення цього недостатньо розкритого до сьогодні питання становить ключ до розуміння регіональних особливостей розвитку диригентського виконавства. Йдеться не лише про з'ясування важливих культурно-естетичних пріоритетів в тому хронотопі, впродовж якого відбувалось утвердження професійних засад диригування в галицькому краї, але й про представлення

широкої панорами львівського музичного життя, в якому диригенти відігравали вельми помітну роль і нерідко формували художні смаки ширшого загалу в царині музики і театру.

Спираючись на численні пресові та архівні джерела, присвячені музичному мистецтву Львова впродовж тривалого періоду, подане дослідження уможливило окреслення витоків, а відтак спадкоємності традицій диригентського мистецтва в галицькому краї, виявлення особливостей мистецьких процесів у багатонаціональному середовищі. Показано, що кожна з національних громад міста плекала свої традиції і намагалась зміцнити свою позицію в художньому просторі, а водночас активно засвоювала найцінніші здобутки інших європейських шкіл у різних сферах, у тому числі й у диригентському мистецтві. Таким чином, окреслено шляхи формування львівського диригентського мистецтва як органічної складової європейського диригентського мистецтва в добу становлення національних мистецьких культурних центрів та їх важливої суспільно-державницької ролі.

РОЗДІЛ 2.

РОЛЬ МУЗИЧНИХ ІНСТИТУЦІЙ ЛЬВОВА ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ ст. В ЕВОЛЮЦІЇ ДИРИГЕНТСЬКОГО МИСТЕЦТВА

2.1. Диригенти Міського (Великого) театру у Львові та їх роль у піднесенні музично-театрального мистецтва регіону

Міський театр у 1900–1939 рр., як і в попередні періоди свого існування, продовжував займати чільне місце в музичній культурі Львова. Його тісний взаємозв'язок з європейським театральним виконавством та загальним розвитком музичної культури міста ставили його в ранг інституції стратегічного спрямування, що сприяла значному поступу в різних сферах музичного мистецтва Львова. В зазначений часовий проміжок діяльність Міського (Великого)¹³ театру стала кульмінаційною в музично-театральному мистецтві краю.

Функціонування театру залежало від багатьох факторів, що зумовлювалися різноманітними впливами внутрішнього і зовнішнього характеру. Безумовно, ключовою фігурою, котра акумулювала в собі низку питань пов'язаних з його розвитком, був директор. Тогочасні музичні критики – “літописці” мистецьких подій Львова приділяли чимало уваги постаті керівника театру, котрий мав бути однією з центральних осіб у формуванні стратегії діяльності закладу. Рекомендації щодо професійних і творчих якостей, необхідних для очільника такої поважної музичної інституції подає на сторінках одного з львівських видань відомий театральний критик Генрик Цепник. Він наголошував на необхідності “грунтового літературного та естетичного вишколу, кваліфікаціях драматурга чи літературного секретаря, або ж умінні особи дійсно репрезентувати в театрі літературу, надавати йому напрямок, стримувати фальшиві акторські “апетити” і при цьому вболівати, аби польська сцена була також школою національної мови” [Додаток А 111, с. 99]. Крім цього, музичні критики неодноразово звертали увагу на здатність директора відчувати запити львівської аудиторії і бути в курсі всіх театральних

¹³ Цю назву театр отримав з відкриттям нового приміщення в 1900 р.

подій за межами міста. Такий соціокультурний аспект був у полі зору багатьох сучасних театрознавців. Наприклад, польська дослідниця М. Козловська, зазначає, що про Львівський театр на зламі XIX–XX ст. можна провадити нескінченні дискусії. Предметом полеміки повинна бути не тільки репертуарна політика й артистичний рівень львівської сцени, але також середовище, в якому діяли директори та їх артисти. Вказуючи на різнохарактерну львівську публіку, котра мала різні мистецькі смаки, інтелектуальний рівень, автор пише, що репертуар в цей час був своєрідним компромісом не тільки між смаками глядачів та амбіціями людей сцени і критики, але й погодженням очікувань різних груп, що творили львівську публіку [153, с. 131, 140]. Додамо, що це, своєю чергою, диктувалось такими зовнішніми чинниками як економічна та суспільно-політична ситуації в Східній Галичині. Вони впливали й на інші сторони діяльності театру, зокрема фінансові можливості директора при веденні мистецької роботи, тяжкі умови праці в період міжвоєнного двадцятиріччя та мистецький рівень колективів театру тощо.

Постать директора відіграла вирішальну роль у вирішенні різноманітних питань, що визначали професійний рівень театру. Його абсолютне право добирати персонал і виконавців робило директора чи не найбільш відповідальною особою за мистецькі досягнення театру та, відповідно, зумовлювало роль диригента в художньому процесі. Адже під контролем директора знаходились як режисери, артистичні керівники, диригенти, солісти, так і цілі музичні колективи (оркестр, хор). Керуючи трьома автономними – оперною, оперетковою і драматичною – труппами, директор був відповідальним за репертуарну політику, за співвіднесення різних жанрів у афіші театру, за гастрольні виїзди своїх солістів і колективів, як і за запрошення співаків і диригентів з інших театрів, тобто фактично відповідав за успішність усієї інституції.

Знаходити рівновагу і підтримувати на належному рівні всі названі сфери діяльності було дуже складно, тому різноманітні проблеми супроводжували директорів Міського театру упродовж всього означеного періоду, хоч і з різною інтенсивністю. Вирішення згаданих проблем неабияк впливало на специфіку

праці в театрі і, відповідно, позначалося на мистецькому рівні. Зауважмо, що диригентська діяльність була невід'ємною частиною зазначених процесів. Великий театр став для диригентів тим середовищем, що диктувало їм умови праці, але водночас і залежало від їх професійного рівня й таланту. Адже диригенти, поруч з директорами, також відповідали за якість художньої продукції, що виносилася на сцену. Тож їх вимоги заторкували мистецький вишкіл виконавського складу, не оминали ряду інших творчих і організаційних питань, що перебували у компетенції директора. Зокрема, диригенти брали участь у формуванні музичних колективів театру, залучаючи до співпраці інструменталістів, хористів, іноді навіть співаків-солістів. Окрім цього, вони нарівні з директором, а часом – всупереч його побажанням – підбирали репертуар, наполягали на постановці того чи іншого музично-сценічного артефакту (дискусії точились головню довкола нових, ще не апробованих в театральній практиці опер), призначали виконавців головних ролей, пропонували сценічну концепцію опери тощо.

У відповідності до обраного джерелознавчого аспекту дослідження, діяльність диригентів у Львівському Міському театрі представлена переважно через аналіз життєвого і творчого шляху персоналій, що потребувало залучення великого масиву архівних та пресових матеріалів. Уперше систематизована в такому об'ємі інформація потрібна насамперед для створення цілісної панорами музично-театрального життя Львова крізь призму розвитку диригентського мистецтва в регіоні. Крім цього, на основі наявної й опрацьованої інформації стало можливим доповнити історію львівського музичного театру фактами, пов'язаними з діяльністю директорів. Необхідність таких відомостей особливо визначатиметься при висвітленні зовнішніх чинників, що впливали на умови розвитку диригентської праці.

Характер діяльності Міського театру протягом 1900–1939 рр. дозволяє виділити три основні періоди в житті цієї інституції. Перший (1900–1918) – пов'язаний з головування Тадеуша Павліковського (Tadeusz Pawlikowski) та Людвіка Геллера (Ludwik Heller), відзначався доволі стійким позитивним

розвитком, що утримувався навіть у час другого десятиліття, коли суспільство сколихнула Перша світова війна. Другий (1918–1933) характеризувався частою зміною керівництва і, таким чином, нестабільністю розвитку. Третій (1933–1939) був винятково складним і кризовим. В цей період музичні відділи Міського театру офіційно перестали існувати. На його сцені впровадили “оперне стажіоне”.

Розглянемо детальніше кожен із зазначених періодів. Перший, як було згадано, був найбільш плідним. Першим директором новоствореного театру став Т. Павліковський. Його виділяють з-поміж інших керівників, називаючи режисером-реформатором, сильним лідером, видатною особистістю. З його діяльністю пов’язують розквіт Львівської сцени. Наприклад, А. Терещенко зазначає: “У Львівському театрі початку минулого століття лідерство беззаперечно належало Павліковському і завдячуючи його винятковому організаційному і творчому таланту Львівська опера одразу ж піднялася на високий щабель” [127, с. 132]. Його метою було становлення саме польського оперного театру, і він свідомо зосередив увагу на постановках польських опер. Особливо ретельно директор працював з молодими композиторами, популяризуючи їх твори [127, с. 133]. Крім цього, він мав особливе уподобання до опер останнього німецького романтика Р. Вагнера, що особливо імпонувало львівським меломанам, а також до нових творів італійських, французьких композиторів. За п’ять сезонів він виставив 43 опери, серед яких було 17 прем’єр. Т. Павліковський був режисером багатьох із них [126, с. 5–6]. Аналізуючи п’ять оперних сезонів за його дирекції, Юліуш Більчинський акцентує на високому мистецькому рівні особливо перших двох, а також і поступовому спаданні впродовж наступних. Його основні зауваження, котрі були підкріпленні конкретними фактами, торкалися насамперед репертуарної політики, частого виконання окремих партій різними мовами, що заважало сприйняттю¹⁴,

¹⁴ В цей час виконання спектаклю могло відбуватися одночасно на кількох мовах. В даному випадку автор нарікав на солістів тенорової партії.

розширення складу солістів не на користь польських співаків та доволі низького рівня хорового колективу [Додаток А 110, с. 85–87].

Оцінюючи діяльність Т. Павліковського, неможливо оминати такого факту, як крайня протилежність думок музичних критиків при висвітленні його творчих досягнень. Преса, у зв'язку із складними обставинами та типово театральними інтригами (серед яких найбільш гостро постало суперництво Т. Павліковського та Л. Геллера у боротьбі за посаду директора) займала необ'єктивну позицію, підтримуючи того чи іншого керівника, а відтак занадто упереджено, або ж навпаки надміру прихильно ставилася до одного з них [154, с. 88].¹⁵ Зауважимо, що ця “війна” тривала ще довго після того, як закінчилось директорування Т. Павліковського. Е. Красінський у своїй праці зауважує, що легенда¹⁶ Павліковського навіть після його смерті (1915 р. – М. Ф.) супроводжувала і пригнічувала Л. Геллера. Натомість М. Козловська, спираючись на праці Корнеля Макушинського, котрий, за її словами, був об'єктивним рецензентом, пише, що глорифікація одного з найвидатніших директорів Львівського театру має своїми витокami не тільки і не стільки ідеалізовану легенду, але й беззаперечні факти. Навіть найбільш недоброзичливі до Павліковського критики повинні були визнати, що він європеїзував львівську сцену, всі сучасні твори отримали старанне приготування, а значна кількість дебютів і прем'єр були успішними [153, с. 139].

У ці роки принципово змінився підхід до ангажементу диригентів для оперної сцени. І хоча не знаходимо точного підтвердження, що саме Т. Павліковському належала ця ініціатива, проте якраз за час його головування

¹⁵ Е. Красінський перелічує видання, які були на стороні того чи іншого очільника. За його словами, на “захист” Павліковського від початку став “Kurjer Lwowski”, співпрацівники якого надсилали кореспонденцію до різних часописів, в тому числі до Варшавського “Wiek” і “Echa muzycznego, teatralnego i artystycznego”. Його підтримували “Humorysta” і кореспондент львівського “Czasu”. “Gazeta Lwowska” зайняла доброзичливу позицію щодо діяльності обох директорів, “Słowo Polskie” також старалося бути нейтральним. Геллерові ж сприяли часописи, фронт яких поширювався на “Przegląd polityczny, społeczny i literacki”, “Dziennik Polski”, “Gazeta Narodowa”, “Głos Narodu” [154, с. 88].

¹⁶ Досліджуючи питання пресових суперечок про Львівський театр за головування Л. Геллера автор подає чималу кількість фактів, котрі вказують на перебільшений і, в якійсь мірі, надто піднесений рецензентами творчий образ Т. Павліковського [154, с. 120].

впроваджується така практика. Замість праці кожного з диригентів на своїй посаді протягом кількадесяти років “калейдоскоп” диригентів змінювався через декілька років.

Огляд діяльності диригентів буде здійснюватись у хронологічній послідовності їх праці спочатку на оперній, а потім оперетковій сценах. Така побудова допоможе послідовно відтворити засади кадрової політики директора і, своєю чергою, детальніше підійти до розкриття проблеми взаємозв'язку керівника Великого театру і диригента. В Додатках представлені короткі біографічні довідки провідних диригентів львівських театрів у зазначений період з уточненими даними їх життя і творчості.

Першим диригентом за очільництва Т. Павліковського став чех Людвік Вітезслав Челянський (Ludvik Vítězslav Čelanský). Він працював в театрі лише половину сезону 1900–1901 рр., оскільки через деякі непорозуміння з Олександром Мишугою і публікою був змушений звільнитися¹⁷. Під його керуванням відбувся інавгураційний спектакль опери “Янек” В. Желенського. Згідно з відомостями, котрі знаходимо на сторінках “Gazety Lwowskiej”, склад оркестру і хору в цей час налічував 50 осіб [Додаток А 225, с. 4]. Така чисельність оркестру, за А. Випих-Гавронською, була пов'язана з радикальними рішеннями директора (курсив мій – М. Ф.) у вирішенні питання збільшення колективу [183, с. 180]. В цій справі чималу роль відіграв Л. Челянський. За час своєї діяльності він зумів завербувати значну кількість чеських музикантів. Як згадує автор, Т. Павліковський навіть побоювався, що оркестр може надміру зменшитись після його відмови від посади.

¹⁷ Описуючи цю ситуацію, Францішек Пайончковський зазначає, що конфлікт між Челянським і Мишугою виник на ґрунті виданої Павліковським заборони “бісувати” і розкланюватися артистам під час дії, щоб не псувати враження цілості. За його словами, диригент іноді дозволяв “біси”, але цього разу під час вистави “Галька”, що відбулась 29 вересня 1900 р. не дозволив заспівати Мишугі на “біс” арію “Між горами вітер вие”, чого настирливо вимагала публіка. В цьому непорозумінні Павліковський все ж визнав правоту Челянського, після чого, ображений Мишуга відмовився виступати в спектаклі “Фра-Диявол” Даніеля Обера. Замість нього відбулася “Травіата”, яка мало не зірвалася через випадки публіки, спрямовані проти диригента. Відтак Челянський, написавши листа директору, просив звільнити його з посади через небажання бути причиною розладу в “храмі” польського мистецтва [103, с. 340–342].

У своїй праці А. Випих-Гавронська фіксує доволі істотний вплив чеського диригента на формування тогочасного репертуару. На її думку, саме з подачі Л. Челянського були виставлені опери його земляків Бедржиха Сметани (“Поцілунок”) і Вілема Блодека (“В колодязі”) [183, с. 182].

Перш ніж перейти до маестро, котрий заступив Л. Челянського, варто звернути увагу на постать ще одного диригента – уродженця Варшави Вацлава Ельшика (Wacław Elszyk), який діяв хоча й опосередковано, та все ж на оперній сцені. Пов’язуючи його діяльність передусім із відділом оперети, а також з працею з солістами, оперним та оперетковим хорами, музикознавці лише подекуди згадують, що В. Ельшик диригував оперними спектаклями. Тож виникла потреба у з’ясуванні конкретних фактів, пов’язаних з його працею в ролі оперного диригента. Вивчаючи матеріали Б. Мареш і М. Шидловської довідуємося, що маестро керував оперними спектаклями упродовж 1901–1904 рр. [158, с. 20, 47, 121]. Це дає підстави стверджувати, що він був зайнятий у театрі як другий диригент. Вибірково диригуючи операми, поруч з головними диригентами Л. Челянським, Ф. Спетріно, Ф. Брунетто, В. Ельшик спричинився до виконання “*Verbum nobile*” С. Монюшка, “В колодязі” В. Блодека (1900), “Марти” Фрідріха Флотова, “Паяців” Руджеро Леонкавалло, “Поцілунку” Б. Сметани (1901), “Вільного стрільця” К. М. Вебера (1903), “Тугенотів” Джакомо Мейєрбера, “Трубадура” Дж. Верді (1904). Спираючись на наявні біографічні дані, констатуємо, що В. Ельшик у Львові виступав спочатку на оперетковій, потім на оперній сценах.

Наступним диригентом після Л. Челянського став італієць Франческо Спетріно (Francesco Spetrino) (друга половина сезону 1900–1901, 1901–1902, 1902–1903, початок 1903–1904 рр.). “*Gazeta Lwowska*” подавала, що ангажування цього знаменитого диригента неодмінно оживить оперний сезон [Додаток А 220, с. 4]. Відомості з преси вказують на тісну співпрацю цього диригента і очільника театру Павліковського в якості режисера. Зокрема, зафіксовано, що в 1902 р. їх спільними зусиллями була підготована прем’єра “Летючого голландця” Р. Вагнера (вперше в Польщі, лютий 1902) і “Тоски”

Джакомо Пуччіні (вперше у Львові, березень 1903). Ф. Спетріно диригував чималою кількістю інших оперних прем'єр, зокрема “Лоенгріном” Р. Вагнера (лютий 1901),¹⁸ “Манон” Жуля Массне (вперше в Польщі, березень 1901), “Манру” І. Падеревського (вперше в Польщі, червень 1901), “Урвазі” Еразма Длуського (лютий 1902), “Паном Володийовським” Генрика Шкірмунта (березень 1902) та “Федорою” Умберто Джордано. Під його орудою відбувались також симфонічні концерти театрального оркестру. Довідуємося, що один з них проходив за участю ГМТ. Вочевидь не випадково Ф. Спетріно, як знавцю і шанувальнику музики Дж. Верді, доручили виконання його “Реквієму”, що було ініційоване дирекцією театру і ГМТ [Додаток А 126, с. 50–51]. Цьому диригенту ставлять в заслугу розширення кількісного складу театрального оркестру (до 68 осіб). Він, аби здійснити свій намір, шукав нових інструменталістів навіть за кордоном.

Наступником Ф. Спетріно в 1903–1904 рр. став інший італієць – Філіппо Брунетто (Filippo Brunetto). Він прибув до Львова як новоангажований диригент на початку жовтня 1903 р. і, разом із Ф. Спетріно, працював над вивченням “Валькірії” Р. Вагнера. Ф. Брунетто реалізував львівську прем'єру цієї опери на початку листопада цього ж року. За О. Паламарчук, “Валькірію” було визнано новим досягненням у сценічному прочитанні опер Вагнера [106, с. 280]. Львівська преса сповіщала про постановки опер, що йшли під орудою Ф. Брунетто, зокрема “Аїда” Дж. Верді, яка отримала найвищу оцінку критики, “Дон Жуан” В. А. Моцарта, “Луїза” Гюстава Шарпантьє [Додаток А 94, с. 4].

Наступний оперний сезон розпочався 29 вересня 1905 р.¹⁹ Згідно з повідомленням преси дирекція планувала віддати батуту в перший місяць сезону диригенту Вітторіо Подесті (Vittorio Podesti), а надалі передати керування оркестром Антоніо Рібери (Antonio Ribera). В пресі також йдеться про намір кількісно збільшити склад оркестру до 52 осіб, особливо якщо йтиметься про вагнерівські спектаклі. Чисельність хору зросла до 68 співаків [Додаток А

¹⁸ Властиво прем'єра, оскільки у Львові цю оперу вперше виставлено без скорочень.

¹⁹ Оперна сцена мала однорічну перерву (сезон 1904–1905 рр.) у своїй діяльності.

231, с. 4]. Дізнаємося й про бажання Т. Павліковського запросити до співпраці відомого з другого сезону диригента Ф. Спетріно. Однак останній відмовився повертатися до Львівського театру.

Театральні відомості подають кілька цікавих біографічних даних італійця за походженням, учня відомого італійського диригента Луїджі Манчінеллі (Luigi Mancinelli), В. Подесті. Ця інформація дозволить ще раз впевнитись у тому, що репертуарна політика театру залежала не тільки виключно від замірів директора чи бажань провідних співаків-солістів, але зумовлювалась художніми смаками і мистецькими цілями, що ставили перед собою диригенти. Зокрема, описуючи підготовку до нового оперного сезону, Северин Берсон інформував про успіхи нового диригента на попередньому місці праці у Варшавській опері, де він протягом семи років був диригентом, доповнюючи характеристику митця переліком його численних оперних постав, що у Варшаві мали справжній успіх. Його тріумфами стали прем'єри “Шопена” Джакомо Орефіче, “Вертера” Ж. Массне, “Казок Гофмана” Ж. Оффенбаха, “Пана Воєводи” Петра Чайковського, “Марії” Романа Статковського, “Адріани Лекувре” Франческо Чілеа [Додаток А 95, с. 4]. Серед перелічених творів звернемо увагу на оперу “Шопен”, що увійшла до репертуару львівського театру на початку п'ятого сезону. В цьому переліку приваблює розмаїтість оперних стилів, національних шкіл, жанрів виставлених опер, як також інтерес до нових музично-сценічних творів.

Після короткотривалої діяльності В. Подесті посаду головного диригента обійняв іспанець А. Рібера. Він був першим диригентом після Г. Ярецького, що надовго зв'язав себе зі Львовом (працював у сезонах 1905–1906, 1906–1907, 1907–1908, 1910–1911 і 1911–1912 рр. – *М. Ф.*). Деякі львівські газети анонсували А. Рібера як досвідченого і визнаного диригента, що успішно працював диригентом оркестру в Байройті й Барселоні [Додаток А 228, с. 4]. Натомість з інших джерел дізнаємось, що А. Рібера працював у вагнерівському осередку тільки як репетитор солістів [183, с. 192].

На нього, як на шанувальника і знавця музики Вагнера, покладали чималі сподівання. Відомо, що за Т. Павліковського, крім виконання низки опер італійських і французьких композиторів, він диригував “Лоенгріном” і “Летючим голландцем”. Підкреслимо, що його останній виступ в сезоні 1905–1906, який музичні критики йменували “бенефісним концертом”, складався виключно з творів Р. Вагнера [Додаток А 105, с. 5].

Незапланованим, як бачимо з наведених вище довідок про кадровий склад театру на сезон 1905–1906, було повернення Л. Челянського [Додаток А 108, с. 4].²⁰ Його очолення колективу опери, після свого “фіаско”, вказує на велику симпатію до нього директора Т. Павліковського. Він диригував здебільшого популярними операми: “Галькою” С. Монюшка, “Травіатою” Дж. Верді, інтерпретація яких Челянським вже була відома з першого оперного сезону. Не оминув маестро і близької по національному духу “Проданої нареченої” Б. Сметани, а також провадив “Манон”, “Вертера” Ж. Массне та “Валькірію” Р. Вагнера.

Всередині цього сезону Т. Павліковський ангажував ще одного диригента – хорвата Фердинанда Рукавіну (Ferdinand Rukavina) [Додаток А 61, с. 4]. Звернемо увагу, що А. Випих-Гавронська подає дещо інші дані з приводу його праці в театрі. Автор пише, що цей диригент був спершу репетитором солістів та дебютував²¹ в сезоні 1907–1908 рр. [183, с. 193].

Упродовж п'ятого оперного сезону (січень 1906 р.) Т. Павліковський запросив в якості диригента відомого польського музикознавця, композитора, скрипаля і педагога Генрика Опенського (Henryk Opieński). Цей виступ мав стати вступом до постійного ангажементу Г. Опенського у Львові, однак через невідомі причини це не відбулося.

За головування Т. Павліковського оперетковій сцені приділялося значно менше уваги, ніж оперній. Це було пов'язано з відношенням директора до

²⁰ Ця інформація є маловідомою, оскільки більшість науковців не фіксують подібних даних.

²¹ Д. Барановський пояснює, що його виступ був дебютом для львівської публіки, але в жодному разі не для нього самого.

цього театрального відділу. Як зазначає А. Випих-Гавронська, Т. Павліковський не був зацікавлений її розвитком і ще перед початком дирекції не приховував свого небажання до оперети, хоча й визнавав, що не може цілковито її усунути зі сцени [183, с. 263]. Така позиція не могла не впливати на кадрову політику щодо диригентів. В той час, як на оперній сцені упродовж 1900–1906 рр. було ангажовано шість диригентів, мало місце запрошення на гастрольний виступ Г. Опенського, а також застосовувалась допоміжна робота опереткових диригентів, в опереті в зазначений період діяли троє диригентів. В час першого сезону короткотривало виступав (в березні 1901 р.) піаніст-віртуоз і диригент, що походив з відомої родини варшавських музикантів Юзеф Шульц (Józef Szulc) [Додаток А 92, с. 4]. Відтак, опереткові вистави провадив вищезгаданий В. Ельшик (до початку 1905 р.) та в сезоні 1903–1904 рр. почав диригувати колишній диригент оперети Ф. Сломковський, який на довгий час зв'язав себе з цим театральним відділом (1903–1911, 1916). Іноді його заступали Міхал Свежинський (Michał Świerzyński) і скрипаль театального оркестру Рудольф Деман (Rudolf Deman) [Додаток А 345, с. 4].

30 червня 1906 р. закінчилась каденція Т. Павліковського. Наступним очільником цієї інституції став його конкурент, колишній директор театру 1896–1900 рр., а також місцевої філармонії в 1902–1903 рр., Л. Геллер. Про нього знаходимо чималу кількість суперечних висловлювань в театрознавчих розвідках вітчизняних і зарубіжних авторів. Найоб'єктивніший погляд на Львівський театр під дирекцією Л. Геллера подає праця історіографічного спрямування польського дослідника Е. Красінського. Власне, на основі наявних матеріалів полемічного характеру він доводить, що “портрет”, а радше незаслужений антипортрет Л. Геллера, який штучно складався упродовж тривалого часу, вплинув на більшість стереотипних поглядів авторів, що проявились у поверховому пізнанні його творчої індивідуальності й породили чималу кількість неузгоджених міркувань. Свою впевненість у несправедливості звинувачень на адресу Геллера він доводить таким чином: “Хіба можливо, щоб директор театру, не маючи освіти та артистичного смаку, зумів

втримати його на високому мистецькому рівні, впровадити взірцевий польський і європейський репертуар, ініціювати оригінальні цикли польської і чужоземної драми. Як так сталося, що цей недовчений організатор першим так глибоко зміг оцінити творчість Вагнера і поставити Львівську Оперу на високий рівень, а захоплюючи і старанно приготовану оперету вписати до Геллерівських традицій. Як цей залізничний урядник (це презирство до неінтелігентних професій) (текст в дужках є частиною висловлювань Е. Красінського – М. Ф.) міг так знаменито співпрацювати з акторами і драматургами, запрошувати на гастрольні виступи зірок драми і опери. Чи могло йому вистачити, за Гжимало-Седлецьким, тільки “щасливої” інтуїції, дару добору людей і відчуття талантів. У поширенні цих наївних і безперечно образливих для Геллера оцінок автори керувалися не знанням, а численними анекдотами, що розповсюджувалися про його недолуге самоуцтво” [154, с. 81].

В свою чергу М. Козловська, називаючи період головування Л. Геллера і Т. Павліковського (1896–1918 рр.) незвичайно бурхливим і цікавим в історії Міського театру, слушно звертала увагу на те, що на сучасному етапі врешті були переглянуті загальноприйняті глорифікація Павліковського та недооцінка заслуг Геллера [153, с. 131].

Перші кроки нового директора характеризувалися насамперед реформуванням структури і добором нового персоналу театру. “Gazeta Lwowska” сповіщала, що колектив хору в новому сезоні складатиметься з 64 осіб і доповнюватиметься вихованцями школи хору²² до 90 чоловік. Поданий навіть весь склад оркестру – 56 оркестрантів, з яких 12 перших скрипалів, 10 – других, 5 – контрабасів і 5 – віолончелей. Реформування торкнулися тривалості і характеру оперного сезону – з 9 місяців діяльності польському мистецтву присвятили період з 1 вересня до 20 травня, в той час, як з 20 березня до 1 червня планувалися виступи першорядних закордонних артистів [Додаток

²² В повідомленні відзначалося, що при театрі діє “Школа хору”, яка налічує 38 осіб. Зауважимо, що подібна практика здійснювалася ще наприкінці XIX ст. Так, директором Яном Добжанським у 1883 р. було відкрито школу оперного співу. Тут проводилось безкоштовне навчання за кошт театру. Школа виховала кілька добрих опереткових співаків і хористів [185, с. 177–178].

А 221, с. 4]. Л. Геллер сприяв кількісному зростанню виконавців. На це вказує інформація про чисельність колективів в сезоні 1907–1908 рр.: оркестр налічував 58 осіб, а хор – 66 співаків. У анонсі подано заплановану кількість спектаклів на цей сезон тривалістю у 8 місяців – 190 драматичних, 128 оперних і 62 опереткових [Додаток А 236, с. 4]. Дізнаємося, що в наступних 1908–1909 рр. хор був доповнений ще 27 особами і складався з 76 артистів, склад оркестру залишився незмінним [Додаток А 408, с. 4].

Що стосується ролі й статусу диригентів, то Л. Геллер продовжував застосовувати вже виправдану з попередніх років практику ангажування диригентів. Він також не припинив співпрацю з диригентами А. Рібєрою та Ф. Рукавіною, котрі виступали за дирекції Т. Павліковського.

Зауважмо, що диригентський штат Л. Геллера, на відміну від колишнього очільника, збагатився диригентами-поляками, а також, що важливо, львів'янами. Якщо за головування Т. Павліковського на оперній сцені працювали чеський диригент Л. Челянський, найбільше італійці Ф. Спетріно, Ф. Брунетто, В. Подесті, іспанець А. Рібєра, хорват Ф. Рукавіна і лише один поляк В. Ельшик, то за Л. Геллера окрім А. Рібєри, Ф. Рукавіни і чеха Мілана Зуни (Milan Zuna) діяли зазвичай поляки та євреї: Леон Лангер (Leon Langer), Людомир Ружицький (Ludomir Różycki), Стефан Баранський (Stefan Barański), Юзеф Лерер (Józef Lehrer), Броніслав Вольфшталь (Bronisław Wolfstahl). Така національна приналежність диригентського складу за Л. Геллера доводить його пильність в питаннях розвитку польського музичного мистецтва, а також підтримку місцевих музикантів. Виходячи з цього огляду, не до кінця можна погодитись з формулюванням А. Випих-Гавронської, яка твердить, що протягом 28 років (йдеться про період 1872–1900, коли діяв Міський польський театр – *М. Ф.*) Львівська опера славилась польськими диригентами, однак після 1900 р. нелегко було знайти диригента-поляка. І керівники театру задовольнялися представниками інших національностей, на щастя, добрими диригентами: чехами, італійцями, іспанцями [183, с. 190].

Захоплення Л. Геллера творчістю Р. Вагнера спонукало продовжити ангажемент А. Рібери, прибуття якого передбачало початок вагнерівського сезону. Їх тандем дозволив упродовж чотирьох сезонів (1906–1907, 1907–1908, 1910–1911, 1911–1912 рр.) виставити такі опери, як “Тангейзер” (поновлення, 1906), “Лоенгрін” (1908, 1910, 1911, 1912), окремі частини тетралогії “Перстень Нібелунга” – “Зігфрід” III ч. (прем’єра, лютий 1907), “Валькірія” II ч. (поновлення, 1907), “Золото Рейна” I ч. (прем’єра, лютий 1908). Крім цього, вперше польською мовою і на польській сцені було здійснено постановку тетралогії Вагнера “Перстень Нібелунга” (у перекладі відомого співака Александра Бандровського, 1911) [105, с. 128]. Згідно із спостереженнями А. Випих-Гавронської, до варшавської постановки в 1989 р., львівські вистави “Персня Нібелунга” залишалися єдиною польською прем’єрою повної вагнерівської тетралогії [183, с. 102–103]. Вивчаючи матеріали “Gazety Lwowskiej”, що висвітлювала всі тогочасні події театрального життя міста, довідуємось, що виконання опер з тетралогії відбувалось протягом двох місяців: “Золото Рейна” (кінець листопада 1910), “Валькірія” (всередині грудня 1910), “Зігфрід” (початок січня 1911) і “Загибель богів” (кінець січня 1911). А. Рібера керував також операми композиторів різних національних шкіл XIX – початку XX ст.

Ф. Рукавіна працював у театрі Геллера в сезонах 1906–1907, 1907–1908 рр. Він підготував першу постановку опери В. Желенського “Старовинна легенда” (березень 1907), а також часто диригував спектаклями “Казки Гофмана” Ж. Оффенбаха, “Міньйон” Амбруаза Тома, “Травіата” Дж. Верді. Наголосимо, що опера “Казки Гофмана” з якою Ф. Рукавіна вперше виступив перед львів’янами, належала до його виключного репертуару – цей твір ставився тільки під його орудою, жодного разу його не замінив інший диригент.

У першому сезоні директор Геллер запросив ще одного диригента, невідомого львівській аудиторії, краків’янина Л. Лангера. У Львові відбувся його диригентський дебют в опері “Страшний двір” С. Монюшка [140, с. 156–157]. Крім цього, довідуємося, що Л. Лангер, перш ніж стати за диригентський пульт (початок травня 1907), працював у Міському театрі на посаді репетитора

солістів [Додаток А 66, с. 4]. Упродовж 1907–1908 років він проводив спектаклі С. Монюшка, Дж. Верді й Фромантала Галеві.

У квітні 1908 р. (сезон 1907–1908) Л. Геллер ангажував до театру хорвата Петара Стрміча ді Валькроціату (Petar Strmić di Valcrociata), котрий, за словами Данте Барановського, був “homo novus” для львівської публіки. Л. Блащик зазначає, що він співпрацював у Варшаві з В. Подесті – колишнім диригентом Львівського театру (1905) [140, с. 280]. Можемо здогадуватися, що саме завдяки цим стосункам Л. Геллер зміг навести контакти з цим диригентом. П. Стрміч залишався на цій посаді ще упродовж трьох сезонів (1907–1908, 1908–1909, 1909–1910).

Відомості про його репертуарні уподобання, що подаються в пресі, свідчать про пріоритетну роль польських²³ та італійських авторів. Утім, у Львові він диригував ще й операми представників французької, німецької, угорської²⁴ та російської шкіл. Проведений А. Випих-Гавронською аналіз виставлених російських спектаклів у Львові в 1872–1918 рр. показує, що цей репертуар ініціював саме Л. Геллер. Зіставляючи ці факти з відомостями про досвід роботи П. Стрміча в театрах Москви і Петербурга, можемо припустити, що в цьому випадку спостерігається дивовижне співпадіння смаків директора і диригента. За період їх співпраці відбулась прем'єра опери “Демон” Антона Рубінштейна (1909), а також кількаразове виконання “Євгенія Онегіна” П. Чайковського.

Поряд з П. Стрмічем працював видатний польський композитор Людомир Ружицький. Ознайомлення з матеріалами, що торкаються його диригентської діяльності у Львові, дозволяє ствердити, що в 1907–1909 рр. він займав посаду другого диригента опери [Додаток А 169, с. 4]. Його функції обмежувалися, переважно, працею з солістами і хором, хоча відомо, що він планував, передусім, здійснити у Львові постанови опер Вагнера [Додаток А 344, с. 912]. Дізнаємося, що 12 лютого 1909 р. він диригував прем'єрою власної опери

²³ Зокрема, втілив в життя прем'єри опер “Українська оповість” М. Солтиса (1910) і “Мазепа” А. Мюнхгаймера (1910).

²⁴ Прем'єра “Цариці Савської” Карла Гольдмарка (24.11. 1908) [Додаток А 168, с. 4].

“Болеслав Сміливий” [Додаток А 71, с. 4]. Після цієї події відомості про диригента зникають зі шпальт тогочасної періодики.

У наступному сезоні 1909–1910 рр. відбувся диригентський дебют львів'янина Стефана Баранського. Підкреслимо, що його диригентська діяльність була зауважена тільки Л. Блащиком. Він інформує про те, що С. Баранський працював репетитором солістів з 1908 р., а в липні 1909 р. дебютував під час літнього сезону Львівської опери в Кракові [140, с. 18]. Базуючись на рецензіях Д. Барановського, можемо ствердити, що цей диригент виконував обов'язки репетитора протягом двох років, однак, дебютував у театрі на початку листопада 1909 рр. і продовжував виступати впродовж 1909–1910 рр. [Додаток А 76, с. 4]. Ймовірно, він зайняв після Л. Ружицького посаду другого диригента.

Поза увагою науковців залишилась одна з головних мистецьких подій в сезоні 1910–1911 рр. – виступ всесвітньо відомого австрійського диригента і композитора Фелікса Вайнгартнера (Felix Weingartner) [Додаток А 355, с. 5]. Він стояв на чолі симфонічного концерту театрального оркестру, в часі якого звучали третя симфонія Л. ван Бетховена, увертюра до опери “Тангейзер” Р. Вагнера та пісні власного авторства в супроводі оркестру.

В 1910–1911 рр. на місце головного диригента Опери знову повернувся А. Рібера. Згідно з повідомленнями преси, поряд з ним у цьому сезоні диригував (очевидно, як другий диригент – М. Ф.) львів'янин Броніслав Вольфштал [Додаток А 84, с. 5]. Інформація про його виступи не є вичерпною, оскільки “Gazeta Lwowska” не вказує конкретної дати його першого виступу на оперній сцені. Однак всі дослідники сходяться у єдиній думці, що він був заангажований на посаду хормейстера опери ще в 1908 р. Досі не був висвітлений такий факт з творчої біографії диригента, як дебют в опереті в сезоні 1909–1910 рр. [Додаток А 77, с. 4]. Це повідомлення вкрай важливе з огляду на те, що частина диригентів, здебільшого початківців, перш ніж обійняти посаду диригента опери, розпочинали свою працю саме на оперетковій сцені.

Б. Вольфштал співпрацював з А. Ріберою і в наступному сезоні 1911–1912, а в 1912–1913, 1913–1914 рр. став головним диригентом Львівської

опери [Додаток А 362, с. 4]. Він диригував в театрі й у воєнний період – під час Першої світової війни²⁵, російської окупації²⁶, а також у наступних 1915–1916 рр. [180, с. 250]. Виходячи з досліджень Т. Мазепи, яка вказує на десятирічний період праці Б. Вольфшталя в театрі (1908–1918) можемо припустити, що він керував колективами й протягом 1916–1917, 1917–1918 рр. Це припущення, однак, не підтверджене повідомленнями преси, що згадують про диригента Вольфшталя в Міському театрі лише починаючи із сезону 1919–1920 рр.

За час праці Б. Вольфшталя в театрі Л. Геллера він виконував доволі широкий за спектром і амбітний, як для молодого диригента, репертуар. Він провів спектаклі Р. Вагнера, Дж. Верді, Дж. Россіні, Р. Леонакавалло (зокрема, прем'єра “Зази”, 1912), П'єтро Масканьї, Дж. Пуччіні, Ф. Галеві, Жана Ноквеса (прем'єра “Quo vadis” 1911), Дж. Мейєрбера, Шарля Гуно, А. Тома, Ж. Оффенбаха, Ж. Массне, С. Монюшка, А. Мюнхгаймера, Б. Сметани, Модеста Мусоргського (польська прем'єра “Бориса Годунова”), П. Чайковського (прем'єра “Пікової дами” 1914).

У сезоні 1913–1914 рр. на оперній сцені дебютував²⁷ колишній хорист та оркестрант оперного оркестру Міського театру Юзеф Лерер [Додаток А 369, с. 4]. Він вже був відомий львів'янам, оскільки від 1911 р. працював в театрі репетитором солістів опери і диригентом оперети. Очевидно, Лерер зайняв посаду другого диригента при тодішньому головному диригентові Б. Вольфшталі. Зіставляючи факти з його біографії, можемо припустити, що Ю. Лерер, виїхавши з колективами львівського театру на гастролі до Кракова (4.06.1914),

²⁵ В цей час (28 червня 1914 р.) оперний і оперетковий колективи Львівського театру разом з Ю. Лерером і Л. Геллером гастролювали у Кракові. Дана подія заставила директора перервати виступи і повернутися до Львова. Таким чином, від 15 серпня 1914 р. театр, хоч і на короткий час, та все ж відновив свою діяльність [179, с. 261, 267].

²⁶ З 3 вересня 1914 по 22 червня 1915 р. місто знаходилось під владою російських окупантів, що призвело до евакуації директора і частини акторів театру до Відня. Л. Геллер знаходився там і після стабілізації ситуації, що змусило магістрат Львова залучити до керівництва театру нового очільника Якуба Гліксона. Період його короткотривалого головування (8.05.1915 – 15.08.1915) відзначався особливою увагою до музичного відділу театру [179, с. 271, 290, 296].

²⁷ В більшості, дослідники визначають, що Ю. Лерер обійняв цю посаду після Першої світової війни.

залишався там ще деякий час, допоки згодом не приєднався до частини львівських акторів у Відні, куди директор Геллер евакуював їх з початком Першої світової війни. В сезон 1915–1916 рр. він знову поновився на посаді диригента опери і працював до і після завершення каденції Л. Геллера. В період 1914–1918 рр. Ю. Лерер диригував оперними виставами, здебільшого італійських та французьких авторів.

Поряд з ним, у сезонах 1915–1916, 1916–1917, 1917–1918 і, частково, 1918–1919 рр. працював, згідно з О. Паламарчук, “маститий” маестро, чех М. Зуна [105, с. 135].²⁸ Значна частина дослідників згадують, що його перший виступ у Львові відбувся ще до початку Першої світової війни. Матеріали львівських часописів запевняють, що в цей період М. Зуна диригував окрім опер, ще й подекуди оперетковими спектаклями [180, с. 260].²⁹ Серед оперних були прем’єрні виконання “Євангеліста” Вільгельма Кінцля (жовтень 1916), “Лакме” Лео Деліба (січень 1917), маловідомої “Дзанетто” П. Масканьї (січень 1918) і спектаклів італійських, французьких, австрійських композиторів, які вже мали свою історію постановок на львівській оперній сцені.

Незважаючи на те, що оперні диригенти долучались до праці в опереті, вона все ж мала власний диригентський штат. Її головним музичним провідником в 1903–1911 рр. був Ф. Сломковський. Оскільки відомості про нього зникають зі шпальт преси на початку сезону 1911–1912 рр., припускаємо, що цей диригент не мав змоги працювати в театрі. З’ясовуємо, що в 1914–1916 рр. він знову був задіяний на оперетковій сцені [179, с. 284]. Львівські періодичні видання також згадують про нього наприкінці сезону 1915–1916 і на початку 1916–1917 рр. [Додаток А 190, с. 4].

За його відсутності Л. Геллер старанно підбирав кандидатуру на посаду диригента оперети. Свідченням цього була низка дебютів молодих диригентів.

²⁸ О. Паламарчук зазначає, що начебто саме цього диригента обрав Федір Шаляпін збираючись на гастролі до Львова. Однак підтвержень такого факту не знайдено.

²⁹ М. Шидловська повідомляє, що в сезоні 1915–1916 рр. не було чіткого розподілу між оперетковим та оперним колективами, можна припустити про продовження такої ситуації в наступних, “воєнних”, сезонах. Це, вочевидь, позначилося на частому залученні до оперети диригентів опери.

На початку сезону 1911–1912 рр. свій перший диригентський досвід тут здобував уродженець Львова Ярослав Лещинський (Jarosław Leszczyński) [Додаток А 357, с. 4]. А в листопаді 1912 р. – дипломована диригентка Анда Кічман (Anda Kitschmann, властиво Anne Weiner Kitschmann) [Додаток А 363, с. 4].³⁰ Така відомість є вкрай важлива, оскільки прийнято вважати, що її перша презентація в якості диригента відбулась в 1913 р. у Варшавському театрі “Nowości”.

Утім, після дебюту ці постаті не згадуються в пресі. Натомість помічаємо прізвище іншого диригента Ю. Лерера, який більше двох років (сезон 1911–1912, 1912–1913, початок 1913–1914) виступав на оперетковій сцені, поки не обійняв посаду диригента опери.

На підставі пресової інформації встановлюємо, що в опереті в 1915–1916 і 1916–1917 рр. працював ще один львів'янин Юліуш Шрейєр (Juliusz Schreyer) [Додаток А 191, с. 4; 192, с. 4]. Він перейшов до театру Л. Геллера з утвореного ще в довоєнний час (1911) приватного львівського театру водевілю “Casino de Paris”.

Окрім опереткових диригентів, яких називали другими диригентами чи диригентами, в театрі діяли й треті диригенти. Вони зазвичай були помічниками першого і другого диригентів і призначались для диригування водевілями та оркестром в часі антрактів драматичних вистав. Підкреслимо, що такі обов'язки іноді виконували й диригенти оперет. Оскільки інформація про диригентів “антрактової музики” є вкрай обмеженою, подамо лише окремі відомості про їх діяльність. Наприклад, у грудні 1906 р. таким диригентом преса анонсувала Р. Демана [Додаток А 409, с. 4]. Анна Лоренц також вказує на А. Вронського, який у 1908 р. отримав посаду диригента антрактової музики і оперети [156, с. 164].

Як стверджує Е. Красінський, після закінчення терміну керівництва театром Л. Геллера розпочався міжвоєнний “контрданс директорів”, що відповідно привело до занепаду театру, який до того ж супроводжувався невпинними

³⁰ А. Кічман закінчила з відзнакою “Диригентську школу” при Музичній академії у Відні в 1911 р.

нападами преси [154, с. 133]. О. Паламарчук наголошує, що протягом років театр переходив із “рук у руки”, і ніхто з осіб, призначених на посаду директора (хоча це були освічені і далеко не випадкові люди в оперному мистецтві), не зміг дорівнятися до попередників [106, с. 137]. Безумовно, це пов’язано не лише з внутрішніми чинниками, що проявлялися в особистісних якостях очільників, але й, в більшій мірі, зовнішніми, що позначилися на тривалості й якості їхньої праці. Політична ситуація спровокувала низку економічних, а відтак і соціокультурних проблем і, відповідно, обмежувала їх творчі можливості. Свою негативну роль у театральних конфліктах відіграла преса, що перетворила обговорення діяльності театру в політичні баталії [146, с. 169].

У період 1918–1931 років посаду директора обіймали Роман Желязовський (Roman Żelazowski) і Станіслав Невядомський (Stanisław Niewiadomski) (1918–1919 pp.), Міхал Тарасевич (Michał Tarasiewicz) (1919–1921 pp.), Людвік Чарновський (Ludwik Czarnowski) (1921–1925 pp.), Генрик Барвінський (Henryk Barwiński) (1925–1927 pp.), Теофіль Тжцінський (Teofil Trzeciński) (1927), спілка Генрик Барвінський – Чеслав Заремба (Czesław Zaremba) (1928 – жовтень 1929), знову короткочасно (1.11.1929 – 31.03.1930) Л. Чарновський і Станіслав Чапельський (Stanisław Czapelski) – Зигмунт Залеський (Zygmunt Zaleski) (3. 06. 1930–1931). З 1931 по 1933 pp. оперний відділ театру діяв під егідою “Товариства шанувальників музики і опери” (ТШМіО).

У період діяльності Р. Желязовського, який віддав керівництво музичною секцією відомому композитору та оперному критику С. Невядомському, на оперній сцені продовжили діяти Ю. Лерер і М. Зуна. Крім них, в час Монюшківських святкувань 12 лютого 1919 р. виконанням опери “Verbum nobile”, а відтак, прем’єрою “Фліса” С. Монюшка (травень 1919) диригував відомий з попередніх років С. Баранський. В цей період дебютував і львів’янин Артур Родзінський (Artur Rodziński), згодом всесвітньо відомий диригент. Його – учня відомого австрійського диригента Франца Шалька (Franz Schalk), асистента Леопольда Стоковського (Leopold Stokowski) (Філадельфійський філармонічний оркестр), улюбленця і наступника Артуро Тосканіні (Arturo Toscanini)

(Нью-Йоркський філармонічний оркестр) – вважають однією з найяскравіших зірок диригентського мистецтва, що коли-будь вийшла із стін Львівської опери [174, с. 146].

Згідно з Л. Мазепою, А. Родзінський здобув свій перший диригентський досвід у Львові в 1916 р. [72, с. 71]. Але інші джерела вказують, що його ангажував С. Невядомський тільки в 1918 р. спочатку як репетитора солістів і хормейстера, а згодом у грудні того ж року як диригента [152, с. 182]. Цю інформацію частково підтверджують і тогочасні періодичні видання, акцентуючи на прем'єрному виконанні 17 липня 1919 р. опери “Ернані” Дж. Верді, що відбулось під керуванням репетитора солістів дебютанта А. Родзінського [Додаток А 47, с. 4; 49, с. 157; 203, с. 6].

Оперетковий сезон 1918–1919 рр. новоангажований диригент, уродженець Кракова Здзіслав Гужинський (Zdzisław Górczyński) (учень з диригентури Ф. Шалька) відкривав “Летючою мишею” Й. Штрауса [151, с. 182]. Л. Блащик зазначає, що його запросили до Львова ще в 1917 р. не тільки диригентом оперети, але й опери [140, с. 90]. Натомість, у місцевій пресі знаходимо відомість, що сезон 1918–1919 рр. розпочався під керуванням іншого диригента, Якоба Грюнберга (Jakob Grünberg), про якого інших відомостей не збереглося [Додаток А 201, с. 5].

У цей же час на оперетковій сцені виступав диригент родом зі Станіславщини – Альфред Штадлер (Alfred Stadler) [Додаток А 48, с. 4]. Ця інформація доповнює досі не висвітлені факти творчої біографії маестро.

Наступних два сезони Міський театр очолював драматичний актор М. Тарасевич (1919–1921). Перший оперний сезон під його головуванням розпочався із запізненням, спровокованим труднощами комплектації хору і оркестру. А. Пльон заявляв, що сформований оркестр з 50 осіб та значно збільшений хор дозволяють йому припустити, що оперні спектаклі, принаймні під тим оглядом, будуть стояти на висоті завдань [Додаток А 314, с. 5]. Але частково перший і, насамперед, другий сезони отримували щораз більше негативних відгуків у пресі. Директора особливо критикував Францішек Нойгаузер.

Це стосувалось консервативності оперного репертуару, відсутності прем'єр, мовних розбіжностей у спектаклях і недисциплінованості колективів (попри старання диригента), недоліків декорацій та костюмів, нестачі нот, особливих преференцій до драматичного відділу і недостатньої уваги до оперної секції. Попри те, що в другому сезоні оркестр складався з 50 осіб, ставили питання закупівлі потрібних інструментів, зокрема арфи, звертали увагу на недоліки звучання оркестру. Цих кроків було недостатньо, щоби забезпечити належний художній рівень оперних вистав [Додаток А 183, с. 105; 184, с. 122; 186, с. 201; 208, с. 4; 229, с. 5]. Після першого сезону театральна комісія магістрату навіть обмірковувала проект закриття опери. Як пише М. Коморовська, опера втрималась лише завдяки зусиллям диригентів – Вольфшталя, Лерера, Штадлера і Серединського (йдеться про літньо-осінній період 1920 р., коли театр залишився без директора – М. Ф.) [151, с. 184]³¹.

За час головування М. Тарасевича за пультом стали: Б. Вольфштал, який після тривалої перерви знову обійняв посаду диригента опери, та Ю. Лерер, довголітній диригент, котрий користувався значним авторитетом в театрі. Спираючись на репертуарні відомості, можемо ствердити, що ці керівники перейняли ініціативу у впровадженні репертуару. В переважній більшості вони диригували частиною тих оперних спектаклів, які раніше ставилися під їх вмілим управлінням.

Протягом першого сезону дирекції М. Тарасевича продовжував працювати А. Родзінський. За цей час він відзначився проведенням прем'єри опери “Ерос і Психея” Л. Ружицького [Додаток А 182, с. 91]. В 1920–1921 рр. А. Родзінського було запрошено до Варшавського театру [Додаток А 235, с. 239].

Матеріали періодики 1919–1921 рр. сповіщають, що на оперетковій сцені виступали вже знаний А. Штадлер та дебютанти: диригент родом з Львівщини Тадеуш Серединський (Tadeusz Seredyński) (учень з диригентури Фелікса Нововейського / Feliks Nowowiejski) і Роман Войнарович (Roman Wojnarowicz) [Додаток А 245, с. 4]. Два згадані диригенти ще довгий час працювали в

³¹ М. Тарасевич поновився на посаді в грудні 1920 р.

опереті: Т. Серединський – упродовж 1919–1930 рр., а Р. Войнарович на рік довше, в 1919–1931 рр.

З-поміж директорів Львівського театру 1918–1933 рр., театрознавці виділяють Л. Чарновського. Його головування тривало чотири сезони (1921–1925). Як зазначає О. Паламарчук, для повоєнного часу такий “тривалий” термін вважався рекордним [105, с. 138–139]. Йому вдалось переконати міську владу в необхідності обладнання двох нових сцен. Відтак, на сцені Великого театру ставилися драми і опери, на другій сцені, в так званому “Малому театрі” (Католицький дім на вул. Городоцькій, тепер будівля Львівського муніципального театру) знаходилася “камерна сцена”, на якій ставилися комедії і невеликі легкі драми, а у відремонтованій залі колишнього “Colosseum” (вул. Сонячна, 25) розмістився третій театр “Nowości”, призначений для оперет. Організаторські здібності Л. Чарновського проявилися й у інших сферах. Він здійснив зміни в репертуарі та виконавському складі оперного й опереткового відділів, на сцені Великого театру ввів сувору дисципліну, збільшив кількість технічного персоналу [151, с. 74]. Його заслугою є організація у Львові балетної трупи та проведення самостійних балетних спектаклів, створення другого оркестру спеціально для опереткової сцени, відновлення традицій постановок опер Вагнера, літніх оперних стажіоне в Кракові та влаштування інших гастрольних турне [Додаток А 144, с. 3].

Диригентами театру надалі залишалися Б. Вольфшталь (1921–1922, 1922–1923) і Ю. Лерер, який діяв протягом усієї каденції Л. Чарновського. Крім них, у 1923–1925 рр. диригував М. Зуна. Він здебільшого провадив спектаклі Р. Вагнера. “Gazeta Lwowska” повідомляє, що оперними виставами в сезонах 1922–1924 рр. керував і А. Штадлер, який до зазначеного періоду виступав тільки в Опереті [Додаток А 217, с. 4; 218, с. 7].

Не підтвердженою тогочасними періодичним виданнями інформація стосовно ангажування на місце Б. Вольфшталя в травні 1923 р. Кароля Левицького (Karol Lewicki), учня Болеслава Валлек-Валевського, С. Невядомського і М. Солтиса [151, с. 78]. Більш правдоподібним видається повідомлення

Л. Блащика. Він зауважував, що К. Левицький – диригент оркестру театру “Nowości” у Львові від 1922 р., тільки в лютому 1925 р. дебютував на львівській оперній сцені. Тут його праця була короткотривалою, оскільки в цьому ж році він отримав посаду третього диригента опери в Познанському театрі [140, с. 165].

У період головування Л. Чарновського в Міському театрі виступав також всесвітньо відомий диригент, засновник і довголітній керівник віденського оркестру “Tonkünstler” Оскар Недбал (Oskar Nedbal). Спершу він представився львів'янам як симфонічний диригент, виконуючи з театральним оркестром, що був підсилений членами “Єврейського музичного товариства” (ЄМТ), симфонічні твори З. Носковського, Антоніна Дворжака і Р. Вагнера. Другий його виступ – як оперного диригента – відбувся в “Проданій нареченій” Б. Сметани [Додаток А 212, с. 5; 313, с. 4].

Незважаючи на те, що за керівництва Чарновського збільшується кількість прем'єрних оперних і опереткових спектаклів, завершується потрібна комплектація оркестру, хору та солістів, досягається достатньо високий рівень вистав, його все ж усунули від повноважень директора. М. Коморовська вказує, що з піднесенням мистецького рівня опери пропорційно ріс дефіцит театального бюджету, яким завершувався кожен оперний сезон. Цей дефіцит в умовах інфляції сягав величезних сум [151, с. 84–85]. Відтак, у цій ситуації головним звинуваченим став Л. Чарновський, якого несправедливо звинуватили у відсутності компетенції, малій кількості прем'єр, нецікавому репертуарі, недостатній зацікавленості польськими творами.

Згодом дирекцію театру протягом двох сезонів обіймав Г. Барвінський (1925–1927). У цей час, щоб заощадити кошти, міська влада провела реструктуризацію театру і значно зменшила кількість працівників: міським театрам залишили лише один оркестровий (50 осіб) і хоровий (40 осіб) колективи. Аналізуючи діяльність Львівської опери за цей період, М. Коморовська зазначає, що ставши слабшою, вона все ж залишилась професійною завдяки диригентам М. Зуні та Ю. Лереру [152, с. 188].

Після першого сезону головування Г. Барвінського, М. Зуна покинув театр. У 1926–1927 рр. поруч з Ю. Лерером працював колишній дебютант львівської опереткової сцени Я. Лещинський [Додаток А 112, с. 2]. Зауважимо, що деякі науковці простежують його диригентську активність в опері ще від 1925 р. [140, с. 162; 151, с. 87].

Наступним очільником театру став Т. Тжцінський. Його головування (1927–1928) називають “короткотривалим ренесансом Львівського театру” [105, с. 145]. За висловлюванням Владислава Козицького, цей талановитий освічений фахівець за доволі короткий проміжок часу подолав організаційні труднощі і впродовж десяти місяців діяльності показав репертуар, який був найцікавішим серед усіх польських театрів в цьому сезоні [Додаток А 50, с. 181]. Натомість Леслав Яворський критикує рівень опери і оперети в цей період, головню вказуючи на нераціональне використання театральних ресурсів: недостатньо укомплектований ансамбль артистів, який упродовж сезону доповнювався гастрольними виступами інших виконавців; наявність *трьох диригентів* (курсив мій – М. Ф.), серед яких новоангажований диригент з Катеринослава (теперішнього Дніпра) Єжи Бояновський (Jerzy Bojanowski);³² недоцільне використання двох оркестрів і хорів³³, надмірної кількості репетицій при поновленні відомих вже опер.³⁴ Все це, на думку автора, переобтяжувало бюджет і відповідало здавна прийнятій думці про постійний дефіцит, який в театрі творила опера. Л. Яворський критикував репертуарну політику, відсутність контакту директора з закордонними сценами, впровадження симфонічних концертів театального оркестру, які, за його словами, відривали музикантів від їх основних обов’язків – приготування нових опер [Додаток А 50, с. 182]. Його позитивні відгуки торкалися колективу солістів і, насамперед,

³² Л. Яворський особливо критикує оперу за недоцільність трьох диригентів, вказуючи, що іноді до однієї опери залучалися два диригенти. Крім цього, автор наголошував на тому, що займаючи посаду музичного керівника театру С. Бояновський ніколи не був ним *de facto*. Не маючи чітко окреслених завдань щодо своєї посади, він, в основному, провадив диригентську діяльність.

³³ М. Коморовська зазначає, що Т. Тжцінський прагнув, щоб в театрі залишився тільки один хоровий і оркестровий колектив, однак музиканти відстоювали свої місця праці [152, с. 189].

³⁴ В сезоні 1927–1928 рр. знову повернулися до використання двох окремих оркестрових колективів.

жертвовної праці диригентів Ю. Лерера і Я. Лещинського. Він відзначав і добрий колектив оперети, інтенсивність оновлення репертуару (8 прем'єр) і кількість проведених спектаклів (307).

Більшість науковців не були такими суворими до праці Т. Гжцінського. Вони підкреслюють, що за його дирекції зросла відвідуваність оперних вистав, з'явилася постійна публіка, симфонічні концерти заповнили прогалину в музичному житті Львова, а гастрольні турне не обмежувалися тільки Галичиною [168, с. 190]. Його досягненням стали постанови 21 опери та 17 оперет, увага до творчості польських композиторів, прем'єри опер “Дон Паскуале” Гаetano Доницетті, “Помста Йонтека” Б. Валлек-Валевського, “Голем” Ежена д'Альбера (вперше у Польщі, 1928), “Мертве місто” Еріха Корнгольда (вперше в Польщі, 1928), старанне поновлення “Лоенгіна”, “Страшного двору”, “Пікової дами”.

У 1928 р. до театру було запрошено в якості диригента одного з симфонічних концертів театрального оркестру видатного диригента родом з Києва, учня Вільгельма Фуртвенглера Яшу Горенштайна (Jasza Horenstein) [Додаток А 139, с. 4]. У літній сезон 1928 р. на сцені Великого театру дебютував єдиний українець серед львівських оперних диригентів Лев Туркевич. “Gazeta Lwowska” подає, що до цього часу він керував хором Львівської опери [Додаток А 148, с. 3]. Очевидно, Л. Туркевич зайняв, згідно з Л. Блащиком, посаду асистента диригента, оскільки надалі його прізвище як головного диригента не фігурує у львівській пресі [140, с. 311].

Керівництво театром впродовж 1928–1929 і на початку 1929–1930 рр. спільно здійснювали Г. Барвінський і Ч. Заремба. Вони працювали в тяжких умовах нестачі фінансування. Про це перед початком сезону 1929–1930 рр. повідомляє єврейська газета “Chwila” в матеріалі “Банкрутство Львівського театру”. Зазначається, що такий фінансовий стан супроводжували симптоми цілковитої руйнації, оголошення страйків з приводу невиплат і зниження зарплатні, невдало укомплектований колектив, атмосфера знеохочення у працівників, образливе ставлення до артистів та ін. [Додаток А 346, с. 6].

Це призвело до анулювання контракту з керівництвом і термінового підписання нової угоди з Л. Чарновським всередині сезону.

У цей період, окрім Ю. Лерера, Я. Лещинського, Т. Серединського, Р. Войнаровича, які не припиняли працювати в театрі, оперою й оперетою диригував колишній диригент Львівського і Варшавського театрів З. Гужинський [Додаток А 152, с. 5]. Поряд з ними на початку 1930 р. був задіяний відомий італійський хормейстер Дагоберто Польцінетті (Dagoberto Polzinetti) [Додаток А 131, с. 5].

У сезоні 1930–1931 рр. в театрі діяли С. Чапельський і З. Залеський, що походили з Познані, а відтак запросили до співпраці чимало познанських музикантів і співаків. Це, своєю чергою, спровокувало відмову в ангажуванні чималій групі заслужених львівських артистів. М. Коморовська пише, що славетний бас З. Залеський, здобувши досвід на сценах Італії, постановив завести в театрі італійсько-познанські порядки, піддавав музичним і сценічним корективам репертуар (з виставлених 22 опер в двадцятьох фігурував як режисер), акцентував увагу на польській творчості, поновив “Бориса Годунова” (1931) і “Фальстафа” (прем’єра, 1931), виставляв спектаклі, що користувались успіхом у Познані (“Трапеза блазнів” У. Джордано і “Мазепа” П. Чайковського) та, очевидно, запровадив виконання деяких опер виключно італійською мовою [152, с. 193].

Кадрові пріоритети нових керівників заторкнули і диригентський склад. У сезоні 1930–1931 рр. до театру було запрошено румунського диригента італійського походження Егіціо Массіні (Egizio Massini), а хормейстером продовжував працювати його земляк Д. Польцінетті. Цей хормейстер часто згадується у львівській періодиці, що вказувало на його високий професійний рівень і широкий розголос у місті. Анонсування діяльності хормейстера в пресі різко відрізнялося від попередньої практики, коли прізвище керівника хору лише зрідка з’являлось у пресі. До Львова також повернувся співзасновник Познанської консерваторії М. Зуна, продовжували працювати З. Гужинський і Р. Войнарович. У цей час театральний оркестр організував власний

симфонічний концерт під керуванням Е. Массіні, брав участь в інших акціях, співпрацюючи з ПМТ [Додаток А 132, с. 5; 342, с. 30]³⁵.

Черговий етап в житті театру характеризувався складним фінансовим становищем, що в умовах загальнодержавної кризи призвело до закриття його музичних відділів. Відтак, вони мали перетворитися з міської сцени в приватну і діяти під егідою “Товариства шанувальників музики і опери” (ТШМіО) [151, с. 99].

Як повідомляє А. Пльон, це товариство, не виставляючи опери, ні оперети, розпочало сезон 1931–1932 рр. симфонічним концертом під орудою директора Варшавської філармонії Гжегожа Фітельберга (Grzegorz Fitelberg), що розпочав серію подібних імпрез [Додаток А 285, с. 13]. В 1931–1932 рр. у пресі рецензується 13 симфонічних концертів і один ораторійний. На особливу увагу заслуговує проведення в першому сезоні діяльності ТШМіО авторських концертів Тадеуша Ярецького (Tadeusz Jarecki), сина відомого львівського диригента і композитора Г. Ярецького, і Моріса Равеля (Joseph-Maurice Ravel).

Однією з головних мистецьких подій 1932 р. став авторський концерт М. Равеля. До Львова прибув сам маестро, що диригував деякими своїми творами. Поряд з ним цього вечора диригував і директор опери, львів'янин Адам Должицький (Adam Dołżycki) [Додаток А 343, с. 67]. Симфонічні концерти проводили й інші митці. Доволі часто запрошували Г. Фітельберга (4 рази), вітали ще одного гостя з Варшави, відомого диригента й музикознавця Матеуша Глінського (Mateusz Gliński) та радо приймали Антіна Рудницького, який виступив одночасно як композитор і як диригент [Додаток А 281, с. 7; 282, с. 10; 283, с. 12].

Підготовкою хорів до т. зв. ораторійного³⁶ чи релігійного концерту займався хормейстер театру Д. Польцінетті [Додаток А 275, с. 15]. Під його орудою на початку сезону 1931–1932 рр. відбувся концерт оперного хору,

³⁵ Зокрема, в концерті з нагоди річниці смерті М. Солтиса.

³⁶ Незважаючи на те, що окрім “Stabat Mater” Дж. Россіні, звучали ще й уривки з опери “Парсіфаль” Р. Вагнера, науковці йменують цей концерт саме як ораторійний.

що отримав значний розголос у місті. Така подія як сольний виступ хору здійснилась чи не вперше в історії театру. Д. Польцінетті продовжував виконувати хормейстерські обов'язки впродовж 1931–1932 рр. та зрідка сам диригував операми Зокрема, під його батуютою відбулись спектаклі “Тоска” і “Паяци” [Додаток А 137, с. 13; 329, с. 10]. Більшу частину вистав диригував А. Должицький.

У наступному сезоні (1932–1933) місце хормейстера і другого диригента опери замість Д. Польцінетті зайняв учень з диригентури відомого австрійця Юліуса Прювера (Julius Prüwer) українець Антін Рудницький [Додаток А 252, с. 7]. Упродовж 1920–1922 рр. він вже виступав в Міському театрі як репетитор і асистент диригента опери. Однак його друга поява на львівській сцені базувалася на чималому диригентському досвіді, здобутому в часі студій у Берліні та в оперних театрах Харкова і Києва. На початку 1933 р. на посаді диригента поновився також Ю. Лерер [Додаток А 337, с. 10].

А. Должицькому, в силу його службових обов'язків, належала прерогатива у виборі репертуару. І хоча фінансові труднощі супроводжували його працю протягом 1931–1933 рр., він ініціював виконання опер С. Монюшка, зокрема “Галька” і “Страшний двір”, якими розпочиналися два театральні сезони. Значне місце він відводив творчості італійських композиторів – Дж. Верді, Р. Леонкавалло, П. Масканьї та, особливо, Дж. Пуччіні. Должицький успішно відновлював вже відомі у Львові спектаклі та здійснював прем'єри сучасних опер. Наприклад, відбулися прем'єри одноактних опер “Джанні Скіккі” Дж. Пуччіні та “Важковаговик, або Честь нації” Ернста Кшенека (1933).

На оперетковій сцені упродовж 1931–1933 рр. диригував новоангажований Мечислав Кохановський (Mieczysław Kochanowski) [Додаток А 253, с. 10]. З біографічних джерел дізнаємося про його дворічну диригентську діяльність (1915–1917) у польському оперетковому театрі “Nowości” в Москві. Очевидно, директор опери саме там нав'язав контакт з цим диригентом, оскільки в 1915–1918 рр. він теж перебував у Росії, початково в Москві [140, с. 56, 133].

У театрі виставлялись і драматичні п'єси з музикою. З. Осінський згадує, що в 1931–1933 рр. у міських театрах Львова під дирекцією відомого польського режисера, письменника, журналіста й театрального критика Вільяма Гожиці (Wilam Horzusa) диригентами та музичними керівниками, творцями музики до драматичних вистав були З. Гужинський (1931–1932), уродженець Стрия, відомий у Львові скрипаль (концертмейстер Філармонічного оркестру, член тріо ПМТ), дебютант Якуб Мунд (Jacub Mund) і згодом знаний польський композитор Роман Палестер (Roman Palester) [173, с. 1–46].

На початку чергового сезону відбулося ще декілька спектаклів під керуванням Ю. Лерера та А. Должицького. Однак кризовий фінансовий стан не дозволив надалі продовжувати діяльність опери. А. Пльон інформував про те, що місце оперного відділу займе філармонія, завдання якої полягатиме в організації симфонічних концертів [Додаток А 324, с. 13]. Постійний оперний театр у Львові практично перестав існувати. На сцені виступали здебільшого ансамблі гастролерів. Тут також часто давав симфонічні концерти новоутворений оркестр Львівської філармонії. І все ж зрідка вистави відбувалися, здебільшого силами студентів Львівської музичної консерваторії імені Кароля Шимановського (ЛМКШ) та Вищого музичного інституту імені М. Лисенка (ВМІ). Збереглася інформація про гастролі трупи з Познані на початку вересня 1935 р. [Додаток А 299, с. 11]. На сцені Великого театру, що зазнав, за словами Л. Мазепи, матеріального і морального краху, опера відновлює свою діяльність за системою “стажіоне”, тобто протягом декількох місяців у сезон [76, с. 117].

Оперне “стажіоне” розпочалось на початку вересня 1935 р.³⁷ Переповнений зал свідчив про велике зацікавлення львів'ян оперою. На чолі першого “стажіоне” стояли відома польська співачка Ванда Вермінська (Wanda Wermińska) і варшавський диригент Тадеуш Мазуркевич (Tadeusz Mazurkiewicz), учень з диригентури славнозвісного німецького маестро Артура Нікіша (Artur Nikisch). За інформацією преси, виконавський склад комплектувався з колишніх артистів хору Львівської і співаків Варшавської опер та оркестру Львівської

³⁷ Більшість науковців сповіщають про початок оперного стажіоне в 1936 р.

філармонії [Додаток А 375, с. 2]. Оркестр доповнювався музикантами Варшавського театру. Запланованими спектаклями “Аїда”, “Тоска” Дж. Верді та “Шукачі перлів” Жоржа Бізе керував Т. Мазуркевич, “Жидівкою” Ф. Галеві – довголітній диригент театру Ю. Лерер. А. Пльон згадує інших диригентів, котрі долучилися до постанови “Аїди”: Р. Войнаровича як сценічного диригента³⁸ та львів’янина Мар’яна Альтенберга (Marian Altenberg) – керівника хорів (учня німецьких диригентів Александра фон Філіца і Пауля Гренера / Alexander von Fielitz; Paul Graener) [Додаток А 321, с. 8].

Упродовж лютого 1936 р. відбувся другий цикл оперного стажіоне під головуванням Т. Мазуркевича і відомого польського співака Романа Враги (Roman Wraga). Запланованими виставами “Севільський цирульник”, “Ріголетто”, “Мадам Баттерфляй” диригував Т. Мазуркевич, “Фаустом” Ш. Гуно – Ю. Лерер [Додаток А 322, с. 5, 8].

У цьому ж році, протягом квітня – травня відбулося третє оперне стажіоне під дирекцією Т. Мазуркевича і Р. Враги, що презентувало опери “Манон”, “Травіату”, “Богему”, “Лакме”. За диригентським пультом стояв Т. Мазуркевич. У співпраці з Громадським комітетом святкування 3 травня 1936 р. було проведено урочистий спектакль “Страшний двір” С. Монюшка під вмілим керуванням Ю. Лерера [Додаток А 323, с. 2, 8, 9].

У театрі час від часу виставляли й опереткові спектаклі. Вони переважно здійснювалися силами драматичних акторів під батудою Я. Мунда. Спираючись на дослідження З. Осінського, можемо стверджувати, що цей диригент продовжував у 1933–1937 рр. диригувати й музичною частиною драматичних спектаклів.

Оперне стажіоне в сезоні 1936–1937 рр. відновилося під одноосібним керівництвом Р. Враги. Оскільки в місті відбувалась чергова Східна ярмарка, упродовж вересня здійснилося виконання п’яти оперних вистав. Було ангажовано невідомого ще львів’янам диригента Познанської опери Зигмунта Лятошевського (Zygmunt Latoszewski), який виступив з операми “Галька”, “Тоска” і

³⁸ Очевидно йде мова про керування за кулісами в окремих епізодах опери.

“Кармен” [Додаток А 121, с. 10–11]. Окрім того спектаклі “Казки Гофмана” та “Фауст” провадив Ю. Лерер [Додаток А 159, с. 9; 237, с. 2].

Як повідомляла “Gazeta Lwowska”, після двомісячної перерви Великий театр 2, 5, 8 і 10 грудня знову виставив опери “Лючія ді Ляммермур” Г. Доніцетті, “Ріголетто” Дж. Верді під орудою Ю. Лерера, “Бориса Годунова” та “Аїду” під батудою відомого в Польщі російського диригента, учня А. Нікіша, Валеріана Бердяєва [Додаток А 383, с. 2].

Наступний оперний цикл відбувся на початку 1937 р. Він викликав колосальне зацікавлення у меломанів Львова. Адже афіші анонсували “Пікову даму” П. Чайковського в інтерпретації В. Бердяєва, “Казки Гофмана”, “Севільського цирюльника”, “Аїду” з прекрасним складом співаків-солістів (зокрема, за участі всесвітньо відомої співачки Ади Сарі) під батудою Ю. Лерера [Додаток А 136, с. 13]. У лютому 1937 р. під керуванням Ю. Лерера пройшли опери “Паяци”, “Сільська честь”, а в березні – “Лючія ді Ляммермур” [Додаток А 301, с. 8; 315, с. 11]. До співпраці було запрошено А. Должицького, який диригував виставою “Мадам Баттерфляй” Дж. Пуччіні [Додаток А 307, с. 9]. На сцені Великого театру з 8 по 10 квітня 1937 р. виступали артисти Королівської опери в Бухаресті. В їх виконанні пройшли спектаклі “Трубадур” і “Тоска”. За диригентським пультом стояв генеральний директор опери в Бухаресті, колишній диригент Львівського театру Е. Массіні [Додаток А 380, с. 2].

Наприкінці квітня Ю. Лерер провадив опери “Шукачі перлів” і “Травіата”, а в травні диригував “Графінею” С. Монюшка [Додаток А 374, с. 2; 381, с. 2]. Паралельно до “стажіоне” в травні цього ж року він диригував “Фавориткою” Г. Доніцетті. Виконавцями були учні ЛМКШ, а ініціатором, за словами А. Пльона, став славетний співак Адам Дідур (Adam Didur), який показав себе як першорядний режисер і керівник оперного класу вказаної інституції [Додаток А 248, с. 4].

Новий сезон 1937–1938 розпочався у вересні циклом оперних вистав під керівництвом Ю. Лерера (“Богема”) та А. Рудницького (“Фауст”) та продов-

жився в листопаді спектаклем “Манон” під орудою Ю. Лерера [Додаток А 157, с. 8; 161, с. 13; 247, с. 8].

Від початку 1938 р. опера перебувала під керуванням А. Дідура [159, с. 190]. У січні він виставив “Ріголетто” з солістами Королівської опери в Бухаресті (диригент Ю. Лерер) [Додаток А 372, с. 2], згодом ставив “Лоенгіна” Р. Вагнера під батудою В. Бердяєва [Додаток А 174, с. 2; 302, с. 5]. Спектаклями в лютому, квітні й липні продовжував диригувати Ю. Лерер [Додаток А 175, с. 2; 381, с. 2; 382, с. 2].

Окрім цих диригентів в сезоні 1938–1939 рр. було ангажовано нових: невідомого ще у Львові диригента Варшавської опери, в минулому асистента італійських маестро Артуро Тосканіні, Тулліо Серафіні (Tullio Serafin) і Джіно Марінуцці (Gino Marinucci), Єжи Сілліха (Jerzy Sillich) і колишнього диригента Львівського театру Б. Вольфшталя. На початку 1939 р. замість Ю. Лерера оперою “Кармен” диригував Я. Мунд [Додаток А 385, с. 2]. Незважаючи на те, що Є. Сіліх провадив значну кількість оперних спектаклів Дж. Верді, Дж. Пуччіні, Ш. Гуно, Ж. Массне, Ж. Бізе, він, поряд з Я. Мундом, керував оперетою [Додаток А 373, с. 2; 384, с. 2].

Прийнявши посаду директора Великого театру у Варшаві, А. Дідур залишив Львів. У серпні 1939 р. спектаклі відбувалися під артистичним керівництвом знаменитого тенора Станіслава Драбіка (Stanisław Drabik), який незадовго до отримання цієї посади виступав на львівській сцені як гість із Белградської опери. За час його короткотривалого очільництва преса рецензувала виконання опер “Галька”, “Сільська честь”, “Паяци” під орудою А. Должицького [Додаток А 377, с. 2].

Оперний театр, як постійно діюча інституція, так і не відновив свого існування. Втім, у наступні періоди його діяльності, починаючи з вересня 1940 р., за часів радянської і німецької окупації славні традиції львівського театру все ж продовжувались у реорганізованому мистецькому закладі. Певний час тут працювали Ю. Лерер, Л. Туркевич, Я. Мунд, М. Альтенберг, що здійснювали оперні постанови в кризові 1930-ті рр. Після війни за диригентським пультом

в театрі стали зовсім інші митці – адже довоєнні диригенти єврейського походження були знищені нацистами, а Л. Туркевич емігрував у США, рятуючись від більшовицького терору.

Підсумовуючи, варто підкреслити, що Міський (Великий) театр у Львові першої третини ХХ ст. характеризується досягненням високого художнього рівня. Його важливими складовими стали широка репертуарна палітра, мистецький рівень, гнучка практика ангажування виконавців, зокрема диригентів, урахування потреб освіченої аудиторії, збільшення й розширення її кола. Слід зазначити, що до дирекції театру належали відомі діячі в сфері культури, для яких високохудожні критерії творчого процесу, виховання регіональних фахових кадрів ставало першочерговим завданням. Сцена львівського театру вказаного періоду стала місцем дебютів знаних галицьких диригентів, серед яких було чимало львів'ян (Ю. Лерер, Б. Вольфшталь, С. Баранський, Я. Лещинський, А. Кічман, А. Родзінський, Р. Войнарович, Т. Серединський, А. Рудницький, Л. Туркевич, Я. Мунд). Тут вперше виступили уродженці Варшави (В. Ельшик), Бельсько-Бялої (К. Левицький), краків'янин (Л. Лангер). Театр сприяв їх творчому становленню, формуванню професійних якостей та мистецьких ідеалів.

Праця у львівському Міському театрі стала етапною у мистецькій кар'єрі представників різних національностей, серед яких чехи (Л. Челянський, М. Зуна, Є. Сіллїх), італійці (Ф. Спетріно, Ф. Брунетто, В. Подесті, Е. Массіні), іспанець А. Рібера, хорвати (Ф. Рукавіна, П. Стрміч-Валькроціата) українці (Л. Туркевич, А. Рудницький), росіянин В. Бердяєв та найбільше поляки (В. Ельшик, Ф. Сломковський, Л. Лангер, Л. Ружицький, С. Баранський, Я. Лещинський, А. Вронський, Т. Серединський, Р. Войнарович, Є. Бояновський, А. Должицький, Т. Мазуркевич З. Лятошевський) та євреї (Ю. Шульц, Ю. Лерер, Б. Вольфшталь, А. Кічман, А. Родзінський Ю. Шрейєр, З. Гужинський, А. Штадлер, М. Кохановський, Я. Мунд, Р. Палестер, М. Альтенберг).

2.2. Театр товариства “Руська Бесіда” і становлення української професійної музичної культури в Галичині

В історії музичної культури Львова, зокрема його української спільноти, важливе місце посідає заснований в 1864 р. театр товариства “Руська Бесіда”. Він разом із польським театром належить до визначальних у справі театральньо-оперного мистецтва Львова першої третини ХХ ст. Жертовна просвітницька діяльність української трупи дозволяє розглядати театр як важливий чинник не лише культурно-мистецького, а й національного і суспільного руху краю. Функціонуючи в часи різного суспільно-політичного устрою, український театр ніколи не дочекався власного приміщення, мав можливість виступати у Львові не більше двох місяців, а відтак здебільшого гастролював, зазнаючи цензурних перешкод і постійно відчуваючи нестачу коштів. Як зауважує Т. Мазепа, змушені тинятися по непристосованих для музичних вистав приміщеннях міських чи маломістечкових клубів, іноді навіть сільськогосподарських будівель, у стодолах, українські артисти несли “в люди” – в галицькі містечка й села надбання українського театрального мистецтва [163, с. 197]. Тому, власні пріоритети суспільно-художньої спрямованості театру “Руської Бесіди” цілком відрізнялися від Міського театру. Польський сегмент національного складу Львова й Галичини до початку ХХ ст. володів вже розвинутою культурно-освітньою інфраструктурою і мав значно сприятливішу ситуацію в утвердженні своїх традицій та системи цінностей. Унаслідок цього зауважуємо зорієнтованість Міського театру на елітарну частину публіки – високоосвічену польську інтелігенцію, що нерідко отримувала освіту в престижних європейських центрах, була ознайомлена з новинками літературного і музично-театрального життя, тож, природно, очікувала такої ж художньої продукції у рідному місті.

Натомість, український театр “Руської бесіди” повинен був вирішувати цілком інші завдання. Серед першочергових відзначимо: необхідність піднесення загального культурного рівня української громади Галичини, її ознайомлення з кращими класичними зразками української та світової музично-

театральної спадщини, спрямованість на формування національної ідентичності в умовах бездержавності й утисків, виховання національної еліти.

Музичну складову від початків існування українського театру дослідники пов'язують із дотриманням традицій аматорських труп Східної Галичини кінця XVIII – першої половини XIX ст. [43, с. 78]. Соціокультурну природу такого явища науковці бачать насамперед у відсутності національних оперних театрів, що зумовило потребу в активізації української музично-драматичної творчості [46, с. 243].

Перша третина XX ст. ознаменувалася дуже цікавими музичними артефактами в драматичному театрі. Розвиваючись в умовах поступу мистецького життя Львова, акумулюючи досвід попередніх десятиліть, спираючись на самовідданість подвижників театральної справи, зокрема директорів, режисерів, диригентів, акторів, українська сцена XX ст. поступово досягає рівень, гідний будь-якої європейської школи.

Розглядаючи музичне виконавство в “Руській [Українській] Бесіді”³⁹ слід враховувати як суспільно-політичні, економічні, соціокультурні фактори, так й індивідуальні мистецькі й адміністративні ініціативи дирекції, завдяки чому досягається згаданий високий художній рівень музично-драматичного театру. У цьому процесі важлива роль належала диригентам. Їм присвячено чимало наукових розвідок і публікацій, утім, здебільшого, мистецтво диригентів розглядається в ширшому контексті діяльності того чи іншого українського театру. Публікація різного роду музикознавчих і театрознавчих матеріалів водночас вказує на розпорошеність інформації, внаслідок чого неминуче виникають розбіжності у свідченнях авторів щодо діяльності диригентів. Відсутні й самостійні дослідження, присвячені ролі диригентів в українському драматичному театрі. Хоча в низці праць згадувалася роль диригентів в театрі “Руської Бесіди”, не проводились паралелі з досягненнями диригентського мистецтва в Міському (Великому) театрі, хоча таке порівняння було би істотним для створення об’єктивної панорами музичного життя краю.

³⁹ Від 1915 р. театр діяв під модифікованою назвою “Українська Бесіда”.

На відміну від польського театру, керівники українських театрів не мали змоги застосовувати широкоживану і виправдану для розвитку згаданої інституції практику ангажування диригентів з інших міст і країн. Тривалість праці музичних керівників “Руської Бесіди” залежала від їх здатності витримати випробування в тяжких умовах існування театру, або ж особистих життєвих перипетій.

Тут також не існувало ієрархії “посадових щаблів”. Зазвичай в українському театрі диригент в одній особі поєднував функції, які на польській сцені розподілялись між кількома провідниками: головний (перший) диригент в основному керував оперою, другий і третій – оперетою та музичною частиною драматичних п’єс, водночас відповідаючи за репетиції з солістами. До того ж у польському театрі існувала посада хормейстера. В українському театрі така диференціація обов’язків була нездійсненою з огляду на фінансові обставини. Але, водночас, українські диригенти, як і польські, повинні були забезпечувати весь різноманітний репертуар: опери, оперети, драматичні вистави, антрактову музику.

Український театр, хоч ніколи не володів наданими польській сцені привілеями і тримався головно на самопошвяти митців, зумів, всупереч всім об’єктивним обставинам, досягнути ті головні цілі, до яких прагнув: демократичність виразу, спрямовану на найширшу аудиторію, національну характерність, жанрову різноманітність, та разом з тим – належний художній рівень постав (звісно, не всіх, але в аналах театральної історії записані деякі взірцеві вистави театру “Руська Бесіда”). На думку дослідників, український театр мав ту перевагу над Міським театром у Львові, що його аудиторія охоплювала не лише знавців та інтелектуалів, але й представників практично всіх суспільних верств [91, с. 67]. Розгляд диригентського виконавства “Руського народного театру” 1900–1939 рр. здійснюватиметься, аналогічно до польського театру, через висвітлення діяльності директорів, оскільки такий вектор дослідження є ключем до розуміння всіх складових проблем диригентської активності в театрі.

У першому сезоні діяльності театру на початку ХХ ст. (1900–1901) театром керував музикант-аматор Іван Гриневецький. Творча біографія директора засвідчує його попередню участь у житті інституції. Це був актор, що виступав в оперетах і навіть виконував функції диригента в драмах [105, с. 200]. Втім, незважаючи на певну обізнаність в театральному ділі, театрознавці негативно оцінювали його перебування на посаді керівника української сцени. Наприклад, О. Паламарчук зауважувала, що І. Гриневецький, не володіючи організаційними здібностями й досвідом, справи з місця не зрушив, а відтак прийшов до переконання, що театр треба передати у професійні руки [106, с. 201]. Вкрай обмеженими є відомості про музичні вистави, що відбувались за цього директора. Відомо, що ставилися “Наталка Полтавка” М. Лисенка, “Підгір’яни” Михайла Вербицького, відновлено “Сільську честь” П. Масканьї, підготовлено “Продану наречену” Б. Сметани та “Гальку” С. Моношкі.

Дослідники одностайні щодо великого захоплення І. Гриневецьким оперетою. Однак не залишилося переліку виставлених ним п’єс цього жанру. Можемо припустити, що він продовжував виставляти оперети з репертуару його попередників, зокрема “Ямарі”, “Птахолов з Тіролю” Карла Целлера, “Синя борода” Ж. Оффенбаха.

Від травня 1896 р. до початку Першої світової війни, за винятком сезону 1905–1906 рр., посаду диригента театру обіймав Михайло Коссак [132, с. 136–137]. Він змінив попереднього довголітнього диригента чеха Франца Долісту. М. Коссак здобув хормейстерський досвід, працюючи хористом, хормейстером і педагогом-вокалістом у польській оперетковій трупі Ю. Мишковського упродовж 1893–1896 [91, с. 11]. Оскільки в 1906 р. він закінчив консерваторію ГМТ (клас хорового співу), його можна атестувати як професійного музиканта. Володіючи доброю практичною школою, диригент піклувався про оновлення театального хору відповідно підготованими кадрами [42, с. 34]. Втім, не збереглося будь-яких фактів про проведення ним реорганізації оркестрового колективу. Його склад традиційно не відповідав кількісним (6 осіб) і якісним

вимогам, іноді вимушено доповнювався членами місцевого військового оркестру.

Майже ніяких позитивних зрушень в театральному оркестрі не відбулось і за дирекції богослова за освітою Михайла Губчака (1901–1904). Характеризуючи період його праці як доволі активний, театрознавці все ж критикують діяльність цього директора. Вони наголошували на скороченні кількості і зниженні якості музичних вистав, дилетантстві, незорієнтованості, випадковості, а в кращому випадку – наслідуванні й копіюванні львівського польського Міського театру [132, с. 115].

За головування М. Губчака музичний репертуар складався з відомих і перед тим незнаних львів'янам опер і оперет. До низки нових оперних спектаклів залічуємо “Катерину” Миколи Аркаса, “Утоплена” М. Лисенка, “Продану наречену” Б. Сметани, з опереткових – “Весілля при ліхтарях” Ж. Оффенбаха. Лєвова частка репертуару складалася з творів, що тривалий час не сходили з афіш “Руської Бєсїди”. В більшості з них О. Паламарчук відзначала добрий фаховий рівень [105, с. 202]. Серед них – опери “Сільська честь” П. Масканьї, “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського, “Наталка Полтавка” М. Лисенка, оперети “Дон Сезар” Рудольфа Деллінгера, “Ямарї” і “Птахолов з Тїролю” К. Целлера та ін.

Значний поступ у житті театру пов'язують з сезоном 1905–1906 рр. коли, користуючись нагодою перебування трупи Миколи Садовського в Галичині, управління “Руської Бєсїди” запросило на посаду директора визначного режисера. Зміни, які запровадив талановитий митець, торкались формування репертуару, акторської гри. Він дбав про цілісність вистав, збільшив театральну трупу, зокрема за його очільництва вдвічі зріс оркестровий склад (до 12 осіб). За М. Садовського змінилось і ставлення до диригентів. До Галичини вслід за маєстро приїхав досвідчений диригент – Петро Бойченко, котрий здобув добру фахову підготовку в Петербурзькій консерваторії [42, с. 34].

Аналізуючи репертуар театру за директорства Садовського, дослідники передусім відзначають вдалі постановки драматичних творів, до яких ретельно

добирався музичний супровід. З музичних вистав однією з кращих була оперета “Чорноморці” М. Лисенка. С. Чарнецький стверджує, що для М. Садовського межі Галичини видавалися надто тісними, його лякали труднощі організаційного характеру, він не міг звикнути до стосунків, прийнятих у місцевому середовищі. Тому режисер через рік – 1 травня 1906 р. – повернувся на Велику Україну [132, с. 119]. Від’їжджаючи, корифей порадив правлінню “Руської Бесіди” на посаду директора молодого актора і режисера театру Йосипа Стадника.

З наступником М. Садовського – Й. Стадником пов’язана нова віха в історії української театральної сцени. Як зазначає О. Боньковська, він зумів здійснити переворот у свідомості галицького громадянства, трансформувати театральне ремесло у високе професійне мистецтво [23, с. 504]. Його реформаторські рішення впродовж першої каденції (1906–1913) торкнулися репертуарного наповнення. Зокрема, вектор змістився на оперний і оперетковий жанри, професіоналізацію рівня виконання, наслідком чого стало відкриття музично-драматичної школи. Він добився збільшення театральної трупі, вперше в театральній практиці дозволив собі ангажування фахових співаків, зміцнив оркестр і хор, закупив нові музичні інструменти тощо. Роль музики в театрі Й. Стадника була докорінно переглянута, музичні вистави – опери й оперети – вперше стали переважати над драматичним репертуаром. До цього висновку доходять всі театрознавці [42, с. 35].

Зважаючи на складні політичні й економічні умови, в яких працював театр, перелік реалізованих директором музичних вистав вражає. Лише прем’єри 1906–1913 рр. свідчать як про європейський рівень репертуару, так і головну мету, про яку ніколи не забували в театрі: піднесення національного мистецтва. Серед прем’єр: опери “Фауст” Ш. Гуно, “Жидівка” Ж. Галеві, “Кармен” Ж. Бізе, “Травіата” Дж. Верді, “Мадам Баттерфляй” Дж. Пуччіні, “Мікадо” Артура Саллівана, “Євгеній Онегін” П. Чайковського, “Роксоляна” Дениса Січинського, “Еней на мандрівці” Ярослава Лопатинського, оперети “Оповідання Гофмана” Ж. Оффенбаха, “Циганський барон” Франца Легара.

До поновлень належали: “Катерина” М. Аркаса, “Різдвяна ніч” М. Лисенка. Дуже популярними серед львівської аудиторії були “Запорожець за Дунаєм”, “Галька”, “Продана наречена”, “Сільська честь”, “Підгіряни”, “Весілля при ліхтарях”. Розуміючи вагу україномовного тексту оперних шедеврів для найширшої аудиторії, директор сам активно займався перекладом лібрето і залучав до перекладацької роботи кращі тогочасні літературні сили Галичини: С. Чарнецького, Петра Карманського, Івана Крушельницького, Франца Коковського, Льва Лопатинського, Ореста Левицького та Євгена Олесницького [23, с. 502].

Для підготовки музичного репертуару при театрі в 1899–1908 рр. існувала музично-драматична школа. Тут, як свідчать документальні джерела, теорію музики та спів успішно викладав відомий диригент М. Коссак [105, с. 204]. Як педагог-вокаліст він працював зі співаками театру Катериною Рубчаковою, Іваном Рубчаком, Василем Коссаком, Ольгою Бучмою-Левицькою, Вандою Петровичевою, Софії Стадниковою та ін. Водночас диригенту належала ініціатива у впровадженні пополудневих вистав для шкільної молоді.

Оновившись в 1906 р. на посаді диригента української сцени, М. Коссак приділяв велику увагу написанню музики до драматичних вистав, намагаючись використати в музичному супроводі якомога більше народних пісень, романсів, навіть у тих п'єсах, що мали власні музичні вставки, як наприклад, п'єси Марка Кропивницького, Михайла Старицького та інших авторів [91, с. 45]. М. Коссаку завдячуємо інструментуванням опери “Роксоляна” Д. Січинського.

Працюючи пліч-о-пліч з діяльним Й. Стадником, диригент мав більші можливості у постановках опер і оперет. Істотну роль відіграло збільшення і стабільність оркестрового (10–16 осіб) і хорового колективів. За кілька сезонів творчий тандем Й. Стадник – М. Коссак отримав високу оцінку своєї професійної діяльності. Зокрема, виставлену у 1909 р. оперу “Мадам Баттерфляй” визнали навіть кращою, ніж у Міському театрі. Критика схвально відгукнулася про постановку опери “Кармен” Ж. Бізе, особливо про оркестр і хор під орудою М. Коссака [105, с. 211, 215].

Видатний український композитор Кирило Стеценко в оглядовій статті “Музика на українській сцені” (1910) зачислив М. Коссака до найталановитіших диригентів театральних труп ХХ ст., відзначаючи, що “диригує досить гарно, оркестр веде дуже талановито: нюансує розумно й артистично”. Автор зазначав, що під його орудою в Галичині виставляють такі твори, що “не кожний з наших диригентів й справився б з ними” [91, с. 12].

В загальному схвальному хорі дослідників, що високо оцінюють діяльність Й. Стадника, дисонансом стала праця С. Чарнецького. Він висловлює невдоволення з приводу тогочасного “пригнічення” оперою всього репертуару, її товарності, що мала найкращий збут, скромного складу оркестру, скупих співочих сил, котрі в більшості не знали елементарних основ співацького мистецтва [132, с. 121]. Дозволю собі не погодитись з дослідником і розглядати досягнення театру за дирекції Й. Стадника як один з кульмінаційних етапів розвитку українського музично-драматичного театру.

У 1913 р. знеохочений і засмучений насамперед матеріальними невдачами Й. Стадник покидає театр, залишаючи за собою добрі традиції і фахово підготовлену трупу. В сезоні 1913–1914 рр. його заступив аматор, фанатичний прихильник театру, обізнаний з законами сцени, і при тому заможна людина, Роман Сірецький. Йому судилося головувати лише один рік, оскільки Перша світова війна перервала працю української інституції. Театрознавці стверджують, що всього за один сезон новому директору вдалося створити умови й атмосферу, сприятливі для успішної праці. Запорукою цього стали висока артистична культура та фінансові можливості директора, який виступав ще й як меценат [105, с. 217]. До цього додавались і деяке оновлення репертуару, серйозні намагання підняти театр на вищий ступінь, реорганізація трупи, широка географія гастрольних поїздок [132, с. 160].

Репертуарна політика Р. Сірецького визначалась поновленням давніших музичних вистав, значна частина яких становила репертуар попереднього директора. Це “Мадам Баттерфляй”, “Кармен”, “Жидівка”, “Фауст”, “Галька”, “Катерина”, “Запорожець за Дунаєм”, “Еней на мандрівці” та ін. За його

керування відбулася тільки одна прем'єра – оперета “Орфей у пеклі” Ж. Оффенбаха, що користувалась неабияким успіхом у Міському театрі,.

Упродовж першого півріччя 1913 р. театр успішно показав ряд вистав у Львові (38) і понад 100 на виїзді (Перемишль, Кам'янка, Городок, Золочів та ін.) [105, с. 217]. Крім цього, театр виїздив до Радехова, Сокаля, Белза, Рави-Руської, Ярослава, Нового Сонча, Стрия, Станіславова, Коломиї, Чернівців, Старого Самбора, Заліщиків, Чорткова, Борщева, а в листопаді 1913 р. виступив у Кракові. Велика частка успіху вистав забезпечувалась талантом і професійністю диригента М. Коссака.

Після вибуху Першої світової війни театр “Руської Бесіди” перестав існувати. Він відновив свою діяльність з липня 1915 р. спершу під назвою “Український людський (народний) театр”, згодом прийняв назву театру “Української Бесіди”. Певний час його керівником був Василь Коссак та у квітні 1916 р., коли його мобілізували до австро-угорського війська, управа товариства призначила директором Альфреда Будзиновського. За його керівництва тут розпочав свою диригентську практику молодий січовий стрілець Ярослав Барнич. У біографії маестро вказано, що під його орудою відбувалися постанови опер “Наталка Полтавка”, “Катерина”, “Галька” [129, с. 19]. Про участь січового стрільця Я. Барнича в роботі українського театру пише О. Боньковська. Автор стверджує, що під час Першої світової війни, з січня 1916 до середини червня 1918 р. єдиний у Галичині український професійний театр товариства “Українська Бесіда” працював завдяки підтримці українського січового стрільцтва [24, с. 44].

Після А. Будзиновського посаду директора театру зайняла відома драматична акторка і співачка української сцени, сестра М. Коссака, Катерина Рубчакова. Період її очільництва (03.1917–06.1918) позначений важкими умовами матеріальної кризи. Незважаючи на скрутні обставини, музичний репертуар був представлений операми “Катерина”, “Наталка Полтавка”, “Галька”, “Запорожець за Дунаєм”, “Продана наречена”, оперетою “Чорно-

морці”. Вистави часто супроводжував оркестр УСС, яким керував Я. Барнич [99, с. 99–100].

У червні 1918 р. акторський склад театру товариства “Українська бесіда” залишився без чоловіків-військовозобов’язаних Легіону УСС. Втрата основного чоловічого складу була причиною майже тримісячної бездіяльності й цілковитого розпаду трупи [24, с. 46]. Незадовго до цього повернувся з армії колишній директор В. Коссак і навесні 1918 р. утворив невеличку “Українську театральну дружину”, що занепокоїло керівництво “Української бесіди”. Боячись його розпаду і маючи намір об’єднати дві трупи, управа товариства оголосила конкурс на посаду нового директора. Ним у серпні 1918 р. знову став відомий співак і режисер В. Коссак.

Діяльність відновленого театру тривала недовго, оскільки з приходом польської влади українська сцена у Львові була закрита (03.1919) [24, с. 49]. Однак, як стверджує У. Молчко, саме завдяки наполегливості В. Коссака, було відроджено театр в часи Другої Речі Посполитої від середини вересня 1919 р. [96, с. 27]. Через матеріальну кризу театр “Української Бесіди” невдовзі припинив існування, а наприкінці травня 1920 р. В. Коссак виїхав зі Львова.

Проте на українській сцені за його головування (серпень–вересень 1918 – 31 травня 1920) в цей історично складний для Львова період все ж ставились музичні вистави – здебільшого популярні українські опери й оперети М. Лисенка, М. Аркаса, Гулака-Артемовського та ін. Втім, як підкреслює У. Молчко, у відносно спокійній першій половині 1920 р. в театрі гостріше стали відчуватись проблеми репертуару, нестача фахової режисури, хиби недостатньо кваліфікованого, здебільшого аматорського акторського складу. Інституція перестала задовольняти запити львівської громадськості, яка раніше, під час польсько-української війни 1918–1919 рр. не зважала на всі його недоліки [96, с. 27].

Виходячи з оцінок С. Людкевича, даних станові театральної трупи у перші повоєнні роки, зокрема низки питань, які він ставить до рівня оркестру (недостатньої комплектації його складу, а відтак невірного прочитання парти-

тур, відсутність друкованих партитур та сталого складу добрих музикантів), відзначимо значну роль в налагодженні цієї справи диригентом Я. Барничем. Він зумів знову зібрати добрий професійний склад виконавців, подбав про належний репертуар, сам, як добрий професіонал, провадив театральний оркестр і хор [24, с. 52; 71, с. 463–464; 99, с. 592].

В сезоні 1920–1921 рр. театр “Української Бесіди” не діяв. Натомість в цей час у місті розпочала працю інша, важлива для театального руху установа – “Український Незалежний Театр”. Його роль не вичерпувалась окремими мистецькими і просвітницькими акціями. Він відродив добрі традиції галицького театру “Руська Бесіда” та, водночас, став передвісником нової доби в історії львівського українського театру, яку започаткував видатний режисер і актор Олександр Загаров. У 1921 р., як подає Г. Лужницький, “Український Незалежний Театр” було оформлено як театр “Бесіди” [69, с. 106, 261].

Дирекцію театру 1921–1923 рр. становили адміністратор, один із творців “Українського Незалежного театру” Григорій Ничка, художній керівник та головний режисер О. Загаров, режисер опери й оперети, відомий артист української сцени, довголітній директор театру “Бесіди”, який очолив його в останній сезон діяльності 1923–1924 рр., Й. Стадник. Музична діяльність театру 1921–1924 рр. характеризувалася планомірністю й ретельністю підготовки вистав [23, с. 505]. Вона орієнтувалася на базовий для театру репертуар, здебільшого впроваджений в часи першої каденції Й. Стадника, і була нерозривно пов’язана з плеядою молодих талановитих диригентів. У кількох сезонах тут виступали Я. Барнич, Нестор Горницький, Микола-Людвік Гладилевич, Богдан Сарамага.

Поновившись на посаді після короткотривалої перерви в 1919–1921 рр., Я. Барнич разом із Й. Стадником взявся вирішувати складні мистецькі завдання. Цей етап його творчого шляху став неабияк важливим у його професійному і творчому становленні. Адже в той самий час маестро навчався у ВМІ імені М. Лисенка. Згідно з Людомиром Філоненко, він вивчав гру на скрипці і диригування у М. Зуни, гармонію й теоретичні предмети у Василя Барвінського

[129, с. 21]⁴⁰. Я. Барничу належить першопрочитання нових творів Ярослава Ярославенка (Вінцковського) – опер “Відьма”, “Пропаша грамота” (1922) та оперети “Бабський бунт” (1923), опери “Пан сотник” вихованця Петербурзької консерваторії, диригента Маріїнського театру Георгія Козаченка (1924, вперше в Галичині). Під його орудою у новій сценічній редакції було запропоновано оперу “Катерина” М. Аркаса, а в 1924 р. до 100-річчя Б. Сметани підготовано прем’єру “Проданої нареченої”. У відгуку на виконання цієї опери авторитетний музичний критик А. Пльон підкреслював старанність Я. Барнича [Додаток А 320, с. 5].

За диригентський пульти у театрі став також оркестрант театру (контрабасист) з гарним голосом і диригентським хистом Нестор Горницький [90, с. 396]. Розпочавши диригентську практику у Львові в 1922 р., музикант не мав доброї професійної підготовки, його фахові студії обмежувались музичною школою в Яворові⁴¹. Крім диригування Й. Стадник доручав Н. Горницькому ще й відповідальні оперні партії.

Одночасно з Горницьким у театр приходять й М. Л. Гладилевич, уроженець Коломиї, з ґрунтовною музичною підготовкою (клас диригування у М. Солтиса)⁴² та диригентським досвідом у театрах опери й оперети у Наумбурзі, Талліні, Ризі, Юр’єві (тепер Тарту), українського музично-драматичного театру Вадима Левицького в Царицині (тепер Волгоград, РФ) [90, с. 393]. Згідно з О. Паламарчук, цей диригент тяжів до опер і, водночас, із задоволенням здійснював постановки оперет, робив музичне оформлення драматичних вистав [105, с. 229]. Спираючись на різноманітні джерела, вдалося встановити, що М. Л. Гладилевич диригував оперою “Жидівка” Ф. Галеві, вперше на українській сцені поставив оперети “Баядера” і “Княгиня чардашу”

⁴⁰ В цей час у ВМІ ім. М. Лисенка вивчення предмету диригування навіть факультативно ще не проводилось. Очевидно, Я. Барнич навчався в М. Зуни приватно.

⁴¹ Н. Горницький отримав потрібну музичну освіту тільки в 1929 р. завершивши консерваторію Польського музичного товариства (ПМТ) по класу контрабасу. Поза тим, дізнаємося про удосконалення його співочих умінь в О. Нижанківського, Ч. Заремби, Романа Любінецького, Соломії Крушельницької [58, с. 49].

⁴² У 1905 р. одночасно навчався у ВМІ імені М. Лисенка та консерваторії ГМТ, а згодом в 1912–1913 рр. – у Вищій музичній школі в Зондерсгаузені (Тюрингія) та Лейпцизькій консерваторії.

Імре Кальмана (1923), “Цнотлива Сузанна” Жана Жільбера (1924), п’єсу зі співами й танцями Івана Карпенка-Карого “Паливода”, поновив вистави “Летюча миша” і “Циганський барон” Й. Штрауса.

Тернопільчанин за походженням, диригент Б. Сарамага найпізніше почав диригувати в театрі “Української Бесіди”. Щодо дати початку його праці в театрі різні джерела подають суперечливі дані. Зокрема, Р. Лаврентій вказує, що Б. Сарамага почав працювати в театрі з 1923 р., польський дослідник Л. Блащик зазначає 1926 р., М. Бурбан та Я. Михальчишин ведуть відлік від 1922 р., причому вказують, що спочатку він був концертмейстером, а згодом диригентом [25, с. 527; 57, с. 52; 93, с. 123; 140, с. 257]. Аналізуючи ці та інші дані з творчого життєпису Сармаги, припускаємо, що на українській сцені він виступив спочатку принагідно, а згодом став дипломованим і затребуваним диригентом [189; 190]⁴³.

Після завершення сезону 1923–1924 рр. товариство “Українська Бесіда” через скрутне матеріальне становище перестало утримувати театр. О. Боньковська зазначає, що подібне рішення стало несподіваним з огляду на потужний потенціал трупи і тим більш несправедливим у 60-річчя ювілею діяльності театру [23, с. 506; 100, с. 65].

Театр “Руської [Української] Бесіди” протягом свого півстолітнього творчого шляху у вельми складних та несприятливих обставинах зумів не лише досягти високого художнього рівня, підготувати ряд блискучих музичних вистав, але й став справжньою школою першорядних театральних діячів, серед яких були й диригенти. Зокрема, після ліквідації “Української Бесіди” його актори й музиканти увійшли в театри імені Михайла Старицького, “Веселка”, “Заграва”, “Відродження”, у трупи Івана Когутяка, Івана Тобілевича, в кооператив “Український театр у Львові” під керуванням Й. Стадника, в “Союз українських артистів”, в естрадний ревію-театр “Мистецьке турне Й. Стадника” та ін.

⁴³ Завершив у 1927 р. консерваторію ПМТ з теорії і диригування в А. Солтиса, згодом – Варшавську музичну академію іспитом на оперно-симфонічного диригента.

2.3. На шляху до професіоналізації концертного життя: діяльність Львівської філармонії

Заснування наприкінці вересня 1902 р. концертної організації “Львівська філармонія” суттєво вплинуло на розвиток музичної культури Львова. Ця інституція поряд з Міським театром стала важливим комунікативним осередком, що дозволяв львівським меломанам і музикантам долучатися до європейських мистецьких надбань. Поява цієї установи була викликана низкою обставин соціокультурного спрямування. Це насамперед зростання естетичних потреб львів’ян, інтенсивний розвиток світового філармонійного руху на початку ХХ ст. (не останню роль відіграло відкриття в 1901 р. Варшавської філармонії), діяльність енергійного антрепренера Л. Геллера, котрий ініціював і очолив цю концертну інституцію в 1902–1903 рр. Вона продовжувала функціонувати до 1939 р., поки її не реорганізували в Державну обласну філармонію [77, с. 86; 117, с. 178]⁴⁴.

Натомість філармонійний симфонічний оркестр, що був і залишається центром філармонійного руху, неодноразово переривав працю на чималий термін. Підкреслимо, що *базою диригентської діяльності* у Львівській філармонії став саме її *симфонічний оркестр* (курсив мій – М. Ф.). Він діяв на різних відтинках життя цієї інституції: в першому сезоні 1902–1903, згодом, від 1921 і, ймовірно, до 1924 р.⁴⁵ під назвою симфонічний оркестр “Польської спілки музикантів” (ПСМ) та в 1933–1939 рр.

У час, коли цього колективу не існувало, Львівська філармонія разом з діючим від 1908 р. Галицьким концертним бюро Максиміліана Тюрка (Maxymilian Türk) неодноразово влаштовували симфонічні концерти. Вони проходили або за участю місцевих військових оркестрів, або відомих гастролуючих симфонічних колективів. Такий вид діяльності військових музикантів,

⁴⁴ У Львові постійно відбувалися аматорські та професійні концерти, в яких виконувалася камерна, хорова, симфонічна музика. Відбувалися концерти музичних товариств і виступи гастролерів. На початку ХХ ст. назріла необхідність створити концертну інституцію з постійно діючим симфонічним оркестром, яка б займалася організацією регулярних концертів.

⁴⁵ Останню згадку про нього знаходимо на сторінках газети “Chwila” за квітень 1924 р.

який деякі дослідники називали спробою утворення філармонічного оркестру, часто проходив за участю молодих львівських диригентів, що варто розглянути детальніше. Оскільки на львівській філармонічній сцені виступали різні зарубіжні симфонічні оркестри, що спричинилося до пожвавлення концертного життя та розвитку музичного виконавства, зупинимося на їх виступах. Крім цього, будуть залучені відомості про інші місцеві симфонічні й хорові колективи, що співпрацювали з філармонічним оркестром.

Симфонічний оркестр Львівської філармонії без сумніву став її “візитною картою”. Звертаючись до його історії, дослідники або детально розкривали окремі етапи творчого шляху, чи навпаки, в загальному оглядали його діяльність. Розгляд диригентської діяльності присутній майже в усіх розвідках. Утім варто зупинитися на періоді після 1903 р., для встановлення точного переліку персоналій і хронології праці диригентів, їх репертуарних пріоритетів, тогочасних умов праці, від яких залежала позиція диригентів, їх роль у мистецьких досягненнях колективу.

Створення симфонічного оркестру стало принциповою й першорядною справою для директора філармонії Л. Геллера, який до його організації та підбору кадрів запросив відомого львів'янам колишнього диригента Львівського театру, співорганізатора Чеської філармонії (1901) Людвіка Челянського [117, с. 31, 51]. Цей колектив складався здебільшого з чеських музикантів – вихованців Празької консерваторії. Л. Мазепа зазначає, що такий добір оркестрантів, перед якими були поставлені високі технічні й художні вимоги, був пов'язаний з неможливістю набрати у Львові відповідного рівня інструменталістів [74, с. 28]. Нагадаємо, що за рік до того львівський театральний оркестр під орудою цього диригента також складався переважно з чеських музикантів. С. Берсон писав, що Л. Челянський організував оркестр з молодих людей і привіз його майже в повному складі до нас [Додаток А 87, с. 4]. Різні автори і матеріали львівської періодики встановлюють чисельність тогочасного оркестру в межах 67–70 осіб.

Симфонічний колектив та його диригенти працювали в напруженому ритмі. Окрім високого рівня складності виконуваних творів, щоденних репетицій, оркестр майже через день виступав у симфонічному, великому симфонічному, надзвичайному чи популярному концертах [117, с. 54–55]⁴⁶. Як подавала преса, впродовж сезону (до 15 травня 1903 р.) дирекція планувала 120 концертів, з яких 30 – великих симфонічних, 30 – звичайних і 60 – популярних [Додаток А 222, с. 4]. А. Савка засвідчує, що репертуарна політика філармонії відкрила нову сторінку музичного мистецтва, оскільки лев'яча частка виконаних творів, особливо симфонічної музики, вперше прозвучала у Львові. Завдяки Л. Челянському, Львівський симфонічний оркестр зумів виконати значну кількість складних музичних полотен, які представили практично усе світове музичне мистецтво різних країн та епох. Його ініціативи щодо вибору репертуару доводять й окремі факти, отримані з періодичних видань⁴⁷. Під управлінням цього диригента відбулось 114 концертів [117, с. 71].

Короткочасно другим диригентом працював авторитетний музикант, довголітній диригент театру Скарбека у Львові Г. Ярецький [Додаток А 219, 52]. Встановлено, що він диригував тільки п'ятьма концертами філармонічного оркестру, серед них виконанням своєї композиції на слова А. Міцкевича “Ода до молодості” в одній із перших інавгураційних імпрез [Додаток А 234, с. 4].

Його наступником став відомий польський композитор (учень З. Носковського) і піаніст Генрик Мельцер-Щавінський (Henryk Melcer-Szczawiński). Тут наприкінці жовтня 1902 р. він розпочав диригентську кар'єру. Його дебютний виступ включав першу симфонію Роберта Шумана [Додаток А 98, с. 4]. Можемо припустити, що піаністична освіта Г. Мельцера стала визначальною при обранні цієї програми і вплинула на подальше популяризування

⁴⁶ “Великий симфонічний”, як правило, відбувався за участю знаменитих солістів та гастролерів, “надзвичайним” називали авторський, благодійний, або приурочений до певних подій концерт. “Популярний” зазвичай проходив за нижчими цінами та з простішими, розважальними програмами.

⁴⁷ С. Берсон вказував на те, що Л. Челянський власноруч обирав і komponував програму керованих ним концертів.

симфонічної музики Р. Шумана. Таке ж припущення можемо висловити і з приводу частого звернення маестро до творчості Л. Бетховена. Під його орудою на львівській філармонічній сцені, окрім увертюр, прозвучав цикл симфоній цього композитора. Г. Мельцер як високоерудований і блискучий виконавець, який неодноразово звертався до його фортепіанної спадщини, чудово розумів і відчував бетховенський симфонізм. Поза тим він виконував твори Крістофа Віллібальда Глюка, Й. Гайдна, Ф. Мендельсона, Дж. Верді, Дж. Мейєрбера, Ж. Массне, Каміля Сен-Санса, С. Монюшка З. Носковського, Моріца Мошковського, Л. Гроссмана, Ф. Ліста, Б. Сметани, Едварда Гріга, Югана Свенсена. У стінах Львівської філармонії (18 грудня 1902 р.) відбувся авторський вечір Г. Мельцера, який диригував низкою власних творів [160, с. 114].

Крім основних, “стаціонарних” диригентів з філармонічним оркестром виступали всесвітньо відомі композитори й диригенти: Ріхард Штраус (Richard Strauss), Густав Малер (Gustav Mahler), Мечислав Карлович (Mieczysław Karłowicz), Лоренцо Перозі (Lorenzo Perosi), Р. Леонкавалло. Планувався приїзд Ж. Массне та П. Масканьї, котрі мали диригувати своїми новими композиціями [Додаток А 177, с. 779]. Ці концерти залишили яскравий слід в історії Львівської філармонії.

Після завершення вдалого сезону⁴⁸ оркестр виїхав на гастролі до Кракова, де, об’єднавшись з уже гастролуючою оперною трупю Л. Геллера, відправився до Лодзі, Варшави та Вільно. У Вільні антрепренер розірвав контракт з оркестром. Залишившись без засобів до існування, музиканти задля порятунку самостійно продовжили турне, відвідавши Вітебськ, Лієпаю та Петербург. Зароблених коштів ледве вистачило, щоб повернутися до Львова. Оркестранти після двох відіграних концертів (18, 20 грудня 1903) покинули місто. Славнозвісний симфонічний оркестр перестав існувати [92, с. 15–16].

⁴⁸ Замість планованих 120 концертів відбулося 130 – 68 “філармонічних” за участю солістів, 34 “популярних”, 18 “симфонічних” і 10 авторських за участю шести композиторів [160, с. 115].

Упродовж тривалого часу Львівська філармонія не посідала власного оркестру. Однак її новий директор Леопольд Літинський (Leopold Lityński) робив спроби утворити такий колектив. Йому вдалося залучити кращих музикантів із військових оркестрів 15-го та 30-го піхотних полків, які склали ансамбль і продовжили концертну діяльність філармонії в 1903–1904 рр. [133, с. 69]. Цей оркестр діяв тимчасово, не послідовно та в мистецькому плані не міг дорівнятися попередньому. Л. Мазепа пише, що колектив 30-го піхотного полку під керуванням диригента Кароля Ролля (Karol Roll), а також об'єднаного оркестрів 15-го і 30-го піхотних полків – 72 оркестрантів під орудою К. Ролля і Францішека Конопасека (Franciszek Konopasek) – регулярно кожен тиждень, або двічі на тиждень брали участь у симфонічних концертах філармонії⁴⁹. В наступному сезоні 1904–1905 рр. анонсується виконання такого роду концертів оркестром 15-го піхотного полку. Наприкінці жовтня 1904 р. “Gazeta Lwowska” писала, що в цьому оркестрі під управлінням Ф. Конопасека знайшли місце найкращі сили з колишнього оркестру філармонії під батудою Л. Челянського [Додаток А 404, с. 4]⁵⁰. Цей колектив активно співпрацював з львівськими “Лютнею”, “Академічним хором”, “Ехом”. У рамках імпрез оркестр не лише акомпанував співочим товариствам, але й виконував окремі твори. Постійний репертуар 1902–1903 рр., виконуваний оркестрами 30-го і 15-го піхотних полків, містив симфонічні твори Л. Бетховена, Р. Вагнера, К. Сен-Санса, В. Желенського, П. Чайковського, Ф. Ліста, Зденека Фібіха.

Починаючи з 1917 р., Львівська філармонія поживила проведення симфонічних концертів. Вони відбувалися силами військових оркестрів 33-го і 44-го піхотних полків⁵¹. Це був великий колектив, що налічував 80 інструменталістів [Додаток А 224, с. 4]. Матеріали преси свідчать, що цей заангажо-

⁴⁹ Музиканти австрійських військових оркестрів мали відповідну підготовку гри на духових і на струнно-смичкових інструментах [160, с. 116].

⁵⁰ Довідки Л. Мазепи з приводу того, що філармонічний оркестр 1902–1903 рр. частково доповнювався львівськими музикантами, та А. Савки про те, що чеські інструменталісти після припинення ангажу поступово залишали Львів, підкріплюють дане повідомлення.

⁵¹ Вдалося знайти прізвище тільки керівника оркестру 44 піхотного полку Ним виявився Владислав Янда (Władysław Janda).

ваний інституцією оркестр регулярно давав симфонічні концерти в сезоні 1917–1918 рр. (7 разів) і лише двічі виступив в 1918–1919 рр. Більшістю таких імпрез керував молодий львівський музикант, син видатного композитора і диригента, довголітнього директора ГМТ та консерваторії М. Солтиса – Адам Солтис (Adam Sołtys). Він здобув фундаментальну музичну освіту в Німеччині (учень з диригування Рудольфа Крассельта / Rudolf Krasselt) і, певний час перебуваючи у Львові, відбував військову службу [62, с. 14]. Під його батутуою прозвучали твори В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ж. Бізе, Петера Корнеліуса, Роберта Фолькмана, М. Карловича [Додаток А 197, с. 4]. Цей факт належать до невідомих сторінок диригентської діяльності А. Солтиса.

Два інші симфонічні концерти в 1917–1918 рр. провів композитор, військовий диригент, органіст з Будапешта Шандор Шеґе (Sándor Szeghő). В програму було включено твори Едена Міхаловича, Клода Дебюссі, Л. Бетховена, Б. Сметани, Г. Берліоза, К. Сен-Санса, М. Солтиса (вперше у Львові був виконаний симфонічний фрагмент “*Tempesto e calmo*”) [Додаток А 199, с. 4; 200, с. 4–5].

В сезоні 1918–1919 Галицьке концертне бюро М. Тюрка ініціювало два концерти знаменитого піаніста Егона Петрі за участю оркестру під батутуою Ш. Шеґе [Додаток А 232, с. 4]. Однак невідомо, які твори виконувалися у цих концертах, і взагалі – якою була подальша доля згаданого симфонічного колективу. Натомість, документально підтверджено, що Львівська філармонія разом з концертною агенцією М. Тюрка, компенсуючи відсутність власного колективу, запрошували на гастрольні виступи відомі симфонічні оркестри. Неодноразово приїздили Віденський оркестр “*Tonkünstler*” під керуванням О. Недбала (1909, 1910, 1911, 1913, 1918), симфонічні оркестри Віденського музичного товариства (1908), Мюнхенської філармонії під орудою австрійського диригента Фердинанда Льове (Ferdinand Löwe) (1909), Варшавської філармонії під керуванням Здзіслава Бірнбаума (Zdzisław Birnbaum) (1912), Чеської філармонії під батутуою Вілема Земанека (Vilem Zemanek) (1913) та ін. [Додаток А 78, с. 4–5; 230, с. 4; 233, с. 4].

Оскільки Львів майже щорічно відвідував оркестр “Tonkünstler”, варто подати короткий огляд їх програм: симфонічні полотна Л. Бетховена, К. М. Вебера, Антона Брукнера, Р. Вагнера, Г. Малера, Р. Штрауса, Г. Берліоза, Анрі Рабо, З. Носковського, М. Карловича, М. Солтиса, Кароля Шимановського, Б. Сметани, Яна Сібеліуса, П. Чайковського, Миколи Римського-Корсакова, Олександра Глазунова [Додаток А 125, с. 152–153]. Приїзд таких визнаних колективів і диригентів мав неабиякий вплив на формування художнього світогляду львівських музикантів.

Спроби утворити симфонічний оркестр на зразок колишнього філармонічного неодноразово повторювалися завдяки зусиллям керівників концертних організацій, диригентів. Їх прагнення увінчалися успіхом в травні 1921 р., коли М. Тюрк організував і став адміністратором довогоочікуваного симфонічного оркестру ПСМ. Він складався із 106 інструменталістів [Додаток А 187, с. 18]. Саме з цим колективом Л. Мазепа пов’язує відродження симфонічного оркестру Львівської філармонії на деякий час у двадцятих і, на більш тривалий – у тридцятих роках [160, с. 116].

У часописі “Chwila” зазначалось, що новий симфонічний оркестр буде проектуватися на великий європейський масштаб, а до його імпрез запрошуватимуть найвидатніших диригентів [Додаток А 153, с. 5]. Його заснування належить до цікавих і не досліджуваних сторінок історії музичної культури Львова, а надто питань взаємозв’язку львівського музичного середовища з іншими культурними центрами Польщі. Це доводять факти, отримані з періодичних видань Львова 1919–1920 рр. А. Пльон, описуючи процес утворення оркестру, зауважував: “Подібно до того, як це відбулося минулого року (в 1920 р. – М. Ф.) у Кракові, “Львівська спілка музикантів”, а отже професійне товариство всіх інструменталістів у Львові організувала симфонічний оркестр” [Додаток А 290, с. 3]. Це підтверджувала “Gazeta Muzyczna”. Видання подавало, що у вересні 1919 р. “Спілка музикантів-інструменталістів” у Львові *поновила* (курсив мій – М. Ф.) свою діяльність, вибрала нове управління на чолі з М. Солтисом і намірилася утворити великий симфонічний оркестр.

Ця музична організація, до якої належали як інструменталісти Міського театру, так і члени численних салонних оркестрів, тісно співпрацювала з Варшавською і Краківською спілками [Додаток А 387, с. 165–166]. Л. Мазепа вказує, що оркестр ПСМ об'єднав професійну частину ПМТ та Міського театру. Тож загалом *можемо констатувати об'єднання зусиль М. Тюрка і М. Солтиса у створенні нового симфонічного колективу* (курсив мій – М. Ф.).

Його перший концерт відбувся 29 травня 1921 р. У залі Міського театру під орудою М. Солтиса звучали рапсодія “В глибині моря” Г. Фітельберга, Третя симфонія К. Сен-Санса і Фантазія для фортепіано з оркестром Вітольда Фрімана [Додаток А 290, с. 3].

Другим концертом, влаштованим через місяць, керував інший львівський диригент Б. Вольфшталь. Він презентував “Леонору” Л. Бетховена, “Патетичну” симфонію П. Чайковського та вступ до опери “Нюрнберзькі майстерзінгери” Р. Вагнера [Додаток А 154, с. 9]. Його заповзятливість і енергійність не залишилися непоміченими. Він став диригентом чергового виступу оркестру ПСМ на початку жовтня 1921 р. [Додаток А 180, с. 3].

Як анонсувала преса, четвертий симфонічний вечір відбувся 26 грудня 1921 р. Під керуванням диригента оперети Міського театру А. Штадлера виконувалися Симфонія G-dur А. Дворжака, симфонічна поема “Les preludes” Ф. Ліста, і дві власні композиції диригента: увертюра до нещодавно презентованої у Львові опери “Варшав'янка” і “Симфонічна фантазія” [Додаток А 155, с. 4]. Це був дебют А. Штадлера в якості диригента симфонічного колективу [Додаток А 291, с. 5].

Перший виступ оркестру в сезоні 1923–1924 рр. відбувся в грудні 1923 р. Він пройшов завдяки спільним старанням ПСМ, члени якого виступили безоплатно, і ПМТ, яке надало зал, диригента, ноти та ін. [Додаток А 280, с. 5]. Диригував А. Солтис. Його програма була присвячена виключно творам Л. Бетховена. Сюди входили Симфонія № 7, увертюра до балету “Творіння Прометея” і Концерт для скрипки з оркестром.

Вірогідно, відбувся ще один концерт, зініційований цими двома товариствами, оскільки наприкінці лютого 1924 р. преса афішувала третій симфонічний концерт ПСМ і ПМТ. У програмі було зазначено Перший концерт для фортепіано з оркестром П. Чайковського, увертюру “Король Стефан” ор. 117 та Симфонію № 7 Л. Бетховена [Додаток А 215, с. 5]. Диригував знову А. Солтис.

Поза увагою науковців залишився виступ оркестру ПСМ в квітні 1924 р. під орудою відомого М. Зуни. Диригент запропонував львів'янам “Литовську рапсодію” М. Карловича, давно не виконувану у Львові “Італійську серенаду” для струнного оркестру Ерманно Вольфа-Феррарі, симфонію “Сільське весілля” К. Гольдмарка і вступ до опери “Нюрнберзькі майстерзінгери” Р. Вагнера [Додаток А 293, с. 6].

Оскільки, відомості про симфонічний колектив ПСМ надалі зникають зі шпальт львівських часописів, можемо припустити, що приблизно в цей час він перестав функціонувати. Симфонічний оркестр Львівської філармонії відновився в 1933 р. [Додаток А 134, с. 6]⁵² Його діяльність впродовж 1933–1939 рр. потребує детальнішого вивчення, особливо щодо позиції диригентів у відновленому колективі. Причинами його відродження стали потужний запит зі сторони слухацької аудиторії, а також загальнодержавна криза, яка спричинилася до фактичного припинення в 1933 р. діяльності оперного відділу Міського театру.⁵³ Таким чином, керівництво міста, маючи на меті не допустити цілковитого завмирання музичного життя у Львові, а також врятувати театральний оркестр, вирішило незначну частину субсидій ПМТ надати йому, за умови відновлення роботи Філармонії [Додаток А 251, с. 10]. Новоутворений симфонічний колектив складався з інструменталістів ПМТ і Міського театру. Подібний склад мав і оркестр ПСМ. Їх спорідненість виявляється в тому, що

⁵² Преса анонсувала, що “Інавгураційний” симфонічний концерт Львівської філармонії відбудеться 20 листопада 1933 р.

⁵³ В 1931–1933 рр. опера у Львові ініціювалася ТШМіО під керуванням А. Должицького. В його розпорядження перейшов майже весь театральний оркестр. В цей період його називали як оркестром Міського театру, так і ТШМіО.

музиканти згаданих музичних інституцій на час виникнення філармонійного колективу йменувались колишніми оркестрантами ПСМ.

Процес утворення симфонічного оркестру проходив у складних умовах. При запланованій інтенсивній концертній діяльності він отримував не лише надто малу міську субвенцію, але й мав велике зобов'язання перед Міським театром. У часописі “Chwila” зазначалося, що оскільки понад $\frac{3}{4}$ субвенції поглинають виплати колективу (скромно оплачуваного), він зобов'язується брати участь у всіх імпрезах, влаштованих у місті, а також без окремої винагороди, в театральних постановках.⁵⁴ Від філармонійного оркестру очікували не лише виступів на естраді⁵⁵, але й ініціатив у відродженні сталої опери [Додаток А 124, с. 8]. Невипадково керівництво філармонії залучало до програм фрагменти театральної музики і мало на меті запрошення провідних європейських солістів для концертного виконання опер.⁵⁶ Нагадаємо, що філармонічний оркестр також був задіяний в “оперних стажіоне”, що проходили у Львівському театрі в 1935–1939 рр.

Симфонічний оркестр Львівської філармонії тісно співпрацював з колективами ПМТ. Ця співпраця тривала не лише в першому сезоні, коли інституція функціонувала під патронатом Товариства, але й у наступні роки, після відмови ПМТ у проведенні філармонійних концертів. Навіть при такій завантаженості та несприятливих умовах колективу вдалось здобути європейське визнання. На підтвердження подамо промовисту оцінку діяльності філармонії А. Пльона, котрий, підсумовуючи його працю за другий концертний сезон, пише: “Незважаючи на суперечності й труднощі, керівникам В. Гожиці і М. Тюрку (що очолили філармонію на початку другого сезону – *М. Ф.*) вдалось піднести довірену їм інституцію до відповідного мистецького рівня. В цьому

⁵⁴ Очевидно, йде мова про оперети і драматичні вистави з музичним супроводом, що відбувалися у Великому театрі.

⁵⁵ Використовуючи вислів “естрадна музика”, тогочасна преса мала на увазі різного роду симфонічну, вокально-симфонічну, камерну музику.

⁵⁶ Наприклад зафіксовано, що вже наприкінці грудня 1933 р. філармонією був ініційований спектакль “Галька”, що пройшов під керуванням Т. Мазуркевича. Це був властиво перший виступ цього диригента у Львові [Додаток А 249, с. 15].

їм значно допоміг оркестр, котрий за відносно короткий проміжок часу зробив величезний поступ. Правдоподібно, сьогодні оркестр Львівської філармонії є найкращим в Польщі після Варшавського” [Додаток А 241, с. 7]. Спираючись на інформацію львівських періодичних видань 1933–1939 рр., відзначимо, що протягом шести сезонів діяльності оркестру (сезон тривав біля шести місяців) відбулась значна кількість симфонічних концертів, в яких брали участь 26 диригентів: 11 львівських диригентів і 15 диригентів-гастролерів.

Без сумніву, пальма першості серед львівських диригентів належить А. Солтису, котрий в першому сезоні поєднував функції директора й художнього керівника. Аналізуючи обставини, в яких перебували оркестранти, а також активну працю з ними А. Солтиса, можна зробити висновок про те, що він був тим “фундаментом”, завдяки якому міг відбутися розквіт цього колективу. Згодом А. Солтис доклав чимало зусиль для підтримання його належного мистецького рівня. Це було нелегко, беручи до уваги вже згадані обтяжливі умови праці, безробіття членів оркестру в той шестимісячний період, коли інструменталісти не мали ангажементу.

“Стаціонарним” диригентом оркестру можна вважати тільки А. Солтиса, і то в період 1933–1934 рр. Надалі дирекція філармонії навмисне не ангажувала сталого диригента, віддаючи перевагу гастролерам – і для того, щоб зацікавити публіку “новинками”, і для того, щоб місцеві музиканти переймали досвід метрів [Додаток А 241, с. 7].

Подамо вичерпний і раніше не публікований перелік прізвищ всіх львівських диригентів із зазначенням періоду їх праці упродовж шести сезонів діяльності оркестру: А. Солтис (1933–1939), А. Рудницький (1933–1934, 1935–1937), Віктор Гаусман (Wiktor Hausman) (1933–1934), М. Альтенберг (1934–1935), Ю. Лерер (1935–1936), Я. Мунд (1935–1938), Б. Вольфшталь (1936–1937, 1938–1939), Я. Лещинський (1936–1937), Єжи Колачковський (Jerzy Kołaczkowski) (1937–1939), А. Штадлер (1937–1938), Казимир Гардуляк (Kazimierz Hardulak) (1938–1939).

У цьому переліку є ряд досвідчених майстрів, зокрема А. Солтис, Ю. Лерер, Б. Вольфшталь, Я. Лещинський, А. Штадлер, К. Гардуляк (березень 1939), і дебютанти: В. Гаусман (лютий 1934), М. Альтенберг (квітень 1935), Я. Мунд (березень 1936) Є. Колачковський (квітень 1938). Інформація про диригентські дебюти, за винятком Є. Колачковського, про виступ випускника ЛМКШ К. Гардуляка залишилася поза увагою науковців і становить цінне доповнення до панорами львівського диригентського виконавства.

Аналіз концертів філармонічного оркестру дозволяє ствердити, що львівські диригенти, крім проведення “великих симфонічних” і “симфонічних”, достатньо часто брали участь в “популярних концертах”. Натомість під орудою диригентів з-поза Львова відбувалися тільки “великі”, або “мистецькі симфонічні концерти”.

Серед запрошених диригентів, які стояли за пультом цього оркестру, були: Ігнац Ноймарк (Ignaz Neumark), польський композитор і диригент, учень А. Нікіша (від 1933 р., за винятком сезону 1936–1937); В. Бердяєв (від 1934 р., крім сезону 1936–1937); директор Варшавської опери Т. Мазуркевич (1933–1934, 1935–1936); Я. Горенштайн (1933–1935, 1937–1938), що раніше гастролював у Міському театрі; асистент А. Тосканіні Юзеф Голдштайн (Józef Goldstejn) (1934–1935); Г. Фітельберг (1934–1935), що співпрацював з ТШМіО; Казимир Вілкомірський (Kazimierz Wiłkomirski) (1934–1935, 1937–1938), учень Еміля Млинарського (Emil Młynarski), відомий як віолончеліст і композитор; композитор Ф. Нововейський (1934–1935); директор Познанської опери З. Лятошевський (1936–1937); нідерландський диригент Едуард ван Бейнум (Eduard van Beinum) (1936–1937); люксембурзький композитор, учень Германа Абендрота (Hermann Abendroth) Анрі Пансі (Henry Pensis) (1936–1937); один із найавторитетніших диригентів ХХ ст. Герман Шерхен (Hermann Scherchen) (1936–1937); учень Г. Мельцера Стефан Следзінський (Stefan Śledziński) (1937–1938), відомий і як музикознавець; учень Г. Фітельберга та Е. Млинарського Мечислав Межеєвський (Mieczysław Mierzejewski) (1938–1939); учень В. Бердяєва Чеслав Левицький (Czesław Lewicki) (1938–1939).

Керівництво філармонії запрошувало й інших європейських знаменитостей на виступи до Львова. Зокрема, відомо, що було заплановано концерти диригента Кармен Штудер-Вайнгартнер (Carmen Studer-Weingartner) – дружини славетного маестро Ф. Вайнгартнера; гастролі німецького диригента, композитора Отто Клемперера (Otto Klemperer); виступи румунського диригента й композитора Джордже Джорджеску (George Georgescu) [Додаток А 265, с. 9]. Однак з невідомих причин їх виступи були анульовані. Упродовж 1933–1939 рр. місцеві та запрошені диригенти пропонували львів'янам розмаїтий і багатий репертуар. Звертаючись до творчості композиторів різних епох і національних шкіл, провідні митці приділяли чимало уваги музиці сучасних авторів. Обрані ними твори іноді вперше звучали у Львові та Польщі загалом.

Концертні програми філармонічного оркестру виявляють спільні й відмінні риси у репертуарі львівських і запрошених диригентів. Спільною справою було виконання музики польських сучасних авторів. На підтвердження поданої тези наведемо перелік польських композиторів, чії твори звучали на львівській естраді в 1933–1939 рр., із зазначенням прізвищ диригентів: *К. Шимановський* (А. Солтис, Г. Фітельберг), *М. Карлович* (А. Солтис, Є. Колачковський, Т. Мазуркевич, В. Бердяєв, К. Вілкомірський, І. Ноймарк, Ю. Голдштайн), *З. Носковський* (А. Солтис, Є. Колачковський, І. Ноймарк), *Л. Ружицький* (А. Солтис і Б. Вольфшталь, В. Бердяєв), *М. Солтис* (А. Солтис, Ю. Лерер, Ч. Левицький), *К. Курпінський* (Є. Колачковський, І. Ноймарк), *Юзеф Коффлер* (Г. Шерхен, І. Ноймарк), *Р. Палестер* (А. Пансі, В. Бердяєв), та ін. Музику Г. Ярецького, І. Падеревського, Чеслава Марка пропагував А. Солтис, твори А. Солтиса та Станіслава Веховича – Є. Колачковський. Своїми композиціями диригували А. Рудницький та Ф. Нововейський [Додаток А 150, с. 10; 251, с. 10; 257, с. 8; 262, с. 11; 276, с. 4; 277, с. 8; 292, с. 11; 317, с. 13].

На противагу до програм львівських маестро репертуар запрошених диригентів часто містив нові твори тогочасних зарубіжних композиторів,

серед них – представників модернізму. Наприклад, під орудою Я. Горенштайна прозвучав струнний секстет Арнольда Шенберга “Просвітлена ніч” і симфонія № 5 Г. Малера; А. Пансі представив фортепіанний концерт № 2 Бели Бартока (партію фортепіано виконував композитор); І. Ноймарк – сюїту “Моя матінка-гуска” М. Равеля, “Ірландську мелодію” і “Танець” американця Персі Грейнджера, а також симфонічну поему “Нічна хода” француза А. Рабо [Додаток А 261, с. 9; 264, с. 8; 270, с. 3; 273, с. 10]. Диригенти доволі часто зверталися до творчості російських композиторів. Особливо часто залучав їх твори до своїх програм В. Бердяєв, що, вочевидь, було пов’язано з його тривалою працею в Росії. У Львові він диригував творами Ігоря Стравінського, М. Римського-Корсакова і П. Чайковського. Російську музику виконували Я. Горенштайн, І. Ноймарк, К. Вілкомірський, Т. Мазуркевич, С. Следзінський, М. Межеєвський.

Диригенти-гастролери охоче виконували музику львівських композиторів. Наприклад, І. Ноймарк керував виконанням “Української рапсодії” В. Барвінського (1938) та ще досі невіднайдених першої симфонії Ю. Коффлера і “Рондо” Ігнаца Лілієна; Г. Шерхен диригував симфонією № 2 Ю. Коффлера, а К. Вілкомірський – “Танцювальною сюїтою” Я. Мунда; Я. Горенштайн відкривав для львів’ян “Симфонічний фрагмент ор. 4” А. Солтиса, а також став першовиконавцем “Симфонічних етюдів” Тадеуша Маєрського [Додаток А 42, с. 91; 263, с. 6; 264, с. 8; 271, с. 8; 272, с. 4; 298, с. 9; 401, с. 2].

Інтенсивна співпраця різних диригентів з оркестром Львівської філармонії в 30-х р. мала винятково позитивний вплив на його розвиток. Цій темі присвячували чимало уваги музичні рецензенти тодішніх періодичних видань. Подамо декілька з їх спостережень: “Занурений на довший час у небуття (йдеться про тих півроку, коли колектив не працював – *М. Ф.*) оркестр поволі, але успішно повертається до попередньої форми, а його виступи з кожним днем стають досконалішими. Поза сумнівом цей поступ значною мірою є заслугою диригентів, які в кожний концерт вкладають багато праці й терпеливості” [Додаток А 396, с. 10]; “Може власне той факт, що кожним концертом керує

інший завжди досконалий диригент, маємо завдячувати тому, що оркестр, який у відносно короткий проміжок часу зробив величезний поступ, може сьогодні без побоювання і з великим успіхом виконати навіть найважчі завдання” [Додаток А 264, с. 8].

Отже, Львівська філармонія відіграла важливу роль в розвитку музичного мистецтва Львова, в підвищенні професійного рівня його концертного життя. Показовим у цьому контексті є шлях філармонічного оркестру. Протягом першої третини ХХ ст. цей колектив досягнув неабиякої майстерності, опанував складний репертуар, зберігаючи активність навіть у кризовий для музичної культури період 1930-х рр. Навіть у час, коли власного симфонічного оркестру в місті не було, Львівська філармонія влаштовувала симфонічні концерти, ангажуючи військові оркестри в 1903–1905, 1917–1919 рр., зніціювала низку гастрольних виступів всесвітньо відомих оркестрових колективів упродовж 1911–1918 рр. Їх виступи слугували орієнтиром для багатьох місцевих музикантів і диригентів, надихали їх на власні творчі здобутки.

Симфонічний оркестр Львівської філармонії сприяв вихованню місцевих диригентів і приваблював провідних музикантів Європи. З ним виступали всесвітньо відомі композитори і диригенти Р. Штраус, Г. Малер, М. Карлович, Л. Перозі та Р. Леонкавалло. До запрошених диригентів також належали Л. Челянський, М. Зуна, І. Ноймарк, В. Бердяєв, Т. Мазуркевич, Я. Горенштайн, Ю. Голдштайн, Г. Фітельберг, К. Вілкомірський, Ф. Нововейський, З. Лятошевський, Е. ван Бейнум, А. Пансі, Г. Шерхен, С. Следзінський, М. Межеєвський, Ч. Левицький. Серед львівських диригентів з оркестром працювали Г. Ярецький, М. і А. Солтиси, Б. Вольфшталь, А. Рудницький, Ю. Лерер, Я. Лещинський, К. Гардуляк. З діяльністю філармонічного оркестру пов’язаний ряд диригентських дебютів: М. Альтенберга, В. Гаусмана, Є. Колачковського, Г. Мельцера-Щавінського, Я. Мунда, А. Штадлера.

Варто зазначити й про вагоме значення цієї музичної інституції і її диригентів для популяризації музики львівських композиторів. Під керівництвом тогочасних маестро звучали симфонічні полотна В. Барвінського,

Ю. Коффлера, І. Лілієна, С. Людкевича, Т. Маєрського, Я. Мунда, М. і А. Солтисів та ін.

Традиції, що культивувалися упродовж тривалого часу в стінах цієї інституції, безперечно, увійшли в життя Львівського філармонійного симфонічного оркестру після 1939 р. Вони сформували підвалини для виховання покоління молодих музикантів – представників музичного мистецтва Львова наступного періоду.

2.4. Музично-освітні інституції та їх роль у вихованні диригентів-практиків

Музичне шкільництво Львова першої третини ХХ ст. охоплювало різні за рівнем і напрямком види музичного навчання. До найбільш розповсюджених належало навчання в музичних закладах нижчого та середнього рівнів. Однак, ключовими осередками, які спричинилися передусім до професіоналізації музичного мистецтва краю, вважались музичні школи вищого типу. Серед них консерваторія ГМТ-ПМТ, Львівський музичний інститут (ЛМІ) – Львівська музична консерваторія імені Кароля Шимановського (ЛМКШ) та ВМІ імені Миколи Лисенка. Діючи в різних за національною приналежністю спільнотах, музичні інституції плекали власні фахові музичні кадри, ґрунтовний вишкіл яких сприяв вихованню молоді генерачії як носія культурної традиції певної нації. Тож музично-освітні осередки Галичини відіграли важливу роль у формуванні національної свідомості. Упродовж 1900–1939 рр. в них змінювались навчальні плани, перелік дисциплін, обов'язкових для підготовки фахівців-музикантів. Цей принцип стосувався і навчання диригентів, їх теоретична і практична освіта зазнавала змін, зумовлених самою мистецькою практикою.

Стисло представимо програми підготовки диригентів у різних навчальних закладах Львова зазначеного періоду, а також педагогічний склад цієї спеціальності, завдяки чому робиться висновок про шляхи й інтенсивність еволюції диригентської освіти в Галичині. Виходячи з наявних навчальних планів трьох вишів, розглядатимуться такі предмети, як хоровий спів, хоровий

і оркестровий класи, диригування, керування хором. Вивчення цих дисциплін мало як спільні, так і відмінні риси та залежало від попиту в різних музичних середовищах Львова, спрямованості на той чи інший вид діяльності. Суттєві розбіжності торкалися трактування науки хорового співу. Оскільки в консерваторії ГМТ-ПМТ та ЛМІ-ЛМКШ цей предмет був фактично груповим курсом сольфеджіо, ми не виокремлюватимемо його, як такий, що мав пряме відношення до диригентури. Натомість звернемося до описання цієї дисципліни у ВМІ імені Миколи Лисенка, в якому вона набула якісно нових рис в другому десятилітті ХХ ст.

Консерваторія Галицького (Польського) Музичного Товариства. Історія консерваторії ГМТ-ПМТ (1853–1939) зберігає чимало відомих і знаменитих імен, котрі суттєво долучилися до її розвитку. Однак найбільші заслуги перед консерваторією мали два останні директори – Мечислав і Адам Солтиси. Вони керували навчальним закладом упродовж сорока років (1899–1939), істотно оновили зміст музичної освіти, залучали до співпраці провідних європейських музикантів, зробили консерваторію ГМТ-ПМТ одним із центральних осередків музичної культури Львова.

М. Солтис вже на початку свого перебування на посаді директора поставив завдання розширити оркестровий і хоровий класи, збільшити кількість годин, відведених для оркестрової гри. З оркестром як солісти виступали учні різних класів, презентуючи доволі складні твори, зокрема фортепіанні концерти Адольфа фон Гензельта, Л. Бетховена, З. Стойовського, Ф. Шопена, концерт для віолончелі Георга Гольтерманна, скрипковий концерт Макса Бруха. Дбаючи про піднесення рівня хорового співу, М. Солтис ініціював у 1905–1906 рр. виконання меси c-moll В. А. Моцарта, що відбулося за участю об'єднаних хорів ГМТ і консерваторії, а також “Реквієму” К. Сен-Санса. Хорові класи брали участь у виконанні в 1909 р. музичної легенди Габрієля П'єрне “Дитячий хрестовий похід” [77, с. 157–158]. У 1918–1939 рр. А. Солтис вів хоровий та оркестровий класи, тож можемо припустити, що в 1899–1918 рр. цими напрямками опікувався сам М. Солтис [75, с. 91].

Поступово збільшуються години, відведені для диригування. Однак у консерваторії ГМТ-ПМТ, як і в інших музично-освітніх інституціях вищої ланки, воно належало до факультативних дисциплін. Зрештою, це відповідало тогочасній освітній практиці багатьох європейських країн. Диригентський клас, або як ще його називали “диригентська школа”, до 1913 р. провадився тільки в Лейпцігській консерваторії [75, с. 112]. Тож у цей період диригування, здебільшого, вивчалось приватно, на заняттях у провідних майстрів. У консерваторії ГМТ-ПМТ ознайомлювалися з загальними основами диригування музиканти різних спеціальностей. Вочевидь, таке навчання тривало тільки один рік, оскільки в програмах після 1911 р. вказано, що вивчення предмету збільшувалось до двох років.

Диригентуру в М. Солтиса вивчали в майбутньому знані у Львові і поза його межами В. Гаусман і Л. Гладилевич, а також Тадеуш Марковський-Шеліга (Tadeusz Markowski-Szeliga). Втім не можемо оминати й низки постатей відомих диригентів, які студіювали в професора інші дисципліни. Серед них були Валентій Адамчак (Walenty Adamczak) (орган, фортепіано), С. Баранський (композиція, контрапункт, гармонія), Василь Безкоровайний (контрапункт), А. Должицький (композиція, контрапункт), Ю. Лерер (контрапункт), Я. Лещинський (контрапункт), А. Солтис (теорія музики), А. Штадлер (композиція, контрапункт). Всі вони мали змогу спілкуватись з маестро, спостерігати його працю за пультом або брати у нього приватні уроки.

Після смерті М. Солтиса в 1929 р. керівництво консерваторії обійняв його син А. Солтис. Високо цінований і авторитетний музикант, він продовжив кращі традиції навчального закладу. В цей найважчий період, з огляду на зростаючу економічну кризу, що провокувала постійне скорочення педагогічного й учнівського складу, зменшення обсягу навчальних програм, заклад продовжував розвиватися і залишався важливим осередком музичної освіти Галичини.

Як було згадано, А. Солтис провадив оркестровий і хоровий класи від 1918 р. і надалі продовжував розвивати цей напрям. Приміром у 1925 р. силами учнівського хору й оркестру, вельми вдало за оцінками преси, вперше

в Польщі виконано “Німецький реквієм” Йоганнеса Брамса (1925) [Додаток А 319, с. 6]. Симфонічний колектив вперше виконував “Іспанську рапсодію” М. Равеля, симфонію-кантату Г. Малера “Пісня про Землю”, сюїту з балету “День народження Інфанти” Франца Шрекера, “Пастораль” Ю. Коффлера [77, с. 175]. Хоровий і оркестровий класи традиційно брали активну участь у концертних виступах ПМТ. Серед них знаковим став авторський вечір К. Шимановського (1928), де презентувалися “Концертна увертюра”, “Пісні Гафіза”, монументальна Третя симфонія (за участю автора) [Додаток А 256, с. 9]. Було поновлено “Дитячий хрестовий похід” Г. П’єрне і “Stabat Mater” Дж. Россіні (1934). Вперше вводимо в науковий обіг відомість про перше виконання у Львові в 1930 р. “Різдвяної ораторії” Йоганна Себастьяна Баха [Додаток А 308, с. 6].

У 1922 р. при консерваторії ПМТ постала оперна школа під очільництвом знаного співака Львівської опери, професора Чеслава Заремби. Сам А. Солтис диригував постановками “Дон Жуана” (1923), “Так чинять усі” (1927), “Викрадення з Сералю” (1933) В. А. Моцарта, “Аїди” Дж. Верді (1928), “Фіделіо” Л. Бетховена (1929), “Севільського цирульника” Дж. Россіні (1932, 1933), “Богемі” Дж. Пуччіні (1933). Роль оперних спектаклів, що ставилися силами консерваторії, ще більше зросла, коли в 1930-х рр. постійний склад опери в Міському театрі перестав діяти. Преса сповіщала: “Завдяки праці А. Солтиса Львів почув “Витівниць із Віндзору” Отто Ніколаї. Оперна школа ПМТ і оркестр філармонії під керуванням А. Солтиса дали “спраглим” за оперою слухачам (при переповненому залі!) спектакль, що свідчив про рівень цього вищого навчального закладу” [177, с. 127].

Було розроблено навчальний план, що містив нову дисципліну – “керівництво хором”. Подібний предмет винятково вивчався тільки в консерваторії ПМТ – на педагогічному та органному відділах. Можемо припустити, що він включав елементарні практичні навички керування хоровим колективом [77, с. 171]. Оновлений навчальний план також передбачав збільшення обсягу вивчення диригування в органістів вдвічі.

Вихованцями А. Солтиса по диригуванню, крім зазначених раніше, були Іцхак Гайльман (Itzhak Heilman), Войцех Дідушицький (Wojciech Dziużycki), Роман Куклевич (Roman Kuklewicz), Вітольд Кшемєнський (Witold Krzemieński), Владислав Росса (Władysław Rossa), Станіслав Скровачевський (Stanisław Skrowaczewski), Томаш Шиферс (Tomasz Szyfers). Крім цього, в маестро вивчали низку інших дисциплін когорта відомих диригентів і композиторів: з теорії музики – Адам Гарасовський (Adam Harasowski) і Р. Палестер, композиції – Євген Козак.

Львівський музичний інститут – Львівська музична консерваторія імені Кароля Шимановського. Хронологічно другим (після консерваторії ГМТ-ПМТ) приватним вищим музичним навчальним закладом – попередником Львівської державної консерваторії, була Львівська музична консерваторія імені Кароля Шимановського. Упродовж трьох років від моменту заснування (1902) цей виш називався Музичний інститут, з 1905 р. – Львівський музичний інститут [77, с. 197]. Оперна школа у ЛМІ виникла набагато раніше, ніж оркестровий та хоровий класи. Її створено в 1921 р. під керуванням вже відомого на той час диригента Міського театру Ю. Лерера, і в цьому ж році під його орудою відбулася постановка “Чарівної флейти” В. А. Моцарта. Збереглась інформація про ще дві постановки школи: “Фауста” Ш. Гуно (1924) під керуванням іншого диригента театру А. Штадлера, а також другої дії з невідомої ще в місті опери П. Корнеліуса “Цирульник із Багдаду” під керівництвом Ю. Лерера (1933).

Львівська музична консерваторія імені Кароля Шимановського, що отримала цю назву в 1931 р., мала в наявності учнівський симфонічний і хоровий колективи, а також дитячі оркестр та хор. Дата заснування учнівського симфонічного оркестру невідома. Однак, виходячи з відомостей про його перший виступ, який припав на середину лютого 1931 р., можемо здогадуватися, що колектив був утворений у 1930 р. Його диригентом і засновником, який за словами А. Пльона, приклав чимало зусиль до започаткування сталого симфонічного оркестру, став адвокат, гобоїст і фаготист єврейського похо-

дження Ернест Варгафтіг (Ernest Warhaftig) [Додаток А 316, с. 13]. На першому концерті колективу, що пройшов з великим успіхом, були виконані увертюра “Гебриди” Ф. Мендельсона, “Романс” і Перша симфонія Л. Бетховена та увертюра до опери “Рієнці” Р. Вагнера.

Високий рівень оркестру підтверджує програма його другого концерту. В ньому під орудою видатного композитора і диригента Г. Фітельберга звучали такі складні твори, як симфонічна поема “Тіль Уленшпігель” Р. Штрауса, симфонічний епізод з балету “Сталь” – “Завод. Музика машин” Олександра Мосолова, друга дія з балету “Гарнасі” К. Шимановського, *Sinfonia brevis* і два цикли пісень в супроводі оркестру Т. Ярецького, Концерт *f-moll* Ф. Шопена [77, с. 206]. Цікаво, що напередодні, під орудою цього варшавського диригента відбулося виконання тієї ж програми з ініціативи ТШМіО (1931) [Додаток А 244, с. 5].

Львівська періодика повідомляє про вдалий виступ оркестру в 1935 р. на концерті, приуроченому до 250-річчя від дня народження Й. С. Баха і Георга Фрідріха Генделя. Тоді під батудою Я. Мунда прозвучали Скрипковий (*a-moll*) і Клавірний (*d-moll*) концерти Й. С. Баха [Додаток А 240, с. 9]. Спираючись на праці Л. Мазепи, встановлюємо, що Я. Мунд очолював оркестр до 1936 р., згодом упродовж 1936–1939 рр. він перебував під управлінням Ю. Лерера, а в 1937–1938 рр. – С. Пфайфера, про якого не збереглося докладніших відомостей [77, с. 212].

Надто обмеженою є інформація про виникнення учнівського хору. Відомо лише про один його виступ у квітні 1935 р., коли під орудою В. Адамчака колектив виконував кантату й інші твори випускника ЛМКШ, в майбутньому знаного диригента К. Гардуляка, а також Северина Туреля. Дитячі оркестровий і хоровий колективи консерваторії склалися з вихованців “Фреблівської музичної школи”, що почала діяти від 1910 р. Про їх виконавську діяльність майже нічого не відомо. Свідченням виступів дитячого оркестру є єдине повідомлення в пресі про його дуже цікавий концерт в 1932 р. під управлінням Е. Варгафтіга [77, с. 205, 207].

Дисципліна диригування, в порівнянні з консерваторією ГМТ-ПМТ, була введена у ЛМІ досить пізно – в 1928–1929 рр. Її провідним і, судячи з наявних даних, єдиним педагогом став уродженець Львова, піаніст, композитор і диригент Казимир Абратовський (Kazimierz Abratowski) [75, с. 94].

Вищий Музичний Інститут імені Миколи Лисенка. Вищий Музичний Інститут, який від 1912 р. носив ім'я Миколи Лисенка, засновано у Львові під егідою “Союзу співацьких та музичних товариств”⁵⁷ у 1903 р. На його чолі стояли відомі подвижники українського музичного мистецтва А. Вахнянин, С. Людкевич та В. Барвінський.

У 1913–1914 рр., коли директором ВМІ ім. Лисенка був С. Людкевич⁵⁸, було запроваджено спеціальність “хоровий спів”. Метою нової спеціальності стала підготовка відповідно вишкolenих співаків для хорових колективів, що діяли у Львові та інших містах Галичини. Ведення цього курсу доручили відомому диригенту Євгенові Форостині [77, с. 239].

Виникнення студентського симфонічного оркестру у ВМІ припадає на час директорування В. Барвінського⁵⁹. З. Штундер подає, що невдовзі після утворення симфонічного оркестру при Товаристві ім. М. Лисенка (1923) було організовано ще один колектив – студентський симфонічний оркестр ВМІ. Засновником і диригентом обох оркестрів був С. Людкевич [136, с. 288–289]. Про діяльність останнього збереглося єдине свідчення – рецензія Івана Копача, що позитивно оцінювала рівень колективу, зокрема доволі успішне виконання вступу до опери “Лоенгрін” Р. Вагнера [133, с. 115].

Доля цього колективу залишається не з'ясованою. М. Колесса згадує, що на початку тридцятих років у ВМІ, з огляду на “слабе навчання на духових інструментах” симфонічного студентського оркестру створити не вдалося.

⁵⁷ Це товариство виникло в 1903 р. за посередництвом хорів “Бояну”, що діяли на теренах Східної Галичини.

⁵⁸ Йому завдячуємо проведення реформи навчального процесу, виникненню філій ВМІ в ряді східно-галицьких міст.

⁵⁹ Подамо й іншу інформацію, що вказує на започаткування діяльності оркестру при ВМІ ім. М. Лисенка від 1909 р. Спершу цей гурток посідав склад “салонного” оркестру під керуванням о. Івана Туркевича, від 1913 р. уже симфонічний склад [125, с. 21].

Натомість, досить активно діяли струнний оркестр і хор, з якими від 1931 р. розпочав заняття М. Колесса [77, с. 247].

Інформація про діяльність цих колективів походить передусім з періоду 1935–1939 рр. В 1935 р. в рамках річних “пописів” оперним класом і струнним оркестром виставлено першу дію з опери “Фауст” Ш. Гуно, виконано Концерти для фортепіано з оркестром Й. Брамса (D-dur) і Й. С. Баха (d-moll). Упродовж 1936 р.: першу частину сюїти “В горах” М. Колесси, Концерт для скрипки В. А. Моцарта (D-dur), першу, уривок з другої і третю дії з опери “Фауст” Ш. Гуно. Крім цього, учнівський хор під управлінням вихованців диригентського курсу Ераста Бурачинського і Мирослава Антоновича виконав три українських народних пісні в обробці Миколи Леонтовича [77, с. 247].

Оркестр ВМІ ім. М. Лисенка, доповнений членами філармонічного оркестрового колективу, спільно з новоутвореним “Студіо-хором” також брав участь у поставі “Ноктюрну” М. Лисенка і “Вечорниць” Петра Ніщинського (1937). Під досконалим керуванням М. Колесси це виконання заслужило на повне визнання [Додаток А 308, с. 4]. В подібному складі 1939 р. прозвучали частини з опер “Аїда” і “Євгеній Онегін” [Додаток А 39, с. 9].

У супроводі струнного оркестру відбувся перший сольний виступ віолончеліста Івана-Севастьяна Барвінського. Тоді виконувались “Concerto grosso” Г. Ф. Генделя (g-moll), Соната Е. Гріга (ор. 36), твори В. Барвінського, Олександра Глазунова, Євгена Аленєва та Олексія Давидова (1938) [77, с. 248].

Регулярні заняття з диригування розпочались у вузі в 1931 р., коли з Праги повернувся М. Колесса. Судячи з його власних спогадів, цей курс був факультативним. Він проходив раз у тиждень у вигляді збірної лекції для 4–5 учнів. Здебільшого скрипалі протягом двох–трьох років проходили хорове диригування. В 1938–1939 рр. термін підготовки диригентів зменшився до одного і двох років [77, с. 247, 250].

Вагомим внеском М. Колесси у розвиток українського диригентського мистецтва стало спільне з В. Витвицьким і З. Лиськом видання “Диригентського poradnika” (1938) [6, с. 31]. В розділі “Диригування”, узагальнивши

досвід власної творчої практики та світової літератури про диригентуру, маестро заклав теоретичні та практичні основи сучасного хорового і симфонічного диригування. З часом доповнивши цю публікацію, у 1960 р. М. Колесса видав фундаментальну працю “Основи техніки диригування”, яка і сьогодні залишається однією з провідних у вишколі молодого покоління диригентів.

Отже, наприкінці 1939 р., з приходом Радянської влади, на базі ВМІ ім. М. Лисенка, консерваторії ПМТ та ЛМКШ було організовано державну українську консерваторію з польським відділом. Тож спостерігаємо тяглість національних мистецьких традицій, культивованих у вищих музично-освітніх інституціях першої третини ХХ ст. Новоствореному радянському навчальному закладу вони надали свою матеріальну базу, обладнання, кращих педагогів і найбільш підготовлених студентів. Тут продовжували працювати відомі диригенти А. Солтис і М. Колесса. Вони як представники різних національностей, які упродовж тривалого часу плекали власне музичне мистецтво, своєю педагогічною діяльністю красномовно засвідчили збереження і спадкоємність диригентських традицій в мистецькому житті краю. Прикладом плідності таких процесів залишається феномен Львівської диригентської школи М. Колесси.

Висновки до другого розділу

Різні за специфікою діяльності, національною належністю і водночас об'єднані високими ідеями мистецької довершеності, розглянуті музичні інституції, передусім, спричинилися до еволюції диригентського мистецтва у Львові в першій третині ХХ ст. Ставши потужною базою диригентської активності, вони, з одного боку, сприяли генеруванню музично-естетичних орієнтирів у молодого покоління диригентів, творчому становленню, формуванню професійних якостей та мистецьких ідеалів, інспірували їх творчі сили. З іншого – були етапними в мистецькій кар'єрі для чималої кількості як досвідчених музичних провідників, так і початківців. Спільним і першочерговим для розглянутих музичних інституцій стало виховання регіональних фахових кадрів, що було істотним для розвитку диригентського мистецтва.

На початку ХХ ст. зміст та форми театрального, концертного, музично-педагогічного сегментів у польському та українському музичних середовищах Львова були нерівноцінними, а відтак і різними були умови та можливості. Якщо в польському музичному середовищі склалися якнайсприятливіші умови для заснування багатьох професійних інституцій, що потребували й відповідного рівня диригентів – симфонічних та хорових, тобто загалом польська музична культура вже в основних своїх проявах була професійною, то в українському вона все ще залишалася аматорською, лише починаючи інтенсивний процес професіоналізації. Причина цього була тісно пов'язана зі станом музичного професіоналізму: в українському музичному середовищі ще не було інституції, яка б забезпечувала головню фахові диригентські кадри, тоді як у польському середовищі така інституція була – консерваторія ГМТ. Тому, природно, виникнення театру із самостійною оперною трупю та кількома заангажованими на постійну роботу диригентами, як і філармонії, уможливилось та зреалізувалося на польському ґрунті.

Становленню українського професійного музичного мистецтва передувала думка про необхідність створення української консерваторії, яка б надавала фахову освіту українським музикантам. Завдяки зусиллям таких діячів як А. Вахнянин, М. Волошин, С. Людкевич, В. Шухевич у 1903 р. у Львові почав функціонувати Вищий музичний інститут. Саме від нього бере початок професіоналізація українського диригентського мистецтва в місті та краї, що невдовзі дала свої позитивні плоди.

Проте неслухним було б повністю відділяти польську й українську культурні громади у вказаний період. Навпаки, про плідну співпрацю і взаємодію музикантів обох національностей свідчить те, що у Львові поруч співпрацювали як польські, так і українські професійні музичні інституції, члени яких мігрували з одного закладу в інший або ж одночасно працювали в кількох музично-професійних осередках. Неодноразовими є випадки участі професійних музикантів та аматорів із львівського українського середовища у поль-

ських інституціях і навпаки. Зокрема, щодо диригентів, то таким прикладом може бути співпраця М. Колесси з А. Солтисом, навчання Є. Козака в класі композиції А. Солтиса, праця Л. Туркевича та А. Рудницького як оперних диригентів у Міському театрі та ін.

У зв'язку з тенденцією до професіоналізації всіх ланок музичного життя, ретельного опанування фахом як композиторів, так і виконавців, у перших десятиріччях ХХ ст. спостерігаємо активізацію у справі заснування та розгортання діяльності ряду музичних установ Львова (новостворених оперного театру, Вищого музичного інституту), а також бурхливий розвиток усіх напрямків музичного життя міста. В цьому контексті особливо важливим для обраного дослідження є розвиток концертної галузі, що вимагала численних гастролей у Львові видатних європейських музикантів. Якщо музичне мистецтво функціонує в суспільстві завдяки тріаді чинників: композитор – інтерпретатор – слухач, то інтерпретатор не тільки значною мірою створює слухачьке уявлення про твір, але є також носієм тих течій культурного розвитку, що сприймаються нацією слухача і привносять в музичну культуру тієї нації індивідуальні прикмети, сформовані іншим національним середовищем.

Активний симбіоз диригентських традицій, носіями яких були представники різних національностей, зумовив акумуляцію й засвоєння європейських досягнень, які в умовах національного утвердження багатокультурного краю сприяли піднесенню музичної культури. Подібні процеси стали визначальними в еволюції диригентського мистецтва у Львові і творили самобутнє й органічне явище в історії української та європейської диригентури.

РОЗДІЛ 3.

ПРОВІДНІ СФЕРИ ДІЯЛЬНОСТІ ДИРИГЕНТІВ У ЛЬВІВСЬКИХ МУЗИЧНИХ ТОВАРИСТВАХ

3.1. Польські музичні товариства та їх сприяння розвитку диригентського мистецтва

Діяльність “Галицького музичного товариства” (від 1919 р. – “Польського музичного товариства”) набула виняткового значення для музичної культури не лише Львова, але й усієї Галичини. Від початків заснування (1838) до першої третини ХХ ст. воно займало провідні позиції у виконанні симфонічної, хорової, вокально-інструментальної і камерної музики різних жанрів та епох. Його концертна діяльність увійшла в музичні традиції міста і відіграла суттєву роль у становленні інших музичних колективів. Зокрема, постійно діючий симфонічний колектив ГМТ-ПМТ, що протягом 1900–1939 рр. був чи не єдиним оркестром, який *регулярно* (курсив мій – М. Ф.) виступав з виконаннями симфонічної музики, став основою для виникнення в 1920–1930-х рр. симфонічного оркестру Львівської філармонії. Хорова активність ГМТ-ПМТ інспірувала утворення низки співочих товариств, наприклад, “Лютня-Матір” і “Ехо-Матір”.

Як ішлося вище, в 1900–1939 рр. ГМТ-ПМТ очолювали талановиті багатогранні музиканти – композитори, педагоги, диригенти, теоретики: М. Солтис і його син А. Солтис. Діяльність А. Солтиса, як диригента концертів ГМТ-ПМТ потребує детальнішого розгляду, особливо коли йдеться про період 1917–1929 рр. Зокрема, встановлюємо, що перш ніж обійняти посаду музично-артистичного директора, він неодноразово, і навіть доволі часто виступав як диригент товариства. Його перший, незапланований виступ відбувся в квітні 1914 р. Ще будучи студентом вищих навчальних музичних закладів Німеччини, А. Солтис вимушено приїхав до Львова і заступив хворого на той час батька під час виконання “Урочистої меси” Л. Бетховена [171, с. 5–6]. Завершивши студії, він, починаючи з сезону 1917–1918 рр., почав керувати

концертами ГМТ-ПМТ, з кожним роком частіше виступаючи з колективами. Від 1925–1926 рр. під орудою А. Солтиса відбулася більшість симфонічних і вокально-інструментальних концертів.

За очільництва М. Солтиса товариство виконало значну кількість різножанрової оркестрової і вокально-інструментальної музики різних епох і шкіл: інструментальні твори композиторів Бароко (Арканджело Кореллі та Й. С. Баха), віденських класиків (Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. Бетховен), представників німецької, французької, італійської, чеської, угорської, норвезької, фінської, російської шкіл ХІХ – першої половини ХХ ст., найбільше ж – польської музики. Жанрова палітра включала концерти для різних інструментів з оркестром, концертні увертюри, симфонічні поеми, сюїти, фантазії, рапсодії, варіації, п'єси, оперні увертюри, фрагменти з музики до театру. Крім суто оркестрових опусів, постійно виконувались масштабні вокально-інструментальні форми: кантати, ораторії, фрагменти опер різних стилів та епох.

М. Солтис віддавав шану творчості польських композиторів, влаштовуючи окремі імпрези на їх честь. Відбулися ювілейні й авторські концерти М. Карловича (1908, 1926), В. Желенського (1913), С. Невядомського, Л. Ружицького, С. Монюшка (1919), К. Шимановського (1928).

Хор ГМТ-ПМТ теж мав доволі широкий та розмаїтий репертуар. Причому, у сезоні 1912–1913 рр. преса сповіщала про перший концерт старовинної музики з творів *a capella* Орландо Лассо, Вацлава Шамотульського, Миколая Гомулки [Додаток А 352, с. 5]. Однак акапельна музика виконувалася значно рідше, ніж композиції кантатно-ораторійного плану.

Аналогічну репертуарну політику проводив А. Солтис при підготовці концертів ГМТ-ПМТ упродовж 1917–1929 рр., постійно включаючи в програми оркестрову та вокально-інструментальну музику від ХVІІІ ст. до сучасних авторів. Більшість виконань новітньої музики склали композиції для симфонічного оркестру, в чому проявилися індивідуальні уподобання керівника.

ГМТ-ПМТ належало до тих масштабних тогочасних європейських музичних товариств, в яких концертна діяльність природно поєднувалася з навчаль-

ними функціями. Безперечно, поступ товариства був тісно пов'язаний з його навчальним закладом. Це спостерігаємо на прикладі якісного й кількісного зростання симфонічного оркестру та хорових колективів ГМТ. Зокрема у сезоні 1900–1901 рр. оркестр складався з 48 осіб, із них – 7 професорів, 20 учнів і 21 любителів. У 1910–1911 рр. його чисельність і кадровий склад досягнув найвищих показників за період 1900–1913 рр. У цей час колектив складала 14 професорів, 27 учнів і 42 аматори. В 20–30-х рр. ХХ ст. оркестр складався майже виключно з професорів та учнів консерваторії [77, с. 56]. Симфонічний колектив ГМТ-ПМТ тісно співпрацював з членами оркестру Міського театру, а з середини 1920-х рр. в ньому головно брали участь учні консерваторії та оркестранти міських театрів у Львові [Додаток А 286, с. 6].

Проте учениці та учні консерваторії значно рідше, лише в певні періоди, брали участь у хорових колективах товариства. Натомість директори неодноразово запрошували до співпраці інші львівські співочі колективи: “Львівський академічний хор”, “Лютня”, “Гейнал” та ін.

Склад жіночого та чоловічого хорів ГМТ налічував здебільшого 30–50 осіб. Наприклад, зі звіту Виділу за сезон 1904–1905 рр. дізнаємося, що жіночий хор складався з 50 співачок, а чоловічий – із 35 співаків [178, с. 5]. Окрім головних диригентів, з колективами товариства працювали й інші хормейстери. У 1894–1901 рр. чоловічий хор вів хормейстер, педагог співу, музичний критик і композитор С. В. Бурса-Доленга, а протягом 1913–1927 рр. – музикант-аматор, львів'янин С. Цетвінський.

Авторитетним співочим товариством, що діяло в польському середовищі Львова від 1880 р., стала **“Лютня”**. Як вагомий осередок національної культури це товариство стало прототипом для створення аналогічних польських хорових колективів з тією ж назвою. Серед них: “Лютня варшавська”, краківська, лодзька, радомська, петербурзька та ін. Це підтверджує особливу роль львівського товариства, що з часом отримало почесну назву “Лютня-Матір”. Цей колектив дав поштовх до утворення багатьох інших, подібних хорів у Бродах, Івонічі, Любіні, Перемишлі, Риманові, Сяноку, Стрию, Тернополі,

Тарнуві, Золочеві, Жовкві, а також львівських співочих колективів “Ехо” і “Гендзьба” [144, с. 153; Додаток А 354, с. 4].

У першому десятилітті існування (до утворення українського “Бояна”) це було співоче товариство, що об’єднувало поляків та українців. Його учасниками були такі українські музичні діячі, композитори й диригенти, як А. Вахнянин, Володимир Шухевич, С. Федак, Ананій Ардан, О. Нижанківський, Роман Прокопович, Генрик Топольницький, Філарет Колесса [170, с. 77]. Беручи активну участь в діяльності “Лютні”, українські митці здобули чималий досвід, який використали при створенні та веденні справ українського музичного хорového товариства “Львівський Боян” й інших українських співочих колективів, що виникли вже у ХХ ст. [33, с. 183]⁶⁰. Зв’язок руського і польського середовищ залишався тісним і на зламі ХІХ–ХХ ст. Так, “Артистичний вісник” за 1905 р. повідомляє, що в репетиціях і концертах “Лютні” взяли участь найвизначніші руські сили – співаки “Бояна” [Додаток А 31, с. 31]. З плином часу ці контакти слабнуть.

Історія “Лютні”, а особливо діяльність її диригентів вимагає окремих розвідок, в яких було б подано повний перелік прізвищ диригентів, хронологію їх праці (зокрема в другому періоді існування), проаналізовано репертуар та художні досягнення.

Діяльність товариства упродовж 1900–1939 рр. можна розділити на два етапи. Перший період тривав до початку Першої світової війни, яка призупинила працю колективу майже на п’ять років, а також до звільнення в 1914 р. з посади артистичного директора і головного диригента, засновника “Лютні” Станіслава Цетвінського [Додаток А 368, с. 4]. Львів’янин С. Цетвінський, хоча й не отримав спеціальної музичної освіти, все ж зумів стати впродовж більше тридцяти років “духовним батьком” і провідником “Лютні”. Саме з його ім’ям пов’язані її численні досягнення.

⁶⁰ В даному випадку висловлювання Я. Горака щодо реалізації А. Вахнянином великого досвіду отриманого від співпраці з польськими товариствами, в тому числі з “Лютнею”, можна віднести до інших зазначених постатей.

Поряд з ним посаду другого артистичного керівника в 1900–1903 рр. займав М. Солтис, а з 1903 по 1907 р. – Г. Ярецький [144, с. 38–41]. Ці видатні музиканти брали активну участь в діяльності товариства, тим самим підносячи його художній рівень. Період 1900–1903 рр. характеризувався тісною співпрацею “Лютні” з ГМТ, що ознаменувалася виконанням масштабних вокально-інструментальних полотен Дж. Верді, С. Монюшка, Ф. Мендельсона, С. Невядомського, Г. Ярецького. Ювілейний концерт “Лютні” до 20-річчя заснування товариства прикрасило виконання ораторії “Обітниці Яна Казимира” під орудою автора М. Солтиса [Додаток А 90, с. 4].

Г. Ярецький також епізодично виступав як диригент товариства. На початку лютого 1905 р. під його управлінням відбулося виконання балади для соліста, хору й оркестру “Прокляття барда” Р. Шумана, колядок С. Невядомського, його власних “Рицарської рапсодії” і “Preutelly” для хору з оркестром [Додаток А 102, с. 4–5]. Г. Ярецький писав хорові твори і спеціально для “Лютні”. Зокрема, цьому колективу з нагоди його 25-річчя він присвятив баладу для мішаного хору і соло з символічною назвою “Перемога пісні” [144, с. 90].

За керування С. Цетвінського спостерігаємо тенденцію до кількісного зростання колективу. Протягом 1900–1907 рр. хор збільшився з 75 до 135 учасників: в сезоні 1906–1907 рр. він налічував 48 сопрано, 17 альтів, 30 тенорів і 52 басів. Керівництво дбало і про виховання співочих кадрів. Відтак, у 1886 р. було відкрито власну школу сольного і хорового співу, яка не лише зміцнила хор товариства потрібними спеціалістами, але й виховала чималу кількість співаків-солістів, які здобули визнання на львівській оперній сцені та в інших театрах світу [Додаток А 304, с. 9].

У 1900–1914 рр. “Лютня” активно співпрацювала з численними львівськими музичними колективами: крім згаданого ГМТ, з хорами “Ехо-Матір”, “Львівський Боян”, “Бард” “Академічний хор”, з симфонічним оркестром Львівської філармонії, оркестрами 15-го і 30-го піхотних полків. У сезоні 1902–1903 рр. “Лютня” неодноразово виступала з філармонійним оркестром

у виконанні кантат та ораторій. Окремо варто згадати авторський концерт італійського композитора, директора Сикстинської капели Л. Перозі (1903). Під керуванням автора колектив спільно з “Академічним хором” виконував його ораторії “В’їзд Христа до Єрусалиму”, “Муки Христові” та фрагмент із “Мойсея” [Додаток А 89, с. 4]. В цьому ж році “Лютня” виступила під орудою ще одного відомого італійського композитора Р. Леонкавалло, презентуючи львівській аудиторії уривки з його опери “Медічі” [160, с. 115].

Репертуарна політика С. Цетвінського відображала мету і завдання, поставлені перед товариством: плекання польської хорової музики, в тому числі народної пісні. За 1900–1914 рр. було виконано чималу кількість обробок народних пісень, оригінальних духовних і світських композицій *a capella*, або у супроводі фортепіано: твори М. Гомулки, С. Монюшка, А. Мюнхгаймера, З. Носковського, Я. Галля, Г. Ярецького, В. Желенського, М. Солтиса, С. Невядомського, Ф. Нововейського, З. Стойовського, Пйотра Машинського, С. Берсона, Пйотра Студзінського, Александра Зажицького, Мечислава Сужинського, Владислава Богданського, С. Цетвінського, Євгеніуша Панкевича, Людвіка д’Арма Дітца та ін. Крім цього, в концертних програмах були представлені твори Дж. Палестріни, Антоніо Лотті, Дж. Россіні, Й. Гайдна, Франца Шуберта, Р. Шумана, Ш. Гуно, Ю. Свенсена та ін.

Попри активне звертання до суто хорової музики малих форм, С. Цетвінський зумів підняти величезний пласт вокально-інструментальної музики великих форм. Спираючись на різноманітні джерела, встановлюємо, що ці монументальні полотна належали композиторам різних епох і національних шкіл. За С. Цетвінського концертна діяльність увінчалася низкою монографічних вечорів, присвячених творчості Ф. Мендельсона (до 100-річчя уродин, 1909), З. Носковського (до річниці смерті, 1910), В. А. Моцарта й Р. Шумана (1910), Ф. Ліста і Л. Бетховена (1911), А. Дворжака (1913).

Наступний етап в житті “Лютні” – найменш вивчений – розпочався від сезону 1919–1920 рр. Уперше після війни концерт хору відбувся в грудні 1919 р. під диригуванням А. Солтиса [Додаток А 303, с. 4–5]. Як свідчить

преса, він разом з батьком М. Солтисом керував колективом упродовж 1919–1923 рр. [Додаток А 333, с. 4]⁶¹. Під їх орудою хор виконав ряд хорів С. Монюшка, ораторію “Пісня про дзвін” М. Бруха, спільно з ГМТ вперше на львівській сцені представив ораторію “Ізраїль в Єгипті” Г. Ф. Генделя (1920), а також низку хорових творів польських авторів.

Згідно з Л. Блащиком, керівником товариства в 1921–1929 рр. був уроженець Львівщини, теолог, адвокат, учень з композиції й диригентури відомого австрійця Йозефа Месснера (Joseph Messner) Міхал Вишинський (Michał Wyszyński) [140, с. 339]. Його перший виступ перед львівською аудиторією відбувся на початку червня 1925 р. Він диригував прем'єрним виконанням (вперше в Польщі) ораторії “Легенда про святу Єлизавету” Ф. Ліста [Додаток А 300, с. 6]. За даними львівської преси, він виступав з хором значно довше, ніж подає Л. Блащик, до сезону 1932–1933 та ситуативно в 1934–1935 рр. [Додаток А 327, с. 8]. У 1925 р. преса згадує виступи ще одного диригента “Лютні” – Я. Лещинського, що диригував операми й оперетами в Міському театрі та працював разом з М. Вишинським до 1930–1931 рр.

Упродовж 1930–1932 рр. посаду артистичного директора обійняв знаний у місті досвідчений театральний диригент М. Зуна [Додаток А 142, с. 5]. В літературі про це практично не згадується, як і про виступи Тадеуша Гурецького (Tadeusz Gurecki) та М. Вишинського [155, с. 82; Додаток А 255, с. 7]. Наголосимо, що М. Зуна продовжував репертуарні традиції колективу. Наприклад, в концерті приуроченому до 50-річчя “Лютні” (1931), він виконав хорову акапельну музику тільки польських авторів. Це були рідко виконувані твори М. Солтиса, Б. Валлек-Валевського, К. Шимановського, Пйотра Перковського, М. Міжеєвського, Кароля Проснака.

Упродовж 1932–1934 рр. товариство очолював диригент Львівської опери українець Антін Рудницький [Додаток А 304, с. 9]. Хормейстер Єжи Колачковський стояв на чолі “Лютні” з березня 1935 до осені 1939 р. За його керування хор провадив активну концертну діяльність. Зокрема у 1936 р. відбулося

⁶¹ Останнє повідомлення датується березнем 1923 р.

69 репетицій і 53 виступи (36 у церковних богослужіннях, 17 – у власних концертах та урочистостях) [2, с. 18]. У той час хор звертався до деяких модерних опусів. На особливу увагу заслуговує прем'єрне виконання “Співу лебедя” Ф. Шрекера [Додаток А 246, с. 9].

Польське співоче товариство “Ехо” вважають другим після “Лютні” за значенням у розвитку львівського польського хорового виконавства. Його успішна діяльність спричинилася до утворення подібних хорів в інших містах, та була відзначена почесним званням “Ехо-Матір”. Цей колектив був утворений у грудні 1886 р. співаками “Лютні” і ГМТ. Члени новоутвореного чоловічого хору (спочатку хорово дванадцятка)⁶² не виходили з організацій, до яких перед тим належали, і цим відрізнялись від інших львівських товариств [Додаток А 119, с. 984; 350, с. 5]. Їх гасло “Піснею до серця, а серцем до Вітчизни” не могло обмежити цю співочу дружину до дванадцяти співаків, відтак вона постійно розширювалася, приймаючи в свої ряди нових пропагандистів польської пісні.

Оглядаючи діяльність “Еха”, зауважимо, що музикознавча література містить повний перелік прізвищ його диригентів. Але невирішеними залишаються питання їх творчих ініціатив, зокрема, стосовно репертуарної політики, формування хорового колективу та інших проблем, що пов'язані з виконавським процесом.

Артистичним керівником і головним диригентом “Еха” упродовж 1897–1912 рр. був відомий польський композитор Ян Галль. Авторитет Я. Галля був настільки великим, що навіть у час хвороби маестро співаки не шукали нового керівника, а він до кінця своїх днів залишався їх головним диригентом. Згодом “Ехо” неодноразово влаштовувало вечори пам'яті Я. Галля. З відомостей преси випливає, що за 1900–1912 рр. під батутю Я. Галля звучала хорова музика польських композиторів, здебільшого акапельна.

⁶² Згідно з різними даними, ця хорова дванадцятка спочатку практикувала назви “Дзвінок” та “Гурток”.

Спільні концерти “Еха” з іншими львівськими товариствами включали зразки кантатно-ораторійного жанру. Приміром у 1900 р. разом з “Лютнею” було виконано кантату З. Носковського “Мандрівний музикант”; з хорами Міського театру, ГМТ, “Лютні” – “Реквієм” Дж. Верді (1901). У цьому ж році об’єднані львівські хори, серед них і “Ехо”, під керуванням М. Солтиса виконали кантату Ф. Мендельсона “Честь брата в урочистій хвилі”, з “Лютнею” та “Львівським академічним хором” під час інавгураційних концертів Львівської філармонії – щойно написану “Оду до Молодості” Г. Ярецького (1902) [Додаток А 239, с. 804]. Про склад товариства маємо доволі скупу інформацію. “Gazeta Lwowska” вказує, що в 1900 р. “Ехо” складалося з 36 співаків [Додаток А 86, с. 3]. Надалі його чисельність помітно збільшилась, зокрема, в 1909 р. тут співало 57 осіб (16 перших тенорів, 15 – других і по 13 співаків у партіях першого і другого баса) [77, с. 70]. В 1897 р. при товаристві була відкрита школа сольного і хорового співу [185, с. 42]. Зазначена дата збігається з початком праці Я. Галля і свідчить про його амбітні творчі та професійні плани щодо товариства.

Після смерті Я. Галля артистичним керівником і головним диригентом “Еха” став чеський органіст, композитор і диригент, учень А. Дворжака Ян Непомуцен Рангль-Шмігельський (Jan Nepomucen Ranzl-Šmigielski). Л. Блащик і Т. Мазепа запевняють, що він працював у колективі до 1929 р. з перервою у 1918 р. Втім, матеріали преси свідчать, що ця перерва тривала цілий сезон 1918–1919 рр.

Другим диригентом товариства в 1920 р. став відомий в місті хормейстер, довголітній член “Ехо-Матері” Антоній Кінальський (Antoni Kinalski), а заступником головного диригента в 1921 р. – львів’янин, доктор права, учень С. Невядомського (гармонія і контрапункт) Станіслав Шмідт (Stanisław Schmidt) [Додаток А 386, с. 160; 209, с. 5]. Це уточнення важливе, оскільки вважалося, що цей музикант розпочав працю від 1926 р. і займав посаду до 1939 р. [1, с. 30, 49].

За період керування Я. Рангля товариство доволі часто проводило конкурси на написання хорових творів. Нагороджені твори виконувалися на святковому концерті та, як свідчить тогочасна періодика, активно залучалися до концертних програм. Це була хорова акапельна музика відомих і малознаних польських композиторів, зокрема Ф. Нововейського, Зденека Кароля Рунда, Владислава Повядовського, Л. д'Арма Дітца, Валеріана Стися, Станіслава Ліпського, Фелікса Рибіцького та ін. Хорові твори Я. Рангля також займали поважне місце в репертуарі товариства.

Я. Ранглю належала ініціатива у проведенні низки монографічних, ювілейних і тематичних концертів: В. Желенського (1921), Я. Галля (1928), хорової музики польських і чеських композиторів (1927), з нагоди 35-річчя і 40-річчя товариства, 10-річчя і 15-річчя власної диригентської діяльності (1922, 1923, 1927, 1928). Виконавську діяльність “Еха” за його керування музичні критики відзначали як особливо активну [Додаток А 391, с. 6]. В сезоні 1927–1928 рр. колектив виступив 35 разів, дав 4 самостійні концерти. Відбулась 91 репетиція, кожна з яких відвідало коло 40 осіб [Додаток А 50, с. 205]. Це постійна кількість виконавців ще з 1920 р. у складі товариства [Додаток А 335, с. 4–5].

У сезоні 1918–1919 “Ехо” провадив згаданий М. Зуна. Цей період життя товариства майже не зафіксований львівською пресою. Відомо, що на “прощальному” концерті М. Зуни під його орудою звучали композиції польських авторів: С. Невядомського, Ф. Нововейського, В. Желенського, Генрика Обуховича і П. Машинського [Додаток А 181, с. 4–5].

Наступним керівником “Еха” упродовж 1930–1931 і частково 1931–1932 рр. став хормейстер Львівського театру Д. Польцінетті. Він, як і попередній очільник, слідував виконавським традиціям товариства, звертаючись до музики польських авторів. Незважаючи на італійське походження, Станіслав Ліпанович відзначав у нього прекрасне відчуття польської пісні [Додаток А 158, с. 8].

Короткочасно посаду артистичного керівника в 1932–1933 рр. обіймав інженер, піаніст і композитор Адам Гарасовський. У цей період “Ехо” виступило з концертом присвяченим 60-річчю від дня смерті С. Монюшка [Додаток А 395, с. 4].

Останнім диригентом “Еха” від середини сезону 1932–1933 рр. до останніх днів (осінь 1939) став Є. Колачковський, згаданий і як керівник “Лютні”. За цей час товариство провадило енергійну діяльність і виконало багато розмаїтих програм, починаючи від пісень Я. Галля – до найновіших творів сучасних польських композиторів [Додаток А 406, с. 2]. У 1935 р. Є. Колачковський ініціював концерт в честь композитора і довголітнього директора Варшавської “Лютні” П. Машинського (1935). В цьому ж році “Ехо” отримало першу премію серед чоловічих колективів на регіональному конкурсі хорів Львівщини. За керування Є. Колачковського виконавський склад колективу в 1936 р. налічував 56 співаків (18 – перший тенорів, 12 – других, 19 – перших басів і 17 – других) [77, с. 70].

“Львівський академічний хор”, як і більшість співочих осередків Львова, потребує детального дослідження. Не з’ясованим є час його утворення. Т. Мазепа зазначає дві різні дати: перша – час реєстрації у 1899 р., друга – 1902 р. Відомості Валерія Кіселевського, першого голови “Львівського технічного хору”, вказують, що “Академічний хор” був заснований ще в 1898 р. [155, с. 2]. Узагальнюючи дані, встановлюємо дату створення колективу в 1898 р., а відтак внесення його до “Книги реєстрації товариств” Галицького Намісництва у 1899 р.

Завдяки публікаціям Д. Барановського встановлюємо, що “Академічний хор”, членами якого були студенти Львівського університету, був утворений диригентом З. Щепанським [Додаток А 56, с. 114]. Він працював у колективі до 1909 р. Згідно з анонсами преси, поряд з ним у 1907 р. диригував мало-знаний Станіслав Томашевський (Stanisław Tomaszewski) [Додаток А 53, с. 5].

За очільництва З. Щепанського “Академічний хор” розвинув доволі активну концертну діяльність. Д. Барановський у 1907 р. писав, що цей колектив

неодноразово доводив, що може як самостійно, так співпрацюючи з іншими співочими товариствами, виконати поважніші музичні завдання. Його головними перевагами були молоді голоси і правдиве замилювання музикою, польською піснею [Додаток А 53, с. 5]. Цей колектив тісно співпрацював із Львівською філармонією, з її симфонічним оркестром та іншими львівськими хорами, зокрема в сезоні 1902–1903 рр. На особливу увагу заслуговує його участь в інавгураційному концерті Львівської філармонії, в авторських вечорах Л. Перозі, Р. Леонакавалло, вагнерівських презентаціях тощо. Крім цього, “Академічний хор” як виконавець хорової акапельної музики часто залучався до ініційованих філармонією концертів. А. Савка згадує про концерт до дня пам’яті померлих, де звучали “Вечірня пісня” Л. Бетховена та “Дві долі” П. Машинського (3.11.1902), про прем’єри хорових творів П. Машинського, С. Невядомського та М. Щепанського (31.12.1902) [116, с. 46–47]. Успішно виступив хор з обробками пісень Я. Галля в його ювілейному концерті (1903) [Додаток А 91, с. 5].

Наступні концерти в рамках філармонічних програм відбулись у квітні 1905 р., коли “Академічний хор” з оркестром 15 піхотного полку виконали біблійну сцену для чоловічого хору і 12 солуючих басів “Трапеза любові апостолів” Р. Вагнера [Додаток А 223, с. 5]. Цей твір і хорові уривки з опер Р. Вагнера були повторені на початку травня [Додаток А 405, с. 4].

Упродовж 1906 р. відбулося ряд успішних виступів хору: концерт польських пісень в обробці С. Монюшка, З. Носковського, О. Зажицького, Я. Галля, М. Свежинського; концерт скрипаля Анрі Марто, де хор співав “Гондольєрів” Ф. Шуберта і твори С. Монюшка [Додаток А 56, с. 114]. Наприкінці 1906 р. співоче товариство брало участь у поновленні опери “Тангейзер” Р. Вагнера під орудою іспанського диригента Міського театру А. Рібери і отримало схвальні відгуки в пресі [Додаток А 63, с. 3].

В 1909–1914 рр. хор очолив учень Г. Ярецького Леон Юрчинський (Leon Jurczyński) [140, с. 118]. Про його діяльність відомо лише, що у 1913 р. у “Концерті львівських співочих товариств” він диригував виконання “Ave Caesar”

С. Невядомського [Додаток А 367, с. 4]. В 1918 р. хор очолив скрипаль і композитор, учень М. Солтиса Францішек Рилінг (Franciszek Ryling) [140, с. 255]. Він недовго пробув на цій посаді, бо в березні 1923 р. в пресі згадується інший керівник, композитор (учень С. Невядомського) і музичний критик Роман Белоглабек (Roman Belohlavek) [Додаток А 213, с. 4–5].

“Калейдоскоп” диригентів змінювався й надалі. В 1924 р. “Академічним хором” керував А. Солтис, що виконав ораторії “Обітниці Яна Казимира” М. Солтиса, хорові твори В. Фріманна, Я. Галля, М. Карловича і М. Солтиса [Додаток А 216, с. 5]. В сезоні 1927–1928 рр. посаду артистичного керівника обійняв диригент “Еха” Я. Рангль [Додаток А 113, с. 2]. Преса подавала, що в цей період хор знаходився в стані реорганізації, був кількісно більшим, але якісно слабким [Додаток А 390, с. 11]. У 1929–1930 рр. його очолив Ю. Квятковський (J. Kwiatkowski), ім’я якого не вдалось встановити, а впродовж 1933–1938 рр. – адвокат, початкуючий хормейстер Тадеуш Добжанський (Tadeusz Dobrzański). В 1935 і 1938 рр. “Академічний хор” знову очолював Ф. Рилінг [155, с. 83, 85–91].

До маловивчених польських співочих товариств належить **“Хор Львівських друкарів”**. Т. Мазепа вказує, що його було зареєстровано в 1903 р. [77, с. 82]. Однак, за іншими даними, він розпочав діяльність набагато раніше, ще в 1901 р. [Додаток А 149, с. 5]. Про довоєнний період його існування майже нічого невідомо. За спогадами Теофіла Лауди, секретаря хору, перед війною тут довгі роки працював Францішек Домішевський (Franciszek Domiszewski), вихованець М. Солтиса і Я. Галля, випускник Віденської консерваторії, диригент “Еха-Матері” у 1891–1892 і 1895 рр. Він, забезпечив належний художній рівень хору, а його концертні програми відзначалися ретельністю у доборі творів [Додаток А 50, с. 205].

Після перерви воєнних років товариство відновило працю в 1921 р. За Т. Лаудою, після кількох “прохідних” диригентів колектив очолив А. Кінальський, який здобув неабияку симпатію й пошану усіх співаків [Додаток А 50, с. 206]. Матеріали преси вказують, що він займав цю посаду до 1930 р.

Під його управлінням виконувалися хорові твори С. Монюшка, Я. Галля, Б. Валлек-Валевського, Вацлава Лахмана, В. Гаусмана, К. Абратовського, Вацлава Вейта, А. Орловського, С. Ліпського, Я. Ярославенка. Хор неодноразово брав участь у виконанні оперет, здебільшого спільно з симфонічним оркестром товариства “Гвезда”. Їх співпраця проявлялась в участі “Хору друкарів” у симфонічних імпрезах цього колективу. Зокрема, в травні 1924 р. в рамках спільного концерту хор виконав композицію диригента й засновника оркестру К. Абратовського, в 1933 р. виступив на святкуванні його 10-річного ювілею [Додаток А 133, с. 6; 393, с. 7].

У другій половині 1930-х рр. виступи хору не рецензуються пресою. Однак окремі повідомлення вказують, що колектив не тільки продовжував існувати, але й змінював назву. На початку 1934 р. він виступав як “Хор Польських друкарів”, а наприкінці січня 1939 р. – як хор товариства друкарів “Вогнище” (“Ognisko”) під керівництвом сина А. Кінальського – інженера, піаніста й композитора Станіслава Кінальського (Stanisław Kinalski) [Додаток А 238, с. 2; 376, с. 6].

“Львівський робітничий хор” (1902) став першим музичним товариством у назві якого подано його соціальний склад. Невідомі сторінки статуту розкривають, що мета хору полягала у плеканні хорового співу, пробудженні замилювання до пісні, влаштуванні доповідей і лекцій, пов’язаних з історією співу й музики, проведенні концертів. Тут також відзначалося, що членом товариства міг стати будь-який житель-робітник Львова чи його околиці [12, с. 12].

Т. Мазепа пише, що з часу заснування до 1920 р. його керівником був А. Кінальський, диригентом – Роман Дришко (Roman Dryszko) [164, с. 58]. Інша інформація про цей колектив відноситься частково до 1920-х і передусім до 1930-х рр. Архівні джерела вказують, що від травня 1923 р. “Робітничий хор” був викреслений з реєстру товариств у зв’язку з заборонаю діяльності [12, с. 9]. А вже в березні 1926 р. він звітував про вибори голови та його заступника. В 1928 р. цей колектив нараховував 50 осіб, на чолі яких стояв ще один із родини диригентів Кінальських – Мар’ян Кінальський (Marjan Kinalski)

[Додаток А 50, с. 206]. Позаяк, преса вперше згадала прізвище цього музиканта, припускаємо, що в цей період відбувся його диригентський дебют. Несподіваним видається висловлювання А. Пльона, який відгукуючись на концерт “Робітничого хору” на початку 1930 р., зауважував, що це був його перший виступ. Автор подавав, що колектив під диригентурою М. Кінальського складався з 40 учасників [Додаток А 242, с. 12].

У наступному сезоні 1930–1931 рр. товариство виступило з концертом пісень польських композиторів під орудою іншого керівника, учня М. Вольфшталя (скрипка) та А. Солтиса (диригентура) Р. Куклевича [Додаток А 143, с. 5]. На початку червня 1932 р., в рамках урочистостей, присвячених С. Монюшку, в його інтерпретації прозвучали низка пісень та балада “Про Флоріана” цього композитора. Оскільки в наукових джерелах вказано, що Р. Куклевич дебютував після 1934 р., наголосимо на важливості наведених фактів.

Звіт за 1933 р. докладно висвітлює творчу діяльність товариства, вказуючи: колектив виступив 49 разів, відбулось 98 репетицій чоловічого складу, 45 репетицій жіночого складу і 36 спільних. У чоловічому хорі було 70 осіб, в жіночому – 68. Музична бібліотека налічувала 224 хорові твори [12, с. 3].

Важливою інформацією слід вважати повідомлення в часописі “Chwila”, за яким в 1935 р. “Робітничим хором” керував відомий український оперний співак і хормейстер Роман Прокопович (Орленко). Під його орудою на конкурсі хорових товариств Львівщини “Робітничий хор” зайняв друге, після “Лютні-Матері”, місце [Додаток А 326, с. 7].

У 1937 р. хор налічував 40 чоловіків і 22 жінок. Його діяльність, відповідно до статутних зобов’язань, складалася із зібрань, лекцій, курсів, вечорів та ін. [3, с. 19]. Докладнішу інформацію отримуємо зі звіту 1938 р. За цей період відбулось 10 виступів, серед яких – участь в богослужіннях, 80 репетицій (при загальній відвідуваності близько 28 співаків), здійснено перекладів 56 композицій [3, с. 24]. В цей час диригентами “Робітничого хору” були

М. Альтенберг, диригент Міського театру, і скрипаль, педагог, композитор і диригент Т. Шиферс (учень А. Солтиса) [164, с. 58].

У Львові приблизно в 1930-х рр., діяв **“Робітничий оркестр”**. Назва колективу близька до описаного вище співочого товариства, що настановує на думку про їх співіснування в одній організації. На концерті у квітні 1930 р. “Робітничий оркестр” презентував твори Ф. Шопена, І. Падеревського і Ф. Нововейського [Додаток А 147, с. 5].

“Хор [полі]техніків” розпочав виступи в грудні 1898 р., коли в рамках “Товариства братньої допомоги студентів Львівської політехніки” утворився хор “Співоче коло”. Однак організація “Хору техніків” припадає на сезон 1904–1905 рр. Його затвердження Намісництвом як окремого самостійного товариства відбулося 8 квітня 1905 р. [149, с. 8].

Проаналізувавши діяльність цього чоловічого хору відзначимо його виняткову активність як у творчій, так і у внутрішньо-організаційній сферах. Насамперед підкреслимо масштабність цього співочого колективу, який в деякі періоди досягав навіть 106 осіб, розгорнуту гастрольну політику, активне концертне життя, часте проведення репетицій упродовж тижня (3–4 рази) та особливо чисельний диригентський штат. Цю інформацію подаємо на підставі відомостей, отриманих із “Хронік Львівського технічного хору” [155].

На початках діяльності хору (1904–1906) артистичними керівниками були Владислав Гонсьорський (Władysław Gąsiorowski), Л. Люстіг (L. Lustig) та їх помічник Едвард Максимович (Edward Maksymowicz). Та найбільші художні досягнення колективу пов’язують з талановитим музикантом Броніславом Вольфшталем. Він виступав тут упродовж 1906–1910, 1923–1924 рр. Від листопада 1909 р. на посаді його заступника працював С. Томашевський, який у 1910–1914 рр. став головним диригентом “Хору техніків”. За його керування в сезоні 1912–1913 рр. хор складався з максимальної кількості співаків за весь час існування колективу (106 осіб). Простежуємо певну стабільність у відві-

дуванні репетицій (94 особи) [155, с. 32, 36]⁶³. Його помічником від сезону 1912–1913 рр. був голова товариства С. Шмідт. Він очолив колектив в семирічний період 1914–1921 рр., коли товариство не функціонувало, періодично виступаючи з невеликим ансамблем. У період десятимісячної російської окупації Львова (3.09.1914–22.06.1915) диригент із 8-особовим складом хору щоденно брав участь у концертах, що проходили в Міському театрі. В 1916–1918 рр. “шістнадцятка” хору виступала у Кракові.

Після відновлення праці товариства в травні 1921 р. С. Шмідт став його одноосібним мистецьким керівником і виступав до сезону 1923–1924 рр. У 1924–1925 рр. хором керував диригент Міського театру К. Левицький. Його заступником був Тадеуш Залуський (Tadeusz Załuski). К. Левицький працював тільки половину вказаного сезону, після чого його замінив ще один диригент театру і товариства “Лютня-Матір” Я. Лещинський. Половину сезону 1925–1926 рр. йому допомагав Тадеуш Чайковський (Tadeusz Czajkowski). Упродовж 1926–1929 рр. на посаді артистичного керівника став довголітній член “Хору техніків”, що виконував функції як секретаря, так і акомпаніатора – А. Гарасовський. Від сезону 1927–1928 рр. його заступником був Францішек Зихлінський (Franciszek Zychliński).

З диригентом С. Кінальським товариство співпрацювало в 1929–1930 рр. і протягом 1933–1936 рр. (від травня 1935 р. його помічник – Станіслав Турович (Stanisław Turowicz)). А в міжчасі керівниками були: Александр Ропіцький (Aleksander Ropicki) (1930–1931), М. Зуна (половина сезону 1931–1932) і професор та керівник оркестру й хору ВМІ ім. М. Лисенка Микола Колесса. Протягом 1936–1939 рр. тут виступали А. Штадлер (1936–1938), композитор і диригент, учень Клеменса Краусса (Clemens Krauss) Мечислав Кжинський (Mieczysław Krzyński) (від 19.01.1938) та Адам Смоленський (Adam Smoleński) (від 10 листопада 1938 до осені 1939 р.).

⁶³ Чисельність хору коливалася в межах 64–70 осіб. Ще одне кількісне зростання відбулося у 1936 р. Тоді колектив складався з 77 співаків.

Вивчаючи репертуар “Хору техніків”, відзначимо деякі його тенденції. Насамперед, це однакові естетичні позиції більшості диригентів щодо популяризації польської музики. Важливу складову репертуару становили хорові твори диригентів цього колективу. Виконувалися композиції Б. Вольфшталя, С. Томашевського, С. Шмідта, Я. Лещинського, А. Гарасовського, О. Ропіцького, А. Кінальського, А. Штадлера. Визнання їх диригентської та композиторської діяльності спричинило організацію в травні 1938 р. “композиторського концерту диригентів” [155, с. 132]. Крім того, в репертуарі хору було чимало оригінальних опусів переважно малої форми, так і обробок народних пісень, найбільше польських, а також чеських, сербських, словенських і татарських. Цей вибір був зумовлений, крім інших причин, численними гастрольними турне колективу та співпрацею з іноземними хорами.

Кожен із названих диригентів товариства звертався до хорової спадщини видатних європейських композиторів минулого і сучасності. Наприклад, за очільництва А. Гарасовського “Хор техніків” наприкінці квітня 1928 р. презентував концерт англійської музики. Твори Гренвілла Бантока, Томаса Дюнгілла, Едварда Елгара, Ральфа Воана-Вільямса та Джона Веста вперше звучали не тільки у Львові, але й Польщі [Додаток А 165, с. 5]. О. Ропіцький також запропонував невідомі твори Михайла Іпполітова-Іванова, П. Чайковського та власні композиції [155, с. 95].

Повна картина діяльності товариства неможлива без опису його широкої гастрольної географії. Адже за час свого існування товариство концертувало в Югославії, Чехословаччині, Угорщині, Румунії, Туреччині, Єгипті, Естонії, Фінляндії, Швеції, Литві, Греції, Болгарії, Австрії. Крім цього, неодноразово виїжджало з концертами до Борислава, Дублян, Десятини, Золочева, Дрогобича, Яворова, Самбора, Ходорова, Мостиська, Бібрки, Стрия, Турки, Перемишля, Бережан, Підгаєць, Трускавця, Калуша, Рогатина, Снятина, Лежайська, Станіславова, Коломиї, Чернівців, Лодзі, Варшави, Ченстохова, Ланцету, Кракова, Гданська, Гдині, Катовіце, Познані, Жешува.

Польське співоче товариство “Бард” було зареєстроване в 1908 р. та проіснувало, як більшість товариств, до осені 1939 р.⁶⁴ Незважаючи на активну виконавську діяльність, маємо обмаль інформації про нього. Знаходимо лише відомості про деяких диригентів цього чоловічого хору та поодинокі згадки про його спільні виступи з іншими співочими колективами. Про життя “Барду” в довоєнний період майже нічого не відомо. З відгуку Е. Вальтера на “Концерт львівських співочих товариств” в листопаді 1913 р. вдалось встановити, що “Бардом” керував Тадеуш Шиманович (Tadeusz Szymanowicz) [Додаток А 367, с. 4]. Під його батугою хор виконав “Співака-переможця” Г. Ярецького та “Жовнірську пісню” С. Монюшка в обробці Я. Галля.

Лише після закінчення війни преса згадує про товариство – на початку червня 1920 р., а відтак, досить систематично до 1939 р. Таким чином, дізнаємося, що артистичним директором упродовж 1920–1922 рр. був Генрик Збієвський (Henryk Zbijewski). Під його орудою виконувалася здебільшого музика польських авторів, зокрема В. Лахмана і С. Невядомського. Протягом свого існування “Бард” сумлінно виконував вимоги власного статуту, що полягали в культивуванні й поширенні польської пісні [4, с. 2].

У 1922–1928 і в сезоні 1935–1936 рр. посаду артистичного керівника товариства обіймав А. Штадлер. Поряд з ним в 1927–1928 рр. виступав скрипаль, композитор і початкуючий диригент В. Гаусман, учень М. Солтиса. Цей період докладно висвітлювався в пресі як яскравий етап у житті товариства. У 1922 р. “Бард” влаштував композиторський вечір А. Штадлера, де з оркестром “Колектив молодих музикантів” презентував композиції маестро [Додаток А 266, с. 4]. Під його орудою в 1927–1928 рр. відбулося святкування 20-річчя колективу. У цей знаменний для хору сезон пройшло 98 репетицій та 12 виступів, хор налічував понад 50 осіб [Додаток А 50, с. 206–207].

За другої каденції А. Штадлера (1935–1936) чисельність хору коливалася коло 46 співаків, що вказує на певну стабільність у співочому складі [15, с. 13].

⁶⁴ Очевидно, “Бард” утворився в 1907 р., оскільки святкування 20-річчя, а згодом 30-річчя товариства відбувалися в 1927 і 1937 рр.

Звернемо увагу й на активну концертну діяльність “Барду”, що виступав самостійно та брав участь у державних, релігійних урочистостях, часто виступав на радіо. За очільництва А. Штадлера виконувалися хоріві твори С. Монюшка, А. Мюнхгаймера, В. Лахмана, часто Р. Белоглавека, а також власні композиції.

Протягом одного сезону (1928–1929) тут також керував диригент Львівської оперети Роман Войнарович [Додаток А 135, с. 14]. “Gazeta Lwowska” повідомляла, що в 1930 р. “Бардом” керував Мечислав Каша (Mieczysław Kasza). Під його управлінням колектив виконував старовинні польські колядки в опрацюванні П. Машинського, А. Штадлера, Томаша Флаші й Т. Ґурецького. Очевидно, він диригував й іншим концертом, що відбувся в травні цього ж року. Його програма складалася з регіональних пісень в обробці польських авторів. Невідомо хто був очільником “Барду” упродовж 1930–1931 і 1931–1932 рр. Згідно з Л. Блащиком, орієнтовно в цей час працював Р. Белоглабек [140, с. 22].

Інформація про наступного керівника належить до початку грудня 1932 р. Ним став вже згаданий Ф. Рилінг [Додаток А 156, с. 6]. Він стояв на чолі “Барду” ще й в сезоні 1934–1935 рр. У цей період колектив зайняв друге, після “Ехо-Матері”, місце у регіональному конкурсі хорів Львівщини.

Після повернення на один сезон А. Штадлера, посаду артистичного директора в 1936–1937 рр. обійняв М. Кжинський. Під його керуванням проходив 30-літній ювілей товариства. На святковому концерті хоріві твори свого батька презентував А. Солтис, власні композиції – А. Штадлер. Хор складався з 40 співаків [Додаток А 122, с. 10–11]. За кілька місяців до ювілею, “Бард” разом з “Лютнею” і ПМТ під орудою А. Солтиса виконував фрагменти з ораторії “Обітниця Яна Казимира” М. Солтиса [Додаток А 121, с. 11].

У сезоні 1937–1938 рр. диригентом товариства було обрано А. Смоленського, а його заступником Болеслава Золкевича (Bolesław Zolkiewicz) [15, с. 17]. За їх керування хор брав участь в концерті, присвяченому С. Невядомському і композиторському вечорі А. Штадлера. “Бард” посів друге місце

у конкурсі, влаштованому до 25-річчя “Малопольського союзу співочих і музичних товариств”, виступив у Великому Любіні й Немирові. Його чисельність в 1938 р. коливалась в межах 52–58 осіб.

Прізвища керівників товариства останнього сезону є невідомими. Можемо припустити, що ними залишалися А. Смоленський і Б. Золкевич. Можливо, цю посаду обіймав Роман Пренговський.⁶⁵ Адже як відомо, що упродовж тривалого періоду він виконував обов’язки голови, організатора і популяризатора “Барду”.

Співоче товариство “Гейнал” (“Сигнал”) зареєстроване в 1909 р. [164, с. 83]. Джерела, крім дати заснування, майже не містять відомостей про нього. У статуті вказано, що метою товариства було плекання музики, зокрема хорового співу, для чого визначалися певні обов’язки: утримання відповідного приміщення, управління та бібліотеки, влаштування публічних виступів, серед яких *чотири* (курсив мій – М. Ф.) власних та обов’язкових упродовж року, розписування конкурсів на хорові твори, видання співаників [7, с. 10]. Уперше про цей хор преса згадує на початку квітня 1909 р., коли “Гейнал” спільно з хором та оркестром ГМТ та учнями хорового класу консерваторії (кер. С. Невядомський) виконували під орудою М. Солтиса музичну легенду Г. П’єрне “Дитячий хрестовий похід”. Керівником “Гейналу” був на той час заступник голови товариства “Ехо-Матір” в 1899–1901 рр., співак Владислав Славічек (Władysław Ślawiczek). Очевидно, він став його першим мистецьким очільником [Додаток А 74, с. 4].

У 1913 р. чоловічий хор “Гейналу”⁶⁶ брав участь у “Великому концерті львівських співочих товариств” – вже під управлінням А. Штадлера він виконував композицію свого маестро [Додаток А 367, с. 4]. А. Штадлер обійняв посаду артистичного керівника ще в 1912 р. На власному концерті 19 грудня 1916 р. колектив виконав хорові твори *a capella* та в супроводі оркестру (за участю оркестру 44 піхотного полку під керуванням В. Янди) Ф. Ліста,

⁶⁵ За Т. Мазепою, Р. Пренговський був диригентом “Барду” в 1937–1939 рр.

⁶⁶ Оскільки відомості за 1913 р., а потім за 1916 р. свідчать тільки про виступи чоловічого хору “Гейнал”, можемо здогадуватися, що якийсь час він діяв у такому виконавському складі.

В. Лахмана, Е. Гріга та композиції свого диригента. Поширену серед чоловічих хорів Львова композицію Е. Гріга “Пізнання краю” було повторено тими ж виконавськими силами в наступному 1917 р. [Додаток А 194, с. 5]. Подальша інформація преси про цей хор відноситься аж до 1930 р., тож можемо припустити, що він тимчасово призупиняв свою працю.

У 1930 р. “Гейнал” разом з “Арфою” виступили на урочистому вечорі, присвяченому Тадеушу Костюшко. І хоча в пресі не подано прізвища керівника “Гейналу”, припускаємо, що це був його довголітній диригент Владислав Плен (Władysław Plén), якого названо у протоколах загальних зборів товариства головою та мистецьким керівником упродовж 1931–1937 рр. Поруч нього посаду диригента обіймав Станіслав Плен (Stanisław Plén) (1931–1937), а його заступниками в різний час були Роберт Курдзель (Robert Kurdziel) (1933), Ян Хитрий (Jan Chytry) (1934) і колишній хормейстер “Хору техніків” Е. Максимович (1935) [7, с. 1; 17, с. 17].

Архівні джерела свідчать, що 1931 р. хор налічував 50 співаків. За цей час відбулось 59 репетицій із відвідуваністю близько 20–30 осіб і 13 виступів. Його музична бібліотека складалась із 49-ти музичних творів [5, с. 14]. Інформація за період 1932–1933 рр. вказує на поживлення творчої діяльності “Гейналу”: відбулось 22 виступи, загальна кількість репетицій збільшилася до 83-х разів, а їх відвідуваність зросла від 14 до 39 співаків. Чисельність хору становила 60 осіб, музична бібліотека розширилася до 95 хорових творів [7, с. 3]. У 1932 р. “Гейнал” з товариством мандоліністів “Серенада” організували концерт польської пісні [Додаток А 141, с. 6].

У 1937 р. чоловічий склад хору налічував 25 особи, жіночий – 14. Бібліотека товариства мала в наявності 220 хорових творів.

Польське співоче товариство “Гендзьба”. Подаючи довідку про цей колектив, Т. Мазепа зазначає час його реєстрації (1910 р.) і називає двох диригентів – В. Адамчака і Влодзімежа Брилу (Włodzimierz Bryła) [77, с. 83]. Преса вказує, що “Гендзьба” виникла з молодшої частини членів “Лютні-Матері”, а очолив її молодий музикант, учень Л. Ружицького і С. Невядомського Юзеф

Велешук (Józef Weleszczuk) [Додаток А 354, с. 4]. Під час концерту, що відбувся наприкінці 1910 р., він диригував хоровими творами сучасних польських авторів В. Желенського, С. Невядомського, Ф. Нововейського, М. Свежинського, Е. Вальтера та власними композиціями.

Через два роки “Гендзьба” виконувала разом з оркестром 80 піхотного полку кантату В. Желенського “Костюшко”, хорові твори *a capella* польських авторів Б. Валлек-Валевського, П. Машинського, Г. Опенського, З. Носковського [Додаток А 361, с. 4]. Е. Вальтер підкреслює, що в цьому концерті відбувся й дебют диригента. Оскільки, автор не подає його прізвища, можемо припустити, що це були зауважені Т. Мазепою органіст і диригент В. Адамчак чи адвокат, піаніст-акомпаніатор, диригент військових оркестрів та аматорських хорів, львів’янин В. Брила. Про “Гендзьбу” пише і “Lwów teatralny”. У тижневику описано концерт польської музики в квітні 1912 р. Тоді переважно виконувалися композиції в супроводі оркестру, серед яких чільне місце належало хоровим уривкам з опери “Варшав’янка” Л. Ружицького [Додаток А 123, с. 13].

Дослідження з історії **Львівського співочого товариства “Арфа”** містять обмаль відомостей. Крім дати виникнення і прізвищ деяких диригентів про нього нічого не відомо. Розглянемо детальніше його діяльність.

За Т. Мазепою, “Арфа” була заснована С. Кінальським у 1916 році [164, с. 61]. Однак Мар’ян Фаріон (голова товариства) запевняє, що цей чоловічий хор розпочав виступи в 1915 р. [Додаток А 50, с. 208]. Він також вказує, що керівником і першим диригентом став Тадеуш Хоронжак (Tadeusz Chorążak). Спогади М. Фаріона, деякі пресові та архівні матеріали уможливили відтворення історії функціонування цього колективу. У 1916 р. художнє керівництво в “Арфі” обійняв знаний львівський хормейстер Р. Белоглавок. Під його орудою концертна діяльність хору ставала дедалі інтенсивнішою. Товариство влаштовувало вокально-музичні вечори, а в 1918 р. вирушило з концертом до Коломиї. У 1917 р. кількість виступів становила 56 разів, а в 1918 р. – 42 [Додаток А 50, с. 209]. Наступний етап у житті товариства пов’язаний

з історичними подіями воєнного часу. Упродовж двох з половиною років (від листопада 1918 до березня 1921) “Арфа” переривала діяльність, проте в міжчасі, коли бойові дії призупинялися, товариство відновлювало працю. Оновившись у перших місяцях 1919 р., хор під орудою Р. Белоглавека і початкуючого хормейстера С. Кінальського в період від 5 листопада до кінця 1919 р. виступив аж 14 разів [Додаток А 50, с. 210].

У березні 1920 р. товариство очолив освічений диригент А. Кінальський. А через кілька місяців, у травні 1920 р. “Арфа” оголосила конкурс на написання хорових творів. У відбірковій комісії працювали Р. Белоглабек і А. Кінальський, відомі диригенти, композитори, музично-громадські діячі Ф. Нововейський, Я. Рангль, А. Родзінський, А. Солтис і Е. Вальтер [Додаток А 118, с. 127–128]. Одразу після завершення воєнних подій в травні 1921 р. А. Кінальський підготував власний концерт хору, організував гастрольне турне до Самбора, Стрия, Трускавця, Дрогобича, Калуша, Станіславова, Коломиї, Чорткова, Снятина, Тернополя і Золочева.

У сезоні 1922–1923 рр. мистецьким керівником “Арфи” став один з її засновників С. Кінальський. За відсутністю повної інформації припускаємо, що він займав цю посаду до сезону 1927–1928 рр. Цей період М. Фаріон характеризує як матеріально важкий, з низькою концертною інтенсивністю внаслідок реорганізації колективу. В сезон 1927–1928 рр. на чолі “Арфи” став Людвік Пташек (Ludwik Ptaszek). Під його керуванням хоровий колектив у складі 56 осіб активно долучався до святкувань різноманітних державних і релігійних урочистостей [Додаток А 50, с. 210]. Згодом, до останніх днів існування, за виключенням сезону 1937–1938 рр., коли артистичне керування обіймав А. Смоленський, товариство перебувало під мистецьким проводом С. Кінальського. Його заступниками були Збігнєв Маурер (Zbigniew Maurer) (1930–1931) і Леонард Горошко (Leonard Horoszko) (1935) [11, с. 5].

Невеликий перелік згаданих у пресі музичних творів, що виконувала “Арфа” в різний час, не дає підстав створити повну картину репертуарної політики її керівників. Проте загалом можемо зробити висновок про перевагу

польської пісні та виконання хорових творів тільки польських авторів, в тому числі хорових композицій диригентів товариства Р. Белоглавека і С. Кінальського [16, с. 4].

Про заснований у листопаді 1923 р. чоловічий хор “Сирена”, як і про більшість інших товариств, відомо дуже мало. Хор займався в головній майстерні Залізниці при товаристві “Музика залізничників”, а його членами були ремісники Львова. Першим диригентом – до 1927 р. – був В. Плен [Додаток А 50, с. 213]. Як зауважує Тадеуш Бялик, секретар хору, в 1923–1927 рр. колектив неодноразово виступав у Львові й на провінції. Однак тогочасна преса майже не висвітлює концертної діяльності хору за цей період. Знаходимо лише одне повідомлення про участь “Сирени” в урочистій академії на честь маршала Юзефа Пілсудського наприкінці березня 1925 р. Тоді під керуванням В. Плена було виконано кантату Франца Грубера “Нехай живе дід” та дві пісні в обробці Отто Мечислава Жуковського [Додаток А 151, с. 3].

У листопаді 1927 р. посаду артистичного керівника обійняв Я. Рангль. У цей час колектив налічував 47 осіб, а також володів доволі чисельною бібліотекою. Як зазначав Т. Бялик, секретар хору, у бібліотеці, поряд з партитурами виконуваних до цього часу хорових творів, містились різноманітні обробки пісень, а також оригінальні композиції, здебільшого великої форми С. Невядомського і В. Лахмана [Додаток А 50, с. 213].

Чергова інформація про колектив пов’язана з сезоном 1929–1930 рр.: на “Великому ранку коляд” хор виступив під орудою професора М. Возного (M. Woźny) [155, с. 82].

Подальша згадка про діяльність “Сирени” походить з 1935 р., часу керування А. Штадлера. Під його орудою колектив зайняв почесне третє місце в регіональному конкурсі хорів Львівщини [Додаток А 326, с. 7]. Наступним очільником товариства в 1936–1939 рр. став Ф. Рилінг. Під його управлінням в 1938 р. “Сирена” знову брала участь у концерті-конкурсі хорів Львівщини з композицією свого диригента [155, с. 150].

За ініціативою Мар'яна Децовського (Marjan Decowski), Стефана Якубовського (Stefan Jakóbowski) і Адама Шафрана (Adam Szafran) в сезоні 1923–1924 рр. було засновано **“Львівський хор медиків ветеринарії”**. Його першим диригентом став М. Децовський. Та все ж, попри систематичну працю хору, його офіційні виступи розпочались тільки в сезоні 1925–1926 рр. [Додаток А 50, с. 212]. У 1927–1928 рр. колектив очолив Р. Белоглавок. Під його диригентурою 30-особовий хор доволі часто виступав, отримуючи схвальні відгуки музичних критиків [Додаток А 390, с. 11]. Його несподіваний виїзд зі Львова ще до закінчення сезону призвів до повернення на посаду артистичного керівника М. Децовського. Поруч з ним виступав також і В. Гаусман [Додаток А 167, с. 3]. На основі афіш, вміщених у виданні **“Хроніки Львівського технічного хору”**, довідуємось, що В. Гаусман став керівником **“Хору медиків ветеринарії”** в 1929–1930 рр. [155, с. 81–94]. З матеріалів преси відомо, що В. Гаусман диригував тут у 1934 і 1935 рр., припускаємо, що він не переривав своєї праці в колективі впродовж 1929–1935 рр. Під його орудою хор брав участь у таких поважних імпрезах, як ювілейний концерт, присвячений творчості Б. Сметани та А. Дворжака (1934), в регіональному конкурсі хорів Львівщини в березні 1935 р. Оскільки, преса, хоча й епізодично, продовжувала згадувати про колектив, ймовірно, він продовжував функціонувати до осені 1939 р., а його диригентом у 1935–1939 рр. був Є. Колачковський [77, с. 84].

1923 р. слід вважати роком заснування **“Хору легіонерів”**. Однак, утворившись в лоні **“Польської спілки легіонерів”**, упродовж двох років він діяв під назвою **“Хор Польської спілки легіонерів”** у Львові [18, с. 3]. Виходячи з плинності диригентських сил, а також доволі обмеженої інформації про їх працю в колективі, перелічимо відомі нам прізвища його керівників. Це були відомий співак, ініціатор утворення і довголітній голова **“Ехо-Матері”** Юзеф Апфель (Józef Arfel) (1925–1930), С. Кінальський (1932, 1936), Роман Кукквич (Roman Kukkwicz) (1934), К. Гардуляк (1935) і К. Котші (K. Kotschi) [Додаток А 129, с. 2; 389, с. 5].

Подаємо нову інформацію про функціонування “Хору легіонерів”. Його склад у 1932 р. налічував 50, а в 1934–57 осіб. Низка повідомлень за цей період вказують на його доволі систематичну і плідну працю. Наприклад зафіксовано, що в 1932 р. колектив виступив 31 раз, а кількість проведених репетицій у 1934 р. становила 105 разів (тобто двічі, а то й тричі на тиждень) [18, с. 30–31]. У 1935 р. “Хор легіонерів” зайняв восьме (після “Хору медиків ветеринарії”) місце на регіональному конкурсі хорів Львівщини [Додаток А 326, с. 7]. Небагато відомо про репертуар колективу. Віднайдений перелік творів підтверджує, що хор слідував поставленому завданню – пропагувати польську пісню [18, с. 5].

Аматорський симфонічний оркестр товариства “Гвезда”. Цей колектив провадив активну виконавську діяльність у 1923–1939 рр., проте його історія надто мало відома. Створення оркестру було ініційоване аматорами, шанувальниками оркестрової музики спільно з початкуючим львівським диригентом, що походив з родини органістів, К. Абратовським [Додаток А 50, с. 214]. Він очолив цей колектив у 1923–1937 рр.

Очевидно, в знак подяки товариству ремісників і промисловців “Гвезда”, що прихистило й підтримало музикантів-аматорів, оркестр став діяти під одноіменною назвою цього немюзичного об’єднання. Підкреслимо, що симфонічний оркестр товариства “Гвезда” складався з представників різних професій, серед яких були чиновники, ремісники, крамарі та студенти. На початках своєї праці він налічував 30 інструменталістів [Додаток А 393, с. 7]⁶⁷. Протягом 14 років під керуванням К. Абратовського оркестр чимало виступав з власними симфонічними програмами, а також в рамках інших музичних заходів, що проходили в місті, брав участь у численних театральних поставах, які влаштувала “Гвезда” силами власного колективу акторів. Значну кількість таких сценічних творів складала водевілі з музикою К. Абратовського.

Привертає увагу тематичний напрямок концертів – здебільшого власних проектів оркестру, серед яких концерти, присвячені творчості С. Монюшка

⁶⁷ Преса неодноразово нарікала на недостатку струнників і подекуди духовиків.

(1924, 1932), Л. Бетховена (1927), оперним композиторам (1928, 1931), Ф. Шуберту, Й. Штраусу і Ж. Оффенбаху (1930), ювілейний вечір з нагоди 10-річчя існування колективу, з відзначенням композиторської діяльності К. Абратовського (1933) [Додаток А 130, с. 5; 133, с. 6; 310, с. 6; 311, с. 10; 327, с. 8].

Під час чергової театральної імпрези товариства в 1938 р. преса назвала музичним директором оркестру Тадеуша Осаду (Tadeusz Osada). Можемо припустити, що він обійняв цю посаду одразу ж після К. Абратовського в 1937 р. [Додаток А 378, с. 2].

Про функціонування **хору товариства “Гвізда”** збереглась надто скупа інформація. Відомо, що він діяв кілька десятків років – можливо, ще з ХІХ ст., а його керівником якийсь час був С. Кінальський [77, с. 84].

Діяльність інших польських хорових та оркестрових колективів Львова, що діяли в 1900–1939 рр., рідше висвітлювалась в пресі, проте з принагідних інформацій відомо, що такими музичними та культурно-просвітницькими об’єднаннями були оркестр і хор гімнастичного товариства “Сокіл-Матір”, чоловічий хор товариства “Скала”, співочі товариства “Ліронька” і “Пісня”, хор “Музичного гуртка поштарів”, “Хор Польського Червоного Хреста”, “Хор торговельних працівників”, хор “Клубу машиністів Польської державної залізниці”.

Польське спортивне товариство **“Сокіл”** було засноване 1867 р. і стало прототипом ще чотирьох відділень у самому Львові та багатьох інших польських містах, що дало привід назвати перше львівське товариство “Соколом-Матір’ю”. До нього входив як симфонічний оркестр, так і хорові колективи. Щодо його диригентів, то є відомості про двох із них: В. Брили і вихованця консерваторії ГМТ (фортепіано, віолончель і диригентура) Адама Осади (Adam Osada) (1908–1915) [140, с. 34, 216]. Хорова група належала до “Сокола ІІ” (однієї з філій “Сокола-Матері”). На чолі чоловічого хору стояли: Ф. Домішевський (1909–1913), котрий працював ще й з чоловічим хором товариства “Скала”, і дебютуючий тут Р. Белоглавок (до 1919) [140, с. 22, 58; Додаток А 351, с. 4].

У 1913 р були зареєстровані співочі товариства **“Ліронька”** і **“Пісня”**, проте у пресі висвітлюється лише інавгураційний концерт **“Пісні”** в травні 1914 р., де А. Коморніцький (Komornicki) (ім'я не встановлено – М. Ф.) диригував хоровими творами молодих польських композиторів [Додаток А 370, с. 4]. Докладнішою є інформація про хорові колективи **“Музичного гуртка поштарів”** і **“Польського Червоного Хреста”**. Мішаний хор **“Музичного гуртка поштарів”** був однією з секцій утвореної в 1920 р. організації, яка культивувала інструментальне виконавство і сценічну майстерність. В 1920–1923 рр. диригентом хору був Міхал Цвікловський (Michał Świąkowski). **“Хор Польського Червоного Хреста”** був міжгімназійним співочим колективом, що налічував 36 учнів. Він утворився в 1927 р. і працював під мистецьким проводом професора співу Марії Терлецької (Marja Terlecka) [Додаток А 50, с. 214].

Керівники деяких хорів Львова знані лише з прізвищ. Наприклад, **“Хором торговельних працівників”** якийсь період керував С. Кінальський, а хором **“Клубу машиністів Польської державної залізниці”** А. Штадлер і В. Плен [77, с. 84; Додаток А 333, с. 4].

Усі польські музичні товариства перестали діяти після радянської анексії західноукраїнських земель у вересні 1939 р. Втім, їх здобутки не могли зникнути безслідно, передалися наступному поколінню шанувальників музичного мистецтва, які продовжили спадкоємність культурних традицій Львова у прийдешньому.

Безперечно, польське панування в Галичині, особливо після надання австрійською владою автономії в 1867 р., а тим більше за часів Другої Речі Посполитої, призвело до лідерських позицій польської спільноти Львова у поступі її національного мистецтва. Яскравим виразником таких сприятливих суспільно-економічних умов було становлення польських музичних товариств у першій третині ХХ ст. (до 1939 р.). Динаміка їх виникнення засвідчила про майже щорічне заснування нових музичних об'єднань. У 1920-х рр. відбулося значне поживлення музично-просвітницької діяльності польських товариств у Львові.

Визначаючи перевагу хороших товариств у краї, все ж не можна оминати й інтенсифікації аматорського симфонічного виконавства, особливе піднесення якого спостерігається у 20–30-х рр. ХХ ст.

Проте поруч із новими осередками продовжують діяльність і музичні товариства й організації, утворені в ХІХ ст. Їх якісно новому рівню сприяла загальна професіоналізація музичного мистецтва. Так, у тісному зв'язку з реформуванням музичної освіти, відкриттям музичних установ стратегічного значення (Міський (Великий) театр, філармонія), інноваціями у виконавській практиці, репертуарними нововведеннями відбувалася суттєва трансформація мистецьких стандартів і удосконалення форм задля досягнення вищого ступеня розвитку.

Показовим у цьому контексті видається піднесення диригентської активності в музичних товариствах 1900–1939 рр. Серед численних музикантів, що очолювали колективи і ставали за диригентський пульт, значний відсоток становили досвідчені диригенти театру, філармонії та вищих музично-освітніх закладів Львова. Сюди залічуємо Г. Ярецького, Я. Лещинського, М. Зуну, А. Рудницького, Д. Польцінетті, М. Альтенберга, Б. Вольфшталя, А. Штадлера, Р. Войнаровича, К. Левицького, Є. Колачковського, К. Гардуляка, М. і А. Солтисів, М. Колессу, К. Абратовського і В. Адамчака.

Абсолютна більшість головних диригентів мала відповідну освіту: з-поміж представників різних спеціальностей (найчастіше композиторів, піаністів і скрипалів) третина отримала фах диригента. До них належали А. Солтис, М. Вишинський, А. Рудницький, Є. Колачковський, Я. Рангль, Л. Юрчинський, Р. Куклевич, М. Альтенберг, Т. Шиферс, М. Колесса, М. Кжинський, В. Гаусман, В. Адамчак, К. Гардуляк, А. Осада.

Красномовним свідченням ролі музичних товариств у творчому житті диригентів стали їх дебюти. В період 1900–1939 рр. на їх ґрунті свою диригентську практику розпочали: К. Абратовський, В. Адамчак, Р. Белоглазков, В. Брила, Ю. Велещук, Б. Вольфшталь, А. Гарасовський, В. Гаусман, А., С. і М. Кінальські, Р. Куклевич, А. Осада, Ф. Рилінг, С. Шмідт, А. Штадлер

і Л. Юрчинський. Вперше в якості хормейстерів виступили Т. Добжанський і М. Кжинський. До того ж ці товариства стали доброю школою диригентури для значної когорти диригентів, в тому числі й для тих, які не виконували функцій керівників, а допомагали головним очільникам колективів, заступали їх у низці концертів. Серед них варто згадати імена Й. Апфеля, М. Возного, В. Гонсьорського, Л. Горошка, Т. Гурецького, М. Децовського, Т. Залуського, З. Маурера, Г. Збієвського, Ф. Зихлінського, Б. Золкевича, М. Кашу, Ю. Квятковського, А. Коморницького, К. Котші, Р. Кукквича, Р. Курдзеля, Л. Люстіга, Е. Максимовича, Т. Осаду, В. Плена, С. Плена, Л. Пташека, О. Ропіцького, В. Славічека, А. Смоленського, С. Томашевського, С. Туровича, Я. Хитрого, Т. Хоронжака, М. Цвікловського, Т. Чайковського, Т. Шимановича та ін. У дисертації їх імена вперше вводяться в науковий обіг.

Таким чином, польські аматорські музичні товариства виявилися не лише головними культурно-просвітницькими та національно-патріотичними осередками Львова й Галичини, але й створили сприятливий ґрунт, на якому формувалось професійне диригентське мистецтво.

3.2. Українські музичні товариства та їх національно-патріотичні пріоритети

Виняткове місце в українському мистецькому середовищі Львова належить започаткованому в 1890 р. українському музичному хоровому товариству **“Львівський Боян”**, яке протягом 49 років існування спричинилося до розвитку української хорової культури. Його діяльність як у мистецькій, так і культурно-освітній площинах сприяла: 1) популяризації української пісні; 2) поширенню хорового виконавства не тільки у Львові, але й далеко поза його межами⁶⁸; 3) створенню традицій хорової справи в місті; 4) поширенню

⁶⁸ “За його зразком виникли хорові товариства “Боян” у різних містах Галичини (Перемишль, Березжани, Стрий, Коломия, Станіслав, Чернівці, Тернопіль, Снятин, Самбір, Дрогобич, Тербовля, Калуш, Перемишляни, Борислав, Сянока, Броди, Болехів, Садгород, Вишнівці, Заставні, Кіцман, Вижниця, Чортків), в Наддніпрянській Україні (Київ, Полтава) та в діаспорі (Нью-Йорк, Детройт (США), Вінніпег (Канада)). Завдяки цьому “Львівський Боян” отримав почесне звання “Боян-Батько” [130, с. 69].

спеціальної літератури через видавництво нот, книжок, часописів, влаштування конкурсів на написання хорових творів, закладення та утримування музичної бібліотеки, 4) розвитку музичної освіти через утворення музичних шкіл та музичних інституцій.

“Львівський Боян” безпосередніше, ніж інші українські співочі колективи впливав на композиторську діяльність, завдяки чому новими хоровами творами збагачувалася репертуарна скарбниця [71, с. 382].⁶⁹

Хоровий колектив “Львівського Бояна” та інших аналогічних товариств заклав основи професійної музичної освіти у всіх сферах: виконавства, композиції, диригування, теорії. Саме товариства сприяли їх мистецькому становленню, а також становили “творчу лабораторію”, в якій митці апробували свої художні задуми.

У цьому контексті варто наголосити, що “Боян” став потужною і чи не єдиною солідною (до виникнення “Бандуриста”) базою для диригентів українського середовища Львова та неабияким інспіратором цього виду виконавства. Багатогранна діяльність диригентів товариства (як мистецьких керівників, композиторів, голів і членів правління) формувала міцне підґрунтя для його поступу.

Діяльність диригентів “Бояна”, попри значний обсяг літератури, присвячений цій авторитетній українській музичній інституції, все ж не отримала вичерпного дослідження. Відтак, у межах реконструкції повного спектру диригентського мистецтва у Львові подаємо повний перелік диригентів, встановлюємо точні хронологічні межі їх праці, репертуар, а також розглянемо низку інших організаційних мистецьких питань, пов’язаних з діяльністю диригентів у товаристві.

⁶⁹ Зокрема, С. Людкевич зазначав, що перед війною “Боян” зосереджував діяльність усіх визначних українських композиторів: галицьких А. Вахнянина, Д. Січинського, Г. Топольницького, Ф. Колесси, пізніше – Йосифа Кишакевича, С. Людкевича, В. Барвінського і навіть М. Лисенка, котрий знаходився з “Бояном” в живому контакті – надсилав рукописи своїх хорових творів та присвятив йому свій найкращий твір – ораторію “Радуйся, ниво неполітая”.

Дослідники виділяють три етапи в житті “Бояна”: 1) від 1891 до 1904 р., 2) від 1905 р. до початку Першої світової війни, згідно з С. Людкевичем, – час його підйому, 3) воєнних і повоєнних років (до 1939) [71, с. 381].

Наприкінці першого етапу існування (1900–1905) товариство мало декілька диригентів, що було наслідком прийнятого тут розподілу повноважень між хормейстерами. Головний диригент мав, як правило, двох заступників: одного для чоловічого складу, а другого (зазвичай диригентку) – для жіночої групи. Другий диригент доволі часто провадив виступи хору. В різний час мистецькими керівниками “Бояна” були як професійні музиканти (композитори, співаки, піаністи тощо), так і аматори, котрі не мали спеціальної музичної підготовки. Посаду головного диригента в сезонах 1900–1901, 1901–1902, 1902–1903 рр. займав співзасновник “Бояна”, громадсько-політичний діяч, адвокат, фундатор, керівник та учасник низки українських економічних, наукових та просвітницьких інституцій, один з найвідоміших галицьких діячів кінця ХІХ – початку ХХ ст. С. Федак, що вже перед тим (1894, 1897–1899) виконував функції диригента і голови правління товариства [188]. Його заступниками були: С. Людкевич (до початку червня 1902),⁷⁰ молодий композитор і диригент, інженер Роман Ганінчак (1899–1903)⁷¹, музично-громадський діяч Т. Купчинський (1902) і М. Арданівна (1902–1903), ім’я якої не вдалося встановити [136, с. 149; Додаток А 11, с. 3; 24, с. 3].

Упродовж 1903–1905 рр. у “Бояні” також диригували декілька хормейстерів. Серед них український релігійний і громадський діяч, педагог, мовознавець, літературознавець, доктор філософії Іван Копач, галицький адвокат, оборонець у політичних процесах, співак і композитор Михайло Волошин, піаністка і співачка, вихованка Віденської консерваторії (клас фортепіано) Олена Ясеницька та Р. Ганінчак. Попри те, що І. Копач неодноразово виступав

⁷⁰ В 1898 р. розпочавши свою диригентську практику в “Бояні” в якості другого диригента, він в 1899 р. став його головним провідником.

⁷¹ Зауважимо, що в 1900 р. Р. Ганінчаку виповнилось тільки 17 років. Відомо, що на той час він, не лише виконував обов’язки другого диригента, але й керував “Музичним кружком”, що утворився в 1897 р. при “Бояні”. Його метою було плекання інструментальної музики.

з товариством у 1903–1904 рр., преса писала, що на широкій естраді він дебютував тільки в листопаді 1904 р. Саме тоді його визначають головним диригентом хору [Додаток А 22, с. 3].

Вивчаючи репертуар “Бояна” за цей період приходимо до висновку про продовження товариством репертуарних традицій, культивованих ще до початку ХХ ст. Вони ґрунтувались на духовних творах Максима Березовського, Дмитра Бортнянського, хорів М. Лисенка та галицьких композиторів, таких як А. Вахнянин, Д. Січинський, Ф. Колесса, С. Людкевич, а також обробках самого диригента – Р. Ганінчака. Крім цього, диригенти звертались до шедеврів світової музики, як наприклад до ораторії “Христос” Ф. Мендельсона (1904), якою диригував І. Копач. Цей диригент неодноразово звертався до виконання релігійної музики. Зокрема, у 1904 р. під його орудою відбулося декілька духовних концертів. С. Людкевич також був палким прихильником духовної музики, а особливо духовних концертів Д. Бортнянського, які, згідно з З. Штундер, часто виконував [136, с. 292].

Співочий склад “Бояна” упродовж 1900–1905 рр. характеризувався постійним кількісним зростанням: у 1902 р. преса фіксувала присутність на одній з репетицій 78 хористів, а в 1905 р. колектив нараховував 100 осіб [130, с. 38; Додаток А 25, с. 3].

На початку другого періоду в 1905–1906 рр., в товаристві продовжував диригувати І. Копач. Він і надалі впроваджував нові твори в репертуар. Наприклад, у січні 1906 р. в супроводі фортепіано звучали “Єврейські мелодії” М. Бруха (партію фортепіано виконувала професор Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка О. Ясеницька) [Додаток А 9, с. 3].

Головним диригентом сезону 1906–1907 став Р. Ганінчак. Поряд з ним працювали Іван Смолинський – перший диригент новоутвореного чоловічого хору “Бандурист” та О. Ясеницька. Після них керівну посаду аж до початку Першої світової війни займав М. Волошин. У різні роки його заступали співак (бас) та диригент “Бандуриста” Петро Артимович (1912–1914), О. Ясеницька (1911–1912), С. Людкевич та піаністка Оксана Бірецька (1913–1914) [Додаток А

13, с. 5; 34, с. 7]. За М. Волошина репертуар хору поповнився зарубіжними композиціями. Він також долучився до опрацювання деяких з них. У його перекладі були надруковані “Підручним видавництвом” “Бояна”, а згодом виконані “Олаф Трюгвасон” Е. Гріга та перші дві частини ораторії “Ізраїль в Єгипті” Г. Ф. Генделя [71, с. 381]. Хор презентував твори П. Чайковського, Олександра Бородіна, Ф. Грубера, Ф. Мендельсона, Карела Бендла, Р. Вагнера, М. Бруха. Згадаємо й чисельні гастрольні виступи “Бояна”, які, зазвичай, відбувались спільно з “Бандуристом”. Таке концертування різними місцевостями Галичини мало неоціненне значення для розвитку хорової справи краю.

Науковці по-різному визначають час перерви діяльності товариства через початок війни. Л. Ханик вказує на дворічну перерву, натомість С. Людкевич оговорює тільки один рік у призупиненні праці, що співпадає з даними преси [71, с. 381; 130, с. 55].

У сезонах 1916–1917 рр. посаду головного диригента “Бояна” обійняв відомий композитор і піаніст В. Барвінський. В цей складний час він зумів реалізувати декілька прем’єр власних творів: “Українського весілля” (вперше в повному обсязі, 1916) та “Кантати в честь Андрея Шептицького” з хором Духовної семінарії (1917) [119, с. 91–92]. У 1917–1918 рр. диригентський склад “Бояна” змінився. Загальними зборами головним хормейстером був обраний М. Волошин, заступником В. Барвінський [Додаток А 26, с. 2]. На початку грудня 1917 р. в пресі згадано ще одного диригента: священника, катехита, тогочасного керівника хору при соборі Св. Юра – І. Туркевича [Додаток А 27, с. 3].

Відомості про керівників хору обриваються в сезоні 1920–1921 рр. С. Людкевич так згадує цей період: “розвій товариства у воєнних і після-воєнних часах покотився трохи строкатим і нерівним шляхом. Голови і диригенти стали змінюватись швидко, мов у калейдоскопі. За час 1917–1923 через “Боян” пройшли вісім різних диригентів – старих і молодих, фахівців і дилетантів, виборних і самозванчих.” [71, с. 382]. Натомість зберігся протокол засідання “Бояна” від 4 лютого 1921 р., де головним хормейстером обрано

М. Волошина, його заступниками – композитора, скрипаля (учень Флоріана Кребса у ВМІ), диригента Михайла Гайворонського і піаністку (вихованку В. Барвінського, Вілема Курца і Єжи Лялевича) музикознавця (ученицю А. Хибінського) композиторку Стефанію Туркевич [8, с. 29].

Наступного сезону (1921–1922) місце головного диригента зайняв М. Гайворонський, а його помічниками стали піаніст (випускник консерваторії ПМТ), театральний диригент А. Рудницький і О. Ясеницька-Волошин [8, с. 28]. Наступного півріччя на загальних зборах було повністю переобрано правління товариства. Керівником хору знову став М. Волошин, а серед його заступників названо відомого оперного співака Р. Орленка-Прокоповича і Олену Попель. М. Волошин очолював колектив до 1924 р. [77, с. 73].

Упродовж 1924–1930 рр. головним мистецьким керівником “Бояна” був С. Людкевич [136, с. 274, 284]. У різний час на посаді другого диригента з ним працювали М. Волошин (1924–1925), відомий шахіст і музикант (випускник ВМІ і Віденської музичної академії: фортепіано, композиція) Лев Туркевич (1925–1926), палкий шанувальник хорового співу, випускник Віденської Вищої торгівельної школи, диригент “Бандуриста” Іван Охримович (1927–1929) і співачка Ірина Рожанковська (до 1930 р.) [8, с. 8–19, 23, 28, 29].

За очільництва С. Людкевича репертуар колективу був цікавим не тільки з огляду на панораму представлених творів, але й продуману драматургію концертів. Головними тенденціями концертної політики митця було послідовне виконання нових, невідомих ще у Львові творів українських композиторів, звертання до нової музики зарубіжних авторів та спрямованість концертів на певного “адресата”. Нові хорові твори галицьких і наддніпрянських композиторів частіше включались у програми тематичних концертів: “Вечір українських хорових новин” (1926, 1929, 1930), “Вечір українських народних пісень” (1926, 1927, 1928), “Вечір колядок і щедрівок” (1926) та ін. Популярними були монографічні вечори, присвячені Д. Бортнянському (1925), М. Вербицькому (1925), Б. Сметані (1925), О. Нижанківському (1925), А. Вахнянину (1928),

Ф. Шуберту (1928), творчості композиторів-романтиків (Р. Шумана, Й. Брамса, Ф. Шуберта і Ф. Ліста (1929).

С. Людкевич лише на один сезон перервав свою диригентську діяльність в “Бояні”. В сезоні 1930–1931 рр. його змінив голова товариства (від 1927 р.), гімназійний учитель і диригент Іларіон Гриневецький [8, с. 8]. Його заступником став небіж А. Вахнянина, композитор і досвідчений диригент Богдан Вахнянин [90, с. 386]. Серед концертних програм на особливу увагу заслуговував концерт з творів К. Стеценка (1931), в якому І. Гриневецький, крім знаних у Львові композицій, виконав невідомі тут хори митця. “Боян” неодноразово виступав з нещодавно утвореним чоловічим хором “Сурма”, зокрема, у цікавому спільному вечорі чеської народної пісні (1931).

На основі архівних і пресових матеріалів встановлено, що в 1931–1934 рр. керівником “Бояну” знову було обрано С. Людкевича. Поряд з ним, після завершення студій у Празі, почав працювати М. Колесса та Олена Філясова [8, с. 7]. Перший виступ М. Колесси перед львівською аудиторією відбувся під час концерту з нагоди 40-річчя товариства (1932). Під його орудою було виконано “Обжинки” Ф. Колесси і кантата “Радуйся, ниво неполита” М. Лисенка [130, с. 63–66].

Від 1934 до 1939 р. головним диригентом став І. Охримович, а його заступниками – випускник диригентських курсів у Львові, диригент “Бандуриста” і “Сурми” Омелян Плешкевич і відома піаністка Ольга Ціпановська [10, с. 6]. У цей період виступи “Бояна” все частіше відбувались спільно з “Сурмою”. Товариства організовували спільні концерти або запрошували одне одного на власні вечори, тим самим не тільки розширюючи свою концертну діяльність і збагачуючи репертуар, але й виховуючи співочі кадри [Додаток А 45, с. 6]. Серед цікавих програм – “Весняний концерт” (1935), в якому презентувалися невідомі хори Шарля Сільвера і Нільса Гаде, а також ініційований “Сурмою” “Вечір слов’янських народних пісень”, на якому вперше у виконанні “Бояна” прозвучали українські народні пісні з Полісся й Лемківщини в опрацюванні М. Колесси (1937) [Додаток А 3, с. 23–24]. Не можна оминати й

таких історичних виступів “Бояна”, як концерт із творів Й. С. Баха й Г. Ф. Генделя (1935) та першовиконання кантати “Заповіт” С. Людкевича під батугою автора в 1936 р. Щодо репетицій, то, за винятком повоєнних років (1917–1923), їх проводили доволі стабільно. Кількість учасників хору в різні часи коливалася в межах 80–120 осіб. Зокрема, в 1932–1933 рр. товариство налічувало 80, а в 1937 р. – 120 співаків [8, с. 3].

Львівський академічний хор “Бандурист” було зареєстровано 24 січня 1906 р., тобто раніше від поданої Т. Мазепою дати 8 лютого 1906 р. [13, с. 15]. Інші дослідники стверджують, що воно виникло ще раніше⁷². Це був молодіжний чоловічий хор, який складався здебільшого з українських студентів вищих навчальних закладів Львова. “Академічний” вживалось як синонім “студентського”, оскільки студентів тоді називали “академіками” [77, с. 76]. “Бандурист” був заснований з почину “Бояна”, і його співаки нерідко ставали членами нового хору [71, с. 380].

Упродовж більш ніж тридцяти років товариство слідувало статутним вимогам, головною з яких була праця на користь розвитку української музичної культури. Своєю метою воно вбачало плекання українського співу, як хорового, так і сольного, а також інструментальної музики серед своїх членів⁷³. Засобами до її досягнення визначено музично-вокальні заняття, музичні виступи у Львові і поза його межами, розписування конкурсів на музичні твори, закладення й утримування музичної бібліотеки, проведення курсів теорії і гармонії, музичне видавництво, підтримання українських товариств і хорів у краю та проведення спільних з’їздів і виступів [13, с. 21–24, 32].

Музично-просвітницькі завдання як головні в його діяльності ставив перед товариством організатор, диригент “Дрогобицького Бояна” о. Северин Сапрун. Аналізуючи український співочий рух у Галичині в післявоєнний період, він акцентував на завданні “Бандуриста” “стати кадровою у вихованні

⁷² Зокрема, С. Людкевич і Г. Максимюк зазначають 1904 р.

⁷³ Звернемо увагу на відсутність будь-яких відомостей про офіційне запровадження науки сольного співу та інструментальної гри при товаристві.

диригентів і організаторів хору, диригентською школою з правильними викладами теорії і практики, іспитами і свідоцтвами” [Додаток А 43, с. 5–6].

Діяльність “Бандуриста” дозволяє виокремити декілька періодів його творчого шляху. Перший – від заснування до початку Першої світової війни; другий (від середини 1919 р. до половини 1920-х рр.) – організаційний позначений консолідацією “Бандуриста” і “Львівського Бояна” в січні 1921 р.; третій – від половини 1920-х до 1939 р. Диригенти “Бандуриста”, діяльність яких і надалі залишається практично невивченою, завжди були міцно пов’язані з “Бояном”. Існував свого роду обмін між диригентами обох товариств. Беручи участь в організаційному і творчому процесах, керівники не лише допомагали одне одному, але й досягали вищій професійний рівень. Адже диригентський штат “Бандуриста” складався з головного диригента та його заступника. Подібно до “Бояна”, це були музиканти-аматори або ж професійні музиканти.

Першими диригентами товариства були: математик за фахом І. Смолинський і його заступник Володимир Снятинський [87, с. 79]. Спираючись на коротке повідомлення в пресі, яка інформувала про їх повторне призначення в 1906–1907 рр., можемо припустити, що ці диригенти працювали тут і протягом чергового сезону [Додаток А 12, с. 3]. Водночас, зауважимо однотайність різних дослідників у твердженні про залучення в товариство від 1906 р. іншого диригента П. Артимоновича.

Під очільництвом І. Смолинського 40-особовий колектив чимало концертував за межами міста, в тому числі в Кракові та Перемишлі. Його концертні програми склалися з хорових творів як українських, так і зарубіжних композиторів: М. Лисенка, Ф. Колесси, О. Нижанківського, А. і Б. Вахнянина, С. Людкевича, М. Волошина, Я. Галля, Ф. Шуберта, Е. Гріга, Р. Вагнера.

Музикант-аматор П. Артимович, що практикував до цього часу лише як другий диригент учнівського хору Української академічної гімназії у Львові, керував “Бандуристом” доволі тривалий період (1906–1914). На основі різноманітних джерел встановлюємо, що в різні роки йому допомагали диригент і композитор Володимир Березовський (1908–1911), учень М. Солтиса та

С. Невядомського Василь Безкоровайний (приблизно у 1908–1910) та головний диригент “Львівського Бояна” М. Волошин (1911–1913).

Під його орудою хор брав участь в ювілейних концертах присвячених Тарасові Шевченкові (Львів, 1911, 1914), Маркіянові Шашкевичу (Львів, Броди, 1911), Іванові Франкові (Львів, Бережани, 1913), в авторському концерті Гната Хоткевича (1908), в ініційованих ним тематичних вечорах “Твори М. Лисенка” (1910), з творів К. Стеценка (1912), Ф. Шуберта, народної пісні (1913). Здійснив турне Прикарпаттям (1912), Бойківщиною, Покуттям та Поділлям (1913) [90, с. 374].

Наприкінці сезону 1910–1911 рр. “Бандурист” разом з членами “Бояна” під керуванням М. Волошина виїздили до Золочева, Скалата, Тернополя, Ходорова, а в 1914 р. найкращі сили “Бандуриста” допомагали хору з Надвірної у концертному турі по Надвірній, Делятині, Дорі, Коломиї, Микулиничях і Ворохті [Додаток А 32, с. 7; 33, с. 5; 35, с. 6]. Спираючись на дослідження З. Штундер, стверджуємо, що другий період в життєдіяльності товариства розпочався з середини 1919 р. Описуючи тогочасне становище “Бандуриста”, автор вказує на суттєву проблему: заборону українським студентам навчатися в польському університеті, тож вона поставила під загрозу саме існування молодіжного складу хору [136, с. 273]. Очевидно, це призвело до тимчасового об’єднання “Бандуриста” з “Бояном” із дописом на право окремих виступів. Беручи до уваги відомості, які подає З. Штундер, встановлюємо, що упродовж 1920–1921 рр. хором опікувалися керівники “Бояна” С. Людкевич і М. Гайворонський (1921). Під орудою С. Людкевича в 1920 р. колектив виконав низку хороших творів маестро, зокрема новостворений твір “Ой виострю товариша”.

Маловідомим фактом з історії “Бандуриста” залишається інформація про працю хормейстером товариства в сезоні 1921–1922 рр. відомого співака, соліста музичних вистав, драматичного актора “Української Бесіди” і “Нового Львівського театру” (1918–1924), випускника Віденського університету Р. Прокоповича-Орленка. Ймовірно, поступове відновлення “Бандуриста”,

як самостійного колективу розпочалося завдяки йому. Це підтверджують спогади С. Людкевича, який, описуючи самостійний виступ колективу, вказує на доволі великий, як на тодішні умови, склад хору і водночас на його комплектацію, що становила порівну запрошених “старих співаків” (розуміємо не студентів – за С. Людкевичем) та хористів театру (автор, очевидно мав на увазі театр “Руської Бесіди” – М. Ф.) [71, с. 468]. Відома незначна частка виконаного тоді репертуару. Це були композиції М. Лисенка, К. Стеценка, Ф. Ліста, Ф. Колесси і Б. Вахнянина [Додаток А 178, с. 4].

Наступником Р. Прокоповича-Орленка на посаді диригента став молодий талановитий Л. Туркевич. Під його батуютою звучала хорова музика Олександра Гречанінова, В. Желенського, Карла Гірша, М. Леонтовича і К. Стеценка. В цей період С. Людкевич відзначає участь в товаристві українського студентства, що, в свою чергу, означає процес оновлення “Бандуриста” та його перехід до нового етапу функціонування.

Діяльність І. Охримовича як диригента товариства припадає, найімовірніше, на 1920–1930 або 1922–1933 рр. Оскільки його прізвище не згадується поруч зі згаданими вище диригентами, можемо припустити, що він або займав посаду їх заступника, або ж прийшов пізніше (наприклад, від сезону 1924–1925 рр.). За його керування хор виконував як знані, так і зовсім невідомі у Львові чоловічі хори М. Лисенка, М. Леонтовича, Пилипа Козицького, Ф. Колесси, С. Людкевича, В. Барвінського, Б. Кудрика, Ф. Шуберта, Ф. Ліста. Продовжуючи тісну співпрацю з “Бояном”, “Бандурист” неодноразово організовував спільні виступи. Переважно це були твори великої форми, як от “Кавказ” С. Людкевича (1927), “Пісня перемоги Міріям” Ф. Шуберта (1928).

Незадовго до ювілейного концерту “Бандуриста” на допомогу І. Охримовичу ангажували І. Гриневецького, який отримав посаду головного диригента в наступному сезоні 1930–1931 рр. Його помічником був один із засновників хору Б. Вахнянин, дослідники вказують на його працю в 1929–1932 рр. [90, с. 386]. І. Гриневецький виконував твори колишніх диригентів товариства: В. Безкоровайного, С. Людкевича, В. Барвінського, Ф. Колесси, диригував

“Кантатою” В. Барвінського, яку виконували об’єднані хори “Боян”, “Бандурист” і “Сурма” з нагоди тридцятилітнього перебування на владичному престолі митрополита А. Шептицького (1931) [133, с. 220–221]. Упродовж сезону 1932–1933 рр. колектив очолив О. Плешкевич, що з перервами виступав тут до 1938 р. В 1933–1934 рр. на посаду диригентів запросили Осипа Гапія і Володимира Прокоповича та в другій половина сезону 1936–1937 рр. – Дем’яна Гандзія [13, с. 37; 14, с. 3].

За його керування “Бандурист” влаштував низку концертів патріотичного спрямування, зокрема, концерт приурочений до 15-ліття бою під Крутами (1933), концерт в честь Івана Мазепи (1933), “Свято стрілецької пісні” (1935), концерт “Стрілецька пісня в музиці і слові” (1936), вечір українських народних пісень. Виступав у Самборі (1935), Стрию (1938) і щонеділі брав участь у Службі Божій при соборі Св. Юра⁷⁴. О. Плешкевич звертався до виконання відомих творів українських композиторів, до нових творів, передусім, композицій диригентів товариства М. Гайворонського і Л. Туркевича. Журнал “Українська музика” за вересень–жовтень 1938 р. інформує, що від 1 жовтня 1938 р. товариство запросило на посаду диригента професора М. Колессу. Однак констатуємо відсутність подальших відомостей про його працю в колективі.

Зміни кількісного складу “Бандуриста” свідчать про його постійне зростання. Зокрема, у 1906 р. товариство налічувало 40 співаків, в сезоні 1932–1933 становило 46, у 1937–1938 – понад 50 осіб, а в 1939 р. складалося із 60 членів [Додаток А 17, с. 142–143].

Ще одне українське співоче товариство “Сурма” було засноване в 1926 чи 1927 рр. М. Черепанин пише, що його перший виступ припав на свято Вознесіння 1926 р., натомість, інші дослідники (М. Бурбан, З. Штундер) подають дату утворення – 1927 р. Розбіжності торкаються й осіб його фундаторів. Лише організатор товариства Т. Купчинський не викликає сумніву, з інших згадується М. Коцко, М. Смішко, Сидорак (імена не встановлені – М. Ф.), які

⁷⁴ Ця відомість належить до сезону 1934–1935 рр.

в різні роки займали посади голови товариства і його заступників, або ж І. Охримович та О. Плешкевич. Щодо складу новоутвореного чоловічого колективу, то автор під криптонімом Б. В. (можемо припустити, що Б. Вахнянин) зазначав, що хор здебільшого складався з чоловічої групи “Львівського Бояна” [Додаток А 8, с. 62–63].

Статутні положення “Сурми” майже не відрізнялися від інших українських співочих товариств, проте робили більший акцент на виконанні зарубіжної музики. Постулюючи плекання співу та поширення замилювання до музичного мистецтва, товариство уникало таких визначень, як “український” або “національний” [9, с. 20]. Віддзеркаленням цього процесу став репертуар хору, що складався з композицій зарубіжних авторів⁷⁵. Відтак, “Сурма” зажила слави колективу з власним “репертуарним обличчям” і, водночас, неабияк спричинилася до збагачення і розвитку хорового мистецтва краю. Оскільки “Сурма” існувала менше за інші українські музичні товариства (до 1939 р.), то й диригентів у ній було не так багато. Першим диригентом хору був його засновник Т. Купчинський. Безперечно, його заслугою було й те, що наприкінці 1927 р. репертуар колективу становив 75 позицій хорових творів, які виконувались артистами напам’ять [133, с. 212].

Наступником Т. Купчинського став диригент “Яворівського Бояна” адвокат Володимир Неділка, який, ймовірно, виступав від сезону 1927–1928 протягом 1928–1929 рр. За цей час хор брав участь у Святі української народної пісні (1927), концерті, приуроченому пам’яті А. Вахнянина (1928), у відзначенні сорокаліття смерті Юрія Федьковича, святах кооперативів, української книги, в концерті на допомогу вдовам і сиротам, у “Чеській бесіді” (1928), у концерті з нагоди 100-літніх роковин заснування першого хору на галицькій землі в Перемишлі (1929) [133, с. 212; Додаток А 23, с. 4; 28, с. 3; 29, с. 5].

В 1929–1937 рр. хором керував відомий (завдяки праці з хорами “Бояна” і “Бандуриста”) диригент І. Охримович. Упродовж 1929–1930 рр. йому допо-

⁷⁵ Невідомий автор відгуку на концерт “Бояна” і “Сурми” А. Р. (очевидно Антін Рудницький. – М. Ф.) виділяв, з поміж інших, ці два колективи і зазначав, що саме вони повинні врешті відкрити модерну західно-європейську хорову літературу і з нею познайомитися [Додаток А 1, с. 5–6].

магав Ярослав Яримович, а в 1931–1932 рр. – О. Плешкевич. Під керуванням І. Охримовича “Сурма” стала поважним виконавцем зарубіжної хорової музики. Це були зразки німецької, чеської, словацької, польської, норвезької композиторських шкіл, іноді вперше виконувані у Львові. Звучала також низка слов’янських народних пісень (українських, болгарських, сербських, хорватських, чеських, польських, білоруських, російських) в опрацюванні Нестора Нижанківського і Б. Кудрика. Безперечно, товариство шанувало творчість українських митців. Свідченням цього було звернення до хорової спадщини М. Лисенка, Ф. Колесси, А. Вахнянина, О. Нижанківського, С. Людкевича, В. Барвінського, К. Стеценка, Б. Кудрика, організації монографічних концертів, зокрема О. Нижанківського (1934).

В час управління І. Охримовича “Сурма” виступала дуже часто і в різного типу імпрезах, що ініціювали економічні чи просвітянські установи, в Панахидах чи Богослужбах, з власними та спільними з іншими колективами концертами. Їх важливою ознакою були тематичні програми. Згідно зі звітом правління від 14 березня 1937 р., в половині сезону 1936–1937 рр. диригентом хору утвердили О. Плешкевича, котрий виступав до 1939 р. Завдяки йому після 1945 р. діяльність “Сурми” відновлено в еміграції (Німеччина, США) [25, с. 190].

Число хористів у різний час коливалося в межах 40 осіб⁷⁶. Історичними виступами хору за останній довоєнний період стали: концерт в 25-ті роковини смерті Віктора Матюка (Краків, 1937), академія з нагоди 75-ліття товариства “Бесіда” у Львові, концерт до 25-ліття смерті М. Лисенка (1937), концерт старогалицьких пісень (1938), академія з нагоди 950-ліття Хрещення Київської Русі (Самбір, 1938), концерт у 125-ліття Т. Шевченка (1939), концерт приурочений до 20-річчя смерті О. Нижанківського (1939), музичні презентації на радіо (1937, 1938, 1939).

Перший український професійний хоровий колектив з’явився у Львові в 1937 р. під назвою “Студіо-хор” (“Український Студіо-хор”). Його творцем

⁷⁶ Протягом 1933–1934 рр. чисельність співаків становила 42, у лютому 1937 р. – 32, а в 1939 – 40 осіб.

став М. Колесса [101, с. 56]. Упродовж двох років свого існування він діяв під егідою СУПромУ (“Союзу Українських Професійних Музик”). Коментуючи умови його функціонування, Й. Волинський зазначає: “Невелика група ентузіастів в складі вісімнадцяти чоловік існувала на копійки, які заробляли від своїх концертів, а для того, щоб одержати право виступати, довелося ще оформитися у вигляді кооперативу і з своїх мізерних доходів платити внески відповідним органам” [29, с. 24].

Новостворений камерний хор⁷⁷ складався зі студентів та випускників ВМІ ім. М. Лисенка, які володіли прекрасними голосовими даними та доброю професійною підготовкою [135, с. 108]. Його метою були плекання й популяризація української хорової та вокально-інструментальної музики, професіоналізація хорового виконавства, репрезентація національної музики в світі [29, с. 24].

Відомості про концертну діяльність колективу та його репертуарну політику є вкрай лаконічними. Як правило, науковці обмежуються твердженням про пропагування класичної та сучасної української музики, вказуючи при цьому на хорові твори Левка Ревуцького, П. Козицького та Михайла Вериківського. Тож подаємо в хронологічному порядку всі наявні розвідки з даного питання. Дебют “Студіо-хору” відбувся на початку квітня 1937 р. Під керівництвом свого засновника і головного диригента М. Колесси та спільно з силами ВМІ ім. М. Лисенка колектив виступив у спектаклі, що складався з опери-хвилинки “Ноктюрн” М. Лисенка і “Вечорниць” Петра Ніщинського [Додаток А 41, с. 56].

Повідомлення про наступний концерт відноситься до березня 1938 р. З нагоди 20-ліття проголошення української держави хор під проводом М. Колесси у супроводі симфонічного оркестру виконав кантату “Єднаймося” К. Стеценка (в інструментуванні С. Людкевича) та хорову частину симфонічної поеми “Каменярі” С. Людкевича [Додаток А 40, с. 51]. Наступного місяця на

⁷⁷ М. Антків зауважує, що за сучасними мірками це був не камерний хор, а хоровий ансамбль [20, с. 99].

“Вечорі поліської пісні”, що відбувся за ініціативи Товариства прихильників музею Наукового товариства імені Шевченка у Львові, колектив презентував обробки поліських пісень свого маестро [Додаток А 4, с. 71].

У травні 1939 р. жіночий склад хору брав участь у виконанні опери “Євгеній Онегін” П. Чайковського, яку виставляли під орудою М. Колесси вихованці ВМІ ім. М. Лисенка [Додаток А 39, с. 9]. У жовтні 1939 р. “Український Студіо-хор” разом з “Львівським Бояном” і “Хором Дмитра Котка” став базовим для державної хорової капели “Трембіта” [135, с. 106]. Ще однією анонсованою у пресі сферою концертної діяльності колективу були його виступи на Львівському радіо [Додаток А 44, с. 60].

Цілком небагато довідуємося про інші українські товариства, які займалися музичною діяльністю. До них належали ремісниче товариство “Зоря” та гімнастичне товариство “Сокіл”. Українське ремісниче товариство “Зоря” виникло ще в 1884 р. Воно належало до тих організацій, що наприкінці ХІХ – в першій половині ХХ ст. активно займалися культурно-просвітницькою діяльністю серед української спільноти Львова. Тривалий час товариство було організатором (або співорганізатором) вечорів, присвячених творчості видатних українських постатей. Найчастіше це були музичні імпрези для вшанування пам’яті Т. Шевченка. Не менш важливим внеском “Зорі” в культурно-освітній рух стало заснування нею низки музичних колективів, спершу чоловічого, а згодом мішаного хорів та духового оркестру. Обмаль даних не дозволяє висвітлити працю цих музичних об’єднань і, відповідно, їх мистецьких очільників. Тож подамо всю наявну інформацію з цього питання.

Чоловічий хор “Зорі” був утворений наприкінці ХІХ ст. Про це свідчить повідомлення про його виступ на вечорі пам’яті М. Шашкевича на початку березня 1895 р. На той час його диригентом був Т. Купчинський [112, с. 24]. У 1900 р. на Шевченківському концерті цей колектив виконував “Живем, живем” А. Вахнянина. Новозаснований мішаний хор товариства дебютував наприкінці січня 1900 р. Ним керував диригент В. Чум (ім’я не встановлено –

М. Ф.). Наступні дані про працю цього колективу відносяться аж до 1933 р. Тоді колективом диригував маловідомий Е. Назарко.

Українське гімнастичне товариство “Сокіл” виникло в 1894 р. Оскільки воно стало зразком для виникнення подібних йому товариств по всій Галичині (до 1914 р. було вже 974 його відділень), це дало привід називати його “Соколом-Батьком”. Його метою було виховання в українському народі єдності, народної сили і почуття честі шляхом плекання фізкультури, а разом з тим витривалості, рухливості, підприємливості, розуміння праці в спільному гурті, дисципліни. Додатком до виховної діяльності “Сокола” було плекання співу, музики, аматорського театру. Широке зацікавлення товариством виявили студенти, ремісники й молода українська інтелігенція. Серед членів львівського “Сокола” знаходимо прізвища Івана Белея (редактора газети “Діло”), Миколи Шухевича (лікаря); молодого Богдана Лепкого, Осипа Коциловського (згодом доктора теології в Перемишлі), Ярослава Вінцковського (композитора, відомого під псевдонімом Ярославенко), Петра, Тараса та Андрія Франків (синів поета), Івана Крип’якевича (видатного історика), Ярослава Пастернака (згодом директора Наукового Товариства ім. Шевченка) [122, с. 5, 19].

Про музичну діяльність українського “Сокола” відомо зовсім мало. Т. Мазепа пише, що товариство мало у своєму розпорядженні хори і симфонічний оркестр, з якими співпрацював С. Людкевич [77, с. 85]. З праці Людкевича, а також альманаху, присвяченого товариству, довідуємось, що диригентом чоловічого хору “Сокола-Батька” був його колишній учасник, музикант, інженер Я. Ярославенко. Він став творцем гімну “Марш Соколів” [71, с. 424–425; 122, с. 15].

Зовсім не висвітленим є й українське товариство робітників “Сила”, що діяло у Львові від 1907 р. Т. Мазепа зазначає, що воно мало власний духовий оркестр [77, с. 80]. На святкуванні 25-літнього ювілею виступав також мішаний хор “Сили” під проводом Т. Купчинського. У його виконанні прозвучали “Молитва” з опери “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського,

“Ніченька” І. Лаврівського та “Засяло сонце” Івана Недільського [Додаток А 30, с. 5].

Становлення української музичної культури Львова першої третини ХХ ст. яскраво відобразило прагнення українців до самоствердження як нації, боротьби за власні права і свободи. Перебуваючи в несприятливих умовах, продиктованих суспільно-політичною ситуацією в Галичині (панування Австро-Угорської монархії, а відтак Другої Речі Посполитої), за якої тривало протистояння між українською і польською громадами, українська спільнота Львова демонструвала згуртованість і цілеспрямованість у розбудові національної культури. Яскравим прикладом цього слугує діяльність українських музичних товариств. Свідомі високої просвітницької місії, українські музичні та культурно-просвітницькі товариства виконували найрізноманітніші мистецькі й освітні завдання.

Головними завданнями численних національних музичних осередків були: популяризація української пісні, поширення хорового виконавства, плекання традицій хорової справи у Львові та поза його межами, створення значного обсягу музичної та спеціальної навчальної літератури шляхом видавання нот, книжок, часописів, улаштування конкурсів на написання хорових творів, закладення й утримування музичних бібліотек, започаткування музичних шкіл, заснування і розвиток різних музичних інституцій, пожвавлення концертного життя, залучення найширших верств суспільства до культурно-просвітницької діяльності. В цьому контексті, музичні товариства заповнювали нішу у плеканні власних музичних кадрів: композиторів, диригентів, інструменталістів, співаків – солістів і хористів. Посилення діяльності таких організацій упродовж 1900–1939 рр. неабияк інспірувало українських композиторів до творчості.

Водночас з поступовою професіоналізацією музичної освіти в краї митці могли відмовитися від практики написання творів для аматорських колективів невисокого рівня. Можливість застосовувати в хорових творах складнішу і відповідну до естетичних ідеалів свого часу систему виразності вплинула і

на піднесення виконавської майстерності співочих товариств. Одне з центральних місць у таких процесах зайняли диригенти, від яких безпосередньо залежав художній рівень інтерпретації нових творів.

У зв'язку з цим діяльність диригентів у товариствах, їх здатність забезпечити належний художній рівень, запропонувати цікаву і неординарну драматургію концертних програм, розмаїтість форм концертних виступів повинна розглядатись як яскраве свідчення зростання загального культурного рівня українського соціуму Галичини, а рівночасно – як беззаперечний поступ у справі професіоналізації його музичної культури, адаптацію та національну трансформацію європейських стандартів музичного мистецтва.

Як специфічно музичні, хорові, так і змішані за типом діяльності культурно-просвітницькі товариства стали потужною базою для хормейстерів українського середовища Львова, практичною школою, в якій формувалися професійні навички й уміння більшості її керівників, апробувались їх духовні ідеали. Крім суспільно-культурних і просвітницьких завдань, праця хормейстера-диригента у згаданих колективах дозволила багатьом талановитим музикантам усвідомити необхідність ґрунтовної диригентської освіти. Невипадково у підрозділі проведено чітку градацію керівників колективів як музикантів-професіоналів і музикантів-аматорів. Своєю чергою музична освіта тогочасних українських диригентів передбачала частіше студії з композиції, фортепіанної та скрипкової гри і вокалу, ніж спеціальне фахове навчання. Лише двоє з названих диригентів товариств мали фаховий диплом: О. Плешкевич (диригентські курси) та М. Колесса, що закінчив Празьку консерваторію.

Частина із згаданих керівників хорів та оркестрів отримали диригентську освіту вже пізніше. До них залічуємо А. Рудницького – згодом дипломованого диригента, а також Л. Туркевича, який незабаром дебютував у Міському театрі. Але й для тих, хто не отримав спеціального диплому, диригентська практика в товариствах стала важливим чинником їх подальшої професійної кар'єри.

Отже, закономірним слід вважати те, що багатогранна діяльність диригентів товариств (які виконували функції мистецьких керівників, композиторів,

і в тому числі голів та членів правління) формувала міцне підґрунтя для розвитку і спадкоємності традицій музичного мистецтва як складової національної культури краю.

3.3. Єврейські музичні товариства та їх роль у формуванні нових національних ідеалів

Незважаючи на те, що розвиток єврейської культури, освіти і науки у Львові припадає вже на другу половину XVIII–XIX ст., виникнення музичних організацій розпочалося тут тільки в XX ст. [186]. Першими були засновані хор єврейської молоді “Кіно́р” (1902), аматорський гурток мандоліністів “Тенслъ” (1907), академічний гурток мандоліністів “Мендельсон” (1911), жіночий хор “Zirej Jehud” [Додаток А 138, с. 6]⁷⁸.

Єврейське населення Львова близько двадцяти років готувало ґрунт для утворення масштабного музичного об’єднання, яке б гуртувало музикантів-аматорів різного кола інтересів та естетичних пріоритетів. Відтак у 1919 р. завдяки ініціативі шанувальників музики і співу було засновано таку поважну музичну інституцію, як **“Єврейське музичне товариство”**. Оскільки ця тема ще не знайшла ґрунтового висвітлення, подамо детальний опис діяльності цього товариства, особливо стосовно праці симфонічного, хорових колективів та їх мистецьких провідників.

Новоутворене товариство очолили відомі у Львові шанувальники музики Соломон Бухштаб (Salomon Buchstab) (адміністратор) і музичний критик Альфред Пльон (Alfred Plohn) (артистичний директор) [Додаток А 340, с. 5]. А. Пльон зазначав: “Поширення замилювання музикою в широких верствах єврейського суспільства – це одна з головних цілей товариства” [Додаток А 341, с. 5]. Крім цього, його метою було плекання хорового співу, симфонічної, камерної та мандоліної музики з особливим акцентом на творчості

⁷⁸ Про діяльність хорових колективів “Кіно́р” і “Zirej Jehud” довідуємося, головним чином, з матеріалів присвячених СМТ. Власне, як зазначалося, ця музична інституція постала на основі з’єднання кількох музичних товариств: академічного гуртка мандоліністів “Мендельсон” і, в тому числі, зазначених хорів.

єврейських композиторів. Просвітницька діяльність полягала також у пропагуванні знань у сфері мистецтва і музики зокрема, влаштуванні конкурсів на написання музичних творів для єврейських музикантів та утримування музичної бібліотеки [Додаток А 339, с. 6].

Відповідно до мети, ЄМТ складалося з кількох музичних колективів: симфонічного оркестру, чоловічого і мішаного хору, оркестру мандоліністів, струнного квартету, а також низки камерно-інструментальних ансамблів.

Його діяльність можна поділити на два періоди: першого – 1919–1926 рр., другого – 1926–1939 рр. Цей розподіл зумовлений двома різними етапами в житті організації, яка з 1926 р., навіть формально діяла під іншою назвою.

Перший період відзначався інтенсивним розвитком у всіх секціях товариства, яке після проведення трьох сезонів занепало, а згодом тимчасово припинило своє існування. Симфонічні концерти, за нестачею регулярних симфонічних оркестрів у Львові, зайняли чільне місце серед інших репрезентованих товариством імпрез. Дебют симфонічного оркестру відбувся 30 травня 1920 р. Цей колектив налічував 57 музикантів-аматорів, переважно молодих – чинних членів товариства. Однак вже на другому концерті оркестр збільшився до 73 осіб. Привертає увагу цікаве розташування оркестру: віолончелі знаходились посередині сцени, контрабаси навпроти диригента, а духові і струнні групи по боках [Додаток А 207, с. 4–5; 403, с. 3].

Довголітнім керівником оркестру (1919–1927) став доктор юриспруденції, композитор, скрипаль симфонічного оркестру ГМТ Натан Гермелін (Natan Hermelin). Дебют Н. Гермеліна як диригента відбувся саме з оркестром ЄМТ [Додаток А 185, с. 156]. Протягом трьох сезонів під його орудою пройшло тринадцять симфонічних концертів, в яких звучала музика В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Мендельсона, Ф. Шуберта, Й. Штрауса, К. Вебера, Й. Брамса, Р. Вагнера, Р. Штрауса, М. Бруха, К. Гольдмарка, В. Желенського, М. Карловича, А. Дворжака, П. Чайковського та ін. На особливу увагу заслуговують виконання творів, що вперше звучали у Львові. До них належать перша симфонія Й. Брамса (1921) і “Шехерезада” М. Римського-Корсакова (1922).

Крім цього, було влаштовано низку монографічних концертів: з творів Л. Бетховена (1920), Й. Штрауса (1922) і Р. Вагнера (1923).

Хорова секція ЄМТ мала у своєму розпорядженні чоловічий і мішаний хор. Чоловічий хор до кінця 1920 р. працював під керуванням скрипаля, члена струнного квартету товариства Едварда Сокалера (Edward Sokaler), потім перейшов під батуту уродженця Ямполья, досвідченого диригента Ізраеля Файвішіса (Izrael Fajwiszis) [Додаток А 335, с. 4–5]. Кількісно він становив подвійний чоловічий квартет. Протягом трьох сезонів хор брав участь у концертах, присвячених творчості В. А. Моцарта (1920), Ф. Мендельсона (1921), а також у вечорах єврейської народної творчості.

Мішаний колектив ЄМТ налічував 120 осіб і з моменту утворення перебував під керуванням І. Файвішіса [Додаток А 260, с. 4]. Цей диригент своєю наполегливою працею зумів досягти доброго мистецького рівня в хорі, незважаючи на те, що він складався зі співаків-аматорів, котрі навіть не знали нотної грамоти [Додаток А 296, с. 5]. І. Файвішіс займався опрацюванням обробок народних пісень і створенням оригінальних композицій спеціально для колективів ЄМТ [148, с. 248].

Наприкінці 1922 р. посаду диригента обійняв Володимир Козак – колишній диригент єврейського хору “Кінор” [Додаток А 331, с. 6–7]. Його діяльність була спрямована на реформування колективу шляхом залучення нових співаків, котрі мали “добру репутацію у Львові”. Найчастіше у виконанні мішаного хору звучали єврейські народні пісні та духовні твори композиторів єврейського походження: Леона Левандовського, Соломона Зульцера, Нісана Блюменталя, Ф. Галеві, Ісаака Дунаєвського. Однак у програмах бачимо твори Г. Ф. Генделя, В. А. Моцарта, Ф. Мендельсона, Ш. Гуно, Р. Шумана та фундатора й диригента хору “Кінор” Я. Галля.

За повідомленнями преси занепад, а згодом припинення функціонування товариства відбулося через недостатню підтримку цієї інституції єврейською громадою Львова. Та все ж воно відновило свою активність, і хоча формально перестало діяти під своєю назвою, проте в повному складі надалі існувало в

лоні нового мистецького об'єднання – **“Єврейського артистично-літературного товариства”** (ЄАЛТ). Його започаткували члени трьох найповажніших єврейських артистичних товариств (ЄМТ, “Товариства шанувальників єврейського мистецтва” і “Мистецтва”), які вбачали перспективу подальшої праці ЄМТ лише в консолідації в одному мистецькому осередку [Додаток А 294, с. 6].

Метою ЄАЛТ стало поширення народної освіти через плекання й культивування музики, літератури, драматичного та образотворчого мистецтв, вивчення і популяризація єврейської народної творчості [Додаток А 127, с. 11–12].

Його музична секція упродовж 1926–1939 рр. була представлена симфонічним оркестром, новоутвореним салонним оркестром, мандолінним оркестром, чоловічим та мішаним хором, струнним квартетом і низкою камерно-інструментальних ансамблів.

Матеріали тогочасної періодики дозволяють стверджувати, що діяльність симфонічного оркестру за вказаний період відзначалася як певною стабільністю (1926–1935), так і майже цілковитим занепадом від 1936 до початку 1939 р. На відміну від попереднього періоду (до 1926), кількість його музикантів суттєво зменшилась. Наприклад, у сезоні 1928–1929 рр. він складався з сорока молодих інструменталістів-аматорів [Додаток А 127, с. 11–12].

Його керівниками в різний час були: досвідчений скрипаль – учасник багатьох львівських оркестрів, музично-громадський діяч Н. Гермелін (до 1927), активний організатор концертного життя краю Юліуш Вайнбергер (Juliusz Weinberger) (1928–1932), учень Г. Шерхена з диригування Марцелій Горовіц (Marceli Horowitz) (1933–1935)⁷⁹ та ще один диригент, адвокат за фахом, що отримав чималу диригентську практику в Німеччині й Польщі, Вільгельм Альтман (Wilhelm Altman) (1939) [169, с. 36, 38; Додаток А 318, с. 9].

Вивчаючи репертуарну політику цих керівників, відзначаємо ряд спільних рис. Всі з перелічених митців зверталися переважно до творчості віденських класиків, а також композиторів різних національних шкіл ХІХ – початку

⁷⁹ Остання згадка про М. Горовіца як про керівника оркестру ЄМТ відноситься до 13 квітня 1935 р. Утім можемо припустити, що він керував й двома наступними симфонічними концертами, що відбулись у сезоні 1935–1936 рр.

XX ст. Під їх орудою відбулись львівські першовиконання “Ночі на Лисій горі” М. Мусоргського (1934, М. Горовіц), Увертюри g-moll А. Брукнера (1935, М. Горовіц), сюїти “Пульчинела” І. Стравінського (1935, М. Горовіц), оркестрової сюїти “Уріель Акоста” єврейського композитора Кароля Ратгауза (1939, В. Альтман).

У сезоні 1929–1930 рр. при товаристві було утворено ще один оркестровий колектив – салонний оркестр [Додаток А 312, с. 11]. Він складався з 17 музикантів, котрі до 1931–1932 рр. працювали під керуванням знаного диригента і викладача ЛМКШ Е. Варгафтіга, а згодом адвоката і піаніста Рудольфа Морецького (Rudolf Morecki) [141, с. 180, 267]. Цей оркестр провадив доволі активну діяльність. Зокрема, в сезоні 1931–1932 рр. колектив презентував 12 власних концертів [Додаток А 349, с. 12]. У його виконанні звучала тогочасна популярна музика – найчастіше увертюри, уривки опер і оперет, вальси тощо.

Хорова секція й надалі складалася з чоловічого та мішаного хору. Чоловічим хоровим колективом керував уродженець Львова, альтист, теоретик, музиколог і композитор Єжи Фрайгейтер (Jerzy Freiheiter), а програма його не дуже частих концертів переважно складалася з обробок єврейських народних пісень [141, с. 72]. Натомість, мішаний хор, що утворився після тривалої перерви в 1930 р., зумів здобути визнання і зайняти поважне місце в музичному житті Львова. Кількісно він становив п'ятдесят чоловік [Додаток А 243, с. 7]. Успішна діяльність колективу, безперечно, була великою заслугою їх диригента Іцхака Гайльмана (Itzhak Heilman).

Поза увагою науковців залишилась також діяльність іншої єврейської музичної інституції – **“Єврейського академічного хору”**. Мотивуючи його утворення в 1928 р., ініціатори вказували на розпорошеність і відособленість існуючих хорів та підкреслювали важливість об'єднання всіх колективів в одному товаристві, яке, на їх думку, надасть такій розпорошеній діяльності розмах і силу [Додаток А 410, с. 10].

“Єврейський академічний хор” отримував чималу підтримку від авторитетних музикантів міста. Вони долучалися до його діяльності, будучи учасниками артистичної комісії колективу або безпосередньо як голови товариства. Наприклад, його першим головою став прийдешній диригент салонного оркестру “Єврейського артистично-літературного товариства” Е. Варгафтіг, другим – відомий львівський композитор Ю. Коффлер [Додаток А 348, с. 4]. Та попри сприяння, після двох сезонів праці, товариство припинило своє існування. Оскільки, преса часто повідомляла про його фінансові труднощі, не важко домислити причину такого стану речей.

“Єврейський академічний хор” був доволі численним колективом. Він складався зі 100 співаків – студентів вищих навчальних закладів Львова [Додаток А 114, с. 9; 115, с. 10]. Його диригентами були пані Колтин-Круг (Koltyn-Krug) (1928–1929, початок 1929–1930), ім’я якої не встановлено та відомий місцевий скрипаль Я. Мунд (1929–1930) [Додаток А 348, с. 9–10]. Підкреслимо цінність поданого факту, оскільки біографія Я. Мунда не містить подібної інформації.

Незалежно від того, що за два сезони праці репертуар колективу поповнився доволі значною кількістю гебрійських, єврейських і польських пісень⁸⁰, його концертна діяльність обмежувалася тільки до участі в різноманітних заходах академічного характеру, що проходили в місті. Власного концерту хору так і не відбулося. Зате при товаристві було запроваджено курси соль-феджію, а також проводився чималий збір нотного матеріалу.

Отже, єврейські музичні товариства виникли найпізніше порівняно з іншими національними музичними осередками Львова. Їх поява стала свого роду апогеєм утвердження єврейської спільноти як самодостатньої, сприяла трансформації її національної свідомості в напрямку інтеграції в європейський культурний простір. Піонером такого руху став заснований у Львові ще в 1888 р. один із перших у Східній Європі професійний єврейський стаціонарний

⁸⁰ Відомо, що впродовж першого сезону в репертуар колективу було впроваджено 30, а протягом другого – 16 пісень.

драматичний театр. Утім, музичне середовище єврейської громади довгий час не мало репрезентативного солідного музичного об'єднання, яке б спричинилося до процесу формування нових національних ідеалів. Відтак, розуміючи необхідність заснування такої інституції, представники єврейської спільноти ініціювали створення подібного культурного осередку.

Висновки до третього розділу

Підсумовуючи зазначимо, що в першій третині ХХ ст. інтенсивна динаміка виникнення і становлення різних за національною належністю музичних товариств відповідала, насамперед, високому рівню громадської самосвідомості, прагненню різних спільнот Львова до національного самовираження. І такий процес був взаємодоповнюючий. Тогочасні аматорські музичні товариства будували ефективні напрямки посилення національних ідентичностей через активну культурно-просвітницьку, патріотичну діяльність, що сприяло збереженню національної історичної пам'яті. В цьому ракурсі неабиякого поживлення отримало й питання диригентської активності. Адже розглянуті музичні товариства стали своєрідним ґрунтом, на основі якого професійно зростала величезна кількість диригентів, різних за фаховим спрямуванням, а також аматорів. Та об'єднуюча вагома функція товариств, коли різноманітні соціальні верстви населення широко залучалися до мистецького, культурно-освітнього руху, без сумніву, творила їх феномен. Таким чином, аматорські музичні товариства виявилися не лише головними культурно-просвітницькими та національно-патріотичними осередками Львова і Галичини, але й створили сприятливий ґрунт, на якому формувалось професійне диригентське мистецтво.

Але специфіка аматорських товариств у тому вигляді, в якому вони сформувалися в численних багатонаціональних товариствах в Галичині, вимагала від виконавців і передусім від диригентів, крім музичного обдарування ще й певних моральних якостей, здатності присвятити свої сили і талант служінню загальній справі. Національно-об'єднувальна функція музичних товариств

у Галичині була чи найпотужнішим стимулом до їх інтенсивного розвитку й професіоналізації. Сама практика концертів, вечорів або ювілеїв, що не мали періодичності їх організування до “круглих дат”, а відбувались щорічно, практично не має аналогів у жодній іншій культурі.

Звернемо притім особливу увагу на той факт, що програми цих вечорів не конче передбачали обмеження лише зразками національної музики кожної з національних громад, а навпаки (і це істотно відрізняє перші вечори XIX ст. від тих, що аналізуються в хронотопі першої третини XX ст.), в них відбувався ще один надзвичайно важливий, хоча, можливо, не всіма дослідниками помічений процес – вони ставили за мету розвивати у найширших кіл слухачів свідомість вартісності власної (української, польської, єврейської та ін.) музичної спадщини в європейському контексті, а разом з тим залучати тих слухачів, кому не так легко було потрапити на дорогі концерти, вистави, і тому представляли також вершини світового мистецтва. Культурно-просвітницька функція розмаїтих музичних товариств була однією з найважливіших їх функцій, що визначали форми і напрямки роботи різнохарактерних за рівнем і колом інтересів аматорських колективів. Зрозуміло, що й роль та характер праці диригентів в таких колективах був вельми багатоманітним і далеко виходив за межі стислої підготовки музичних програм: від учителя теоретичних дисциплін і сольфеджіо – до “будителя національної свідомості”. Необхідність просвітництва в широких масштабах, що здійснювалось непрофесіоналами, могло б видатись у європейському контексті деяким анахронізмом. У більшості західноєвропейських країн вже до того часу любительські об’єднання переважно переслідували лише більш утилітарні цілі: задоволення потреби в мистецькій активній діяльності, підтриманні товариських контактів з людьми одного з ними культурного рівня, близьких інтересів тощо. Але “пасіонарна” спрямованість галицьких музичних товариств зумовлена тією роллю, яку вони відігравали в національних громадах галицького суспільства. Тут у кращій ситуації були польські товариства, що й під австрійським пануванням мали більші можливості та права, а в міжвоєнне двадцятиліття

стали пануючою нацією – і це одразу позначилось на специфіці музичних товариств. Натомість для української та єврейської громад такі товариства і надалі ставали осередком плекання національної свідомості та збереження питомих традицій. Адже здебільшого будь-яка професійна освіта, зокрема й мистецька, була малодоступною для русинів (українців) – лише нечисленні з них могли собі дозволити навчання у Відні, Берліні чи Празі. Всі решта повинні були задовольнятися тим “духовним хлібом”, який могли представити їм власні аніматори культурного життя. Саме в такій іпостасі виступають хорові товариства. І тому певна багатоступеневість їх діяльності, що видається винятковою, цілком природньо зумовлена їх позицією в суспільстві.

При цьому ще раз слід особливо підкреслити роль диригентів, які не тільки повинні були виявити належний професійний рівень, щоби забезпечити добрий художній результат, але й були провідниками національних ідей. На це вказує їх багатогранна діяльність в якості мистецьких керівників, композиторів, голів і членів правління, засновників згаданих товариств і низки інших виконуваних призначень. Все це, якоюсь мірою, дозволило стверджувати, що лише за умов такого національного підйому диригенти зуміли втілити те розмаїття форм концертних виступів, підняти величезний пласт музичної літератури, забезпечити належний мистецький рівень, що визначалося чималим поступом в справі професіоналізації музичної культури Галичини.

ВИСНОВКИ

Вивчення диригентського мистецтва в музичному просторі Львова першої третини ХХ ст. на основі комплексного висвітлення пресових та архівних джерел дозволило системно підійти до вирішення низки питань з історії диригентського мистецтва міста. Введення в науковий обіг доволі широкого спектру важливих пресових й архівних матеріалів, систематизація наявної інформації окресленої тематики сприяли висвітленню одного з найяскравіших періодів у музично-концертному і театральному житті Галичини, що окреслюється часовими межами від початку ХХ ст. до 1939 р. Його характерними ознаками стала інтенсифікація й професіоналізація музично-мистецьких процесів, які не тільки відобразилися в диригентурі, але й були тісно пов'язані з творчою діяльністю найвидатніших представників диригентського руху – вихованців європейських культурних центрів або талановитих аматорів, зорієнтованих на провідні здобутки світового диригентського виконавства. У цьому контексті одним із найважливіших завдань дослідження було з'ясування тісних міжнаціональних взаємозв'язків та взаємовпливів в багатокультурному середовищі Львова, зокрема й через окреслення політичних, економічних, історичних і соціокультурних аспектів.

Одним з основних постулатів дисертації стало твердження про те, що провідники професійних та аматорських колективів – кожен зокрема та у співпраці – творили самобутню регіональну музичну культуру, переймали найцінніші здобутки світового диригентського мистецтва, органічно поєднуючи їх із традиціями галицького поліетнічного та полікультурного регіону. Отже цілком обґрунтовано можна розглядати досягнення диригентського мистецтва Львова (і ширше – Галичини) як вагоме явище європейського диригентського мистецтва першої третини ХХ ст., яке акумулювало багато характерних засад, що сформувалися в західних культурних центрах.

Результати проведеного дослідження дозволяють сформулювати такі висновки:

1. Проаналізований стан наукової розробленості проблеми в українському й зарубіжному музикознавстві дозволив визначити основні напрямки дослідження диригентського мистецтва у Львові. Аналіз наукових розвідок дав змогу констатувати фрагментарний характер розгляду диригентського мистецтва в західному регіоні у наявних працях, як також і в працях, присвячених іншим регіональним культурам на території України та деяких зарубіжних країн. Це, відповідно, вказувало на відсутність окремого ґрунтовного опрацювання регіонального диригентського мистецтва Львова як самостійного об'єкта наукового дослідження. Усвідомлення необхідності систематизації відомостей про диригентське мистецтво міста спонукало обрати джерелознавчий аспект як найбільш відповідний поставленій меті. З необхідністю найбільш повно й об'єктивно висвітлити обрану проблему пов'язане поглиблене вивчення біографій львівських диригентів, діяльності інституцій та колективів у відповідному ракурсі, їх репертуару, форм концертного та музично-театрального життя, а також суспільного резонансу та ролі у становленні суспільної свідомості різних національних громад тощо. Цей панорамний підхід став можливим завдяки широкій джерельній базі роботи. Здійснено комплексне опрацювання низки архівних і пресових джерел, проведено їх типологізацію. В переліку – архівні матеріали музичних товариств Львова (“Лютня”, “Ехо”, “Сурма”, “Бандурист” та ін.), а також публікації тогочасної міської преси (української, польської), які введено в науковий обіг вперше. Важливим джерелом для дослідження диригентських персоналій послугувала довідкова література. Джерелознавчий аспект дослідження визначив застосування методів: типологічного й видового; бібліографічно-описового (характерного для початкової стадії наукового опрацювання періодики). Для аналізу змісту текстів пресових видань застосовано методи контент-аналізу та консенс-аналізу.

2. У цьому ракурсі вагомого значення набуло відтворення історичної ретроспективи диригентського виконавства міста до початку ХХ ст. Таке стисле конспективне реконструювання процесу становлення диригентської професії в музичній культурі Львова дозволило виявити її відповідність культурно-мистецьким процесам у Європі, сприяло осмисленню особливостей розвитку музичної культури в Галичині у багатонаціональному середовищі, уможливило окреслення витоків і спадкоємності традицій диригентського мистецтва. Показано, що кожна з національних громад міста плекала свої традиції і намагалась зміцнити власну позицію в художньому просторі, а водночас активно засвоювала найцінніші здобутки інших європейських шкіл у різних сферах, зокрема й у диригентському мистецтві. Таким чином, окреслено шляхи формування львівського диригентського мистецтва як органічної складової європейського диригентського мистецтва в добу становлення національних мистецьких культурних центрів та їх важливої суспільно-державницької ролі.

3. Дослідження діяльності музичних інституцій у першій третині ХХ ст. дозволило виявити їх значний вплив на становлення й розвиток диригентського мистецтва краю. Відмінні за специфікою праці (музично-мистецькі, концертні, музично-освітні) та національною приналежністю музичні осередки стали потужною базою активності для диригентів. Беручи до уваги притаманне для різних національних спільнот Львова плекання власних фахових кадрів, здебільшого практичну, а також теоретичну підготовку значної кількості саме галицьких очільників музичних колективів, простежено й спадкоємний характер процесу опанування європейського досвіду. В окреслений період активні міжнаціональні контакти у диригентській сфері були продиктовані загальними процесами професіоналізації й інтенсифікації музичного мистецтва. Природно вони стають набагато виразнішими і багатогранними. Вагоме місце в цьому процесі посідали провідні у сфері плекання диригентської виконавської майстерності інституції: Міський театр, Театр товариства “Руська Бесіда”,

Львівська філармонія та музично-освітні установи. Отже, це дало змогу констатувати, що активний симбіоз диригентських традицій, носіями яких були представники різних національностей, зумовив акумуляцію й засвоєння європейських досягнень, що в умовах національного утвердження різних громад багатокультурного краю суттєво сприяв піднесенню музичної культури. Подібні процеси стали визначальними в еволюції диригентського мистецтва у Львові, формували регіональні особливості його розвитку і творили самобутнє й органічне явище в історії української і європейської диригентури.

4. Висвітлення диригентської справи у Львові крізь призму функціонування різноманітних музичних товариств та інституцій уможливило осмислення багатовекторності розвитку музичного мистецтва в Галичині. Проаналізована активність диригентів у різних за виконавським напрямком і національною приналежністю товариствах дозволила окреслити сутнісні для цієї когорти митців провідні сфери діяльності. Вони зумовлювалися специфікою аматорських товариств – головних культурно-просвітницьких осередків та національно-світоглядними переконаннями більшості їх провідників. З огляду на це зрозуміло, що роль і характер праці диригентів в таких колективах був вельми багатоманітним і далеко виходив за межі стислої підготовки музичних програм: від учителя теоретичних дисциплін і сольфеджіо – до “будителя національної свідомості”. Цим пояснюється й те, що керівник того чи іншого аматорського (хорового, інструментального) товариства не завжди мав ґрунтовну фахову музичну підготовку. Підкреслено, що рівень музичної освіченості диригентів залежав не лише від особистих амбіцій і можливостей, але й від суспільно-політичної ситуації краю, що дозволило польській спільноті демонструвати значно вищі професійні показники та засновувати численніші й авторитетніші аматорські музичні осередки порівняно з іншими національними громадами міста. В цьому контексті визначено й такі форми диригентської активності як диригент-хормейстер і диригент-симфоніст. Ця диференціація обумовлена відмінностями виконавського профілю товариств.

В дисертації акцентовано на домінуванні хорового виконавства як найбільш природного та поширеного в культурній традиції краю, що спричинило формування професійних навичок і вмінь у чималій кількості хормейстерів. Натхненні ідеями поширення і пропагування музичного мистецтва та освіти серед широких суспільних верств своєї національної спільноти, диригенти виявляли свій багатогранний талант у різних сферах: вони засновували нові музичні колективи, вирішували численні адміністративні питання, ініціювали проведення різноманітних мистецьких заходів, сприяли формуванню освітніх осередків при аматорських колективах тощо. Диригенти аматорських колективів виступали здебільшого в розмаїтих іпостасях: мистецьких керівників, голів і членів правління, піаністів-акомпаніаторів, співаків-солістів тощо. Вони заповнювали вагому нішу і в сфері композиторської творчості. Значна частина їхнього доробку проектувалась на колектив, з яким працював митець. Тісний зв'язок між композиторською, організаційною і диригентською діяльністю давав змогу керівникам не тільки збагачувати репертуарну скарбницю і впливати на професійний рівень колективів, але й сприяв композиторським пошукам, оновленню музично-виразових засобів. Такий синтез кількох видів діяльності створив міцне підґрунтя для розвитку і наслідування традицій музичного мистецтва та становив специфічну рису львівського диригентського виконавства окресленого періоду.

5. У доволі широкому обсязі було визначено й узагальнено репертуарні пріоритети окремих музичних інституцій, колективів, культурно-просвітницьких осередків тощо. Завдяки представленню ширшої панорами музичного життя краю з'ясовано вагому роль диригентів у формуванні репертуарної політики – свого роду індикатора мистецьких устремлінь і можливостей колективів. Це стало однією з причин поступу музичних інституцій Львова першої третини ХХ ст. Вивчення питання формування репертуару у світлі диригентських ініціатив виявило відмінності культурно-мистецьких цілей та ідеалів у багатонаціональному галицькому краї. Компаративний аналіз репертуарних

уподобань диригентів українських, польських, єврейських товариств і колективів дозволив узагальнити, що репертуарні пріоритети зумовлювалися виконанням як шедеврів світової музичної класики, так і плеканням композицій тієї національної громади до якої належала певна музична організація.

Окремою важливою позицією в діяльності львівських диригентів було розширення мистецьких обріїв музичного життя міста й краю. В зв'язку з цим наголошено на перших постановках багатьох світових шедеврів, здійсненні прем'єр творів у музично-театральному, симфонічному і хоровому жанрах місцевих композиторів. Продовженням давньої регіональної традиції було виконання тих творів, які в недалекому минулому здобули успіх на європейських сценах. Яскравим прикладом важливості міжнаціональних контактів, їх значення для взаємозбагачення представників різних культур була реалізація видатними диригентами композицій львівських авторів. Безперечно, це дозволило стверджувати, що розвиток галицького диригентського мистецтва здійснювався як важлива складова європейського культурно-історичного процесу.

6. Дослідження дало змогу уточнити хронологічні межі праці всіх диригентів, які діяли в музичних організаціях Львова 1900–1939 рр., окреслити широке коло та ввести в науковий обіг низку невідомих на сьогодні імен представників диригентського руху. Загальний перелік за вказаний період становить 188 персоналій. На основі аналізу творчої діяльності диригентів розкрито їх важливу роль у поступі музичних інституцій. Беручи до уваги такі критерії як довготривалість праці, частота залучень до різних мистецьких установ, а також вплив сенсаційних виступів всесвітньо відомих маестро на смаки місцевих меломанів і формування певних естетичних пріоритетів, зосереджено увагу на постатях 32-х диригентів, які найбільшою мірою долучилися до виведення колективів на високий мистецький рівень, а отже, й до розвитку музичної культури Галичини.

Дослідження диригентського мистецтва в музичному просторі Львова першої третини ХХ ст., було здійснено на основі комплексного висвітлення

архівних і пресових джерел, присвячених цій тематиці. Однак поза тим, подана робота була націлена й на презентацію широкої панорами диригентської активності, яка в нерозривній єдності з низкою мистецьких процесів уможливила осмислення здобутків представників диригентської справи в контексті культурного життя Львова й Галичини. В цьому ракурсі неоціненного значення набуло розпізнання актуального сьогодні діалогу поколінь. Його вагома сутність розкривається в усвідомленні та успадкуванні генерацією молодих диригентів системи ціннісних орієнтирів, які сповідували і пропагували подвижники музичного мистецтва – диригенти галицького краю. І хоча багатонаціональна громада міста була віддзеркаленням відмінностей у різних сферах музичного життя, у питанні становлення львівського диригентського мистецтва вона творила радше її самобутню монолітність. Нетлінною пам'яткою сукупності закладених поколіннями традицій, що продовжують жити в просторі й часі залишається феномен Львівської диригентської школи М. Колесси.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Рукописні джерела:

1. Дело о деятельности вокального общества “Эхо” во Львове // ДАЛО. – Ф. 110. – Оп. 4. – Спр. 16.–49 с.
2. Дело о деятельности польского вокального общества “Лютня” во Львове // ДАЛО. – Ф. 110. – Оп. 4. – Спр. 385. – 29 с.
3. Дело о деятельности польского вокального общества “Рабочий хор” во Львове // ДАЛО. – Ф. 110. – Оп. 4. – Спр. 446. – 24 с.
4. Дело о регистрации Львовского хорового товарищества “Бард” во Львове // ДАЛО. – Ф. 110. – Оп. 1. – Спр. 335. – 13 с.
5. Дело о регистрации Львовского хорового товарищества “Гейнал” во Львове // ДАЛО. – Ф. 110. – Оп. 1. – Спр. 336. – 22 с.
6. Дело о регистрации Союза украинских профессиональных музыкантов Львовского, Станиславского и Тарнопольского воеводств во Львове // ДАЛО. – Ф. 110. – Оп. 1. – Спр. 634. – 74 с.
7. Дело о регистрации товарищества певчих “Гейналь” во Львове // ДАЛО. – Ф. 1. – Оп. 54. – Спр. 2231. – 15 с.
8. Дело о регистрации украинско-националистического кружка “Львовский Боян” во Львове // ДАЛО. – Ф. 110. – Оп. 1. – Спр. 803. – 47 с.
9. Дело о регистрации украинско-националистического хорового товарищества “Сурма” во Львове // ДАЛО. Ф. 110. – Оп. 1. – Спр. 804. – 28 с.
10. Дело о регистрации устава и изменений в руководящем составе украинского музыкального товарищества “Боян” во Львове // ДАЛО. – Ф. 1. – Оп. 51. – Спр. 1541. – 17 с.
11. Дело о регистрации хорового кружка “Арфа” во Львове // ДАЛО. – Ф. 110. – Оп. 1. – Спр. 811. – 11 с.
12. Дело о регистрации хорового товарищества “Рабочий хор” во Львове // ДАЛО. Ф. 110. – Оп. 1. – Спр. 812. – 15 с.

13. Дело украинского товарищества “Академический хор бандуристов” во Львове // ДАЛО. – Ф. 1. – Оп. 51. – Спр. 1221. – 36 с.
14. Наблюдательное дело за украинским националистическим студенческим хором “Академичный хор Бандурист” // ДАЛО. – Ф. 110. – Оп. 1. – Спр. 1090. – 18 с.
15. Польское товарищество “Бард” во Львове // ДАЛО. – Ф. 1. – Оп. 54. – Спр. 1813. – 23 с.
16. Польское хоровое товарищество “Арфа” во Львове // ДАЛО. – Ф. 1. – Оп. 54. – Спр. 1920. – 10 с.
17. Польское хоровое товарищество “Гейнал” во Львове [Львовское воеводское управление (общественно политический отдел) Подотдел по делам товариществъ] // ДАЛО. – Ф. 1. – Оп. 54. – Спр. 1921. – 18 с.
18. Союз польских легионеров во Львове // ДАЛО. – Ф. 1. – Оп. 54. – Спр. 1973. – 35 с.

Друковані джерела:

19. Аносов Н. П. Об истории дирижирования / Н. П. Аносов // Аносов Н. П. Литературное наследие. Переписка. Воспоминания современников / сост., ред., коммент. и прилож. В. П. Варунца. – Москва : Советский композитор, 1979. – С. 17–24.
20. Антків М. Диригентська діяльність Миколи Колесси / Михайло Антків // Микола Колесса – композитор, диригент, педагог : Збірка статей / упор., ред. Я. Якуб'як; ВДМІ ім. М. В. Лисенка. – Львів, 1997. – С. 99–106.
21. Бермес І. Л. Український хоровий спів як соціокультурне явище : монографія / Ірина Лаврентіївна Бермес. – Дрогобич : Посвіт, 2013. – 432 с.
22. Бермес І. Л. Хорове життя Дрогобиччини першої половини ХХ століття в контексті духовного розвитку Галичини : Автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17. 00. 03 / Ірина Лаврентіївна Бермес; НАН України. Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. – Київ, 2006. – 20 с.

23. Боньковська О. Патріарх української галицької сцени (До 125-річчя від дня народження Й. Д. Стадника) / Олена Боньковська // Мистецькі обрії ' 2001–2002: альманах: науково-теоретичні праці та публіцистика / Академія мистецтв України; гол. наук. ред. І. Д. Безгін. – Київ : КНВМП “Символ-Т”, 2003. – С. 502–506.
24. Боньковська О. Театр товариства “Українська Бесіда” під дирекцією Василя Коссака (серпень-вересень 1918–1931 травня 1920 рр.) / Олена Боньковська // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2001. – Вип. 1. – С. 44–55.
25. Бурбан М. Українські хори та диригенти / Михайло Бурбан. – Дрогобич : П'світ, 2007. – 672 с.
26. Варакута В. Диригентське виконавство та музична освіта в Україні в контексті історії розвитку диригентського мистецтва / В. Варакута // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичне виконавство і педагогіка: історія, теорія, інтерпретаційні аспекти композиторської творчості / автори проекту, ред. – упор. М. А. Давидов, В. І. Сумарокова. – Київ : НМАУ, 2011. – С. 203–212.
27. Витвицький В. Михайло Гайворонський. Життя і творчість : монографія / Василь Витвицький; НАН України. – Львів, 2001. – 176 с. – (Історія української музики; вип. 7 : дослідження).
28. Витвицький В. Український музичний Львів / Василь Витвицький // Записки Наукового Товариства імені Шевченка / ред. О. Купчинський, Ю. Ясіновський, НТШ. – Львів, 1996. – Т. 232. – С. 208–216.
29. Волинський Й. Композитор Микола Колесса / Й. Волинський. – Львів : Книжково-журнальне вид-во, 1954. – 55 с.
30. Волинський Й. Музична культура Галичини 60 рр. ХІХ століття / Й. Волинський // Живі сторінки української музики. Статті, дослідження, публікації. – Київ : Наукова Думка, 1965. – С. 55–82.
31. Воловець М. Діяльність українських культурно-освітніх та музичних товариств у становленні оркестрового мистецтва Західної України (1848–1939) /

- Марта Воловець // Вісник Прикарпатського університету: Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2005. – Вип. 8. – С. 106–115.
32. Гинзбург Л. Избранное. Дирижеры и оркестры. Вопросы теории и практики дирижирования / Лео Гинзбург. – Москва : Сов. композитор, 1981. – 302 с.
33. Горак Я. Анатоль Вахнянин – засновник і перший директор Вищого Музичного інституту у Львові / Яким Горак // Молоде музикознавство : зб. ст. / ЛНМА ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2002. – Вип. 7. – С. 183–189.
34. Горак Я. Взаємини між Анатолем Вахнянином та Миколою Лисенком. До історії контактів Миколи Лисенка з галичанами / Яким Горак // Записки наукового товариства імені Шевченка. Праці музикознавчої комісії / ред. тому Олег Купчинський. – Львів: Наукове товариство імені Шевченка, 2004. – Т. 247. – С. 353–362.
35. Горак Я. Виступи європейських музикантів в першому сезоні Львівської Філармонії (1902–1903 рр.) в музично-критичній оцінці Анатолія Вахнянина / Яким Горак // Українське музикознавство (науково-методичний збірник). – Київ, 2004. – Вип. 33. – С. 27–39.
36. Горак Я. Ігнацій Гунєвич і формування Анатолія Вахнянина як музиканта (до історії українсько-польських взаємин) / Яким Горак // *Musica Galiciana : Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-księżęcej do roku 1945)* / pod red. L. Mazepy. – Rzeszów, 2000. – Т. V. – S. 219–224.
37. Гордієнко В. Композитор о. Йосиф Кишакевич: Біографічний нарис / Володимир Гордієнко. – Львів : Поклик сумління, 1998. – 111 с.
38. Грум-Гржимайло Т. Н. Оркестр и дирижер // Музыкальное исполнительство (Вехи истории. Великие инструменталисты и дирижеры прошлых и наших дней). – Москва : Знание, 1984. – С. 90–112.
39. Дехант Г. Дирижирование. Теория и практика музыкальной интерпретации / Герман Дехант [пер. с нем. Н. Д. Зусман и др.]. – Нижний Новгород : ДЕКОМ, 2000. – 448 с. : ил. – (Австрийская библиотека НГЛУ).

40. Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика / ред.-сост. Л. Гинзбург. – Москва : Музыка, 1975. – 632 с.
41. Ержемский Г. Л. Психология дирижирования: некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом / Г. Л. Ержемский. – Москва : Музыка, 1988. – 80 с.
42. Жишкович М. А. Освітньо-педагогічні аспекти розвитку вокального мистецтва Львова (друга половина ХІХ – перша половина ХХ ст.) : монографія / Мирослава Андріївна Жишкович; ЛНМА ім. М. В. Лисенка. – Львів : Сполом, 2012. – 256 с.
43. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ століття / Марія Загайкевич, АН УРСР. – Київ, 1960. – 190 с.
44. Исполнительское искусство зарубежных стран : в 9 вып. / сост. Г. Эдельмана, ред. Л. Баренбойма [пер. с нем. и англ. А. Афоной, Е. Рацера]. – Москва : Музыка, 1975. – Вып. 7. – 256 с.
45. Ісаєвич Я. Братства й українська музична культура ХVІ–ХVІІІ / Я. Ісаєвич // KALORHONIA: наук. зб. / ред. К. Ганнік, Ю. Ясіновський. – Львів : Видавництво ЛБА, 2002. – № 1. – С. 8–18.
46. Історія української дожовтневої музики: учб. посіб. для муз. вузів та ін-тів культури / заг. ред. та упор. О. Я. Шреєр-Ткаченко. – Київ : Музична Україна, 1969. – 586 с.
47. Казачков С. Эволюция дирижерского языка жестов / С. Казачков // Дирижерский аппарат и его постановка. – Москва : Музыка, 1967. – С. 11–16.
48. Карпяк А. Вихідці зі Львова Франц та Карл Доплери – видатні європейські музиканти / Андрій Карпяк // Musica Galiciana : Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945) / pod. red. L. Mazery. – Rzeszów, 2000. – Т. V. – S. 203–210.
49. Карс А. История оркестровки / А. Карс [под. ред. М. В. Иванова-Борецкого, Н. С. Корндорфа; пер. с англ. Е. П. Ленивцева и др.]. – Москва : Музыка, 1990. – 304 с.

50. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. : монографія / Любов Кияновська. – Тернопіль: Астон, 2000. – 339 с.
51. Колбін Д. Сторінки з життя та діяльності Франца Ксавера Моцарта в Галичині / Дмитро Колбін // Наукові збірки ЛДМА ім. М. В. Лисенка. – Львів : Сполом, 2006. – Вип. 13 : Вольфганг Амадей Моцарт: погляд з XXI сторіччя. – С. 113–122.
52. Колесса М. Кілька слів про диригентську діяльність С. П. Людкевича / Микола Колесса // Творчість С. Людкевича : збірник статей / упор. М. Загайкевич. – Київ : Музична Україна, 1979. – С. 196–203.
53. Колесса М. Основи техніки диригування / М. Колесса. – Вид. 2. – Київ : Музична Україна, 1973. – 198 с.
54. Колесса М. Ф. Сторінки з історії українсько-чеських музичних зв'язків / М. Ф. Колесса // Українське слов'янознавство: література та культура зарубіжних слов'янських народів / ЛДУ ім. Івана Франка. – Львів, 1971. – Вип. 5. – С. 28–36.
55. Краузе Э. Рихард Штраус. Образ и творчество / Эрнест Краузе. – Москва : Музгиз, 1961. – 611 с.
56. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. / Борис Кудрик. – Львів: Інститут Українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. – Вип. 1. – 128 с. – Серія: Історія української музики. Дослідження.
57. Лаврентій Р. Український театр Богдана Сармаги / Роман Лаврентій // Вісник НТШ / Світова рада Наукових товариств ім. Шевченка. – Львів, 2013. – № 49. – С. 52–55.
58. Лаврентій Р. Український театр “Веселка” під керівництвом Олександра Тимченка (30-ті роки XX ст.) / Роман Лаврентій // Вісник НТШ / Світова рада Наукових товариств ім. Шевченка. – Львів, 2014. – № 50. – С. 48–52.
59. Лащенко А. Хоровая культура: аспекты изучения и развития / А. Лащенко. – Київ : Музична Україна, 1989. – 136 с.
60. Левицький О. Г. Діяльність польських диригентів у Львові впродовж XIX століття в контексті становлення галицької диригентської школи /

- О. Г. Левицький // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія Мистецтвознавство [за ред. О. С. Смоляка]. – Тернопіль : Вид.-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2014. – № 2. – С. 108–116.
61. Левицький О. Сфери функціонування оркестрового виконавства у Львові XIX століття та його значення для розвитку мистецтва оперно-симфонічного диригування / Олександр Левицький // Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2015. – С. 87–101. – Випуск 35 : Студії музикознавчі.
62. Лежанська З. Адам Мечиславович Солтис: нарис про життя і творчість / Зофія Лежанська. – Київ : Музична Україна, 1969. – 71 с.
63. Ливанова Т. Н. Западноевропейская музыка XVII–XVIII веков в ряду искусств / Т. Н. Ливанова. – Москва: Музыка, 1977. – 527 с.
64. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині / З. Лисько [упор., опрац. рукопису, вступ. ст. В. Сивохіп]. – Львів; Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 1994. – 144 с.
65. Литвиненко А. Музична культура Полтавщини XIX – початку XX століття в аспектах регіонального джерелознавства : Автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / Литвиненко Алла Іванівна; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2006. – 16 с.
66. Лошков Ю. І. Диригентське виконавство та формування військових оркестрів в Україні / Ю. І. Лошков // Вісник державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – Київ, 2005. – № 4. – С. 47–53.
67. Лошков Ю. І. Німецька романтична диригентська школа (друга половина XIX ст.) / Ю. І. Лошков // Культура України : зб. наук. пр. / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури. – Харків, 2012. – Вип. 36. – С. 267–276.
68. Лошков Ю. І. Німецька романтична диригентська школа (перша половина XX ст.) / Ю. І. Лошков // Культура України : зб. наук. пр. / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури. – Харків, 2012. – Вип. 39. – С. 224–233.

69. Лужницький Г. Український театр. Наукові праці, статті, рецензії: зб. праць: у 2 т. / Григор Лужницький. – Львів, 2004. – Т. 1. – 344 с. ; Т. 2. – 360 с.
70. Луців Ю. Співпраця співака і диригента в оперному спектаклі (роздуми оперного диригента) / Юрій Луців // Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. – Вип. 24. : Вокальне мистецтво: історія та сучасність. – Серія: Виконавське мистецтво. – Кн. 11. – Львів : Сполом, 2010. – С. 123–130.
71. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. / Станіслав Людкевич [упор., ред., вст. стаття і прим. З. Штундер]. – Львів : Дивосвіт, 2000. – Т. 2. – 816 с.
72. Мазепа Л. Диригенти львівської оперної сцени / Лешек Мазепа // *Musica Galiciana*. – Rzeszów, 2003. – Т. 7. – С. 64–77.
73. Мазепа Л. Документальні пам'ятки про Музичне братство у Львові XVI – XVII століть / Лешек Мазепа // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка : праці музикознавчої комісії. – Львів, 1994. – Т. 226. – С. 199–222.
74. Мазепа Л. Перший філармонічний оркестр у Львові // *Музика*. – 1983. – № 4. – С. 28–29.
75. Мазепа Л. 3. Развитие музыкального образования во Львове (XV–XX ст.) у 2 т. : Дис... канд. искусствовед. / Лешек Зигмундович Мазепа; Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. – Москва, 1985. – Т. 2 (примечания, дополнения, приложения). – 132 с.
76. Мазепа Л. Сторінки музичного минулого Львова (з неопублікованого) / Лешек Мазепа. – Львів : Сполом, 2001. – 280 с.
77. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові : у 2 т. / Лешек Мазепа, Тереса Мазепа. – Львів : Сполом, 2003. – Т. 1. : Від доби міських музикантів до Консерваторії [поч. XV ст. – до 1939 р]. – 287 с.
78. Мазепа Т. Австрійський музично-драматичний театр у Львові (1776–1872). (Спроба синтетичного аналізу діяльності) / Тереса Мазепа // *Musica Galiciana*. – Rzeszów, 2003. – Т. 7. – С. 31–41.

79. Мазепа Т. Австрійський театр у Львові (1789–1872) : історія, музичний репертуар, оперне виконавство, культурний контекст : Дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Тереса Мазепа; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2003. – 250 с.
80. Мазепа Т. Антрепризи австрійського театру у Львові в 1848–1858 рр. та питання музичного репертуару / Тереса Мазепа // *Musica Galiciana=Музика Галичини*. – Львів, 2001. – Т. 6. – С. 27–36.
81. Мазепа Т. Історичні передумови виникнення театру у Львові / Тереса Мазепа // *Musica Galiciana : Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945) / pod red. L. Mazery*. – Rzeszów, 2000. – Т.5. – С. 53–83.
82. Мазепа Т. Музичний репертуар театру Графа Станіслава Скарбка у Львові (1842–1872) / Тереса Мазепа // *Музика Галичини=Musica Galiciana*. – Т. 2 / Ред.-упоряд. Ю. Ясіновський. – Львів : Сполом, 1999. – С. 69–76.
83. Мазепа Т., Мазепа Л. Польсько-українські взаємини в музичній культурі / Тереса Мазепа, Лешек Мазепа // *Пам'яті Яреми Якуб'яка : збірка статей та матеріалів / упор. М. Кушнір*. – Львів, 2007. – С. 104–120. – (Наукові збірки ЛНМА імені Миколи Лисенка. – Вип. 17).
84. Мазепа Т., Мазепа Л. Ф. К. В. Моцарт біля витоків музичної освіти у Львові / Тереса Мазепа, Лешек Мазепа // *Наукові збірки ЛДМА ім. М. В. Лисенка*. – Львів : Сполом, 2006. – Вип. 13 : Вольфганг Амадей Моцарт: погляд з ХХІ сторіччя. – С. 98–106.
85. Макаренко Г. Історичний шлях розвитку оркестру / Герман Макаренко // *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Серія: Мистецтвознавство*. – Тернопіль-Київ, 2003. – № 2 (11). – С. 31–36.
86. Макаренко Г. Г. Творчість диригента в контексті інтегративного підходу : Дис... д-ра мистецтвознав. : 17.00.01 / Герман Георгійович Макаренко;

- Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. – Київ, 2006. – 378 с.
87. Максим'юк Г. Іван Смолинський – математик і диригент (до 135-річчя від дня народження) / Галина Максим'юк // Українська музика : науковий часопис Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2013. – № 3 (9). – С. 78–82.
88. Малер Г. Письма, воспоминания / Густав Малер [сост., вступ. ст. и прим. И. Барсовой; пер. с нем. С. Ошерова]. – Москва : Музыка, 1964. – 636 с.
89. Мартинюк Т. Історико-теоретичні аспекти взаємовідношення географічного і соціокультурного чинників в явищі регіональної музичної культури (на прикладі Північного Приазов'я XIX–XX століть) : Автореф. дис... д-ра мистецтвознав. : 17.00.01 / Мартинюк Тетяна Володимирівна, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2004. – 47 с.
90. Медведик П. Діячі української музичної культури (матеріали до біо-бібліографічного словника) / Петро Медведик // Записки наукового товариства імені Т. Шевченка : Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – Т. 226. – С. 370–455; 1996. – Т. 332. – С. 464–558.
91. Медведик П. Катерина Рубчакова / Петро Медведик. – Київ : Мистецтво, 1989. – 107 с.
92. Мельник Л., Бурко С. Львівська філармонія: до і після століття : науково-популярне видання / Лідія Мельник, Сергій Бурко. – Львів, 2006. – 74 с.
93. Михальчишин Я. З музикою крізь життя / Ярослав Михальчишин [упор. Л. І. Мелех-Яросевич]. – Львів : Каменяр, 1992. – 231 с.
94. Михаць Р., Михаць М. Музично-сценічна творчість Михайла Вербицького (до 200-літнього ювілею композитора) / Р. Михаць, М. Михаць // Молодь і ринок: науково-педагогічний журнал Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. – 2014. – № 11 (118). – С. 132–137.
95. Молчанова Т. З історії ансамблевого музикування : монографія / Тетяна Молчанова, Державна музична академія ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2005. – 160 с.

96. Молчко У. Творчий шлях Василя Коссака / Уляна Молчко // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. – Тернопіль-Київ, 2005. – 2 (14). – С. 24–29.
97. Мороз Л. Духовна хорова культура церковних осередків Галичини / Леся Мороз // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2002. – Вип. IV. – С. 3–11.
98. Мороз Л. Польське хорове товариство “Лютня” у Львові / Леся Мороз // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківська, 2000. – Вип. II. – С. 46–54.
99. Наш театр : книга діячів українського театрального мистецтва, 1915–1975 / редакційна колегія : Григор Лужницький (головний редактор) ... [та ін.] ; видавнича колегія : Юрій Кононів, Василь Сердюк, Михайло Івасівка ; обкладинку виконав Василь Дорошенко ; [Наукове товариство ім. Шевченка, Секція історії України, Комітет театрознавства]. – Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто : Об'єднання мистців української сцени (ОМУС), 1975. – Т. 1. – 847 с. : іл. – (Матеріали до історії українського театру, 1915–1975 рр. Серія I : збірники).
100. Нога О. Хроніки міста театрів від “Шекспіра” : театральне життя Львова впродовж 1920–1944 років / Олександр Нога. – Львів: Українські технології, 2006. – 264 с. : іл.
101. Павлишин С. З неопублікованого : збірка статей / Стефанія Павлишин, відп. ред. В. Сивохіп. – Львів : Світ, 2010. – 134 с.
102. Павлишин С. Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукіянович / Стефанія Павлишин. – Львів : БаК, 2004. – 160 с.
103. Пайончковський Ф. Він співом чарував (З книги “Львівський театр під дирекцією Тадеуша Павликовського 1900–1906”) / Францішек Пайончковський // Олександр Мишуга : спогади, матеріали листи / упор. Михайло Головащенко. – Київ : Музична Україна, 1971. – С. 340–342.

104. Паламарчук О. З історії Львівського оперного театру / Оксана Паламарчук // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. – Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2003. – Вип. 3. – С. 92–101.
105. Паламарчук О. Музичні вистави Львівських театрів (1776–2001) / Оксана Паламарчук. – Львів, 2007. – 448 с.
106. Паламарчук О. Світ моїх зацікавлень / Оксана Паламарчук. – Львів : Сполом, 2006. – 400 с.
107. Питання диригентської майстерності / упор. М. Канерштейн. – Київ : Музична Україна, 1980. – 184 с.
108. Плужніков В. М. Професія диригента та шляхи її формування в західноєвропейській театральній практиці XIX століття : Автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Віктор Миколайович Плужніков; Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2006. – 19 с.
109. Пучко-Колесник Ю. В. Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен / Юлія Віталіївна Пучко-Колесник // Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. – Київ : Міленіум, 2013. – С. 132–136
110. Разумний І. Короткі відомості з історії виникнення і розвитку диригування: практичний посібник з диригування. – Київ : Державне видавництво Образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. – С. 7–9.
111. Рацер Е. Я. Дирижирование // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Москва: Советская энциклопедия, 1974. – Т. 2. – С. 251–256.
112. Репка Б. Д. Роль культурно-просвітницьких організацій у становленні та розвитку вокального мистецтва в Східній Галичині наприкінці XIX – на початку XX століття / Б. Д. Репка // Наукові записки Тернопільського національного університету імені Володимира Гнатюка. Серія Мистецтвознавство. – Тернопіль, 2011. – № 1. – С. 21–26.

113. Римар Р. С. Хорове мистецтво Хмельниччини в контексті історичного процесу (друга половина XIX – початок XXI ст.) : Автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / Римар Росіна Сергіївна; Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2008. – 20 с.
114. Романюк Л. Б. Музичне життя Станіславова другої половини XIX – першої третини XX століття : Автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.01 / Романюк Леся Богданівна; Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2007. – 19 с.
115. Рудницький А. Українська музика: історико-критичний огляд / Антін Рудницький. – Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963. – 406 с.
116. Савка А. Вокально-симфонічна музика у першому сезоні Львівської філармонії (1902–1903 рр.) на сторінках тогочасної преси // Музикознавчі студії : збірка статей. – Львів : Сполом, 2007. – Вип. 16. – С. 46–53.
117. Савка А. М. Перший сезон Львівської філармонії (1902–1903 рр.) у контексті філармонічного руху : Дис... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / Савка Андрій Михайлович; Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2010. – 335 с.
118. Селезнева Н. Професіоналізм и дилетантизм (аматорство) в хоровом искусстве Украины / Н. Селезнева // Підготовка творчої особистості у мистецьких вищих навчальних закладах / Збірник наукових праць. – Харків : Принт Дизайн, 2003. – С. 94–102.
119. Семчишин В. До історії написання та виконання хорових і вокально-симфонічних творів В. Барвінського / Володимир Семчишин // Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури : статті та матеріали. – Тернопіль : Астон, 2003. – С. 91–97.
120. Сидельников Л. Отечественное симфоническое исполнительство: проблемы и история // Музыкальное исполнительство и современность : сб. статей / сост. М. А. Смирнов. – Москва: Музыка, 1988. – С. 104–105.
121. Современные дирижеры / сост. Л. Григорьев и Я. Платек. – Москва : Советский композитор, 1969. – 322 с.

122. “Сокіл-Батько”: Спортивно-руханкове товариство у Львові : альманах 1894–1994 / ред. Ігор Гургула. – Львів: РВО “Основа”, 1996. – 267 с.
123. Станіслав Людкевич у спогадах сучасників / упор. З. Штундер. – Жовква : Місіонер, 2010. – 236 с.
124. Степанчикова Т. Історія єврейського театру у Львові. Крізь терни до зірок / Тетяна Степанчикова. – Львів : Ліга-Прес, 2005. – 376 с.
125. Сторінки історії Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. – Львів : Сполом, 2009. – 352 с.
126. Терещенко А. Гортаючи сторінки історії // Львівський театр опери та балету імені Івана Франка. – Київ : Музична Україна, 1989. – С. 3–13.
127. Терещенко А. Львівський Оперний. Епоха Т. Павликовського в контексті міжнародних зв’язків / Алла Терещенко // *Musica Galiciana*. – Rzeszów, 2003. – Т. 7. – С. 130–141.
128. Українська музика : місячник (1937–1939) : систематичний покажчик змісту журналу / упоряд. : Р. Мисько-Пасічник; В. Пасічник. – Львів, 2003. – 60 с.
129. Філоненко Л. Ярослав Барнич : науково-популярний нарис про життя і творчість / Людомир Філоненко. – Дрогобич : Відродження, 1999. – 150 с. : фотоіл., ноти.
130. Ханік Л. Р. Історія хорового товариства “Боян” / Л. Р. Ханік. – Львів : Вищий державний музичний інститут ім. М. В. Лисенка, 1999. – 123 с.
131. Цалай-Якименко О. Давній Львів і оновлення української музики / Олександра Цалай-Якименко // *KALOPHONIA* / Ред. К. Ганнік, Ю. Ясіновський : науковий збірник статей і матеріалів з історії церковної музики та гімнографії. – Львів: Видавництво ЛБА, 2002. – № 1. – С. 227–239.
132. Чарнецький С. Історія українського театру в Галичині. Нариси Статті Матеріали Світлини / Степан Чарнецький. – Львів : Літопис, 2014. – 584 с.
133. Черепанин М. Музична культура Галичини. Друга половина ХІХ – перша половина ХХ століття : монографія / Мирон Черепанин. – Вежа, 1997. – 324 с.

134. Шеметов П. Школа концертно-дирижерского искусства / П. Шеметов. – Харьков : Лівий берег, 2004. – 302 с.
135. Шніцар В. До історії створення капели “Трембіта” / Вероніка Шніцар // Музикознавчі студії : збірка статей. – Львів, 2004. – Вип. 9. – С. 103–110.
136. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість: У 2 т. – Т. I (1879–1939). – Львів: ПП “Бінар-2000”, 2005. – 636 с.
137. Ясиновський Ю. З історії музики західноукраїнських земель XVI–XVII ст. // Українське музикознавство. – Київ, 1986. – Вип. 21. – С. 107–112.
138. Ясиновський Ю. Між Сходом і Заходом: Українська музика на шляху від середньовіччя до ранньоновітнього часу / Юрій Ясиновський // *Musica Galiciana*. – Rzeszów, 1997. – Т. 1. – S. 35–41.
139. Ясиновський Ю. Музична культура Галицько-Волинського князівства / Юрій Ясиновський // *Musica Galiciana* / pod red. Leszka Mazepy. – Rzeszów, 2000. – Т. 5. – S. 11–22.
140. Błaszczyk L. T. Dyrygenci polscy i obcy w Polsce działający w XIX–XX wieku / Leon Tadeusz Błaszczyk. – Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1964. – 354 s.
141. Błaszczyk L. T. Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku: słownik biograficzny / Leon Tadeusz Błaszczyk. – Warszawa : Stowarzyszenie Żydowski Instytut Historyczny w Polsce, 2014. – 351 s.
142. Chybiński A. Beiträge zur Geschichte des Taktschlagens / Adolf Chybiński. – Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1912. – 95 s.
143. Crichton R. Horenstein Jascha / Ronald Crichton // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / edited by Stanley Sadie. – London : Macmillan Publishers Limited, 1980. – Т. 8. – S. 695–696.
144. 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 / Karol Czerny. – Lwow : Nakładem Tow. “Lutnia”, 1907. – 1908. – 219 s.

145. Gerson-Kiwi E. Cheironomy / Edith Gerson-Kiwi // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / edited by Stanley Sadie. – London : Macmillan Publishers Limited, 1980. – T. 4. – S. 191–196.
146. Hałabuda S. Między Hellerem a Schillerem – dwanaście lat teatru lwowskiego w odrodzonej Polsce / Stanisław Hałabuda // *Teatr Polski we Lwowie. Studia i materiały do dziejów teatru Polskiego* / pod. red. L. Kuchtówny. – Warszawa : Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1997. – T. 25 (37). – S. 168–179.
147. Hoesick F. Z papierów po Elsnerze (1769–1854): przyczynki do historii teatru i muzyki w Polsce / Ferdynand Hoesick. – Warszawa : Nakładem księgarni Ferdynanda Hoesicka, 1901. – 107 s.
148. Jakubczyk-Ślęczka S. Żydowskie środowisko muzyczne międzywojennego Lwowa / Sylwia Jakubczyk-Ślęczka // *Musica Galiciana : Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich* / pod. red. G. Oliwy. – Rzeszów, 2014. – T. XIV : – S. 245–254.
149. Kałużyński E. Lwowski chór Technicki (artykuł jednodniówki wydanej z okazji 40-lecia LChT – 1939) / Eugeniusz Kałużyński // *Akademicki chór Politechniki Śląskiej w Gliwicach*. – Gliwice : INTEC-GRAF, 1995. – S. 8–12.
150. Kijanowska-Kamińska L. Twórczość Karola Lipińskiego a lwowski romantyzm / L. Kijanowska-Kamińska // *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.
151. Komorowska M. Teatry muzyczne Drugiej Rzeczy Pospolitej / Małgorzata Komorowska. – Warszawa : Akademia muzyczna im. F. Chopina w Warszawie, 1997. – 322 s.
152. Komorowska M. Jak upadała opera lwowska (1919–1933) / Małgorzata Komorowska // *Teatr Polski we Lwowie. Studia I materiały do dziejów teatru Polskiego* / pod. red. L. Kuchtówny. – Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1997. – T. 25 (37). – S. 180–198.

153. Kozłowska M. O teatrze lwowskim i jego publiczności (1896–1918) Opinie i legendy / Mirosława Kozłowska // Teatr Polski we Lwowie. Studia i materiały do dziejów teatru Polskiego / pod. red. L. Kuchtówny. – Warszawa : Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1997. – T. 25 (37). – S. 131–140.
154. Krasieński E. Heller czy Pawlikowski? Polemiki i spory o teatr Lwowski Ludwika Hellera / E. Krasieński // Pamiętnik teatralny (Warszawa), 1999. – Zeszyt 1 (189). – S. 71–133.
155. Kroniki Lwowskiego Chòru Technicznego // Śpiewak Śląski. – Wydanie specjalne : 60-lat Akademickiego Chòru Politechniki Śląskiej. – 2005. – 155 s.
156. Lorenc A. Adam Wroński – Zapomniany dyrygent orkiestr wojskowych, teatralnych i rozrywkowych / Anna Lorenc // Musica Galiciana : Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich / pod. red. G. Oliwy. – Rzeszów, 2014. – T. XIV. – S. 160–169.
157. Lysenko-Diduła T. Lwowski dyrygent, kompozytor i pedagog profesor Adam Sołtys i jego uczniowie / Tatiana Lysenko-Diduła // Wartości w muzyce : studium monograficzne / pod. red. J. Uchyły-Zroski. – Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2008. – T. 1. – S. 113–120.
158. Maresz B., Szydłowska M. Repertuar teatru Polskiego we Lwowie. Teatr Miejski pod dyrekcją Tadeusza Pawlikowskiego 1900–1906 / Barbara Maresz, Mariola Szydłowska. – Kraków, 2005. – 246 s.
159. Mazepa L. Adam Didur we Lwowie / Leszek Mazepa. – Wrocław : Polskie Stowarzyszenie Pedagogów Śpiewu, 2002. – 262 s.
160. Mazepa L. Filarmonia Lwowska (Karty z dziejów instytucji) // Rozmyślenia i wspomnienia o Lwowie i Lwowiakach / Leszek Mazepa. – Biblioteka Kuriera Galicyjskiego, 2011. – 256 s.
161. Mazepa L. Życie muzyczne dawnego Lwowa (XIII–XVII wiek) / Leszek Mazepa // Musica Galiciana. – Rzeszów, 1997. – T. 1. – S. 13–34.
162. Mazepa L. Życie muzyczne Lwowa od końca XVIII st. do utworzenia towarzystwa Św. Cecylii w 1826 r. / Leszek Mazepa // Musica Galiciana / pod red. L. Mazepy. – Rzeszów, 2000. – T. 5. – C. 97–118.

163. Mazepa T., Mazepa L. Szkice z dziejów wokalistyki we Lwowie / Teresa Mazepa, Leszek Mazepa. – Wrocław : Polskie Stowarzyszenie Pedagogów śpiewu Akademia muzyczna im. Karola Lipińskiego, 2008. – 296 s.
164. Mazepa T. Lwowskie towarzystwa muzyczne / Teresa Mazepa // *Musica Galiciana* / pod red. L. Mazepy. – Rzeszów, 2005. – T. 9. – S. 43–65.
165. Mazepa T. Przyczynki do dziejów życia muzycznego Lwowa (koncerty wybitnych muzyków lwowskich w latach 1820–1850 we Lwowie) // *Musica Galiciana* / pod red. G. Oliwy. – Rzeszów, 2010. – T. 12. – S. 143–161.
166. Moser H. J. Dirigieren / Hans Joachim Moser // *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. – Kassel; Basel; London : Deutscher Taschenbuch Verlag Bärenreiter, 1989. – Bd. 3. – S. 535–547.
167. Muzyka w polskich czasopismach literackich i artystycznych 1901–1918: bibliografia muzyczna polskich czasopism niemuzycznych / oprac. Elżbieta Szczawińska; pod red. Kornela Michałowskiego. – Kraków : Wydawnictwo Muzyczne, 1971. – T. 4. – 364 s.
168. Nidecka E. Kryzys Opery Lwowskiej w dwudziestoleciu międzywojennym / Ewa Nidecka // *Musica Galiciana*. – Rzeszów, 2003. – T. 7. – S. 185–198.
169. Nidecka E. Lwowscy muzycy pochodzenia żydowskiego / Ewa Nidecka // *Musica Galiciana* / pod red. M. Wierzbieniec. – Rzeszów, 2007. – T. 10. – S. 36–45.
170. Nidecka E. Tradycja muzyki chóralnej w kontekście twórczości kompozytorów lwowskich / Ewa Nidecka // *Musica Galiciana : Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 2000)* / pod red. L. Mazepy. – Rzeszów, 2005. – T. 9. – S. 75–81.
171. Nikodemowicz A. Adam Sołtys 1890–1968 / Andrzej Nikodemowicz // *Ruch Muzyczny*. – 1968. – № 22. – 15 list. – S. 5–6.
172. Nowak-Romanowicz A. Józef Elsner : monografia / Alina Nowak-Romanowicz. – Kraków : PWM, 1957. – 352 s.

173. Osiński Z. Repertuar teatrów Miejskich we Lwowie pod dyrekcją Wilama Horzycy 1932–1937 / Zbigniew Osiński. – Warszawa : Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1992. – 148 s.
174. Słownik muzyków polskich : W 2 t. / red. nacz. J. Chomiński. – Kraków : PWM, 1964. – T. I. – 347 s. ; 1967. – T. II. – 319 s.
175. Smith J. G. Chorus / James G. Smith, Percy M. Young // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / edited by Stanley Sadie. – London : Macmillan Publishers Limited, 1980. – T. 4. – S. 341 – 357.
176. Sołtys M. Działalność muzyczna Adama Sołtysa do roku 1939 / Maria Sołtys // Musica Galiciana : Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945) / red. L. Mazepa. – Rzeszów, 1997. – T. I. – S. 195–200.
177. Sołtys M. Tylko we Lwowie. Dzieje życia i działalności Mieczysława i Adama Sołtysów / M. Sołtys. – Wrocław; Warszawa; Kraków : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2008. – 220 s.
178. Sprawozdanie Wydziału Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego we Lwowie za rok 1904/1905 od 1-go września do 31-go sierpnia 1905. – Lwów : Nakładem Towarzystwa. – 48 s.
179. Szydłowska M. Życie teatralne we Lwowie 1914–1915 / Mariola Szydłowska // Pamiętnik teatralny. – Warszawa: Polska akademia nauk Instytut sztuki, 1999. – Rok XLVIII. – zeszyt 1 (189). – S. 261–300.
180. Szydłowska M. Życie teatralne we Lwowie 16 VI 1915 – 30 VI 1918 / Mariola Szydłowska // Pamiętnik teatralny. – Warszawa: Polska akademia nauk Instytut sztuki, 2003. – Rok LII. – Zeszyt 1 – 2 (205 –206). – S. 241–270.
181. Westrup J. Conducting / Jack Westrup // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / edited by Stanley Sadie. – London : Macmillan Publishers Limited, 1980. – T. 4. – P. 641–651.
182. Wypych-Gawrońska A. Muzyka w lwowskim teatrze dramatycznym w XVIII i XIX wieku / Anna Wypych-Gawrońska // Musica Galiciana / pod red. M. Wierzbieniec. – Rzeszów, 2008. – T. 11. – S. 96–105.

183. Wypych-Gawrońska A. Lwowski teatr operowy i operetkowy w latach 1872 – 1918 / Anna Wypych- Gawrońska. – Kraków : Universitas, 1999. – 407 s.
184. Wypych-Gawrońska A. Powstanie polskiej sceny operowej teatru lwowskiego / Małgorzata Komorowska // Teatr Polski we Lwowie. Studia i materiały do dziejów teatru Polskiego / pod. red. L. Kuchtówny. – Warszawa : Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1997. – T. 25 (37). – S. 63–73.
185. Wypych-Gawrońska A. Zespół śpiewaków Lwowskiej sceny operowej (1872–1918) // Pamiętnik teatralny : Kwartalnik poświęcony historii i krytyce teatru / PAN, Instytut Sztuki. – Warszawa, 1996. – Rok XLV. – Zeszyt 1 – 2 (177 – 178). – S. 29–60.

Електронні джерела:

186. Львов. Электронная еврейская энциклопедия [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http:// www. eleven. co. il](http://www.eleven.co.il). – Назва з екрану.
187. Оскар Недбал (1874–1930) 100 великих музыкантов столетия [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http:// www.100performer.ru/nedbal/ html](http://www.100performer.ru/nedbal/html). – Назва з екрану.
188. Стасюк О. “Пам’ятайте, що Ви є Українці...” Степан Федак і національна справа [Електронний ресурс] / Олександра Стасюк // Українська правда, 25 червня 2015. – Режим доступу: <http://www.istpravda.com.ua/artides/2015/06/25/148445>. – Назва з екрану.
189. Saramaga Bohdan [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http:// eudusa. org](http://eudusa.org). – Назва з екрану.
190. Saramaga Bogdan [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www. encyclopediaofukraine. com](http://www.encyclopediaofukraine.com). – Назва з екрану.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А.

Вибрана бібліографія пресових публікацій 1900–1939 рр.

1. А. Р. З концертової салі // Діло. – 1932. – № 285. – 23 груд. – С. 5–6. – Рец. на концерти ПМТ, Львівської філармонії, “Бояна” і “Сурми”.
2. А. Р. Шевченківський концерт у Великому театрі // Діло. – 1936. – № 61. – 18 берез. – С. 4.
3. Балтарович В. Концерт народніх слов’янських пісень // Українська музика. – 1937. – №. 2. – С. 23–24.
4. Барвінський В. Вечір поліської пісні // Українська музика. – 1938. – № 4. – С. 71.
5. Барвінський В. Вечір чеської пісні // Діло. – 1931. – № 32. – 12 лют. – С. 5.
6. Барвінський В. Святочний концерт у честь Шуберта // Діло. – 1928. – № 283. – 21 груд. – С. 4.
7. Бережницький О. З салі концертової // Діло. – 1906. – № 60. – 27 берез. – С. 3. – Рец. на концерт хору “Бандурист”.
8. В. Б. Хорові концерти “Львівського Бояна” і “Сурми” // Музичний вістник (Львів). – 1930. – 1 піврік. – С. 62–63.
9. Видовища і забави // Діло. – 1906. – № 12.–16. 01. – С. 3. – Анонс про концерт “Львівського Бояна”.
10. Гість-мельоман. Шевченківське свято у Львові // Діло. – 1928. – № 68. – 25 берез. – С. 3.
11. Загальні збори “Львівського Бояна” // Діло. – 1902. – № 256. – 14 груд. – С. 3.
12. З товариств // Діло. – 1906. – № 251. – 22 груд. – С. 3. – Звіт загальних зборів “Бандуриста”.
13. З товариств // Діло. – 1911. – № 270. – 6 груд. – С. 5. – Звіт загальних зборів “Львівського Бояна”.
14. З штуки і літератури. Концерт “Бандуриста” // Діло. – 1906. – № 59. – 24 берез. – С. 3.
15. І. Н. Концерт хорових новинок “Львівського Бояна” // Діло. – 1930. – № 78. – 9 квіт. – С. 5.
16. І. Н. Український Академічний Хор “Бандурист”: Концерт у честь гетьмана І. Мазепи // Діло. – 1933. – № 130. – 29 трав. – С. 5.
17. Лисько З. Стрий: Гуцульський хор Котка; Концерт “Бандуриста” // Українська музика. – 1938. – № 7/8. – С. 142–143.
18. Людкевич С. Другий з ряду концерт “Бандуриста” // Діло. – 1906. – № 129. – 22 черв. – С. 3.
19. Людкевич С. Концерт “Бандуриста” // Діло. – 1906. – № 246. – 15 листоп. – С. 3.
20. Людкевич С. Ювілейний концерт “Бандуриста” // Діло, 1930. – № 127. – 12 черв. – С. 5.

21. М. К. Курс для диригентів: [Для просвітянських і сільських хорів при Вищому Музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові] // Українська музика. – 1938. – № 5. – С. 91.
22. Нижанківський О. Великий духовний концерт // Діло. – 1904. – № 260. – 18 лист. – С. 3.
23. Німчук І. Х Концерт в пам'ять А. Вахнянина // Діло. – 1928. – № 104. – 12 трав. – С. 4.
24. Новинки. З “Львівського Бояна” // Діло. – 1900. – № 242. – 25 жовт. – С. 3.
25. Новинки // Діло. – 1902. – № 224. – 5 жовт. – С. 3. – Про склад співаків “Львівського Бояна”.
26. Новинки // Діло. – 1917. – № 285. – 4 груд. – С. 2. – Звіт загальних зборів “Львівського Бояна”.
27. Новинки // Діло. – 1917. – № 290. – 9 груд. – С. 3. – Анонс про концерт в честь митрополита А. Шептицького.
28. Новинки // Діло. – 1927. – № 269. – 2 груд. – С. 3. – Анонс про концерт “Свято пісні у Львові”.
29. Новинки. З музичних кругів // Діло. – 1929. – № 114. – 25 трав. – С. 5. – Анонс про концерт з нагоди 100-літнього заснування першого хору на галицькій землі в Перемишлі.
30. Новинки. Ювілей товариства “Сила” // Діло. – 1932. – № 287. – 25 груд. – С. 5.
31. Огляд // Артистичний вісник. – 1905. – № 2/3. – С. 31. – Про співочі товариства Львова.
32. Оповідки. В справі артистичної прогульки // Діло. – 1911. – № 164. – 27 лип. – С. 7. – Про гастрольні виступи “Бояна” і “Бандуриста”.
33. Оповідки // Діло. – 1911. – № 200. – 8 верес. – С. 5. – Концертна програма хору “Бандурист”.
34. Оповідки // Діло. – 1913. – № 283. – 20 груд. – С. 7. – Звіт про загальні збори “Бояна”.
35. Оповідки // Діло. – 1914. – № 162. – 23 лип. – С. 6. – Про гастрольні виступи “Бандуриста”.
36. Приймова І. Вечір творів Остапа Нижанківського // Діло. – 1934. – № 146. – 31 трав. – С. 7.
37. Приймова І. Свято стрілецької пісні // Діло. – 1935. – № 51. – 26 лют. – С. 7.
38. Присутній. Львівський “Бандурист” у Самборі в гостях // Діло. – 1935. – № 166. – 26 черв. – С. 7.
39. Савицький Р. “Євген Онегін” і “Аїда” // Діло. – 1939. – № 141. – 23 трав. – С. 9.
40. Савицький Р. Концерт у 20-ліття проголошення української держави // Українська музика. – 1938. – № 3. – С. 51.
41. Савицький Р. Лисенка “Ноктюрн” і Ніщинського “Вечерниці” // Українська музика. – 1937. – № 4. – С. 56.
42. Савицький Р. Українська рапсодія В. Барвінського // Українська музика. – 1938. – № 5. – С. 91.

43. Сапрун С. Співоча культура. Розвій хорів у світі та занепад у нас. – Наші музики й композитори стороняють від хорів. – Завдання Бандуриста: виховувати кадри диригентів! (На маргінесі 25-ліття Бандуриста) // Діло. – 1930. – № 159. – 22 лип. – С. 5–6.
44. Український Студіо-Хор // Українська музика. – 1939. – № 2. – С. 60.
45. Ч. В. Концерт Співочих товариств “Бояна” і “Сурми” // Діло. – 1935. – № 103. – 19 квіт. – С. 6.
46. Ч. В. Концерт з творів Баха й Генделя // Діло. – 1935. – № 309. – 19 листоп. – С. 15.
47. ар. “Ernani”, opera Verdięo // Swila. – 1919. – № 188. – 22 лип. – S. 4.
48. ар. “Orfeusz w piekle”. – J. Offenbacha // Chwila, 1919. – № 190. – 24 лип. – S. 4.
49. ар. Z opery // Gazeta Muzyczna. – 1919. – № 21, 22.–15. sierp. – S. 156–158. – Огляд оперних презентацій в сезоні 1918–1919 рр.
50. Ateneum: Almanach Lwowski. – Lwów, 1928. – S. 177–232.
51. А. W. Z muzyki // Gazeta Lwowska. – 1909. – № 132. – 13 czerw. – S. 4. – Рец. на концерт “Ехо-Матері”.
52. Balicki J. Z sali koncertowej // Gazeta Lwowska. – 1925. – № 15. – 20 stycz. – S. 4. – Рец. на концерт “Ехо-Матері”.
53. Baranowski D. Koncert Chóru Akademickiego // Gazeta Lwowska. – 1907. – № 64.–19 marc. – S. 5.
54. Baranowski D. Koncert Chóru Technickiego // Gazeta Lwowska/ – 1908. – № 82. – 9 kwiet. – S. 4.
55. Baranowski D. “Mąż trzech żon” – operetka F. Lehára // Gazeta Lwowska. – 1908. – № 126. – 2 czerw. – S. 4.
56. Baranowski D. Koncert muzyki polskiej // Przegląd muzyczny teatralny i artystyczny. – 1906. – № 6-7. – 15 stycz. – S. 114.
57. Baranowski D. Operetka “Tyrolka” L. Steina // Gazeta Lwowska. – 1906. – № 124. – 31 maj. – S. 4.
58. Baranowski D. R. Wagner “Zigfrid” // Gazeta Lwowska. – 1907. – № 48. – 28 lut. – S. 4.
59. Baranowski D. Z Filharmonji i Opery// Gazeta Lwowska. – 1903. – № 77. – 4 kwiet. – S. 4. – Рец. на вагнерівські концерти та виступ у Львові Г. Малера.
60. Baranowski D. Z muzyki // Gazeta Lwowska. – 1903. – № 81. – 9 kwiet. – S. 4. – Рец. на другий виступ Г. Малера і концерт “Ехо-Матері”.
61. Baranowski D. Z muzyki // Gazeta Lwowska. – 1906. – № 95. – 26 kwiet. – S. 4. – Рец. на перший виступ у Львові диригента Ф. Рукавіни.
62. Baranowski D. Z muzyki // Gazeta Lwowska. – 1906. – № 263. – 17 list. 11. – S. 4. – Рец. на виконання опери “Приятель Фріц” П. Масканьї.
63. Baranowski D. Z muzyki // Gazeta Lwowska. – 1906. – № 275. – 1 grud. – S. 3. – Рец. на поновлену оперу “Тангейзер” Р. Вагнера.

64. Baranowski D. Z muzyki // Gazeta Lwowska. – 1906. – № 278. – 5 grud. 12. – S. 3–4. – Рец. на перший концерт “Лютні” в сезоні 1906–1907 рр.
65. Baranowski D. Z muzyki // Gazeta Lwowska. – 1906. – № 284. – 13 grud. – S. 4–5. – Рец. на виконання оперети “Птахолов з Тіролю” К. Целлера.
66. Baranowski D. Z muzyki // Gazeta Lwowska. – 1907. – № 103. – 5 maj. – S. 4. – Про диригентський дебют Л. Лангера у Львівському театрі.
67. Baranowski D. Z muzyki // Gazeta Lwowska. – 1908. – № 16. – 22 stycz. – S. 4. – Рец. на концерт “Лютні”.
68. Baranowski D. Z muzyki // Gazeta Lwowska. – 1908. – № 39. – 18 lut. – S. 4. – Рец. на виконання опери “Золото Рейну” Р. Вагнера і концерт ГМТ.
69. Baranowski D. Z muzyki // Gazeta Lwowska. – 1908. – № 78. – 4 kwiet. – S. 4. – Про перший виступ у Львові П. Стрміча.
70. Baranowski D. Z muzyki // Gazeta Lwowska. – 1909. – № 29. – 7 lut. – S. 4. – Рец. на виконання опери “Зіґфрід” Р. Вагнера.
71. Baranowski D. Z muzyki // Gazeta Lwowska. – 1909. – № 34. – 13 lut. 2. – S. 4. – Рец. на прем’єру опери “Болеслав Сміливий” Л. Ружицького.
72. Baranowski D. Z muzyki // Gazeta Lwowska. – 1909. – № 58. – 13 marc. – S. 4. – Рец. на виконання опери “Демон” А. Рубінштейна.
73. Baranowski D. Z muzyki // Gazeta Lwowska. – 1909. – № 68. – 25 marc. – S. 5. – Рец. на прем’єру оперети “Хоробрий солдат” О. Штрауса.
74. Baranowski D. Z Muzyki // Gazeta Lwowska. – 1909. – № 73. – 1 kwiet. – S. 4. – Рец. на четвертий концерт ГМТ в сезоні 1908–1909 рр.
75. Baranowski D. Z muzyki // Gazeta Lwowska. – 1909. – № 104. – 8. maj. – S. 5. – Рец. на прем’єру оперети “Розлучена” Л. Фалля.
76. Baranowski D. Z muzyki // Gazeta Lwowska. – 1909. – № 254. – 7 list. – S. 4. – Про диригентський дебют С. Баранського.
77. Baranowski D. Z muzyki // Gazeta Lwowska. – 1909. – № 264. – 19 list. – S. 4. – Рец. на поновлену оперети “Бідний Джонатан” К. Мілльокера.
78. Baranowski D. Z muzyki // Gazeta Lwowska. – 1909. – № 287. – 17 grud. – S. 4–5. – Рец. на концерт симфонічного оркестру Мюнхенської філармонії та виконання опери “Марта” Ф. Флотова.
79. Baranowski D. Z muzyki // Gazeta Lwowska. – 1910. – № 14. – 20 stycz. – S. 5. – Рец. на прем’єру опери “Мазепа” А. Мюнхгаймера, концерти ГМТ і “Ехо-Матері”.
80. Baranowski D. Z muzyki // Gazeta Lwowska. – 1910. – № 55. – 10 marc. – S. 3–4. – Рец. на прем’єру опери “Українська оповість” М. Солтиса.

81. Baranowski D. Z muzyki // *Gazeta Lwowska*. – 1910. – № 66. – 23 marc. – S. 4. – Рец. на другий концерт “Лютні” в сезоні 1909–1910 рр.
82. Baranowski D. Z muzyki // *Gazeta Lwowska*. – 1910. – № 73. – 1 kwiet. – S. 4. – Рец. на виконання опер “Міньйон” А. Тома і “Євгеній Онегін” П. Чайковського.
83. Baranowski D. Z muzyki // *Gazeta Lwowska*. – 1910. – № 117. – 26 maj. – S. 3–4. – Рец. на четвертий концерт ГМТ в сезоні 1909–1910 рр.
84. Baranowski D. Z muzyki // *Gazeta Lwowska*. – 1910. – № 256. – 11 list. – S. 4–5. – Огляд оперних виконань на початку сезону 1910–1911 рр.
85. Baranowski D. Z sali koncertowej // *Gazeta Lwowska*. – 1910. – № 213. – 20 wrzes. – S. 4. – Рец. на концерт “Ехо-Матері”.
86. Berson S. Koncert “Echa” // *Gazeta Lwowska*. – 1900. – № 279. – 6 grud. – S. 3.
87. Berson S. Koncerty inauguracyjny Filarmonji // *Gazeta Lwowska*. – 1902. – № 224. – 1 pazd. – S. 4.
88. Berson S. Koncert symfoniczny // *Gazeta Lwowska*. – 1902. – № 86. – 16 kwiet. – S. 3–4.
89. Berson S. Ks. Perosi w Filharmonji // *Gazeta Lwowska*. – 1903. – № 88. – 18 kwiet. – S. 4.
90. Berson S. Notatki // *Gazeta Lwowska*. – 1901. – № 28. – 5 lut. – S. 4. – Рец. на ювілейний концерт “Лютні”.
91. Berson S. Notatki // *Gazeta Lwowska*. – 1903. – № 115. – 20 maj. – S. 5. – Рец. на концерт з нагоди ювілею Я. Галля.
92. Berson S. Opera // *Gazeta Lwowska*. – 1901. – № 58. – 12 marc. – S. 4. – Про виступ новоангажованого капельмейстера Ю. Шульца.
93. Berson S. Opera // *Gazeta Lwowska*. – 1903. – № 71. – 28 marc. – S. 4. – Про бенефіс Ф. Спетріно у виставі “Севільський цирульник” Дж. Россіні.
94. Berson S. Opera // *Gazeta Lwowska*. – 1903. – № 283. – 11 grud. – S. 4. – Рец. на спектакль “Аїда” під керуванням Ф. Брунетто.
95. Berson S. Wiadomości teatralny // *Gazeta Lwowska*. – 1905. – № 213. – 19 wrzes. – S. 4. – Про новоангажованого диригента Міського театру В. Подесті.
96. Berson S. Z Filharmonji // *Gazeta Lwowska*. – 1902. – № 227. – 4 pazd. – S. 3. – Рец. на симфонічний концерт філармонічного оркестру під керуванням Л. Челянського.
97. Berson S. Z Filharmonji // *Gazeta Lwowska*. – 1902. – № 235. – 14 pazd. – S. 4. – Рец. на черговий концерт Львівського філармонічного оркестру.
98. Berson S. Z Filarmonii // *Gazeta Lwowska*, 1902. – № 247. – 28 pazd. – S. 4. – Про диригентський дебют Г. Мельцера-Щавінського.
99. Berson S. Z Filharmonji // *Gazeta Lwowska*. – 1903. – № 2. – 3 stycz. – S. 4. – Рец. на концерт Львівського філармонічного оркестру.

100. Berson S. Z muzyki // *Gazeta Lwowska*. – 1901. – № 46. – 26 lut. – S. 4. – Рец. на виконання “Травіати” Дж. Верді під керуванням Ф. Спетріно.
101. Berson S. Z muzyki // *Gazeta Lwowska*. – 1903. – № 6. – 9 stycz. – S. 4. – Про виступ у Львові Р. Штрауса.
102. Berson S. Z muzyki // *Gazeta Lwowska*. – 1905. – № 29. – 7 lut. – S. 4–5. – Рец. на концерт “Лютні”.
103. Berson S. Z muzyki // *Gazeta Lwowska*. – 1905. – № 235. – 13 pazd. – S. 4. – Рец. на виконання опер “Богема” Дж. Пуччіні і “Фауст” Ш. Гуно.
104. Berson S. Z muzyki // *Gazeta Lwowska*. – 1906. – № 23. – 30 stycz. – S. 4–5. – Рец. на виконання опери “Лоенгрін” Р. Вагнера.
105. Berson S. Z muzyki // *Gazeta Lwowska*. – 1906. – № 75. – 1 kwiet. – S. 5. – Про бенефісний концерт А. Рібери в Міському театрі.
106. Berson S. Z opery // *Gazeta Lwowska*. – 1901. – № 284. – 10 grud. – S. 3. – Рец. на виконання опери “Кармен” Дж. Верді.
107. Berson S. Z opery // *Gazeta Lwowska*. – 1902. – № 40. – 19 lut. – S. 3. – Рец. на виконання опери “Галька” С. Монюшка.
108. Berson S. Z opery // *Gazeta Lwowska*. – 1905. – № 270. – 26 list. – S. 4–5. – Рец. на перший виступ Л. Челянського в сезоні 1905–1906 рр.
109. Berson S. Z opery // *Gazeta Lwowska*. – 1906. – № 43. – 23 lut. – S. 4. – Рец. на прем’єру опери “Самсон і Даліла” К. Сен-Санса.
110. Wyłczyński J. Sprawa polskiej opery we Lwowie // *Przegląd muzyczny teatralny i artystyczny*. – 1905. – № 5. – 26 grud. – S. 85–87.
111. Сепнік Н. Z zagadnień teatralnych // *Przegląd muzyczny teatralny i artystyczny*. – 1906. – № 6–7. – 15 stycz. – S. 97–101.
112. Со Dzień niesie. Teatr Wielki // *Gazeta Lwowska*. – 1927. – № 89. – 17 kwiet. – S. 2. – Анонс про оперну постановку “Легенда Балтики” Ф. Нововейського.
113. Со Dzień niesie. Towarzystwo Lwowskie, Chór akademicki // *Gazeta Lwowska*. – 1927. – № 243. – 20 pazd. – S. 2.
114. Дан. О рѳмос для хѳру // *Chwila*. – 1930. – № 3961. – 4 kwiet. – S. 9. – Про діяльність “Єврейського академічного хору”.
115. Dr. E. W. Żydowski Chór Akademicki // *Chwila*. – 1929. – № 3795. – 18 pazd. – S. 10.
116. Dr. H-n. Filharmonia / *Przegląd muzyczny* // *Krytyka* / red. Wilhelm Feldman. – Kraków, 1903. – Т. 1. – S. 170–172. – Про виступ у Львові Р. Штрауса.
117. Dr. N. Hermelin. Z Opery // *Chwila*. – 1921. – № 956. – 17 wrzes. – S. 3–4. – Рец. на виконання опери “Севільський цирульник” Дж. Россіні.

118. Dwa konkursy muzyczne // *Gazeta muzyczna*. – 1920. – № 15, 16. – S. 127–128.
119. Dwudziestolecie “Echa” // *Tygodnik illustrowany*. – 1907. – № 48. – półr. II. – S. 984.
120. Dzieła Beethovena w Polsce // *Gazeta muzyczna*. – 1920. – № 26. – S. 227.
121. “Echo” krytyczne. Staggione operowe. Koncerty // *Echo*. – 1936. – № 2. – S. 10–11.
122. “Echo” krytyczne. Tow. Śpiew. “Bard” Koncert jubileuszowy. Filharmonia V Koncert symfoniczny // *Echo*. – 1937. – № 7. – S. 10–11.
123. E. F. Koncert tow. “Gedźba” // *Lwów teatralny*. – 1912. – № 6. – 11 kwiet. – S. 13.
124. Filharmonja Lwowska przy pracy // *Chwila*. – 1933. – № 5283. – 6. grud. – S. 8.
125. Fryling J. Ruch muzyczny // *Widnokreği*. – 1910. – Zeszyt 5. – 10 maj. – S. 152–153.
126. Gall J. Requiem Verdi // *Wiadomości artystyczne*. – 1901. – № 4. – 25 maj. – S. 50–51.
127. Jak działa Żydowskie towarzystwo artystyczno-literackie // *Chwila*. – 1929. – № 3860. – 22 grud. – S. 11–12.
128. J. B. Z sceny i estrady // *Gazeta Lwowska*. – 1925. – № 39. – 17 lut. – S. 3. – Рец. на виконання “Весілля Фігаро” В. А. Моцарта.
129. Komunikaty // “*Gazeta Lwowska*”. – 1936. – № 221. – 26 wrzes. – S. 2. – Анонс про концерти “Хору легіонерів” і “Сирени”.
130. Kronika // *Gazeta Lwowska*, 1931. – № 104. – 6 maj. – S. 5. – Анонс про концерт оркестру “Твязда”, присвячений творчості італійських оперних композиторів.
131. Kronika // *Gazeta Lwowska*. – 1930. – № 45. – 23 lut. – S. 5. – Анонс про постановку спектаклю “Циганський барон” в Міському театрі.
132. Kronika // *Gazeta Lwowska*. – 1931. – № 27. – 4 lut. – S. 5. – Анонс про концерт ПМТ.
133. Kronika // *Gazeta Lwowska*. – 1933. – № 302. – 2 list. – S. 6. – Анонс про концерт симфонічного оркестру товариства “Твязда” і “Хору друкарів”.
134. Kronika // *Gazeta Lwowska*. – 1933. – № 318. – 18 list. – S. 6. – Анонс про концерт Львівського філармонічного оркестру під орудою А. Солтиса.
135. Kronika. Dzisiejsza uroczysta akademia w teatrze Wielkim // *Chwilla*. – 1928. – № 3463. – 12 list. – S. 14.
136. Kronika. Muzyka dla wszystkich // *Chwila*. – 1937. – № 6390. – 3 stycz. – S. 13.
137. Kronika. Ostatnie przedstawienie operowe w bieżącym sezonie // *Chwila*. – 1932. – № 4731. – 27 maj. – S. 13.
138. Kronika. Żydowskie Towarzystwo Muzyczne // *Chwila*. – 1919. – № 300. – 14 list. – S. 6.
139. Kronika. IV Koncert symfoniczny w Teatrze Wielkim we Lwowie // *Gazeta Lwowska*. – 1928. – № 115. – 20 maj. – S. 4.
140. Kronika. IV Koncert symfoniczny w Teatrze Wielkim // *Chwila*. – 1928. – № 3293. – 23 maj. – S. 13.

141. Kronika. Kronika koncertowa // Gazeta Lwowska. – 1932. – № 292. – 12 grud. – S. 6. – Анонс про симфонічний концерт ПМТ під орудою А. Солтиса і концерт товариства “Гейнал”.
142. Kronika. “Lutnia-Macierz” // Gazeta Lwowska. – 1930. – № 209. – 11 wrzes. – S. 5.
143. Kronika. Lwowskie Tow. Śpiew. “Chór Robotniczy” // Gazeta Lwowska. – 1931. – № 129. – 7 czerw. – S. 5.
144. Kronika. Otwarcie nowego teatru we Lwowie // Chwila. – 1921. – № 967. – 28 wrzes. – S. 3.
145. Kronika. Piąty koncert filharmonii // Chwila. – 1937. – № 6415. – 28 stycz. – S. 10. – Про другий виступ Г. Шерхена у Львові.
146. Kronika. Piąty koncert symfoniczny filharmonii // Chwila. – 1937. – № 6418. – 31 stycz. – S. 10. – Про другий виступ Г. Шерхена у Львові.
147. Kronika. Robotnicze orkiestry m. Lwowa // Gazeta Lwowska. – 1930. – № 95. – 24 kwiet. – S. 5.
148. Kronika. Teatr Wielki // Gazeta Lwowska. – 1928. – № 171. – 28 lip. – S. 3. – Рец. на виконання опери “Страшний двір” С. Монюшка під орудою дебютанта Л. Туркевича.
149. Kronika. Trzydzieściolecie Chóry Drukarzy Lwowskich // Gazeta Lwowska. – 1931. – № 24. – 30 stycz. – S. 5.
150. Kronika. Wielki koncert filharmonii lwowskiej // Chwila. – 1935. – № 5773. – 17 kwiet. – S. 10. – Анонс про симфонічний концерт за участю диригента Ф. Нововейського.
151. Kronika. Uroczysta akademii ku czci Marszałka Pilsudskiego // Gazeta Lwowska. – 1925. – № 69. – 24 marc. – S. 3.
152. Kronika. Wznowienie “Cyganerji” Puccini // Gazeta Lwowska. – 1930. – № 59. – 12 marc. – S. 5.
153. Kronika. Z muzyki // Chwila. – 1921. – № 846. – 26 maj. – S. 5. – Анонс про перший концерт ПСМ.
154. Kronika. Z muzyki // Chwila. – 1921. – № 875. – 26 czerw. – S. 9. – Анонс про другий концерт ПСМ.
155. Kronika. Z sali koncertowej // Chwila, 1921. – № 1050. – 23 grud. – S. 4. – Анонс про черговий концерт ПСМ.
156. Kronika. Uroczysty wieczór ku uczczeniu Stanisława Wyspiańskiego // Gazeta Lwowska. – 1932. – № 288. – 8 grud. – S. 6.
157. Lipanowicz S. Cyganeria – Pucciniego // Chwila. – 1937. – № 6634. – 9 wrzes. – S. 8.
158. Lipanowicz S. Echo-Macierz // Chwila. – 1930. – № 4013. – 25 maj. – S. 8.
159. Lipanowicz S. Faust // Chwila, 1936. – № 6286. – 19 wrzes. – S. 9.
160. Lipanowicz S. Koncert symfoniczny Żydowskiego Towarzystwa Muzycznego // Gazeta Lwowska. – 1922. – № 203. – S. 4–5.

161. Lipanowicz S. Manon J. Masseneta // Chwila. – 1937. – № 6698. – 13 list. – S. 13.
162. Lipanowycz S. Opowieści Hoffmana // Chwila. – 1936. – № 6283. – 16 wrzes. – S. 9 .
163. Lipanowicz S. Wieczór kolęd Chóru Technickiego // Gazeta Lwowska, 1924. – № 17. – 20 stycz. – S. 5.
164. Lobaczewska S. Czwarty Koncert symfoniczny orkiestry Teatru Wielkiego // Gazeta Lwowska. – 1928. – № 124. – 1 czerw. – S. 4.
165. Lobaczewska S. Koncert muzyki angielskiej urządzony staraniem Lwowskiego Chóru Technickiego // Gazeta Lwowska. – 1928. – № 104. – 26 maj. – S. 4.
166. Łobaczewska S. Z sali koncertowej // Gazeta Lwowska. – 1928. – № 112. – 16 maj. – S. 4. – Рец. на концерт “Хору друкарів”.
167. Łobaczewska S. Z opery i sali koncertowej // Gazeta Lwowska. – 1928. – № 140. – 21 czerw. – S. 3. – Рец. на хоровий концерт за участі більшості польських співочих товариств Львова.
168. M. B. Opera // Gazeta Lwowska. – 1908. – № 273. – 27 list. – S. 4. – Рец. на прем’єру опери “Цариця Савська” К. Гольдмарка.
169. M. B. Z muzyki // Gazeta Lwowska. – 1908. – № 240. – 20 pazd. – S. 4. – Рец. на виконання опери “Мадам Баттерфляй” Дж. Пуччіні.
170. Masłowski J. Koncert inauguracyjny filarmonji Lwowskiej // Gazeta Lwowska, 1935. – № 256. – 9 list. – S. 2.
171. Masłowski J. Koncert symfoniczny filarmonji Lwowskiej // Gazeta Lwowska. – 1939. – № 47. – 28 lut. – S. 2.
172. Masłowski J. II Koncert symfoniczny filarmonji Lwowskiej // Gazeta Lwowska. – 1935. – № 261. – 14 list. – S. 2.
173. Masłowski J. II Koncert symfoniczny filarmonji Lwowskiej // Gazeta Lwowska. – 1938. – № 259. – 15 list. – S. 2.
174. Masłowski J. Lohengrin // Gazeta Lwowska, 1938. – № 12. – 18 stycz. – S. 2.
175. Masłowski J. “Rigoletto” Verdiego // Gazeta Lwowska, 1938. – № 151. – 8 lip. – S. 2.
176. Muzyka. Paderewski we Lwowie // Tygodnik ilustrowany. – 1901. – № 18. – półrocze II. – S. 18.
177. Muzyka // Tygodnik ilustrowany. – 1902. – № 39. – półrocze II. – S. 779. – Анонс про діяльність Львівської філармонії в сезоні 1902–1903 рр.
178. Nadeslane // Chwilla. – 1922. – № 1129. – 31 marc. – S. 4. – Афіша концерту хору “Бандурист”.
179. Neuhauser F. Koncert niedzielny // Gazeta Lwowska. – 1919. – № 252. – 31 pazd. – S. 4. – Рец. на концерт ГМТ.

180. Neuhauser F. Koncert Polskiego Związku Muzyków // *Gazeta Lwowska*. – 1921. – № 221. – 4 paźd. – S. 3.
181. Neuhauser F. Pożegnanie M. Zuny // *Gazeta Lwowska*. – 1919. – № 165. – 19 lip. – S. 4–5.
182. Neuhauser F. Ruch muzyczny we Lwowie // *Gazeta muzyczna (Lwów-Warszawa)*. – 1920. – № 11 i 12. – S. 90–92.
183. Neuhauser F. – Ruch muzyczny we Lwowie // *Gazeta muzyczna (Lwów-Warszawa)*. – 1920. – № 13 i 14. – S. 105.
184. Neuhauser F. Ruch muzyczny we Lwowie // *Gazeta Muzyczna*. – 1920. – № 15 i 16. – S. 122.
185. Neuhauser F. Ruch muzyczny we Lwowie // *Gazeta muzyczna*. – 1920. – № 19, 20. – S. 156.
186. Neuhauser F. Ruch muzyczny we Lwowie // *Gazeta Muzyczna*. – 1920. – № 25. – S. 200–202.
187. Neuhauser F. Ruch muzyczny we Lwowie // *Gazeta Muzyczna*. – 1921. – № 1–2. – S. 18.
188. Neuhauser F. Ruch muzyczny we Lwowie // *Gazeta muzyczna*. – 1921. – № 3–4. – S. 19.
189. Neuhauser F. Trzeci concert symfoniczny Żydowskiego Towarzystwa Muzycznego // *Gazeta Lwowska*. – 1922. – № 96. – 7 maj. – S. 4.
190. Neuhauser F. Z muzyki // *Gazeta Lwowska*. – 1916. – № 162. – 20 lip. – S. 4. – Рец. на поновлену оперету “Лісістрата” П. Лінке в Міському театрі.
191. Neuhauser F. Z muzyki // *Gazeta Lwowska*. – 1916. – № 176. – 5 sierp. – S. 4. – Рец. на виконання оперети “Зузя” А. Реньї.
192. Neuhauser F. Z muzyki // *Gazeta Lwowska*. – 1916. – № 232. – 13 paźd. – S. 4. – Рец. на виконання оперети “Гейша” С. Джонса та опери “Севільський цирюльник” Дж. Россіні.
193. Neuhauser F. Z muzyki // *Gazeta Lwowska*. – 1916. – № 255. – 10 list. – S. 5. – Рец. на виконання “Кармен” Ж. Бізе в Міському театрі.
194. Neuhauser F. Z Muzyki // *Gazeta Lwowska*. – 1917. – № 17. – 23 stycz. – S. 5. – Рец. на концерт співочого товариства “Гейнал”.
195. Neuhauser F. Z muzyki // *Gazeta Lwowska*. – 1917. – № 56. – 10 marc. 03. – S. 4. – Про мистецькі якості М. Зуни.
196. Neuhauser F. Z muzyki // *Gazeta Lwowska*. – 1917. – № 114. – 20 maj. – S. 5. – Рец. на виконання опери “Марта” Ф. Флотова.
197. Neuhauser F. Z muzyki // *Gazeta Lwowska*. – 1918. – № 14. – 17 stycz. – S. 4. – Рец. на симфонічний концерт у Львівській філармонії.
198. Neuhauser F. Z muzyki // *Gazeta Lwowska*. – 1918. – № 72. – 29 marc. – S. 4. – Рец. на концерт ГМТ.
199. Neuhauser F. Z muzyki // *Gazeta Lwowska*. – 1918. – № 81. – 10 kwiet. – S. 4. – Рец. на черговий симфонічний концерт у Львівській філармонії.

200. Neuhauser F. Z muzyki // Gazeta Lwowska. – 1918. – № 99. – 1 maj. – S. 4–5. – Анонс про сьомий симфонічний концерт Львівської філармонії.
201. Neuhauser F. Z muzyki // Gazeta Lwowska. – 1918. – № 219. – 27 wrzes. – S. 5. – Рец. на виконання оперети “Летюча миша” Й. Штрауса.
202. Neuhauser F. Z muzyki // Gazeta Lwowska. – 1919. – № 154. – 6 lip. – S. 4–5. – Рец. на концерт ПМТ.
203. Neuhauser F. Z muzyki // Gazeta Lwowska. – 1919. – № 167. – 20 lip. – S. 6. – Рец. на прем’єру опери “Ернані” Дж. Верді під керуванням А. Родзінського.
204. Neuhauser F. Z muzyki // Gazeta Lwowska. – 1919. – № 277. – 30 list. – S. 5–6. – Рец. на поновлення опери “Аїда” Дж. Верді.
205. Neuhauser F. Z muzyki // Gazeta Lwowska. – 1919. – № 286. – 12 grud. – S. 4. – Рец. на поновлення опери “Жидівка” Ж. Галеві.
206. Neuhauser F. Z muzyki // Gazeta Lwowska. – 1920. – № 104. – 08 maj. – S. 4–5. – Рец. на виконання опери “Варшав’янка” А. Штадлера.
207. Neuhauser F. Z muzyki // Gazeta Lwowska. – 1920. – № 125. – 5 czerw. – S. 4–5. – Рец. на перший симфонічний концерт ЄМТ.
208. Neuhauser F. Z muzyki // Gazeta Lwowska. – 1920. – № 259. – 14 list. – S. 4. – Рец. на виконання опери “Фауст” Ш. Гуно.
209. Neuhauser F. Z muzyki // Gazeta Lwowska. – 1921. – № 250. – 9 list. – S. 5. – Рец. на концерт співочого товариства “Ехо”.
210. Neuhauser F. Z muzyki // Gazeta Lwowska. – 1922. – № 20. – 25 stycz. – S. 4–5. – Рец. на концерт співочого товариства “Лютня”.
211. Neuhauser F. Z muzyki // Gazeta Lwowska. – 1922. – № 79. – 15 kwiet. – S. 4–5. – Рец. на концерт ПМТ.
212. Neuhauser F. Z muzyki // Gazeta Lwowska. – 1922. – № 114. – 30 maj. – S. 5. – Рец. на виконання опери “Продана наречена” Б. Сметани під керуванням О. Недбала.
213. Neuhauser F. Z muzyki // Gazeta Lwowska. – 1923. – № 65. – 21 marc. – S. 4–5. – Рец. на концерт за участю співочих товариств Львова.
214. Neuhauser F. Z muzyki // Gazeta Lwowska. – 1923. – № 124. – 5 czerw. – S. 2 – 3. – Рец. на концертне виконання ПМТ опери “Трістан і Ізольда” Р. Вагнера.
215. Neuhauser F. Z muzyki // Gazeta Lwowska. – 1924. – № 48. – 27 lut. – S. 5. – Рец. на третій симфонічний концерт ПСМ і ПМТ.
216. Neuhauser F. Z muzyki // Gazeta Lwowska. – 1924. – № 84. – 10 kwiet. – S. 5. – Рец. на концерт “Львівського академічного хору”.

217. Neuhauser F. Z opery // *Gazeta Lwowska*. – 1923. – № 112. – 19 maj. – S. 4. – Рец. на виконання опери “Вільний стрілець” К. М. Вебер.
218. Neuhauser F. Z opery // *Gazeta Lwowska*. – 1924. – № 12. – 15 stycz. – S. 7. – Рец. на виконання опери “Паяци” Р. Леонкавалло в Міському театрі.
219. Niewiadomski S. Henryk Jarecki (Wspomnienie pośmiertne) // *Gazeta Muzyczna*. – 1919. – № 7. – 1 stycz. – S. 51–54.
220. Notatki // *Gazeta Lwowska*. – 1901. – № 13. – 17 stycz. – S. 4. – Ознайомлення з постаттю новоангажованого диригента Міського театру Ф. Спетріно.
221. Notatki // *Gazeta Lwowska*. – 1906. – № 127. – 3 czerw. – S. 4. – Ознайомлення з плануванням діяльності Міського театру в сезоні 1906–1907 рр.
222. Notatki. Filarmonja // *Gazeta Lwowska*. – 1902. – № 165. – 20 lip. – S. 4.
223. Notatki. Koncert Chóru Akademickiego // *Gazeta Lwowska*. – 1905. – № 91. – 21 kwiet. – S. 5.
224. Notatki. Koncert Filarmoniczny // *Gazeta Lwowska*. – 1917. – № 95. – 26 kwiet. – S. 4.
225. Notatki. Nowy teatr we Lwowie // *Gazeta Lwowska*. – 1900. – № 206. – 8 wrzes. – S. 4.
226. Notatki. Opera // *Gazeta Lwowska*. – 1901. – № 36. – 14 lut. – S. 4. – Про диригентські якості Ф. Спетріно і виконання опери “Сільська честь” П. Масканьї.
227. Notatki. Opera // *Gazeta Lwowska*. – 1901. – № 49. – 1 marc. – S. 3–4. – Рец. на виконання опери “Лоенгрін” Р. Вагнера під орудою Ф. Спетріно.
228. Notatki. Operny sezon // *Gazeta Lwowska*. – 1905. – № 209. – 14 wrzes. – S. 4.
229. Notatki. Repertuar i personal na rok bieżący // *Gazeta Lwowska*. – 1920. – № 217. – 23 wrzes. – S. 4–5. – Про Міський театр за дирекції М. Тарасевича.
230. Notatki. Sezon koncertny 1913-1914 // *Gazeta Lwowska*. – 1913. – № 237. – 16 pazd. – S. 4.
231. Notatki. Sezon operowy we Lwowie // *Gazeta Lwowska*. – 1905. – № 212. – 17 wrzes. – S. 4.
232. Notatki. Wiadomości koncertne // *Gazeta Lwowska*. – 1918. – № 235. – 16 pazd. – S. 4.
233. Notatki. Z filarmonii // *Gazeta Lwowska*, 1908. – № 236. – 15 pazd. – S. 4.
234. Notatki. Z filarmonii Lwowskiej // *Gazeta Lwowska*. – 1902. – № 211. – 14 wrzes. – S. 4.
235. Nowi kapelmistrze // *Gazeta Muzyczna*. – 1920. – № 17, 18. – czerwiec. – S. 239.
236. Nowy sezon teatralny // *Gazeta Lwowska*. – 1907. – № 197. – 29 sierp. – S. 4.
237. Opera w Teatrze Wielkim // *Gazeta Lwowska*. – 1936. – № 199. – 1 wrzes. – S. 2.
238. Opłatek w Gwieździe Lwowskiej // *Gazeta Lwowska*. – 1939. – № 18. – 24 stycz. – S. 2.
239. Otwarcie filarmonii Lwowskiej // *Tygodnik illustrowany*. – 1901. – № 41. – półr. II. – S. 804.
240. Plohn A. Bach-Haendel // *Chwila*. – 1935. – № 5719. – 22 lut. – S. 9.
241. Plohn A. Bilans sezonu. – XIV. Koncert. // *Chwila*. – 1935. – № 5784. – 30 kwiet. – S. 7.
242. Plohn A. Chór Robotniczy // *Chwila*. – 1930. – № 3883. – 16 stycz. – S. 12.
243. Plohn A. Chór Żydowski // *Chwila*. – 1931. – № 4325. – 11 kwiet. – S. 7.

244. Plohn A. Drugi koncert symfoniczny // Chwila. – 1931. – № 4568. – 12 grud. – S. 5.
245. Plohn A. Dziewczę z Holandyi Kalmana // Chwila. – 1921. – № 937. – 29 lip. – S. 4–5.
246. Plohn A. F. Schreker “Labędzi śpiew” // Chwila. – 1936. – № 6117. – 1 kwiet. – S. 9.
247. Plohn A. “Faust” – Gounoda // Chwila. – 1937. – № 6641. – 17 wrzes. – S. 8
248. Plohn A. Favorita // Chwila. – 1937. – № 6521. – 17 maj. – S. 4.
249. Plohn A. Halka // Chwila. – 1933. – № 5306. – 31 grud. – S. 15.
250. Plohn A. Harfa i Bard // Chwila. – 1924. – № 1843. – 3 maj. – S. 4.
251. Plohn A. Inauguracja filharmonji // Chwila. – 1933. – № 5270. – 23 listop. – S. 10.
252. Plohn A. Inauguracja sezonu operowego “Straszny dwór” // Chwila. – 1932. – № 4861. – 5 pazd. – S. 7.
253. Plohn A. “Jasnowłosy cygan” // Chwila. – 1931. – 6 kwiet. – № 4680. – S. 10.
254. Plohn A. Jubileusz dyr. J. Rangla // Chwila. – 1923. – № 1496. – 9 maj. – S. 2.
255. Plohn A. Jubileusz “Lutni” // Chwila. – 1931. – № 4567. – 11 grud. – S. 7.
256. Plohn A. Karol Szymanowski // Chwila. – 1928. – № 3191. – 8 lut. – S. 9.
257. Plohn A. II Koncert: A. Sołtys – I. Cywińska // Chwila, 1937. – № 6723. – 8 grud. – S. 8.
258. Plohn A. II Koncert – Bierdjajew – Milstejn // Chwila. – 1935. – № 5979. – 13 listop. – S. 4.
259. Plohn A. XII Koncert Berdjajew – Temianka // Chwila. – 1935. – № 5768. – 12 kwiet. – S. 4.
260. Plohn A. Koncert chóralny Żydowskiego Towarzystwa Muzycznego // Chwila. – 1921. – № 786. – 25 marc. – S. 4.
261. Plohn A. III. Koncert filharmonii Lwowskiej // Chwila. – 1935. – № 5999. – 3 grud. – S. 9.
262. Plohn A. V. Koncert Fitelberg – Frantz // Chwila. – 1935. – № 5692. – 26 stycz. – S. 11.
263. Plohn A. IV Koncert – H. Scherchen // Chwila. – 1937. – № 6411. – 24 stycz. – S. 6.
264. Plohn A. VI. Koncert-Horenstein // Chwila. – 1935. – № 5704. – 7 lut. – S. 8.
265. Plohn A. Koncert inauguracyjny // Chwila. – 1934. – № 5655. – 19 grud. – S. 9.
266. Plohn A. Koncert kompozytorski A. Stadlera // Chwila. – 1922. – № 1355. – 15 grud. – S. 4.
267. Plohn A. Koncert: L. Muenzer – W. Bierdiajew // Chwila. – 1939. – № 7156. – 23 lut. – S. 4.
268. Plohn A. VII. Koncert – Mund – Dubiska // Chwila. – 1936. – № 6088. – 3 marc. – S. 9.
269. Plohn A. Koncert muzyki żydowskiej // Chwila. – 1933. – № 5112. – 16 czerw. – S. 12.
270. Plohn A. VII. Koncert-Neumark // Chwila. – 1935. – № 5715. – 18 lut. – S. 3.
271. Plohn A. III. Koncert: Neumark-Askenase // Chwila. – 1937. – № 6739. – 23 grud. – S. 8.
272. Plohn A. V. Komcert. Neumark-Földesy // Chwila. – 1936. – № 6041. – 16 stycz – S. 4.
273. Plohn A. III Koncert. Pensis-Bartok // Chwila. – 1936. – № 6375. – 18 grud. – S. 10.
274. Plohn A. III. PMT – A. Sołtys – L. Muenzer // Chwila. – 1939. – № 7193. – 01 kwiet. – S. 11.
275. Plohn A. Koncert religijny // Chwila. – 1932. – № 4671. – 27 marc. – S. 15.
276. Plohn A. IV. Koncert – Rudnicki – Sokól // Chwila. – 1935. – № 6020. – 24 grud. – S. 8.

277. Plohn A. I. Koncert Sołtys – Steuermann // Chwila. – 1935. – № 5973. – 7 list. – S. 4.
278. Plohn A. Koncert Straussowski // Chwila. – 1922. – № 1075. – 19 stycz. – S. 4.
279. Plohn A. Koncert symfoniczny // Chwila. – 1932. – № 4716. – 12 maj. – S. 10.
280. Plohn A. I Koncert symfoniczny // Chwila. – 1923. – № 1711. – 19 grud. – S. 5.
281. Plohn A. II Koncert symfoniczny // Chwila. – 1932. – № 4896. – 10 listop. – S. 7.
282. Plohn A. IV Koncert symfoniczny // Chwila. – 1932. – № 4927. – 11 grud. – S. 10.
283. Plohn A. VI. Koncert symfoniczny // Chwila. – 1933. – № 4975. – 29 stycz. – S. 12.
284. Plohn A. VIII Koncert symfoniczny // Chwila. – 1932. – № 4722. – 18 maj. – S. 6.
285. Plohn A. Koncert symfoniczny G. Fitelberga // Chwila. – 1931. – № 4552. – 26 listop. – S. 13.
286. Plohn A. Koncert symfoniczny PMT // Chwila. – 1926. – № 2602. – 17 czerw. – S. 6.
287. Plohn A. IV. Koncert symfoniczny PMT // Chwila. – 1930. – № 4005. – 21 maj. – S. 11.
288. Plohn A. II. Koncert symfoniczny PMT // Chwila. – 1930. – № 4195. – 29 listop. – S. 10.
289. Plohn A. II. Koncert symfoniczny Pol. Tow. Muzycznego // Chwila. – 1932. – № 4637. – 21 lut. – S. 14.
290. Plohn A. I. Koncert symfoniczny Pol. Związku Muzyków // Chwila. – 1921. – № 854. – 5 czerw. – S. 3.
291. Plohn A. IV. Koncert symfoniczny Pol. Związku Muzyków // Chwila – 1921. – № 1055. – 30 grud. – S. 5.
292. Plohn A. VI. Koncert symfoniczny – St. Szymanowska // Chwila. – 1934. – № 5369. – 4 marc. – S. 11.
293. Plohn A. Koncert symfoniczny Związku Muzyków // Chwila. – 1924. – № 1823. – 11 kwiet. – S. 6.
294. Plohn A. Koncert symfoniczny Żydowskiego Towarzystwa Artystyczno-Literackiego // Chwila. – 1926. – № 2583. – 29 maj. – S. 6.
295. Plohn A. II Koncert symfoniczny Żydowskiego Towarzystwa Muzycznego // Chwila. – 1921. – № 1050. – 23 grud. – S. 4.
296. Plohn A. Koncert synagogałny Żydowskiego Towarzystwa Muzycznego // Chwila. – 1921. – № 1056. – 31 grud. – S. 5.
297. Plohn A. Koncert Wagnerowski // Chwila. – 1923. – 25 stycz. – № 1394. – S. 5.
298. Plohn A. VIII. Koncert: Wiłkomirski-Czapliński // Chwila. – 1935. – № 5740. – 15 marc. – S. 9.
299. Plohn A. “Kraina uśmiechu” // Chwila. – 1935. – № 5908. – 1 wrzes. – S. 11.
300. Plohn A. “Legenda o św. Elżbiecie” // Chwila. – 1925. – № 2238. – 10 czerw. – S. 6.
301. Plohn A. Łucia z Lammermooru z Bandrowską // Chwila. – 1937. – № 6455. – 9 marc. – S. 8.
302. Plohn A. Lohengrin // Chwila. – 1938. – № 6761. – 16 stycz. – S. 5.
303. Plohn A. Lutnia // Chwila. – 1919. – № 340. – 24 grud. – S. 4–5.

304. Plohn A. Lutnia-Macierz (z okazji 50-lecia założenia) // Chwila. – 1931. – № 4563. – 7 grud. – S. 9.
305. Plohn A. Lwowski Bojan // Chwila, 1925. – № 2159. – 20 marc. – S. 6.
306. Plohn A. M. Ravel // Chwila, 1932. – № 4663. – 19 marc. – S. 9.
307. Plohn A. Madame Batterfly // Chwila. – 1937. – № 6463. – 17 marc. – S. 9.
308. Plohn A. Opera ukraińska // Chwila. – 1937. – № 6482. – 7 kwiet. – S. 4.
309. Plohn A. Oratorium Bacha // Chwila. – 1930. – № 4292. – 7 marc. – S. 6.
310. Plohn A. Orkiestra amatorska Gwiazdy // Chwila, 1927. – № 2897. – 13 kwiet. – S. 6.
311. Plohn A. Orkiestra Gwiazdy // Chwila, 1930. – № 3959. – 2 kwiet. – S. 10.
312. Plohn A. Orkiestra salonowa // Chwila, 1930. – № 3877. – 10 stycz. – S. 11.
313. Plohn A. Oskar Nedbal // Chwila. – 1922. – № 1181. – 1 czerw. – S. 4.
314. Plohn A. Otwarcie sezonu operowego // Chwila. – 1919. – № 281. – 26 pazd. – S. 5–6.
315. Plohn A. Pajace i Cavalleria // Chwila. – 1937. – № 6439. – 21 lut. – S. 11.
316. Plohn A. Poranek symfoniczny // Chwila. – 1931. – № 4278. – 21 lut. – S. 13.
317. Plohn A. Poranek symfoniczny: J. Kołaczkowski – Z. Dygat // Chwila. – 1939. – № 7112. – 10 stycz. – S. 8.
318. Plohn A. Przed koncertem Ż.T.A.L. // Chwila. – 1939. – № 7208. – 18 kwiet. – S. 9.
319. Plohn A. Reguiem Bramsa // Chwila. – 1925. – № 2226. – 29 maj. – S. 6.
320. Plohn A. Sprzedana naręczona Smetany // Chwila. – 1924. – № 1793. – 12 marc. – S. 5.
321. Plohn A. Stagione operowe // Chwila. – 1935. – № 5917. – 10 wrzes. – S. 8.
322. Plohn A. Stagione operowe I, II, III, IV // Chwila. – 1936. – № 6066, 6067, 6069–6071. – 10, 11, 13, 15. lut. – S. 5, 8.
323. Plohn A. Stagione operowe I, II, III, IV // Chwila. – 1936. – № 6130, 6137, 6177. – 15, 22 kwiet.; 1 czerw. – S. 2, 9, 8.
324. Plohn A. “Toska” // Chwila. – 1933. – № 5259. – 12 grud. – S. 13.
325. Plohn A. Towarzystwo śpiewackie Arfa // Chwila. – 1929. – № 3668. – 10 czerw. – S. 6.
326. Plohn A. Turniej Śpiewaczy // Chwila. – 1935. – № 5744. – 19 marc. – S. 7.
327. Plohn A. Uroczystości Moniuszkowski // Chwila. – 1932. – № 4744. – 9 czerw. – S. 8.
328. Plohn A. Uroczystości Smetanowskie // Chwila. – 1924. – № 1788. – 7 marc. – S. 3.
329. Plohn A. Werwińska jako Toska // Chwila. – 1932. – № 4723. – 19 maj. – S. 10.
330. Plohn A. Wieczór Bachowski // Chwila. – 1935. – № 5809. – 25 maj. – S. 8.
331. Plohn A. Wieczór muzyczny sekcji chóralnej // Chwila. – 1922. – № 1341. – 1 grud. – S. 6–7.
332. Plohn A. VII. Wielki koncert symfoniczny // Chwila. – 1932. – № 4709. – 5 maj. – S. 13.
333. Plohn A. Wielki koncert towarzystw śpiewackich // Chwila. – 1923. – № 1449. – 21 marc. – S. 4.
334. Plohn A. Wznowienie “Fausta” i “Cyganery” // Chwila. – 1919. – № 197. – 31 lip. – S. 4.

335. Plohn A. Z estrady i sceny // Chwila. – 1920. – № 464. – 30 kwiet. – S. 4–5. – Рец. на концерти хору “Ехо”, ЄМТ і виконання опери “Євгеній Онегін” П. Чайковського.
336. Plohn A. Z filharmonji Lwowskiej // Chwila. – 1934. – № 5327. – S. 13. – Про особливості диригентської манери І. Ноймарка.
337. Plohn A. Żydowka // Chwila. – 1933. – № 4988. – 11 lut. – S. 10.
338. Plohn A. Żydowskie Towarzystwo Artystyczno-Literackie // Chwila. – 1932. – № 4745. – 10 czerw. – S. 9.
339. Plohn A. Żydowskie Towarzystwo Muzyczne // Chwila, 1919. – № 307. – 21 listop. – S. 6.
340. Plohn A. Żydowskie Towarzystwo Muzyczne // Chwila. – 1920. – № 354. – 9 stycz. – S. 5.
341. Plohn A. Z Żydowskiego Towarzystwa Muzycznego // Chwila. – 1920. – № 424. – 19 marc. – S. 5.
342. Ruch muzyczny w kraju // Orkiestra. – 1931. – № 2 (5). – rok II. – S. 30.
343. Ruch muzyczny w kraju // Orkiestra. – 1932. – № 4 (19). – rok III. – S. 67.
344. Rużycki L. // Tygodnik ilustrowany. – 1908. – № 45. – S. 912.
345. Sezon operowy we Lwowie // Gazeta Lwowska. – 1905. – № 212. – 17 wrzes. – S. 4.
346. Teatr Lwowski w bankructwie // Chwila. – 1929. – № 3756. – 6 wrzes. – S. 6.
347. W. P. Zastój w Operze. – Nadzieja. – Nowa operetka // Kurjer teatralny (Lwów). – 1901. – № 4. – 16 marc. – S. 75.
348. Walne zgromadzenie Żydowskiego Chóru Akademickiego // Chwila. – 1929. – № 3533. – 23. 01. – S. 4; 1929. – № 3816. – 8 listop. – S. 9 – 10.
349. Walne zgromadzenia Żydowskiego Towarzystwa Artystyczno-Literackiego // Chwila. – 1932. – № 4913. – 27 listop. – S. 12.
350. Walter E. Jubileusz “Echa” // Gazeta Lwowska. – 1913. – № 57. – 9 marc. – S. 5.
351. Walter E. Koncert Lwowskich towarzystw śpiewackich // Gazeta Lwowska. – 1913. – № 259. – 12 listop. – S. 4.
352. Walter E. Koncert popularny Galicyjskiego Towarzystwa Muzycznego // Gazeta Lwowska. – 1912. – № 268. – 21 listop. – S. 5.
353. Walter E. Pożegnanie p. Ribery // Gazeta Lwowska. – 1912. – № 110. – 14 maj. – S. 4.
354. Walter E. Z muzyki // Gazeta Lwowska. – 1910. – № 282. – 13 grud. – S. 4. – Рец. на концерт “Гендзьби” і поновлення опери “Валькірія” Р. Вагнера.
355. Walter E. Z muzyki // Gazeta Lwowska. – 1911. – № 28. – 5 lut. – S. 5. – Про виступ Ф. Вайнгартнера в Міському театрі у Львові].
356. Walter E. Z muzyki // Gazeta Lwowska. – 1911. – № 45. – 25 lut. – S. 4. – Рец. на прем’єру опери “Quo vadis” Ж. Нуже.

357. Walter E. Z muzyki // *Gazeta Lwowska*. – 1911. – № 202. – 5 wrzes. – S. 4. – Рец. на виконання оперети “Прекрасна Різетта” Л. Фалля.
358. Walter E. Z muzyki // *Gazeta Lwowska*. – 1911. – № 219. – 26 sierp. – S. 4. – Про відкриття оперного і концертного сезону.
359. Walter E. Z muzyki // *Gazeta Lwowska*. – 1911. – № 234. – 14 pazd. – S. 4. – Рец. на прем’єру опери “Борис Годунов” М. Мусоргського.
360. Walter E. Z muzyki // *Gazeta Lwowska*. – 1912. – № 44. – 24 lut. – S. 4. – Рец. на третій концерт ГМТ в сезоні 1911 – 1912 рр.
361. Walter E. Z muzyki // *Gazeta Lwowska*. – 1912. – № 75. – 2 kwiet. – S. 4. – Рец. на концерт товариства “Гендзьба”.
362. Walter E. Z muzyki // *Gazeta Lwowska*. – 1912. – № 235. – 12 pazd. – S. 4. – Рец. на чергове виконання опери “Борис Годунов” М. Мусоргського.
363. Walter E. Z muzyki // *Gazeta Lwowska*. – 1912. – № 256. – 7 listop. – S. 4. – Характеристика диригентських якостей різних маестро Міського театру; перший виступ диригентки А. Кічман.
364. Walter E. Z muzyki // *Gazeta Lwowska*. – 1913. – № 38. – 16 lut. – S. 4–5. – Рец. на виконання опери “Євгенія Онегіна” П. Чайковського.
365. Walter E. Z muzyki // *Gazeta Lwowska*. – 1913. – № 61. – 15 marc. – S. 4. – Рец. на виконання опери “Тангейзер” Р. Вагнера.
366. Walter E. Z muzyki // *Gazeta Lwowska*. – 1913. – № 125. – 4 czerw. – S. 3–4. – Рец. на другий концерт “Ехо-Матері” в сезоні 1912 – 1913 рр.
367. Walter E. Z muzyki // *Gazeta Lwowska*. – 1913. – № 259. – 12 listop. – S. 4. – Рец. на концерт співочих товариств Львова.
368. Walter E. Z muzyki // *Gazeta Lwowska*. – 1914. – № 41. – 21 lut. – S. 4. – Про зміни в керівництві “Лютні”.
369. Walter E. Z muzyki // *Gazeta Lwowska*. – 1914. – № 61. – 16 marc. – S. 4. – Рецензія на поновлення опери “Вертер” Ж. Масне.
370. Walter E. Z muzyki // *Gazeta Lwowska*. – 1914. – № 105. – 9 maj. – S. 4. – Рец. на перший концерт співочого товариства “Пісня”.
371. Walter E. Z opery // *Gazeta Lwowska*. – 1911. – № 3. – 5 stycz. – S. 4. – Рец. на виконання опери “Зігфрід” Р. Вагнера.
372. *War. Rigoletto* // *Gazeta Lwowska*. – 1938. – № 8. – 13 stycz. – S. 2.
373. *Wiadomości* // *Gazeta Lwowska*. – 1939. – № 57. – 11 marc. – S. 2. – Анонс про реалізацію оперети “Птахолов з Тіролю” К. Целлера.
374. *Wiadomości. Hrabina S. Moniuszka* // *Gazeta Lwowska*. – 1937. – № 97. – 30 kwiet. – S. 2.

375. Wiadomości artystyczne // Gazeta Lwowska. – 1935. – № 201. – 4 wrzes. – S. 2. – Про першу оперу “оперного стажіоне” у Львові – “Аїду” Дж. Верді.
376. Wiadomości bieżące // Gazeta Lwowska. – 1934. – № 11. – 14 stycz. – S. 6. – Анонс про месу в Архікатедральному костелі за участю “Хору друкарів”.
377. Wiadomości bieżące. Opera w czasie Targów Wschodnich // Gazeta Lwowska. – 1939. – № 196. – 31 sierp. – S. 2.
378. Wiadomości. Komunikaty // Gazeta Lwowska. – 1938. – № 69. – 26 marc. – S. 2. – Анонс про театральну презентацію товариства “Гвезда”.
379. Wiadomości. Opera Janek // Gazeta Lwowska. – 1938. – № 90. – 22 kwiet. – S. 2.
380. Wiadomości. Opera – Teatr Wielki // Gazeta Lwowska. – 1937. – № 77. – 7 kwiet. – S. 2. – Анонс про спектаклі “оперного стажіоне” у Львові упродовж 8 – 10 квітня 1937 р.
381. Wiadomości. Opera – Teatr Wielki // Gazeta Lwowska. – 1937. – № 85. – 16 kwiet. – S. 2. – Анонс про спектаклі “оперного стажіоне” упродовж 18 – 21 квітня 1937 р.
382. Wiadomości. Opera – Teatr Wielki // Gazeta Lwowska. – 1938. – № 25. – 2 lut. – S. 2. – Анонс про найближчий оперний цикл у Великому театрі у Львові.
383. Wiadomości. Opera w Teatrze Wielkim // Gazeta Lwowska. – 1936. – № 272. – 25 list. – S. 2. – Анонс про спектаклі “оперного стажіоне” упродовж 2 – 10 грудня 1936 р.
384. Wiadomości. Operetka w Teatrze Wielkim // Gazeta Lwowska. – 1938. – № 245. – 27 pazd. – S. 2. – Анонс про постановку оперети “Закохана королева” А. Бродського.
385. Wiadomości. Stagione operowe // Gazeta Lwowska. – 1939. – № 12. – 17 stycz. – S. 2.
386. Wiadomości z kraju i z zagranicy. Towarzystwo “Echo” // Gazeta muzyczna. – 1920. – № 19, 20. – S. 160.
387. Wiadomości z kraju i z zagranicy. Związek muzyków instrumentalistów // Gazeta Muzyczna. – 1919. – № 23. – 1 wrzes. – S. 165 – 166.
388. Wolfsohn J. Z Opery // Gazeta muzyczna. – 1918. – № 1. – S. 6 – 7.
389. Wydział Związku Legionistów Polskich // Gazeta Lwowska. – 1930. – № 205. – 6 wrzes. – S. 5.
390. W zast. E-moll. Chóry akademickie // Chwila. – 1927. – № 3141. – 18 grud. – S. 11.
391. W zast. E-moll. “Echo-Macierz” // Chwila. – 1928. – № 3237. – 25 marc. – S. 6.
392. W zast. E. Moll. Koncert symfoniczny Żydowskiego Towarzystwa Artystyczno-Literackiego // Chwila. – 1927. – № 2930. – 18 maj. – S. 6.
393. W zast. Lipanowicz S. Z muzyki // Gazeta Lwowska. – 1924. – № 124. – 29 maj. – S. 7. – Рец. на концерт оркестру товариства “Гвезда”.
394. W zast. Lipanowicz S. Z Sali koncertowej // Gazeta Lwowska. – 1923. – № 104. – 9 maj. – S. 3. – Рец. на концерт “Еха” з нагоди 10-річчя диригентської діяльності Я. Рангля.
395. W zast. St. Lip. “Echo-Macierz” // Chwila. – 1932. – № 5094. – 5 czerw. – S. 14.

396. W zast. St. Lip. Ignacy Neumark, dyrygent. Stefan Askenaze, pianista // Chwila. – 1935. – № 5685. – 19 stycz. – S. 10.
397. W zastępstwie Jarg. II Koncert symfoniczny Żydowskiego Towarzystwa Muzycznego // Chwila. – 1923. – № 1476. – 19 kwiet. – S. 4.
398. W zastępstwie L. I. Koncert “Bojana” // Chwila. – 1925. – № 2409. – 1 grud. – S. 4.
399. W zastępstwie S. I Koncert symfoniczny Żydowskiego Towarzystwa Muzycznego // Chwila. – 1922. – № 1271. – 14 wrzes. – S. 4.
400. W zastępstwie St. Lip. Towarzystwo “Harfa” // Chwila. – 1930. – № 3974. – 17 kwiet. – S. 10.
401. Zast. VII. Koncert symfoniczny filharmonii Lwowskiej // Gazeta Lwowska. – 1938. – № 53. – 3 marc. – S. 2.
402. Zastępca. Koncert Betchowenowski Żydowskiego Towarzystwa Muzycznego // Chwila. – 1920. – № 695. – 22 grud. – S. 4.
403. Zastępca. I Koncert symfoniczny Żydowskiego Towarzystwa Muzycznego // Chwila. – 1920. – № 639. – 27 pazd. – S. 3.
404. Z filharmonii Lwowskiej // Gazeta Lwowska. – 1904. – № 242. – 22 pazd. – S. 4. – Анонс про проведення концерту Д. Беллінчоні за участю оркестру 15 піхотного полку.
405. Z filharmonji lwowskiej // Gazeta Lwowska. – 1905. – № 100. – 3 maj. – S. 4. – Рец. на концерт “Львівського академічного хору”.
406. Z. I. Notatnik muzyczny // Gazeta Lwowska. – 1939. – № 126. – 7 czerw. – S. 2. – Огляд концертного життя Львова наприкінці сезону 1938 – 1939 pp.
407. Z teatru // Gazeta Lwowska. – 1903. – № 245. – 27 pazd. – S. 4. – Рец. на виконання оперети “Мадам Шеррі” Г. Фелікса.
408. Z teatru // Gazeta Lwowska. – 1908. – № 199. – 30 sierp. – S. 4. – Про діяльність Міського театру в новому сезоні 1908 – 1909 pp.
409. Z teatru Miejskiego // Gazeta Lwowska. – 1906. – № 287. – 16 grud. – S. 4. – Про реформи в сфері музичних виконань в час антрактів.
410. Żydowski chór akademicki we Lwowie // Chwila. – 1928. – № 3495. – 14 grud. – S. 10

ДОДАТОК В

Диригенти Міського (Великого) театру

Франческо Спетріно (Francesco Spetrino)

(1857–1948)

Небувалою подією для театрального життя Львова стало ангажування до Міського (Великого) театру відомого італійського композитора і диригента Ф. Спетріно (1900 – 1903). На цей час його творча біографія вимірювалася студіями в Королівському музичному колегіумі в Палермо (композиція у П'єтро Платаньї), а також тривалою диригентською практикою в різноманітних європейських музичних осередках. Зокрема, від 1876 р. керував оперними і симфонічними виконаннями в Римі, Турині, Венеції, Палермо, Болоньї, Мадриді, Барселоні, Валенсії, Берліні. У 1887–1894 рр. займав посаду диригента Королівської Опери в Бухаресті, упродовж 1894–1899 рр. – Великого театру у Варшаві. В 1899 р. Ф. Спетріно повернувся на попереднє місце праці до Бухареста, а через рік був запрошений Т. Павліковським до Львівського театру [140, с. 275–276].

Вже за місяць його праці львівська періодика сповіщала про те, що диригент з кожним днем доводить, що є не тільки досвідченим капельмейстером, але й прекрасним музикантом. Уміє надати оновленого звучання найбільш зіграним і вислуханим речам, зацікавити старанним напрацюванням деталей навіть тих, хто знає опери на пам'ять і не сподівається отримати нові враження від вистави [Додаток А 226, с. 4].

Музичні критики неодноразово підкреслювали надання диригентом нового прочитання операм, вже знаним у місті. Такою відзнакою користувались поновлення “Лоенгріна” Р. Вагнера, “Жидівки” Ж. Галеві, “*Verbum nobile*” С. Монюшка.

Резонанс його постаті у львівському театральному світі вимірюється сподіванням на якісне виконання і наповнення зали театру [Додаток А 337, с. 75].

Спираючись на матеріали Б. Мареш і М. Шидловської встановлюємо повний список реалізованих диригентом спектаклів. Це були опери: *французів* (курсив мій – М. Ф.) Ж. Бізе (“Кармен”), Ж. Массне (“Манон”), Ж. Галеві (“Жидівка”), Ш. Гуно (“Фауст”), А. Тома (“Міньйон”), Ж. Мейєрбера (“Гугеноти”); *італійців* Г. Доніцетті (“Лючія ді Ляммермур”), Дж. Верді (“Трубадур”, “Травіата”, “Ріголетто”), Дж. Россіні (“Севільський цирульник”), Дж. Пуччіні (“Богема”, “Тоска”), П. Масканьї (“Сільська честь”), Р. Леонкавалло (“Паяци”); *німців* Р. Вагнера (“Лоенгрін”, “Летючий голландець”), К. М. Вебера (“Вільний стрілець”) Енгельберта Гумпердінка (“Гензель і Гретель”); *поляків* С. Монюшко (“Страшний двір”, “Галька”,

“Verbum nobile”, “Графиня”), Е. Длуського (“Урвазі”), Г. Шкірмунта (“Пан Володийовський”), Я. Падеревського (“Манру”), Д. Ф. Обера (“Фра-Диявол”) [158, с. 26–97].

Значне місце серед переліченого репертуару належить операм польської композиторської школи. Винятковою видається інформація про успішність польських виконань італійця за походженням Ф. Спетріно. Ба, навіть більше, С. Берсон визначав, що під батутою маестро спектакль “Галька” С. Монюшка можна віднести до найкращих, які в нас можна було почути [Додаток А 107, с. 3]. Намагаючись глибше розуміти дух польської музики, пізнати усі відтінки думок автора, диригент перекладав польський текст на ближчі собі французьку або італійську мови [Додаток А 176, с. 18].

Його мистецькі характеристики включали також виконання опер без купюр, коли в час речитативів *secco* диригент особисто акомпанував на фортепіано [Додаток А 93, с. 4].

Презентація оперних вистав під його орудою проходили під знаком поетичності, шляхетності, артистизму, життя і руху, небуденного запалу [Додаток А 106, с. 3; 227, с. 3–4]. На думку рецензентів, такими були “Сільська честь”, “Травіата”, “Лоенгрін”, “Кармен”, “Летючий голландець”, “Галька”, “Богема”, “Севільський цирульник”, “Манру”.

Ґрунтовний підхід та сумлінна праця Ф. Спетріно спричинилися до надання оркестровому і хоровому колективам Міського театру таких оцінок як “виконання без побажань”, “досконале звучання” [Додаток А 100, с. 4; 226, с. 4].

Антоніо Рібера (Antonio Ribera)⁸¹

Визнаного “вагнеромана”, “вагнерознавця” А. Рібера випередила слава досконалого й енергійного іспанського диригента, для якого львівська театральна сцена мала стати “лабораторією” репертуарних втілень творчості великого реформатора німецького оперного мистецтва Р. Вагнера [Додаток А 103, с. 4]. Його перший виступ як диригента Міського театру, характеризувався провадженням спектаклю “Фауст” Ш. Гуно. Про закономірність такого вибору свідчить не лише часта реалізація цієї опери, але й відкриття нею останнього сезону діяльності маестро в театрі [Додаток А 358, с. 4].

Очікувані презентації вистав Р. Вагнера розпочалися не одразу. Тільки після виконання “Аїди”, “Кармен” диригент приступив до бажаних звершень. Він розпочав “вагнерівську лінію” з поновлення “Лоенгріна”. З цього приводу С. Берсон писав: “Довгий час старанно, перед очима публіки, прихований п. Рібера віддячився правдиво по-християнськи. Він провів оперу гладко і складно, відкриваючи старанним напрацюванням особисті прикраси партії оркестру, в першу чергу, в незрівнянній інтродукції” [Додаток А 104, с. 4–5].

⁸¹ Відомості про цього диригента зводяться, в основному, до даних, що стосуються його праці в байройтському осередку як репетитора солістів, а також в Барселоні на посаді капельмейстера.

Наступні “Летючий голландець”, “Тангейзер”, “Зігфрід”, “Валькірія”, “Золото Рейну” преса оцінювала доволі високо. Зауважуючи недостачу кількісного складу оркестру,⁸² рецензенти все ж визнавали його добре звучання, яке, на їх думку, навіть змушувало забути деякі недоліки. Підкреслювалось, що виконання проходило згідно з байройтськими вказівками [Додаток А 58, с. 4].

Особливим успіхом користувалася прем'єра “Золото Рейну” (1908). Очевидність такого результату віднаходимо у відгуку Д. Барановського. Перелічуючи притаманні риси тогочасного виконавського процесу, автор вказував на справну гру, уважність до вказівок диригента, а також порозуміння, яке панувало в колективі [Додаток А 68, с. 4].

Однак представлену диригентом низку опер можна трактувати “підготовкою” до фундаментальної в житті Міського театру прем'єри повної Вагнерівської тетралогії (1910–1911). Тоді слова визнання, що лунали на користь А. Рібери, увінчувалися такими означеннями, як старанність і пієтизм виконання, “вагнерівський запал” диригента, що передався всім членам оркестру [Додаток А 371, с. 4].

Йому також ставили в заслугу пристосування партитур Р. Вагнера до неналежно укомплектованого, як для музики цього композитора, театрального оркестру, ентузіазм, з яким піднімав і заряджав виконавців, інструктування режисера Львівської опери, з огляду на знання байройтської режисури [Додаток А 353, с. 4].

Описуючи відчуття композиторського стилю маестро музичні критики мали на увазі не лише музику Р. Вагнера. Такого роду повідомлення належать й до оперної творчості Г. Доніцетті, Ж. Бізе, К. Сен-Санса. Зокрема, прем'єру опери “Самсон і Даліла”, що відбулась 20 лютого 1906 р. називали кращою в сезоні 1905 – 1906 рр. [Додаток А 109, с. 4].

За час свого мистецького головування (1905–1908, 1910–1911) А. Рібера керував операми композиторів різних національних шкіл, переважно XIX – початку XX ст. Сюди належать *італійські композитори* – Г. Доніцетті, Дж. Россіні, Дж. Верді, Р. Леонкавалло, Дж. Пуччіні, П. Масканьї (“Приятель Фріц”, прем'єра 1906), а також Арріґо Бойто⁸³; *французькі* – Ш. Гуно, Ж. Оффенбах, Ж. Массне, Ж. Бізе, К. Сен-Санс (“Самсон і Даліла”, прем'єра 1906); *польські* – Томаш Виджга (“Пан Тадеуш”, прем'єра 1907) і Болеслав Рачинський (“Царевич Ящур”, прем'єра 1907), *російські* – П. Чайковський. До найчастіше презентованих відносяться спектаклі італійської і французької шкіл. Здебільшого, це були

⁸² Довідуємось, що збільшення театрального оркестру до 50 осіб диригент здійснив тільки в 1911 р., під час підготовки опери “Валькірія”.

⁸³ Можемо припустити, що А. Бойто був не випадково обраний А. Рібєрою та Л. Геллером. Про нього згадують як про великого прихильника творчості Р. Вагнера, під впливом якого була написана опера “Мефістофель”.

опери “Аїда”, “Трубадур”, “Бал маскарад”, “Сільська честь”, “Паяци”, “Тоска”, “Мадам Баттерфляй”, “Богема”, “Кармен”, “Лоенгрін”, “Севільський циркульник”, “Євгеній Онегін”.

Складаючи “творчий портрет” диригента скористаємося такими, зафіксованими у пресі, атестаціями, як сумлінність, тактовність, доброзичливість, увічливість А. Рібери [Додаток А 353, с. 4]. До цього додаються прагнення до виконання опер без купюр, властиві йому вміння акомпанувати, усувати без особливих зусиль ансамблеві недоліки [Додаток А 62, 4; 63, 3; 103, с. 4].

Працю маестро критики йменували епохальною і пов’язували зі славними сторінками Міського (Великого) театру у Львові [Додаток А 353, с. 4].

Петар Стрміч ді Валькроціата (Petar Strmić di Valkrociata)

(1868–1935)

Уродженець хорватського міста Задар П. Стрміч ді Валькроціата, який до того ж уважав себе італійцем, здобув музичну освіту в консерваторії “Товариства друзів музики” у Відні, згодом поглиблював знання у Мілані. Дебютувавши як диригент на о. Мальта він продовжував диригентську діяльність в Італії. Зокрема, в 1895–1896 рр. очолював гастрольні виступи італійської опери в Москві і Петербурзі. У 1899 р. П. Стрміч виконував обов’язки заступника диригента опери у Варшавському Великому театрі, а через дев’ять років отримав запрошення зайняти посаду головного диригента Міського театру у Львові [140, с. 279–280].

Палкий прихильник музики С. Монюшка, твори якого провадив цілковито з пам’яті. Шанувальник і глибокий знавець італійської опери, зокрема видатний інтерпретатор музики Дж. Росіні [72, 70]. Такі диригентські характеристики містяться в більшості джерел, які торкаються його творчості. Однак, зовсім невідомою залишається активність цього диригента у Львові в 1908–1910 рр.

Його перша поява перед міською аудиторією на початку квітня 1908 р. переконала, що диригент є достатньо енергійним і досвідченим. А впевненість і капельмейстерська свобода дозволила всього з однієї репетиції успішно виставити оперу “Тугеноти” Дж. Мейєрбера. Д. Барановський наголошував, що його паличка стала сильним і незворушним оплотом для музичних колективів театру [Додаток А 69, с. 4].

Схвальні відгуки звучали й після презентацій інших, різних за національною і стильовою належністю, опер: “Тоска” Дж. Верді, “Зігфрід” Р. Вагнера, “Марта” Ф. Флотова, “Мазепа” А. Мюнхгаймера, “Українська оповість” М. Солтиса, “Демон” А. Рубінштейна та “Євгеній Онегін” П. Чайковського. Відзначались ефектне виконання симфонічних уривків у “Зігфріді”, вибіркоче звучання оркестру, хору в “Демоні” [Додаток А 70, с. 4; 72, с. 4].

Привертали увагу до піднесеності спектаклю “Марта”, потрібного звуку, барвистості та ефектності оркестрових уривків у “Мазепі” [Додаток А 78, с. 4–5]. Не оминули критики й таких капельмейстерських якостей, як витривалість і пружність рук П. Стрміча. Підкресливали його стремління в осягненні яскравої виразності звучання [Додаток А 80, с. 3–4; 82, с. 4; 363, с. 4].

Обабіч вже вказаних опер він реалізував “Гальку”, “Страшний двір” С. Монюшка, “Травіату”, “Аїду”, “Ріголетто” Дж. Верді, “Сільську честь” П. Масканьї, “Паяци” Р. Леонкавалло, “Богему”, “Мадам Баттерфляй” Дж. Пуччіні, “Севільського цирюльника” Дж. Россіні, “Міньйон” А. Тома, “Жидівку” Ж. Галеві, “Кармен” Ж. Бізе, “Манон” Ж. Массне, “Лоенгрін” і “Тангейзер” Р. Вагнера, “Царицю Савську” К. Гольдмарка.

Броніслав Вольфшталь (Bronislaw Wolfstahl)

(1883–1944)

Піаніст, диригент, педагог і композитор Б. Вольфшталь походив з відомої в Галичині родини музикантів: був сином Мауріція Вольфшталя – скрипаля і довголітнього професора ГМТ у Львові. В 1899 р. студював гру на фортепіано у Теодора Лешетицького у Відні. Крім цього, працював під керуванням Еміля фон Зауера у Вищій Школі Майстерності консерваторії “Товариства друзів музики” у Відні. Переїхавши до Лейпцига, навчався композиції у Гуго Рімана. Згодом удосконалював гру на фортепіано у Рудольфа Брейтгаупта в Берліні, після чого, повернувся у Львів і зайняв місце професора в консерваторії ГМТ (клас фортепіано). В цьому ж 1907 р. очолив “Хор техніків” [174, с. 291].

Постать львів’янина Б. Вольфшталя є неабияк показовою з огляду на мистецьке становлення плеяди молодих диригентів у Львівському театрі. Розпочавши свій шлях від хормейстера опери в 1908 р., незадовго обійняв посаду диригента оперети (1909), другого диригента опери (1910), а відтак головного провідника оперної сцени (1912). Йому випала честь працювати пліч-о-пліч таких маститих маестро, як А. Рібера та П. Стрміч.

Вивчаючи матеріали різних пресових видань, упевнюємось в наявності двох періодів творчого шляху диригента опери Б. Вольфшталя. Яскравим прикладом цього служить різнохарактерність тогочасних рецензій. Зокрема, *перший* період – від 1909 р. до вибуху Першої світової війни, відзначався частими зауваженнями до капельмейстера, натомість *другий* (з перервами від 1919 р. – до сезону 1938–1939 рр.) – підкресленням його мистецьких здобутків.

Виходячи з критики 1909–1914 рр., Б. Вольфшталь недостатньо детально опрацьовував оперні партитури, не володів належним диригентським досвідом, не виразно розумів стилістику виконуваних творів, особливо коли йшлося про опери Р. Вагнера. Це, в свою

чергу, відобразилось на різного роду виконавських проблемах [Додаток А 359, с. 4]. В одному з відгуків рецензент писав: “Молодому капельмейстеру, хоча й з вродженими диригентськими здібностями, талантом і запалом, не вистачає знань засад, цілей, традицій композитора (йдеться про Р. Вагнера – *М. Ф.*), його вказівок щодо виконання своїх творів. Ясним є те, що цього всього наш капельмейстер – дуже молодий чоловік, набути ще не встиг. Смішно було б робити йому з цього приводу зауваження. Позаяк мусимо ствердити, що ці недостачі в капельмейстера спровокували недоліки у вивченні творів Вагнера, і що він мимоволі прикладає до цих титанічних творів свій узвичаєний, як до звичного оперного репертуару, погляд і, попри найкращі наміри, є безрадним і безсильним” [Додаток А 365, с. 4].

Мотивуючи причини не завжди якісного виконання, Е. Вальтер випишує міркування, яким у найближчому часі було суджено здійснитись: “Маю враження, що члени оркестру, знаючи свого капельмейстера ще дитиною, легковажать з нього і не слухають, що для артистичних результатів є згубним. Колись, коли наш молодий диригент, вкритий славою, повернеться з-за кордону, ті самі старші музиканти, які зараз його не впізнають, цілком інакше будуть себе вести. Така вже людська натура – потребує авторитету” [Додаток А 364, с. 4–5].

Попри досить суттєві зауваження, музичні критики відзначали й капельмейстерські успіхи Б. Вольфшталя. Наприклад, його відчуття хору, що ставав небувало виразним під його досвідченою хормейстерською рукою. Відзначали й манеру диригування, зокрема описували прекрасні округлі рухи, що характеризувалися спокоєм і доцільністю, а також абсолютний слух [Додаток А 356, с. 4].

З поміж значної кількості опер реалізованих в цей період, схвальними відгуками були нагороджені “*Quo Vadis*” Ж. Ноквеса, “*Богема*” Дж. Пуччіні, “*Кукляж*” Ж. Массне, “*Аїда*” та “*Отелло*” Дж. Верді, “*Страшний двір*” С. Монюшка, “*Пікова дама*” П. Чайковського.

Вивчаючи рецензії другого періоду театрального життя Б. Вольфшталя відразу наштовхуємося на ряд визначень з приводу високих кваліфікацій молодого диригента, який удержував оркестровий і хоровий колективи в належній дисципліні [Додаток А 204, с. 5–6]. Віднаходимо відгуки й про достовірність виконань, що відповідало задумам авторів. Однак чи не найбільша увага музичних критиків була прикута до диригування Б. Вольфшталем напам'ять⁸⁴, в часі якого він зосереджувався на найдрібніших деталях як на сцені, так і в оркестрі [Додаток А 314, с. 5–6].

Його диригентський стиль визначали енергійністю батуги, зокрема на думку рецензентів, досить неспокоїної, волею, темпераментом і артистизмом [Додаток А 204, с. 5–6; 206, с. 4–5].

⁸⁴ До цього часу у музичних критиків було досить негативне ставлення щодо диригування Б. Вольфшталем напам'ять.

Більшість виконань другого періоду були фактично повторенням вже реалізованих диригентом вистав. До таких залічуємо опери Дж. Верді, П. Масканьї, Р. Леонкавалло, Дж. Пуччіні, Ш. Гуно, Р. Вагнера, Б. Сметани, С. Монюшка, П. Чайковського. Серед оновлень в репертуарному доробку маестро були “Ріголетто” Дж. Верді, “Мадам Баттерфляй” Дж. Пуччіні, “Варшав’янка” А. Штадлера (прем’єра, 1920), “Летючий голландець” Р. Вагнера.

Юзеф Лерер (Józef Lehrer)
(1880–1941)

Уродженець Кам’янець-Подільська, піаніст, композитор і диригент Ю. Лерер отримав музичну освіту в консерваторії ГМТ у Львові і водночас у кантора Баруха Кюнстлера. До 1908 р. він виконував обов’язки хориста, члена оперного оркестру Львівського театру. Згодом, переїхавши до Познані, отримав посаду диригента оперети в тамтешньому театрі та очолив хорівий колектив “Лютня”. В 1911 р. повернувся до Львова і працював як репетитор солістів опери і диригент оперети [140, с. 160].

Ю. Лерер належить до довголітніх і авторитетних працівників Міського театру у Львові. Ще з часів першого виступу в цій інституції за ним закріпилася слава тихого, скромного й сумлінного виконавця [Додаток А 369, с. 4]. Його диригентська діяльність в театрі тривала понад двадцять років (капельмейстер оперної сцени від 1914 р.), відтак він став ще й рекордсменом у провадженні спектаклів Львівського “оперного стажіоне” (1935–1939).

На сторінках тогочасної преси віднаходимо низку мистецьких якостей Ю. Лерера, що відносять маестро до ряду шанованих і цінованих диригентів. Вони містили неабияке відчуття композиторського стилю, зокрема, такими відзнаками користувались презентації опер “Весілля Фігаро” В. А. Моцарта, “Севільський цирульник” Дж. Россіні [Додаток А 192, с. 4; 128, с. 3]. Сюди належать й високохудожні інтерпретації та вміння занурювати слухача в світ небувалого артистизму [Додаток А 117, с. 3–4; 184, с. 122].

Схвальні відгуки стосувалися й цілості проведених спектаклів, утримування театральних колективів у належній дисципліні, відтворення опер з темпераментом і життям [Додаток А 205, с. 4; 334, с. 4]. Умілий, згідно з визначеннями рецензентів, диригент завжди займав лідерську позицію у виконавському процесі, ніколи не втрачав в “грізних” моментах самовладання, досягав виняткового балансу й ансамблевості звучання [Додаток А 162, с. 9]. З середини 1930-х рр. на “адресу” Ю. Лерера посипались епітети на зразок: славний диригент, досконале керування тощо.

Довготривалість його праці у Львівському театрі спричинилася до утворення широкої репертуарної сітки. Вивчивши всі наявні матеріали, можемо ствердити, що творчий доробок

диригента налічував близько 40 позицій опер представників різних епох і національних шкіл. Та все ж видається необхідним проаналізувати головні тенденції подібних досягнень. Зауважимо, що обраної ще на початках праці репертуарної лінії маестро дотримувався впродовж усієї своєї діяльності. Її головними прикметами були: тяжіння до оперної творчості італійських і французьких авторів, динаміка яких зростала з кожним роком, а також стремління до збагачення репертуару надбаннями польських, австрійських і німецьких композиторів.

Перелік продюгованих Ю. Лерером опер становлять: *італійська школа* – Г. Доніцетті (“Фаворитка”, “Лючія ді Ляммермур”, “Лінда ді Шамуні”), Дж. Верді (“Травіата”, “Ріголетто”, “Бал маскарад”, “Трубадур”, “Отелло”, “Аїда”), Дж. Пуччіні (“Тоска”, “Богема”, “Мадам Баттерфляй”), Дж. Россіні (“Севільський цирульник”), П. Масканьї (“Сільська честь”), Р. Леонкавалло (“Паяци”), У. Джордано (“Федора”), Е. Вольф-Феррарі (“Намисто Мадонни”); *французької школи* – Ж. Массне (“Вертер”, “Манон”), Ш. Гуно (“Фауст”), А. Тома (“Міньйон”), Ж. Оффенбах (“Казки Гофмана”, “Орфей в пеклі”), Дж. Мейєрбер (“Роберт-Диявол”, “Гугеноти”), Ж. Бізе (“Кармен”, “Шукачі перел”), Л. Деліб (“Лакме”), Ж. Галеві (“Жидівка”); *австрійської школи* – В. А. Моцарт (“Весілля Фігаро”), Е. Корнгольд (“Мертве місто”); *німецької школи* – О. Ніколаї (“Витівниці з Віндзору”), *польської школи* – С. Монюшко (“Галька”, “Страшний двір”, “Графиня”, “Verbum nobile”, “Фліс”, “Відьма”), В. Желенський (“Янек”).

Мілан Зуна (Milan Zuna)

(1881–1960)

Чеський скрипаль, диригент і педагог М. Зуна студіював гру на скрипці під керуванням Яна Мажака, композицію у Карела Кнітла і Карела Штекера в Празькій консерваторії. До того ж поглиблював знання навищому курсі в Отакара Шевчика. Свою диригентську діяльність він розпочав у 17-річному віці як хормейстер у Празі. В 1903 р. отримав посаду концертмейстера оркестру Львівської філармонії, зокрема під час його турне Росією. В наступних роках концертував як скрипаль і диригент в різних чеських містах, після чого став концертмейстером і другим диригентом Чеської філармонії в Празі. В 1906 р. виступав як диригент-гастролер симфонічних концертів у Варшаві, через рік зайняв місце диригента опери в Міському театрі в Празі, а через два роки – в Королівському народному театрі в Загребі. У міжчассі, коли не працював на львівській сцені, був другим диригентом опери в Познанському театрі (1919–1920), керував особисто зорганізованими оперними спектаклями у Словацькому народному театрі в Братиславі (1920–1923) [140, с. 344].

Зв'язок іменитого маестро М. Зуни з Міським театром у Львові тривав достатньо довго – близько семи сезонів (1915–1919, 1923–1925). Його праця припала на складний для Львівської опери час – адаптацію до умов воєнного стану, а відтак післявоєнної реабілітації. Та все ж, незважаючи на несприятливі, для розвитку музичного виконавства, обставини, М. Зуна підніс музичні колективи театру до високого мистецького рівня. Красномовним свідченням цього є відгук Ф. Нойгаузера на постановку опери “Гопляна” В. Желенського: “Охарактеризувати “Гопляну” можна в кількох словах: її успіх цілковито спирається на інтелігентні зусилля і ретельну працю. Нарешті доходимо до музичного порядку і художньої достовірності. Звучання хорів і оркестру, їх інтонаційна та ритмічна певність змінилися до невпізнання. Разюча до цього часу нестача в оркестрі поволі виповнюється, а її діяльність сягає правдивого мистецького рівня. Це велика заслуга капельмейстера М. Зуни, талант, енергія й досвід якого створили можливе чудо” [Додаток А 388, с. 6–7]. Юліуш Вольфшон цитував й рецензента Генрика Збежовського, який на сторінках “Gazety wieszowej” зауважив, що коли б композитор зазначеної опери був присутній на презентації, то мав би багато приводів для радості, оскільки, пієтизм її виконання був гідний діапазону мистецького твору.

Крім цього, під орудою М. Зуни відзнаки набули й інші вистави. Серед них “Кармен” Ж. Бізе, “Лакме” Л. Деліба, “Продана наречена” Б. Сметани, а також чимало оперет, якими маестро диригував навперемін з оперою. Це були “Циганський барон” Й. Штрауса, “Штейгер” К. Целлера, “Княгиня чардашу” І. Кальмана, “Таємниця Сюзанни” Е. Вольфа-Феррарі.

Часто-густо музичні критики зазначали, що за керування М. Зуни опера або ж оперета отримувала друге життя на сцені театру [Додаток А 196, с. 5]. Про нього згадували як про широку слов'янську, повну артистизму душу, особу, що сповідує невтомну працю і сумлінність [Додаток А 388, с. 6–7]. Підкреслювали його темпераментність, виконання, згідно задуму композитора, вміння пластично передати думки автора, коли, за нестачі програмки, слухачі розуміють зміст і значення виконуваного [Додаток А 193, с. 5; 328, с. 3]. Дуже показовим при описі мистецьких досягнень диригента є повідомлення Ф. Нойгаузера, який після чергового симфонічного концерту театрального оркестру наголошував, що запорукою інтелектуальної гри і глибокого розуміння виконавців є саме М. Зуна – досконалий та поцінований диригент [Додаток А 195, с. 4].

Поза особливим відчуттям музики своїх земляків, маестро приписують ще й популяризацію творчості Р. Вагнера у Львові. Дізнаємося, що він диригував його операми “Валькірія” і “Золото Рейну”. Встановлюємо, що до реалізованих М. Зуною спектаклів також належали “Аїда”, “Трубадур”, “Отело” Дж. Верді, “Богема” Дж. Пуччіні, “Сільська

честь” П. Масканьї, “Паяци” Р. Леонкавалло, “Марта” Ф. Флотова, “Жидівка” Ж. Галевї, “Страшний двір” С. Монюшка, “Казанова” Л. Ружицького і “Цариця Савська” К. Гольдмарка.

Адам Должицький (Adam Dolżycki)

(1886–1972)

Творчий життєпис відомого польського диригента і композитора, уродженця Львова А. Должицького наповнений неабиякою насиченістю і продуктивністю мистецького шляху. Від 1896 р. він навчався в консерваторії ГМТ у Львові: клас скрипки у Францішека Якля, композиції – С. Невадомського і М. Солтиса. В 1909–1912 рр. удосконалювався в Королівській Вищій Музичній школі в Берліні. Від 1909 до середини 1913 р. був диригентом польських хорів, зокрема співочого товариства “Гармонія” там само. В 1913 р. його запросили на посаду диригента польських опер до Великого театру у Варшаві. В цей період він розпочав працю в Музичній школі Варшавського музичного товариства, де очолив класи читання партитур і диригентури. Перебуваючи в 1915–1918 рр. на теренах Росії, А. Должицький співпрацював з гастролуючим польським театром. Крім цього, в 1918 р. керував оперними спектаклями в Баку. З початком 1919 р. повернувся на посаду художнього керівника і першого диригента Варшавської опери і невдовзі став директором новоутвореного оперного театру в Познані. Від 1922 р. упродовж майже десятиліття знову обіймав посаду диригента у Варшавському театрі, а також подекуди диригував симфонічними концертами Варшавського філармонічного оркестру [140, с. 56–57].

Роль А. Должицького на Львівській оперній сцені чималий. Саме він, як головна рушійна сила – диригент, а відтак директор ТШМіО, урухомлював музичні відділи Міського театру в 1931–1933 рр.

Варто підкреслити, значення А. Должицького як ініціатора симфонічних концертів, що проводилися протягом вказаного періоду. Їх вага полягала не лише у заповненні тієї прогалини, що виникла внаслідок нестачі симфонічних виконань у Львові, але їх вибірковості, що становила широку репертуарну палітру та непересічності мистецьких втілень під орудою знаменитих диригентів.

Упродовж двох сезонів А. Должицький стояв на чолі семи таких музичних імпрез, а також брав участь в композиторському вечорі М. Равеля, де обабіч маестро, диригував його оркестровим опрацюванням “Картинок з виставки” М. Мусорського. А. Пльон згадує, що тоді, він своєю пластичною та надвиразною інтерпретацією осягнув найвищого успіху [Додаток А 306, с. 9].

Вивчення концертних програм симфонічних концертів дозволяють ствердити, що А. Должицький намагався охопити якнайширший спектр оркестрової та вокально-інструментальної музики. Він звертався до композицій Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, однак найбільше уваги приділяв авторам другої половини ХІХ – початку ХХ ст. Реалізовував різножанрові симфонічні полотна Й. Штрауса, Р. Шумана, Р. Вагнера, Р. Штрауса, А. Дворжака, Ф. Ліста, Золтана Кодаї, Олександра Скребіна, Сергія Рахманінова, Василя Каліннікова та польських композиторів-сучасників Ю. Коффлера, Яна Маклакевича, М. Карловича, а також власні твори.

Не можна оминати й славного виконання “Stabat Mater” Дж. Россіні. Тоді, згідно з даними преси, А. Должицькому вдалося впровадити слухачів у світ презентованого твору та досягнути його надзвичайні ефекти [Додаток А 275, с. 15].

Наприкінці першого сезону діяльності ТШМіО, а саме після сьомого симфонічного концерту, знаходимо цікаву характеристику щодо мистецького рівня оркестру та його провідника: “Виконання творів під славним керуванням А. Должицького (йдеться про Концерт для скрипки з оркестром Л. Бетховена, Варіації на дванадцять тонів Ю. Коффлера, уривки з опери А. Должицького “Хрестоносці”, “Тріумфальний полонез” Ю. Зарембського в інструментації Я. Маклакевича, Першу симфонію В. Каліннікова – М. Ф.) пройшло на дуже високому рівні, що запевняє не тільки у вже відомих і визнаних диригентських уміннях Должицького, але й у великій справності оперного оркестру, що набирає щоразу більшого концертного досвіду й стає в руках свого диригента тим інструментом, що наближається до ідеалу. Такого піано та піаніссімо не чули вже давно, а технічна, динамічна сторони і звучання оркестру не залишили бажати нічого кращого” [Додаток А 279, с. 10].

Про утримання такої ж професійної висоти свідчить рецензія на останній шостий концерт в другому сезоні діяльності товариства (1932–1933). Після виконання Сюїти h-moll Й. С. Баха і Симфонії Es-dur В. А. Моцарта А. Пльон писав, що інтерпретуючи ці твори дуже стильно, А. Должицький знову довів, що є досконалим музикантом і диригентом, який може грати на тому найдосконалішому з інструментів, яким є оркестр, не лише як найкращий віртуоз, але як справжній артист [Додаток А 283, с. 12].

Немало зусиль приклав А. Должицький до відродження львівських оперних виконань. Як знаний “вагнероман” він презентував львів’янам “Летючого голландця” і “Тангейзера”; часто звертався до творчості Дж. Верді (“Аїда”, “Дон Карлос”, “Ріголетто”, “Отелло”), Дж. Пуччіні (“Мадам Баттерфляй” “Тоска”, “Богема”, “Джанні Скіккі”), П. Масканьї (“Сільська честь”), Р. Леонкавалло (“Паяци”); Ш. Гуно (“Фауст”), Ж. Бізе (“Кармен”, “Шукачі перлин”), Дж. Мейєрбера (“Гугеноти”), Ж. Оффенбаха (“Орфей в пеклі”), Л. Деліба (“Лакме”); абсолютно “полярних” австрійців Й. А. Моцарта (“Викрадення з Сералю”) та Е. Кшенека

(“Важковаговик, або Честь нації”), а також представників польської і російської шкіл – С. Монюшка (“Галька”, “Страшний двір”), В. Желенського (“Манру”), П. Чайковського (“Євгеній Онегін”).

Про А. Должицького преса згадувала як про маестро, котрий не потребує анонсів. Відзначали, що його диригентський талант добре знали як у Львові, так і Варшаві, Познані, Кракові, Берліні, Відні, Парижі. Йому приписували виняткове відчуття стилю, вміння вникати в задуми композиторів, високохудожність інтерпретацій, пристрасність, волю, досвідченість у проведенні спектаклів та ін. [Додаток А 332, с. 13; 307, с. 9].

Францішек Сломковський (Franciszek Słomkowski)

(1849–1924)

Галичанин за походженням, піаніст, скрипаль, диригент, педагог і композитор, Ф. Сломковський початково навчався під керуванням К. Мікулі в консерваторії ГМТ у Львові, надалі продовжував студії в консерваторіях Лейпцига і Відня. В 1870 р. він зайняв посаду диригента опери й оперети у театрі Скарбека у Львові. Від 1872 р. провадив клас фортепіано і навчав гармонії в консерваторії ГМТ-ПМТ, потім – Драматичній школі при Львівському театрі [140, с. 269].

Ф. Сломковський належить до тієї плеяди довголітніх працівників Міського театру, яких сміливо називали заслуженими і високошановними. Аналізуючи попередні й подальші досягнення в сфері опереткових виконань театру, можна стверджувати, що Ф. Сломковський був, в якійсь мірі, винятковим диригентом, сутність якого розкривалася у надвмілій і витривалій праці, що принесла неабиякі художні результати, і до яких, в силу різних обставин, Львівська опереткова сцена більше не піднялася.

Його батуті належить проведення величезного діапазону вистав, значна частина яких були прем'єрними. Зауважимо, що вивчення репертуарної палітри цього диригента в повній мірі висвітлить “репертуарний капітал” опереткової сцени. Оглядаючи виконаний диригентом репертуар, приходимо до висновку, що він звертався до тих авторів, котрі творили в традиційному “віденському стилі”. Це були представники *австрійської школи* (курсив мій – М. Ф.): Й. Штраус, Карл Мілльокер, Франц фон Зуппе, К. Целлер, Карл Цірер, Едмунд Ейслер, Оскар Штраус, Лео Фалль, Генріх Райнгардт, Гуго Фелікс; *німецької школи*: Л. Шпор, Пауль Лінке; *французької школи*: “Моцарт Єлисейських полів” Ж. Оффенбах, продовжувач його ж традицій Едмон Одран, Р. Планкетт, Флорімона Ерве; *угорської школи*: Ф. Легар; *англійської школи*: Сідні Джонс; *югославської школи*: Сречко Албїні.

За наявності непомірної кількості позицій виконаних оперет, обмежимося переліком львівських першовиконань та найчастіше презентованих спектаклів. Кожного сезону за

диригентури Ф. Сломковського відбувалося декілька опереткових прем'єр. Вдалось встановити, що в сезоні 1903–1904 вперше в місті виставляли “Посланця № 6666” К. Ціррера, “Лісістрата” П. Лінке, “Мадам Шеррі” Г. Фелікса, “Весняні витівки” Й. Штрауса, “Гейшу” С. Джонса. У 1904–1905, найбільш плідному на новини – “Генерального консула” Г. Райнгардта, “Наречену мільйонерку” і “Сім швабів” К. Мілльокера, “Одруження жартома” Ф. Легара, “Таксатора” М. Ціррера; у 1905–1906 – “Штейгера” К. Целлера, “Панну Прачку” Рудольфа Райманна, “Тирольку” Е. Ейслера, “Віцеадмірала” К. Мілльокера; 1906–1907 – “Веселу вдову” Ф. Легара; 1907–1908 – “Чари вальсу” О. Штрауса, “Чоловіка трьох дружин” Ф. Легара; 1908–1909 – “Сміливого жовняра” О. Штрауса, “Розлучену” Л. Фалля; 1909–1910 – “Вальс любові” К. Ціррера, “Барона Тренка” С. Албіні, “Графа Люксембурзького” Ф. Легара; 1910–1911 – “Циганську любов” Ф. Легара, “Щасливе дитя” Ф. Легара, “Дівчину з лялькою” Л. Фалля.

Вивчивши частоту звертань до різноманітних авторів, відзначимо що уподобання маестро неодноразово випадали на оперети Ж. Оффенбаха. Зокрема, чи не в кожному сезоні звучали “Прекрасна Єлена” та “Венеція в Парижі”, “Мадам Шері” Г. Фелікса, “Гейша” С. Джонса, “Лісістрата” П. Лінке, “Весняні витівки” Й. Штрауса, а також часто виконувались прем'єрні вистави К. Ціррера, К. Мілльокера (фактично до сезону 1906–1907 рр.) і Ф. Легара (від 1904–1905 рр.).

Крім цього, Ф. Сломковський, як другий диригент театру, подекуди був задіяний до керування оперними спектаклями. Так, під його орудою відбулася прем'єра комічної опери “Бабська республіка” М. Солтиса (1906), а в сезоні 1905–1906 рр. він диригував операми “Страшний двір”, “Відьма” С. Монюшка та “Жидівка” Ж. Галеві.

Його праця супроводжувалася значним схваленням музичних рецензентів. Фактично кожен їх відгук вмщував дані про сумлінне опрацювання твору, виконання з життям і гумором та про невтомність диригента [Додаток А 57, с. 4; 65, с. 4–5]. Д. Барановський називав Ф. Сломковського досвідченим і темпераментним [Додаток А 73, с. 5]. Аналізуючи різні рецензії цього автора, можемо зробити висновок, що маестро мав чималий контакт з колективами театру, вникав в найдрібніші деталі виконуваних оперет і вмів підкреслювати найефектніші їх моменти [Додаток А 55, с. 4; 75, с. 5].

ДОДАТОК В. 1

Диригенти Львівської філармонії

Людвік Вітезслав Челянський (Ludvík Vítězslav Čelanský) (1870–1931)

До знакових постатей в історії музичної культури Львова належить непересічна особистість, відомий диригент, музично-громадський діяч і композитор Л. Челянський. Його музичні студії пройшли в Празі: в консерваторії у К. Штекера (композиція), школі при Національному театрі (Národní Divadlo) і в школі співу Ф. Піводи. Упродовж 1895–1900 рр. він здобував досвід як диригент опер в Пльзені, Загребі та Національному театрі в Празі. У міжчасі його перебування у Львові (1900 і 1902–1903) сформував оркестр Чеської філармонії в Празі (1901), а згодом провадив оперні спектаклі в Кракові та Лодзі. В 1904–1905 рр. диригував у Києві і Варшаві [140, с. 39].

Саме Л. Челянському випала доля бути залученим до розвитку “стратегічних” музичних інституцій Львова. Він, як головний диригент Міського (Великого) театру, приклав чимало зусиль до піднесення мистецького рівня його музичних колективів. Водночас з його іменем пов’язані організація та вишкіл симфонічного оркестру Львівської філармонії.

Тогочасні представники музично-критичної думки високо оцінювали діяльність філармонійного оркестру під управлінням Л. Челянського. Неодноразово їх рецензії містили визначення поважного місця, яке зайняв львівський філармонічний колектив, подібно славним оркестрам Віденської, Берлінської, Празької, Дрезденської філармоній, тощо [117, с. 69–70]. Знаменно, що такого результату маестро досяг за доволі короткий проміжок часу. Адже, відомо, що після інавгураційних концертів С. Берсон зауважував ще недоліки у зіграності, в повному ансамблі звуку і ритму тобто “такої гри, в якій на тлі цілості з абсолютною точністю виходила б кожна деталь малюнку” [Додаток А 87, с. 4].

Л. Челянського характеризували, як диригента з бездоганним артистичним смаком, котрий досконало підбирав репертуар, постійно готував нові номери, дбав про різножанровість програм, популяризував поважну музику [117, с. 71].

Звернемо увагу, що незважаючи на відомі нам висвітлення повного переліку виконань, що здійснив філармонічний оркестр упродовж 1902–1903 рр., існує потреба у розкритті їх належності до того чи іншого диригента. Це питання вкрай важливе, оскільки дозволяє глибше пізнати “творче амплуа” митця. Зважаючи на колосальну кількість презентованих Л. Челянським композицій, підкреслимо необхідність в підсумовуючому характері його репертуарних звернень. Маестро доволі часто звертався до музики віденських класиків,

зокрема В. А. Моцарта і Л. Бетховена, однак здебільшого його увага була прикута до творчості композиторів XIX – початку XX ст. Тут знаходимо величезну кількість представників різних національних шкіл: *німецької* (Й. Брамс, Р. Вагнер, Ф. Флотов, К. М. Вебер, Лео Блех, Ф. Мендельсон), *австрійської* (Ф. Шуберт, Р. Штраус), *італійської* (Г. Доніцетті, Л. Керубіні, Дж. Верді, Р. Леонкавалло, Дж. Россіні, Амількаре Понк'еллі), *французької* (Ш. Гуно, Ж. Массне, Ж. Бізе, К. Сен-Санс, Г. Берліоз, Г. Шарпантьє, Едуар Лало, Дж. Мейєрбер), *чеської* (Б. Сметана, А. Дворжак, З. Фібіх, Л. Челянський), *польської* (З. Носковський, Фелікс Старчевський, В. Желенський, І. Падеревський, А. Зажицький, З. Стойовський), *угорської* (Ф. Ліст, К. Гольдмарк), *норвезької* (Е. Гріг, Ю. Свенсен), *фінської* (Роберт Каянус, Ян Сібеліус), *російської* (П. Чайковський, А. Рубінштейн, М. Римський-Корсаков, О. Бородин), *української* (М. Лисенко, С. Людкевич).

Різножанровий симфонічний репертуар складався з симфоній, концертних і оперних увертюр, симфонічних поем, сюїт, п'єс, концертів, фантазій, капріччіо, інструментальних фрагментів з опер і балетів, попури, оперних антрактів і вступів, балетних сцен з опер, балетів тощо. Поза тим, Л. Челянський часто-густо продукував вокальні виконання співаків-солістів, котрі найчастіше презентували сольні номери з різноманітних оперних вистав.

Вивчаючи програми концертів, не можемо оминати особливе зацікавлення диригента музикою Р. Вагнера. Під його керуванням було виконано симфонічні фрагменти майже з усіх його опер: “Лоенгрін”, “Тангейзер”, “Трістан і Ізольда”, “Летючий голландець”, “Нюрнберзькі майстерзінгери”, “Парсіфаль”, “Рієнці”, “Загибель богів”, “Зігфрід”, “Валькірія”. Цьому диригенту віддавали пальму першості у проведенні вагнерівських концертів, які стали музичним відкриттям для міста. Вперше у Львові у концертному виконанні прозвучав третій акт з опери “Загибель богів” [116, с. 47].

Львівські музичні критики називали Л. Челянського досконалим знавцем, шанувальником музики Ф. Ліста, оскільки він неодноразово звертався і майстерно виконував його партитури. С. Берсон зауважував, що маєстро навмисне komponував твори Ф. Ліста в такий спосіб, аби слухачі могли поступово вникати в його найкращі зразки. [Додаток А 99, с. 4]. Така послідовність торкається здебільшого симфонічних поем. Спочатку виконувалися “Голоси гір”, а відтак “Орфей” і “Гамлет”. В різній черговості звучали Перша і Друга рапсодії композитора.

До списку улюбленців маєстро долучали і творчість П. Чайковського. Винятково часто звучала його п'єса для струнного оркестру – “Пісня без слів”.

Диригента йменували ще й пропагандистом музики чеських композиторів. Довідуємось, що ним були реалізовані увертюри “Моя Батьківщина”, “Карнавал”, симфонія “З нового світу”, “Слов'янські танці”, симфонічна поема “Золота кужіль” А. Дворжака,

симфонічний цикл “Моя Батьківщина”,⁸⁵ увертюра до опери “Поцілунок”, танцювальна сцена з опери “Продана наречена” Б. Сметани та симфонічна поема “Вечором” З. Фібіха.

Не можемо оминати факту про виконання під орудою Л. Челянського “Капріччіо” С. Людкевича. М. Колесса згадував, що перший симфонічний твір молодого композитора отримав схвальну оцінку Р. Леонкавалло, котрий гастролював у Львові в 1903 р. Автор також підкреслював на чималому впливові диригента на формування музичного таланту Станіслава Пилиповича [52, с. 198–199].

Челянський-диригент вирізнявся бурхливим темпераментом, артистизмом, невичерпною енергією та запалом, умів змусити оркестр вникнути в суть композиторського задуму та власну інтерпретацію артиста-диригента [117, с. 70]. Крім цього, преса відзначала його відчуття стилю, вміння прекрасно динамізувати музичні твори та підкреслювати тонкощі партитури [Додаток А 96, с. 3; 97, с. 4].

Адам Солтис (Adam Soltys)

(1890–1968)

Творча біографія відомого польського композитора, диригента, музичного діяча, педагога, музикознавця, уродженця Львова А. Солтиса спирається, насамперед, на ґрунтовну музичну освіту і жертвовну працю в сфері музичного мистецтва. Початково він навчався в консерваторії ГМТ: клас скрипки в М. Вольфшталя, теоретичні предмети – у М. Солтиса. В 1911–1916 рр. студював у Королівській Вищій музичній школі в Шарлоттенбурзі під Берліном (композицію у Карла Вольфа, диригування – в капельмейстера німецької опери в Шарлоттенбурзі Р. Крассельта), відтак в Королівській академії мистецтв в класі професора композиції Георга Шумана. Крім цього, вивчав музикологію в тамтешньому університеті під керуванням відомого німецького музикознавця Германа Кречмана, а також Карла Штумпфа і Йоганеса Вольфа. В 1921 р. в цьому ж університеті здобув науковий ступінь доктора музикології [140, с. 272–273].

Фігура А. Солтиса – одна з центральних у мистецькому минулому Львова. Міра його особистісного вияву була настільки високою, що з певністю можемо віднести маестро до осіб, які вплинули на хід історії музичної культури Львова ХХ ст. Безсумнівно, така якість творчої вдачі А. Солтиса, значною мірою, розкривалася в його диригентській діяльності, зокрема з симфонічним оркестром Львівської філармонії впродовж 1933–1938 рр. Беручи до уваги особливості функціонування цього колективу, його працю можна охарактеризувати, як невтомну й жертвовну. Про це свідчить низка відгуків в тогочасній пресі. Найбільш

⁸⁵ М. Колесса вказував, що Л. Челянський мав славу найкращого інтерпретатора цього твору [52, с. 198]

яскравими є описи Ю. Масловського. Наприклад, в 1935 р. музичний критик пише: “З відчуттям гордості й надії на майбутнє слухали вчорашній концерт. Песимістичний настрій зник під впливом сердечного прийняття, з яким зустріли виконавців в особах др. Адама Солтиса і проф. Едуарда Штоерманна. Успіх був тим більший і заслужений, коли візьмемо до уваги важкі умови, в яких розвивається діяльність Львівської філармонії. Зорганізувати протягом заледве кількох репетицій проріджений та пригнічений кількالیтнім безробіттям оперний оркестр і видобути з нього стільки виразу й потужності – це завдання перевищує сили навіть найталановитішого диригента. Однак, др. Адам Солтис виконав його з найбільшою старанністю і посвятою, який є безперечно першою і найбільш заслуженою особистістю музичного Львова. Др. А. Солтис мав великий тріумф, ведучи за собою цілий оркестровий колектив і впливаючи на стихійний ентузіазм слухачів” [Додаток А 170, с. 2]. Цей самий автор у 1938 р., підкреслюючи витривалість і жар душі диригента, наголошує на великому мистецтві маестро, котрий перемігши різні труднощі, в яких вже кілька років знаходився філармонічний оркестр (фатальний стан напів-безробіття й тимчасовості), викресав іскру запалу та приготував відповідний технічний рівень [Додаток А 173, с. 2].

Зіставляючи кількість виконаних А. Солтисом програм, приходимо до висновку, що інтенсивність його виступів з оркестром філармонії припадає саме на сезони 1933–1934, 1935–1936 рр.

У різний час він звертався до різножанрової оркестрової й вокально-інструментальної музики різних епох і національних шкіл. Серед оркестрових виконань – композиції представників доби Бароко (Й. С. Бах, Г. Ф. Гендель), віденського класицизму (В. А. Моцарт, Л. Бетховен) та, найчастіше композиторів XIX – першої половини XX ст. З-поміж різномаїття репрезентантів А. Солтис тяжів до творчості авторів саме польської школи (С. Монюшко, З. Носковський, К. Шимановський, І. Падеревський, М. Карлович, М. Солтис, Л. Ружицький, Я. Маклакевич, Ч. Марк, Тадеуш Кассерн).

Його репертуарні вподобання визначалися також симфонічними творами композиторів таких національних шкіл, як *німецька* (К. М. Вебер, Ф. Мендельсон, Й. Брамс, Р. Вагнер, Р. Шуман), *австрійська* (А. Брукнер, Р. Штраус), *французька* (М. Равель, Г. Берліоз), *англійська* (Джон Айрленд), *норвезька* (Е. Гріг), *угорська* (Ф. Ліст), *російська* (П. Чайковський, М. Римський-Корсаков, С. Рахманінов, Сергій Прокоф'єв).

А. Солтис став першовідкривачем симфонічних полотен І. Падеревського, Ч. Марка, Й. Рукгабера та львів'янина Т. Кассерна. Так, уперше в Польщі прозвучали оркестрова сюїта Ч. Марка (1935), увертюра Й. Рукгабера, симфонія Т. Кассерна (1938) і фортепіанний концерт Дж. Айрленда (1939).

Музичні критики писали, що А. Солтис має славу одного з найкращих в Польщі інтерпретаторів великих форм. Спільно з хоровими колективами ПМТ він виконував кантату “Лот” Станіслав Казуро (вперше у Львові, 1934), “Японські пісні” Я. Маклакевича (1934), “Stabat Mater” Дж. Россіні (1934), “Месію” Г. Ф. Генделя (1935), “Реквієм” Й. Брамса (1935), “Stabat Mater” К. Шимановського (1937), баладу “Гуго” Г. Ярецького (1938), ораторію “Сон Геронтія” Е. Елгара (вперше в Польщі, 1939). Разом з хорами ПМТ і “Ехо” двічі виконувалась Дев’ята симфонія Л. Бетховена.

Вивчивши рецензії на різноманітні концерти філармонічного оркестру, переконуємося в наданні схвальних оцінок різностильовій музиці. Автори підносять, як виконання Скрипкових концертів Й. С. Баха, Л. Бетховена, Й. Брамса, так і “Патетичної симфонії” П. Чайковського, симфонічних поем “Епізод на маскарадї” М. Карловича, “Осудження Фауста” Г. Берліоза, Четвертої симфонії А. Брукнера, Дев’ятої симфонії Л. Бетховена. Про ці презентації найчастіше писали: “твір звучав *con amore*”, “виконання без побажань”.

У тогочасних періодичних виданнях знаходимо численні приписи коло прізвища А. Солтиса. Зокрема, “досвідчені руки”, вартісний музикант, котрий, неодноразово, доводив свої великі здібності, глибоке бачення та небуденну музикальність; диригує з польотом і темпераментом; не пропускає жодної деталі в партитурі; видобуває динамічні й ритмічні акценти з великою пластикою, що надає цілісності художньої сутності; досконалий диригент.

Ігнац Ноймарк (Ignaz Neumark)

(1888–1959)

Видатного диригента, композитора і піаніста єврейського походження І. Ноймарка визначають як польського музиканта. Спираючись на тривалу працю маєстро в Голландії, науковці залічують його і до польсько-голландських диригентів. Упродовж 1906–1910 рр. І. Ноймарк здобував музичну освіту в Королівській музичній консерваторії в Лейпцигу: фортепіано у Карла Вайдлінга, теорію і композицію – у Штефана Креля і Макса Регера, диригентуру в А. Нікіша. Після навчальних років працював асистентом диригента опери в Карлсруе, потім репетитором солістів і диригентом опери в Берліні (1911–1914). В 1911 р. також зафіксовано його дебют за диригентським пультом у Варшавській філармонії. І. Ноймарк декілька років працював у країнах Скандинавії: диригентом опери в Копенгагені (1914–1916), філармонічного оркестру в Осло (1919–1922). Від 1922 року оселився в Голландії і більше тридцяти років диригував літніми симфонічними концертами в Швенінгені (1922–1954). Поза тим виступав як диригент інших голландських симфонічних оркестрів, а також часто гастролював у Європі [174, с. 67].

Улюбленця львівської аудиторії І. Ноймарка найчастіше з-поміж інших диригентів запрошували до співпраці з філармонічним колективом. Вже після першого виступу відомий музичний критик А. Пльон писав: “Як homo novus стояв Ноймарк перед львівською публікою і підкорив її з місця. Одразу після першого пункту програми (увертюра “Оберон” К. М. Вебер – М. Ф.) збагнули, що за диригентським пультом стоїть правдивий артист, обдарований надзвичайними здібностями. Впродовж усього концерту захоплення та ентузіазм слухачів тільки зростає. Бо цей Ноймарк є диригентом високого класу. Музикант досконалий, повний темпераменту і животворної енергії, вміє повести за собою оркестр, змусити його до найвищих результатів та надзвичайних ефектів. Треба визнати, що оркестр, розуміючи, що має перед собою настільки видатну особистість, віддався його керівництву без застережень” [Додаток А 336, с. 13].

Його характеризували як інтелігентного, вправного, солідного, педантичного диригента. Неодноразово підкреслювалися висока художність інтерпретацій, відчуття стилю, витончений смак і чуття маестро [Додаток А 396, с. 10].

Наголошуючи на чималій участі знаменитості в мистецькому злеті симфонічного колективу, А. Пльон зауважував: “Ноймарк є диригентом, який може видобути з оркестру максимум досконалості. Він грає на ньому, як найкращий віртуоз на своєму інструменті. Оркестр зробив надзвичайний поступ і, з гідною подиву точністю, реагує на найдрібніші вказівки диригента. Ніколи б не сподівався, що на початку сезону цей колектив зможе грати так делікатно, з легкістю видобувати прекрасні динамічні й ритмічні ефекти, досягне ідеальної чистоти інтонації (мідь!). Все це є правдивою колективною справою теперішніх диригентів, однак головна заслуга належить все ж Ноймарку, котрий найдовше працював з оркестром і чинив на нього найбільший вплив” [Додаток А 270, с. 3].

Винятково високих оцінок отримали виконання Тринадцятої симфонії Й. Гайдна, “Маленької нічної серенади” В. А. Моцарта, Шостої симфонії (“Пасторальної”) і Четвертого концерту для фортепіано з оркестром Л. Бетховена, Четвертих симфоній Й. Брамса і П. Чайковського, “Української рапсодії” В. Барвінського, симфонічної поеми “Нічна хода” А. Рабо (вперше у Львові, 1935) і Першої симфонії Ю. Кофлера (прем'єра, 1936).

Вивчивши репертуарну політику І. Ноймарка, зауважимо, що він реалізував різножанрову оркестрову музику від найдавніших часів до сучасності, в даному випадку від “Concerto grosso” А. Кореллі до вже згаданих композицій ХХ ст. Відзначимо, що репертуарні “вподобання” диригента, в рівній мірі, спрямовувалися як до музики польських авторів, так й інших народів.

Валеріан Бердяєв
(1885–1956)

Творча біографія відомого диригента і педагога, уродженця м. Гродно В. Бердяєва рясніє свідченнями численних досягнень в галузі музичного мистецтва. Його творче становлення пройшло в Лейпцизькій консерваторії, де вивчав теорію музики у Ш. Креля, композицію у М. Регера, диригентуру в А. Нікіша. Як диригент В. Бердяєв дебютував у 1906 р. в Дрездені й Лейпцигу. Упродовж 1907–1921 рр. він працював диригентом Маріїнського театру, оркестру Народного дому в Санкт-Петербурзі (Росія). В 1921–1930 рр. диригував у Польщі та інших європейських країнах, надалі в СРСР, зокрема в Ленінградській філармонії, оперному театрі в Києві (викладав в інституті ім. М. Лисенка), Харкові, Одесі й Свердловську. До часу приїзду до Львова (1930) р. він оселився в Польщі, де зайняв посаду диригента Великого театру і професора Варшавської консерваторії [174, с. 38].

Преса анонсувала В. Бердяєва як відомого Варшавського капельмейстера, котрий вже заявив про себе у Львові під час гастрольних виступів в Міському театрі.⁸⁶ Ще тоді, згадує А. Пльон, можна було стверджувати, що він є артистом з великими амбіціями і високою кваліфікацією. А його виступ як диригента філармонічного оркестру тільки підтвердив цю думку [Додаток А 265, с. 9].

Матеріали львівської періодики вміщують захоплюючі характеристики творчої натури маестро. Музичні критики фактично одностайно твердили про його владолобство і непереборний вплив на колектив.⁸⁷ Наприклад, Ю. Масловський зазначав: “моментами здавалося наче це якийсь божище міфічного терору утримує виконавців у залізних клешнях своєї волі” [Додаток А 172, с. 2]. Трохи згодом, А. Пльон відзначить батуту В. Бердяєва як “чародійську”, акцентуючи на тому, що вона, зазвичай, з досить занедбаного оркестру видобувала життя, силу і темперамент [Додаток А 267, с. 8].

Йому ж приписували вміння досягати небуденні ритмічні й динамічні ефекти, шляхетні барви, експресію звучання, навіть тоді, коли колектив, через відомі нам умови функціонування, не був у відповідній “професійній формі” [Додаток А 171, с. 2]. Неодноразово відзначалося, що оркестр під його керуванням грає витончено і з відчуттям прекрасного, з видимим запалом і старанністю [Додаток А 258, с. 4; 259, с. 4]. У пресі диригента супроводжували епітети першорядний, досконалий, знаменитий і справний виконавець, повен волі та пристрасності.

⁸⁶ Такий факт є неабияк цікавим, оскільки жодне джерело не подає подібної інформації.

⁸⁷ Згідно поданої Г. Єржемським типології диригентів залічуємо В. Бердяєва до диригентів-“дикторів”, які не вступали в будь-які “обговорення” з оркестром і, тим більше, де допускали ніякого впливу з його сторони на свою виконавську концепцію [41, с. 47].

Репертуарні заміри В. Бердяєва також стали пунктом обговорення музичними критиками Львова. В полі їх зору знаходились контрастні зіставлення в програмах концертів, зокрема, симфонічних полотен П. Чайковського і В. А. Моцарта. Виконання П'ятої симфонії представника російського романтизму і Коронаційного концерту D-dur віденського класика визнавали такими, що зуміли стати на висоті завдання і, попри значні труднощі такого експерименту, навіть захопили слухачів [Додаток А 171, с. 2].

Підкреслювалися високохудожнє втілення симфонії “З нового світу” А. Дворжака, прекрасне виконання “Патетичної” симфонії П. Чайковського, скрипкових концертів Генрика Венявського і Ф. Мендельсона. Крім цього, йому належала реалізація композицій Л. Бетховена, Р. Вагнера, Р. Штрауса, Поля Дюка, часто польських і російських авторів: Ф. Шопена, Л. Ружицького, М. Карловича, Романа Статковського, Р. Палестера, М. Римського-Корсакова, І. Стравінського.

Герман Шерхен (Hermann Scherchen)

(1891–1966)

Його вважають одним з найбільш активних і авторитетних виконавців музики ХХ ст.⁸⁸. Відповідно до цього парадоксальним видається факт про те, що в сфері музики він був самоук. У 1907–1910 рр. Г. Шерхен став альтистом оркестру Берлінської філармонії, а через два роки дебютував як диригент, виконуючи “Просвітлену ніч” А. Шенберга в Німеччині, Відні й Празі. Впродовж 1914–1918 рр. керував симфонічним оркестром в Ризі. Надалі, в 1919 р. заснував “Товариство сучасної музики” і, одночасно, викладав у Вищій школі музики в Берліні. Диригував оркестрами в Лейпцигу (1921), Франкфурта-на-Майні, де став наступником Вільгельма Фуртвенглера (1922–1924), Кенігсберга (1928–1933). Упродовж 1928–1953 рр. (з перервами) Г. Шерхен очолював музичну колегію у Вінтертурі. Від 1933 р. працював у Швейцарії як диригент, викладач і публіцист [121, с. 302–303].

Для Львова стало особливою подією проведення двох симфонічних концертів під керуванням цього визначного німецького диригента. Варто лише подати рекламні сповіщення в пресі на його другий концерт, що відбувся 1 лютого 1937 р.: “На загальне побажання, п'ятим філармонічним концертом удруге диригує великий диригент Г. Шерхен, перший виступ якого у Львові, згідно з оцінками фахівців і публіки, був одним з найважли-

⁸⁸ Прочитуємо влучні слова Л. Гінзбурга присвячені постаті цього визначного диригента: “Герман Шерхен – одно из замечательных явлений в дирижерском искусстве нашего времени. Ни один дирижер, пожалуй, не шел так в ногу с веком. Связь музыкальной и артистической деятельности с новыми социальными явлениями в общественной жизни, с техническим прогрессом, связь органическая, без компромисса, характерна для всего его облика” [32, с. 34].

віших концертів останніх років”; “V концерт філармонії властиво не потребує жодної реклами. Вистарчає слів: диригує Шерхен, а соліст Л. Мюнцер. Ці прізвища дають повну гарантію найвищої артистичної досконалості.” [Додаток А 145, с. 10; 146, с. 10].

Програма цих двох уславлених імпрез була ідентичною. Під його орудою бездоганно були виконані симфонія “Юпітер” і “Маленька нічна серенада” В. А. Моцарта, а також Друга симфонія львів’янина Ю. Коффлера.

Оскільки після першого концерту непересічна особистість та висока майстерність Г. Шерхена приголомшила львів’ян, не можемо не подати спогади очевидця цього неймовірного виступу: “Ті, що не повірили в оголошення про те, що Г. Шерхен є одним з найкращих диригентів сучасності, дуже багато втратили, бо не пізнали цього маестро – диригента, якого вже давно не було у Львові. Без диригентської палички і без партитури стає Шерхен перед оркестром і грає так гарно й розкішно, що веде за собою не тільки цілий оркестр, але й всіх слухачів і, то навіть, найбільш критично налаштованих. Те, що творить велич Шерхена, не можна виразити словами. Кожну композицію, виконану під його керуванням, він переживає сповна, його пальці безупинно вирають у русі, наче в повітрі, ті чудові мелодії, що виконують всі інструменти, або ж окремі групи оркестру. Коротко кажучи: Шерхен є диригентом, досконалим під кожним оглядом” [Додаток А 263, с. 6].

Другий концерт теж не залишився без уваги. Відзначали феноменальність маестро та ще більш невимушене і нечувано ніжне виконання. [Додаток А 122, с. 11].

ДОДАТОК В. 2

Диригенти польських музичних товариств

Мечислав Солтис (Mieczysław Soltys)

(1863–1929)

Уродженець Львова, диригент, композитор, педагог і подвижник в царині музичного мистецтва М. Солтис належить до авторитетних представників музичної культури Львова ХХ ст. і шанованих особистостей європейської музичної спільноти. Його самовідданість неабияк вплинула на піднесення рівня музичного виконавства й освіти, активізацію концертного життя краю та ключових, в цьому напрямку, контактів з іншими культурними центрами Європи та їх лідерами.

М. Солтис навчався в консерваторії ГМТ під керуванням К. Мікулі (фортепіано, контрапункт, музична форма) та у Львівському університеті (філософія). Водночас, у 1886–1877 рр. став артистичним керівником і диригентом польського співочого товариства “Ехо-Матір”. Надалі проходив студії з композиції під очільництвом Франца Кренна і Роберта Гіршфельда в консерваторії “Товариства друзів музики” у Відні, потім поглиблював знання в Парижі – вивчав контрапункт, гру на органі в Ежена Жигу і композицію в К. Сен-Санса. Повернувшись з-за кордону до Львова (1891), працював у консерваторії ГМТ професором гри на фортепіано, органі та теоретичних дисциплін (гармонія, музична форма). Був одним з небагатьох професорів композиції та найбільш цінованим викладачем контрапункту. Крім цього, вів курс фортепіанної педагогіки, навчав диригентури. Упродовж восьми років (1891–1899), до періоду директорування в ГМТ, він викладав музику в жіночій учительській семінарії. До того ж його діяльність охоплювала й сферу музичної критики. Зокрема він був редактором двотижневика, присвяченого музиці, театру і мистецтву “Wiadomości Artystyczne” [174, с. 194].

Період 1900–1913 рр. онука Мечислава Солтиса – Марія Солтис вважає найуспішнішим в його мистецькому житті, зокрема диригентурі [177, с. 51]. І справді, в цей період, діяльність маестро була непомірно інтенсивною та водночас, послідовною щодо зростання майстерності ГМТ.

Вагомість його праці можна оцінити, переглянувши реалізований впродовж 1900–1929 рр. репертуар ГМТ-ПМТ. Його об’ємність і різноплановість вражає. За відсутності можливості повного розкриття концертних програм, що за своїм обсягом можуть становити окреме дослідження, висвітливо тенденції репертуарної політики М. Солтиса. Підкреслимо, що такий кут зору дозволить не лише поглянути на вміст програм, їх напрямок, рівень складності, але й з’ясувати виконавські можливості колективів та задуми його дирекції.

Беручи до уваги репертуар як чинник зростання кваліфікації членів товариства, слід зауважити, що в сфері оркестрової музики спостерігаємо неабияку систематичність М. Солтиса щодо виконання музичних творів від найдавніших часів до сучасності. Його цілеспрямованість проявлялася і у введенні композицій за ступенем складності. Це яскраво видно на прикладі симфонічних презентацій Л. Бетховена: почергового залучення до концертних виконань його дев'яти симфоній протягом 1907–1918 рр.

Інформативним залишається характер зіставлення концертних програм. Часто в рамках одного концерту відбувалось залучення так званої “полярної” за національною й часовою належністю оркестрової музики. Наприклад, практикувалися виконання симфонічних полотен віденських класиків Й. Гайдна і Л. Бетховена з творами норвезької і польської композиторських шкіл, зокрема Ю. Свенсена, Крістіана Сіндінга, С. Берсона.

Виняткову увагу приділяв М. Солтис музиці польських авторів, твори яких іноді вперше звучали у Львові й Польщі загалом. Це стосується як титулованих тогочасних композиторів, так і мало відомих молодих творців. Виконувались композиції Ф. Шопена, С. Монюшка, М. Карловича, Г. Фітельберга, Б. Валлек-Валевського, Ф. Нововейського, З. Носковського, Г. Ярецького, В. Желенського, Ю. Коффлера, М. Солтиса, А. Солтиса, М. Свежинського, Адольфа Гужевського, Станіслава Кучкевича, С. Берсона, Ю. Лерера, Вітольда Малішевського, Євгеніуша Моравського, Генріха Камінського, Пауля Клецького. Зокрема, *вперше у Львові* прозвучала симфонічна поема “Король Зигмунд Август і Барбара” Б. Валлек-Валевського, нещодавно написана (1912) і премійована у Варшаві Симфонія A-dur А. Гужевського (1921). До першовиконань належить і власна симфонічна поема “Останній день” (1902). Львівська періодика зазначала: “Історія польської музики запише ще колись у велику заслугу дир. Солтису впровадження в програми концертів ГМТ творів наймолодших наших творців” [Додаток А 360, с. 4].

Прем'єрні виконання стосувалися й творів представників інших національностей. Зокрема, до львівських першовиконань належать Дев'ята симфонія Л. Бетховена (1901), симфонічні поеми “Тіль Уленшпігель” (1901), “Так говорив Заратустра” (1908) Р. Штрауса, симфонія “Гарольд в Італії” Г. Берліоза (1902), Симфонія d-moll К. Сіндінга (1904), Симфонія B-dur Ю. Свенсена (1905), “Die Nonnen” М. Регера (1911). Симфонічні відтворення супроводжувались у львівській пресі, як правило, такими епітетами, як солідне, якісне, ретельне, достовірне.

Знаменним для постаті М. Солтиса було тяжіння до вокально-інструментальної музики великих форм. Зауважуючи це, М. Солтис пише про його спрямування до композицій релігійно-містичного характеру кантатно-ораторійного жанру, особливо в період 1920-х рр. [177, с. 62]. Довідуємось, що в 1900–1929 рр. у виконанні ГМТ-ПМТ та частково “Лютні”

прозвучали: “Te Deum” А. Брукнера, Фантазія для фортепіано, хору й оркестру Л. Бетховена, балада “Прекрасна Єлена” М. Бруха, “Страсті за Матвієм” Й. С. Баха (вперше у Львові, 1904), ораторія “Христос на Оливковій горі” Л. Бетховена (вперше у Львові, 1904), ораторія “Рай і Пері” Р. Шумана, “Меса с-moll” В. А. Моцарта (вперше у Львові, 1906), “Віднайдення Святого Хреста” Ф. Нововейського, музична легенда “Діти Христа” Г. П’єрне, ораторії “Обітниця Яна Казимира” М. Солтиса і “Quo Vadis” Ф. Нововейського (спільно з товариствами “Лютня” і “Гейнал”), Балада для хору та оркестру Я. Сібеліуса, “Реквієм” К. Сен-Санса (вперше у Львові без скорочень, 1919), “Реквієм” В. А. Моцарта, “Літанія 3” С. Монюшка, ораторія “Ізраїль в Єгипті” Г. Ф. Генделя (вперше у Львові, ГМТ і “Лютня”, 1920), ораторія “Пісня про Дзвін” М. Бруха (“Лютня”), ораторія “Потоп” К. Сен-Санса, “Висока меса” Й. С. Баха (вперше в Польщі, 1924), “Магніфікат” Й. С. Баха (вперше у Львові, 1925).

Під батуютою М. Солтиса відбувалися й концертні реалізації опер або ж їх фрагментів. Зокрема “Орфея і Еврідіки” Х. В. Глюка (вперше у Львові, 1902), третього акту з опери “Конрад Валленрод” В. Желенського (спільно з оркестром Міського театру, 1904), “Фіделіо” Л. Бетховена (1922), “Трістана та Ізольди” Р. Вагнера (1923).

На прикладі вокально-інструментальних виконань, в якійсь мірі, можна збагнути обізнаність М. Солтиса в мистецьких заходах, що відбувались в Європі, а також його уміння “тримати руку на пульсі” подібних подій. Наприклад, дізнаємося, що одразу після виконання реконструйованої Меси с-moll В. А. Моцарта в Дрездені (1905), цей твір через рік прозвучав у Львові [177, с. 45]. Інший факт свідчить про те, що концертне відтворення опери “Фіделіо” Л. Бетховена відбулось за два роки після подібної постановки у Варшаві [Додаток А 120, с. 227].

З приводу мистецького управління М. Солтиса часто-густо лунали короткі, але влучні висловлювання музичних критиків на кшталт: сумлінне і поважне виконання з відчуттям стилю, вміле долання капельмейстерських труднощів, артистично приготована інтерпретація [Додаток А 83, с. 3–4; 179, с. 4; 214, с. 2–3].

Адам Солтис (Adam Soltys)

(1890–1968)

Диригентська діяльність А. Солтиса належить до однієї з найяскравіших в історії виконавства Львова першої половини ХХ ст. Диригентура була його життєвою пристрастю, для неї він не жалкував ні часу, ні зусиль.

Розпочавши свою диригентську працю ще під час студій за кордоном, А. Солтис зазнав диригентського тріумфу, що був, водночас, дебютом на рідній землі, саме у Львові, в квітні

1914 р. Заступивши хворого батька, він керував прем'єрним для всієї Польщі виконанням “Урочистої меси” Л. Бетховена. Анджей Нікодемівич писав: “Адам не вірив, що подолає виконання такого поважного і не зовсім досконало знаного для себе твору. Але його великий талант дозволив всього після кількадечних репетицій і подолань упереджень музикантів-виконавців відбутися концертові з великим успіхом” [171, с. 5–6].

Особливості подальшої активності митця як диригента львівських музичних товариств формує декілька періодів в його творчому житті. Перший (1917–1920) – нетривкий і нестабільний, залежав від низки обставин особистого характеру: військова служба, яку А. Солтис проходив у Львові, відтак від'їзд до Берліна для здобуття докторату (1920). Другий (1922–1929) – інтенсивний, пов'язаний з діяльністю в кількох польських музичних товариствах. Третій (1929–1939) – ознаменований очільництвом ПМТ.

Упродовж першого періоду (1917–1920) А. Солтис зумів поєднувати функції диригента у ГМТ-ПМТ та мистецького керівника співочого товариства “Лютня-Матір”. У цей час він продукував, здебільшого, вокально-інструментальну музику. Упродовж 1918–1920 рр. під його орудою відбулись виконання “Stabat Mater” Дж. Россіні (1918, ГМТ), “Stabat Mater” Дж. Перголезі (1919, ГМТ), “Кримських сонетів” (1919, ГМТ), “Літанії Остробрамської” (1919, “Лютня-Матір”) С. Монюшка, “Ізраїля в Єгипті” Г. Ф. Генделя (вперше у Львові, 1920, ГМТ разом з “Лютнею”). Тоді А. Солтиса називали надзвичайно здібним диригентом, сповненим енергії, сумлінності в поєднанні зі справжнім молодіжним темпераментом. Підкреслювалися його вміння висвітлити різноманітні ефекти твору, а також вдале звучання хорових колективів в інтонаційному та ритмічному планах [Додаток А 198, 4]. Музичні критики наголошували на такій принциповій рисі його керування, як розважна запобігливість, що безпечно передувала найскладнішим моментам твору [Додаток А 202, с. 4–5].

Протягом чергового етапу 1922–1929 рр. він знову очолив “Лютню-Матір” (1922–1923), потім “Львівський академічний хор” (1923–1924), а також безперервно, плідно трудився поруч свого батька в “родинному музичному осередку” – ПМТ.

Довідуємось, що під його орудою “Лютня” презентувала колядки та оригінальні твори XVI–XVII ст., в'язанки польських коляд в обробці тогочасних композиторів В. Фріманна, С. Невядомського, С. Кучкевича, М. Сужинського і Е. Вальтера. Незважаючи на молодість його керівний хист вимірювали досвідченістю, артистичним смаком і здатністю викликати глибокі враження у слухачів [Додаток А 210, с. 4–5].

Хормейстерська праця в іншому, “Львівському академічному хорі” відзначилася реалізацією ораторії “Обітниця Яна Казимира” М. Солтиса, хорових творів малої форми В. Фрімана, Я. Галля і М. Карловича. До найбільш вражаючих, за участі цього колективу, тогочасних виконань належить львівська прем'єра “Реквієму” Й. Брамса (1925). Серед

виконавських сил були ще задіяні оркестровий та хорові колективи консерваторії ПМТ та частково члени театрального хору.

Неабиякою напруженістю визначалася тогочасна діяльність митця в ПМТ. Концертні програми під його орудою містили різножанрову оркестрову та вокально-інструментальну музику різних епох і національних шкіл. Однак, чільне місце відводилося все таки композиціям сучасних авторів, зазвичай ще не презентованих у Львові. Так вперше прозвучали “*Allegro tempestuoso e meno mosso spianato*” М. Солтиса (1921), Третя симфонія⁸⁹, Концерт для скрипки з оркестром, “Пісні Гафіза” (в оркестровому опрацюванні) К. Шимановського (1928), “Селянка” (“*Cariccio pastorale*”) Ю. Коффлера (1928), “Танцювальна сюїта” Б. Бартока, “Іспанська рапсодія” М. Равеля, “Пісня про землю” Г. Малера (1928), “День народження Інфанти” Ф. Шрекера (1928), містерії “*Miserere de Jezus*” Андре Капле, “Просвітлена ніч” А. Шенберга.

Вокально-інструментальні виконання принесли шанувальникам музичного мистецтва польську прем'єру “Страстей за Іоаном” Й. С. Баха (1929).

Оцінюючи музичні імпрези ПМТ під орудою А. Солтиса, музичні критики писали про винятковість концертних програм, їх дбайливе мистецьке втілення, про дисциплінованість і старанність колективів, високу художність інтерпретацій маестро та ін. [Додаток А 211, с. 4–5].

Початок 30-х рр. приніс цьому диригенту найбільші успіхи в напрямі диригентури. Після смерті батька (1929), професора, доктора А. Солтиса було обрано директором ПМТ та його консерваторії. Силою долі йому був відведений останній, чи не найважчий відрізок в історії функціонування товариства. Практично покинуте напризволяще, воно не отримувало від держави відповідної підтримки, існувало завдяки дотаціям міського самоврядування та добровільним внескам небагатьох членів-благодійників [77, с. 45; 176, с. 196]. До виконавської, педагогічної, композиторської діяльності додалися ще й адміністративні обов'язки.

Репертуарну політику товариства за директорування А. Солтиса можна охарактеризувати як двовекторну. Перший вектор полягав у продовженні репертуарних традицій, запроваджених батьком, а саме у презентації різної, за часовою і національною належністю, музики з акцентом на творчості польських авторів. Другий вектор – тяжіння диригента до продукування композицій його сучасників. Виконуючи симфонічну спадщину Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена⁹⁰, А. Брукнера⁹¹, Й. Брамса, Р. Вагнера, Р. Штрауса, Г. Берліоза, Е. Лало, С. Монюшка, М. Карловича, К. Шимановського, А. Дворжака, Ф. Ліста, П. Чайков-

⁸⁹ Саме у Львові під керуванням А. Солтиса її вперше виконали з хором.

⁹⁰ За очільництва М. Солтиса Дев'ята симфонія Л. Бетховена виконувалася чотири рази. Вдалось встановити, що за головування А. Солтиса її було презентовано тричі.

⁹¹ У 1931 р. вперше виконувалася незакінчена Дев'ята симфонія і “*Te Deum*” композитора.

ського, С. Прокоф'єва, П. Дюка, спостерігаємо динаміку у зверненні до творчості модерних авторів. Зокрема, були реалізовані львівські першовиконання творів П. Гіндеміта (Концерт для скрипки ор. 36, 1930), Отторіно Респігі (Фортепіанний концерт, 1930), Александра Тансмана (Симфонієтта, 1930), Вальтера Браунфельса (сюїта “Скляна гора”, 1930), Альфредо Казелли (“Concerto”, 1930; “Divertimento”, “Scarlatiana”, 1931), І. Стравінського (вперше в Польщі “Симфонія Псалмів”, 1932), Дж. Айрленда (Концерт для фортепіано з оркестром Es-dur, 1939), Мар'яна Цирус-Соболевського (дві частини з “Сюїти № 2”, 1939) [Додаток А 287, с. 11; 288, с. 10; 289, с. 14; 274, с. 11].

Поряд із виконуваними раніше “Te Deum” А. Брукнера, “Stabat Mater” Дж. Россіні, “Рай і Пері” Р. Шумана, “Quo Vadis” Ф. Нововейського, “Обітниця Яна Казимира” М. Солтиса, “Месії” Г. Ф. Генделя, “Реквієму” Й. Брамса вперше звучали “Stabat Mater” К. Шимановського (1930), “Різдвяна ораторія” Й. С. Баха (1931), ораторія “Король Давид” Артура Онеггера (1930), “Угорський псалом” З. Кодаї (1930), “Реквієм” ор. 28 В. Малішевського (1933), ораторія “Лот” С. Казуро (1934), “Сон Геронтія” Е. Елгара (1939), “Романтична кантата” С. Веховича (1939). Наслідуючи батьківську схильність до творчості Й. С. Баха, А. Солтис спричинився як до поодиноких виконань його творів, так і організації вечора, присвяченого видатному композитору (1935) [Додаток А 330, с. 8].

Виняткового значення при створенні образу диригентської індивідуальності А. Солтиса набувають власні думки митця, зафіксовані у відгуку на статтю Р. Перуца “Невидимий диригент”. Він зазначав, що схиляється до раціонального формування диригентів, котрі б не зловживали рухами, кожний жест вважали за вираженням справжньої думки і щирого почуття та пам'ятали, що рух диригента має бути правдою. “Диригування має бути вираженням волі і стимулом до спільного зусилля, за яке, як душа виконання, відповідальним є справжній диригент – апостол мистецтва” [157, с. 118–119].

Станіслав Цетвінський (Stanisław Cetwiński)

(1848–1927)

Уродженець Львова, адвокат, співак, диригент, композитор С. Цетвінський вивчав право у Львівському університеті. Обдарований гарним голосом (тенор), ще будучи керівником Відділу Будівництва у Львівському магістраті, він часто виступав як співак на концертах. Згодом присвятив себе хормейстерській діяльності. Від 1873 р. С. Цетвінський співпрацював з К. Мікулі як диригент чоловічого хору ГМТ. В 1880 р. він став керівником “Львівського чоловічого хору”, який через деякий час перетворився на співоче товариство “Лютня-Матір” [140, с. 39–40]. Постаць С. Цетвінського стала знаменною в житті цього

колективу. Очоливши його, від періоду заснування (1880) до 1914 р., він забезпечив стабільний і, водночас, цілеспрямований мистецький шлях.

На шпальтах львівських періодичних видань неодноразово можемо зустріти висловлювання про невтомність С. Цетвінського, про його повну запалу творчу натуру. Зауважували його вміння видобувати чимало виразових засобів, провадити оркестр і хор зі справжнім молодіжним темпераментом і польотом. За Д. Барановським, ім'я цього працюючого диригента не потребувало жодних коментарів [Додаток А 64, с. 3–4; 67, с. 4].

Формулювання щодо звучання хорового колективу під його управлінням зводилися до чистоти інтонації, ритмічної точності, тембральної насиченості голосів, взірцевим балансом хорових партій, натхненністю виконання, тощо [Додаток А 81, с. 4].

Вивчаючи репертуарну лінію, яку провадив С. Цетвінський, переконуємося у тяжінні диригента до виконання монументальних вокально-інструментальних полотен. У період 1900–1914 рр. під його орудою “Лютня” виконала надзвичайно велику кількість зразків хорової музики великих форм. Це були музична казка “Шванда дудар” К. Бендла, ораторія “Обітниця Яна Казимира” М. Солтиса, ораторія “Сім слів Христа” Саверіо Меркаданте, кантата “Ода до радості” М. Солтиса, “Кримські сонети” С. Монюшка, ораторія “Самсон” Г. Ф. Генделя, симфонічна ода “Пустеля” Фелісьєна Давида, “Пізнання рідного краю” Е. Гріга, кантата “Рік в народній пісні” З. Носковського, “Урочиста меса” Дж. Россіні, кантата “Під колоною Поета” С. Невядомського, “Stabat Mater” Дж. Верді, “Полонез” М. Солтиса (першовиконання, 1905), кантата “Весна” З. Стойовського (першовиконання, 1905), балада “Монфорт” Йозефа Райнбергера, “Польські сватання” Ф. Нововейського, “Привітання сонця” А. Мюнхгаймера, “Кантата в честь Адама Міцкевича” Г. Опенського, кантата “Пісня про нашу землю” Болеслава Дембінського, балада “Вальпургієва ніч” Ф. Мендельсона, кантата “Хто є в опіці” З. Носковського, “Реквієм” В. А. Моцарта, “Te Deum” Ю. Ельснера, кантата “З нами Бог” Й. С. Баха, “Agnus Dei” Дж. Россіні, “Меса C-dur” Л. Бетховена, “Реквієм для Міньйони” Р. Шумана, “Над гробом Дартулі” Я. Галля.

Музичними критиками особливо відзначалися неодноразові виконання старонімецької балади “Монфорт” Й. Райнбергера, “Пізнання рідного краю” для чоловічого хору в супроводі оркестру Е. Гріга, балади “Вальпургієва ніч” Ф. Мендельсона, зазначених кантат З. Носковського, “Реквієму” В. А. Моцарта.

Крім цього, С. Цетвінський часто презентував хорові номери з оперних спектаклів, або ж поодинокі уривки з вокально-інструментальних композицій великих форм. Так, у час його головування було виконано хори з опер “Летючий голландець” Р. Вагнера, “Євангеліст” В. Кінцля, “Бусола” Ф. Нововейського, “Марія” Г. Мельцера, а також частини з ораторій “Павло” Ф. Мендельсона, “Христос” Ф. Ліста і “Реквієму” Дж. Верді.

Ян Кароль Галль (Jan Karol Gall)**(1856–1912)**

Відомий польський композитор, диригент, педагог, музичний критик Я. Галль спочатку вивчав медицину в Ягелонському університеті (Краків), але, незабаром присвятив себе музиці. Студіював теорію і композицію в консерваторії “Товариства друзів музики” у Відні під керуванням Ф. Кренна і в Королівській музичній школі в Мюнхені у Й. Райнбергера. Повернувшись до краю, розпочав працю в Кракові, де працював як педагог і диригент аматорського хору. В 1882 р. виїхав до Лейпцига і зайняв місце диригента співочого товариства “Andante”. В наступному році став викладачем гармонії в оркестровій школі у Веймарі і репетитором хорів в тамтешній опері. Скориставшись нагодою, удосконалював своє вміння під керуванням Ф. Ліста. У 1884 р. прибув до Львова, де отримав посаду заступника директора ГМТ, а згодом – диригента концертів товариства. Рівночасно був музичним рецензентом “Gazety Lwowskiej”. В результаті непорозумінь з К. Мікулі, Я. Галль залишив Львів. До 1896 р. – періоду його управління в товаристві “Ехо-Матір”, митець продовжував подорожувати, трудитись і поглиблювати свої знання: був професором співу у Краківській консерваторії і рецензентом “Nowej Reformy”, виїжджав до Італії де навчався вокалу у Франческо Ламперті в Неаполі, Флоренції, Мілані та Римі, викладав спів у Вроцлавській консерваторії, диригував тамтешнім музичним товариством і рецензував музичний часопис “General Anzeiger”, подорожував у Скандинавії, південній Франції та Іспанії [140, с. 74–75].

Я. Галль відіграв неоціненну роль у мистецькому житті львівського співочого товариства “Ехо-Матір”, що займало одне з чільних місць в хоровому русі краю. С. Шмідт, голова і другий диригент товариства, підсумовуючи його сорокарічну діяльність, писав: “Винятковий розвиток “Еха” припадає саме на період, коли на чолі колективу стояв артистичний керівник Ян Галль” [Додаток А 50, с. 205].

Про його диригентську досвідченість неодноразово згадували на сторінках тогочасних часописів. Однак ширшого висвітлення набували все ж характеристики звучання хору та мистецький рівень виконань під його орудою. Насамперед, найголовнішими ознаками цього колективу вважали добру пропорцію хорових партій та звуковий баланс, свіжість і тембральне багатство голосів [Додаток А 85, с. 4]. Крім цього, неодноразово підкреслювалися натхненність співу, вишуканість, старанність. Подекуди зустрічаємо навіть визначення про досконале виконання [Додаток А 51, с. 4].

Запроваджені диригентом традиції великою мірою стосуються репертуарного наповнення хору. Свідчення цього знаходимо в одній з рецензій, у якій йдеться про дотримання колективом “Ехо” засад, що розкриваються у виконанні хорових творів малої форми,

зокрема обробок польських народних пісень [Додаток А 79, с. 5]. В цьому напрямку вагомого значення набуває постать композитора Я. Галля, котрий неабияк причинився до збагачення репертуарної скарбниці колективу. Його численні хорові композиції, котрі, вочевидь, були написані в тісному зв'язку з хормейстерською діяльністю, стали базовими в репертуарі хору. Впродовж його головування, а відтак за інших очільників, його твори не сходили з концертних афіш товариства. Крім цього не забуваймо, що поєднання хормейстерської і композиторської діяльності давали змогу Я. Галлю впливати на виконавський рівень “Ехо-Матері”, а також решти співочих товариств Львова, які часто звертались до його творчості.

Значною популярністю користувалися його “Народні пісні”, балада “Чари”, колядки, хорове опрацювання “Діда і баби” С. Монюшка. Під його орудою звучали також хорові твори А. Мюнхгаймера, С. Бурси, С. Монюшка, В. Желенського, С. Невядомського, М. Сужинського, Ш. Гуно, Йоганна Церлети, Едуарда Кремсера, Л. Деліба.

Ян Непомуцен Рангль-Шмігельський (Jan Nepomucen Rągl-Śmigielski)

(1877–1931)

Органіст, диригент, педагог і композитор, чех за походженням Я. Рангль отримав музичну освіту в 1893–1897 рр. в Празькій консерваторії у Йозефа Клічки (орган), А. Дворжака (композиція і диригентура). Надалі закінчив Школу Майстерності у Відні і там же отримав посаду професора. В цей період гастролював як органіст у Німеччині, Голландії, Бельгії і Франції. У 1902 р. став інспектором оркестру Варшавської філармонії, такі ж функції виконував у Лейпцигу від 1905 р. Незадовго його ангажували на посаду артистичного керівника Львівської філармонії (1906). Водночас зайняв місце репетитора солістів і хормейстера у Міському театрі. Розпочавши педагогічну діяльність, Я. Рангль працював професором гри на органі в Музичному інституті та репетитором в Оперній школі Ч. Заремби [140, с. 235–236].

Прибувши до Львова в 1906 р., Я. Рангль володів чималим виконавським і педагогічним досвідом. Однак, незважаючи на такі досягнення, музичні критики писали, що з приводу вродженої скромності про існування цього досконалого музиканта у Львові мало хто знав [Додаток А 350, с. 5].

Розв'язавши різнобічну мистецьку діяльність Я. Рангль зв'язав своє життя з містом Лева на цілих двадцять три роки (до 1929). Беручи жваву участь в хоровому русі краю він відзначився як керівник відразу кількох співочих товариств—“Ехо-Матері” (1912–1929), “Львівського академічного хору” і “Сирени” (1927–1928). Оскільки праця в “Ехо” була ознаменована найбільшою тривалістю, плідністю й яскравістю, розкриття постаті диригента Я. Рангля та його успіхів в царині хорового виконавства відбуватиметься на прикладі зазначеного товариства.

Дебют Я. Рангля як диригента “Ехо-Матері”, що відбувся в березні 1913 р., запевнив музичну спільноту міста в тому, що товариству пощастило з добрим заступником, так цінованого Я. Галля. “В хорі видно енергійну руку, свідомі речі й цілі”, – писав відомий музичний критик Е. Вальтер [Додаток А 350, с. 5].

Вивчення характеру оцінювань виконавських можливостей хору в час головування Я. Рангля дозволяє їх класифікувати за принципом вирізнення. Перший тип відгуків в основному охоплює період до 1918 р. та містить, окрім схвальних атестацій, ще й деякі зауваження щодо кількісної та якісної недостачі в хорових партіях. Другий (1918–1929) – характеризується найвищими відзнаками на користь звучання колективу. Такий напрямок дослідження дає можливість переконатися не лише в поступовому рості хорової дружини, але також в уміннях диригента втримувати стабільність на позиціях мистецької якості та слідувати традиціям, що започаткував Я. Галль.

Спираючись на матеріали тогочасних періодичних видань встановлюємо такі визначальні для “Ехо-Матері” риси хорового звучання як свіжість і яскравість звуку, точність інтонації, виразну дикцію, вмиле фразування, художнє застосування динамічних відтінків, спів напам’ять, незмінність якісного багатства навіть при найважчих завданнях.

Така ясність, виразність, точність виконавського процесу відповідали “внутрішній природі” творчої вдачі Я. Рангля. Його диригентську руку називали педантичною і сумлінною, яка втримувала колектив в неабиякій дисципліні [Додаток А 366, с. 3–4]. Пан Рангль – пише Юліуш Баліцький – це щирий артист без удавання і хизування. Таким він є й при диригентському пульті – наділений спокоєм і скромністю, уникає ефектів і підпорядковує своє “я” вищим цілям музики. Якщо гарячі оплески змушують його до подяки, то він висловлює її на користь своєї співочої дружини. Ця мистецька досконалість, за словами автора, є повною заслугою диригента – це плід його тихої, вмілої, досвідченої й повної артистизму праці [Додаток А 52, с. 4].

Відзначалися не лише творчі, але й високі людські якості диригента. Зокрема, С. Ліпанович зауважував, що він умів об’єднувати людей різних верств, відчувати себе членом і товаришем колективу, був не лише духовним провідником, але й спів-радником правління товариства: “Ян Рангль – людина неспожитої енергії, добре відчуває колектив, свідомий і послідовний у провадженні мети, що розкривається у піднесенні “Еха” в ранг найперших польських колективів” [Додаток А 394, с. 3].

Така усвідомленість мети та подвижницька праця маестро привела до славних результатів. А. Пльон визнавав, що Я. Рангль зробив “Ехо” одним з найдіяльніших хорів, а під художнім оглядом – найкращим [Додаток А 254, с. 2].

Сім'я Кінальських:

Антоній Кінальський (Antoni Kinalski)

(1870?–1913)

Станіслав Кінальський (Stanislaw Kinalski)

(1898–1942?)

Мар'ян Кінальський (Marjan Kinalski) (?)

Сім'я диригентів Кінальських відіграла вагомую роль у хоровому русі Львова періоду 1900–1939 рр. Спектр їхньої діяльності поширився на чималу кількість співочих товариств.

Батько А. Кінальський – диригент і педагог, був довголітнім членом “Ехо-Матері”. Крім довготривалої, майже тридцятирічної хормейстерської діяльності керував “Робітничим хором” (1902–1920), “Арфою” (1920, 1921), “Хором Львівських друкарів” (1921–1930). Перед Першою світовою війною навчав співу у середніх школах Львова.

Його сини С. і М. Кінальські успадкували від батька не лише пристрась до диригування, але й наступництво у провадженні колективів. Довідуємось, що М. Кінальський продовжив “сімейну традицію” в “Робітничому хорі”, інший син С. Кінальський почергово з батьком керував “Арфою”, а відтак, після нього, очолив “Хор Львівських друкарів”. Він трудився також в “Технічному хорі” і “Хорі легіонерів”. Оскільки про М. Кінальського не вдалось знайти інших біографічних відомостей, подамо всі наявні дані з життєпису його брата Станіслава.

Уродженець Львова, інженер, піаніст, диригент і композитор С. Кінальський вивчав гру на фортепіано, гармонію і контрапункт в Музичній школі Станіслави Новіцької у Львові. Закінчив також Львівську політехніку. Попри диригентську активність в аматорських хорах Львова певний час був хормейстером у Міському театрі у Львові та диригував оперетою при аматорському товаристві “Гвезда” [140, с. 129].

Зважаючи на жваву диригентську діяльність А. і С. Кінальських, подальше висвітлення лімітуватиметься тільки цими двома постатями. Заслужене, за словами очевидців, керування А. Кінальського особливо ретельно висвітлене на прикладі функціонування “Хору Львівських друкарів”. Тоді колектив доволі часто виступав і демонстрував, згідно з пресовими даними, належну якість звучання. Зокрема, С. Ліпанович після чергового концерту в 1924 р. писав, що невеликий, але дисциплінований “Хор друкарів” добре ансамблював, чисто й ритмічно інтонував і при цьому вправно фразував [Додаток А 393, с. 7]. Очевидність утримування А. Кінальським відповідного мистецького рівня проглядається в наступних сповіщеннях рецензентів. Наприклад, після концерту в 1928 р. критика заува-

жували такі результати праці колективу, як впевненість і чистота співу, відмінний звук, сумлінність виконання [Додаток А 166, с. 4].

Беручи до уваги обмеженість інформації про реалізований диригентом репертуар, можемо припустити, що А. Кінальський звертався переважно до польської хорової музики малих форм.

Інженер за фахом С. Кінальський був неабияким прибічником хорової справи. Коли йому виповнилось сімнадцять років, його прізвище уже фіксувалось серед членів-засновників молодіжного хору “Арфа”, яке він очолював з перервами в 1918–1938 рр. За його керівництва цей колектив отримував різноманітні оцінки. В середині сезону 1923–1924 рр. А. Пльон згадував про недостатню досвідченість співаків, про відсутність у них потрібного знайомства з технікою хорового співу [Додаток А 250, с. 4]. Однак за деякий час (що свідчить про наполегливість диригента) в хорі вже відзначали вправність співу, чисте інтонування і, що найважливіше, видимий запал до праці [Додаток А 325, с. 6]. Значний успіх “Арфі” приніс концерт в 1930 р. Тоді його програма, як і її виконання досягнули артистичної вершини. Особливу увагу здобула партія басів, звучання якої називали шляхетним і соковитим [Додаток А 400, с. 10].

З цим співочим товариством С. Кінальський пропагував хорові твори польських авторів Б. Валлек-Валевського, В. Желенського, Е. Вальтера, Я. Галля, Францішека Коньора і В. Гаусмана. Втім, його диригентською сатисфакцією все ж таки слід вважати працю в прославленому і, водночас, “рідному” за фаховою приналежністю, “Технічному хорі” (1929–1930, 1933–1936). Саме за його мистецького головування колектив здійснив два величезних гастрольних турне. В сезоні 1929–1930 рр. його географія окреслювалась Болгарією, Туреччиною, Єгиптом, Грецією, Югославією, Сербією, Угорщиною, а 1936 р. – Чехословаччиною, Австрією та Польщею.

Під час концертних подорожей і виступів презентувалася хорова акапельна музика польських композиторів С. Монюшка, С. Невядомського, Б. Валлек-Валевського, В. Желенського, Ф. Нововейського, П. Машинського, Я. Галля, В. Лахмана, М. Свежинського, К. Проснака, В. Гаусмана, С. Ліпського та, заодно, львівських репрезентантів – диригентів “Технічного хору” А. Гарасовського, Б. Вольфшталя, С. Томашевського, Я. Лещинського, С. Кінальського. Виконувалися також твори іноземних авторів, зокрема Б. Сметани, Л. Деліба.

Концерти “Технічного хору” отримували схвальні відгуки на адресу добірності програми та виразності інтерпретації. Писали навіть про досконалість інтонації, динаміки, фразування, дикції. Звучання молодих голосів називали свіжим, соковитим і чуттевим. Підкреслювалось, що диригент дисциплінував співаків і досягнув незвичайної музикальності в хорі [155, с. 82–85, 104, 111–112].

Броніслав Вольфшталь (Bronislaw Wolfstahl)**(1883–1944)**

Славні традиції “Хору техніків” пов’язують насамперед з диригентом Б. Вольфшталем. Ця інформація вельми захоплива, беручи до уваги той факт, що до очільництва цього колективу молодий музикант не мав жодного хормейстерського досвіду. Виступ в якості диригента “Технічного хору” був дебютним в його “диригентському житті”. Вивчаючи низку рецензій, зібраних у спеціальному виданні “Хроніки Львівського технічного хору”, довідуємося, що перші концерти під його орудою відбулися у Варшаві на початку 1907 р. Варшавські періодичні видання відзначали добру хорову звучність колективу, зокрема, що стосується партій сопрано і баса, дзвінкість і силу голосів, досконалу дисципліну, а також запал, замилювання співаків, які легко піддаються вказівкам інтелігентного диригента [155, с. 6].

Упродовж двох каденцій Б. Вольфшталя (1906–1910, 1923–1924) музичні критики писали про його безсумнівний диригентський талант і досвідченість, що сприяли високому художньому рівню. Визначалися такі диригентські якості, як енергійність, точність у провадженні хору, докладне, згідно з композиторським задумом, декламування музичного тексту, надання характерних ознак кожному творові. Не менш важливою рисою творчої особистості диригента було вміння гуртувати співочі кадри, їх інтелектуальні і вокальні сили задля досягнення мистецької цілі [155, с. 8]. Про тісний контакт між Б. Вольфшталем і виконавцями, ба навіть міцна віра у свого провідника, неодноразово ставали темою для обговорення кореспондентів тогочасної преси.

Співоча дружина під його управлінням, як згадували рецензенти, не розпоряджається надзвичайним голосовим матеріалом, але попри це вона володіє відбірною точністю в питаннях інтонації й ритміки, взірцевою декламацією, одностайним диханням, детальною і вишуканою динамікою [Додаток А 163, с. 5].

Цьому очільнику ставили в заслугу й насичення концертних програм творами наймолодших польських композиторів [Додаток А 54, с. 4]. Довідуємося, що репертуарні пріоритети Б. Вольфшталя окреслювалися хоровою музикою великих і малих форм, здебільшого, представників польської композиторської школи кінця XIX – початку XX ст. Сюди належать композиції С. Невадомського, М. Солтиса, П. Машинського, Б. Валлек-Валевського, Я. Галля, Е. Вальтера, Б. Вольфшталя, Б. Рачинського. Серед авторів інших національностей присутні хорові твори німців Й. Брамса, Генріха Маршнера, часто виконувані норвежця Е. Гріга, зокрема його популярної композиції “Пізнання рідного краю”, французів Ш. Гуно і Т. Дюбуа, росіянина О. Гречанінова. “Хор техніків” під орудою Б. Вольфшталя ставили в ряд перших співочих колективів Львова.

ДОДАТОК В. 3

Диригенти українських музичних товариств

Станіслав Людкевич

(1879–1979)

Для розвитку музичної культури Львова знаменною стала діяльність натхненного поборника українського музичного мистецтва С. Людкевича. В період 1900–1939 рр. він перебував в епіцентрі хорового руху краю і прикладав чималих зусиль для його піднесення.

Уродженець м. Ярослав (тепер Польща), композитор, музикознавець, диригент, педагог, фольклорист, музично-громадський діяч С. Людкевич навчався на відділах української і класичної філології Львівського університету (1897–1901), де написав перші ґрунтовні наукові праці. Згодом став слухачем Музично-історичного інституту Віденського університету (1906–1908). Студіював композицію у Александра фон Цемлінського, контрапункт у Германа Греденера та історію музики у Гвідо Адлера. За дисертацію на тему “Два причинки до розвитку звукозображальності” йому присвоєно вчений ступінь доктора філософії в галузі музики (1908). В 1908–1914 і 1918–1926 рр. був директором і професором ВМІ ім. М. Лисенка у Львові, організатором та інспектором його філій [125, с. 24–25].

Переймаючись долею співочих колективів, маєстро знаходив різноманітні шляхи для підтримання їх “мистецького запалу”. Виступаючи в іпостасях музично-громадського діяча, зокрема голови правління “Львівського Бояна”, диригента, композитора, піаніста-акомпаніатора, музичного критика, він вирішував нескінченні “насушні” й творчі питання, що турбували не тільки співочі товариства “Боян”, “Бандурист”, а й усю українську музичну спільноту міста.

С. Людкевича став свого роду “духовним батьком” вказаних колективів. Він диригував тут навіть тоді, коли не перебував на посаді мистецького керівника. Для сучасників композитора такі виступи були дуже почесними. Його тісний контакт з хорами Львова проглядався у відвідинах репетицій, під час якого митець міг подекуди давати поради керівникам.

Диригентська діяльність Станіслава Пилиповича найяскравіше проявилась у “Львівському Бояні”. Період його управління (1924–1930, 1931–1934) – це нова віха в історії функціонування цієї організації. Диригенту разом з головою правління Йосифом Домаником вдалось унормувати післявоєнну нестабільність у роботі товариства і тим самим спричинитись до його оживлення і злету. Вже в першому сезоні під дирекцією С. Людкевича хор виконав низку монументальних вокально-інструментальних композицій:

кантату-симфонію “Кавказ” (вперше в цілості, 1925), кантату “Шевченкові” К. Стеценка, “Кантату до роковин смерті Т. Шевченка” М. Лисенка, а також низку хорових концертів (№ 5, 9, 11, 19) шанованого і “недосяжного донині ідеалу української церковної музики” Д. Бортнянського (вираз С. Людкевича – *М. Ф.*) [136, с. 301].

Очевидність резонансу тих концертів вбачаємо у відгуках кореспондентів “Chwili” – газети єврейського населення міста. Вони наголошували на взірцевому виконанні, гарних і свіжих голосах співаків, інтонаційній та ритмічній точності, а також вишуканому мистецькому смаку диригента [Додаток А 305, с. 6; 398, с. 4].

Реалізуючи хорові твори М. Лисенка, М. Вербицького, І. Лаврівського, В. Матюка, А. Вахнянина, Й. Кишакевича, О. Нижанківського, В. Барвінського, тобто “золотий репертуарний фонд” товариства, С. Людкевич все частіше звертався до презентацій нових для львів’ян композицій, зокрема наддніпрянських авторів. Він стояв на чолі таких першовиконань, як “Сосна” Й. Кишакевича (1929)⁹², “Галочка” Н. Нижанківського (1929), “Літні тони”, “Льодолом”, “Моя пісня”, “Легенда”, “Пречиста діво” М. Леонтовича (протягом 1929–1930 років), “Нова Атлантида” П. Козицького (1929), “Ой, чого ти почорніло”, “У перетику ходила” Л. Ревуцького (1929), I та II частини кантати “Радість” М. Вериківського (1934) та власної кантати “Україні” (1928), “Балади про Петруся й вельможну паню”, “Бодай ся когут знудив” (1930). Крім цього, йому належить виконання двох уривків з “Весни кохання” Р. Шумана, в’язанки “Пісні кохання” Й. Брамса (1929), знайомої колективу ораторії “Христос” Ф. Мендельсона (1933).

Характер рецензій на виступи “Бояна” за головування С. Людкевича здебільшого зводяться до узагальнень про бездоганне виконання, або ж зразковий спів [Додаток А 15, с. 5]. Віднаходимо лише одне коротке повідомлення про його тогочасну хорова звучність. Після Шевченківського концерту, що відбувся в 1928 р., невідомий автор під псевдонімом “гість-мельоман” вказував на досить збалансований і вирівняний по звуку спів колективу [Додаток А 10, с. 3].

Неоціненними для нас залишаються спогади про диригентську манеру маестро. Зі слів очевидиці, відомої співачки Марії Сабат-Свірської довідуємось, що він диригував доволі незвично. Його руки були витягнені на всю довжину вперед, долоні – зовсім прямі, а рухи відзначались деякою важкістю і малою еластичністю. Диригував похитуючись, розмірено і неквапливо [123, с. 13]. В свою чергу основоположник Львівської диригентської школи М. Колесса відзначав, що композитор ніколи не вважав диригування своїм головним покликанням і займався цією справою лише тоді, коли ніхто інший не міг цього краще за нього

⁹² Цей твір з циклу “Лірична сюїта” був особливо до вподоби С. Людкевичу. Довідуємось, що він неодноразово включав його до концертних програм “Бояна” [37, с. 105–107]

зробити. Він “не володів так званою технікою диригування, його жести були надто великі, розмашисті, диригував цілою рукою і часто похилявся в такт твору. Але його добре розуміли не тільки хористи, а й професійні оркестранти. Репетиції він вів послідовно, планомірно, знав, чого хотів, і вмів того досягати. Прекрасно розуміючи структуру виконуваного твору, він дбайливо опрацьовував окремі музичні фрази, підкреслював кульмінації й спади, приділяв багато уваги динаміці та агогіці, полегшуючи тим самим слухачеві сприйняття і зрозуміння форми і змісту музичного твору” [52, с. 203–204].

Микола Колесса

(1903–2006)

1930-ті рр. – період знайомства львів'ян з постаттю композитора, диригента, педагога, музикознавця, музично-громадського діяча М. Колесси. Після закінчення гімназії він вивчав медицину у Краківському Ягелонському університеті, а з січня 1924 р. вчився на медичному факультеті українського Таємного університету у Львові. З осені 1924 р. М. Колесса навчався на філософському факультеті Карлового університету у Празі (музикознавство і славістика) та Празькій державній консерваторії по класу композиції у Отакара Шіна і диригування в Павла Дедечка, Метода Долежіла та Отакара Острчіла. Після закінчення (1931) ще три роки удосконалювався з композиції у Школі вищої майстерності у професора Вітезлава Новака [125, с. 79].

Повернувшись після семирічного навчання в Празі, молодий музикант занурився в музичне життя Львова. Його професійний підхід відчутно відобразився на різних сферах його тодішньої мистецької роботи. Насамперед, М. Колесса очолив оркестр і хор у ВМІ ім. М. Лисенка, де одночасно розпочав факультативні заняття з диригування. Крім цього, він запровадив тримісячний курс для хоровий диригентів, який від жовтня 1924 р. викладав С. Людкевич [Додаток А 21, с. 91].⁹³ Уклав “Диригентський poradnik”, що вийшов накладом Видавничого інституту у Львові в 1938 р. [6, с. 31]. А також, диригував польським “Хором техніків” (1931–1932), українськими хорами “Львівський Боян” (1931–1934), “Бандурист” (1938–1939), започаткував перший професійний співочий колектив у Львові “Студіо-хор” (1937).

⁹³ Започаткована з ініціативи товариства “Просвіта” та зорганізована ВМІ ім. М. Лисенка, така практика для хорових диригентів, або як ще йменували, для кандидатів сільських і просвітянських хорів набула видозмін упродовж 1924–1938 рр. Зокрема, дізнаємося, що в 1924 р., цей курс складався з теоретичної і практичної частин, де вивчалися загальні положення з теорії музики, аналізу творів і диригування. Натомість, дані за 1938 р. вказують на студіювання загальних основ музики, сольфеджіо і диригування під керуванням М. Колесси, загальних відомостей з гармонії (Н. Нижанківський), інструментознавства та історії української музики (Б. Кудрик).

М. Колесса як диригент хорових товариств 1930-х рр. постійно перебував у полі зору музичних критиків, навіть тоді, коли не був задіяним у будь-якому з них. Зокрема, відгукуючись на виступи українських хорів у час Шевченківських святкувань у 1936 р., невідомий рецензент вказував на недостатність фахової підготовки їх диригентів, тим самим підкреслюючи, що за час короткої діяльності М. Колесси в “Бояні” він зумів показати майстерну і наочно плідну працю [Додаток А 2, с. 4].

Із “Бояном” йому вдалось реалізувати першовиконання “Наймита” Н. Нижанківського, симфонічної поеми “Каменярі” С. Людкевича (1932), низки пісень в обробці П. Козицького [123, с. 44]. Невипадково, що “Каменярі”, які за словами диригента, дуже йому подобалися, знову презентувалися в 1938 р. Цим разом хорова частина поеми звучала у виконанні його “дітища” – “Українського Студіо-хору”. Звітуючи про цей концерт, Роман Савицький зауважував, що хор під проводом М. Колеси звучав дуже добре, а сама композиція вийшла з-під його певних рук під будь-яким оглядом переконливо [Додаток А 40, с. 51].

Інший рецензент А. Пльон, згадуючи виконання “Вечорниць” П. Ніщинського, писав: “Ця частина програми була виконана надпрецизійно, а під музичним оглядом без побажань, що неабияк свідчить про велике диригентське вміння п. Колесси і вокальні переваги колективу (йдеться про “Студіо-хор” – М. Ф.)” [308, с. 4] Інші виступи колективу обмежувалися оцінками на зразок: виконання незвичайно гарно і дбайливо підготовлене [Додаток А 4, с. 71]. До львівських прем’єр “Студіо-хору” належить також кантата “Наша туга, наша пісня” В. Барвінського [119, с. 93].

Оскільки пресові видання не містять опису диригентських якостей М. Колесси, встановлюємо їх за допомогою його фундаментальної праці “Основи техніки диригування” та спогадів сучасників. Беручи за основу власну виконавську й педагогічну діяльність це видання стало віддзеркаленням його досягнень в сфері диригентури. Майстер батути наполягав на широкій музично-теоретичній і практичній підготовці, а також специфічних диригентських здібностях прийдешніх мистецьких провідників. Окрім доброго музичного слуху, почуття ритму і темпу, музичної форми й стилю, музичного смаку та почуття міри, музичної пам’яті, темпераменту й творчої фантазії, на його думку, диригент повинен мати ще й такі якості, як здатність за допомогою доцільних і пластичних жестів рук, відповідного виразу обличчя передавати учасникам хору чи оркестру внутрішній зміст музичного твору. Наголошував на вмінні володіти собою, добрій орієнтації й швидкості реакції в поєднанні з витриманістю, ініціативністю, наполегливістю, дисциплінованістю, організаторському хисті та, в той же час, делікатності, стриманості й почутті товариського такту [53, с. 4].

Тотожність визначень, викладених Миколою Філаретовичем, та його диригентської практики доводять спостереження М. Антківа. Автор писав, що в кожному жесті маестро

відчувалась велика майстерність. Він не застосовував особливо ефектних жестів. Для досягнення будь-якого ефекту йому вистачало невеликого штриха, що був зрозумілим оркестру. Створювалося враження, ніби він хоче бути непомітним, не хоче заважати слухачам сприймати твір. Він диригував чітко, емоційно, рішуче і, разом з тим, стримано. Здавалося, що оркестр звучить сам собою, але це був наслідок майстерності диригента, його внутрішнього емоційного напруження [20, с. 106].

Започатковані М. Колессою традиції в сфері диригентури лягли в основу Львівської диригентської школи.

Іван Смолинський (1878–1965)

Уродженець Ярославщини, математик за освітою, співак і диригент І. Смолинський спочатку навчався в гімназії у Перемишлі. Це місто стало для нього “хоровою школою”, заклало підвалини його майбутньої музичної діяльності. Тут він співав в учнівському і церковному хорах, а згодом очолив гімназійний співочий колектив. Надалі студії І. Смолинського продовжувались у Віденському, а потім Львівському університетах. Опинившись у 1904 р. у вирі музичного життя Львова, він відроджує славний колись студентський хор “Академічна громада”.

Музикант за покликом душі, непересічний співак-соліст, який, згідно з Г. Максим’юк, неабияк любив точні науки і хоровий спів, стояв біля витоків Львівського академічного хору “Бандурист” [87, с. 78–79]. Його короткотривала диригентська діяльність (1905–1906, 1906–1907) у “Бандуристі” дозволила спалахнути цьому співочому колективу на мистецькому обрії не лише Львова, а й далеко за його межами. Свідченням цього були значний успіх і визнання хору в час львівських концертів та гастрольних виступів у Кракові та Перемишлі. Зокрема, перший концерт “Бандуриста” коментували, як знаменитий, вказуючи при тім, що диригент товариства довів, що хор під його вмілою управою стоїть на висоті свого завдання [Додаток А 14, с. 3].

У той же час детальний опис дебюту колективу знаходимо в рецензії О. Бережницького. Він відзначав, що молода співацька дружина складалася зі звучних, здорових голосів, у складі якої відчувалася добра пропорція – тенори звучали ясно і сильно, а баси не закривали інших голосів. Автор зауважував й деякі тимчасові, за його словами, недоліки. Зокрема, ще не зовсім бездоганну “зіспіваність”, дикцію та, подекуди, неточність інтонації при нюансі *piano*. Однак найбільше увагу критика полонила постать І. Смолинського, який, на його думку, цим концертом і спеціально укладеною програмою переконав, що набрався значного досвіду [Додаток А 7, с. 3].

Ще вищою була оцінка другого виступу “Бандуриста”. Тоді С. Людкевич визнавав, що це був, мабуть, один з найкращих і найцікавіших концертів, які влаштовували наші меломани у Львові. Відзначаючи чималий обсяг і добір програми, як й її виконання, композитор писав: “Загалом взявши, молоде товариство співацьке дало свідоцтво, що не вганяється за дешевими легкими ефектами, а стремить до досягнення чим раз вищих досі недоступних артистичних сфер і тим дає доказ зрозуміння своєї культурної задачі. Тим самим наші співаки-академіки, яких часто охрещувано і поганими епітетами, являються людьми ідейними, правдивими подвижниками штуки і тим сповняють велике патріотичне діло” [Додаток А 18, с. 3]. Особливо до вподоби Станіславу Пилиповичу були виконання уривку з ораторії “Олаф Трюггвасон” Е. Гріга і краще, ніж коли-небудь за його пам’яті в Міському театрі, подвійного хору з II акту опери “Лоенгрін” Р. Вагнера.

Успіхи І. Смолинського в напрямі вишколу колективу були зафіксовані ще й на початку чергового сезону 1906–1907 рр. Про цей концерт у Кракові знову ж таки відгукується С. Людкевич. Його характеристика хорового колективу виповідала “ядерності” звуку в ансамблі молодих, свіжих голосів, їх “зіспіваності”, ритмічної точності та гнучкості динаміки. Крім цього, відзначалися чимала справність та практичний організаційний хист диригента, навіть у виведенні найважчих творів [Додаток А 19, с. 3].

Репертуарні задуми І. Смолинського зумовлювалися зверненням до хорових композицій як українського, так і зарубіжного авторства. Сюди належать твори М. Лисенка, Ф. Колесси, О. Нижанківського, А. Вахнянина, Б. Вахнянина, С. Людкевича, М. Волошина, а також Ф. Шуберта, Р. Вагнера, Е. Гріга, Я. Галля.

Іван Охримович

(1893–1942)

Постать І. Охримовича належить до яскравих і водночас мало відомих в історії української музичної культури Львова 1920–1930-х рр. Беручи до уваги такі критерії, як частота і результати праці, його диригентську діяльність можна характеризувати вельми плідною. Галичанин за походженням, диригент-самоук навчався в Українській академічній гімназії, де й одержав знання з музики. У свої сімнадцять брав активну участь в Шевченківських концертах у Львові, як піаніст, співак та диригент учнівського хору Української академічної гімназії. Згодом закінчив Вищу торгівельну школу у Відні [90, с. 432]. Як палкий шанувальник співу він був пов’язаний з усіма провідними українськими співочими товариствами міста: “Бояном” (1927–1929 рр. – заступник С. Людкевича; 1934–1939 рр. – головний диригент), “Бандуристом” (1924–1930 – головний диригент) і “Сурмою” (1929–1936 – головний диригент).

І. Охримович – хормейстр пройшов неабияку еволюцію. Попри те, що майже всі тогочасні пресові відгуки звучали на його користь, довідуємося про зростання рівня його диригентської майстерності саме від В. Барвінського. Рецензуючи один із концертів “Сурми” в 1931 р. він зауважував, що цей колектив знаходився на стадії міцних підвалин, здобутих послідовною мистецькою і, в першу чергу, організаційною працею. Тут наглядно проявився не тільки вплив діяльності диригента на хор, а й навпаки, вплив добре організованого хору на диригента. Автор підкреслював, що, не бачивши диригента І. Охримовича близько двох років, фактично його не впізнав і не уявляв, чи на котрім-небудь з інших хорів він міг би так “виробитися” [Додаток А 5, с. 5].

Ще однією, чітко окресленою рисою творчої діяльності І. Охримовича була його репертуарна лінія. Її напрямком зумовлювався двома позиціями: тяжінням до виконання хорової музики зарубіжного авторства та слідуванням репертуарним традиціям колективів і стремлінням до презентації невідомих ще у Львові композицій.

Подібні втілення диригента проглядаються на рівні трьох керованих ним хорів. Зокрема, хоровий доробок “Бандуриста” у 1927 р. оновився хоровими творами Ф. Шуберта (“На гондолі”, “Лісова серенада”) та Ф. Ліста (“Хор робітників”). У виконанні ж “Бояна” львів’яни вперше почули “Майську ніч” Ш. Сільвера і “Весняну фантазію” датського композитора Н. Гаде (1935). За І. Охримовича, це товариство відкрило для себе ще й композиції доби Бароко. Так у 1935 р. звучали три уривки з відомої кантати “Він став в оковах смерті” Й. С. Баха і два фрагменти з ораторії “Ізраїль в Єгипті” Г. Ф. Генделя. Крім цього, він диригував кантатою “Пісня перемоги Міріям”, що відбувалась силами “Бояна” і “Бандуриста” в 1928 р.

Та все ж найяскравіше репертуарні задуми диригента щодо реалізації хорових творів зарубіжного авторства проявилися у роботі з хором “Сурма”. Під його батугою (часто вперше) звучали обробки народних пісень та оригінальні композиції Ф. Шуберта (серенади, 1930), Й. Штрауса (вальси, 1930), Р. Шумана (“Життя циганів”, 1932), Г. Маршнера, Едуарда Німаєра (“На моєму гробі”, “Нічні примари”, 1930), Віктора Кельдорфера (“Невиплакані сльози”), Петера Ервіна Лендваї (“Дзвін”, 1934), Августа фон Отегравена (“Вечірня пісня”, 1934), Андреаса Галлена (“Північний бій”, 1934), Теодора Дюбуа, В. Кінцля (“Японські п’янички”, 1932), Віктора Коляра, Б. Сметани (“Пісня на морі”), А. Дворжака, Яна Малята, Вацлава Ченека, Альфреда Дрегерта, Ернста Шігельського (“Китайська серенада”, 1930), Генріха Песталоцці (“Молитва моряків”), С. Невядомського.

Стосовно української музики можемо ствердити, що репертуар трьох очолюваних диригентом товариств здебільшого містив схожий перелік прізвищ репрезентантів хорової творчості. Це були А. Ведель, Д. Бортнянський, М. Березовський, І. Лаврівський, М. Лисенко,

М. Леонтович, К. Стеценко, А. Вахнянин, Ф. Колесса, О. Нижанківський, Й. Кишакевич, С. Людкевич, В. Барвінський, Б. Кудрик, М. Гайворонський, Н. Нижанківський, П. Козицький, Л. Ревуцький.

До львівських прем'єр відносимо: кантату “Заповіт” В. Барвінського (“Боян” з “Сурмою”, 1927), “Як ніч мя покриє” С. Людкевича (1927), “Мімозу” й “Лебедину пісню” з циклу “Лірична сюїта” Й. Кишакевича, “Гримить”, “В садочку” Б. Кудрика, “Ой раю, раю” Василя Ступницького, кантати “Святій Варварі” і “Святому Юрію” Якова Яциневича (1930, “Боян”), українські народні пісні з Полісся та Лемківщини М. Колесси (1937, “Боян”).

Представники музично-критичної думки Львова доволі позитивно відгукувалися про вміння І. Охримовича налагодити хорову звучність у хорових колективах. Тут йшлося про добру звукову пропорцію, гарний, вирівняний звук, чистоту інтонації, точність ритміки, виразність дикції [Додаток А 3, с. 23–24; 6, с. 4; 20, с. 5; 46, с. 15].

Але високі мистецькі результати, яскраве творче самовираження диригента, а також інший спектр ознак (довготривалість праці, тісний взаємозв'язок професійного злету і поступ в діяльності хору) пов'язували І. Охримовича все ж таки з одним співочим товариством – “Сурмою”. Їх досягнення, ще в середині сезону 1933–1934 рр. красномовно описала І. Приймова: “Хор «Сурма» завдяки інтенсивній та послідовній праці диригента п. І. Охримовича і дисциплінованих членів став уже репрезентативним хором. Вичислити його прикмети вважаю зайвим. Виконавчу техніку з усіма нюансами має так опановану, що кожний його новий виступ є тільки потвердженням його уміння і доброї слави” [Додаток А 36, с. 7].

Омелян Плешкевич

(1897–1960)

Уродженець Ярославщини О. Плешкевич зростав у родині вчителя. Перша світова війна закинула його в Ростов-на-Дону, де навчався в середній школі. А закінчував її у Львові, де після неї завершив диригентські курси. З юності займався музикою, грав на скрипці та сопілці [90, с. 526]. Диригент О. Плешкевич, слідом за І. Охримовичем, обійняв нішу дієвості в українському хоровому виконавстві Львова 1930-х рр. Він одночасно трудився в співочих товариствах “Сурма” (від 1931, як другий диригент, впродовж 1937–1939 рр. – головний диригент), “Бандурист” (із перервами від сезону 1932–1933 рр. до середини 1938 р. – головний диригент), “Боян” (1934–1939 – заступник диригента). Окрім зазначених вище співочих товариств, працював ще й в архікатедральному хорі церкви Св. Юра (1937–1944) у Львові. О. Плешкевичу належала ініціатива чергового відродження “Сурми” в Німеччині (Ноймаркт, 1945 р.; Регенсбург, 1947 р.), куди маестро емігрував,

разом із своїми соратниками-артистами хору в 1944 р., а також мистецький провід в однойменному хорі в Чикаго впродовж 1950-х рр. [25, с. 256].

Його диригентський шлях був міцно переплетений із знавцем хорової справи І. Охримовичем. Працюючи пліч-о-пліч, О. Плешкевич виступав або як його помічник, або ж заступав на посаді мистецького керівника. Тогочасні “літописці” музичного життя міста неодноразово зверталися у своїх статтях до методу порівняння колективів під орудою цих двох диригентів. Попри те, що О. Плешкевич, судячи з описів, був молодим диригентом, він не відставав від досвідченого І. Охримовича. Наприклад, порівнюючи звучання “Бандуриста” і “Сурми” у 1935 р., І. Приймова не могла визначитись з тим, кому віддати пальму першості. Вона писала, що два чоловічі гурти незвичайно дисципліновані та мають опановану виконавчу техніку. Однак їх відмінними рисами вважала те, що “Бандурист” під проводом О. Плешкевича має більше темпераменту, а “Сурма” І. Охримовича співає рефлексійніше та з гнучкішим фразуванням [Додаток А 37, с. 7].

Інформативним залишається також зіставлення мистецьких можливостей “Бояна” (І. Охримович) і “Сурми” (О. Плешкевич). Відгукуючись про їх спільний концерт у тому ж 1935 р., рецензент визначав, що “Боян” має у розпорядженні кращі й повніші голосові засоби. Втім, взявши до уваги деякі умови виконавського характеру (тип хору, зокрема поділ чоловічого складу “Сурми” на чотири хорові партії, деяке їх скорочення в тенорах і перших басах, а також презентацію складніших за фактурою творів), автор роздумував над питанням надання пріоритету все ж “Сурмі” [Додаток А 45, с. 6].

Наштовхуємося на не менш цікаве порівняння хорового звучання “Бандуриста” і “Хору Дмитра Котка”. З приводу виступів цих колективів в 1938 р. З. Лисько пише: “Першого червня приїхав до Стрия з концертом академічний хор “Бандурист” з диригентом О. Плешкевичем. Хор численний, десь понад 50 членів, голоси молоді, свіжі. Коли порівняти з хором Котка, який давав концерт кілька днів раніше, то в “Бандуристі” нема такої зіспіваності й технічного вишколення, зате є поважне мистецьке виведення пісень, гарні динамічні відтінки, доцільні темпа” [Додаток А 17, с. 142–143].

Переймаючи естафету зіставлень, проаналізуємо специфіку репертуарної політики О. Плешкевича. На відміну, від І. Охримовича, її визначальною рисою було стремління диригента до виконання української хорової музики.

Оскільки немає відомостей про репертуарні втілення О. Плешкевича в “Бояні” та архикафедральному хорі при соборі Св. Юра, основний акцент припадатиме на репертуарні впровадження в чоловічих товариствах. Концертні програми за його оруди часто вмещували хорові твори М. Лисенка. Неодноразово у виконанні “Бандуриста” і “Сурми” звучали його

“Гамалія” і “На Прю”. Особливою популярністю серед “бандуристів” користувалася хорова поема “Іван Підкова”.

Систематичністю відзначалося звернення “Бандуриста” до хорової творчості С. Людкевича, який зробив значний внесок у збагачення репертуарної скарбниці чоловічих співочих товариств. Збереглися відомості про виконання “Хору підземних ковалів”, “Козака на чужині”, “Журавлів”, “Ой, у лузі червона калина”, спільними зусиллями “Бояна” і “Сурми” – “Ой виострю товариша” та написаної в той час кантати “Заповіт”, що відбулися під управою композитора в 1936 р.

О. Плешкевичу належить також реалізація композицій Ф. Колесси, зокрема “Козаки в народніх піснях”, “В горах грім гуде”, хорів М. Вербицького, Б. Кудрика, молодого тоді ще А. Гнатишина. Крім цього, в рамках святкувань патріотичного спрямування “Бандурист” часто виконував “Славу героям” Б. Сметани, “Тим з-під Крут” Карла Райнеке.

За очільництва цього диригента суттєвими змінами відзначалось і “репертуарне обличчя” “Сурми”. Заживши слави поважного інтерпретатора чужоземної музики, в чому була безперечна заслуга І. Охримовича, хор зосередився на українській хоровій музиці. О. Плешкевич виконував обробки народних пісень В. Матюка, духовні і світські композиції Д. Бортнянського, М. Вербицького, Й. Кишакевича, О. Нижанківського. Творча співпраця О. Плешкевича та “Сурми” спричинилася до таких львівських правиконань як кантата “988–1938”, присвячена 950-літтю хрещення Руси-України Б. Кудрика (разом з “Стрийським Бояном”, 1938) та “Лемківські співанки” Ф. Колесси (1939).

Львівська преса доволі високо оцінювала працю цього диригента. Підкреслювалися його занурення у власну справу, глибоке розуміння виконуваних творів і хист щодо їх передачі, уміння викресати у молодих співаків іскру запалу [Додаток А 16, с. 5]. У різні періоди відзначалися висока хорова техніка проваджених ним колективів, вдалий добір голосів, їх витривалість [Додаток А 38, с. 7].

ДОДАТОК В. 4

Диригенти єврейських музичних товариств

Натан Гермелін (Natan Hermelin)

(бл. 1875–1941)

Доктор права, скрипаль, довголітній член симфонічного оркестру ГМТ у Львові композитор і диригент Н. Гермелін зробив неоціненний внесок у розвиток симфонічного виконавства Львова, зокрема його єврейської спільноти в 1920–1930-х рр. [169, с. 36]. Він належить до найвагоміших репрезентантів у сузір'ї диригентів симфонічного оркестру ЄМТ.

Не маючи відповідного досвіду в напрямку диригентури, його дебют як диригента відбувся саме з оркестром ЄМТ (1920). Успіх першого виступу довели неабиякі здібності Н. Гермеліна, про що згодом не переставала сповіщати львівська періодика. Вже після першого симфонічного концерту оркестру ЄМТ Ф. Нойгаузер дивувався з приводу швидкого досягнення диригентом якісного результату. Він визначав такі його ознаки, як бездоганна інтонація, точна ритміка, багатство динамічних відтінків. А батуту “початківця” називав спокійною, але не позбавленою темпераменту [Додаток А 207, с. 4–5]. Вже за два роки, оцінюючи чергову імпрезу товариства, автор розпочне свій опис словами: “In Magius rebus voluisse satis”. У цьому вислові, на його думку, містилося визнання для диригента, що не ухилився від вичерпності праці та програми, що вимагала від молодого, нещодавно створеного колективу досвідчених музикантів, а частково навіть віртуозів [Додаток А 189, с. 4]. Тоді, Н. Гермелін представив глибоке трактування увертюри “Оберон” К. М. Вебера, сюїти “Шехерезада” М. Римського-Корсакова та Симфонії e-moll А. Дворжака.

Непересічність інтерпретацій диригента, заглиблення в задуми композиторів викликали ряд найкращих вражень серед шанувальників музичного мистецтва. Як зауважував С. Ліпанович, Н. Гермеліну вдалося за доволі короткий період діяльності показати стільки замилювання і запалу, збудити в широких масах таку міру зацікавлення, що кожен концерт цього товариства мав завше переповнену залу [Додаток А 160, с. 4–5].

Музичні критики відзначали небувалу енергію та сильну волю диригента, його винятковий організаційний хист [Додаток А 188, с. 19]. Наголошували на його опануванні композиторських стилів, неабиякому відчутті духу вагнерівської музики. Пригадаємо, що одним із кращих, згідно з даними преси, йменували концерт, присвячений постаті цього видатного композитора (1923). Бурю емоцій викликали втілення двох уривків з його опери “Сутінки богів”, зокрема “Жалобного маршу” на смерть Зігфріда [Додаток А 297, с. 5].

Вивчаючи такі особливості диригентського підходу, як добірна комплектація програм та відповідне, до поставлених вимог виконання, переконаємось у тому, що Н. Гермелін започаткував репертуарні та виконавські традиції товариства. Його репертуарна політика в якійсь мірі набула епігонського характеру в напрямку узвичаєнь симфонічного виконавства Львова від початку ХХ ст. Це доводить не лише список виконуваних композицій, в тому числі й польських авторів, але й почасти однойменна побудова концертних програм. Наприклад, у часі імпрези, присвяченої сотій річниці смерті Л. Бетховена, диригент презентував фактично ідентичний перелік творів, якими диригував А. Солтис на початку 1924 р., в часі третього симфонічного концерту ПСМ та ПМТ. Це були увертюра “Король Стефан” ор. 117 і Сьома симфонія видатного композитора. [Додаток А 392, с. 6]. Водночас зазначимо, що прийдешні диригенти оркестру ЄМТ неодноразово звертатимуться до репертуарного “резерву”, закладеного Н. Гермеліном.

Не менш, фундаментальним у розвитку цього колективу став мистецький вишкіл, запроваджений диригентом. Його увагу до звучання струнної групи оркестру часто відзначали у пресі. Як правило, кінцевий результат такої праці характеризували на кшталт: шляхетний звук, зіграність, досконалий склад струнних, виконання з правдивим польотом і великою точністю [Додаток А 295, с. 4; 402, с. 4]. Деякі рецензенти писали, що цей оркестр може підняти найважчі завдання і заслуговує на звання “славний” [Додаток А 399, с. 4].

Н. Гермеліна увінчували такими епітетами, як диригент з Божої ласки, “чудотворець”, “оживляюча душа” [Додаток А 278, с. 4; 397, с. 4]. На його запалі, що надихав увесь колектив, були зосереджені більшість тогочасних музичних критиків [Додаток А 403, с. 3].

Іцхак Гайльман (Itzhak Heilman)

(1906–?)

В галузі хорового виконавства єврейського середовища Львова першої третини ХХ ст. неабияк виділяється постать львів'янина І. Гайльмана. Його творча біографія майже невідома і складається, в основному, з відомостей про отримання освіти у консерваторії ПМТ (учень А. Солтиса з диригування), а також про керування хором і оркестром товариства “Єврейських письменників та артистів у Львові” [141, с. 103].

Його йменували музикантом “з крові й кості”, який зумів налагодити хорову справу в ЄАЛТ. Про його участь у поступі мішаного хорового колективу свідчить низка пресових даних. Зокрема, після першого виступу хору з часу утворення в 1930 р., музичні критики акцентували на молодому складі його учасників, котрі ще не володіли відповідним вокальним вишколом. Та все ж відзначали чистоту інтонації, наявність гарних тембрів у співаків [Додаток А 243, с. 7].

Відтак, вже за два роки існування цього хору І. Гайльману приписували великий успіх. Він торкався не лише його здібностей як музиканта і повного запалу та енергії диригента, але й дисциплінованості колективу, його “зіспіваності”, доброго добору голосів, свіжого звучання, чистоти інтонації, ритмічної певності, вмілого видобування динамічних ефектів, а також видимого замилювання до культивованих диригентом єврейських і гебрейських пісень [Додаток А 338, с. 9].

Під час чергового концерту, що відбувся в 1933 р., І. Гайльман демонстрував ще вищий мистецький рівень свого хору. Відгукуючись про цей виступ, А. Пльон наголошував на значному поступі колективу. Відмічав добрий баланс хорових партій, якісне звучання та виразну дикцію [Додаток А 269, с. 12].

Як один з перших виконавців єврейських концертів на Львівському радіо, І. Гайльман спричинився до реалізацій низки творів єврейських композиторів [169, с. 42]. Серед них часто звучали обробки єврейських і гебрейських народних пісень власного авторства, а також твори великої форми Л. Левандовського та І. Дунаєвського. До того ж були виконані уривки з ораторії “Месія” Г. Ф. Генделя та кантата “Пісня перемоги Міріам” Ф. Шуберта.

ДОДАТОК В. 5

Диригенти-гастролери

Фелікс Вайнгартнер (Felix Weingartner)

(1863–1942)

Визначного австрійського диригента і композитора, учня й товариша Ф. Ліста Ф. Вайнгартнера залічують до плеяди найвидатніших диригентів світу. В 1881–1883 рр. він навчався у Лейпцизькій консерваторії по класу композиції і диригування. Серед його педагогів були Карл Райнеке, Соломон Ядассон і Оскар Пауль. У 1883 р. дебютував як диригент у Кенігсберзі, а через рік у Веймарі, де відбулася постановка його опери “Шакунтала”. Відтак, працював у Гданську, Гамбурзі, Мангеймі, а в 1891 р. був призначений першим диригентом Королівської опери та симфонічних концертів в Берліні. З 1908 р. центром його діяльності став Відень. Тут маестро змінив Г. Малера на посаді керівника опери і філармонійного оркестру. Упродовж 1911–1914 рр. диригував у Гамбурзі. Надалі його праця була пов’язана з Дармштадтом (1914–1919), Віднем (директор Народної опери і диригент Віденської філармонії до 1927 р.), Базелем (викладав в консерваторії, займався композицією) [121, с. 57–59].

Його візит до Львівського театру відбувся на початку лютого 1911 р. Він стояв на чолі симфонічного концерту театрального оркестру, під час якого звучали Третя симфонія Л. Бетховена, увертюра до опери “Тангейзер” Р. Вагнера та пісні власного авторства в супроводі оркестру. Відзначимо не випадковість вибраних диригентом композицій. Адже слава Ф. Вайнгартнера засновувалася передусім на його інтерпретаціях симфоній Л. Бетховена, сила яких викликала неабияке враження у слухачів.

Його концепція Третьої симфонії, а також могутність, глибина постаті диригента справила приголомшуючий ефект. Змальовуючи особливості стилю управління Ф. Вайнгартнера, Е. Вальтер зауважував, що, по-перше, маестро диригував напам’ять штивними, наче військовими, рухами, з метрономічною точністю і досконалістю, по-друге, його обличчя було переповнене щастям, а по-третє, оркестр, зосереджений на диригентові, з присвятою слідував за кожним його жестом [Додаток А 355, с. 5].

Оскар Недбал (Oskar Nedbal)

(1874–1930)

Знаменитий чеський альтист, диригент, піаніст і композитор О. Недбал навчався у Празькій консерваторії ще з одинадцяти років: у Ф. Блахі (клас труби і ударних), у Антоніна

Бенневіца (скрипка), в А. Дворжака (композиція). Його виконавська діяльність як альтиста розпочалась у 1891 р. у відомому Чеському квартеті. В 1896–1906 рр. він диригував оркестром Чеської філармонії, з яким гастролював у Відні (1901), Лондоні (1902). В 1906–1919 рр. обійняв посаду диригента симфонічних та оперних оркестрів Відня. Від 1923 р. жив і працював у Братиславі, де став директором і головним диригентом оперної трупи, а пізніше й антрепренером Словацького народного театру [187].

О. Недбал був відомий у Львові ще з концертних турне організованого ним славного віденського оркестру “Tonkünstler”. Його виступи тут як диригента-гастролера припадають на травень 1922 р. Він керував двома театральними імпрезами: симфонічним концертом та оперним спектаклем, які увінчалися неабияким успіхом.

Опісля першої презентації, на якій прозвучали симфонічна поема “Степ” З. Носковського, симфонія “З Нового світу” А. Дворжака та увертюра до опери “Тангейзер” Р. Вагнера, шпальти львівської періодики рясніли повідомленнями про досвідченість диригента, його “електризуючий” вплив на колективи театру, хист у наданні відомим для слухачів композиціям нового прочитання й оригінальності. Підкреслювалися великі теоретичні, практичні знання, вміння проникати в думки композиторів [Додаток А 313, с. 4].

Не меншою популярністю користувалася в Міському театрі й реалізована О. Недбалом опера “Продана наречена” Б. Сметани. З цього приводу Ф. Нойгаузер писав: “Завдяки батуті відомого диригента, який електризував вокальний і оркестровий колективи своєю небувалою волею та артистизмом, оперних на проникнення в характер твору, виконання опери викликало ряд моментів, що захопили сумарний ентузіазм. Майстер Недбал втілював цілий ряд правдиво концертних ефектів: незвична витонченість зумовила в оркестрі піано і піаніссімо, а весела тема хорових уривків і танцювальні ритми балетної музики виявляли щось на зразок “*pes plus ultra*” волі, овіяної якоюсь животворною силою” [Додаток А 212, с. 5].

Яша Горенштайн (Jasza Horenstein)

(1898–1973)

Уродженець Києва, диригент і композитор єврейського походження Я. Горенштайн вважається німецьким, американським і, водночас, британським диригентом. З 1916 р. навчався у Віденській академії музики у Йозефа Маркса (теорія музики) і Ф. Шрекера (композиція). Він не отримав спеціальної диригентської освіти. Втім, у 1922 р. дебютував як диригент в залі “Віденського музичного товариства”. Був асистентом у В. Фуртвенглера, репетиції якого з Берлінським симфонічним оркестром називав єдиною школою диригування. Від 1928 р. очолив цей колектив, а через рік отримав посаду музичного директора Дюссельдорфського народного театру. В 1933 р. концертував у Польщі, Росії, Австралії,

Новій Зеландії, Палестині. Надалі його досягнення окреслювалися ще й викладацькою діяльністю у Нью-Йорку (від 1938 р.), дебютом на американській землі (1942 р.), гастролями в Мехіко, Південній Америці, Аргентині, Бразилії, Уругваї (від 1944 р.), серією знаменитих звукозаписів на фірмі Vox, співпрацею з Лондонським симфонічним оркестром [143, с. 695–696].

Відомий в 1930-х рр. як диригент Львівського філармонічного оркестру, Я. Горенштайн вперше представився міській аудиторії саме на сцені Міського театру. Його виступ випереджували анонси, як про одного з найпопулярніших молодих німецьких симфоністів, палкого інтерпретатора творчості Г. Малера. Вочевидь, тому його манеру диригування і, так би мовити, “живий вираз обличчя” не випадково, порівнювали з молодим композитором [Додаток А 140, с. 13].

Диригент презентував широку за спектром програму, що складалась з Сімнадцятої симфонії Й. Гайдна, увертюри “Леонора III” Л. Бетховена та Четвертої симфонії Г. Малера. Високий рівень інтерпретації, а також мистецьке втілення особливо підкреслювали після виконання композиції Й. Гайдна. Згадувалися такі досягнення театрального колективу, як бездоганний ансамбль, чистота інтонації оркестрових груп, зокрема духових, їх легкість, прекрасно збалансовані динамічні відтінки, виконання в стилі [Додаток А 164, с. 4].

Ґжеґож Фітельберг (Grzegorz Fitelberg)

(1879–1953)

Відомий польський диригент, композитор і скрипаль Ґ. Фітельберг навчався у 1891–1896 рр. у Варшавському музичному інституті в Станіслава Барцевича (скрипка) і З. Носковського (композиція). Початково працював як скрипаль оркестру Великого театру й філармонії. В 1904 р. дебютував як диригент. Популяризував музику відомих польських композиторів в Берліні, Дрездені, Варшаві, Відні (в 1912–1913 рр. був диригентом Віденської опери), Кракові, П’ятигорську (1914–1919 рр. у музичному театрі та державному оркестрі), Москві (Великий театр). Був диригентом Російських балетів Сергія Дягілева з якими концертував у Парижі, Лондоні, Монте Карло і Брюсселі. В 1924–1934 рр. керував Варшавською філармонією і співпрацював з Великим театром. У 1934–1939 рр. організував і провадив симфонічний оркестр Польського радіо у Варшаві [174, с. 140].

Цей диригент належить до найбільш ангажованих диригентів ТШМіО. Упродовж 1931–1932 рр. він очолював чотири симфонічні імпрези, які запровадила вказана організація. Впродовж сезону 1931–1932 рр. театрального оркестру виступив під його батугою тричі. На першому концерті він представляв творчість Л. Бетховена (Симфонія № 5), М. Карловича (симфонічна поема “Епізод на маскараді”), С. Прокоф’єва (“Класична симфонія”), А. Онеґера

(симфонічна поема “Пасифік 231”). Програма наступних концертів в цьому сезоні, в основному, складалась із невідомих ще у Львові російської та польської музики. Були виконані: симфонічний епізод з балету “Сталь” – “Завод. Музика машин” О. Мосолова, Марш з опери “Любов до трьох помаранчів” С. Прокоф’єва, “Петрушка” І. Стравінського, Концерт для фортепіано з оркестром f-moll Ф. Шопена, балетна сюїта “Гарнасі” К. Шимановського, Симфонічна поема М. Кондрацького, “Танго” Я. Маклакевича, “Симфонієтта” Пйотра Перковського. Останній симфонічний концерт, що припав на 1932–1933 рр., приніс львів’янам Сьому симфонію Л. Бетховена, Четверту симфонію К. Шимановського та увертюру до опери “Байка” С. Монюшка.

Відгукууючись на симфонічні презентації під орудою Г. Фітельберга, преса неодноразово писала про фатальний стан акустики Великого театру, не пристосованої до оркестрових виконань. Звертали увагу й на недостачу відповідного складу інструменталістів [Додаток А 244, 5]. Втім, незважаючи на такі зауваження, ці концерти отримали ще й такі оцінки, як бравурне, досконале виконання програми [Додаток А 284, с. 6].

Г. Фітельберга називали знаменитим Варшавським диригентом, який уміє, при наявності невеликої кількості репетицій, повести за собою оркестр, побудити його до надмірних результатів [Додаток А 285, с. 6].

Ріхард Штраус (Richard Strauss)

(1864–1949)

Видатний німецький композитор і диригент Р. Штраус упродовж 1882–1883 рр. вивчав історію мистецтв і філософію у Мюнхенському університеті. В 1885 р. став наступником Ганса фон Бюлова у придворному оркестрі герцога Саксен-Мейнінгенського. Через рік він отримав місце третього диригента в Мюнхенській придворній опері, а в 1889 р. – диригента Веймарського придворного театру. На рубежі XIX–XX ст. вже був відомий як композитор, чимало гастролював в Англії, Франції, Бельгії, Голандії, Італії, Іспанії і Росії [55, с. 507–508].

Винятковим за своїм масштабом, був для Львова приїзд генія батуги Р. Штрауса. “Дано нам було зазирнути генію в очі, бачити його проникаючого в глибину Бетховенського духу й опроміненого жаром власних творів”, – такими заголовками розпочинала преса свій натхненний відгук” [Додаток А 116, с. 170].

Р. Штраус презентував з філармонічним оркестром на початку січня 1903 р. лише один концерт. Увазі слухачів були представлені П’ята симфонія Л. Бетховена та власні симфонічні поеми “Дон Жуан”, “Смерть і визволення”, сцена “Смерть з любові” з поеми “Вогонь, що погас”.

Стосовно Р. Штрауса-диригента критики були одноставні. Під його керуванням оркестр звучав як ніколи злагоджено, а зважаючи, що на підготовку програми відбулася всього одна репетиція, слід зазначити велетенську силу впливу його постаті. Зокрема, у Краківському місячнику читаємо: “Штраус нас заспокоїв та довів, що зібраний і вихований Л. Челянським і Г. Мельцером оркестр, що складається переважно з молодих недосвідчених музикантів, є *sit venia verbo* – вдалим інструментом. Після одної єдиної репетиції Штраус зумів стати володарем нашої “армії”. Система диригування Штрауса не пестить нашого ока: не малює він таємничих фігур (Нікіш), не використовує часто практикованих “прохань без слів” (Малер) до поодиноких інструментів – словом не кокетує з публікою. На його обличчі змальована повага, рухи гострі, подекуди нервові, а зігнуті коліна сповіщають про неабияке крещендо... А наш оркестр? Збратаний з духом Штрауса, йде за його думками: навіть валторни звучали гарно, а контрабаси шляхетно” [Додаток А 116, с. 171]

Інші рецензенти зазначали, що настільки прекрасно виконаної симфонії Л. Бетховена у Львові ще не чули [Додаток А 101, с. 4].

Аналізуючи інтерпретацію композиції Л. Бетховена, А. Вахнянин зазначав, що маестро диригував твори цього композитора в окремії, на відміну від інших виконавців, спосіб. Досліджуючи це питання, він наголошував, що окремішність трактування Р. Штрауса полягає в докладному студіюванні його творінь, а відтак, “зрозумівши духа творів у всіх напрямках віддає того Духа з всякою точністю і відповідно свому поняттю не механічно” [35, с. 34].

Густав Малер (Gustav Mahler)

(1860–1911)

Визначний австрійський композитор, диригент, оперний режисер Г. Малер навчався в консерваторії Віденського “Товариства друзів музики”. Його педагогами були Юліус Епштейн (фортепіано), Роберт Фукс (гармонія), Ф. Кренн (композиція). Крім того, він брав уроки у видатного австрійського симфоніста А. Брукнера. З двадцяти років його життя нерозривно пов’язане з диригентською працею. Спочатку це були оперні театри невеликих міст, згодом – музичних центрів Європи: Праги (1885), Лейпцига (1886–1888), Будапешта (1888–1891), Гамбурга (1891–1897). У 1897 р. Г. Малера призначили головним диригентом Віденського придворного оперного театру. Його десятилітню працю у Відні називають добою розквіту Придворної опери [88, с. 18–65].

Г. Малер вшанував Львів своїм візитом на початку квітня 1903 р. Один із найвишніших капелмейстерів ХХ ст. стояв на чолі двох симфонічних концертів Львівського філармонічного оркестру. Його батуті належали виконання увертюри “Леонора III”, Сьомої

симфонії Л. Бетховена, увертюри “Римський карнавал” Г. Берліоза, увертюри до опер “Тангейзер” і “Нюрнберзьких майстерзінгерів”, сцени смерті з опери “Трістан та Ізольда” Р. Вагнера, власної Першої симфонії.

Трактування творів Л. Бетховена львівська критика визначала як глибоке, Г. Берліоза – витончене, Р. Вагнера – вогняне [Додаток А 59, с. 4]. Реалізація вказаних композицій, згідно з даними преси, з певністю заімпонувала би навіть постійному абонентові віденських чи берлінських симфонічних концертів. Підкреслювалася, сила особистості Г. Малера, велетенський талант і досвід [Додаток А 60, с. 4].

Його манеру диригування характеризували спокійною та, водночас, сповненою життя і точності. Вичерпне знання партитур доповнювалися зануренням Г. Малера в “душу” композицій, що наочно відображалось на їх конструкції та свободі виразу [35, с. 36].