

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ  
ІМЕНІ М. В. ЛИСЕНКА**

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**ПАРИС Олена Анатоліївна**

УДК 78.072.2(477)"195"(092)(043.5)

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**ТВОРЧА ПОСТАТЬ ЄВГЕНА ЦЕГЕЛЬСЬКОГО В КОНТЕКСТІ  
РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ДУМКИ ПЕРШОЇ  
ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

**Подається на здобуття  
наукового ступеня кандидата мистецтвознавства**

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

Львів – 2018

## АНОТАЦІЯ

*Паріс О.А.* Творча постать Євгена Цегельського в контексті розвитку української музичної думки першої половини ХХ століття. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво. – Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Міністерство культури України. – Львів, 2018.

Вперше в українському музикознавстві охарактеризовано постать та науково-творчу діяльність Євгена Цегельського, одного з найактивніших діячів українського культурного життя Галичини першої половини ХХ ст., випускника Празької консерваторії, музикознавця, музичного критика, концертуючого скрипаля та педагога, директора Перемишльської філії Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, організатора музичного життя краю на посаді керівника музичного відділу Інституту народної творчості при Українському Центральному Комітеті у Львові. Після Другої світової війни Є. Цегельський був організатором численних музичних акцій у таборах для переміщених осіб в Німеччині, а від 1949 р. – представником музичного життя української діаспори у США.

Постать галицького діяча висвітлено в контексті розвитку української культури першої половини ХХ ст. Цей період позначений новим етапом формування професійної мистецької школи не лише освітнього чи музикознавчого спрямування, але й становленням проблематики гуманітарного знання, що утверджується зростанням самосвідомості людини на основі її підвищеного інтересу до історії, культури, духовно-ціннісних засад суспільства. Нове покоління української мистецької еліти прагнуло асимілювати нові прогресивні європейські тенденції на національному ґрунті для зростання рівня професіоналізму у різних сферах музичної діяльності, зокрема у виконавській, композиторській, музикознавчій, педагогічній та музично-громадській.

Простежено життєдіяльність Є. Цегельського як одного з митців міжвоєнного двадцятиріччя, активного учасника музично-історичного процесу, який, здобувши європейську фахову освіту, закладав основи професіоналізму в умовах українського національного відродження, намагаючись ліквідувати ізолюваність та відставання української музичної культури від європейської. Найактивніший період його діяльності припадає на час, що характеризується значним піднесенням культурно-освітнього життя, появою фундаментальних теоретичних досліджень із багаторівневою проблематикою, становленням і розвитком різних мистецьких сфер.

Крізь призму життєтворчості конкретної творчої особистості розкрито більш загальні пласти української культури означеного періоду: усвідомлення об'єктивних соціокультурних процесів, що відбувались на певних історичних етапах розвитку українського суспільства, отримання об'єктивних знань про історичне минуле нації, збереження її історико-культурної спадщини, переосмислення цінностей національних духовних традицій та висвітлення мистецьких напрацювань представників українських етнічних земель та повоєнної української діаспори.

Окреслено значення Є. Цегельського в системі української національної музичної культури та освіти. Аспекти його різноманітної виконавської, просвітницької та педагогічно-методичної діяльності є свідченням зацікавленості проблемами культурно-освітнього життя українського народу, підтвердженням переходу від аматорського етапу розвитку музичного мистецтва до професійного; вони спрямовані на формування національної інтелігенції в Галичині.

Впроваджено в науковий мистецтвознавчий обіг та систематизовано неопублікований раніше ряд позицій з рукописної та архівної спадщини митця, яка представлена музикознавчими дослідженнями, оглядами-розвідками, нарисами, рецензіями, статтями, біографічними нарисами, віднайденими у періодиці. За об'ємом та розмаїтістю тематики, інноваційністю ідей, вагомістю в культурному галицькому середовищі

компендіум праць вченого був спрямований на формування культурної свідомості українців.

Подано комплексну оцінку музикознавчої спадщини Є. Цегельського, яка пов'язана з фундаментальними теоретичними дослідженнями із значною глибиною проблематики, ґрунтовним вивченням та аналізом громадських і мистецьких подій, що відбувались у Галичині в першій половині ХХ ст. Ідеї його наукових праць співзвучні інтересам інших визначних українських митців – В. Барвінського, Н. Нижанківського, З. Лиська, С. Людкевича та ін. Творчий доробок митця дозволяє реконструювати певні події мистецько-театрального життя і має велике значення у формуванні національної музично-критичної думки в актуальних питаннях, навколо яких точилися дискусії у тогочасній музичній науці.

Опрацьовано багатоманітну публіцистично-критичну спадщину митця першої половини ХХ сторіччя та повоєнної української діаспори. Передусім, це газетні та журнальні статті, рецензії, біографічні нариси, методичні праці, які вміщують цінні інформативні матеріали про музично-театральне та концертне життя Галичини міжвоєнного періоду, про діяльність Київської опери під час німецької окупації, статті про окремих композиторів, дослідницькі студії про європейське музично-культурне середовище. За об'ємом та розмаїтістю тематики, новизною ідей, вагомістю в галицькому культурному середовищі провідні ідеї музичної публіцистики Є. Цегельського співзвучні інтересам і науковим позиціям інших визначних українських митців.

Зроблено систематичний огляд та теоретичний аналіз усіх доступних методичних матеріалів з актуальних проблем скрипкової педагогіки та виконавства. Відповідно до потреб доби митець ставив у них питання освіти й музичного виховання населення. Його концертно-виконавська та педагогічна діяльність, не лише відповідала вимогам тогочасного професійного музичного виконавства, але й сприяла вихованню національної свідомості, поширенню загальнолюдських цінностей та духовному збагаченню нації.

У річищі зазначеної проблематики розглянуто ряд інших дотичних питань, що становили корпус наукових зацікавлень Є. Цегельського. Це, насамперед, українсько-чеські музичні зв'язки, що стали тим підґрунтям, на якому виховувались українські митці так званої празької школи. Тісні контакти між етнічними спільнотами сформували систему ідейно-естетичних поглядів у діячів мистецтва на процеси національного відродження. Кожна нація розвиває свою культуру в контексті міжнародного досвіду, збагачуючи її у тому числі й досягненнями інших народів, що поглиблювало уявлення про своє власне минуле.

Зазначено, що взаємовпливи та взаємозбагачення української та європейської культур привели до зародження концепцій слов'янської єдності. На землях, населених слов'янськими народами, які впродовж століть перебували під владою різних імперій, сформувалась та поширилась течія панславізму – ідеологія, що виявилась закономірним процесом прагнень до об'єднання націй у загальнослов'янську цивілізацію на основі етнічних, культурних та мовних спільностей. Ідеї панславізму, їх вплив на культурні та політичні процеси, що відбувалися в Європі, дотепер залишаються актуальними у сучасному глобалізованому просторі.

Заакцентовано, що перебування Є. Цегельського у Празі спричинило його особливий інтерес до українсько-чеських музичних зв'язків, наслідком чого стала докторська дисертація «Чехи і галицько-українська світська музика у ХІХ ст. (взаємозв'язки)», захищена в 1936 р. Вона порушила актуальні для того часу та важливі на сучасному етапі проблеми єдності/окремішності слов'янських етносів та їх культурних традицій в річищі теорії панславізму. Основні аспекти ідеології цієї течії розглянуті вченим у полеміці львівських ідеологів панславістичної теорії Л. Ріттерсберга та М. Конопасека. Ця полеміка переконує, що українська музична культура досліджувалась європейськими вченими, які віддавали належне художньому потенціалу нашого народу, його фольклорній спадщині. Мета Є. Цегельського – визначити наукові орієнтири, розставити правильні акценти, скорегувати

теоретичні концепції іноземних вчених, зберігши те цінне, що міститься в їх дослідженнях. Основним пафосом його праці було прагнення показати історичну рецепцію української культури як самодостатньої окремішньої національно-культурної традиції.

На основі вивчення та аналізу історичних, культурологічних, джерелознавчих матеріалів, присвячених зазначеній проблематиці, здійснено наукову реконструкцію музикознавчої спадщини Є. Цегельського, що творилась у різних історико-політичних обставинах на етнічних українських землях та в еміграції, де переконання та життєва філософія митця знайшли втілення у вагомих музикознавчих дослідженнях. У своїх теоретичних розробках митець намагається узагальнити та пропагувати явища мистецько-культурного українського життя, які становлять невід'ємну складову єдиного європейського культурно-освітнього простору.

Охарактеризовано значення творчого доробку митця, його внесок у національну гуманістичну науку. Поставлені актуальні проблеми, пов'язані з європейськими контактами української музичної культури, що склали основу науково-дослідницької практики та багатогранної педагогічно-методичної, популярно-просвітницької і виконавської діяльності Є. Цегельського, дозволили відкрити нову непересічну постать вченого-дослідника в історії музичної науки та у розвитку й пропаганді українського музичного мистецтва.

Внаслідок проведеного дослідження на конкретному прикладі особистості Є. Цегельського, що перебував у фокусі громадських і мистецьких подій Галичини першої половини ХХ ст., відображено основні тенденції розвитку української музичної культури тієї доби, спрямованої до утвердження професіоналізму та її інтеграції у світовий музично-культурний процес.

**Ключові слова:** галицька музична культура, музика української діаспори, музикознавство, панславізм, Перемишльська філія Вищого музичного інституту ім. М. В. Лисенка, «празька школа», Євген Цегельський.

## SUMMARY

Paris O.A. The creative figure of Evgeniy Tsehelsky in the context of the development of Ukrainian musical thought of the first half of the XX century represents the qualifying scientific work based on the rights of the manuscript.

The thesis for a candidate degree in art studies in the specialty 17.00.03 «Musical art». – Lviv National Music Academy named after. M. Lysenko – Lviv, 2018.

The figure of Evgeniy Tsehelsky, a representative of the Ukrainian diaspora in the USA, the one of the most active figures of the Ukrainian cultural life of Galicia in the first half of the twentieth century, the graduate of the Prague Conservatory, the musicologist, the music critic, the concert violinist and teacher, the director of the Peremyshl Branch of the Institute of Higher Music of M. Lysenko, the organizer of the musical life of the region as a head of the musical department of the Institute of Folk Art at the Ukrainian Central Committee in Lviv and of the numerous musical events in camps for displaced persons in Germany and in the United States after the Second World War is represented for the first time in Ukrainian musicology.

The figure of Galician personality is highlighted in the context of the development of Ukrainian culture of the first half of the XX century. This period marked a new stage in the formation of a professional artistic school not only in the educational or musicological direction, but also in the development of humanitarian knowledge, which is confirmed by the growth of human consciousness on the basis of its increased interest in history, culture, spiritual and value principles of society. The new generation of the artistic elite sought to assimilate new, progressive European trends on the national ground for the growth of professionalism in various fields of musical activities, particularly in the performing, composing, musicology, pedagogical and musical-public directions.

The life of E. Tsehelsky has been traced as one of the artists of the interwar twentieth anniversary, an active participant in the musical-historical process, who,

having gained European professional education, laid the foundations of professionalism in the conditions of the Ukrainian national revival, trying to eliminate the isolation and the lagging behind the Ukrainian musical culture from the European one. The most active period of its activity falls on the time characterized by the significant elevation of the cultural and educational life, the emergence of fundamental theoretical studies with a multi-level perspective, the formation and development of various artistic domains.

Thus, the more general strata of Ukrainian culture of the designated period are revealed through the prism of life-creativity of a particular creative person: the awareness of objective socio-cultural processes that took place at certain historical stages of the development of Ukrainian society, obtaining objective knowledge of the historical past of the nation, preservation of its historical and cultural heritage, rethinking the values of national spiritual traditions, and highlighting the artistic experiences of representatives of Ukrainian ethnic lands and Ukrainian diaspora.

The importance of E. Tsehelsky in the system of Ukrainian national musical education and culture is outlined. The aspects of his various performing, educational and pedagogical-methodical activities testify to the interest in the problems of the cultural and educational life of the Ukrainian population, confirmation of the transition from the amateur stage of the development of musical art to the professional and aimed at the formation of the national intelligentsia in Galicia.

A number of positions from the manuscript and archival heritage of the artist was introduced into the scientific study of art history and systematized unpublished, presented by music studies, reviews, explorations, essays, reviews, articles discovered in the periodicals, biographical essays. The compendium of the works of the scientist was aimed at forming the cultural consciousness of Ukrainians in terms of volume and diversity of subjects, innovative ideas, weight in the cultural Galician environment.

The comprehensive assessment of the musical heritage of E. Tsegelsky is presented, which is connected with fundamental theoretical researches with



considerable depth of problems, a thorough study and analysis of social and artistic events that took place in Galicia in the first half of the XX century, and is in line with the interests of other prominent Ukrainian artists - V. Barvinsky, N. Nizhankivsky, Z. Liska, S. Lyudkevich and others.

The creative work of the artist allows us to reconstruct certain events of artistic and theatrical life and is of great importance in the formation of national musical-critical thought in the urgent issues, around which there were discussions in contemporary music science.

A diverse journalistic-critical heritage of the artist of the first half of the 20th century and post-war Ukrainian diaspora was worked out. First of all, these are newspaper and magazine articles, reviews, biographical essays, methodological works containing valuable informative materials about the musical-theatrical and concert Galician life of the interwar period, the activities of the Kiev opera during the German occupation, articles about individual composers, research studios about European musical and cultural environment.

In terms of volume and variety of subjects, innovative ideas, weight in the Galician cultural environment, the leading ideas of journalism of E. Tsegelsky are in harmony with the interests and scientific positions of other prominent Ukrainian artists.

A systematic review and theoretical analysis of all available methodical materials on the actual problems of violin pedagogy and performing has been done. The artist posed to them the questions of education and musical education of the population in accordance with the needs of the era. His concert performances and pedagogical activities not only met the requirements of contemporary professional musical performances, but also contributed to the education of national consciousness, the spread of knowledge of universal values and the spiritual enrichment of the nation.

A number of other controversial issues were considered in the course of this problem being the corpus of scientific interests of E. Tsegelsky. These are, first of all, the Ukrainian-Czech music ties, which became the basis for the Ukrainian

artists of the so-called Prague school. The close contacts between ethnic communities formed a system of ideological and aesthetic views of art workers on the processes of national renaissance. Each nation develops its culture in the context of international experience, enriching it with the achievements of other peoples, who have deepened the idea of their own past.

It has been noted that the mutual influence and the mutual enrichment of Ukrainian and European cultures led to the emergence of concepts of Slavic unity. The Pan-Slavism ideology that became a natural process of aspiration for the unification of nations into Slavic civilization on the basis of ethnic, cultural and linguistic communities was formed and spread on the lands inhabited by Slavic peoples dominating for centuries by various empires.

The ideas of Pan-Slavism and their influence on the cultural and political processes that have been taking place and happening in Europe, remain relevant even in the contemporary globalized space.

It has been emphasized that E. Tsegelsky's stay in Prague caused his special interest in Ukrainian-Czech musical relations, which had resulted in his doctoral dissertation «Czechs and Galician-Ukrainian secular music in the nineteenth century (interconnections)», protected in 1936. It had violated the points of the unity/ separateness of the Slavic ethnic groups and their cultural traditions in the course of the theory of Pan-Slavism at that time, important and at the present time. The main aspects of the ideology of this course are considered by the scientists in the controversy of the Lviv ideologues of the pan-religious theory of L. Rittersberg and M. Konopasek. This controversy proves that the Ukrainian musical culture was explored by European scholars who had paid tribute to the artistic potential of our people and its folklore heritage. The purpose of E. Tsegelsky – to determine scientific guidelines, to set the right accents, to correct the theoretical concepts of foreign scientists, while preserving the valuable that is contained in their research. The main pathos of his work was the desire to show the historical reception of Ukrainian culture as a self-sufficient separate national-cultural tradition.

Consequently, on the basis of studying and analyzing the historical, cultural, and source materials devoted to this problem, a scientific reconstruction of the musicological heritage of E. Tsegelsky was carried out, which took place in various historical and political circumstances in the ethnic Ukrainian lands and in emigration, where the artist's beliefs and philosophy of life were found incarnation in important musical studies. In his theoretical developments, the author tries to generalize and promote the phenomena of cultural Ukrainian life, which represent the Ukrainian artistic life and form an integral part of a single European cultural and educational system simply space.

The place of creative work of the artist, which represents a significant contribution to the national humanistic science, poses the actual problems connected with the European contacts of the Ukrainian musical culture, is interesting and useful in scientific and research practice, as well as multifaceted pedagogical-methodical, popular, educational and performing activity of the artist, which allowed opening a new figure of the researcher-scholar in the history of musicology, in the development and propaganda of Ukrainian art.

As a result of the study conducted on a concrete example of E. Tshelsky in the focus of public and artistic events that took place in Galicia in the first half of the XX century. The main trends of the musical culture of the era, aimed at asserting professionalism and integrating Ukrainian culture into the world, are reflected.

Key words: Galician music culture, music of the Ukrainian diaspora, musicology, Pan-Slavism, Przemyśl branch of the Higher Music Institute. M. Lysenko, «Prague School», Yevhen Tsyhelysky.

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### Статті у наукових фахових виданнях України

1. Паріс О. Діяльність Євгена Цегельського в контексті розвитку хорового мистецтва Галичини першої половини ХХ ст. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: збірка наукових праць: наукові записки Рівненського держ. гуманіт. ун-ту: У 2-х т. Вип.18. Рівне, 2012. Т.І. С. 62–67.

2. Паріс О. Чеські домінанти в інтересах українських музикантів Галичини міжвоєнного двадцятиріччя (на прикладі наукової і творчої діяльності Євгена Цегельського). *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*: зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2014. Вип. XXXII. С. 135–143.

### Статті у зарубіжних виданнях

3. Paris O. Działalność wykonawska Jewhena Cehelskoho na tle życia muzycznego Galicji dwudziestolecia międzywojennego. *Musica Galiciana*. T. XIV, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego. Rzeszów, 2014. S. 368–379.

### Статті у збірниках наукових статей

4. Паріс О. Музикознавча спадщина Євгена Цегельського. *Українська музика*: науковий часопис / голов. ред. І.Пилатюк. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2016. Ч. 2 (20). С. 23–30.

5. Паріс О. Євген Цегельський як педагог нової генерації львівської «празької» школи. *Українська музика*: науковий часопис / голов. ред. І. Пилатюк. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2017. Ч. 2 (24). С. 68–75.

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

6. Паріс О. Переклад з чеської, редакція і підготовка до друку фрагменту дисертації Є. Цегельського «Чехи і галицько-українська світська музика у

ХІХ столітті (взаємозв'язки)». *«Празька школа» львівських композиторів /* упоряд. Л. Кияновська. Львів: Видавець Тетюк Т. В., 2014. С. 146–157.

7. Паріс О. Євген Цегельський як педагог нової генерації у «Львівській празькій школі». *«Музикознавчі студії – 2016»* Міжнародна наукова конференція молодих музикознавців, 24-26 лютого 2016 року: Тези / ЛНМА імені М. В. Лисенка. Львів: Видавець Т. Тетюк, 2016. С. 125–126.

8. Паріс О. Ідеї панславізму в площині українського націєтворення : погляди «Руської трійці» та Кирило-Мефодіївського братства. *Костомаров і його епоха: текст і контексти:* зб. наук. праць. Рівне: Волинські обереги, 2017. С. 74–81.

### Статті у співавторстві

9. Кияновська Л., Паріс О. Євген Цегельський у панорамі українсько-чеських культурно-музичних зв'язків міжвоєнного двадцятиріччя. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство.* Івано-Франківськ, 2015. Вип. 32. На пошану доктора мистецтвознавства, професора Карась Ганни Василівни. С. 44–52.

10. Luba Kijanowska-Kamińska, Olena Paris. Galicyjska wersja panślawizmu czeskich badaczy Lwowa w ujęciu Eugena Cehelskoho. *Edukacja muzyczna XI /* pod red. Marty Popowskiej. *Prace naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie.* Częstochowa: 2017. S. 119–133.

## ЗМІСТ

<b>СПИСОК СКОРОЧЕНЬ</b> .....	16
<b>ВСТУП</b> .....	17
<b>РОЗДІЛ 1. Галицька музична культура першої половини ХХ ст. у контексті інтеграційних зв'язків</b> .....	24
1.1. Джерельна база дослідження та історіографія проблеми у науково-критичній думці митців Галичини та українського зарубіжжя ХХ ст.....	24
1.2. Процеси професіоналізації музичної культури Галичини в проекції на діяльність Є.Цегельського.....	31
1.2.1. Є. Цегельський – типовий представник української галицької інтелігенції.....	31
1.2.2. Життєдіяльність митця в контексті професіоналізації української музичної культури галицького середовища міжвоєнного двадцятиліття.....	38
1.2.3. Роки окупації та повоєнної діаспори.....	65
Висновки до першого розділу .....	83
<b>РОЗДІЛ 2. Музикознавча спадщина Є. Цегельського у річці професіоналізації української музичної культури Галичини</b> .....	85
2.1. Музично-критичні статті міжвоєнного часу.....	89
2.2. Публікації воєнних років .....	95
2.3. Музикознавчі праці та дослідження періоду еміграції.....	106
2.4. Дидактично-методичні матеріали в контексті педагогічної діяльності.....	120
2.5. «Огляд історії української музики» Є. Цегельського у контексті досліджень української музичної культури.....	124
2.6. Епістолярна спадщина митця .....	134
Висновки до другого розділу.....	137
<b>РОЗДІЛ 3. Українсько-чеські музичні зв'язки та їх відображення в дисертації Є. Цегельського</b> .....	139

3.1. Співпраця українських та чеських митців в галузі музичного мистецтва.....	139
3.2. Чеські теорії панславізму та їх інтерпретація в українській культурі.....	152
3.3. Основні принципи наукової концепції Є. Цегельського .....	167
Висновки до третього розділу.....	180
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	182
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	188
<b>ДОДАТКИ</b> .....	202

## СПИСОК СКОРОЧЕНЬ

ВМІ – Вищий музичний інститут

ВНЗ – Вищий навчальний заклад

ВУАН – Всеукраїнська академія наук

ІНТ – інститут народної творчості

КБ – концертне бюро

ЛНМА імені М.В.Лисенка – Львівська національна музична академія імені  
М.В Лисенка

НБУВ – Національна бібліотека України імені Вернадського

НТШ–А – Наукове товариство імені Т.Г.Шевченка у США

СУПРОМ – Спілка українських професійних музик

ТНПУ імені В.Гнатюка – Тернопільський національний педагогічний  
університет імені В.Гнатюка

УКЦК – Український центральний комітет у Львові

УМІА – Український музичний інститут Америки

ЦДАВОВ – Центральний державний архів вищих органів влади



## ВСТУП

**Актуальність дослідження** полягає у необхідності повернення в науковий обіг багатьох незаслужено забутих чи замовчуваних з ідеологічних мотивів імен і подій української культури. Вже кілька десятиліть в умовах української державності дискутуються питання вивчення та осягнення історичних передумов, становлення та подальшого розвитку національної історичної спадщини, в якій культурні набутки посідають чільне місце. Демократизація суспільства та відкриття раніше засекречених архівів забезпечили доступ до інформації, дозволили опрацювати, узагальнити та впровадити у науковий мистецтвознавчий обіг вітчизняні джерелознавчі та закордонні ресурси задля усвідомлення об'єктивних соціокультурних процесів, що відбувались на певних історичних етапах розвитку українського суспільства, зміни стереотипних поглядів та переконань, отримання об'єктивних знань про історичне минуле нації, збереження її історико-культурної спадщини, переосмислення цінностей національних духовних традицій, висвітлення мистецьких напрацювань представників етнічних українських земель та української діаспори на основі численних фактологічних джерел. Заповнюючи існуючі «білі плями» вітчизняної музичної історіографії, видається необхідним зібрати, відредагувати, видати у повному обсязі та не перекручено багату і надзвичайно цікаву українську музикознавчу спадщину, яка засвідчує інтенсивні теоретичні дослідження, що провадилися українськими вченими.

Бурхливе мистецьке життя Галичини першої третини ХХ століття – період утвердження самобутності української культури, – відзначився новим етапом формування професійної мистецької школи не лише освітнього чи музикознавчого спрямування, але й становленням проблематики гуманітарного пізнання, що утверджується зростанням самосвідомості людини на основі її підвищеного інтересу до історії, культури, духовно-ціннісних засад суспільства. Цьому немало сприяла надзвичайна творча активність провідних галицьких діячів, – яскравих особистостей, які створили умови для активізації мистецького

життя краю, виховували та захоплювали своїми ідеями культурно-освітню громадськість регіону. Отримавши фахову освіту у найпотужніших європейських освітніх центрах – Празі, Берліні, Відні, Кракові тощо, після повернення на Батьківщину, сповнені потреб самовизначення та нових ідей щодо популяризації здобутків української культури, представники української інтелігенції розгорнули надзвичайну творчу діяльність й стали репрезентантами художньо-естетичних напрацювань, які демонструвала мистецька еліта Європи. У цьому контексті варто згадати імена музикознавців С. Людкевича, В. Барвінського, В. Витвицького, Б. Кудрика, З. Лиська, Н. Нижанківського, І. Соневицького, Ф. Стешка, цінність чия творчої спадщини виявилась сумірною провідним мистецьким школам Європи.

У когорті творців національної професійної музичної культури Галичини заслужене місце посідає Євген Цегельський, один з найактивніших діячів українського культурного життя краю міжвоєнного двадцятиріччя, випускник Празької консерваторії, музикознавець, концертуючий скрипаль та педагог, директор Перемишльської філії Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, організатор музичного життя Галичини на посаді керівника музичного відділу ІНТ при УКЦК у Львові, а після Другої світової війни – у таборах для переміщених осіб в Німеччині та представник української діаспори у США.

Багатогранна діяльність Є. Цегельського пов'язана з фундаментальними теоретичними дослідженнями із значною глибиною проблематики, ґрунтовним вивченням та аналізом громадських та мистецьких подій, що відбувались у Галичині у перші десятиріччя ХХ ст., та відображає основні тенденції розвитку музичної культури тієї доби, спрямованої до утвердження професіоналізму та інтеграції української культури у світову. У річиші зазначеної проблематики постає ряд інших дотичних питань, що становили корпус наукових зацікавлень Є. Цегельського. Це насамперед українсько-чеські зв'язки, що стали тим підґрунтям, на якому виховувались українські музиканти так званої празької школи, і в цьому контексті висвітлення в історичному та культурному аспектах течії панславізму – ідеології, яка коло двох сторіч привертає увагу науковців,

просвітителів, мислителів, прогресивних діячів у галузі культури та мистецтва, в тому числі музичного. Формування та розповсюдження ідей панславізму на землях, населених слов'янськими націями, що перебували під владою різних імперій, виявились закономірним процесом національного відродження та становлення національної свідомості стосовно ідей політичного об'єднання на основі етнічних, релігійних, культурних та мовних спільнот.

Ідеї панславізму, їх вплив на культурні та політичні процеси, що відбувались і відбуваються в Європі, залишаються актуальними навіть у сучасному глобалізованому просторі. Осмислюючи роль слов'янської ідеології в європейській історії, коли питання національної та регіональної ідентифікації ставлять проблему вибору майбутнього, необхідним є звернення до прикладів та уроків історичного минулого, до джерел формування національних традицій.

Власне спадщина Є. Цегельського й репрезентує такий внесок у національну гуманістичну науку, ставлячи проблеми актуальні, пов'язані з європейськими контактами української музичної культури, цікаві й корисні у науковій та дослідницькій практиці. Відсутність відомостей та публікацій про багатогранну наукову, педагогічно-методичну, популярно-просвітницьку та виконавську діяльність митця спонукало звернутися до вивчення документальних та архівних матеріалів його творчого доробку, які дозволять відкрити нову постать вченого-дослідника в історії музикознавства.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами.** Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (протокол № 1 від 30 серпня 2011 р.). Дисертаційне дослідження виконане на кафедрі історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка відповідно до плану наукових робіт і є частиною комплексної теми № 5 «Історія української музики ХХ століття».

**Мета дослідження** – висвітлення багатоманітної діяльності та науково-критичної спадщини Євгена Цегельського в контексті культурно-мистецьких процесів Галичини першої половини ХХ ст.

Відповідно до мети у роботі поставлено такі **завдання**:

- опрацювати доступний архівний та документальний матеріал, пов'язаний з науковою, творчою та організаторською діяльністю Є. Цегельського;
- окреслити формування естетичного світогляду митця в середовищі «празької школи» галицьких музикантів;
- визначити роль Є. Цегельського в галицькій музичній культурі першої половини ХХ ст.;
- систематизувати наукові та критичні праці вченого;
- висвітлити наукову концепцію панславізму, представлену в докторській дисертації Є. Цегельського;
- осмислити його роль як музикознавця, педагога, організатора мистецького життя в українській музичній культурі.

**Об'єктом дослідження** є українська музична культура Галичини першої половини ХХ ст. (на етнічних землях та в діаспорі); **предметом** – музикознавча, педагогічна спадщина, організаційно-просвітницька та виконавська діяльність Є. Цегельського.

**Методологічну основу дослідження** становить системний підхід до вивчення феномена творчої діяльності Є. Цегельського як цілісного явища.

Для розв'язання поставлених завдань використовувалися такі **методи дослідження**: дослідницько-пошуковий – у збиранні та опрацюванні джерел, що стосуються творчого доробку Є. Цегельського; історичний та ретроспективний – у аналізі й оцінюванні історичних процесів та подій у діахронній послідовності з метою висвітлення галицького музично-культурологічного середовища й реконструювання на його тлі діяльності вченого; *аналітичний* – в оцінці концертно-виконавської, наукової, педагогічної, культурно-просвітницької та публіцистичної діяльності митця; теоретичний – у аналізі мистецького доробку вченого з метою впорядкування, класифікації та здійснення узагальнень при взаємодії усіх складових.

**Теоретичну базу дослідження** склали:

- матеріали та документальні відомості про життєтворчість Є. Цегельського та його мистецьке оточення (Я. Михальчишин, О. Попович, Ю. Цегельський);
- рецензії його сучасників (В. Барвінського, С. Людкевича, А. Рудницького, Р. Савицького), вміщені у тогочасній періодиці, зокрема у часописах «Українська музика», «Назустріч», газетах «Діло», «Надсянська земля», «Мета», в Енциклопедії українознавства;
- огляди та статті з історії української музичної культури, мистецьким процесам зазначеного періоду (В. Барвінського, В. Витвицького, О. Залеського, Б. Кудрика, З. Лиська, С. Людкевича, Н. Нижанківського, А. Рудницького, Р. Савицького, Ф. Стешка);
- монографії та дослідження, присвячені музичній культурі Галичини кінця XIX – першої третини XX ст. та мистецькому оточенню Є. Цегельського (С. Бедакової, Ю. Булки, Т. Голдак, М. Загайкевич, Л. Кияновської, Л. Корній, Л. Лехника, О. Мартиненко, С. Павлишин, В. Сивохопа, Р. Стельмашука, З. Штундер);
- дослідження музичної культури представників українського зарубіжжя (В. Витвицького, О. Залеського, З. Лиська, Р. Придаткевича, А. Рудницького, І. Соневицького), наукові праці українських музикознавців (О. Білас, О. Бугаєвої, Т. Булат, В. Дутчак, Л. Запольської, М. Зубеляк, Г. Карась, Н. Кашкадамової, Л. Кияновської, Н. Костюк, О. Мартиненко, Л. Обух, С. Павлишин, Т. Прокопович, В. Сивохопа, Р. Стельмашука, Ю. Ясіновського);
- дослідження в галузі етномузикології (В. Гошовський, С. Грица, А. Іваницький) та органології (І. Зінків);
- джерела, пов'язані з європейськими векторами української культури, зокрема з чесько-українськими зв'язками (Д. Айдачич, Є. Бевзюк, І. Галенко, Р. Голик, А. Григорьева, М. Колесса, О. Колесса, С. Копилов, Г. Лозко, Г. Ляшко, І. Ляшенко, М. Мольнар, Я. Оленич, І. Пасемко, Н. Петріца, Є. Цегельський, Д. Чижевський, П. Шафарик).

У процесі дослідження було використано музикознавчі праці, архівні, епістолярні та мемуарні матеріали, друковані в періодиці численні рецензії та нотатки про гастрольні турне, афіші, записки очевидців, спогади родичів, колег і друзів, історичні нариси, періодика, фотодокументи, а також ряд неопублікованих матеріалів, що знаходяться у приватних архівах родини Цегельських, у фондах Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника, у ЦДАВО України, а також у видавничому відділі архіву НТШ–А у Нью-Йорку.

**Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що вперше:

- в українському музикознавстві вперше висвітлено постать Є. Цегельського в контексті розвитку національної культури перших десятиріч ХХ сторіччя;
- подано комплексну оцінку багатогранної діяльності митця;
- визначено місце музикознавчої спадщини Є. Цегельського в історії розвитку українського мистецтва, також в широкому культурному континуумі епохи;
- окреслено значення діяльності митця в галузі національної музичної освіти та культури;
- введено в науковий обіг неопубліковані рукописні музикознавчі праці Є. Цегельського, а також публіцистичні та епістолярні матеріали.

**Практичне значення дослідження** полягає у можливості використання його матеріалів в курсі історії української музики та семінарі з української музики ХХ ст., в курсах історії скрипкового мистецтва, культурології, що читаються у ВНЗ України, а також у дослідницькій роботі музикознавців, мистецьких критиків та істориків культури.

**Хронологічні межі дослідження** – початок ХХ – 80-і роки ХХ ст.

**Особистий внесок здобувача.** У дисертації оприлюднено ряд позицій з рукописної та архівної спадщини Є. Цегельського, опрацьовано й систематизовано публіцистичні матеріали, що віднайдені у часописах і газетах, здійснено систематичний огляд та теоретичний аналіз усіх доступних

музикознавчих праць вченого та методичних матеріалів з актуальних проблем скрипкової педагогіки та виконавства.

**Апробація результатів дослідження.** Основні положення праці обговорювалися на засіданнях кафедри історії музики ЛНМА ім. М. Лисенка та були оприлюднені у формі доповідей на таких міжнародних і всеукраїнських наукових конференціях: VIII Всеукраїнська науково-практична конференція «Культурна динаміка України в світовому просторі» (Рівне, 15–16 листопада 2012 р.); XIV Міжнародна конференція «Wykonawstwo muzyczne I wykonawcy w Galicji» (1772–1939) (Жешув, 6 грудня 2012 р.); VII Міжнародна науково-творча конференція «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» (Київ, 9 квітня 2014 р.); XI Всеукраїнська науково-практична конференція «Культура як феномен сучасного глобалізованого суспільства» (Рівне, 12–13 листопада 2015 р.); Міжнародна наукова конференція молодих музикознавців «Музикознавчі студії – 2016» (Львів, 24–25 лютого 2016 р.); III Międzynarodowa konferencja Naukowa Twórczość i kultura muzyczna krajów słowiańskich (Częstochowa, 19–20 listopada 2016); Всеукраїнська науково-практична конференція «М. Костомаров і його епоха: текст і контексти (до 200-річчя від дня народження Миколи Костомарова)» (Рівне, 12 травня 2017 р.).

**Публікації.** Основні теоретичні положення дисертації викладено у шести одноосібних публікаціях, з них чотири – у фахових виданнях, затверджених МОН ДАК України, і одна стаття – в іноземному виданні; дві статті – у співавторстві.

**Структура дисертації.** Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Обсяг основного тексту становить 187 сторінок, список використаних джерел – 214 позицій, в тому числі й електронних джерел інформації.

**РОЗДІЛ 1.**  
**ГАЛИЦЬКА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА**  
**ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ ст. У КОНТЕКСТІ**  
**ІНТЕГРАЦІЙНИХ ЗВ'ЯЗКІВ**

Осмислення процесів професіоналізації музичної культури Галичини, потужного центру українського національно-культурного відродження, є одним із найважливіших завдань сучасного українського музикознавства. У ХХ ст. з'явилися серйозні мистецтвознавчі дослідження основних тенденцій та закономірностей культурно-освітнього життя регіону, які не лише дали узагальнену оцінку зазначеним явищам, а й сприяли відродженню національної мистецької спадщини та інтелектуальних традицій вітчизняної культури.

**1.1. Джерельна база дослідження та історіографія проблеми у науково-критичній думці митців Галичини та українського зарубіжжя ХХ ст.**

З огляду на відсутність літератури, пов'язаної з вивченням діяльності та творчої спадщини Євгена Цегельського, у процесі формування джерельних підвалин досліджуваної теми були використані матеріали, спрямовані на дослідження актуальних проблем як української, так і загальноєвропейської музичних культур у контексті соціально-політичних умов розвитку Галичини зазначеного періоду. До наукового розгляду були залучені матеріали у вигляді статей, розвідок, монографій, наукових праць. Загалом, уся опублікована література, дотична до теми дисертації, може бути систематизована та поділена на такі групи:

1. У першій з них зібрано матеріали з життя і творчості Є. Цегельського, висвітлено окремі аспекти життєдіяльності вченого та його мистецького оточення (Я. Михальчишин, О. Попович, Ю. Цегельський). Певні документальні відомості про життєвий та творчий шлях митця отримуємо від нащадка родини Цегельських, з ґрунтовного історико-генеалогічного дослідження «Зага роду Цегельських» («Зага» (сага) в даному випадку – це те, що німці звать «Sagen», тобто усний переказ), що відтворює історію славетної родини, яка відіграла



значну роль в розвитку українського суспільства<sup>1</sup>. Автор книги поставив перед собою завдання на основі великого архівного матеріалу відтворити генеалогічні зв'язки між поколіннями, прослідкувати у формі розповіді заслуги кожного з представників роду, в тому числі у короткому нарисі згадує і про Євгена. Викликають інтерес цікаві біографічні факти, що, колоритно відтворюючи окремі події, базуються на спогадах рідних та сучасників митця.

Інша стаття про Є. Цегельського, авторства Ярослава Михальчишина, вміщена у збірці словникового видання під назвою «З музикою крізь життя» [125]. Серед статей та спогадів про творчу діяльність українських музичних діячів, які збагатили скарбницю духовної культури на батьківщині та в еміграції, вміщено довідково-інформативну статтю про Є. Цегельського, що є характерним для такого роду літератури. Окрім стислої біографічної інформації довідка містить фактологічний матеріал про активне концертне життя митця, перелік основних теоретичних напрацювань; відзначено також його громадську та педагогічну діяльність, однак список основних музично-теоретичних праць є далеко не повним.

Коротку дефініцію та стислі інформативні біографічні відомості, перелік музикознавчих досліджень та хронікальних матеріалів містить стаття Петра Медведика «Цегельський Євген», вміщена на сторінках Записок НТШ ім. Т. Шевченка [120, с. 111].

У дисертаційному дослідженні Ольги Попович «Українське музичне життя Перемишля (1919-1999)» [142] подано відомості про півторарічне перебування Є. Цегельського у Перемишлі на посаді директора Перемишльської філії ВМІ, висвітлено процеси музично-культурного життя міста, активним учасником яких він був. Змальовуючи яскраву картину різноманітних форм, жанрів та художніх стилів мистецтва Перемишля, дослідниця відзначає плідну педагогічну та творчу працю Є. Цегельського, збагачену чисельними концертними виступами.

---

<sup>1</sup> Зокрема, Лонгин Цегельський – одна з ключових постатей українського державотворення у Галичині в 1918-1919 рр.) [71, с. 42-44].

Наведено цитати музикознавця, що використовуються як авторитетне підтвердження значущості його теоретичних напрацювань.

Важливі джерела інформації щодо плідної творчої діяльності Є. Цегельського – це рецензії його сучасників (В. Барвінського, С. Людкевича, А. Рудницького, Р. Савицького), вміщені у тогочасній періодиці, зокрема у журналах «Українська музика», «Назустріч», газетах «Діло», «Надсянська земля», «Мета», в Енциклопедії українознавства.

2. Другу групу наукових праць, залучених до дослідження, становлять огляди та розробки, присвячені питанням історії української музичної культури, мистецьких процесів зазначеного періоду в Україні, зокрема в Галичині, написані сучасниками та колегами Є. Цегельського. Завдяки опрацюванню цих наукових та критичних текстів вибудовується широка панорама української музичної науки Галичини міжвоєнного двадцятиріччя та повоєнної діаспори. У цьому контексті варто назвати розвідки С. Людкевича, присвячені творчості українських композиторів (В. Барвінського, А. Вахнянина, М. Вербицького, О. Нижанківського, Д. Січинського); перший теоретичний виклад історії української церковної музики від часів Княжої доби до огляду творчості композиторів початку ХХ ст. Б. Кудрика [100]; матеріали про діячів музичної культури Галичини у творчому доробку З. Лиська та його фольклористичні студії [109]; висвітлення досягнень української музики ХІХ–ХХ ст. в історичних та музично-критичних працях В. Витвицького [29–31]; «Огляд історії української музики», музично-критична та публіцистична спадщина В. Барвінського [8]; дослідження пам'яток історії української музики та проблем музичного джерелознавства у Ф. Стешка [159, 160]; низка статей, музикознавчих праць про музично-культурний рух та видавництва у Галичині [67] та «Мала українська музична енциклопедія» О. Залеського, призначена, за словами автора, тим, хто «цікавляться музикою й шукають пояснень різних музичних висловів, чи, хоч коротеньких відомостей про українських музичних мистців і діячів» [68, с. 5], тому, незважаючи на недосконалість, є важливим внеском в розбудову української музичної лексикографії [77, с. 32]; «Етномузикологічні концепції» як

новий етап у розвитку української фольклористики О. Гнатишин [38, с. 141], у працях С. Людкевича та Ф. Колесси; музично-критичний доробок Н. Нижанківського, представлений жанрами публіцистики від лаконічної інформації до розгорнутих нарисів, часто в полемічному чи гостро дискусійному тоні; фундаментальні етнографічні дослідження генези української музики як органічної складової європейського мистецтва М. Грінченка [50]; мистецтвознавчі статті, критичні матеріали та рецензії А. Рудницького [144, 145], у яких критик ставить ряд проблем музичного життя України та української діаспори; музично-історичний матеріал Р. Савицького, В. Витвицького. Характерною рисою цього періоду, її невід'ємною складовою є активне висвітлення на сторінках галицької центральної україномовної преси («Діло», «Мета», «Українська музика», «Просвіта», «Дзвони») домінуючої тогочасної проблематики. Це історичні огляди та матеріали, питання творчості окремих композиторів, що за відсутності україномовної європейської та національної музики було свого роду компенсатом та просвітянською школою; а також питання теорії, методики та практики музичної освіти, публікація методично-дидактичних матеріалів [170, с. 7-8].

3. До третьої групи віднесено видання останніх десятиліть – монографії, нариси, статті, дослідження, присвячені музичній культурі Галичини кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. та мистецькому оточенню Є. Цегельського – музикознавцем, історикам, етнографам. Окремо наголосимо, що зазначений період представлений в особистому творчому доробку Є. Цегельського працями, присвяченими сучасним йому музично-культурним подіям, – «Музичне життя Перемишля» [185], «Огляд історії української музики» [191], «Українське музичне життя у бувшій Польщі в рр. 1919-1939» [195].

Після здобуття Україною Незалежності вчені отримали можливість об'єктивного і значно повнішого висвітлення музично-історичних подій минулого, в тому числі й музичної культури Галичини. Огляд даної літератури дає змогу оцінити конкретний обсяг музично-просвітницької, творчої та концертно-виконавської діяльності, яку здійснювали галицькі митці. Окреме

місце у їх національно-культурному подвижництві займає створення ґрунтовної джерельної бази національного історичного музикознавства як галузі фундаментальної науки.

Серед важливих напрацювань останніх десятиліть, присвячених цій тематиці, варто згадати праці про «празьку школу львівських музикантів». Це стаття С. Павлишин «Львівські музиканти а «Празька Школа» [134], Л. Кияновської та Ю. Пороховника «Празька школа» львівських композиторів та їхня роль у музичному житті краю» [89], статті С. Бедакової [12, 13] та її ж дисертація «Художньо-естетичні здобутки «Празької школи» в контексті творчих пошуків українських композиторів Галичини кінця ХІХ – першої половини ХХ століття» та деякі інші [14].

Проблеми музичної культури Галичини, визначення її місця і ролі серед європейських культур та основні напрями діяльності західноукраїнських митців кінця ХІХ – початку ХХ століття (період, над яким особливо працював Є. Цегельський як музикознавець) висвітлені у фундаментальних історично-музикознавчих дослідженнях – монографії Л. Кияновської «Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ-ХХ ст.» [88], М. Загайкевич «Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст.» [65], Л. Корній «Історія української музики» (частина 3), у дисертації Р. Стельмашука «Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20-х-30-х рр. ХХ ст.; естетичні та стильові ознаки в контексті епохи» [158] та у багатьох інших.

Серед авторів праць, у яких висвітлюється діяльність та творчі здобутки українських галицьких композиторів та митців-практиків того ж періоду, дотичних до творчої постаті Є. Цегельського – Ю. Булка (Н. Нижанківський) [22], М. Гайдай (М. Грінченко) [34], Л. Кияновська (М. Колесса) [87], Є. Лазаревич (А. Рудницький) [106], Л. Лехник (В. Витвицький) [108], О. Мартиненко (Ф. Стешко) [119], Р. Мисько-Пасічник (В. Барвінський) [123], В. Сивохіп (З. Лисько) [149], Н. Толошняк (Б. Кудрик) [165], З. Штундер (С. Людкевич) [206], Ю. Ясіновський (М. Антонович) [213] та ін.

4. Четверта група джерел ставить ряд важливих проблем, пов'язаних з європейськими контактами української музичної культури. Репрезентувати себе в колі слов'янських народів, зрештою у світі, Україна, що не мала власної державності, могла тільки культурними здобутками [84, с. 99]. Галицька музична культура в контексті інтеграційних зв'язків, міжслов'янські культурні діалоги, їх взаємопроникнення та взаємовпливи, – у сфері наукових зацікавлень та досліджень Є. Цегельського, зокрема дисертаційне дослідження «Чехи і галицько-українська світська музика у ХІХ ст. (взаємозв'язки)» (1936), стаття «Чеські музики в українській церковній музиці», «Музичне життя у Празі», «125 літ музичної консерваторії у Празі» та ін.

Питання подібності двох культур, всебічні аспекти їхніх зв'язків, взаємин та взаємовпливів, слов'янознавчі питання знайшли своє відображення у зацікавленнях когорти науковців, основними напрямками досліджень яких стали: ідеї загальнослов'янського відродження та напрацювання в галузях філологічних та історичних наук (Є. Бевзюк), контакти між етноспільнотами (Д. Чижевський), культурні та політичні відносини між українським та чехословацьким народом (О. Колесса), фольклористичні, літературознавчі та мовознавчі славістичні дослідження українців та чехів на полі взаємного пізнання (Д. Айдачич), ретроспективна спроба осмислення взаємин двох культур впродовж століть (М. Колесса), студії з українського літературознавства та міжслов'янських культурних взаємин (М. Мольнар), закладення основ славістики та виникнення слов'янознавчих наук (І. Пасемко), дисертаційне дослідження творчої співпраці українських митців з чеськими мистецькими колами (В. Щепакін), осмислення концепції панславізму (В. Зубач, А. Маркевич, В. Семиволос, Г. Лозко), заснування західної школи славістики та ономастичні студії Й. Добровського (Н. Петріца), ідеологія культурної слов'янської взаємності у концепції П. Шафарика (К. Студинський), проблеми історії слов'янських народів в історичній думці України (С. Копилов), загальнокультурологічна концепція розвитку галицької історичної славістики (Я. Оленич) та формування галицької славістики в контексті наукових теорій та етнокультурних стереотипів

(Р. Голик), громадсько-культурна та літературно-наукова діяльність «Руської трійці» (І. Галенко) та інші.

5. Остання група праць, важливих для з'ясування поставленої в дисертації проблеми, торкається музичної культури українців зарубіжжя. Як слушно зазначає дослідниця музичної культури української західної діаспори Ганна Карась, цілісна картина українського музично-культурного простору не може бути повноцінною без великого пласта надбань у царині музичної культури української діаспори ХХ ст. [78, с. 171].

Про життя і мистецьку діяльність Є. Цегельського в еміграційний період дізнаємося з приватних архівних джерел, епістолярію митця, публікацій, досліджень, створених на теренах еміграції – «Малій українській енциклопедії» О. Залеського, «Про музику й музик» А. Рудницького та в періодиці, зокрема в нью-йоркському часописі «Свобода». Окремі аспекти музичної культури українців за кордоном першими почали досліджувати представники діаспори, – музикознавці та публіцисти, у монографіях, дисертаціях та статтях, присвячених музичним інституціям, мистецьким колективам, творчим особистостям. Серед них Т. Антонович, Т. Беднаржова, Т. Булат, В. Витвицький, О. Залеський, З. Лисько, Р. Придаткевич, І. Соневицький, А. Рудницький та інші.

За останні два десятиліття в Україні та за її межами напрацьовано значний масив наукових праць, що дають можливість по-новому оцінити соціокультурний феномен української західної діаспори та розробити новий напрям у вітчизняній культурології та мистецтвознавстві – музичне діаспорознавство. У цьому контексті окремої згадки вартує дисертація Г. Карась «Українська музична культура західної діаспори як соціокультурний феномен ХХ століття», монографія «Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття», статті «Пам'ятки музичної культури західної діаспори: повернення в Україну та популяризація», «Соціологічні аспекти музичної культури української діаспори», «Особові колекції діячів музичної культури українського зарубіжжя: джерелознавчий аспект» у яких, обґрунтовуючи музичну культуру української діаспори як соціокультурний

феномен, дослідниця розглядає її як соціальний інститут та спосіб діяльності митців.

Окремі історичні аспекти функціонування української діаспори в різних країнах, види культурно-мистецької діяльності та її суб'єкти, установи та музичні інституції, музична україніка загалом представлені широкою панорамою напрацювань у монографіях, статтях – Л. Кияновська (А. Гнатишин, І. Соневицький, Т. Юськів, тов-во «Січ» у Відні), Н. Кашкадамова (Д. Гординська-Каранович, К. Кейданський, Л. Колесса, Р. Савицький, Р. Савицький-мол.), С. Павлишин (І. Соневицький), Н. Костюк (Ф. Стешко, О. Залеський), О. Бугаєва, Т. Булат, Л. Запольська, О. Мартиненко, О. Лисяк, М. Зубеляк (М. Скала-Старицький), Г. Лагодинська-Залеська, В. Маруняк, О. Немкович, Р. Стельмашук, В. Сивохіп, Ю. Ясіновський; у ґрунтовних дисертаційних дослідженнях (О. Білас, В. Дутчак, Л. Лехник, Л. Обух, Т. Прокопович).

## **1.2. Процеси професіоналізації музичної культури Галичини в проєкції на діяльність Є. Цегельського.**

*1.2.1. Є. Цегельський – типовий представник української галицької інтелігенції.*

Розвиток самосвідомості та самовизначеності української нації відбувався у складних історико-політичних обставинах протягом кількох сторіч, відтак музичне мистецтво відображає як ментальну природу нації, опираючись на прадавні архетипи обрядів і звичаїв, так і події драматичної історії. «Музично-просвітницький досвід української громадськості другої половини ХІХ – початку ХХ століття реалізовувався у житті українського народу з величезними труднощами, викликаними соціально-економічним нехтуванням української нації та прямою забороною поширення української культури з боку офіційної державності» [124, с. 4]. Складні умови соціально-політичних подій формували світогляд та вектори творчих пошуків представників широких мистецьких кіл, які консолідували свої зусилля у напрямках активного функціонування у

соціокультурному просторі, ставали активними виразниками історичних процесів. У перші десятиріччя ХХ ст. галицький регіон синтезував характерні для центральної Європи різноманітні художні напрямки і тенденції, зокрема, виникнення громадських рухів та культурно-мистецьких товариств, формування активної когорти творців та популяризаторів національної культури. За словами М. Грушевського, ще з 1860-х рр., у зв'язку із гонінням на все українське в Росії, центр тяжіння усієї культурної, літературної, наукової діяльності та загалом національного українського руху перенісся на українські землі Австрії [51, с. 14].

Період міжвоєнного двадцятиліття характеризується значним піднесенням культурно-освітнього життя, становленням і розвитком різних сфер мистецької діяльності. У середовищі української інтелігенції, що осіла в столичних центрах, з'являлися особистості, для яких в умовах соціокультурного поневолення українського етносу з боку Австро-Угорщини та згодом Польщі сприяння розвитку національної культури було справою честі або й усього життя. Безпосередній стосунок до мистецтва мала діяльність тих осіб, кому були властиві розвинені культурні орієнтації та постійний інтерес до історії України, її звичаїв і фольклору [172, с. 24].

Нова генерація митців України продовжувала розвивати культурні традиції ХІХ ст. та водночас, внаслідок інноваційного привнесення прогресивних тенденцій з європейських освітніх центрів, провадити активні творчі пошуки у національних мистецьких проектах. Виокремились прагнення до інтеграційних процесів, що мали на меті закласти фундамент професіоналізації української культури, ствердити її право на національну самобутність серед суб'єктів європейського культурного контексту. На думку Л. Кияновської, «можна стверджувати значне піднесення мистецького рівня, котре було зумовлене передусім вимогою професіоналізму і новими цілями, які ставились перед мистцями» [88, с. 251]. Дослідниця зазначеного періоду О. Граб зазначає: «галицькій інтелігенції кінця ХІХ – першої третини ХХ століття випала місія сформувати соціальні типи митця-інтелектуала, митця-громадянина і митця-професіонала (адже попередні покоління були здебільшого аматорами), що



послідовно відстоювали національну ідею, водночас дбаючи про її європейське інтегрування» [46, с. 8].

Музична культура Галичини першої третини ХХ ст. виразно проілюструвала розвиток двох тенденцій, які не виникли у цьому столітті, а довгий час дозрівали серед галичан. Перша виявилася в розвитку української національної музичної культури, демократизації музичного життя, друга – в його професіоналізації. Первісною й значно старшою була ідея розвитку та пропаганди національної музики. Передові діячі західноукраїнської інтелігенції саме в музиці вбачали важливий і один із найперших засобів пробудження національної свідомості та національного єднання [171, с. 53].

Отже, галицьке музичне життя впевнено ставало на професійну основу. Тут вдосконалювали майстерність композитори нової генерації, досягли значного рівня виконавська майстерність, музикознавча думка, музична критика й публіцистика. Специфіка політично-соціальних та мистецьких процесів краю стала великою мірою визначальним фактором у становленні яскравих творчих особистостей та відіграла значну роль у виборі ними пріоритетних напрямків діяльності, впливаючи на ступінь їх інтенсивності. Перед багатьма митцями поставали питання, з одного боку, активного вивчення художньо-естетичних здобутків провідних мистецьких європейських шкіл, а з іншого, репрезентації та пропагування власних національних традицій і найкращих здобутків української композиторської та музикознавчої діяльності у найбільших культурних осередках Європи – в Берліні, Відні, Кракові та, головне, у Празі, – одному з найбільших європейських музичних центрів.

Творча діяльність багатьох видатних музикантів перетворила чеську столицю в науковий, мистецький та культурний осередок української нації. Опанувавши засади європейської мистецької освіти, вихованці так званої «празької школи» – В. Барвінський, М. Колесса, З. Лисько, Н. Нижанківський, Р. Сімович, С. Туркевич-Лукіянович, Є. Цегельський стали репрезентантами художньо-естетичних пріоритетів, які демонструвала мистецька еліта Європи: своєю фаховою діяльністю, у першу чергу як митці-практики – композитори,

виконавці та силою свого інтелекту як науковці, музичні критики, фольклористи, – формували світогляд та напрямки культурно-історичних процесів регіону, закладаючи підвалини для розвитку національного мистецтва. Предметом їх наукових розробок стали питання розвитку музичної культури й освіти Галичини. Завдяки композиторській творчості, музично-критичній діяльності, виконавській майстерності вихованці цієї школи підняли українську культуру на високий європейський рівень, сприяли вихованню національної свідомості, поширенню знань загальнолюдських цінностей та духовному збагаченню нації.

Є. Цегельський, – один з найактивніших діячів українського культурного життя Галичини міжвоєнного двадцятиріччя, він був одним з тих митців, хто усвідомлював, що оберегом існування нації є його культура, мова, традиції, фольклорна та мистецька спадщина; добре розумів роль музики та музичних імпрез у гармонійному вихованні особистості, формуванні її світогляду. На думку вченого, «добро української культури вимагає, щоб у нас було якнайбільше концертних імпрез і щоб усі мали успіх» [189, с. 5], «бо українська музична ділянка дуже занедбана й українська музика в порівнянні до європейської стоїть на дуже низькому рівні» [182, с. 281]. Поряд з працями визначних метрів у галузі музикознавства – С. Людкевича, В. Барвінського, З. Лиська, Н. Нижанківського, Ф. Стешка та багатьох інших багатогранний творчий доробок Є. Цегельського у просвітницькій та науковій ділянках представлений музикознавчими дослідженнями, оглядами-розвідками, нарисами, статтями у періодиці; аспекти його різноманітної виконавської та педагогічно-методичної діяльності відображують основні тенденції розвитку музичної культури тієї доби.

Домінуючу роль у координації творчих і наукових пошуків інтелігенції Галичини відігравали творчі та наукові об'єднання – «Боян», НТШ, «Просвіта», СУПром. Архівні матеріали і документи організації допомагають скласти уявлення про характер її діяльності, персональний склад та творчо-організаційні здобутки у галузі творчості, виконавства, музикознавства, показати широку панораму сформульованих програм та шляхів їх реалізації, а також музичних

зацікавленнь. За словами Цегельського, учасники СУПрому «виховували громадянство в здорово-мистецькому дусі за посередництвом науки, преси й доброго прикладу» [195, с. 15]. Незважаючи на короткий час існування, Союз зумів активізувати галицьке мистецьке життя. Це й композиторська творчість, і виконавство (переважно хорове, вокальне, фортепіанне), фольклористична, науково-педагогічна, громадська діяльність, організація сотень концертів, співпраця з іншими мистецькими товариствами та інституціями, широка видавнича діяльність.

У своїй друкованій продукції СУПРОМ та інші наукові товариства висвітлювали питання розвитку нації, забезпечували підняття духу патріотизму та поширення освіти. Газети перетворилися із засобу виключно інформаційного в мобілізуючий, почала впливати на суспільну свідомість, а не лише подавати інформативні матеріали. На сторінках газетних шпальт та у мистецьких часописах («Діло», «Назустріч», календар «Просвіти», «Артистичний вісник», «Українська музика») все більшої ваги набувають проблемні статті соціального спрямування, оглядові та пізнавальні матеріали. Музика зазвичай стає темою локальних загальноінформаційних видань, і галицька преса відповідає цій загальноєвропейській тенденції. Основною метою публіцистичної діяльності Є. Цегельського та його однодумців було висвітлення проблем української культури в еволюційному процесі у поєднанні різних епох, жанрів, завдяки чому творче життя Галичини збагатилось новими прогресивними ідеями. Серед основних завдань, які ставили перед собою музикознавці, – питання просвітницького характеру, переважно з принциповим україністичним спрямуванням. Тому особливо цінними видаються музикознавчі розвідки, вміщені на сторінках галицької преси, в яких висвітлюється самотність та оригінальність української музики у загальнослов'янському контексті, питання впливу національного матеріалу на композиторську творчість; окрім того, інформування громадськості через засоби масової інформації про патріотично-просвітницькі акції, актуальні мистецькі події в Україні та світі, вшанування видатних українців, діяльність товариств та об'єднань, рецензії та дослідження,

хронікальні матеріали та аналітичне узагальнення історично-музичних процесів, статті про творчих особистостей та громадсько-культурних діячів тощо.

У розв'язанні поставлених галицькими фахівцями завдань формувались фактори, що зумовили трансформацію світоглядної ідеології у ставленні до проблеми національного, активізацію активних творчих пошуків з використанням досягнень інших національних культур у активній діалогічній єдності, що в результаті забезпечило активний різнобічний розвиток національних традицій, їх зміцнення та відтворення у мистецькому житті відповідно до потреб доби. Варто відмітити, що багатонаціональне населення краю, де окрім українців жили поляки, німці, австрійці, чехи, вірмени, позитивно впливало на його мистецький розвиток, збагачуючи регіон різними національними елементами. В Галичині процеси освітніх та мистецьких перетворень, досліджень, присвячених історії, культурі, мовам різних народів, передусім південних та західних слов'ян, були особливо інтенсивними, виокремились з усіх інших культурно-мистецьких тенденцій, у зв'язку з чим варто відзначити серйозні наукові дослідження Є. Цегельського, В. Витвицького, Ф. Стешка та інших в галузі інтеркультурних зв'язків.

Важливу роль у формуванні музично-громадського руху України відіграло Музичне товариство імені М. Лисенка, що виконувало функцію регулятора музично-освітньої та концертної діяльності галицького краю. Зусиллями членів Товариства – Богдана Бережницького, Василя Барвінського, Михайла Голинського, Івана Гриневецького, Філарета Колесси, Станіслава Людкевича, Нестора Нижанківського, Андрія Рудницького, Ольги Ціпановської – у багатьох містах Галичини було засновано музичні школи та філії Товариства й ВМІ ім. М. Лисенка, які в 30-тих роках ХХ сторіччя консолідувались у «Союз українських співочих і музичних товариств» [20, с. 16]. За словами Є. Цегельського, музичне товариство влаштовувало виступи солістів з краю та з-за кордону, Шевченківські чи ювілейні концерти разом зі співочими товариствами «Боян», «Сурма» та «Бандурист», за участю професорів та учнів Музичного інституту за співучасті місцевих хорів під керуванням

Станіслава Людкевича, Льва Туркевича, Іларіона Гриневецького, Івана Охримовича, а згодом – Антона Рудницького й Миколи Колесси [195, с. 4].

Активізація процесів національного відродження та період зростання національної свідомості спричинили запровадження музичної освіти, одним із основних завдань якої було духовне виховання людини шляхом впровадження до її змісту високих моральних, патріотичних та естетичних ідеалів. Важливим для цього було вивчення минулого, оскільки залучення до історичних джерел, мистецьких надбань живить духовність, національну культуру кожної людини [172, с. 32]. Професіоналізація музичної освіти у Західній Україні сприяла підготовці широко ерудованих музикантів, здатних до різноманітної мистецької діяльності, зумовила специфіку виконавської практики та слухацької традиції, і, відповідно, сприяла створенню високопрофесійних колективів та новітніх форм їх концертного життя. В колі педагогічних інтересів галицьких митців – питання навчання музики в загальноосвітніх школах, викладання музично-теоретичних предметів у спеціалізованих навчальних закладах, зокрема, ведення класів виконавства та композиції, врозробка та видання хрестоматій та посібників, публікації та виступи з проблем музичної педагогіки.

Процеси професіоналізації вимагали мистецько-педагогічних кадрів з відповідною підготовкою, в тому числі вчителів музики і співу. Поява гуманітарних освітніх закладів та впровадження мистецьких дисциплін у гімназіях та університетах зміцнювала ряди інтелігенції, для якої ніколи не було байдужим українське слово, рідна пісня та національні традиції. Є. Цегельський був одним із фахівців, універсальних у своїй діяльності, володів глибокими знаннями фактологічного джерельного матеріалу та ґрунтовною обізнаністю із соціально-культурними обставинами краю, професійною принциповістю та об'єктивністю, у всіх своїх діях прагнув до формування нової національно свідомої особистості, у зв'язку з чим значну увагу приділяв розвитку музично-педагогічної думки, науково обґрунтовуючи її етапи, загальні тенденції формування й розвитку.

Публіцистичні та методичні праці митця були спрямовані на підняття рівня культурної свідомості українців, ставили питання освіти й виховання юнацтва. Педагогічна діяльність Є. Цегельського та його соратників є окремою ланкою процесу становлення музично-естетичного виховання молоді; його участь у педагогічній праці сприяла створенню української музично-педагогічної школи, яка у першій половині ХХ ст. впевнено почала конкурувати з іншими школами. Музично-педагогічна діяльність представників галицької інтелігенції у поєднанні європейських надбань та досягнень галицьких митців знаменує новий етап розвитку української культури в Галичині – перехід від аматорського мистецтва до професійного.

Отже, духовна культура галицької української інтелігенції, що сконцентрувалась у 20-30-ті рр. ХХ ст. у Львові, що на той час належав до Другої Речі Посполитої, не лише прагнула національного відродження народу, вона пробуджувала, генерувала ті естетичні й етичні цінності, що формували духовне багатство тодішнього і наступного поколінь [172, с. 33], сприяла активній інтеграції українського мистецтва у загальноєвропейський культурний контекст.

### *1.2.2 Життєдіяльність Є. Цегельського в контексті професіоналізації української музичної культури галицького середовища міжвоєнного двадцятиліття.*

Оскільки дана праця є першим кроком у всебічному висвітленні постаті Є. Цегельського, видається необхідним викладення детальної біографії в контексті суспільно-політичних, національних та культурних процесів, серед яких відбувалось становлення творчої натури митця. Художні смаки майбутнього українського діяча формувались у мистецькому середовищі значних осередків національного відродження – у Чернівцях, Львові, а також у Відні; це й заклало основи естетичного сприйняття світу.

Євген Романович Цегельський народився 5 травня 1912 р. у місті Чернівці, адміністративному центрі Буковини, яка на той час входила до складу Австро-Угорської монархії.

Батько Євгена – Роман-Антін Цегельський (1882-1956), з давнього священничого роду Цегельських з Кам'янки-Струмилової, відомий вчений-фізик, професор, педагог, доктор фізичних наук, автор численних наукових статей у галузі атомної фізики, громадсько-політичний діяч Галичини та Буковини, народився в Кам'янці-Струмиловій (тепер Кам'янка-Бузька) в сім'ї священника о. Михайла Цегельського – церковного і громадського діяча Галичини, одного із засновників товариства «Просвіта» та «Руського педагогічного товариства». У 1917-1918 рр. о. М. Цегельський був генеральним вікарієм митрополита Андрія Шептицького у центральних землях України. В листопаді 1918 р. він став один із організаторів встановлення української влади в Кам'янці-Струмиловій, також його обирали до Української Національної Ради. Національна свідомість у родині та матеріальний статок сприяли тому, що всі діти здобули вищу освіту, посіли помітні становища у суспільстві.

Старший брат Р. Цегельського, Лонгин, належав до провідних діячів Української національно-демократичної партії та більшості організацій у Галичині (Головної української ради, Загальної української ради, Бойової управи УСС, Союзу визволення України), дипломат, адвокат, журналіст, редактор та видавець (газет «Діло», «Свобода», «Українське слово» та «Літературно-наукового вісника»), міністр уряду ЗУНР. Лише через століття, вже у незалежній Україні, з'явилась можливість відкрити Лонгина Цегельського як політика-ідеолога, праці якого («Русь-Україна і Московщина-Росія», «Самостійна Україна», «Від легенди до правди», та ін.) зробили багато для піднесення національної самосвідомості народу – та повертати на належне йому місце серед тих, що формували українську політичну думку на початку ХХ ст. [53, с. 3-12].

Після закінчення початкової школи у Кам'янці батько Євгена вступив до Академічної гімназії у Львові, яку закінчив з відзнакою. Продовжив навчання у Празі, де вивчав фізику у Карловому університеті, а закінчив у Чернівецькому університеті на філософському факультеті. У 1907 р. він захистив докторську дисертацію і працював в українській гімназії спочатку в Тернополі, потім у

Чернівцях. У 1911 році Чернівецький університет присвоїв йому звання доктора філософських наук [32]. Старша сестра Романа, Євгенія, на той час проживала у Чернівцях, і саме вона переконала брата переїхати на навчання до Чернівців, де кафедру фізики очолював всесвітньо відомий вчений, професор доктор Гейтлер.

Євгенія була одружена з відомим професором, доктором історичних наук Мироном Кордубою. На посадах викладача Чернівецької гімназії, Українського таємного університету у Львові та Варшавського університету М. Кордуба проявив себе як історик з чіткою державницькою позицією, наголошуючи, що саме інтелектуальна еліта, а не широкі маси є двигуном історії. У формуванні національної ідеї його праці й особливо унікальна бібліографія історії України посідають почесне місце. Кордуба залишив понад 500 праць, виданих у Львові, Чернігові, Києві, Відні, Парижі, Берліні, Кракові, Варшаві [17, с. 192-198].

Мати Євгена – Меланія Левинська (1887-1961), відома як видатний педагог і громадський діяч, разом із чоловіком працювала у НТШ ім. Т. Шевченка у Львові. Левинські мали чотирьох дочок, які закінчили вчительську семінарію та викладали. В 1907 р. Меланія вийшла заміж за молодого професора, і у 1908 р. у них народилася донька Ольга, пізніше сини Євген (1912) та Михайло (1918).

В австрійську добу у Чернівцях формувалась багатоетнічна та багатоконфесійна структура суспільства, у якому, крім українців було багато німців, поляків, румунів. Хоча митрополія міста була православна та існував кафедральний собор, діяли й греко-католицька церква, євангелицький та католицький костели, синагога. Синкретичний характер буковинської культури, що впливав з етнічного розмаїття, багатоконфесійність, провідна роль німецької мови відкривав доступ до загальноєвропейських цінностей та наукових знань представникам різних націй. Свідченням полікультурного середовища стала неповторність архітектурної аури Чернівців. Широке зацікавлення життям та побутом окремих етнічних груп з боку українських, німецьких, румунських, польських діячів, взаємовпливи у галузі літератури, театру, мистецтва, музики – все це створювало ґрунт для плідного



взаємозбагачення та взаємообміну духовними надбаннями [37, с. 6]. Кожна етнічна група і національна спільнота, зберігаючи свої національні особливості розвинула мережу різноманітних культурних, освітніх та суспільних організацій та спілок, зокрема «Народні доми», які мали на меті виражати впевненість та гордість етнічних груп, водночас були місцями як обговорення актуальних питань, так і зустрічей для спілкування та відпочинку – єврейський, німецький, польський, румунський. Центром українського життя Буковини, що відіграв важливу роль у відродженні української мови та ідентичності перед Першою Світовою війною став український «Народний дім».

У 1784 р. в Чернівцях було відкрито першу початкову народну школу, на базі якої засновано першу українсько-німецьку гімназію. У 1877 р. з'явилась будівля «Товариства сприяння музичному мистецтву», нині обласної філармонії. До 100-річчя приєднання краю до Австро-Угорщини 31 березня 1875 р. Францом Йосифом I був підписаний закон про заснування Чернівецького університету. В університеті викладали композитор Сидір Воробкевич, український письменник Осип Маковей. О. Маковей (1867-1925), поет-сатирик, прозаїк, літературознавець та критик, фольклорист, активний учасник літературних процесів у Галичині та Україні, вихователь молодих поколінь літераторів, був учителем Меланії Левинської та її сестер. Маковей були частими гостями у родинях Цегельських та Кордубів. Серед студентів університету – Іван Франко, Денис Лукіянович, Олександр Колесса, Лесь Мартович, лексикограф Юліан Кобилянський (брат письменниці). З цим закладом пов'язані долі Михайла Драгоманова, Лесі Українки, Володимира Винниченка [138, с. 11-13]. Вагому літературну спадщину залишив буковинський поет, продовжувач шевченківських традицій, передвісник українського національного відродження Буковини Осип-Юрій Гординський-Федькович (1834-1897). Його переклади українських пісень німецькою мовою знайомили німецькомовних читачів з перлинами українського фольклору.

У Чернівцях жив і працював український мовознавець та педагог, згодом член НТШ у Львові та професор Львівського університету Василь Сімович.

Родина Сімовичів товаришувала з Левинськими та молодим тоді подружжям Цегельських. Ця дружба тривала і в післявоєнні часи, коли Сімовичі проживали вже у Львові. Велика приязнь з'єднувала родини Левинських та Цегельських з відомою українською письменницею Ольгою Кобилянською, палкою поборницею української ідеї, чії твори вийшли багатьма мовами, зокрема слов'янськими.

Родина Цегельських товаришувала і з родинами Колессів, Балицьких та Білинських. Молодь збиралась музикальна, співуча. Майже щодня влітку вечорами відбувались концерти, де лунали співи, звуки фортепіано, скрипки та віолончелі. Як потім писав Є. Цегельський, ці літні концерти вирішили його музичну долю. Він до кінця життя був вдячний тим культурним родинам та благодатному середовищу, в якому формувалися його мистецькі смаки. Пізніше, живучи на чужині, Євген з особливою ніжністю та теплотою згадує свої перші музичні враження від співу найдорожчих йому людей – батька й матері. (орфографію збережено): «Нема дня, щоби я не згадав Вас і Вашого покійного мужа з глибокою вдячністю, як тих, що оказали мені колись стільки любові і терпеливості» (з листа до матері від 1 лютого 1958 р.) [135, с. 165]; «То знову часом заграю собі пісні : «Чи я в лузі не калина була», або «Ой, під гаєм зелененьким», які любив співати чистим, притишеним голосом мій покійний батько» (лист від 4 липня 1958 р.) [135, с. 166]; «Старогалицька романтична музика близька мойому серцю, деякі пісні нагадують мій родинний дім. Їх любив співати тихесеньким голосом покійний Тато. Ще й тепер не раз чую голос моєї Мами, що перша відкрила мені чар світу тонів» (лист від 1 квітня 1961 р.) [135, с. 170-171]. Отже, захоплення музикою почалося ще в ранньому дитинстві і визначило професійну та творчу кар'єру майбутнього митця.

Коли Євгену виповнилось два роки, почалася російсько-австрійська війна, і Цегельські виїхали до батьків, в Кам'янку-Струмилову. Сестра батька Марійка, яка закінчила середню школу в Інституті для дівчат у Перемишлі, добре співала арії з опер, народні пісні. Часто хлопчик намагався повторити їх

своїм дитячим голосочком. Так поступово формувався музичний слух та складались перші музичні враження.

Через рік ситуація на фронтах війни змінилася і була можливість повернутися в Чернівці. Але у 1915 р. німецько-австрійські війська в Галичині почали контрнаступ. Вони прорвали фронт і змусили російську армію відступати. Усіх, кого вважали «неблагонадійними», виселяли з прифронтової смуги, дехто виїжджав добровільно, цілком справедливо побоюючись розправи. Так, влітку 1916 р. родина Цегельських виїхала до Відня. Воєнні роки у Відні були голодні, і Євген хворів. Батько вчителював на українських курсах, які було відкрито для біженців. Дбаючи про культурне виховання дітей, батьки часто з ними ходили у театри та оперу. Після таких вистав на другий день малий Євген, граючись, співав пісні, які чув у театрі. У Відні батьки зустрічались з сім'ями Колессів, Лежогубських, до їх скромного помешкання приходив митрополит Шептицький.

Здоров'я Євгена вимагало негайного виїзду з міста. Спершу виїхали до мальовничого містечка Городок, що біля Львова, а згодом до Чернівців, де жили до закінчення війни. У 1919 р. Буковина була прилучена до Румунії. «Пізніше вже на підставі договору, який вони (*румуні – О.П.*) уклали з урядом президента Західньо-Української Народної Республіки д-ром Євгеном Петрушевичем про обмін громадян і право «опції», то спеціальним поїздом переїхало з Буковини в Галичину приблизно 150 родин. А між ними і д-р Роман Цегельський з родиною ... з призначенням на професора у третій державній семінарії» [201, с. 440]. У 1920-х роках у Львові був організований Український таємний університет, у якому Р. Цегельський викладав фізику, був дійсним членом НТШ і його вченим секретарем, пізніше очолював кафедру фізики як доцент у Педагогічному інституті, професор у Львівському університеті ім. Івана Франка до 1953 р., у якому був етапами вивезений у Казахстан, але через рік реабілітований і поновлений на посадах [201, с. 440-441].

Систематичну освіту Євген отримав у львівській Академічній гімназії (яку закінчив з відзнакою у 1930 р.), одному з найстарших учбових закладів не

тільки в Галичині, але взагалі на українських землях [210, с. 12]. Керівництво гімназії та вчителі усвідомлювали велике значення національно-громадського виховання шкільної молоді, що за умов чужої національної державної системи було серйозною проблемою. «Плекання національної свідомости доповнювали свята й імпрези для вшанування рідних поетів, напр., Шевченка, Шашкевича, Франка, чи визначних провідників народу, напр., Мазепи, Петлюри та ін. Відбувалися відзначення роковин бою під Крутами, 900-річчя оснування собору св. Софії, 100-річчя визволення Шевченка з кріпацтва тощо» [210, с. 373].

Вже в юнацькі роки Є. Цегельський розгорнув активну творчу діяльність, організувавши в Академічній гімназії оркестр, яким сам диригував. (Фото цього оркестру поміщене у збірці «Ювілейна книга Української Академічної гімназії у Львові», частина II. Мюнхен – Філадельфія, 1952). Одночасно брав уроки гри на скрипці у відомого скрипаля-віртуоза Івана Левицького, досвідченого педагога, композитора, громадського діяча, який організовував концерти, диригував хорами, ансамблями скрипалів, учителював в українській семінарії, працював викладачем класу скрипки у ВМІ ім. М. Лисенка. Особливо цінною є його науково-методична розвідка «Про так званий тон скрипки і його умови». Учнем І. Левицького був також Мар'ян Крушельницький [66, с. 105]. Левицький писав композиції для чоловічого, жіночого та мішаного хорів, для скрипки з фортепіано. Він був також автором підручників «Нарис історії музики» та «Основи теорії музики». Між учителем та учнем встановились дружні стосунки, про що свідчить подарований Євгену друкований твір для скрипки з фортепіано «Казка» з присвятою : «для Женка Цегельського від автора. Львів, 31 серпня 1927 р.». Після чотирирічного навчання у І. Левицького майбутній скрипаль, за порадою свого вчителя, з 1927 по 1931 рр. продовжив навчання у ВМІ ім. М. Лисенка у професора, відомого скрипаля, фундатора Львівської скрипкової школи Осипа Москвичіва (1888 – 1974) [див. дод. Б.1.].

Кілька слів варто присвятити першому професійному педагогові Є. Цегельського, оскільки його позиція як митця і громадянина мала великий вплив на формування особистості майбутнього музиканта. О. Москвичів був

запрошений на посаду професора Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка, працював у школі-десятирічці та музичному училищі, де у 1944-1945 рр. був директором. Авторитетний скрипаль отримав блискучу освіту у найкращих тогочасних європейських педагогів: у 1909-1912 рр. навчався у Варшавській консерваторії у С. Барцевича, згодом у Петербурзі в Л. Ауера, М. Безекирського і М. Ерденка. Концерти виконавця завжди супроводжувалися великим успіхом, його партнерами були піаністки В. Божейко та Г. Левицька. Професор О. Москвичів був автором цікавих скрипкових творів: «Імпровізації», «Думки», «Фантазії *fis-moll*», «Елегії», «Ескізу», «Етюд», «Концерту-фантазії» та ін. З класу педагога О. Москвичіва, окрім Є. Цегельського, вийшли визначні скрипалі Леся Деркач, Юрій Крих. Та сама концепція навчання у ВМІ на той час мала яскраво виражену професійну європейську модель. «Слід зазначити, що Вищий Музичний Інститут за організацією навчання наближався до західноєвропейських закладів, де учні засвоювали лише музичну програму, навчаючись паралельно у загальноосвітній школі, гімназії чи якомусь вищому навчальному закладі» [96, с. 125].

У жовтні 1928 р. за ініціативою В. Барвінського, директора ВМІ, учнями старших років навчання було утворено музично-творчий самоосвітній гурток під назвою «Домінанта». «У 1929 р. до складу гуртка входили Анатоль Кос (голова), Т. Винницька (бібліотекар), Є. Цегельський (скарбник), Б. Левицький (секретар). Місячних внесків членів «Домінанти» вистачало на закупівлю музичних книжок, навіть стародруків. Засідання відбувалися через кожні два тижні і спочатку мали форму заслуховування рефератів на різні музичні теми з обов'язковою музичною ілюстрацією. Постійним учасником засідань був професор Б. Кудрик, що виступав поряд із «елевами» з цікавими рефератами («Бідермайер в музиці», «Про чеську музику XIX ст.», «Перемиська школа та її значення для української музики», «Фізіономія стрілецьких пісень» та ін.). З інформацією про музичне життя часто виступав директор В. Барвінський» [73, с. 194]. У ВМІ ім. М. Лисенка Є. Цегельський навчався протягом десяти років, після чого у 1931 р. успішно склав іспити перед державною комісією у

консерваторії Польського музичного товариства з правом навчання музики та співу в гімназіях та учительських семінаріях.

З огляду на те, що ряд кращих випускників ВМІ традиційно продовжували свою освіту у провідних центрах Європи, Є. Цегельський, як і деякі інші українські музиканти Галичини, виїхав на студії до Праги. Він зазначав: «Прага, це музичний осередок, де жила, вчилася й виховувалася більшість сучасних західньо-українських музиків і тому пражська музична атмосфера безумовно відзначила свої впливи і на новій українській музиці» [186, с. 31].

Така всезагальна популярність навчання за кордоном галицьких музикантів почалась ще перед Першою світовою війною і була спричинена зростаючими вимогами молодих митців щодо своєї спеціальної освіти. «Саме до цього – до поглибленого музичного знання – і прагнули передусім митці молодшого покоління, саме це й змусило їх попрямувати в Прагу, один з найвидатніших центрів тогочасної музичної освіти, до того ж ближчого їм за духом, аніж інші значні європейські культурні осередки, завдяки своїй слов'янській духовності, спорідненості цілей і інтересів» [89, с. 102]. Справжніми осередками науки і мистецтва в Празі були консерваторія і Карлів університет. Не задовільняючись навчанням тільки у консерваторії, українські музиканти, як правило, всі мали ще додаткову освіту, частіш за все у Карловому університеті, поглиблювали свої знання у Вищій школі майстерності [89, с. 102].

Кращі педагоги однієї з найстаріших у Європі консерваторій (заснованої у 1811 р.) започаткували інструментальні виконавські школи високого рівня – скрипкову, віолончельну, контрабасову, фортепіанну та інші. Після років навчання по класу скрипки у професора Іржі Фельда, учня відомого чеського скрипаля та композитора Отакара Шевчика<sup>2</sup> (1932-1936 рр.) Є. Цегельський отримав диплом виконавця-скрипаля. Одночасно студіював музикознавство та

---

<sup>2</sup> Серед учнів О. Шевчика були також Юліан Пуліковський, скрипаль і диригент Мілан Зуна, Флоріан Кребс, запрошений С. Людкевичем на посаду викладача скрипки до ВМІ ім. М. Лисенка та Юзеф Цетнер – блискучий скрипаль та викладач, який у свою чергу виховав цілу плеяду львівських скрипалів, зокрема Б. Сарамугу та І. Левицького, викладача Є. Цегельського [66, с. 104].

історію музики у Карловім університеті (у З. Неєдли, В. Гутера і К. Заха), після закінчення якого йому присуджений вчений ступінь доктора філософії. Дисертація Цегельського (досі неопублікована), захищена у 1936 р. під назвою «Чехи і галицько-українська музика ХІХ ст.» свідчить передусім про ряд надзвичайно важливих проблем, пов'язаних з європейськими контактами української музичної культури.

Широко в Європі була відома наукова діяльність празької школи. Саме тут було засновано науково-практичний напрям мистецтвознавства, орієнтований на розробку питань, пов'язаних з теорією музики та виконавською майстерністю. Запропоновані представниками празької школи дослідницький метод та мистецька програма, використовуються у світовій музичній практиці донині [13, с. 102]. Студіюючи у Празі, українські студенти брали активну участь в культурному житті чеської столиці, – організовували цікаві концерти, лекції, виступи, які відвідували не лише українці, але й місцеві меломани. Часто галичани кооперувались з іншими національними осередками, таким чином розширюючи мистецько-культурні контакти. В. Барвінський писав: «Музичне життя Праги – хоча до війни пліло середньо прудкою струєю, все таки в достаточній мірі, хоч і з певною резервою захоплювало усі прояви новочасних течій та стремлінь у музиці, та давало кожному змогу виробити собі менше-більше загальний образ сучасного розвитку музичного мистецтва» [7, с. 58]. Серед розмаїття подій, якими було наповнено українське музичне життя Праги, варто згадати концерт на честь М. Драгоманова, у якому виконувались твори М. Вериківського, С. Людкевича та Н. Нижанківського (1930 р.); виступ співачки М. Сокіл, в програмі якої переважали українські народні пісні; концерт, влаштований українсько-литовським студентським товариством, в якому виступив молодий скрипаль Євген Цегельський, а також співак Е. Гакен та піаніст Д. Задор (1937р.) [176, с. 24].

Празький період у житті Є. Цегельського знаменує початок його сольної виконавської діяльності. 15 червня 1937 р. у залі празької Міської бібліотеки на закінчення своїх скрипкових студій Цегельський зі значним успіхом виконав

скрипковий концерт Баха E-dur. Отже, неповторна атмосфера Праги, інтенсивне концертне життя та спілкування з видатними музикантами – все це мало величезний вплив на формування артистичної індивідуальності та професійної зрілості митця. Пізніше, працюючи у журналі «Українська музика», Цегельський зазначатиме: «Чеська Прага, через своє центральне положення, має дуже різноманітну музичну культуру ... Та найважливіше те, що Прага слов'янська. Це найдалі на захід висунена фортеця слов'янської культури. Справді цікаво тут жити музикові, бо завжди знайде щось таке, що його захопить» [186, с. 31]. Згадуючи бурхливе життя чеської столиці з кількома оперними театрами, що укомплектовані оркестрами, хорами, солістами, балетом, філармонією з високим мистецьким рівнем, пражьким радіо з чудовим симфонічним оркестром, іншими професійними та аматорськими оркестрами, хорами, ансамблями, солістами та диригентами, що переважно знаходяться на державному утриманні, митець акцентує: «скрізь зайняті тільки професійні музики, довго школені і вибрані...Звичайно, в таких умовах краще працювати й композиторам. Вони мають змогу почути свої твори в доброму виконанні, можуть компонувати для великого апарату виконавців» [186, с. 32].

До Галичини Є. Цегельський повернувся у 1937 р. й одразу зайняв помітне місце в творчому та суспільно-громадському житті Львова – виступав на різних концертах; одночасно працював на посаді директора музичного кабінету при Інституті народної творчості, влаштовував концерти, рецензував їх у часописах. Згодом, перебуваючи в еміграції, митець напише: «Українське музичне життя у б. (бувшій – О. П.) Польщі зосередилося у Львові. Тут жила ще сильна передвоєнна традиція, тут були установи й товариства, що були кузнями української культури, тут врешті були ресурси галицьких музичних товариств і українська музична школа» [195, с. 3].

Повною мірою з'ясувати і оцінити внесок Є. Цегельського у розвиток національного мистецтва зможемо, ширше розглянувши його серйозну та багатогранну діяльність у суспільно-історичних та економічних умовах міжвоєнної Галичини. Слід підкреслити, що цей період відзначався



послідовною професіоналізацією у всіх культурно-мистецьких галузях. На той час у Львові працював ряд високопрофесійних митців, які після навчання у провідних європейських закладах, зокрема, у Празі, орієнтуючись на здобутки європейського мистецтва сприяли значному зростанню рівня професіоналізму та утвердженню самобутності української музичної культури. Ось як пише про мистецький Львів В. Витвицький: «Образ музичного Львова 1930-их років не був би повний без наświetлення однієї обставини: існування «празької школи» на нашому терені, і то не у творчо-стилістичному розумінні, а радше в громадсько-товариському. Склалося так, що на цьому терені діяли численні музики, які свою музичну освіту здобували у чеській столиці Празі ... Добрим на початок виявився був Барвінський. Його слідами пішли Нестор Нижанківський. З. Лисько, М. Колесса, Стефанія Туркевич-Лукіянович, згодом Роман Сімович, а з-поміж музик-виконавців Роман Савицький, Євген Цегельський і Богдан П'юрко. Без зусиль і без вини «празжан» сам цей факт створював між ними свого роду єдинодумствіє і почуття групового прив'язання» [30, с. 56].

У загальному руслі професіоналізації національного мистецтва з ініціативи В. Барвінського та його однодумців (В. Витвицького, Б. Кудрика, З. Лиська, Н. Нижанківського, Р. Савицького, С. Туркевич-Лукіянович, Є. Цегельського та ін.) у 1934 р. був організований СУПром, який за короткий час існування (всього п'ять років) зумів активізувати галицьке мистецьке життя [152, с. 61]. Хоча й ті п'ять років існування не назвеш легкими: СУПром не мав підтримки ні з боку польського уряду, наставленого вороже до всього українського, ні з боку переважної більшості української громадськості. І все-таки, незважаючи на всі ці несприятливі обставини, Союз зумів внести в музичний розвиток Галичини важливі якісні зрушення. Музикознавець С. Павлишин зазначила: «Можливо, що створення Союзу Українських Професійних Музик в якійсь мірі відштовхувалося від прикладу чеських музичних організацій ... Знаменно також, що творцями СУПрому були майже виключно музиканти, які вийшли з «празької школи» [134, с. 18]. Для організаторів і членів союзу це був новий, надійний рух за зрушення

українського музичного життя з пут дилетантизму до висот світового мистецтва. З різних музичних осередків — Праги, Відня, Берліну, Варшави, Кракова та й з вищих музичних шкіл Львова стало виходити все більше й більше молодих професійно-музичних сил: композиторів, музикологів, співаків, інструменталістів, диригентів. Як зазначав В. Витвицький, «їх треба було організувати, їхню працю координувати з метою повної розбудови нашої музичної культури. Її професіоналізація ставала невідхильною konieczністю» [29, с. 11].

Архівні матеріали та документи щодо діяльності Союзу допомагають скласти уявлення про характер його діяльності, персональний склад та здобутки в галузі творчості, виконавства, музикознавства, показують широку панораму музичних зацікавлень. Оскільки Є. Цегельський був одним із найактивніших учасників цього професійного об'єднання, слід зупинитись на деяких його суттєвих творчих та наукових досягненнях.

СУПром об'єднав музикантів, що переважно здобули освіту в кращих вищих школах Європи та організував їх у чотирьох секціях – композиторській, музикознавчій, педагогічній та виконавчій, визначаючи основні напрямки творчої діяльності митців. Композиторська секція, до якої входили В. Барвінський, В. Витвицький, М. Колесса, С. Людкевич, Н. Нижанківський, Р. Сімович, С. Туркевич та ін., визначалася в першу чергу своєрідним обличчям «празької школи» львівських композиторів та базувалась на пошуках нових шляхів розвитку української музики, що орієнтувались на європейську професіоналізацію із збереженням національних традицій. Це передусім композиторська творчість у найсучасніших модерністичних техніках, співзвучних з тогочасними європейськими мистецькими процесами.

Фахівці музикознавчої секції – Є. Цегельський, В. Витвицький, Б. Кудрик, З. Лисько поєднували музикознавство з виконавською та композиторською діяльністю. Вони спрямовували свої зусилля на фундаментальне дослідження вітчизняної музики, на науково-педагогічну, фольклористичну, видавничу, широку громадську діяльність, у тому числі організацію сотень концертів з

творів українських композиторів у різних регіонах Галичини, співпрацю з іншими мистецькими товариствами та інституціями, зокрема з Музикологічною Комісією НТШ, що була заснована С. Людкевичем, з празьким музичним світом, з Белою Бартоком<sup>3</sup>.

Представники педагогічної секції тісно співпрацювали з ВМІ ім.М. Лисенка і брали активну участь у розбудові його філій, видавали музичні підручники. Виконавська секція об'єднала піаністів, диригентів, співаків та ін., які займались активною концертною діяльністю на високому професійному рівні з метою утвердження престижу української музики та національної виконавської школи [55, с. 7–8]. Серед заходів, організованих Спілкою, варто відзначити цикли ювілейних концертів (зокрема В. Барвінського, з нагоди 30-ліття його творчої діяльності; Шевченківські концерти – «відзначення цих ювілейних дат стало вершком діяльності галицьких музик, чимось у роді «посполитого рушення» [30, с. 60]); виступи піаністок Галини Левицької, Володимири Божейко, Дарії Каранович-Гординської, Марти Кравців, Романа Савицького; скрипалів Євгена Цегельського, Юрія Криха, Іван Коваліва, Володимира Цісика, Стефи Левицької; співаків Марії Сокіл, Євгенії Зарицької, Одарки Бандрівської, Олени Дмитраш, Теодора Юськіва; камерних колективів – тріо та квартетів за участю Романа Савицького, Романа Криштальського, Петра Пшенички та Євгена Козулькевича [195, с. 13]. Продовжуючи традицію «Бояна», але з вищим рівнем професійності, об'єднання організовувало конкурси виконавців-співаків та надавало стипендії молодим музикантам для здобуття освіти у музичних закладах Європи. Наведемо фрагмент спогадів В. Витвицького про сходини членів управи СУПромУ: «Так і бачу їх, членів ради, як сидять навкруг кімнати. Посередині трохи заклопотаний навалом справ, проте завжди ввічливий голова союзу Василь Барвінський ... Коло стола секретар Роман Савицький ... Точний, діловий і обов'язковий, він був однією з найпевніших підпор у праці союзу. Нестор Нижанківський був, можна сказати,

---

<sup>3</sup> Перебуваючи у 1936 р. у Галичині, Б. Барток спілкувався з Філаретом Колесою, разом з яким вивчав подібність української, угорської та румунської пісні.

мистецько-професійним сумлінням нашої організації. ... Зіновій Лисько, ініціатор, головний редактор і організатор органу СУПроМу, місячника «Українська музика». Серйозний, завжди стриманий, він був зразком працьовитости ... Статтями, дописами і жертвами на пресовий фонд з усіх усюдів відгукнулися музики: Олександр Кошиць, Станислав Людкевич, Філарет Колесса, Борис Кудрик, Антін Рудницький, Микола Колесса, Михайло Гайворонський, Роман Придаткевич, Тарас Губицький, Павло Маценко, Роман Сімович, Євген Цегельський і багато інших» [30, с. 53-54].

Науково-популярний журнал «Українська музика» став своєрідним науково-інтелектуальним центром українських митців, що видавався Спілкою за допомогою НТШ з березня 1937 р. до червня 1939 р., містив цінний матеріал, що відображував якнайповнішу картину тогочасного культурно-освітнього життя – рецензії, критичні статті та наукові дослідження членів Союзу з історії української музики, про взаємини українських і закордонних музичних культур, творчість українських та зарубіжних композиторів, проблеми музичної термінології і педагогіки. Поруч з іншими музикознавцями і критиками активно в ньому друкувався і Є. Цегельський, ставлячи нагальні проблеми тогочасного мистецького життя і звертаючись до фундаментальних питань музичної науки.

Наслідуючи діяльність хорових товариств, таких як «Просвіта», «Боян», «Думка», діячі СУпроМу організовували культурно-просвітницькі заходи, вечори пам'яті, ювілеї та свята. Наприклад, з приводу вшанування 25-ої річниці смерті М. Лисенка, редакція «Української музики» звертається із закликом - «ні один український хор, ні одна культурно-освітня установа не повинні мовчанкою поминути цих роковин» [168, с. 61]. У день роковин, 19 грудня 1937 р. в залі Міського театру у Львові в «Св'яточному Концерті» у виконанні хорів «Львівського Бояна», «Бандуриста», «Сурми» прозвучали твори Лисенка, серед яких кантата «На вічну пам'ять Котляревському», «Гамалія», «На прю».

В «Українській музиці» Цегельський веде рубрику «Музичні події у світі», що містить цінні інформативні матеріали про музично-театральне та концертне життя різних країн – Англії, Бельгії, Німеччини, Польщі, Росії,

Чехословаччини та ін. Своїми розвідками він спонукає українських митців наслідувати традиції світового концертного виконавства. Музикознавець інформує читачів про виступи познанського кафедрального хору, гастролі чеського хору «Типографія» по містах України та Росії [188, с. 27]. Загалом, виступи Є. Цегельського в українській пресі відіграли важливу роль у популяризації нових європейських тенденцій і віянь у Галичині. Так, у статті «Музичне життя Праги» музикознавець висвітлює концертне життя міста, яке називає «фортецею слов'янської культури, ... одним з більших музичних осередків» [186, с. 31], наголошуючи, що функціонування Національного Театру, який має оркестр, хор, солістів, балет відбувається на засадах державного фінансування. Автор також зазначає, що фінансову допомогу від держави отримує і «Чеська Фільгармонія», яка щороку влаштовує так звані абонементні концерти при співучасті диригентів, солістів, місцевих хорів [186, с. 32]. З хорових колективів дописувач згадує «Глагол», «Празьких учителів» під керуванням М. Долежіля, «Сметана», наголошуючи, що вони «всі добре вишколені». Мають свої хори і радіо, і театри. Звісно, що в таких умовах сприятливою є робота і композиторів, які «мають змогу почути свої твори в доброму виконанні, можуть komponувати для великого апарату виконавців» [186, с. 32]. Очевидним видається цінність та вагомість дослідницьких студій Є. Цегельського в активізації галицького музичного життя, в його спрямуванні на професіоналізацію. Від 1939 р. журнал став спільним органом СУПроМу та Музикологічної комісії НТШ, завдяки чому з'являються наукові музикознавчі праці, створюються комітети для організації ювілеїв, наприклад В. Барвінського, М. Лисенка, В. Матюка та ін.

Вважаючи нотодрукування одним з найважливіших чинників збереження національної культури, на засіданнях члени товариства розглядали питання музичних видавництв. Цінним виданням цього ж року був «Великий співаник «Червоної калини», що вийшов з ініціативи композиторської секції СУПроМу під редакцією З. Лиська і містив 230 народних пісень різних жанрів у хоровій обробці а capella галицьких композиторів [206, с. 385]. Більшість обробок

написано спеціально для цього видання, а співавторами «Співаника», по суті, можна вважати всіх українських композиторів Галичини. «Червона калина» – збірник переважно стрілецьких, а також історичних (козацьких), побутових (обрядових, жартівливих пісень) в обробках для мішаного, чоловічого та жіночого хорів а capella. Найціннішу частину збірника становлять твори учасників походів і боїв, які свої враження та переживання переливали в пісні – своєрідний символ національної історії. Стрілецькі пісні стали одним з найвизначніших мистецьких пам'яток визвольних змагань та патріотизму, залишились у фольклорній спадщині, як одне з найцінніших надбань минулого сторіччя. Це передусім твори М. Гайворонського, Р. Купчинського, Л. Лепкого та інших січових стрільців, що навіть в найтяжче воєнне лихоліття зберігали почуття прекрасного. Багато авторських стрілецьких пісень з часом стали народними через стилістичну спорідненість з історичними народними піснями і отримали таку популярність, що навіть за радянської влади їх у підкоректованому текстовому варіанті друкували в різних пісенних збірках. «Цей співаник приносить незвичайно цінний вклад у скарбницю української хорової літератури, знаменує дійсно онову нашого хорового репертуару і тому повинен би знатися всюди, де тільки існує хоровий гурток» [130, с. 1]. Ще одним цінним виданням СУПромУ був «Диригентський поради́ник», рекомендований для співаків, диригентів та просвітянських хорів при співпраці В. Витвицького, М. Колесси та З. Лиська, у якому міститься понад 100 нотних прикладів та ілюстрацій.

Ще у 1930 р. зі Львова розпочала мовлення перша польська радіостанція на території Галичини, що мала назву «Lwowska Fala». Є. Дмитровський писав: «Радіомовлення у ХХ ст. було найпотужнішим і одним з найвпливовіших засобів масової комунікації. Чимало українських музикантів брали участь у створенні музичних передач на львівському радіо, а їх високий професійний та мистецький рівень виконавства отримував схвальні відгуки у слухачів [54, с. 203]. Професіоналізація музичної освіти у Східній Галичині зумовила специфіку виконавської практики та слухацької традиції, й, відповідно, створення

високопрофесійних колективів та новітніх форм їх концертного життя, якими були, зокрема, музичні радіотрансляції. Завдяки діяльності Союзу, який відстояв у польської влади години ефіру, можна було чути і українську музику. За свідченнями Є. Цегельського, від 1936 р. СУПром, узявши на себе планування радіопередач української музики, «намагався теж всіма можливими способами ввести українську музику до програми польського радія» [195, с. 14].

У діяльності національних музичних громадських організацій виявляються дві тенденції як найбільш характерні. Перша пов'язана з широкою і послідовною демократизацією музичної культури і зростанням аматорського руху через залучення міського і сільського населення до традицій хорового співу та оркестрового музикування, а друга – з вихованням національних музичних кадрів і професіоналізацією музичного життя, що активізувало створення системи музичної освіти для середньої спеціальної і вищої школи, концертних, філармонічних установ, призвело до започаткування симфонічних оркестрів та формування українського національного музичного театру. Обидві тенденції більшою чи меншою мірою об'єдналися в діяльності найпотужнішої громадської організації Галичини – Музичному товаристві ім. М. Лисенка, яке виконувало функцію регулятора музично-освітньої та концертної діяльності краю. «Зусиллями членів Товариства – Б. Бережницького, В. Барвінського, М. Голинського, І. Гриневецького, Ф. Колесси, С. Людкевича, Н. Нижанківського, А. Рудницького, О. Ціпановської – у багатьох містах Галичини було засновано музичні школи та філії Товариства й ВМІ ім. Лисенка, що консолідувались у 30-ті роки ХХ сторіччя у «Союз українських співочих і музичних товариств»» [20, с. 16–17]. За словами Є. Цегельського, Музичне Товариство ім. М. Лисенка влаштовувало «українські концерти чи то солістів з краю чи з-за кордону, чи то великі ювілейні концерти, звичайно в злучі зі співочими товариствами «Боян», «Сурма» або «Бандурист»; великі концерти Шевченківські чи ювілейні силами оркестру львівської Опери «з доповненням, зложеним з професорів та учнів Музичного Інституту при співучасті наших

хорів під батугою Людкевича, Туркевича, Гриневецького, Охримовича, а згодом Антона Рудницького й Миколи Колесси» [195, с. 4].

Вище згадувалось, що Є. Цегельський був тісно пов'язаний з ВМІ ім. М. Лисенка і в роки навчання, й у міжвоєнному двадцятиріччі як педагог. Ця діяльність була для нього самого та для української громади Львова вельми важливою. С. Людкевич писав: «Музичний Інститут, не зважаючи на воєнну хуртовину та післявоєнну кризу, перетворився в найповажнішу нашу музичну установу вже не локального, а краєвого характеру, яка претендує на музичну консерваторію та конкурує успішно з найповажнішими музичними консерваторіями в Галичині й державі. Під цю пору Музичний Інститут Лисенка, крім централі, у виді повної консерваторії, має в усіх майже більших містах Галичини понад десять статуткових музичних, філіяльних шкіл» [112, с. 94]. Як зазначав А. Рудницький, «праця й діяльність Вищого Музичного Інституту ім. Лисенка ... була незвичайно корисна для розвитку українського музичного життя взагалі, а зокрема й з огляду на музичне виховування сотень української молоді, з лав якої вирости майже всі передові західньо-українські сучасні музики-виконавці і педагоги» [145, с. 357]. Філії та музичні класи Інституту були відкриті в Стрию (1913), Станіславові (1921), Дрогобичі й Бориславі (1923), Перемишлі (1924), Тернополі, Самборі й Коломиї (1929), Яворові (1930), Золочеві (1931). За словами Є. Цегельського, «музична школа ім. Лисенка з рядом філіалів в цілому краї виховує нову генерацію, яка проявляє більше зацікавлення музичними питаннями, ніж старша, і цим допоможе українській музиці досягти більшого розквіту» [195, с. 8].

У 1937 р. Є. Цегельський почав працювати на посаді директора у філіалі ВМІ ім. М. Лисенка у Перемишлі, одному з важливих історико-культурних центрів Галичини, де пробув до початку Другої світової війни. Період, проведений у Перемишлі, остаточно визначив кілька паралельних напрямків діяльності музиканта – виконавську практику скрипаля, працю педагога, музикознавця та активного громадського діяча.



Від середини ХІХ ст. Перемишль був, за словами музикознавця, «центром українського музичного життя Галичини», важливим осередком розвитку українського музичного мистецтва з багатими національно-культурними традиціями [185, с. 318]. Мистецьке життя міста характеризується різноманітністю та інтенсивністю розвитку його основних напрямків – інструментального виконавства, хорового мистецтва, сольного співу, музичної освіти, концертної діяльності. Серед освітніх закладів – Дяко-учительський інститут, який дав початок музичному шкільництву в Галичині (діяв до 1939 р.), українська гімназія, Руський інститут для дівчат, духовна семінарія. Дякоучительська справа в Галичині мала багату і плідну традицію, адже дяки були найміцнішою та найширшою сполучною ланкою між духовенством й вірянами. Важливою була їхня професійна музична підготовка, що стала можливою від часу започаткування Дякоучительського інституту в Перемишлі, основний навчальний напрямок якого охоплював співочоцерковний вишкіл [131, с. 182]. Виникали також нові музичні учбові заклади, зокрема, філія ВМІ ім. М. Лисенка, Драматичне товариство ім. Лесі Українки та інші. Тут існували професійні та аматорські організації й установи, що активно здійснювали або підтримували культурно-освітню діяльність міста. Продовжували свою працю школи та організації, засновані ще перед Першою світовою війною: музично-співацькі товариства «Перемиський Боян», «Руська Бесіда», «Засянський хор», філія Музичного товариства ім. М. Лисенка у Львові, культурно-освітнє товариство «Просвіта». Про їх діяльність писала тогочасна преса, зокрема двотижневик «Надсянська земля» (1938-1939 рр.) [60, с. 10]: «Перемиський Боян», заснований у 1891 році, ще від ХІХ ст. став осередком розвитку у сфері музичної освіти та виконавства. Виник він з ініціативи диригентів і композиторів М. Котка, Й. Кишакевича та В. Домет-Садовського, який входив до складу хорової трупи Остапа Нижанківського «Дванадцятка», що концертувала містами Галичини [39, с. 173]. Діяльність «Перемиського Бояна», який досяг серед інших хорових колективів міста найвищого професійного рівня, поширюючи музичну культуру, сприяючи пропаганді народних пісень і

найкращих досягнень світової класики, мала прогресивне значення для становлення українських хорових традицій. За словами Цегельського, «Бояни» «ширили хорову культуру по наших землях. Співати в «Бояні» належало до морального обов'язку нашої інтелігенції» [195, с. 15].

Та справжньою гордістю українців Перемишля була філія ВМІ ім. М. Лисенка, заснована у 1924 р. з ініціативи місцевих меломанів та української інтелігенції. Цей навчальний заклад належав до мережі Музичних Інститутів, розкиданих по цілій Галичині, опіку над якими мало Музичне Товариство ім. М. Лисенка у Львові. Як вказує Є. Цегельський, «багато безплатної і жертвенної праці присвятили Інститутам наші ідейні музики під проводом двох невтомних діячів музичного мистецтва – Станіслава Людкевича й Василя Барвінського» [185, с. 325]. Інститут мав найвищий рівень навчання серед інших музично-навчальних закладів, котрі діяли у той час в Перемишлі, завдяки тому, що виховання молоді базувалось на усталених просвітницьких традиціях попередніх років, пов'язаних зі здобутками в галузі музичного мистецтва, освіти, літератури, виконавської майстерності. Директорами інституту були в різні роки О. Ціпановська – концертуюча піаністка; відомий музикознавець, композитор, диригент та хормейстер В. Витвицький та останній його директор Є. Цегельський. Є. Цегельський провадив клас скрипки, керував оркестром гімназії, викладав теоретичні предмети – інструментознавство, гармонію, аналіз музичних форм, контрапункт та історію музики, вів заняття у класі камерної музики, давав сольні концерти. Іспити учнів інституту відбувались двічі на рік у приміщеннях Музичного інституту та Інституту для дівчат. Звичайно був тут присутній др. С. Людкевич, який виконував функцію інспектора музичних інститутів в Галичині, був головою іспитової комісії, до складу якої входили також директор і вчителі закладу. Нерідко замість С. Людкевича приїздив до Перемишля В. Барвінський, директор львівської централі. Дипломні іспити відбувались у Львові перед комісією ВМІ ім. М. Лисенка, після зачислення в Перемишлі теоретичних предметів [142, с. 63-64]. Разом з багатьма іншими діячами мистецтва Є. Цегельський був запрошений директором Української

гімназії С. Шахом до участі у мистецьких гімназійних імпрезах на лекції про значення музичної культури в історії українського народу, про діяльність визначних представників музичної культури [203, с. 71].

Вочевидь, розуміючи важливість і необхідність популяризації музичного мистецтва, Є. Цегельський при Інституті заснував курси для диригентів сільських хорів, які «поширювали культуру в маси». Він зазначав: «треба признати, що сільський елемент із великим запалом брався до музичної науки» [195, с. 8]. У роботі «Музичне життя Перемишля» митець згадує: «Прибувши до Перемишля відразу постановив я організувати при Музичному Інституті диригентські курси. Ці курси мали б за завдання піднести якість сільських хорів Перемищини й дальших околиць. Заплянована акція увінчалася успіхом. На жаль, розпочате діло знівечила по двох роках війна. Все ж дещо зроблено: в 1937/38 р. переведено піврічний курс першого ступеня. На ведення курсу запрошено Миколу Колессу ... На курсах викладалося: основи теорії музики, сольфеджіо, основи розуміння акордів, диригентуру і гру на якомусь інструменті: скрипці, фортепіані або мандоліні ... Закінчення курсів мало святочний характер ... Цими курсами старалися ми здійснити зазив Шевченка: «Обніміте, брати мої, найменшого брата». Найменшого брата вчили ми, як підійти до народної пісні, як із мертвих нот добувати перли» [185, с. 332].

Об'єднавши навколо себе талановитих педагогів і музикантів, Є. Цегельський розгортає активну громадську та концертно-виконавську діяльність, про що опублікована стаття «Музичне життя Перемишля» у книзі «Перемишль – західний бастион України» (Нью-Йорк – Філадельфія, 1961). Він – організатор тематичних літературно-музичних вечорів: пам'яті М. Лисенка, Т. Шевченка, М. Шашкевича, різних ювілеїв та свят. Популярністю користувались так звані Шкільні імпрези за участю учнів Інституту, в тому числі і учнівських хорів. Такі лекції-концерти не залишались поза увагою преси: «Скромний, але милий показ сучасної української музичної творчості відбувся 24 травня ц. р. (1939 – О. П.) в кімнатах філії Музичного Інституту імені М. Лисенка. Приємно було почути гру молоденьких елевів Інституту, яку

переплітали слова коротких вічевих пояснень їхнього директора д-ра Євгена Цегельського. Д-р Цегельський нав'язав у своєму вступному рефераті до своїх давнішніх викладів («Нарис історії української музики», «Микола Лисенко»), представив змагання сучасних українських галицьких композиторів та познайомив слухачів із кількома визначнішими постатями» [26, с. 4].

Викладачами інституту були «переважно люди з високою музичною освітою, бувші учні заграничних музичних консерваторій з відповідними дипломами» [195, с. 9]. Майже всі вчителі брали чинну участь у музичному житті краю як солісти, камерні виконавці чи диригенти, допомагали у різних імпрезах. Є. Цегельський зазначає, що «деякі з них концертували по інших містах, чи грали в радіо, інші писали музичні твори, книжки про музику, підручники, статті та рецензії, та навіть школи гри на музичних інструментах» [195, с. 10]. В таких концертах неодноразово виступали Є. Цегельський, В. Божейко та інші викладачі, тріо музичного інституту у складі І. Негребецької – фортепіано, Є. Козулькевича – скрипка та О. Красицького – віолончель.

У перемишльський період багатогранність таланту митця визначилась і у виступах як концертуючого скрипаля-віртуоза. Часто буває так, що з початком викладацької роботи митець усувається від концертного життя. Цього не сталося з Є. Цегельським, який належав до концертуючих, «граючих» педагогів, завдяки частим сольним та ансамблевим виступам завжди був у чудовій виконавській формі. Він наголошував: «часті сольні виступи, до яких приводить солідна, повна свідомості про трудність завдань підготовка, отримана з вірою в себе, а також життя в музичному гурті, реалізація на музичному полі – ось дорога до завершення музичної цілісності скрипаля» [181, с. 158].

Як виконавець і педагог музикант продовжив традицію галицької скрипкової школи, яка в українському суспільстві краю розвивалася у доволі складних умовах. Проте скрипкове виконавство українців Галичини набуло значної своєрідності завдяки традиціям народно-інструментального (троїсті музики) та аматорського домашнього музикування. Значним здобутком стала започаткована 1912 р. С. Людкевичем нова форма концертно-виконавської

діяльності – вечори класичної музики, у яких брали участь провідні галицькі скрипалі – Є. Перфецький та І. Левицький. Виняткову роль у становленні скрипкового мистецтва Галичини у першій третині ХХ ст. зіграли Є. Цегельський, Роман Придаткевич, Іван Ковалів, Володимир Цісик – музиканти, які згодом продовжили свою діяльність за кордоном [78, с. 429]. Концертне життя під час роботи Є. Цегельського в Музичному інституті було досить активним. Він сам бере участь у так званих музичних аудиторіях для учениць гімназії Українського інституту для дівчат, виступає на концертах як соліст-скрипаль, а також за співучасті чудових акомпаніаторів В. Божейко та Р. Сімовича [209, с. 1].

Згадуючи виконавську кар'єру Є. Цегельського, не можна оминати його талановитих високопрофесійних концертмейстерів. В. Божейко та Р. Сімович пройшли подібний шлях музичної освіти, після закінчення навчання у ВМІ ім. М. Лисенка удосконалювали майстерність у великих європейських центрах: В. Божейко у Відні, а композитор та піаніст Р. Сімович – у Празькій консерваторії по класу композиції й фортепіано та Школі вищої майстерності (у В. Новака). На батьківщині Р. Сімович працював у філіях ВМІ ім. М. Лисенка в Дрогобичі та Станіславові, а після війни – у Львівській консерваторії. За співучасті піаніста відбувся перший виступ молодого скрипаля Є. Цегельського у Львові. На цей концерт у часописі «Українська музика» вміщено рецензію В. Барвінського: «В неділю, 20 березня (1938 р. – О.П.), відбувся в Малій салі Муз. Тов. ім. Лисенка концерт скрипака д-ра Є. Цегельського, що став ... зовнішнім виявом завершення його музичних студій в державній консерваторії в Празі». Дописувач відмітив солідну технічну підготовку, гарний тон, чистоту інтонації та природність інтерпретації [5, с. 73]. Серед творів скрипкового вечора – концерт Й. Баха E-dur, «Весняна соната» Л. Бетховена, «Іспанська симфонія» Е. Лало, мініатюри Й. Сука, А. Дворжака, М. де Фальї. У рецензії на цей концерт С. Людкевич вказує на головні позитивні прикмети музиканта – «доволі гарний, хоч не надто об'ємистий тон, чиста, солідна техніка, виразове, інтелігентне фразування та щира музикальна інтерпретація без ніяких манер або

афектацій .. скрипак вийшов повним переможцем та збирав заслужені й щирі оплески» [113, с. 585] [див. дод. Б.2].

Плідною була творча співпраця Є. Цегельського з В. Божейко (Божейківною), яскравою обдарованою піаністкою. Закінчивши Академію музики у Відні та Нову віденську консерваторію, В. Божейко концертувала протягом 1920-1930-х років у Відні, Празі, Львові, Перемишлі, Станіславі, Коломиї та в інших містах Галичини з великими концертними програмами, пропагуючи кращі зразки національної та світової культури. Віртуозна піаністка з енергійною, темпераментною манерою гри, та, за словами С. Людкевича, з нахилом до бравурного, блискучого піанізму лістівського типу вона також була популярною акомпаніаторкою, виступаючи зі скрипалем О. Москвичевим, із відомими співаками М. Менцінським, О. Носалевичем, О. Руснаком, М. Голинським, М. Сокіл, А. Остапчук та іншими. У 1926–1940 рр. В. Божейко викладала фортепіано у філії ВМІ імені М. Лисенка у Перемишлі. Її гра визначалася «побіч бравурної, чистої техніки ще й буйним темпераментом і драматизмом ... Тисячам дала вона своєю грою насолоду, розраду, охоту до життя і до праці і в цьому може й найбільша її заслуга» [185, с. 328]. Найбільше вона любила грати твори Ф. Ліста, а з українських композиторів – С. Людкевича. Будучи з композитором у дружніх взаєминах, заохочувала його компонувати. У статті «Музичне життя Перемишля» Є. Цегельський згадував: «Не забуду вечорів, перебутих утрійку з Людкевичем у домі Божейко, на яких провадилися розмови про музику, чи не найцікавіші, які довелося мені коли-небудь чути. Божейко і я підготовлялися до концертних виступів, тож при Людкевичі робили ми домашній концерт, а потім він ділився з нами думками про виконання поодиноких творів» [185, с. 328].

У 1939 р. розпочалось спільне артистичне турне Є. Цегельського і В. Божейко містами Галичини. Концерт до 125-ї річниці від дня народження Т. Шевченка, який відбувся під егідою СУПромУ 12 березня 1939 р. у малій залі М. Лисенка у Львові пройшов при значному зацікавленні глядачів. Виступ музикантів був позитивно оцінений критиками, які писали про врівноваженість,

ритмічну солідність та інтонаційну певність у грі скрипаля та технічно-мистецькі дані піаністки. Поряд з відомими широкому загалу творами світової класики – «Крейцерової сонати» Л. Бетховена, скрипкового концерту Ф. Мендельсона, «Меланхолійної серенади» П. Чайковського, «Мазурки» Г. Венявського та «Віденського капрису» Ф. Крейсера прозвучав «Тихий спомин» С. Людкевича [24, с. 9]. Після виступу в Коломиї 2 квітня того ж року цей, ще маловідомий на той час твір композитора був відмічений пресою як дуже цікавий своєю українською контрастністю темпу та динаміки, широко продуманий та гарно переданий молодим віртуозом, який володіє всім мистецтвом скрипкової техніки» [122, с. 2].

Подальші концерти були відіграні з великим успіхом у Яворові та Добромилі. Звучали твори Й. Баха, Ф. Ліста, А. Дворжака, Г. Венявського, З. Фібіха та інших композиторів. Численні рецензії, розміщені на сторінках періодики свідчать про професіоналізм музиканта, високий художній рівень та свого роду новаторський виконавський стиль: «Євген Цегельський диспонує доброю технікою, шляхетним і нефорсованим тоном. Технічні і змістові проблеми переводить на прецизній ритмічній канві» [4, с. 62].

Ще один спільний виступ музикантів був організований Музичним товариством ім. М. Лисенка у Перемишлі 1 квітня 1939 р. і, на думку критиків, був «немов закінченням малого артистичного турне містами Східної Галичини»: «Перемиське громадянство вже декілька років мало нагоду вітати Євгена Цегельського на концертній естраді й приймало завжди його гру дуже тепло ..., по виконанні кожної точки вдячні слухачі нагороджували виконавця рясними оплесками» [92, с. 3]. У ряді концертів, що відбулись у Станіславові, Золочеві, Бродах, Радехові та в Кам'янці-Струмиловій, його акомпаніаторкою була Ольга Цегельська, дружина Л. Цегельського, яскрава піаністка, яка закінчила консерваторію Галицького Музичного Товариства у Львові у відомого чеського професора В. Курца.

Значний вплив на культурно-мистецьке життя Галичини міжвоєнного періоду мали громадські й культурні заходи, що об'єднували прогресивні

українські культурні сили. 29 січня 1939 р. скрипаль виступив як соліст на ювілейній Академії в Перемишлі з нагоди 950-річчя хрещення Київської Русі: 21 травня 1939 р. у Кам'янці-Струмиловій (тепер Кам'янка-Бузька) на концерті з нагоди 125-річчя від дня народження Т. Шевченка. Своєю концертно-гастрольною діяльністю, на прикладі власних успіхів і досягнень, а також педагогічною працею, спрямованою на інтелектуальний та професійний розвиток учнів, Є. Цегельський виховував молоде покоління музикантів. Спільна активна участь педагогів, учнів гімназій та музичного інституту у власних концертах та мистецьких імпрезах міста – важлива ознака культурного життя Перемишля. Високо оцінювались виступи та звітні концерти учнів, на які завжди очікувала публіка і про які інформувала преса. Це свідчило про високий виконавський рівень вихованців Інституту [142, с. 64-67].

Є. Цегельський провадив також активну музично-просвітницьку діяльність, готуючи реферати та коментарі до концертних виступів учнів інституту та гімназії, зокрема про значення музичної культури в історії українського народу. Музичне життя школи не обмежувалося тільки виступами учнів. До участі в мистецьких імпрезах гімназії директор С. Шах запрошував перемиських співаків-солістів, піаністів та митців з інших міст. Серед них – бас Іван Романовський, тенор львівської опери Михайло Голинський, «Мефіст» львівської опери Зенон Дольницький, сопрано Стефанія Лужецька [142, с. 85].

Чимало уваги музикознавець надавав оглядам концертних програм відомих на той час музикантів-виконавців, які виступали у Народному домі в Перемишлі. Інституція «народних домів», що вели суспільну та культурно-мистецьку працю у формі організацій лекцій, виставок, театральних вистав, різних урочистих заходів, концертів за участі місцевих і запрошених солістів, хорів та ансамблів, має гарну традицію в розвитку українського національно-культурного життя в Галичині. Музичні товариства Перемишля часто влаштовували свої концерти на сцені «Народного дому». Не були рідкістю й концерти визначних солістів. Тут виступали співаки С. Крушельницька, М. Менцінський, М. Сокіл з А. Рудницьким, М. Голинський, В. Тисяк і М. Дуда;



піаністи Л. Колесса, Г. Левицька, Р. Савицький; зі скрипалів окрім Є. Цегельського Ю. Крих, О. Москвичів з Т. Шухевичем; віолончелісти Х. Колесса, Б. Бережницький з В. Барвінським та багато інших. Є. Цегельський зазначав, що «перемиська громада, згідно її еліта, мала високі амбіції. Вона запрошувала до себе найкращі українські виконавчі сили, щоб виступали як солісти на академіях, концертах, або навіть на самостійні концерти ... Прийняття гостя було тепле й артисти виїжджали з Перемишля з гарними споминами» [185, с. 333]. Високий фаховий рівень відомих виконавців стимулював процес професіоналізації музичного середовища у регіоні.

Активний мистецький розвиток української громади Перемишля й усієї Галичини перервала Друга світова війна. Політичні домовленості між Гітлером і Сталіном поділили Польщу, Східна Галичина згідно з цими домовленостями відійшла до Радянського Союзу. Для української інтелігенції Галичини почалась «чорна смуга» – тривалий період нищення і комунізації питомих національних духовних цінностей. «В цьому контексті особливо болісно сприймаються наступні події – початок Другої світової війни і всі пов'язані з нею наслідки – бо саме вони обірвали надзвичайно багатообіцяючий злет галицького мистецтва, який взяв розгін у 30-ті роки», – зазначає Д. Дувірак [55, с. 11]. Чимало видатних митців стали жертвами комуністичного терору, ті, кому вдалось врятуватись, намагались емігрувати на Захід. В еміграції опинився й Є. Цегельський. Проте перші роки радянської, а потім німецької окупації він все ще залишався на рідній землі.

### *1.2.3 Роки окупації та повоєнної діаспори.*

Внаслідок політико-ідеологічної ситуації в Радянському Союзі подальша діяльність музикознавця містить багато «білих плям», дослідження яких пов'язане з об'єктивними труднощами, спричиненими відсутністю джерельного та архівного матеріалу. Незначний обсяг фактажу, передусім спогади членів родини митця, а також його епістолярна спадщина дають змогу реконструювати

у загальних рисах основні віхи життєвих обставин Є. Цегельського у буремні роки Другої світової війни та в еміграції.

У вересні 1939 р. передмістя Перемишля Засяння опинилось окупованим, внаслідок чого Є. Цегельський разом з родиною виїхав до Кракова. Там він працював у ресторані «Українське казино», де грав вечорами в супроводі піаніста, а також у складі квартету та струнного оркестру. Ось як описує у своїх мемуарах тогочасні події Ю. Цегельський: «В Кракові було українське казино, яке в тому часі, себто під кінець 1939 р. дуже оживилося. Там стало вечорами грала дуже добра оркестра і одним із скрипаків був там власне Євген Цегельський. Там отже при грі оркестри можна було потанцювати й там на такі танці приходили різні німецькі військові. З початком 1940 р. однак німецька окупаційна влада наказала всім військовим приходити до того казино й наказала (*заборонила – О.П.*) всяку музику. В тім часі однак д-р Євген Цегельський перейшов на працю скрипаля в оркестрі німецького театру в Кракові» [201, с. 445]. 28 червня 1940 року музикант виступив як соліст на концерті у Кракові на честь Івана Франка.

У 1942 р. Є. Цегельський переїхав до Львова. На тлі масових репресій та насильницьких депортацій система політичної цензури охопила усі сфери суспільного і культурного життя Галичини як з боку радянської влади, так і з боку нової, цим разом німецької окупаційної. Радянська влада ліквідувала НТШ, «Просвіту», «Рідну школу», «Союз українок» та інші громадські культурно-освітні організації, реорганізовувала клуби, музеї, товариства, що переважно завершувались їх закриттям.

І все ж Галичина опинилася у сприятливіших умовах, аніж решта українських земель. Передусім, Генерал-губернаторство мало статус, так би мовити, не окупованої території, а було безпосередньо підпорядковане Рейхові як його складова частина. Там були більші можливості для розвитку культурного життя, ніж у Райхскомісаріаті України, де було заборонено створювати культурні товариства та проводити публічні збори. Вже влітку 1941 р. було поновлено діяльність товариств і організацій, видавались національні

газети та журнали, запрацювали українські театри, утворено «Спілку українських музик», організовано літературно-драматичні та музично-хорові гуртки, проведено конкурси самодіяльних хорів, солістів, оркестрових колективів. Попри всі ускладнення, «Українське видавництво» (Краків–Львів) змогло протриматися аж до кінця німецької окупації, зміг діяти літературно-мистецький клуб, що згуртував навколо себе творчі спілки. Силою обставин Львів знову став «П'ємонтом» культурного життя понівеченої України. Для українців видавали щоденну газету «Львівські вісті», для поляків – часопис «Gazeta Lwowska» [153, с. 269-270]. А. Соловійова пише: «Пульсувало у Львові й музичне життя. Працювала музична школа та філармонія, великі можливості відкривалися перед львівськими композиторами. У клубах часто відбувалися музичні авторські вечори, в залі великого театру йшов «Кавказ» С. Людкевича, «Українське видавництво» оголошувало конкурси на музичні твори» [153, с. 273].

Дзеркалом літературно-мистецького життя Львова періоду німецької окупації став місячник «Наші дні» (виходив від грудня 1941 р. по травень 1944 р., підпорядкований «Українському видавництву») – під багатьма оглядами унікальне періодичне видання, яке треба високо оцінити з боку змісту та поліграфічного рівня, зважаючи на час, коли воно виходило. Цей журнал відбивав назагал усе, що діялося тоді в українській літературі, мистецтві, театральному житті та музиці, а подекуди, й у ділянці науки, і був тим виданням, де було сконцентровано всі культурно-творчі сили. Часописом високого культурного рівня, що гідно репрезентував українське книгознавство в європейському світі, був журнал «Українська книга». Львівські митці також часто виступали на сторінках газети «Краківські вісті» [153, с. 272]. Саме у цьому часописі Є. Цегельський розміщує статті з нагоди святкувань у Львові столітнього ювілею М. Лисенка у 1942 р. – «Батько української музики», «Дмитро Ревуцький про Миколу Лисенка», «Творчість Миколи Лисенка» та інші дослідження, зокрема «Українська пісня».

З-поміж багатьох публікацій, що висвітлювали літературно-мистецькі події, вирізняються статті, присвячені діяльності Українського театру (заснованого у липні 1941 р.), що займав визначне місце у мистецькому житті Львова, хоча діяв у межах, які диктувала окупаційна німецька влада. Незважаючи на підпорядкування німецькій адміністрації, керівництво театру залишалося українським, на чолі з директором А. Петренком і художнім керівником В. Блавацьким [153, с. 273]<sup>4</sup>.

В умовах жорстокої німецької окупації Цегельський продовжує активну творчу та суспільно-громадську діяльність: керує оркестром Львівського радіо, організовує музичні імпрези. На замовлення відділу культурної праці при Українському Центральному комітеті у 1941 р. митець підготував до друку підручник «Інструментознавство»<sup>5</sup>.

Важливу координуючу роль у розгортанні мистецького життя окупованої Галичини мав Крайовий ІНТ, який підпорядковувався відділу культурної праці Українського центрального комітету (УЦК або «Централя»), головою якого був Кость Паньківський, і, як читаємо на сторінках газети «Краківські вісті», він «провів велику працю, піклуючись самодіяльним народнім мистецтвом як у Львові, так і в Краю»<sup>6</sup>. Ця праця не була легка, але завдяки ініціативі та енергії людей, що взялися за неї, зокрема відомому диригентові о. С. Сапрунові, який кермує цією установою, ІНТ може вже похвалитися гарними успіхами» [76, с. 11]. Свою діяльність Інститут розгорнув у п'яти т. зв. кабінетах: музичному, театральному, образотворчому, декораційному та етнографічному. Є. Цегельський, заступник директора ІНТ (1942-1944 рр.), завідував музичним відділом, заходами якого зорганізовано понад 1000 хорів, заочну музичну студію, що нараховує коло 300 студентів, створене нотне видавництво, яке

---

<sup>4</sup> У подальшому значний період життя Є. Цегельського пов'язаний з діяльністю новоствореного театру В. Блавацького.

<sup>5</sup> За свідченнями рідні, підручник не вийшов в світ у зв'язку з воєнними подіями, але Я. Михальчишин у спогадах «З музикою крізь життя» пише: «Окремим виданням вийшли його (Є. Цегельського – О. П.) книжки під заголовком «Інструментознавство» [125, с. 122].

<sup>6</sup> ІНТ, що на той час знаходився на Францісканській вулиці (тепер Короленка), мав невеликий концертний зал, необхідний театральний реквізит (костюми, декорації, тощо) та нотну бібліотеку.

видало низку творів для сільських і містечкових хорів, проведено коло 20 диригентських курсів I і II ступеня та «покликала до життя т. зв. «Музичних студій» в таких місцевостях: у Львові, Перемишлі, Ярославі, Дрогобичі, Чорткові, Тереховлі, Золочеві і Самборі» [76, с. 11].

На посаді директора музичного відділу ІНТ Є. Цегельський виявив значний організаторський хист, що дозволило йому стати відомим і авторитетним діячем музичної культури. Він створив і очолив музичну школу, концерти солістів, з'їзди культурно-освітніх працівників [див. дод. В]. При ІНТ існував відділ Концертного бюро (КБ), який фактично звітував відділові культурної праці УЦК у Львові. а юридично підлягав законам «німецької пропаганди, а властиво Гештапо. У цій дійсності «шефи» намагались накидати Концертному Бюрові свою волю й напрямні» [104, с. 64]. Усі концерти мали мати дозвіл. Якщо це були імпрези, в програму яких входило живе українське слово, то треба було прикладати до затвердження влади весь матеріал у перекладі на німецькою мовою в трьох примірниках. Також строго були контрольовані композитори. Коли походження якогось мало найменшу тінь не арійського походження, їх виступи були заборонені. Не зважаючи на це, КБ від середини 1941 р. до початку 1944 р. організувало в загальному понад 700 концертних імпрез [104, с. 64–65]. Його головною засадою був високий мистецький рівень усіх його концертів. До цієї праці були запрошені визначні актори, музиканти, диригенти, композитори, музикознавці. М. Кульчицький пише: «Ансамблі чи окремі виконавці, які одержували признання на переглядах, були високо фахової вартости і їхня праця, їх виступи були високо успішні. Виконавцями концертних імпрез цього бюро були мистці всіх родів: музики, співаки солісти (жінки й чоловіки), ансамблі легкої музики, хори (мішані й чоловічі), балетні пари чи групи, квартети т. зв. «ревелерсів» (мішані й чоловічі), ансамблі бандуристів і т. п.» [104, с. 65].

У 1942 р. за дорученням Якова Маковецького, політичного і громадського діяча, учасника державного відродження Карпатської України, одного з головних діячів ОУН Є. Цегельський їздив у справах до Києва, де намагався

долучитися до музичного життя фаховими публіцистичними розвідками «Музичне життя у Києві», які збереглися у архівних фондах ЦДАВОВ України. Під час перебування в Києві Є. Цегельському, за його словами, вдалось «поробити кілька цінних знайомств з київськими музикантами», що виявилось «рідкістю, яку можна порівняти до якихось святочних хвилин. Та перш за все я уважав моїм обов'язком ... українського музиканта, відвідати рідню нашого великого композитора Миколи Лисенка і зложити поклін його пам'яті» [184, с. 33]. Є. Цегельський згадував, що син великого українського композитора – Остап, директор Київської консерваторії, розповідав про труднощі навчання в умовах німецької окупації, «про плани святкування століття народин Миколи Лисенка, що припадають на 22 березня ц.р., (1942 – Є.Ц.) про труднощі у веденні Консерваторії, про музичне життя за часів большевиків та плани на майбутнє». Остапа Лисенка також цікавило музичне життя Галичини, тож «дискусія була жива й цікава» [184, с. 33].

Після повернення з Києва Є. Цегельський разом з іншими діячами Інституту (С. Сапруном, Є. Козаком) організовує Перший краєвий конкурс хорів, що відбувся у 1942 р. на окупованих територіях Західної України та був присвячений 100-річчю від дня народження М. Лисенка. Навіть Друга світова війна не стала на перешкоді святкуванню ювілею великого українця, популярність якого була надзвичайно великою – твори композитора у виконанні хорових гуртків звучали майже у кожному галицькому селі. З матеріалів та документів про діяльність СУПроМу дізнаємось, що ще у 1938 р. «Союз Українських Журналістів і Письменників на Чужині заініціював підготовку урочистостей, пов'язаних з «відсвяткуванням 100-ліття уродин М. Лисенка в 1942 р. ..., справу ними порушену кладе собі як одну з найважливіших точок своєї дальшої діяльності» [154, с. 127].

Проведення ювілеїв М. Лисенка виявило, з одного боку, рівень потреб і очікувань громадськості у гідному вшануванні пам'яті композитора, з іншого – можливості для їх реалізації. Для організації святкувань було скоординовано зусилля СУПроМу у Львові та Союзу українських журналістів і письменників

на чужині, з центром у Празі. Союз, своєю чергою, об'єднував понад 50 провідних літераторів, журналістів та науковців, які проживали у різних містах Європи. Саме завдяки заздалегідь розпочатим підготовчим заходам вдалося реалізувати задумане в умовах війни. У цій масштабній акції еміграційні сили були задіяні у різних формах, зокрема й як безпосередні учасники. У святкуваннях брали участь також вихідці зі східних регіонів Радянської України, які перебували тоді у Львові. Активно співпрацюючи з галичанами, вони надавали проведенню ювілею загальнонаціонального характеру [117, с. 142].

Метою краєвого конкурсу хорів було прагнення підвищити культурний та професійний рівень українських хорів у Галичині, популяризувати творчість видатного українського композитора М. Лисенка та піднести значення хорової самодіяльності у національному вихованні [2, с. 13]. Це було грандіозне свято хорового мистецтва. Є. Цегельським було складено програму свята. Окрім індивідуально вибраного репертуару, хори повинні були вивчити три обов'язкові композиції Лисенка: «Ой, діброво, темний гаю», «Ой, гай мати», «Час додому, час». Краєвий конкурс хорів проводився майже півроку і набув широкого розмаху. До повітових конкурсів зголосилося 450 хорів. Ця кількість, як і той факт, що деякі з цих сільських хорів, згідно з оцінкою журі, були непересічного рівня, якнайкраще свідчить про розвиток хорового аматорства. І коли взяти до уваги, що цей розвиток відбувався, очевидно, без найменшої допомоги зі сторони польської влади, а навпаки, вона більше шкодила цьому розвитку, ніж будь-якій іншій культурній українській діяльності по селах, то справді можна пишатися станом розвитку хорової ділянки в галицьких селах перед Другою світовою війною, надто коли рівняти цей розвиток до подібного роду в Радянській Україні, за всебічної допомоги – моральної, професійної і фінансової – від радянської влади [145, с. 312].

Після повітових конкурсів, що відбувались у вигляді концертів та оцінювались у кількох номінаціях, були підібрані найкращі колективи для заключного етапу конкурсу у Львові. Виступ кожного хору оголошував

керівник Музичного кабінету ІНТ (Є. Цегельський – О. П.) [2, с. 17]. Було представлено 26 колективів, у тому числі Дрогобицький та Станіславський «Бояни», Станіславська «Думка» та Львівська «Сурма». До складу журі увійшли: д-р. К. Паньківський, о. С. Сапрун, д-р. Є. Цегельський, д-р. В. Барвінський, д-р. С. Людкевич, д-р. З. Лисько, професор М. Колесса, диригент Львівської опери Л. Туркевич. Опісля співаки пройшли колонами міста в напрямку Святоюрської гори, щоб на площі кафедрального собору скласти поклін Митрополитові Андрію Шептицькому, «викликаючи своїми чудовими одягами та бадьорою поставою захоплення серед перехожих. Незвичайну картину творили ці, наче б квітами замаєні лави українських співаків» [2, с. 24]. Виступи хорів, перебіг урочистостей, проведення фестивалю дістали широкий відгук як в україномовній пресі, так і в еміграційній, зокрема, в журналі «Екран» (Чикаго), газеті «Свобода» (Нью-Йорк).

У 1943 р. в окупованому Львові Є. Цегельський зібрав та підготував матеріал для видання «Альманаху першого краєвого конкурсу хорів у Галичині (У сторіччя народин Миколи Лисенка)». На думку В. Барвінського, поза загальною красою, ефектним зовнішнім оформленням фестивалю «його значіння широким кругом заторкує наше майбутнє, воно висуває перед нами різнорідні проблеми не тільки суто мистецького, але й організаційного характеру та порядку» [6, с. 3] [див. дод. Г].

23 травня 1943 р. з нагоди відкриття пам'ятника Денисові Січинському у Станіславі митець виголосив промову в театрі на святковій краєвій академії. Про цю подію у збірці «Альманах Станіславської землі» міститься стаття «Денис Січинський, його творчість і життя» [178].

У зв'язку з наближенням фронту воєнних дій до Львова, у 1944 р. Є. Цегельський був евакуйований з театром «малих форм» під назвою «Веселий Львів», із директором якого, Зиновієм Тарнавським, співпрацював на посаді керівника музичного кабінету. Проте у зв'язку із хворобою він не зміг брати участі у важкому мандрівному житті, тож поїхав до Відня, де якийсь час грав у оркестрі театру оперети – Раймунд-театрі [201, с. 448]. Але воєнні події



призвели до закриття закладу та відправки усіх працівників на фізичні роботи. Євген попав на роботу до фабрики Зіменс-Гальське у Відні, жив голодуючи у дуже скрутних умовах і важко захворів. Як постійний мешканець міста Перемишль, що після війни опинилось під владою Польщі, він був заарештований австрійською владою, але насильного виселення вдалось уникнути через важку хворобу доньки. У серпні 1945 р., після окупації Відня радянськими військами [201, с. 448] музикант дістав дозвіл на проживання з родиною у столиці Австрії, де став концертмейстером у професійному оркестрі Бургтеатру, найвідомішого віденського драматичного театру, чим дуже пишався. У посмертному некролозі, вміщеному у нью-йорській газеті «Свобода», зазначено: «Він (Є. Ц.) добився найвищого успіху в усій своїй музичній кар'єрі – став концертмайстром великого віденського «Бург-театру» – річ майже нечувана для «ауслендера» під гітлерівським режимом» [140, с. 4]. Згодом, на чужині, Є. Цегельський у листі від 12 серпня 1974 р. згадуватиме: «А я гордий з цього, що був вже після другої світової війни концертмайстром одного з віденських театрів і що тисячі і тисячі віденців із запертим віддихом слухали моєї сольової гри на тлі оркестри, гри майстра штуки, набутої довголітніми студіями і практикою у найкращих центрах музичної Європи, насиченої кров'ю українського серця ... Позицію концертмайстра я виборов собі на конкурсі, до якого стало 15 скрипаків. Це було у Відні, на чужині. Оскільки я знаю, я був самотнім українцем, що коли-небудь був у Відні концертмайстром» (лист від 17 серпня 1974 р.) [135, с. 177].

10 січня 1946 р. Євгена заарештовують (як виявилось на допитах, у зв'язку з політичною діяльністю його дядька Л. Цегельського), і хоч у казематах НКВС він пробув недовго, однак безпідставні переслідування визначили подальшу долю всієї родини. У березні того ж року Цегельські виїхали транспортом біженців і за тиждень опинились у таборі Нового Ульму (Німеччина).

Як відомо, одним із наслідків бурхливих подій Другої світової війни стала потужна масова хвиля еміграції до країн Європи та Америки. Від попередніх

переселень ця хвиля різнилась активною творчою діяльністю, освіченістю, організованістю і рішучими прагненнями продовжувати пропагувати українське мистецтво та культуру на чужині. Біженці, шукаючи порятунку, опинились на землях Німеччини, Австрії та Італії. Більшість з них оселялись у так званих таборах для переміщених осіб (Displaced Persons) [116, с. 2210].

У період перебування українців у таборах для біженців та переміщених осіб було закладено початки професійних, культурологічних і просвітянських організацій, товариств та об'єднань, діяльність яких була підпорядкована захисту прав та інтересів національних меншин. Так, Центральна Комісія у справі переселення українських емігрантів піклувалась передусім про забезпечення нагальних життєвих потреб. «Але разом з тим ми хочемо зберегти свою мову, свої звичаї, віру та культуру, які для нас є найдорожчим духовним скарбом», йшлося у замітці, опублікованій в американському часописі «Свобода» [141, с. 3]. Діаспорні осередки стають центрами політичного та культурного життя українців. Як зазначає Л. Запольська, «Особливістю повоєнної хвилі після 1945 р. стало те, що на території Німеччини та Австрії сформувалося ціле гроно визначних українських митців. Це був справжній інтелектуальний потенціал нації, який прагнув гідно представити себе європейському оточенню» [69]. Впродовж 1945–1949 рр. тут мешкали й працювали Улас Самчук, Іван Багряний, Катря Гриневичева, Оксана Лятуринська, Євген Маланюк, Святослав Гординський, Аркадій Животко та багато інших. Їм належали видання художніх, публіцистичних, документальних і політичних творів; вони сприяли появі на чужині таких вартісних видань як «Українські вісті», «Українська літературна газета», «Час», «Арка», «Мур», «Нові дні», загалом – понад три сотні періодичних і неперіодичних видань у таборах для переміщених осіб цього складного часу. Важливе місце в їхніх лавах належить також літературно-мистецьким і науковим виданням «Літаври», «Керма», «Студентський шлях», «Студентський прапор», «Стежі» та інші. У діаспорі працювали літератори, публіцисти і редактори: Юрій Клен, Авенір Коломиєць, Андрій Гарасевич [69].

Одну з найбільших груп серед переміщених осіб склали українці, які в результаті нелегкої боротьби з радянськими репатріаційними органами вибороли право самостійно вирішувати свою власну долю. На думку Л. Стрільчук, це була надзвичайно строката група у соціальному відношенні. Серед них траплялися представники української інтелектуальної еліти, інтелігенція, духовні особи [161, с. 56–57].

Українські емігранти, опинившись у чужій країні, усупереч надскладним побутовим умовам активно налагоджували політичне, суспільно-громадське, культурно-освітнє, релігійне, літературно-мистецьке життя та видавничу діяльність. Про це свідчать повідомлення на сторінках періодики, що друкувалися на територіях таборів, зокрема в газеті «Українські вісті», Спілки українських письменників та журналістів в Ульмі: «В українському таборі Н. Ульму 3-4 квітня (1946 р. – О.П.) відбувалася конференція мистецтвознавчої групи Української Вільної Академії Наук, де прочитано наукові реферати з історії й теорії українського мистецтва ... Академія має свого президента, яким є відомий проф. Дмитро Дорошенко» [167, с. 3].

Мистецьке товариство в таборі Новий Ульм було засноване 14 березня 1946 р. Товариство ставило своїм завданням плекати національні традиції українського театру для задоволення культурних потреб табору. З гастрольями перебували акторські колективи, зокрема ансамбль українських акторів під мистецьким керівництвом В. Блавацького. Ставили «Чорноморці» та «Еспанську Муху» [61, с. 4]. Була заснована професійна спілка журналістів і письменників Нового Ульму та Ульму, яка мала солідну технічну базу та широкі плани видавничої діяльності. Функціонувала радіостудія табору, яка транслювала місцеві концерти. «Пласт, школа, хори співають пісень. Співають все ... Малярі організують виставки ... Талановитий молодий скульптор і різьбяр з Лемківщини Осташ, зціпивши зуби, ліпив чудові живі постаті. А в той час праці п. Осташа не абияк визначаються на виставках у Парижі і Лондоні ... Друкується багато книжок ... Добре, що в нас є школи, курси, театри, майстерні», читаємо в газеті «Українські вісті» [139, с. 4]. Концерти за участю

українських митців зазвичай відбувались у переповнених залах і отримували схвальні відгуки у пресі. Так, з приводу камерних концертів трійки наших митців, а саме: співачки Клавдії Таранової, піаніста Романа Савицького та віолончеліста Івана Барвінського у німецькій пресі, зокрема у часописі «Passauer Neue Presse» було розміщено рецензії. Одна з них такого змісту: «Солісти дали високу художню насолоду виконанням своїх та чужоземних майстрів і дали нам змогу поглянути в здоровий своїм коренем, повний темпераменту і журливий світ музичних ідей» [129, с. 5]. Промовистим виявився відгук на концерт хору і капели бандуристів під головуванням Володимира Божика, у якому звучали історичні пісні, «тематичні в'язанки (зокрема оригінальна в'язанка з пісень «Засвістали козаченьки» та «Ревуть стогнуть гори-хвилі»), побутові, жартівливі пісні і танці: «Переповнена по вінця заля (більше тисячі глядачів) піднесено реагувала на кожну пісню, виконану, до речі, з винятковою майстерністю, прямо таки віртуозністю, і почуттям ... Цілий концерт був тріумфом української музичної культури» [156, с. 4]. Кілька наведених прикладів демонструють високий рівень професіоналізму українських митців у різноманітних фахових ділянках.

Після Нового Ульму сім'я Цегельських потрапляє до таборів Аугсбургу (Німеччина), у якому також зосередилась значна частина високоосвічених українських діячів різних галузей, тож відбувалась активна наукова, культурно-мистецька та освітня діяльність: засновувались українські школи, драматичні гуртки, музичні колективи тощо. Ось як свідчить учасник новоствореного хорового гурту: «в місті Аугсбурзі із залишків хору ім. Леонтовича організовано нове співоче тіло. Попавши у злиденні таборі будні, хористи не могли сидіти без діла. Вони хотіли співати і продовжувати традицію свого попередника. Хотіли показати чужинцям многогранність української культури ... При сприятливих умовах і при співпраці громадських та церковних чинників створено новий професійний хор під назвою «Україна» під мист. проводом Городовенка» [103, с. 28]. У репертуар хору, який складався з 42 осіб, було включено, крім світських, ще й духовні пісні. Концерти відбувались як у

православних церквах, так і в римо-католицьких костелах або в міських чи таборових залах. Для більшої урочистості було включено до духовного репертуару латинську месу G-dur композитора М. Фільке. З українських композиторів хор виконував твори церковної музики, що були перекладені живою українською мовою і такою мовою завжди виконувались. Звучали твори Д. Бортнянського, А. Веделя, М. Леонтовича, М. Лисенка, К. Стеценка, О. Кошиця, В. Барвінського та ін. Рецензент писав: «Ті з чужинців, які бували на наших духовних концертах, відвідували з великим зацікавленням і наші вечірні виступи, а на другий день преса чи їхній музичний світ порівнювали нашу віру в Бога з любов'ю до поневоленої нашої землі і народу» [103, с. 30].

За спогадами автора саги про родину Цегельських Ю. Цегельського, у таборі Є. Цегельський диригував оперою «Запорожець за Дунаєм», що була поставлена за співучасті В. Божика, відомого співака, у майбутньому хорového диригента та композитора, який підготував вокальні партії та виконував партію Андрія. Також долучився до роботи в оркестр театру В. Блавацького «Ансамбль українських акторів» як концертмейстер та музичний керівник. «Блавацький тоді пробував провадити такий театр, що як мандрівний обслуговував різні табори скитальців по таборах Західної Німеччини» [201, с. 449]. В Аугсбургському театрі (Augsburg) В. Блавацький поставив оперету Легара «Жайворонок». Це була перша спроба постановки західноєвропейської оперети. Табір знаходився в колишніх німецьких казармах «Зомме Касерне», а тому мав таборову церкву і концертний зал [16,52]. Як зазначає О. Білас, ансамбль складався з 47 акторів, відомих ще з львівських сцен, які продовжували традиції галицького театру. Концертами й естрадними виступами в таборах ансамбль почав жваву театральну діяльність, стаючи улюбленим мистецьким колективом на еміграції. Драматург ставив «Украдене щастя» І. Франка, комедію «Мужчина з минулим» Арнольда і Баха, трагедію «Народний Малахій» М. Куліша та інші (загалом 309 вистав). Праця колективу йшла у двох напрямках: теоретично-навчальному і практичному (репертуар). Запрошували нових викладачів, які систематично проводили лекції з усіх ділянок театального мистецтва.

Ансамбль українських акторів В. Блавацького завоював славу репрезентативного українського театру на еміграції як добором репертуару, так і справді високим професійним рівнем акторської та режисерської роботи [16, с. 73–76].

Те, що на еміграції опинилася поважна частина провідної української культурної верстви, спричинило поживлення в різних мистецьких сферах. Переїзд Є. Цегельського у вересні 1947 р. до Аугсбургу створив можливість подальшої професійної реалізації його творчого потенціалу, передусім як соліста-скрипаля. Окрім того, митець заснував українську музичну школу і став її директором. Школа влаштовувала конкурси, проводила іспити, видавала свідоцтва.

Таким чином, багатогранна культурно-мистецька діяльність емігрантів, які зазвичай були вихованцями провідних українських та європейських навчальних закладів дала можливість не лише зберегти свою національну ідентичність, а й утверджувати і творчо розвивати найвагоміші надбання українського мистецтва у іншому етнічному середовищі. За словами В. Дутчак, дослідниці бандурного мистецтва української діаспори, в умовах протидії асиміляційним процесам представники українського зарубіжжя сприяли вирішенню проблем збереження традиційного національного мистецтва, зокрема, шляхом консервації питомих ознак його найбільш яскравих напрямів, у т. ч. і музичних [56, с. 175].

У 1949 р. за сприяння Антіна Рудницького, – музикознавця, піаніста, диригента, одного з представників генерації західноукраїнських композиторів, випускника Берлінської консерваторії, Є. Цегельський з родиною емігрував до США, у м. Рочестер (штат Нью-Джерсі). Так розпочався нелегкий життєвий шлях музиканта на чужині, і йому вже ніколи не судилося повернутись на рідну землю. Власне через те, що Є. Цегельський був представником української музичної діаспори, про нього довгі роки не можна було згадувати у зв'язку з мистецьким життям довоєнної Галичини.

Нелегкими були перші роки еміграції, пов'язані з постійними обмеженнями та скрутним фінансовим становищем. Матеріальна скрута змусила відомого скрипаля взятися за важку фізичну роботу на фермі, власником якої був А. Рудницький. Проте важка фізична праця здатна була задовільнити лише мінімальні потреби – творчий потенціал музиканта вимагав самореалізації, і в таких непростих умовах він не полишав гру на улюбленому інструменті; грав при першій зручній нагоді, зокрема на святі «Поклін матері», що було організоване Союзом Українок Америки у Філадельфії.

У серпні 1949 р. Є. Цегельський переїхав до Скрентона для роботи дяком в українській церкві. Своєрідність церковних співочих традицій вимагала певних знань в опануванні незвичних для музиканта піснеспівів та системи так званих «дяківських нот», що ними були писані церковні «гласи». Він цілком позитивно висловлювався про цю систему та казав, що такі ноти «відходять тепер у забуття та що сучасні музики-українці про ці ноти мало що знають, не кажучи вже про чужинців. То ж і не диво, що в Празі про це його не вчили» [201, с. 450]. За підтримки української діаспори він диригував церковним та дитячим хорами, навчав української мови у суботній школі, при церкві. Організаторські здібності Є. Цегельського виявились у здійсненні суспільно-масових заходів та свят, а також музичних імпрез серед українців. Так, після переїзду до Аубурну, де музикант працював дяком та диригентом хору української католицької церкви св. Петра і Павла, у березні 1951 р. він створив аматорський театр, з яким поставив на сцені декілька вистав, зокрема «Запорожець за Дунаєм» і «Ой, не ходи, Грицю». Ю. Цегельський писав: «Хто тільки троха орієнтується в тих справах, то зразу знає, що то за велику він там виконав роботу. Треба було вивчити хори та якусь ще оркестру, не числячи солоспівів і дуетів. Крім цього на сцену треба було поставити більше число аматорів-артистів, не числячи ще всякого поза-кулісового персоналу. Як на Обирн (*Аубурн – О. П.*), що не є великою українською громадою, то очевидно його робота там була колосальною, то ж не диво, що там він мав признання, респект і пошану. Євген неодноразово виступав зі своїм хором при різних

оказіях, як наприклад, на «Днях Вакаційної оселі» біля Стратфорду для дітей-сиріт» [201, с. 450].

На цей час, вже в нових, еміграційних умовах, припадає активна лекторська та публіцистична діяльність Є. Цегельського. Його музикознавчі зацікавлення у цей період відображені в ряді цінних, але маловідомих матеріалів, які зосереджуються передусім на витоках професіоналізму української галицької музичної культури – «Чехи і галицько-українська світова музика ХІХ ст.», «Музичне життя Перемишля», «Двадцять літ української музики під Польщею», а також на персоналіях та оцінці їх творчості. Так, 9 травня 1951 р. в газеті «Америка» з'явилась рецензія на концерт капели бандуристів, диригентом якої був Володимир Божик; 4 березня 1952 року у газеті «Свобода» було вміщено статтю про композитора А. Рудницького, у літературному журналі «Київ», що виходив у Філадельфії, у № 5-6 за вересень – грудень 1952 р. з'явилась стаття «Микола Лисенко – в сорокові роковини смерті великого композитора»; у нью-йоркському Альманасі Станиславівської землі, 1975 р. – «Денис Січинський – його творчість і життя». Багато сил потребувала робота над науковою рецензією історико-критичного огляду А. Рудницького «Українська музика» [145]. У вступній статті до підручника А. Рудницький зазначає: «З огляду на труднощі, пов'язані з добуванням потрібних матеріалів, тим ціннішою була при писанні цієї праці допомога у вигляді численних інформацій, повідомлень про дати, певні подробиці, доповнення тощо, яку авторові подали товариші з фаху ... Особливо дякує автор згаданим Василеві Витвицькому та Євгенові Цегельському за прочитання рукопису цієї праці та доброзичливі завваги й поради. Автор використав їх майже всі» [145, с. 15].

Поряд з літературною працею на чужині, творча особистість музиканта прагне до самоствердження й самореалізації як виконавця-скрипаля. Він грає сольо (одним із його акомпаніаторів був директор УМІА Р. Савицький) та бере участь у різноманітних мистецьких проектах, зокрема у Шевченківських днях, святкування яких українцями стали доброю традицією у країнах Європи та США. «Широка панорама пошанування Кобзаря в різних країнах світу



відображена на сторінках газети «Свобода» впродовж століття» [78, с. 257]. Ось що писала критика про виступ Є. Цегельського на святковому концерті пам'яті Шевченка, що відбувся 30 березня 1952 р. у великій американській залі «Ігл Авдіторіум» м. Бофало : «виступив молодий, але вже нам давно знайомий із своїх мистецьких виступів скрипак д-р Є. Цегельський, який по довгій нефарній зарібковій праці таки всіх чарував «Поемою» Зд. Фібіха, «Думою про Нечая» І. Левицького та важкими до виконання «Циганськими мелодіями» Сарасата (*П. Сарасате – О. П.*). Мимо видимої у нього тремі, треба ствердити ... що український мистецький світ не дає себе втоптувати в сірі будні нефарної зарібкової праці. Щоб тільки наш культурний загаль зумів це належно оцінити!» [107, с. 3].

4 березня 1953 р. родина Цегельських переїхала до міста Рочестер, штат Нью-Йорк. Від цього часу вся життєдіяльність митця нерозривно пов'язана з цим містом, у якому він продовжує активну творчу працю на ниві музичної культури. Варто зазначити, що з третьою хвилею еміграції (1947 – 1953 рр.) у США прибуло близько 180 тисяч українських емігрантів. Більшість з них – науково-мистецька еліта, яка сприяла розквітові українського життя в діаспорі, розвиваючи національні політичні, громадські, культурні, наукові та філософські ідеї.

Те, що Є. Цегельський прагнув переїхати до Рочестера – не випадковість. Це місто славилося своїм знаменитим університетом, що дав світові вісім лауреатів Нобелівської премії, та розробки в галузі космонавтики. У структурі університету важливе місце посідає Істменська музична школа, яка поруч із Джульєрдською вважається найкращим вищим музичним навчальним закладом США. Тож природно, що концертне життя у Рочестері було надзвичайно бурхливим: крім шести професійних та аматорських симфонічних оркестрів у місті часто відбувались гастролі музикантів з Бостонської, Філадельфійської та Чиказької філармоній, виступи колективів і солістів Метрополітен-опера з Нью-Йорку. Те, що музикант отримав роботу в цьому престижному навчальному закладі, означає неабияке визнання його таланту і професійності, що не

втратились навіть у важких еміграційних умовах. У його некролозі, опублікованому в Нью-Йоркській газеті «Свобода» зазначалось, що Є. Цегельський став учителем скрипки в третій за значенням американській музичній школі – в рочестерській «Істмен Скул оф Мюзік». А також він давав свої індивідуальні скрипкові концерти для української та американської аудиторій [140, с. 4].

У Рочестері музикант давав приватно уроки з гри на скрипці, грав у місцевому оркестрі, силами учасників якого було організовано концерти та навіть постановки опер. Але позаяк виступи були безоплатними, матеріальне становище сім'ї залишалось скрутним. Змушений фізично працювати через нестачу коштів, Є. Цегельський важко хворів, відмовляючись на якийсь час від учнів та участі у концертах, що для скрипаля було найбільшою втратою. Але у періоди покращення стану здоров'я, увесь вільний час віддавав музиці – приватно навчав гри на скрипці та віолі, грав сольо на концертах, навчав музиці та співу у середніх школах, диригував струнним оркестром у коледжі.

З огляду на обмаль музичної літератури, митець постійно звертався до рідних та знайомих з проханнями вислати ноти з творами улюблених композиторів – А. Кос-Анатольського, С. Людкевича, Г. Венявського, староғалицьких композиторів та ін., більшість їх творів використовував у своїй педагогічній практиці, також робив аранжування для кількох інструментів. У листах до рідних він описує свою викладацьку діяльність: «Я особисто мав успіхи в школах. Мої ученики виступали в цьому же році (1977) публічно 20 разів і все гарно грали. Коштувало це мені багато труду, самовідречення. Та як же приємно ділитися з дітьми знанням!» [135, с. 180].

Знаменними подіями для Є. Цегельського були поїздки, зокрема до Нью-Йорку у 1963 р.: «Тоді був величавий концерт в честь Лисенка. Співали найкращі наші злучені хори (до 250 людей), грав один з найкращих оркестрів, диригував Антін Рудницький. Концерт був на дуже високому мистецькому поземі, хоч хори непрофесійні»; до Філадельфії у 1971 р. на концерт з нагоди 50-річчя творчої діяльності А. Рудницького, де мав можливість ознайомитись з

багатьма творами композитора: «Деякі з його творів чув я перший раз у житті. Він здібний композитор. Концерт був на високому рівні. Виступали крім хору «Кобзар», яким диригував Рудницький, ще визначні солісти. Син А. Рудницького – піаніст-віртуоз». У листах до рідних Євген захоплено згадує концертний виступ Артура Рубінштейна: «Зала була повна (3000 людей). Грав лише твори Шопена. Виконував прекрасно» [135, с. 188].

В останні роки життя скрипаль виступав як соліст на концертах у Баффало (штат Нью-Йорк), з нагоди свята Закарпатської України та ювілею кредитної спілки «Самопоміч». Останньою радісною подією для нього була зустріч з нагоди 50-річчя Академічної гімназії у Львові. У 1980 р. стан здоров'я митця різко погіршився, і Є. Цегельський помер, так і не побачивши України. У некролозі читаємо: «Помер музика і завершилася емігрантська трагедія ще однієї обдарованої української людини. Скільки користі могла б мати наша батьківщина, якби всі талановиті діти її, замість скитатися «на чужій роботі», могли працювати нормально, «як люди», для власного народу її, для власного творчого сповнення» [140, с. 4] [див. дод. Ж].

### **Висновки до першого розділу**

За певних обставин, що складаються історично та зумовлюються певними соціальними чинниками, формуються особистості, які належать до мистецької еліти нації. Продукуючи нові ідеї та відкриття і спираючись на традиції та досвід історії, вони відіграють визначну роль у творенні національної культури. Саме таким свідомим громадянином, активним учасником багатих і розмаїтих соціокультурних процесів був український музикознавець і скрипаль Є. Цегельський, чий непростий життєвий і творчий шлях припав на період бурхливих суспільно-політичних подій міжвоєнного двадцятиріччя та післявоєнного періоду. Суспільні переконання, естетичні та мистецькі вподобання митця, професійні та ціннісні орієнтири діяльності, що сформувались у спілкуванні з провідними мистецькими діячами його доби, спрямовані на піднесення рівня культурної свідомості українців та знаменують

новий етап розвитку української культури в Галичині – перехід від аматорського мистецтва до професійного.

Прикметно, що як музикант Є. Цегельський сформувався саме у Празі, одному з авторитетних освітніх центрів, який у першій третині ХХ ст. зайняв чи не перше місце у європейській орієнтації українських митців, у тому числі й у музичній сфері завдяки композиторській творчості, виконавській майстерності та потужному мистецтвознавчому потенціалу чеської столиці. Празьке середовище було природнім та плідним для українців-митців, що репрезентували яскраву слов'янську домінанту; з іншого боку, чеська консерваторія, – як загальноновизнаний навчальний музичний заклад Європи та один з головних центрів становлення музичного професіоналізму акумулювала всі найновіші та найцікавіші художньо-естетичні тенденції як у гастрольній сфері, так і в діяльності питомих чеських інституцій, орієнтуючи на високий фаховий рівень і засвоєння інноваційних здобутків музичного мистецтва.

Активна творча й суспільно-громадська діяльність Є. Цегельського та його однодумців в умовах жорсткої німецької окупації відіграла значну координуючу роль у розгортанні мистецького життя Галичини. Ініціатива та самовіддана праця творчої інтелігенції були спрямовані на збереження ціннісних орієнтирів населення, підвищення його духовного рівня, виховання на кращих зразках національної культури, чому сприяла розбудова осередків національно-культурного життя, зокрема Спілки українських музик, крайового інституту народної творчості та концертного бюро.

Період перебування митця у німецьких таборах та в еміграції позначений формуванням справжнього інтелектуального потенціалу нації, яка прагнула гідно проявити себе в іншомовному оточенні. Українські емігранти активно налагоджували суспільно-громадське, освітнє, літературно-мистецьке життя та видавничу справу. Діяльність Є. Цегельського сприяла згуртованості та об'єднанню творчих сил українських митців в інтересах відродження, збереження та популяризації національної культурно-мистецької спадщини у «чужинному» середовищі.

## РОЗДІЛ 2.

### МУЗИКОЗНАВЧА СПАДЩИНА Є. ЦЕГЕЛЬСЬКОГО У РІЧИЦІ ПРОФЕСІОНАЛІЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ГАЛИЧИНИ

Перша половина ХХ століття стала новим етапом формування та розвитку української професійної творчої школи. Галицька культура того часу завдячує своїм неабияким піднесенням копіткій роботі численних подвижників, визначних метрів мистецької галузі. Серед великої кількості спеціальних історичних досліджень, літературних, мовознавчих та етнографічних праць потужних інтелектуальних, творчих сил – виразників національного культурно-історичного процесу (передусім, І. Франка, М. Грушевського, М. Грінченка), молода генерація галицьких істориків-музикознавців приваблює дослідницькими зацікавленнями у галузі музичної історіографії, свіжими ідеями у музично-критичній діяльності (під впливом зовнішніх чинників – плідних контактів із західноєвропейською культурою, через студії у Зденека Неєдли, Гвідо Адлера, Гуго Рімана), що сприяло зміцненню й оновленню музикознавства в Галичині, становленню фахової музичної періодики. А. Рудницький зазначав: «На Західній Україні в ділянці музикознавства чимало вартісних праць ... написали були свого часу д-р Станислав Людкевич, д-р Філарет Колесса, д-р Василь Барвінський, д-р Борис Кудрик, д-р Зиновій Лисько, д-р Василь Витвицький («Про українські впливи у Шопена», «Українська сольова пісня в ХІХ столітті», «Фортепіянова музика Барвінського», велика, майже 200-сторінкова монографія «Михайло Гайворонський» та інші), д-р Євген Цегельський (між іншим, «Чехи й галицько-українська світська музика ХІХ століття», «Інструментознавство», «Двадцять літ української музики під Польщею», «Микола Лисенко», «Музичне життя Перемишля» та інші), Осип Залеський, Роман Придаткевич та автор цих рядків» [145, с. 366].

Як зазначає Л. Кияновська, в українському музикознавстві «виступають такі високоосвічені вчені як Борис Кудрик, Зиновій Лисько та Євген Цегельський, котрі, хоч і були зайнятими більше проблемами історії української музики, яку

треба було творити, все ж репрезентували європейське бачення національних питань і ... розуміли нашу культуру як невід'ємну повновартісну частину загальноєвропейської, позначену неповторними рисами» [85, с. 189].

Музикознавча ділянка відзначалась виразною національною спрямованістю та увагою до актуальних питань широкого спектру, а розгляд наукових праць дає підстави констатувати про вагомі теоретичні здобутки, що реалізувались у різних напрямках. Це джерелознавчий та музично-текстологічний аналіз нотних пам'яток української церковної музики (С. Людкевича, Ф. Стешка, Б. Кудрика, дисертація П. Маценка); класифікація відомостей та спроби створення концепції історії української музики (М. Грінченка, С. Людкевича, нариси Ф. Стешка та Д. Антоновича); внесок в українську біографістику (понад 20 наукових розвідок та статей-спогадів В. Барвінського, Н. Нижанківського, З. Лиська, В. Витвицького, І. Соневицького та ін.); укладення бібліографічних довідників як з української, так і з чеської музики (робота Ф. Стешка в Архіві Слов'янської музики при Слов'янському інституті в Празі); висвітлення ролі українських фольклорних та церковних джерел в окремих творах українських, російських та чеських композиторів (дисертації С. Туркевич-Лісовської, З. Лиська, А. Яковенка та ін.); здійснення спеціальних досліджень з питань чесько-українських взаємин (дисертації Ф. Стешка та Є. Цегельського) [118, с. 12].

Власне, спадщина Є. Цегельського – його наукові, методичні, публіцистичні, критичні праці – є цінним внеском в українську теоретичну думку, ставлячи проблеми актуальні та недостатньо вивчені науковцями й сьогодні. Його творчий доробок ще не ставав предметом наукового дослідження та узагальнення, тому залишається на наш час майже невідомим як в історії української музики, так і у світовій музикознавчій науці та культурі. У зв'язку з цим видається необхідним систематизувати музично-критичну та наукову спадщину митця. Його музикознавчі здобутки можна умовно поділити на три основні періоди:

- 1) праці, написані під час навчання Є. Цегельського у Львові та Празі, зокрема його докторська дисертація, захищена в Карловому університеті;
- 2) міжвоєнне двадцятиліття, в яке було написано більшість науково-методичних розвідок та критичних статей, що мали практично-освітнє та просвітницьке спрямування;
- 3) праці, написані в еміграції, присвячені фундаментальним проблемам української музичної культури та огляди діаспорного музичного життя.

Вже перше дослідження, докторська дисертація Є. Цегельського «Чехи і галицько-українська світська музика у ХІХ ст. (взаємозв'язки)» (1936) привернула увагу здатністю генерувати нові ідеї, вмінням дослідити та проаналізувати обрану тему та джерельну базу, наступні рецензії, критичні огляди – проблемністю висловлених думок, обґрунтованістю основних положень. Більшість доробку та згадана дисертація митця, на жаль, залишаються ненадрукованими, про існування деяких з них на сьогоднішній день є лише згадки у листах. У архівах знаходиться невелика кількість періодичних видань, у яких вміщено статті музикознавця, що містять цінні інформативні матеріали про музично-театральне та концертне галицьке життя міжвоєнного періоду, діяльність Київської опери під час німецької окупації, статті про окремих композиторів, дослідницькі студії про європейське музично-культурне середовище.

Музикознавча та публіцистична спадщина Є. Цегельського охоплює понад 30 статей та рецензій, серед яких «Двадцять літ української музики під Польщею», опублікована в журналі «Америка» /Філадельфія/ (у архівах НТШ віднайдена «Українське музичне життя у бувшій Польщі в рр. 1919 – 1939» і дотепер неопублікована); «Микола Лисенко», виголошувана як реферат на краєвому конкурсі хорів у Львові (1942 р.) та опублікована у журналі «Київ» (№5-6 1952 р.); «Музичне життя Перемишля» – стаття, що увійшла у книгу «Перемишль – західний бастион України» (Нью-Йорк – Філадельфія, 1961 р.);

«60-ліття вічно молодого композитора. Станіслав Людкевич», опублікована в газеті «Діло» (29.01.1939); вище згадана «Денис Січинський» – промова та наступна стаття з нагоди відкриття пам'ятника українському композиторові; «125 літ музичної консерваторії у Празі», «Нарис історії української музики», «Музичне життя Праги», «Іван Левицький» та багато інших. Окрім того, Є. Цегельський – автор вище згаданого підручника «Інструментознавство».

Поряд з плеядою самобутніх постатей музикознавців-одномумців, активних діячів СУПроМу, пропагандистів професіоналізації музичної освіти та мистецтва, Є. Цегельський займався публіцистичною діяльністю, спрямовуючи свої зусилля на фундаментальне дослідження вітчизняної музики та популяризацію музичних знань. А. Рудницький зауважив: «Музичним журналізмом і музичною критикою займаються майже всі західньо-українські, видатні сучасні українські музики, що на початку 30-их років перейняли в свої руки ділянку музичної критики в усіх трьох головних львівських часописах: «Діло» (А. Рудницький), «Новий Час» (В. Барвінський) та «Українські Вісті» (Н. Нижанківський)» [138, с. 368]. Визначні музиканти Західної України: С. Людкевич, В. Барвінський, Н. Нижанківський, З. Лисько, Б. Кудрик, В. Витвицький – писали музикознавчі статті, в яких розкривали процес становлення та виховання національних професійних кадрів, проблеми розвитку національної освіти, характеризували композиторську творчість, активно відгукувалися конструктивними рецензіями на концертні виступи провідних виконавців: Л. Колесси, Г. Левицької, Р. Савицького, В. Божейко, С. Крушельницької, М. Сокіл, О. Бандрівської, М. Менцинського, О. Руснака та багатьох інших [126, с. 93]. Об'єктивне осмислення історії, зафіксованої у періодиці, сьогодні, як ніколи, набуває суспільно-політичного значення. Неупереджене й фактичне дослідження ідейно-тематичного надбання публіцистики допоможе вивести з минулого справжніх достойників народу, відтворити реальну картину «українського світу», окреслити його межі й сформувати гідний імідж держави [18, с. 112].



## 2.1. Музично-критичні статті міжвоєнного часу.

У багатогранному доробку Є. Цегельського музично-критична спадщина, як одна з найбільш популярних форм масової комунікації займає одне з центральних місць та співзвучна інтересам і діяльності інших визначних українських митців – за об'ємом та розмаїтістю тематики, інноваційністю ідей, вагомістю в галицькому культурному середовищі. Передусім, це газетні та журнальні статті, рецензії, біографічні нариси, методичні праці. Характерно, що, якщо більшість суто наукових робіт писалась чеською мовою, то публікації критичного жанру подавались у вітчизняній пресі переважно рідною, українською, зокрема, у газетах «Діло», «Краківські вісті».

Одним з популярних видань, з яким співпрацював музикознавець, був музично-науковий місячник «Українська музика» (орган СУПроМу у Львові, що видавався у 1937–1939 рр. при допомозі НТШ). З-поміж інших видань Галичини журнал вирізнявся високим професійним рівнем публікацій, у яких ставились актуальні питання історії української професійної та народної музики, віддзеркалювались цінні матеріали про світові та місцеві мистецькі події, діяльність окремих композиторів, творчі взаємини української та інших музичних культур, розглядались питання педагогіки; окрім того – бібліографічні статті та рецензії, у яких автори не лише інформували про концертне та музично-театральне життя, а й відповідно критично оцінювали його мистецький рівень.

У місячнику Є. Цегельський разом з А. Рудницьким вів рубрику «Музичні події у світі». Вивчаючи та подаючи назагал музично-культурні процеси багатьох країн, зокрема Польщі, Росії, Чехословаччини, Австрії, Англії, Бельгії, Італії, Німеччини, США, дописувачі вказують на широку панораму культурно-мистецьких подій. Їх дописи, хоча і носять зазвичай інформативний характер, дозволяючи реконструювати певні події музично-театрального життя, та все ж виявляють неабияку обізнаність та дають високопрофесійну оцінку явищ світового мистецтва – музичної культури, театру, спонукаючи українських митців до наслідування та реалізації багатьох європейських прогресивних ідей.

Цінним джерельним матеріалом є розвідка митця «Музичне життя Праги» – досить великого обсягу, вміщена у двох випусках журналу, яка підтверджує тезу про зацікавлення та ретельне дослідження науковцем українсько-чеських зв'язків. У своїй рецензії-статті він не лише представив панораму мистецьких подій міста, яке називає «фортецею слов'янської культури», звертаючи увагу на різноманітність та чисельність мистецьких заходів у чеській столиці, яких було «іноді по кілька на один вечір», але й акцентує увагу на професіоналізмі виконавців та творчих колективів [186, с. 31]. Критик зазначає, що «уся та праця на музичному полі вказує на високу культуру чеського народу. Він потребує тої музики якнайбільше, хоче її не тільки слухати, але й розуміти» [187, с. 51]. Очевидно, що провідною думкою дописів Є. Цегельського було прагнення вивести галицьку культуру з провінційної обмеженості на високий рівень професіоналізму, органічно поєднавши національні традиції з європейськими досягненнями.

Серед основних завдань, які ставили перед собою галицькі музикознавці, – питання просвітницького характеру, переважно з принциповим україністичним спрямуванням. Тому особливо цінними видаються музикознавчі розвідки, розміщені на сторінках галицької преси, в яких підкреслена значущість інтелектуального потенціалу як чинника формування системи духовних цінностей, необхідних для розвитку особистості; висвітлені питання самобутності української музичної культури, впливу українського фольклорного мелосу на композиторську творчість, оригінальності української музики у загальнослов'янському контексті.

Саме така проблематика притаманна статтям Є. Цегельського біографічного характеру, які присвячені видатним діячам національного мистецтва – В. Барвінському, С. Людкевичу, І. Левицькому. Автор змальовує портрети композиторів, які завдяки своїм здібностям, таланту й високій інтелектуальній культурі включались у формування української нації, характеризує їх багатогранний доробок та активно пропагує українські ідеї – мову, культурні й духовні традиції.

Питання необхідності утвердження професійних засад національної музичної культури Є. Цегельський ставить у ювілейній статті «60-ліття вічно молодого композитора. Станіслав Людкевич» (1939 р.). Автор пише: «Історія галицько-українського музичного мистецтва відзначить Людкевичеві почесне місце. Він же-ж є піонером – першим музикою з фаховим вишколом у Галичині, подібно як М. Лисенко на Наддніпрянщині ... Людкевич перший вніс у нашу музику західньо-європейський подих і вказав нові засоби для піднесення музичної культури в Галичині. Праця піонера дуже важка» [199, с. 7]. Є. Цегельський відмітив виняткову обдарованість композитора, який зумів поєднати самобутню композиторську творчість, наукові дослідження, активну громадську організаційну та педагогічно-освітню працю. Музикознавець акцентує, що С. Людкевич, отримавши освіту австрійських та німецьких шкіл, у своїй творчості став послідовником європейських жанрів, насамперед симфонічного та інструментального, але був змушений пристосуватись до «вузьких рамок українсько-галицького музичного життя (переважно хори і солоспіви)» [199, с. 7]. Критик дав високу оцінку всебічній діяльності композитора, акцентуючи на необхідності духовно-культурного розвитку та естетичного мислення населення: «Треба виховувати громадянство для сприймання доброї музики, треба збудити в людей потребу цієї музики ... На це треба людини, яка себе пожертвувала б для добра громадянства. І саме це зробив для нас Людкевич» [199, с. 7].

Є. Цегельський у своїх статтях та розвідках, як і його колеги-музикознавці, намагався охопити якнайширше коло мистецьких та освітніх питань, подаючи на розгляд читача актуальні проблеми, часто дискусійного характеру. Прагнучи сформулювати думку громадськості й спрямувати українську інтелігенцію на їх вирішення, вчений інформує читачів про становлення демократичного та реалістичного напрямку в європейському музикознавстві, переконуючи у необхідності його розвитку на національному ґрунті. Звісно, обмежений формат газетної статті не претендує на вичерпність, але саме публіцистика здатна окреслювати перспективи та напрямки нових пошуків та напрацювань.

Крім проблемних статей у спадщині музикознавця немало текстів, культурно-просвітницьких за своєю метою. Так, у жанрі популярно-біографічного нарису написана стаття «Кілька хвилин з життя божественного Моцарта». Вона вміщує широко відому інформацію про життя і творчість віденського класика, особливо детально автором подано історію створення геніального «Реквієму». Очевидно, цей текст призначався для учнівської аудиторії, але й у наш час поданий нарис може бути з успіхом використаний у посібниках з музичної літератури для спеціалізованих мистецьких шкіл завдяки легкості, стрункості викладу, гарній чистій мові, а також белетризованій формі викладу.

Навіть загальний огляд музикознавчої тематики у галицькій пресі 1930-х років говорить про непересічні музично-теоретичні зацікавлення, дає підстави виокремити тенденції, які значно виходили за межі локального культурно-мистецького життя. Так, окрім реценцій на концерти, зокрема «Ювілейний концерт у честь композитора В. Барвінського» [211, с. 7], «Шевченківський концерт» [110, с. 8], а також вище згаданих статей Є. Цегельського, варто відзначити різноманітність спроб трактувати та аналізувати національний музичний процес у розвідках: «Українська духовна музика у львівському радіо» [101, с. 7], «Чужі впливи в українській музичній культурі» [102, с. 65-67] та багато інших.

Вже сама назва розвідки дописувача – «Наші концертні болячки», вміщена у двох номерах газети «Діло» (за 2 та 3 серпня 1939 р.), дає підстави говорити про наявність проблем в українському галицькому мистецькому житті, про що неодноразово заявляли діячі СУПроМу на своїх засіданнях та на сторінках періодики. Вона, вочевидь, є продовженням та доповненням критично-дискусійних матеріалів Н. Нижанківського («Наші музичні болячки» та «Шляхи розвитку української музики», вміщені у газеті «Діло», 1934 р.). Автор стверджує, «що ми, «співоча нація» перестаємо співати, а наша інтелігенція не цікавиться проявами вищого музичного мистецтва» [189, с. 5].

Аналітична стаття Є. Цегельського – намагання не лише виявити причини «упадку нашої духовної культури, що проявляється у браку зацікавлення громадянства до книжки і до музики» що, на його думку, є найважливішою проблемою сьогодення, але й віднайти і реалізувати можливості для заохочення «музичними імпрезами» якнайширшого кола слухачів. Вочевидь, настав час повернутися до розуміння класики та встановити справжню цінність процесу сприйняття високої музики: «як професійний музикант, що мав нагоду приглядатися нашому музичному життю і брати в ньому активну участь, дозволю собі додати кілька заміток у цій справі» [189, с. 5]. Спостереження Є. Цегельського тезово узагальнені у підзаголовках до тексту; розставлені таким чином акценти створюють для читача оптимальні можливості для орієнтації у викладеному матеріалі. На окресленій музикознавцем проблематиці видається необхідним зупинитись детальніше, процитувавши найяскравіші положення статті, оскільки зазначена тематика лишається напрочуд актуальною у мистецькій галузі й у теперішній час.

На думку автора, передусім, загальна атмосфера не дозволяє пересічній людині заглибитись у музику. Він пише: «Для музики треба мати спокій ... Минув давній блаженний романтизм, такий пригожий для музики, минув зв'язаний з романтизмом сентименталізм і подив для віртуозів. Залишилися вимоги буденщини. Людина бере тільки те, що їй конче до життя потрібне, а здобуває його найлегшим шляхом [189, с. 5]. Є. Цегельський відмітив зміни способу життя, його ритму, темпу, і в цьому контексті зазначив переваги кіно та технічного прогресу, які принесли людині більше переваг для сприймання тієї музики, якої вона потребує. Серед інших питань він розглядає фактори, що криються в «наших обставинах – ми байдужі і тяжкі»; матеріальна скрута, цілковита дезорганізація у організації імпрез, очевидні зміни у відношенні населення до концертів – «давніше виступи С. Крушельницької чи М. Менцінського були національними атракціями нарівні з Шевченківськими концертами, тепер концерти за участю артистів-солістів ... не мають всенаціонального чи може відродженецького посмаку ... Брак зрозуміння до

музики – ще одна важлива причина такого занепаду музичної ділянки, вже куди поважніша від інших, бо свідчить про духовний упадок загалу. Давніше якось люди не хвалилися тим, що на музиці не розуміються. Сьогодні чуємо це часто» [190, с. 4]. Автор відзначає малу кількість слухачів на концертах, водночас зауважуючи, що «зацікавлення музичними імпрезами зменшилося не лише у нас, але й у цілому світі. Проживши недавно кілька років у такому музичному місці як Прага, мав я нагоду переконатися, що фреквенція на концертах ... паде, і то просто на очах» [189, с. 5] та вказує на причини, які, на його думку, призвели до такого стану речей.

Вихід з такого становища критик бачить у створенні умов для музично-естетичного виховання населення, у музичній соціалізації сучасників. У цьому контексті автор наголошує на необхідності музичного виховання в усіх освітніх закладах: середня школа з її найкращими задумами – нововведеними музичними передачами, система підготовки музичних кадрів та музично-естетичного виховання у центрах професійної освіти, серед яких Музичні Інститути ім. М. Лисенка, зосереджені по всій Галичині. Надважливими чинниками у підготовці та проведенні музичних імпрез, на думку автора, є діяльність професійних організацій та колективів, серед яких першочергове місце посідають СУПром, «Бояни», аматорські колективи, діяльність яких спрямована на збереження та сприйняття культурних цінностей і які залучають до мистецтва в різній формі всі соціальні групи та верстви суспільства. Переконливі й наступні аргументи та першочергові завдання автора статті – вийти з байдужості, намагатися збудити в собі зацікавлення до музики, призадуматися над своїм духовним «я». Наступне твердження автора є, безумовно, квінтесенцією даної статті – «музична культура стоїть сьогодні високо і через те не так легко доступна кожному. Її треба вчитися, як і кожної галузі науки чи мистецтва» [190, с. 4]. Предметом особливої уваги Є. Цегельського є музичні твори зі скарбниці національної культури, а їх сприйняття й оцінювання становить духовно-естетичний потенціал суспільства.

Підсумовуючи, звернімо увагу на просвітницьку функцію статті «Наші концертні болячки», що була написана фаховим та авторитетним діячем для популяризації класичної музики серед найширших кіл громадськості, залучення їх не лише до музичних подій, бо «добро української культури вимагає, щоб у нас було якнайбільше артистичних імпрез і усі мали успіх» [189, с. 5], а також до концертів-академій національно-патріотичного та етичного спрямування, таких як Шевченківські свята, Крут, свято Матері. Відтак дописи Є. Цегельського передусім віддзеркалюють власне бачення шляхів розвитку національної музичної культури та свідчать про причетність автора до важливих прогресивних тенденцій у мистецьких подіях того часу.

## **2.2. Публікації воєнних років.**

У період німецької окупації, за важких підцензурних умов літературне та культурно-мистецьке життя Львова було надзвичайно активним і насиченим подіями загальнонаціонального значення. На теренах Галичини, що входила до складу Генерал-губернаторства, попри всі ускладнення функціонувало «Українське видавництво» (Краків–Львів), у Львові діяв літературно-мистецький клуб, що згуртував навколо себе творчі спілки. Для українців видавалася щоденна газета «Львівські вісті», для поляків – «Gazeta Lwowska». Легальна українська преса є практично єдиним джерелом вивчення культурного життя західноукраїнських земель в період 1941–1944 рр. Львівські літератори часто виступали на сторінках газети «Краківські вісті», зокрема в тижневику під цією ж назвою, в якому друкувалися статті на літературні теми, рецензії на видання, що виходили у Львові, Празі, Варшаві [153, с. 270-271].

Всупереч політиці окупаційної влади легальна преса зуміла, хоч і частково, зберегти українську тематику і національний характер публікацій. Так, в основу діяльності єдино дозволеного монопольного «Українського видавництва» вдалось закласти хоч трохи наближену до реальних потреб у книгах концепцію універсального різнотематичного і різнофункціонального репертуару. За різні ділянки видавництво встановлювало персональну, а в деяких випадках

одноосібну відповідальність. Приміром, тогочасним куратором загальноінформаційної преси (тижневика і щоденника «Краківські вісті», тижневика «Холмська земля») був досвідчений журналіст Михайло Хомяк, у Кракові та Львові — Євген-Юлій Пеленський та Святослав Гординський. Підготовкою до друку нотного матеріалу в «Українському видавництві» займався В. Витвицький. Він був редактором двох нотних серій та автором літературно-мистецького журналу «Наші дні». Нотний матеріал було розділено і видано в трьох спеціальних серіях, невеликих за кількістю випусків: «Музична бібліотека» (ред. Є. Цегельський), «Український педагогічний репертуар» та «Українські хорові пісні» (ред. В. Витвицький)» [43, с. 200].

Продовжуючи копітку працю з вивчення вітчизняного музичного мистецтва, Є. Цегельський публікує популярні музикознавчі розвідки, які, безумовно, не могли претендувати на вичерпне висвітлення поставленої проблематики, але були викликані потребами українського громадського життя і мали на меті активізувати інтерес читачів до зазначених тем та, навіть більше, допомогти протистояти моральній спустошеності, яку несла війна. Безперечно, цінність статті «Українська пісня», що вміщена у газеті «Краківські вісті» (1942 р.) полягає передусім у доступній подачі матеріалу, актуальності обраної тематики, у розумінні, що саме пісня закликала до одвічного прагнення до соборності своїх земель, сприяла збереженню духовності, моральних засад у житті нації. Музикознавець акцентував консолідуюче значення мистецтва, народної пісні, зокрема у піднесенні самосвідомості та національного духу народу, якому доводилось жити в умовах жорстоких загарбницьких війн сусідніх держав та окупаційних режимів. Цю тезу ілюструє наступна цитата: «Не від сьогодні ж наш нарід любить і плекає рідну пісню. Тисячу літ передають діди й батьки своїм внукам, синам і дочкам, придаючи до давніх співів раз-у-раз нові, які їм приносять із собою бурхливі події життя народу ... А й в останніх часах, коли багатьом з нас доводилось бути на чужині, сходились ми в гуртки й співали про наш милий, рідний край, який так любимо. І саме тому, що наш нарід так багато страждав, створив він пісні високої краси, пісні, які з подивом і захопленням



слухає чужинець, бо вони перевищують своїм чуттям і мелодійністю народні пісні інших народів» [194, с. 6].

На думку дописувача, саме схильність народу до багатоголосого музикування («здається немає у нас села, де не було б свого хору»), існування аматорських хорових колективів і створило передумови для становлення професійного хорового мистецтва. Згадуючи імена видатних українських композиторів – Д. Бортнянського, М. Лисенка, С. Людкевича, К. Стеценка, О. Кошиця, Ф. Колесси, критик акцентує увагу на пріоритетності вокальної музики у їх творчості, аргументуючи це високим рівнем хорового співу в народній музичній культурі та винятково гарними голосами.

Вражаючою видається майстерність Є. Цегельського у вмінні адаптування тексту, вочевидь у відповідності до поставленої мети – легкодоступності та розуміння викладу, зацікавленості й привабливості для широкого кола читачів, свідченням чого є такий уривок тексту щодо професійної композиторської творчості: «це були вчені люди, українці, що вийшли з народу, внуки й сини наших таки селян. Вони полюбили нашу пісню із щирого серця, а що Бог їм післав талант творити мелодії, здібність писати ноти, то навчившись цієї штуки у других, почали вони самі записувати українські народні пісні і розкладати їх на два, три або й чотири голоси. І бувало, так гарно розложать, що слухаючи їх пісні у церкві, думаєш, що це не на землі, а в небі так гарно співають; або знова, слухаючи їх на концерті, здається тобі, що це не спів, а густа мережка голосів, перетканих так різно-барвно, неначе вишивка на дівочій сорочці» [194, с. 6]. Визнаючи музичне мистецтво одним із засобів естетичного виховання українського народу в атмосфері агресивної політики денационалізації, критик резюмує, звертаючись із закликом до читачів: «Любимо нашу пісню, тож так само шануймо й любім наших композиторів-творців, що прикрашують народну пісню майстерною шатою та творять нові пісні, нові мелодії до нових слів» [194, с. 6].

У своїх публіцистичних працях музикознавець неодноразово відзначає, що українські землі здавна славились традиціями хорового співу, який був

органічною складовою життя народу, а колективне виконання мало об'єднуючу роль у боротьбі за волю й незалежність. Саме у зв'язку з необхідністю піднесення значення хорової самодіяльності у національному вихованні та залучення населення до масової музичної культури, популяризації творчості українських композиторів, Є. Цегельський та його однодумці у 1942 р. в окупованому Львові організували краєвий конкурс самодіяльних хорів, присвячений 100-річчю від дня народження М. Лисенка. Навіть бурхливі події Другої світової війни не завадили святкуванню ювілею видатного композитора, який, за словами критика, пробуджував національну свідомість, все життя працюючи «над українською музикою і для неї» [193, с. 3].

Підтвердженням зазначеної тези є стаття «Батько української музики (в 100-ліття народин Миколи Лисенка)», вміщена у газеті «Краківські вісті» [193], у якій автор не лише подає штрихи до біографії та загальний огляд творчості «піонера українського музичного життя», як він називає українського композитора, а значно ширше – підсумовує значення М. Лисенка у національній культурі, намагаючись вписати життєтворчість композитора у широкий контекст становлення української національної ідентичності, а також розвідка «Микола Лисенко» [175], написана у 1942 році з нагоди святкування 100-річчя від дня народження великого класика української музики. Німецька окупація не завадила вшануванню видатного композитора, підтвердження цього отримуємо з тогочасної галицької преси, яка активно повідомляла про урочисті заходи, публічні ушанування та вміщувала матеріали, що висвітлювали багатогранну постать М. Лисенка (до ювілею, окрім згаданих публікацій Цегельського, були приурочені статті Остапа Лисенка, Бориса Кудрика). Є. Цегельський зазначає, що всю свою різнобічну діяльність М. Лисенко присвятив служінню національній культурі та акцентує увагу на таких опусах композитора, які характеризують його як творця нової професійної української музики.

У 1943 р. митець, який водночас був одним із членів журі, зібрав та підготував матеріал для видання заходами Українського комітету Львів-місто вже вищезгаданого «Альманаху першого краєвого конкурсу хорів у Галичині (У

сторіччя народин Миколи Лисенка)» [2]. В Альманах увійшли: вірші, присвячені М. Лисенкові (б. п.) та «Ода до пісні» Романа Купчинського, стаття українського письменника, ідеолога нової вітчизняної літератури для дітей, редактора Богдана Гошовського «Наша дума, наша пісня..», детальний інформаційний звіт про підготовку та проведення заходу «Перший краєвий конкурс українських хорів у Галичині», який виявився «наслідком впертої, скоординованої праці його організаторів, десятків диригентів та цілих сотень безіменної маси хористів з усіх усюдів Галичини, Посяння й Холмщини, що не шкодували ні часу, ні праці, щоб гідно і величаво відсвяткувати 100-річчя з народин батька української музики Миколи Лисенка» [2, с. 13]. Основною метою конкурсу, крім відсвяткування цих роковин, було: підвищити культурний і мистецький рівень українських хорів у Галичині, спопуляризувати серед галицьких хорів твори великого українського композитора. Містив «Альманах» також світлини учасників та організаторів конкурсу, репортажі, що сповіщали про перебіг подій – «Свято української пісні у Львові» та «Фестиваль української пісні» з проникливим підведенням результатів подій: «1-ий Краєвий Конкурс Українських Хорів в історії розвитку української хорової культури Галичини творить світлу сторінку. Бо й справді – організувати і перевести в такому порядку краєвий здвиг 1200 найкращих хористів краю під гуркіт гармат у час війни – вимагало неабиякого труду. Тільки свідомість вищих національних інтересів, тільки високовироблене почуття обов'язку могло спонукати українське громадянство і його провід до такого великого діла, яким вшановано пам'ять незабутнього Миколи Лисенка. І в ці пропам'ятні дні 31 липня та 1 і 2 серпня 1942 р. чути було подих його духа, що завжди стоїть на сторожі одного з найцінніших скарбів українського народу – української пісні» [2, с. 34].

На сьогодні відсутні свідчення щодо авторства інформації, опублікованої в Альманасі, лише зазначено, що упорядником був Є. Цегельський. Але є припущення, що йому могло належати написання текстів, водночас не виключено, що створення статей було колективним. Але, у будь-якому випадку найважливішим є те, що укладання та видання збірки, у якій не лише логічно і

професійно представлено хронологію конкурсних подій, а водночас емоційно і зворушливо змальовано картини величного хорового свята, мало велике культурно-історичне значення для популяризації пісенного мистецтва серед різних верств населення, особливо молоді. Альманах і сьогодні є цінним джерелом інформації про знаменну історичну подію, яка, як й інші подібні заходи, прив'язані пам'яті великого композитора, за словами М. Грушевського, «нерозривно зв'язувала ім'я Лисенка з ідеєю українського національного відродження, і ті, що шанували па'мять Лисенка, віддавали честь йому як представникові національного українського життя, як одному з творців нового українства, що продовжив в сфері свідомої національної української творчості оден з найбільш цінних і значущих проявів народнього життя – українську народну музику, українську пісню, вічну окрасу українського життя» [52, с. 6].

З-поміж публікацій воєнного часу резонансними видаються дві статті музикознавця «Музичне життя у Києві», написані у 1942 р., під час його перебування в окупованій столиці та, ймовірно, саме тому не потрапили в архів родини Цегельських, що зберігається у США. Тим цікавіше ознайомитися з поглядами на музичне життя Києва під німецькою владою людини, яка не мала особливих сантиментів ні до Радянської влади, ні до фашистської Німеччини. У висловлюваннях вченого відсутня пропагандистська риторика; він – патріот, і, обравши своїм життєвим кредо українське мистецтво, констатував реальний стан речей, керуючись живим досвідом.

Період культурно-мистецького та освітнього життя Центральної України під німецькою владою відноситься до сторінок, замовчуваних та раніше закритих радянською цензурою через ідеологічні міркування, тому, із здобуттям Україною Незалежності забезпечення права доступу до ретроспективних архівів дають можливість розширити тематику досліджень української історії, ознайомити громадськість з «білими плямами» свого минулого, у тому числі з політикою нацистського окупаційного режиму на захоплених гітлерівцями територіях.

Згадані статті Є. Цегельського збереглись у архівних фондах ЦДАВОВ України у рукописному вигляді. Писались статті у екстремальних умовах і,

вочевидь, у зв'язку із дефіцитом паперу на старих рахунках, де ще збереглися імена працедавців, а також довоєнна фінансова звітність. Розшифрування тексту не завжди було вдалим – часто виникали труднощі з прочитанням окремих слів, прізвищ, які інколи доводилось розпізнавати у загальному контексті. Можна припустити, що статті не були опублікованими в пресі з об'єктивних причин: якщо на землях Галичини, попри всі ускладнення, що виникали через тотальну німецьку цензуру, таки існувала легальна українська преса, то Центральні землі, що належали Райхскомісаріату Україна, знаходились під більшим тиском, радіо і преса були взяті під ретельний контроль. Нацистська політика спрямовувалась на знищення значної частини української інтелігенції та мала чітку мету – змусити працювати діячів літератури і мистецтва на окупаційну владу. Зрозуміло, що серед українського населення така перспектива викликала різні почуття та настрої: комусь вдалось евакуюватись, дехто обрав очікувальну позицію елементарного виживання, інші сподівались на покращення становища, тому приймали активну участь у столичному житті, пристосовуючись до нових умов. Більшість установ була окупована німцями, а українці, які там працювали, не мали жодних впливів. Закони висвітлення культурних подій у легальній періодиці, зокрема у газетах «Українське слово», «Література і мистецтво» та ін., діяли у межах, які диктувала окупаційна влада. Як зазначає Т. Заболотна, «діяльність закладів культури в окупованому Києві визначалася міським комісаріатом (відділом пропаганди) та міською управою (відділом освіти та культури). Саме працівники цих установ розглядали варіанти щодо відновлення різноманітних мистецьких закладів, у першу чергу зважаючи на збереження їх майна та наявність належної кількості персоналу; здійснювали нагляд та контроль за репертуаром театрів» [цит. за: 62, с. 193-194]. З огляду на те, що у Києві залишилася досить велика група української інтелігенції, культурно-освітнє життя міста не згасало, про що свідчать у тому числі й публіцистичні розвідки Є. Цегельського.

Статті музикознавця є цінним інформативним матеріалом, що відобразив особливості мистецького життя української столиці в буремні часи німецької

окупації, зокрема Київської опери. Спектаклі мали великий успіх у глядачів та зазвичай були важливими подіями в культурному житті міста. На фасаді театру були розміщені афіші, що анонсували спектаклі, але зазвичай були «прикрашені» портретами фюрера [див. додаток Д].

Показовим є опис архітектури, інтер'єру та внутрішнього декору споруди, побаченої та описаної критиком (*орфографію збережено – О.П.*): «Будинок опери великий, походить ще з царських часів і нагадує будинки інших європейських театрів. Внутрі чотири поверхи з фотелями, ложами і кріслами, як і всюди. Фотелі виліжені червоним плюшем, в кулюарах буфети а далі гардероби і місця для проходів. На першому поверсі фойє, а в ньому великий Шевченко в стоячій поставі. В часі Різдва стояла коло Шевченка ялинка, освічена різними шарівками. Коли сцена переносить нас у світ казок, то сама саля занадто нагадує ще большевицьку дійсність своїм брудом і браком всяких прикрас, які бувають по інших театрах. Приявні в опері стараються краще одягатись, та ні краватки, ні з найкращих жіночих одягів не можуть ще пригасити думки, що тут була ще тому рік держава пролетаріату» [183, с. 31]. В результаті підбору кадрів для відновленого оперного театру «вдалося залучити 75 оркестрантів (до війни – 100 осіб), хор – 100 осіб, переважно колишніх досвідчених працівників, поповнений за рахунок здібної молоді. Балет нараховував 45 осіб. Чоловічий склад в основному потрапив під евакуацію та мобілізацію [цит. за: 62, с. 194]. Подані Є. Цегельським факти стосовно функціонування театру та його репертуару суперечать інформації, яку отримуємо з інших джерел, стають дискусійними, спонукаючи до розширення пошуків та досліджень. Так, у статті Л. Бідочої, вміщеної у часописі «Сторінки воєнної історії» (2008 р.) читаємо: «На суто німецьку установу був, наприклад, перетворений Київський театр опери та балету ім. Т. Шевченка ... Український оперний театр дістав визначення «опернгауз» (Opernhaus), і на його постановки не допускалися місцеві жителі. Безроздільним господарем тут став його «шеф» – «інтендант» Вольфганг Брюкнер, брат придворного композитора Гітлера – Антона Брюкнера. ... А свою «місію» формулював так: поки я в театрі, тут звучатиме тільки німецька музика»

[15, с. 76]. А ось цитати із статті Є. Цегельського, які переконливо аргументують можливість зазначеної полеміки між суперечливими фактами та спроможні встановити істину: «офіційне відкриття сезону 1941-1942 у Київській опері відбуло на кілька днів пізніше «Піковою дамою» і концертом, але це відкриття було призначене для вибраних гостей, зокрема для представників влади, тощо. Зате для громадян Києва відкрито сезон «Наталкою-Полтавкою» 27 грудня 1941»; «після «Наталки» в концертній частині відкриття сезону – показала краса українського хорового співу у всій своїй величі ... Почалося «Як би мені черевички» Колесси, «Ой, гай мати» Лисенка, «Колядниця» Кошиця та стрілецька «Сусідка» Яциневича» [183, с. 23]. У третій частині відкриття сезону Київської опери «співав хор із оркестрою кантату Лисенка «Б'ють пороги», його ж «Туман хвилями лягає» і Л. Ревуцького «Засвистали козаченьки». І далі: «В лютні виставлено «Ноктюрн» Лисенка. Я був на генеральній пробі. Вона відбувалася під час великих морозів ... Це ж тут вперше від царських часів піде вистава. Большевики не любили тієї опери. Вона була запанська» [183, с. 33]. Окрім творів українських композиторів в репертуарі сезону були й популярні вистави світового оперного мистецтва – «Русалка» О. Даргомижського, «Пікова дама» П. Чайковського, «Ніч перед Різдом» М. Римського-Корсакова, «Мадам Батерфляй» Д. Пуччіні. Критик зазначає, що переважна більшість вистав йшла українською мовою, оскільки «наша мова прегарна для співу. Переклади робив за большевицьких часів в більшості покійний Дмитро Ревуцький, український етнограф і учений» [183, с. 30].

Є. Цегельський, на той час вже досвічений музикант, не лише пристрасно й емоційно милується українськими голосами, національним вбранням, а й фахово оцінює виступи, аналізує, порівнює, співставляє враження, із захопленням відзначаючи професіоналізм та високу виконавську культуру співаків. Кілька наступних цитат дописувача розгортають перед читачем яскраву картину свята справжнього українського мистецтва, що у важкий воєнний час стало значною подією не лише для міста, а і для всієї України та переконливо доводять вищезазначені тези: «солісти чисто як хрусталь співають, що музика це не дві чи

три скрипучі скрипки, баси й бубон, а така повна симфонічна оркестра! ... А ті прекрасні збірні сцени, а одяги й декорації – повні світла, контрастів і співаки співають легко, що й налюбуватись годі. А що за хори! ... В концертній частині відкриття сезону – показалася краса українського хорового співу у всій своїй величі. Це ніхто інший, а Л. Г. Гончаров, ученик Кошиця виступав зі своїм 80-членним хором. Вже само око мало досить вражіннь, бо хористи всі були в прегарних свіжих, повних ярок красок українських національних одягах ... Я сидів очарований» [183, с. 23]. «Вся охота якої-небудь критики, що все мене під час концертів мучить, відійшла невідомо куди. Я нічого не бачив, тільки переживав одно, що можна черкнути двома словами : «краса й досконалість». Щойно опісля я міг аналізувати голоси – з природи гарні, вирівняні в цілій своїй шкалі, при чому в порівнянні до голосів усіх хорів західноєвропейських, які доводилось мені чути, у краї такі голоси більше різнобарвні» [183, с. 24].

Безсумнівно, успіх спектаклю, окрім майстерності співаків залежить від багатьох інших чинників – праці диригента та злагодженої гри оркестру, сценічності дії – завдяки вдалим режисерським знахідкам, врешті, від високопрофесійної праці художників-сценографів та костюмерів, які відповідають за художнє оформлення вистави у відповідності до режисерського та композиторського задуму. «Мушу признатися щиро, що я був усім захоплений», – так критик нотує свої враження від постановки «Наталки-Полтавки». Він відмітив успішну роботу молодого диригента Гавриленка, який нещодавно закінчив Київську музичну консерваторію у класі відомого композитора Левка Ревуцького, музичний супровід – «це не дві чи три скрипучі скрипки, баси й бубон, а така повна симфонічна оркестра!». Судячи з наступних слів Цегельського, успіх «Наталки-Полтавки» великою мірою залежав від «повних світла та контрастів» одягу та декорацій, які були зроблені художником Курочкою-Армашевським та хореографом Васютинським: – «Декорації дуже пластичні. Прям село як живе. Долівка сцени із заднім селом лучиться в один краєвид, що сягає в глибину сцени і творить зі собою нерозривну цілість. Танці живі, повні темпераменту й розмаху. Збірні сцени також живі. При них ввесь час,



в кожному кутку сцени щось діється, ввесь час глядач має напружену увагу й для ока й для слуху ... І коли опера західноєвропейська у збірних сценах не може позбутися тієї штивності, то збірні сцени Київської опери зі своїм темпераментом, повним життя і з кумедними «кагалами» акторів із свободою рухів і талантом аж кричать до глядача. Нашому смакові очевидно такий спосіб більше підходить. Він і відповідає отвертій вдачі українця» [183, с. 24-25].

У наступній статті – «Музичне життя у Києві» – Є. Цегельський документує отримані відомості стосовно діяльності культурно-мистецьких закладів окупованого міста, зокрема філармонії та консерваторії: «Будинок Консерваторії й Філармонії разом із багатьма цінними інструментами та великою бібліотекою згорів під час вересневої пожежі Києва ... Доводилося все починати із спочатку. Винайдено будинок під музичну школу, спроваджено фортеп'ян ... Учнів не багато, зате учительський збір уже затверджений на сорок кілька душ. Із консерваторією злучений під одною управою і драматичний Інститут. Щоденні лекції інституту відбуваються при бульварі Шевченка в гімнастичній салі цього Інституту» [184, с. 33]. Автор подає інформацію про існування двох театрів: драматичного ім. М. Садовського<sup>7</sup> та музично-драматичного ім. Затиркевич-Карпинської<sup>8</sup>; про мистецькі події міста – виступи учнів консерваторії, концерти оперного оркестру з хором, з капелою Гончарова: «Капела Гончарова співає в неділі і свята Службу Божу в Андріївському Соборі і то в українській мові» [184, с. 35]. Критик детально нотує свої враження, отримані від зустрічей та спілкування з провідними музичними діячами столиці, непересічними особистостями, які надали цінний інформативний матеріал. Так, цікавим та плідним виявилось знайомство з Остапом Лисенком, сином великого українського композитора, який був на той час директором Київської консерваторії; Миколою Радзієвським – композитором, диригентом Київської опери. Ознайомившись з нотною бібліотекою Спілки українських композиторів,

<sup>7</sup> Український драматичний театр ім. М. К. Садовського, організований у приміщенні Російського драматичного театру ім. Лесі Українки, очолюваний головним режисером Тинським.

<sup>8</sup> Музично-драматичний театр ім. Затиркевич-Карпинської під художнім керівництвом Григоренка.

музикознавець написав: «зі зворушенням побачив велику кількість українських нот, при тому зокрема втішився скрипковою літературою, якої у нас майже не було». Вражений і захоплений працею київських митців, що докладали багато сил і енергії для утвердження й розвитку українського музичного мистецтва Є. Цегельський резюмує: «От так працюють київські музики і то в умовах воєнної дійсності, про які інші не знають. Працюють, та ще творять нове життя – творять вони основи для рідного мистецтва. Побажати б їм тільки сили і на майбутнє своїм талантом, розмахом і фантазією створити ще нове чудо світу» [184, с. 35].

### **2.3. Музикознавчі праці та дослідження періоду еміграції.**

Все своє подвижницьке життя післявоєнного періоду Є. Цегельський присвятив служінню українському музичному мистецтву. В еміграції музикознавець провадить культурно-просвітницьку, організаторсько-громадську, педагогічно-освітню, викладацьку та музично-дослідницьку діяльність. Саме на чужині переконання та життєва філософія митця-патріота знайшли втілення у вагомих музикознавчих працях, у яких він намагається аналізувати, узагальнити та пропагувати явища культурного українського життя, що сягали загальноєвропейського рівня, репрезентували громадськості віхи духовного життя нації. Особливо цінними видаються дослідження музикознавця – «Двадцять літ української музики під Польщею» та «Музичне життя Перемишля».

Увага до дослідження освітньо-мистецького життя Перемишля – міста з багатими національно-культурними традиціями є не випадковою; з ним пов'язані роки напрочуд плідної та багатогранної діяльності – виконавської практики скрипаля, педагога, музикознавця та активного громадського діяча. Наукова розвідка «Музичне життя Перемишля» ставить актуальні питання формування та розвитку музичної культури одного з найважливіших історико-культурних центрів Галичини в контексті суспільно-політичних та історичних подій. У

хронологічних рамках музикознавець окреслює основні віхи становлення мистецького життя Перемишльської землі, виявляючи певні тенденції зв'язку поколінь, зокрема спадкоємність народних, професійних, церковних музичних традицій та особливості їх розвитку від часів княжої доби до початку Другої світової війни.

Усвідомлюючи значення Перемишля як міста, у якому почали формуватися передумови нової епохи українського духовного становлення та відродження національної культури, змістом власної праці Є. Цегельський зробив спробу комплексного й якомога повнішого висвітлення ключових явищ та процесів музично-громадського і культурно-освітнього життя міста, акцентуючи увагу на різнобічній діяльності митців, на контактах між різними культурами. Варто відзначити науковий підхід автора до висвітлення теми, який передбачає дослідницьку багатовекторність праці – аналітичні музикознавчі спостереження та міркування, використання об'ємної джерельної бази, дискурсивного методу із залученням коментованих цитат різних авторів, обґрунтованість при характеристиці загальної панорами музично-історичних явищ регіону та спробу осягнення творчих процесів в єдності особистісно-естетичних та культурно-об'єктивних сторін.

Осмислення критиком основних тенденцій розвитку мистецького життя Перемишля сягає часів зародження християнства. На його думку, досягнення музичної культури з провідною роллю в ній традиційного хорового співу, пріоритетом духовно-релігійної практики неможливі без вивчення джерельних витоків виникнення та розвитку літургійних жанрів та тлі розгорнутої панорами музичного життя. Виклад матеріалу характеризується аргументованістю, докладним опрацюванням наявних фактів, справжньою публіцистичною майстерністю при дослідженні нижче зазначеної проблематики. Є. Цегельський виділяє кілька фундаментальних музично-історичних звершень, які обумовили інтенсивний розвиток української музики в Перемишлі:

– існування та діяльність перемиського кафедрального хору під проводом музичних фахівців, «що став пробудником із національної неволі, набрав

епохального значення», бо «учасники цього хору розійшлися потім по всій Галичині й понесли з собою любов і пошану до рідної пісні» [185, с. 319]. Автор акцентує, що важливим чинником розвитку майстерності і професіоналізму колективу були іноземні впливи, зокрема, чехів-диригентів, серед яких Алоїз Нанке, Вінкентій Серсавий, Людвік Седлак. Окрім того, чеські фахівці «навчили музичної грамоти й композиції двох галицьких композиторів – Михайла Вербицького й Івана Лаврівського ..., та молоденького учня перемиської гімназії Анатолія Вахнянина». З ім'ям діячів «перемиської школи» пов'язане формування української професійної музики та національно-культурне відродження в Галичині. Навіть більше, – як зазначає Л. Кияновська – «сприйнятливість же традицій, закладених «перемиською школою», сягне багатьох явищ західноукраїнської та в цілому – української культури ХХ ст.» [86, с. 66];

– функціонування галицьких «Боянів», які відіграли, на думку Є. Цегельського важливу роль у формуванні національно-культурного обличчя мешканців міст. «Були то кузні музичної культури, в яких композитори, диригенти й солісти мали більшу чи меншу змогу різьбити свої таланти», – зазначає автор. [185, с. 321]. Поширюючи музичну культуру серед різних верств населення, «Перемиський Боян» став важливим осередком «товариського життя місцевої інтелігенції й міщанства». Основним його завданням було «плекання рідної культури, культ краси й гармонії. А все це овіяне великою любов'ю до свого рідного, жертвенним патріотизмом» [185, с. 322]. Саме ідейність, згуртованість учасників хору, для яких єдиною нагородою «були не раз хвилюючі до екстази хвилини духовного піднесення на пробах і вкінці сатисфакція на виступах», на думку автора статті, сприяли надзвичайній популярності колективу та відродженню традицій хорового співу у Галичині. Хоч у репертуарі хорів «Бояна» займали належне місце твори світової музичної літератури, їх діяльність в основному ґрунтувалася на пропаганді народних пісень і досягнень української професійної музики. У міжвоєнний період це товариство користувалося приміщеннями Народного дому, а з 1937 р., коли

директором ВМІ став Є. Цегельський, домівною «Бояна» були гостинні пороги інституту [142, с. 55];

– стосовно діяльності ВМІ, що «належав до мережі Музичних Інститутів, розкиданих по цілій Галичині, опіку над якими мало Музичне Т-во ім. М. Лисенка у Львові та його філії по провінційних містах» [185, с. 325]. Як зазначає Цегельський, Перемиський Музичний інститут «був українською національною установою, маніфестуючи це назовні, згідно з місцевим звичаєм, – золотим надписом на блакитному полі, що гордо пишався при входовій брамі дому № 23 в Ринку» [185, с. 325]. Слід зауважити, що автор статті постає не лише як критик та публіцист, він був одним з організаторів мистецьких процесів міста, з властивою його свідомості та життєвим позиціям національною спрямованістю, щирим уболіванням за долю цього важливого духовного центру у складних суспільно-історичних обставинах. Є. Цегельський слушно зауважує, що від часів заснування інститут відкрив нову сторінку в галузі освіти, а за своїм навчальним рівнем міг конкурувати навіть із кращими музичними консерваторіями західної Європи; відмічає віддану подвижницьку працю педагогів-колег: «Наша праця була овіяна любов'ю до учнів, до музики взагалі, а до української музики та її носіїв зокрема» [185, с. 325-329];

– дослідник вказує на особливості організованого українською громадою концертного життя, яке прикрашали своїми виступами педагоги та учні освітніх закладів міста, беручи участь у різноманітних імпрезах; найкращі українські виконавчі сили, запрошені перемиською громадою виступати в якості солістів на академіях, концертах; «наші мандрівні театри, що в своєму репертуарі мали співогри й оперетки ... цим способом причинялися до популяризації музичного мистецтва» [185, с. 333];

– існування шкільних колективів, серед яких хори Української державної гімназії, Дівочої учительської семінарії та гімназії Українського Інституту для дівчат. Дописувач акцентує, що шкільні концерти мали неабияке виховне значення як для самої молоді, так і для її батьків та громадянства загалом. На них «презентовано спів і музику українських композиторів; під фаховим проводом

учителів виховувалися молоді виконавці, в яких кращі сили йшли в Музичний Інститут, а то ще й далі. Не один шкільний хор, а пізніше не один хор на еміграції завдячує своє існування диригентам-самоукам, що вийшли з учнівських хорів наших шкіл» [185, с. 333].

Огляд наступної праці митця **«Українське музичне життя у бувшій Польщі 1919–1939»** варто розпочати з передісторії, пов'язаної з процесами пошуків творчого доробку митця серед зарубіжних архівних джерел. При перегляді періодики, зокрема газети «Свобода», увагу привернула інформативна стаття п. Світляни Андрушків «Півстолітній рукопис чекає видавця» [3, с. 2-3], у якій авторка повідомляє: «В рукописному й архівному відділах бібліотеки Наукового Товариства ім. Т. Шевченка в Нью Йорку зберігається надзвичайно важливий рукопис книжки, яка ніколи не побачила світу» (*хоча стаття з'явилась ще у 1996, ситуація до цих пір не змінилась – О. П.*). Ця книга має заголовок «Двадцять літ під Польщею: збірник праць про положення українського народу в Польщі». В переліку вміщених у збірці статей серед інших вказано працю авторства Є. Цегельського «Українське музичне життя у бувшій Польщі 1919-1939»<sup>9</sup> [див. дод. Ж].

Зі статті С. Андрушків довідуємось, що збірник «мав бути готовий до друку з кінцем 1940 року, себто за німецької окупації Галичини, і мав появитися у Кракові» [3, с. 2]. Але через відсутність багатьох матеріалів і невиконання видавничих зобов'язань авторами, які через важкі еміграційні умови не мали ні змоги, ні часу опрацювати свої статті, публікація не вдалась. У серпні 1941 р. відбулась ще одна невдала спроба видати книгу, яка мала бути доповнена працями та дослідженнями, які не передбачала оригінальна збірка.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Видається необхідним вказати авторів, що прислали матеріали до редакції зазначеного збірника та подати перелік їх праць з огляду на те, що, можливо, цінний матеріал, розміщений у архівах НТШ-А стане у нагоді сучасним дослідникам української історії та мистецтва: Іван Раковський «Українська наука в Польщі», Борис Ольхівський «Відродження Української Держави в 1917-1920 р.», Степан Витвицький «Східня Галичина у міжнародній політиці від 1914-1923 р.», Степан Шухевич «Підпілля за час існування Польщі», Володимир Островський «Північно-західні українські землі під Польщею впродовж 1920-их років», С. Трувор «Мистецтво Західної України за 20 літ під Польщею», Іван Дубовий «Як в Польщі суджено національні меншини», Юліан Тарнович «Польська політика в Лемківщині» [3, с. 2-3].

<sup>10</sup> Серед них розвідки: Василя Мудрого «Українська національна політика в Польщі» (на даний момент відсутня в архіві), Дмитра Дорошенка «Історичне минуле Забужної Русі (Холмщина і Підляшшя)», Миколи Творидла

Щоб скласти уявлення читачів щодо особливої вартості ще не надрукованої праці, С. Андрушків коментує окремі розділи цього збірника. У цьому контексті варто навести цитату стосовно розділу, написаного Є. Цегельським: «У статті “Українське музичне життя у бувшій Польщі в рр. 1919-1939” музикознавець і скрипаль Євген Цегельський розповідає про історію організації галицько-українського музичного життя, музичного шкільництва й концертного руху» [3, с. 3]. Підсумовуючи, С. Андрушків, щиро вболіваючи за долю цінної книги, звертається до всіх, кому не байдужа українська історія, долучитися до її видання: «Автори – фахівці своїх ділянок, є дуже часто свідками подій, які описують. Це першоджерельний матеріал, який треба конче видати. Рукопис є тепер у поганому стані. Статті писані ручно синім чорнилом, що блякне. Папір пожовклий, низької якості. Збірник переховується в бібліотеці Наукового товариства ім. Шевченка в Нью Йорку в одному примірникові» [3, с. 3].

Разом з тим, із кореспонденції Є. Цегельського довідуємось, що подібна за назвою та досліджуваним періодом праця таки була опублікована: «У крайно несприятливих повоєнних обставинах написав я і опублікував дві довгі музичні праці: «Двадцять літ української музики під Польщею» та «Музичне життя Перемишля» (лист Ц. до рідні від 17 серпня 1974 р.). Тож дане питання поки лишається відкритим. До цього часу ще багато цінної та корисної інформації міститься в архівних та мемуарних джерелах, в епістолярних спадщинах численних митців (зокрема, існують згадки про наявність переписки Є. Цегельського з композитором В. Безкоровайним), опрацювання яких може сприяти висвітленню «білих плям» у життєписі митця, виявленню нових конкретних фактів у дослідженні зазначеного питання.

Тим не менше, на наданий нами запит розвідка музикознавця «Українське музичне життя у бувшій Польщі 1919–1939» була оцифрована і передана електронною поштою для опрацювання. Щоправда, надісланий файл досліджуваного документу становить авторський чорновий рукописний варіант,

---

«Польська господарська політика супроти українців», Павла Городецького «Правні норми і життєва практика в Польщі», Степана Шухевича «Українсько-польська війна 1918-1919 рр.».

у якому відсутні редакторські правки, скорочені та перекреслені окремі слова чи навіть речення, тому розшифрування окремих фрагментів склало певні труднощі.

Як було зазначено вище, дана праця написана в еміграційний період. Як і багато інших українців, що силою обставин опинились на чужині, Є. Цегельський, досягнувши певного соціально-економічного статусу, своєю активністю, національною свідомістю спричинився до формування української громади. Очевидно, що спроба ретроспективного погляду на мистецьке середовище Галичини міжвоєнного періоду стала не лише намаганням презентувати світові найцінніші надбання української культурної спадщини, опікуючись збереженням національних джерел, а й своєрідною формою самовизначення митця. Хоча, як зауважує автор, «писати на цю тему доволі важко, бо немає під рукою потрібних матеріалів, ані людей, що могли би багато про це сказати ... Тут мірилом мусить бути власна пам'ять і дедукція» [195, с. 2]. Є. Цегельський зазначає, що стаття не може претендувати на докладність чи вичерпність, зокрема у питаннях, пов'язаних з композиторською творчістю українських митців. Але в порівнянні з іншими публікаціями про історію української музики більше місця відведено історії організації галицько-українського музичного життя, музичного шкільництва й виконавчого мистецтва. Внаслідок цього постаті композиторів «на тлі загального нашого музичного життя вийдуть пластичніше, ми зрозуміємо краще їх творчість, а з другої сторони пізнаємо живчик самого музичного життя» [195, с. 3]. Автор намагається реконструювати історіографічні процеси культурно-освітнього життя українців Галичини, що окреслені хронологічними межами міжвоєнного двадцятиріччя з огляду на те, що йому довелося бути свідком і учасником мистецьких подій регіону. Прислужився цьому й «кільканадцятилітній особистий зв'язок із Вищим Музичним Інститутом ім. Лисенка у Львові» [195, с. 2-3].

Обрана Є. Цегельським для дослідження тематика розкриває основні аспекти подій і явищ, що стосуються розбудови українського музичного мистецтва зазначеного періоду – функціонування Музичних товариств та



Інституцій, концертного життя, композиторської діяльності митців, внесок яких в українську культуру важко переоцінити, музикознавства, публіцистики, книго- та нотодрукування. Інформативні відомості, подані автором, дозволяють осмислити соціокультурні чинники, що стали передумовами досить швидкого розвитку та професіоналізації галицького музичного середовища, його ролі у піднесенні культурного рівня громадян, вихованні високоосвічених, національносвідомих українців. Видається необхідним окреслити сутнісні явища та прояви музичного життя, які, на думку автора, сприяли збереженню та поширенню національних традицій у соціокультурному загальноєвропейському просторі (у цитуванні тексту збережено авторську орфографію).

Дописувач наголошує, що «українське музичне життя у бувшій Польщі зосередилось у Львові. Тут жила ще сильна передвоєнна традиція, тут були установи й товариства, що були кузнями української культури ... осередки галицьких музичних товариств та українська музична школа» [195, с. 3]. Центром усього західноукраїнського мистецького середовища було Музичне Товариство ім. М. Лисенка, розміщене «у сліпім заулку вул. Шашкевича під №5. ... Велика саля цього будинку служила українським концертам і імпрезам ... Була там т. зв. Мала саля, де відбувались проби хорів, оркестр, виступи учнів, а згодом і концерти» [195, с. 3]. Помітними подіями, які влаштовувало Товариство, були виступи виконавців, відомих не лише в Галичині, а й за її межами – співаків, піаністів, скрипалів; вшанування 25-ліття смерті М. Лисенка, ювілейний концерт «Бояна» у 1920 р., концерт у честь С. Людкевича з нагоди його ювілею, вшанування пам'яті Д. Бортнянського у 100-ліття його смерті, концерт у 10-ліття смерті І. Франка, Шевченківський концерт у 1939 р., які відбулись «при співучасті наших хорів під батутом Людкевича, Туркевича, Гриневецького, Плешкевича, Охримовича, а згодом Антона Рудницького й Миколи Колесси» [195, с. 4]

Фіксуючи події музичного життя, що відбувались на високому професійному рівні, автор водночас наводить яскраві свідчення того, що влаштування таких заходів за важких умов національного поневолення не було

легким, і «адміністрація приносила добрій душі, що до них взялась, не одну гірку годину ... Та тут вже наші музики, в першій мірі Станіслав Людкевич і Василь Барвінський мусіли не одно побороти, не одно здобути, що в інших народів і при менших обставинах є само зрозуміле» [195, с. 6]. Ситуація часто погіршувалась недостатніми умовами фінансування, «тому властивими й великими жертводавцями для нашої культури були самі музики – вчителі Музичних Інститутів» [195, с. 7].

Функціонування створеного під патронатом Союзу співацьких і музичних товариств ВМІ ім. М. Лисенка мало вирішити завдання освіти, композиції, музичного виховання молоді й публіки. Автор відмітив, що викладачами Інституту та його філій були фахівці з високою музичною освітою, вихованці європейських музичних інституцій, сповнені нових ідей та задумів. Є. Цегельський із захопленням описує «все, що зроблено в тій ділянці ..., коли наше життя почало помалу оживати» – вивчення композиції, диригентури, існування у повному об'ємі циклу теоретичних предметів, виконавських відділів, «а крім цих ще камеральна музика, дівоча оркестра й оркестра для старших, хоровий спів, ... план навчання, виготовлений на зразок консерваторії у Празі» [195, с. 8], назагал поважний підхід до науки, завдяки чому високий професійний рівень випускників – самовідданих сподвижників освітньо-мистецьких процесів, вплинув на суспільну свідомість в галузі поширення загальнолюдських цінностей, духовного збагачення нації та культурного розвитку краю.

Наступна проблематика, яку підіймає дописувач, стосується діяльності СУПрому, організації, яка мала неабияке значення для піднесення культурного рівня українського музичного життя Галичини. Ось як він свідчить про її виникнення: «з початком 1930 рр. заснували професори львівського Музичного Інституту професійну організацію СУПРОМ, для оборони своїх станових справ і для поглиблення нашого музичного життя» [195, с. 12]. Скоординованими зусиллями цієї організації, що діяла на усталених традиціях, закладених в попередній період культурно-просвітницького руху, на високому професійному рівні відбулись цикли концертів – з нагоди урочистих і пам'ятних дат, солістів-

вокалістів, інструменталістів (в тому числі і 2 сольні концерти автора статті), камерних колективів. Загалом, подальша інформативна насиченість тексту дає можливість реконструювати різнобічну діяльність Союзу, що мав на меті консолідувати творчі й виконавські сили, їхню моральну та матеріальну підтримку для вирішення важливих проблем музичного життя краю [123, с. 23].

Водночас, в доволі емоційному викладі музикознавець зазначив низку актуальних проблем стосовно небезпеки непрофесіоналізму: «В культурному житті кожної нації крім музиків-фахівців ще є музичні дилетанти, небезпечні і грізні для культури ..., музикування, оперте на аматорстві, не приносить висококультурним людям повного вдоволення, не вносить в скарбницю культури тривких духовних цінностей. В тому воно й шкідливе» [195, с. 15]. Саме СУПром, створення якого ознаменувало завершення періоду «учнівства» і засвідчило початок якісно нового, професійного етапу в розвитку творчості, виконавства, музикознавства, декларуючи еру професіоналізму в українській музиці Галичини і виступив проти такого дилетантства та «боровся за правдиву культуру, високе мистецтво» [185, с. 15]. Разом з тим автор не заперечує функціонування мистецтва, що, на відміну від колективної народної творчості, функціонує у аматорській індивідуальній формі та може розвиватися поряд з професійним<sup>11</sup> Ось як він пише про це: «Є ще люди, які люблять музику, мають більше або менше музичне обдарування та займаються музикуванням у вільних хвилинах. Вони переважно не живуть із музики. Такі аматори є навіть дуже потрібні. Вони ж творять музичну публіку, виповнюють хори, розсівають своє, хоч не раз дуже мале музичне знання між ряди «непросвіщених». Їх, так сказати б «просвітянська» праця є для культури корисна хоч би тому, що з чисельніших, усвідомлених музично верств громади вийде більше музиків» [185, с. 14].

Наступний розділ статті митець присвячує диригентсько-хоровому мистецтву Галичини – одному з найважливіших чинників у вирішенні

---

<sup>11</sup> Варто зазначити, що С. Цегельський мислить дещо однобічно, не враховуючи важливості діяльності аматорських колективів, зокрема хорів польських музичних товариств, які заклали процеси формування диригентсько-хорового мистецтва краю та поширення його на галицьких землях.

актуальних проблем музично-освітнього життя українського населення, у зростанні їх національної самоідентифікації – завдання, на необхідність вирішення якого, на думку Є. Цегельського, звертали увагу всі видатні українські мислителі Галичини ще з XIX ст. Прикметно, що питання розвитку та поширення хорових традицій на галицькій землі з його духовно-інтеграційною, просвітницькою спроможністю та суспільним значенням ставляться музикознавцем у багатьох розвідках, рецензіях та дослідженнях. Автор наголошує на важливості існування хорових організацій «Боян» – товариств для «плекання хорового співу», які з'являлись в усіх галицьких містечках та «ширили хорову культуру по наших землях», сприяючи пропаганді народних пісень і найкращих досягнень світової класики, що мало прогресивне значення для становлення українських хорових традицій, а співати в «Бояні», за словами Цегельського, належало до морального обов'язку нашої інтелігенції» [185, с. 15]. Окрім того, існувала творча співпраця між хоровими товариствами та композиторами Галичини (як приклад, 40-річна диригентська, концертмейстерська зі С. Людкевичем); хорові колективи ставали потенціальними виконавцями творчих проектів західноукраїнських композиторів, які мали змогу реалізувати свої задуми, складаючи збірки народних пісень та створюючи оригінальні хорові композиції.

Окрім «Боянів» хоровий спів плекали інші колективи, зокрема «Думка» в Станіславові, «Бандурист» та «Сурма» у Львові, хор львівської Богословської академії та Студіо-хор під проводом М. Колесси, а також церковні хори (св. Юра, у Волоській церкві). На окрему згадку заслуговують професійні хори Наддніпрянщини Дмитра Котка, що «спопуляризували українську пісню серед галичан та понесли її по всіх містах і містечках Польщі, гостювали навіть у Німеччині ... Скоро провінція замережалася сіткою хорів» [185, с. 18]. Підсумовуючи, автор підкреслює, що завдяки двом чинникам поширено в маси любов до рідної пісні, любов до музики й музичне знання. Серед них, «з одної сторони, Музичний Інститут ім. М. Лисенка підносив нашу культуру в найкращих зразках до висот повної музичної зрілості, що могла конкурувати зі

загально-признаними величинами інших націй, так, з другої сторони наші хори, піддержані невмирущою славою Української Республіканської Капели ім. О. Кошиця, розвивали свою власну хорову культуру й сіяли її по всіх закутках рідної землі» [185, с. 18].

Як було зазначено вище, розділ, у якому виноситься до обговорення ще одна найцінніша ділянка музичної праці – композиторської музичної творчості – за словами автора, не претендує на вичерпність. Музикознавець відчував на чужині «нестачу відповідних джерел», але зорієнтовує та заохочує читача до подальшого вивчення та дослідження зазначеного питання. Тому Є. Цегельський коротко подає реєстр прізвищ композиторів останнього двадцятиліття, чиї творчі здобутки базувались на досвіді «празької композиторської школи» та визначає їх роль у становленні музичного професіоналізму на землях Галичини. Серед них – С. Людкевич, який був «першим вишколеним музикою-композитором» та «довгі роки найбільшим музичним авторитетом у Галичині»; другим світилом української галицької музичної творчості він вважає В. Барвінського, який «започаткував у нас генерацію композиторів т. зв. чеської школи» [185, с. 21]. До неї також належать: Н. Нижанківський, З. Лисько, М. Колесса, Р. Сімович, С. Туркевич-Лісовська та «хоровий композитор» Богдан Пюрко. Автор зазначає, що всі вони, окрім С. Людкевича, здобули музичну освіту у Празі та були учнями Вітезслава Новака. Прикметно, що музикознавець, перебуваючи за межами України, змальовує постаті галицьких митців першої половини ХХ ст., зацентровуючи увагу на їх взаємозв'язках з європейськими культурними традиціями та значущості їх творчих напрацювань у той час (1960-ті рр.), коли й в українському музикознавстві колишньої УРСР зростає інтерес до творчих пошуків українських композиторів Галичини (Л. Архімович, М. Загайкевич, С. Павлишин) .

Окрім чеської, як зазначав Є. Цегельський, «дві німецькі високі музичні школи видали в 1920-х рр. для галицької землі двох зовсім відмінних від себе композиторів, які також різнились своєю творчістю від «чеської школи». Це Б. Кудрик, вихованець віденської академії та “ученик берлінських Шрекера й

Шнабля” А. Рудницький» [185, с. 23]. Не оминув автор і діяльності композиторів-аматорів, зокрема Ярослава Вінцковського-Ярославенка, Василя Безкоровайного, Івана Левицького, Богдана Вахнянина, Михайла Гайворонського та інших, які «без завершеної музичної освіти, на основі свого таланту й меншого чи більшого знання, йдучи за голосом душевної потреби, пробували своїх сил у музичній творчості. Їх річи не в силі репрезентувати українську музику назовні, але вони зробили безперечно свою просвітянську роботу у народних масах» [185, с. 24].

Слід підкреслити, що автор не обмежується лише фіксацією конкретних фактів та явищ, а як справжній науковець намагається осмислити багатоманітну проблематику в системі культури та буття, проаналізувати об’єктивні обставини, що ставали на заваді повній віддачі композиторів творчій праці, наводячи такі аргументи: «Невелика горстка галицьких композиторів ..., не маючи матеріального забезпечення, мусіла перетягуватися навчанням музики в Інститутах, а крім цього ще організувала музичне життя та розвинула публіцистичну діяльність. Також ще й інші обставини, як брак доброго нотного видавництва й нестача більшого виконавського апарату: власної симфонічної оркестри та опери стримували розмах наших творців, змушуючи їх обмежуватись до менших композиційних форм, пристосованих нашій дійсності» [185, с. 18].

І, нарешті, не залишились без уваги дослідника питання, що становлять суттєву частку культурних потреб суспільства, а саме: музикознавства, публіцистики та нотного видавництва. В історії мистецтва музично-стильова еволюція, динаміка змін у системах світоглядів, визначення міжпредметних зв’язків та необхідність культурологічних узагальнень музично-історичних явищ вимагали наукових підходів і характеристик, що спонукало до становлення музикознавчої науки, у тому числі й національної. Та, на думку вченого «дослідна праця над українським музичним життям була в пеленках і за останніх 20 літ у Галичині теж не багато пішла вперед» [185, с. 25]. Причини такого становища він вбачає в обмеженості доступів до державних університетів,

відсутності державної підтримки, фондів, «щоби цю корисну працю оплатити», хоча «те, що вдалося зробити вправді цінне, але об'ємом скромне» [185, с. 25].

Політико-ідеологічні погляди українських науковців послідовно формувалась в україністичній спрямованості світоглядів під впливом народознавчих ідей культурного відродження другої половини ХІХ – початку ХХ століття. У зазначений Є. Цегельським період до наукового обігу було введено значну кількість праць, що свідчить про їх причетність до прогресивних тенденцій, спрямованих на дослідження найважливіших тем і проблем національної музичної культури. У зазначеному контексті автором згадуються праці В. Барвінського, Ф. Колесси, З. Лиська, С. Людкевича та інших митців. На його думку, велике значення для українського музикознавства мало видавництво музичних журналів («Українська музика», «Боян») та навчальних підручників («Загальні основи музики», «Матеріали до науки сольфеджіо I і II ч.» С. Людкевича, підручники теорії музики, гармонії та історії І. Левицького) [185, с.28].

Є. Цегельський не лише сам невтомно працював у дослідницьких напрямках, а й стимулював наукові пошуки колег у формуванні підвалин музичного українознавства. Підводячи підсумки, він пише: «ціле наше музичне життя, незважаючи на несприятливі політичні, господарські, і навіть культурні обставини, у бувшій Польщі піднеслося за останні 20 літ дуже високо ... Наш нарід має в собі гін до культурного життя, прагне його і тяжко за нього платить» [185, с. 31]. Зазначені тенденції визначили розвиток музичного мистецтва в Україні, що пізніше дасть підставу українським музикознавцям кваліфікувати цей період як добу відродження у національному мистецтві [14, с. 6].

Наведені факти переконливо свідчать про зацікавлення митця усіма культуротворчими процесами, що відбувались на галицьких землях, усвідомлення ним необхідності піднесення загального мистецько-освітнього рівня населення, що дає підстави стверджувати про його відданість національному музичному мистецтву. Продовжуючи активно працювати на чужині як публіцист, Є. Цегельський, як національно свідомий українець

вболіває за долю України, переймаючись її національним самоусвідомленням, у якому вбачає потенціал для піднесення культурно-освітнього рівня нації. Свої думки він викладає у статтях, присвячених діяльності українських митців – Д. Січинського, М. Лисенка та інших. Так, у статті «Микола Лисенко. В сорокові роковини смерті великого композитора» вчений значну увагу приділяє музично-просвітницькій діяльності композитора, у якій вбачав можливість подальшого відродження українства.

#### **2.4. Дидактично-методичні матеріали в контексті педагогічної діяльності.**

Окрім музично-критичних та історичних музикознавчих розвідок Є. Цегельський був автором ще й кількох методичних праць з актуальних проблем скрипкової педагогіки та виконавства. Широкий спектр отриманої професійної освіти, спілкування з видатними музикантами сприяли тому, що в колі його інтересів опинилась концертно-виконавська та педагогічна діяльність, яка не лише відповідала вимогам тогочасного професійного музичного виконавства, але й сприяла вихованню національної свідомості, поширенню знань загальнолюдських цінностей та духовному збагаченню нації. Внесок Цегельського у музично-естетичне виховання населення слід розглянути у кількох розрізах:

- суспільно-громадської та просвітницької діяльності на посаді директора Перемиської філії ВМІ ім. Лисенка (що було розглянуто у I розділі дисертації) ;
- практичної педагогічної як викладача скрипки;
- розробки методичних основ з актуальних питань скрипкової педагогіки та виконавства.

Педагогічна праця Є. Цегельського є окремою ланкою процесу становлення музично-естетичного виховання молоді; його участь у освітній ділянці сприяла створенню української музично-педагогічної школи, яка у першій половині ХХ ст. впевнено почала конкурувати з іншими. У різні роки його педагогічні зусилля



були пов'язані з освітніми закладами Львова, Перемишля, з музичними школами, що функціонували у таборах для переміщених осіб та з музичними закладами США, де митець перебував в еміграції. Крім цього, музикант постійно давав приватні уроки. Як педагог він намагався орієнтуватись на високий рівень музичної підготовки та звертати увагу на розвиток світогляду й ерудиції своїх учнів, запрошуючи їх до участі в музичних імпрезах, у проведенні ювілейних свят та інших музичних урочистостей.

Варто підкреслити, що, перебуваючи на чужині, митець залишився відданим патріотом національного мистецтва, пропагуючи твори українських композиторів; більшість з них використовував у своїй педагогічній практиці, також робив аранжування для кількох інструментів. Ось як у листах до рідних він описує свою викладацьку діяльність: «Їздив по школах і грав перед заінтересованими учнями сольо, організував лекції, доставляв учням з централі інструменти й ноти, переговорював зі шкільним персоналом і батьками, було і є багато адміністративної роботи ... Ну, але це мій фах, люблю вчити, тішуся успіхами учнів» (лист від 30 грудня 1974 р.). В іншому листі він пише: «Я особисто мав успіхи в школах. Мої ученики виступали в цьому же році (1977) публічно 20 разів і все гарно грали. Коштувало це мені багато труду, самовідречення. Та як же приємно ділитися з дітьми знанням!» (лист від 31 липня 1977 р.) [135, с. 180].

З огляду на те, що питання поширення національної культури, освіти, виховання були найважливішими питаннями на той час, публіцистичні та методичні праці митця спрямовані на підвищення культурно-освітнього рівня та формування професійних знань юнацтва, зокрема у галузі скрипкового інструментального виконавства. Відсутність або ж незначна кількість методичної літератури спонукала автора до копіткої та наполегливої роботи у педагогічній діяльності. Статті «Із тайн скрипкової техніки» та «Скрипкова література» відзначаються широтою зазначеної проблематики і є цінним внеском у розвиток скрипкової освіти та педагогіки. Свої методичні поради Є. Цегельський мав змогу перевіряти на практиці. Його особистий досвід як представника молодшої генерації

галицьких виконавців, орієнтованих на входження у світовий культурний простір, мистецька праця, естетичні переконання сприяли виробленню авторських методичних настанов у формуванні музиканта-скрипаля, які були викладені у розвідці «Із тайн скрипкової техніки». З віддалі часу можна повніше оцінити внесок митця у розвиток скрипкової педагогіки з точки зору методичного забезпечення навчального процесу у новому етапі розвитку національної скрипкової школи.

До написання розвідки Є. Цегельського спонукали кілька важливих і актуальних питань, відповіді на які він намагається з'ясувати та викласти у положеннях статті, обґрунтовуючи пояснення власним професійним досвідом та полемізуючи з С. Огородніком та І. Левицьким, авторами зазначених публікацій: «Дві статті в «Українській музиці» і часті дискусії в наших музичних кругах порушують одну болючу тему: чому у нас скрипка стоїть гірше ніж фортепіано? Або конкретніше: чому у нас майже немає віртуозів-скрипалів, коли віртуози-піаністи є, чому значно менше студентів Вищих музичних інститутів класу скрипки, чим класу фортепіано; чому на всіх конкурсах клас скрипки виглядає блідо порівняно з класом фортепіано?» [181, с. 149]. З'ясування можливих причин виходу із цієї ситуації автор статті бачить у пошуках ефективних методів навчання та шляхів підвищення якості освіти, розв'язання завдань, спрямованих на забезпечення якісної підготовки фахівців з високим рівнем компетентності, зокрема у ВМІ: «коли цей предмет поставити серйозно – він допоможе не одній безпорадності вчителя» [181, с. 150].

Подальші педагогічні поради спрямовані на розв'язання завдань, пов'язаних із необхідністю напрацювання взірцевих навчальних програм у залежності від індивідуальних фізіологічних та психологічних особливостей учнів, а також практики і поглядів учителя. Розширення репертуару за рахунок залучення творів українських композиторів, а також народних пісень – «бо це своє, рідне» – не лише збагатить педагогічну літературу, а й сприятиме формуванню смаків, естетичної та загальної особистісної культури учнів. Так, він зауважує, що «можна братися за твори І. Левицького, які добре підходять для педагогічних

цілей. Найважливіші їх прикмети – це мелодійність та скрипковість. Багато грається безвартісних чужих творів, а своїх мало. Наприклад, такі твори, як «Спомини з гір» В. Безкоровайного хоч не є композиційними шедеврами, але все-таки заохочують учня до гри на скрипці» [181, с. 151].

Усвідомлюючи значення фольклору у подальшому розвитку професійної музики та вихованні музичних смаків підростаючого покоління, дописувач першочергову увагу приділяв дитячому репертуарові: «для наймолодших скрипалів можна буде використати збірники пісень чи обробок українських мініатюр», вказуючи, що «краще було б видати кілька збірників таких речей. І в їх наступних частинах помістити твори І. Левицького та інших в методичнім порядку» [181, с. 152]. Безперечно, слушними є методичні рекомендації вченого на рахунок необхідності відпрацювання відчуття ритму, чистоти тону, технічних прийомів та інших нюансів скрипкової техніки.

Загалом, аналіз статті дає підстави зробити висновки щодо компетентності автора та граничного рівня обізнаності у аспектах порушеної проблематики; окрім того, систематизованість і глибина викладу матеріалу, обґрунтованість та переконливість тез, логічність та аргументованість ведення дискусії, цінність методичних порад, що мають бути використані у формуванні «завершеної цілісності скрипаля», підтверджують високий професіоналізм вченого.

Відсутність або ж незначна кількість методичної літератури спонукала Є. Цегельського до копіткої і наполегливої праці з систематизації музичного матеріалу в історії скрипкового мистецтва, внаслідок чого з'явилась стаття «Скрипкова література (на основі «Skrzybiec» д-ра Райса, 1930)». Цілком очевидно, що вона написана для спеціалізованої музичної аудиторії з ознайомчою метою, містить у лаконічній формі вибудований на фактах інформативний матеріал; у ній практично відсутні авторські висновки чи зауваження. Музикознавець відтворює цілісну картину розвитку скрипкової музичної літератури в історичному ракурсі, подаючи періодизацію її створення у площині значущості окремих творів для певної епохи чи стилю та конспективні відомості про композиторів, які були ключовими постатями у скрипковому мистецтві.

Варто зазначити, що у статті автор окреслює багатогранні здобутки європейського скрипкового мистецтва у різноманітності жанрів та форм, тому є доволі актуальною і в наш час.

Підсумовуючи розгляд питання щодо вагомого внеску Є. Цегельського в українську скрипкову школу, варто пригадати ще факт написання ним на замовлення відділу культурної праці при Українському Центральному комітеті підручника «Інструментознавство».

## **2.5. «Огляд історії української музики» Є. Цегельського у контексті досліджень української музичної культури.**

Усвідомлення національної самоідентичності пробуджувало інтерес до українознавства загалом як до вихідної точки духовної культури українського народу та охоплювало цілий комплекс ґрунтовних теоретичних досліджень у галузях літературознавства, лінгвістики, етнографії, мистецтвознавства. Закономірно, що для розвитку і примноження інтелектуального потенціалу нації більш детальне вивчення окремих ділянок знань набувало все більшого значення як свідчення її самодостатності. Важливим чинником культурологічних процесів українського суспільства стали напрацювання у тому числі і в галузі музикознавства, динамічний розвиток якого розпочався у ХХ ст. завдяки інтенсивній діяльності визначних дослідників як Галичини, так і Наддніпрянської України.

Кращі представники української інтелігенції зуміли створити низку цінних наукових та історичних праць, у яких висвітлювались музикознавчі проблеми, що дозволяло не лише сформувати цілісну картину національного музично-культурного процесу – історичної еволюції музичного мистецтва, окремих народних і професійних музичних жанрів, творчості тих чи інших композиторів, аналіз конкретних творів, виконавських стилів тощо, а й сформувати фундаментальні напрями подальшого розвитку професійної української музики, які не втрачають актуальності й дотепер. Автори найвагоміших спеціалізованих праць у цій ділянці, розпочавши творчий шлях у першій третині ХХ ст.,

продовжили свої наукові дослідження у наступні десятиліття як на рідній землі, де зазвичай зазнавали нищівної критики з боку офіційного радянського музикознавства, так і в еміграції, в умовах вільної праці та свободи слова. Серед них В. Барвінський, В. Витвицький, М. Грінченко, В. Костенко, Б. Кудрик, З. Лисько, А. Ольховський, А. Рудницький, Є. Цегельський та інші.

Така доля спіткала «Історію української музики» (1922) музикознавця, історика та фольклориста М. Грінченка, у якій автор чи не вперше в історії національного музичного мистецтва зробив спробу системного викладу знань про українську музику і котрого справедливо можна зачислити до фундаторів українського історичного музикознавства. «Історія» – це систематичний огляд розвитку музично-історичних процесів українського мистецтва у хронологічному вимірі від найдавніших часів, своєрідний фундамент українського історичного музикознавства. Жваво, талановито написана, ця книга відразу знайшла численних читачів і здобула велику популярність [34, с. 173]. За словами автора, він мав на меті «подати хоч в стислому виді більш-менш повну картину музичного життя українського народу, і тим самим допомогти громадянству свідомо поставитися до явищ нашого культурного музичного життя» [50, с. 7].

М. Грінченко заклав основи музичної науки як багатогалузевої та багатовекторної дисципліни, у якій простежується загальна тенденція до інтегрованості із суміжними науковими сферами, розглядаючи коло завдань, що стосуються не лише базової гуманітарної галузі – історії та теорії музики, а й філософсько-естетичної проблематики самопізнання мистецтва, яке «народилося того дня, коли людина вперше спромоглася виявити своє почуття, що було викликане у неї тим чи іншим впливом на її душевну організацію, в цілковито продуманій формі» [50, с. 9]; природничих наук – фізики, біології, фізіології – що стосуються акустичних аспектів звуку, «ритмічної здібності в душі людини, завдяки якій вона сама самостійно перероблює всі ті явища, що получила зовні, в музичні явища вищого порядку» [50, с. 19].

Розглядаючи історію музики з точки зору еволюції її форм й тих художніх ідей, що завдяки творчій діяльності митця перетворюються в той чи інший

«зовнішній вид», музикознавець послідовно відтворює хронологічний діапазон від простих форм народної, а також церковної та світської музики до найновіших музичних форм в творчості сучасного композитора, керуючись бібліографічним принципом, занотовуючи всі найвидатніші явища музичного життя, накреслюючи в ньому ті шляхи, що ними воно рухалось у своєму розвитку. Своє ж завдання як науковця, «археолога-дослідника» М. Грінченко вбачає у необхідності виокремлення національних процесів – «відділити своє від чужого, а серед «чужого» розшукати своє» – для самовизначення українства та інтеграції його у європейський простір [50, с. 39]. Зазначена науковцем проблема захисту та збереження національної ідентичності, перш за все рідної мови та культури, залишається особливо актуальною і у наш час, в умовах загрози мовної, етнічної та культурної асиміляції.

З огляду на те, що на початку 1930-х років завершилась доба «українізації» й розпочався період терору, прогресивні тенденції у дослідженні національного музичного мистецтва були продовжені у Галичині спадкоємцями науковця, молодого генерацією «пражан» – новим поколінням високопрофесійних музикантів – композиторів та музикознавців, яке почало формуватись від кінця 1920-х років. Завдяки їх активній діяльності відбувається значний перелом у музичній системі суспільства – перехід від аматорських позицій громадського характеру на вищий щабель розвитку мистецько-професійного рівня [150, с. 54]. Праці основних представників «празької школи», які мали не тільки високий науковий статус, а й прикладну спрямованість, присвячені проблемам теорії та історії музичної культури [12, с. 34]. Їх музично-наукові здобутки представлені переважно нарисами, статтями у періодиці та енциклопедичних виданнях, оглядами-розвідками. Серед них – стаття «Огляд Історії української музики», (вміщена у дослідженні «Історії української культури») та «Нова доба української музики» В. Барвінського, музикознавча праця Б. Кудрика «Огляд історії української церковної музики», історичне дослідження З. Лиська «Піонери музичного мистецтва в Галичині», матеріали Ф. Шешка з історії української церковної музики.

Збагатив музикознавчу ділянку цього періоду «Оглядом історії української музики» (1934 р., відомості про її публікацію відсутні) і Є. Цегельський, який після закінчення празьких студій повернувся до Львова кваліфікованим музичним фахівцем. Насамперед варто відзначити стислий, доступний і образний виклад матеріалу, його повну відповідність до обраного жанру, тобто короткого огляду. Адже, як вказує сам автор, робота має суто ознайомчий характер і в такому сенсі дійсно повністю виконує свою функцію. Маємо на увазі інформативність статті щодо ознайомлення громадськості з найбільш яскравими досягненнями у цій галузі, висвітлення усіх доступних авторові джерел, що містять певну історично-хронологічну інформацію, систематизацію історично-музичного матеріалу, статті про окремих композиторів, листування самого автора з А. Рудницьким, що стосується вітчизняної музичної творчості. Є. Цегельський відзначає, що дослідження «має цінність не тільки для нашої культури, але і для культури світової» [191, с. 123].

Видається необхідним зупинитись на декількох моментах. По-перше, заслуговує на увагу поданий список літератури, оскільки автор намагається опиратися на оцінку української музики не лише у національних джерелах, але й на полемічні праці інших дослідників, зокрема статті згаданого вже М. Грінченка, а також О. Дзбанівського<sup>12</sup>, Я. Полфьорова<sup>13</sup>. Особливий інтерес становлять праці З. Неєдли, О. Залеського, – чеських вчених, що дозволяє оглянути історію української музики ніби «зі сторони». По-друге, більше уваги приділено тут давній професійній музиці, ніж сучасній, про яку лише мимохідь згадує автор, обмежуючись зовсім короткими постулатами. Це свідчить насамперед про те, що сучасна автору музика ще не мала вироблених оцінок про неї і, перебуваючи у процесі розвитку, не могла, на думку Є. Цегельського, отримати остаточного судження.

---

<sup>12</sup>О. Т. Дзбанівський (1870-1938) – композитор, педагог, музично-громадський діяч, засновник і завідувач музичного відділу Всенародної бібліотеки України АН УРСР, автор творів з історії та теорії музики [16, с. 250].

<sup>13</sup>Полфьоров Яків Якович (1891-1966) український та російський музикознавець і диригент радянських часів. [16, с.].

Про українську музику автор говорить як про цілком самостійну культуру і ділить історію нашої музики на п'ять періодів, які детально досліджує, знаходячи джерела професійного мистецтва у літургійних книгах XI – XII ст. Важливим є розвиток церковної музики, що зазнала впливу європейських поліфонічних шкіл, особливо нідерландської. Зміна нотного письма та перші теоретичні трактати приводять до нового, вищого етапу розвитку, про що свідчать хоча б віднайдені О. Дзбанівським збірки хорових концертів та бібліотека графа Розумовського. Відзначає автор і яскравих представників даного періоду – М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, творчість яких, за його словами, позначена впливом італійської музики.

Національне відродження в Україні, на думку автора, відбулось із усвідомленням українського народу як етнічної спільноти та виголошеним у Франції гаслом Ж. Ж. Руссо – «поверненням до природи і народу». Пов'язуючи зростання самосвідомості та суть розвитку української професійної музики з народною піснею, Є. Цегельський детально висвітлює її розвиток, починаючи з дохристиянського періоду. Побіч історичних аспектів, автор зацікавлюється властивостями пісні, особливостями, що відрізняють її від пісень інших народів, у зв'язку з чим наводить власні теоретичні позиції: розглядає яскраві ознаки української пісні, серед яких – різноманітність існуючих типів і водночас єдність, відмінність від пісень інших слов'янських народів, збереження народного духу [183, с. 129]. Народна пісня у всьому своєму багатстві впливала на творчість українських композиторів, які довго не могли звільнитись від її «чару», але водночас вдосконалили і надали їй мистецької форми. У цьому контексті вчений вказує на епохальне значення творчості М. Лисенка для національної музичної культури, його послідовника К. Стеценка, «майстра народного багатоголосся» М. Леонтовича та інших, у тому числі й галицьких композиторів [183, с. 136].

Новітній етап української музичної історії музикознавець трактує як мистецтво цілком європейського характеру. Зупиняючись на розвитку музичного життя та освіти, Є. Цегельський згадує про створення української капели, відкриття оперних театрів, шкіл, філармоній, музичних видавництв тощо.



Композитори цього періоду, переважно з належною музичною освітою, працюють в основному в галузі інструментальної музики (симфонії, оркестрові сюїти, камерні ансамблі). Їх автор ділить на дві групи. Творчість першої «ґрунтується на старому лисенківському напрямку народної музики і хоче коротко пройти той шлях, який пройшла західноєвропейська музика окремих народів (чеська, німецька), щоб досягти таких самих вершин у цьому народному напрямку». До неї входять В. Барвінський, Н. Нижанківський, С. Людкевич, Л. Ревуцький та інші. Друга зовсім не залежить від народної музики і «використовує у своїх творах найновішу техніку», прагнучи створити нову українську музичну культуру. В цій галузі працюють Б. Лятошинський, А. Рудницький, П. Козицький<sup>14</sup> та інші. Нарешті, заслуговує на увагу оцінка діяльності виконавців-вокалістів, інструменталістів та представників «музичної науки», який робить даний огляд повним і завершеним [183, с. 141].

Автор намагається сформувати цілісну картину українського музично-культурного процесу – історичної еволюції музичного мистецтва, яке розвивається у народній, духовній та аматорській традиціях. Цей процес і був тим джерелом, який поклав початок формуванню своєрідних національних прикмет музичної мови, які лягли в основу української професійної музичної культури.

Процеси розвитку українського музикознавства у 1930–1940-і рр. відбувались і у Наддніпрянській Україні, хоч і з певними труднощами, що виникали у зв'язку з неможливістю у історико-культурних дослідженнях вийти за межі загальноприйнятої ідеології в умовах політичної системи доби тоталітаризму, що викликало значні репресії та еміграцію діячів мистецтва, чия творчість продовжувалася, але залишалась довгий час невідомою на батьківщині (зокрема, праці А. Ольховського, А. Рудницького). Тим не менше, українська культура постійно виявляла свою здатність до оновлення, міжрегіонального взаємозбагачення, тож між музичними діячами Наддніпрянщини та колами

---

<sup>14</sup> П. Козицького, чия творчість спирається на джерела українського пісенного фольклору та традиції української музичної класики, С. Цегельський помилково зачисляє до другої групи.

західноукраїнських митців відбувались активні творчі контакти та взаємообмін інформацією.

У цьому контексті особливо цінними видаються спогади В. Витвицького про подію, яка, за його словами, «була на устах у нас довго до неї і ще довше після неї» – Всесоюзний з'їзд композиторів і музикознавців у Києві навесні 1940 р. Ось як він описує своє бачення актуальних мистецьких проблем: «Ще під час подорожі до Києва було моїм великим бажанням зустрітися й поговорити з тамошніми музикознавцями. Хотілося якщо не сказати відверто, то бодай натякнути на брак підручника історії української музики. Чейже від появи «Історії української музики» Миколи Грінченка минуло вже було близько двадцять років. Під час з'їзду між викладачами Київської консерваторії були такі надійні музикознавці, як Андрій Ольховський (керівник катедри історії музики), Ігор Белза (учень і гарячий звеличник Б. Лятошинського) та Валеріян Довженко (пильний дослідник української музики 20-ого століття) ... Якраз у тому ж 1940 році появився у Києві збірник статей з історії української музики під фірмою Київської консерваторії. У слові від редакції сказано відверто: «Історія української музики, на жаль, належить до, мабуть, найменш досліджених ділянок музикальної культури народів Союзу» ... Тоді під час з'їзду в Києві мені таки не вдалося особисто зустрітися й поговорити ні з одним з-поміж згаданих музикознавців. Додати б, що в пізніших роках їхні життєві шляхи порозходилися діаметрально. Єдиний Довженко залишився на місці, працював деякий час у радіомовленні, згодом в Академії Наук і, крім численних статей, написав «Нариси з історії української музики» у двох томах (Київ, 1957 і 1967). А. Ольховський устиг видати в Києві 1941 року свій «Нарис історії української музики», але після його виїзду на Захід увесь наклад книжки був знищений. На еміграції Ольховський значно спричинився до праці над Енциклопедією Українознавства» [30, с. 72-76]<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Слід зазначити, що над музичними статтями до Енциклопедії, яка вийшла друком у Мюнхені 1949 р., працювали також В. Витвицький, З. Лисько та інші науковці.

Також в еміграції митець підготував до друку нову редакцію «Нарису..», книги, «гостру потребу в якій, за словами автора, відчують не тільки студенти музичних навчальних закладів, а й широкі кола читачів, що цікавляться питаннями мистецтва», але перевидати книгу вдалось лише у 2003 р. Книга становить збірку різних матеріалів, статей, рукописних джерел, пов'язаних в органічну цілість, що свідчить, з одного боку, про прекрасне знання автором спеціальної літератури, зокрема праць М. Грінченка, В. Костенка, М. Лисенка, Д. Ревуцького та інших; з другого – про наявність власної концепції. Джерельною базою книги стали «дані літератури і інших мистецтв, записи сучасників, архівні документи тощо» [133, с. 23].

А. Ольховський визначає провідні етапи розвитку національної культури у їх конкретно-історичному зрізі та ставить ряд проблем, розв'язання яких могло б сприяти повнішому висвітленню історії української музики, комплексно охоплюючи різні мистецькі явища з виявленням їх особливостей на кожному етапі розвитку – народну музику (у чому продовжує традицію, започатковану М. Грінченком), професійну композиторську діяльність (змальовує постаті композиторів, творчість яких подає не ізольовано, а у загальнокультурному контексті, аналізує й оцінює їх музичну спадщину з ґрунтовним аналізом нотних прикладів), церковну музику (яку розглядає дещо стисло й обмежено, – очевидно, що такий підхід пояснювався тенденціями, характерними для радянської ідеології), музичне життя у всьому різноманітті його проявів, освітні заклади та організації. Особливо цінними є намагання автора дати відповідь на запитання: якою мірою і якими засобами українська музика «розкриває творче самовизначення народу, а разом з цим і якою мірою доповнює, поглиблює (або прагне доповнити, поглибити) скарбницю світової музичної культури» [133, с. 53].

Наступну спробу дати повну картину історії української музики здійснив А. Рудницький у історико-критичному огляді «Українська музика» (Мюнхен, 1963). Поява книги викликала гостру полеміку, і, за словами В. Витвицького, «доволі різнорідну реакцію» та набрала ширшого розголосу, ніж цього можна

було сподіватися. Львівський журнал «Жовтень» відізвався статтею «Хіба це наукове дослідження?» [цит. за 30, с. 180], у якій розправився і з автором, і з його книжкою; столичний журнал «Советская музыка» (1967, ч.4), який звичайно українською музикою цікавився мало, вмістив статтю «Фальшивий голос», у якій висловив ряд закидів проти митця. Цілком очевидно, що А. Рудницький, автор таких публікацій, як «Безглуздя пролетарської музики», «Напасть на гладкій дорозі» (з приводу чистки професійної музики в УРСР) та інших, у яких писав про незавидне становище українських композиторів, чия творчість повністю залежала від «старшого брата», а стилем та музичною мовою мала триматися якнайближче фольклору та не переступити меж, «призначених народів підлеглому, другорядному, який завжди повинен пам'ятати, що він не рівний московському», викликав на себе підсилені підозри і бажання помсти [цит. за 30, с. 181].

У вступі до видання автор наголошує на неможливості написання повної історії української музики за радянського режиму в Україні без недоліків та політичної тенденції. Але, за його словами «щось мусить появитися, щоб в майбутті хтось інший зробив другий, кращий крок в цьому напрямі» [145, 12]. Водночас, не претендуючи на вичерпність поданих теоретичних засад зауважує, що був далекий від будь-яких історично-наукових досліджень; підхід до викладу матеріалу є підходом з точки зору «практичного музики», який завжди пильно слідкував за музичним життям України, та базується на його власному досвіді та світогляді [145, с. 12]. Книга викликала неоднозначну реакцію у колег-музикознавців, зокрема перший розділ, присвячений історії народної музики: не знецінюючи її ролі в загальній музичній творчості, А. Рудницький категорично заперечує фольклор як основу композиторської діяльності, «мірило нашого музичного стилю», використання якого свідчить «про пережиток ідеї т. зв. “національних шкіл”, так цікавої й корисної в минулому столітті» [145, с. 27]. Суперечливим є підхід автора до оцінки діячів української музики та їх творів, зокрема критичні зауваження були висловлені щодо творчості композиторів Перемиської школи та М. Лисенка, яким не зміг дати належної оцінки у плані

історичної перспективи. Переконання А. Рудницького викликали гостру полеміку серед ряду провідних українських музикознавців.

Тим не менше, праця є першою спробою повного огляду композиторських досягнень ХХ ст. та української музичної діаспори, визначення їх місця в історії української музики, а також потреби інтеграції національної музики у європейський контекст шляхом її модернізації. Вперше було введено в обіг ряд постатей виконавців-сучасників, імена яких або були невідомі в Україні, або згадувати їх було заборонено, однак саме вони, вільні від вказівок та постанов, могли творити питому українську культуру. Яскравим підтвердженням є звернення музикознавця до визначення ролі пісень ОУН та УПА, де він називає імена авторів, видання пісень та концерти, в яких вони виконувались. Гостро та принципово Рудницький ставить проблему представлення українських митців, як російських, включаючи М. Березовського та Д. Бортнянського [106, с. 83].

Наступні наукові спроби в умовах ідеологічного тиску, штучно нав'язуваних канонічних поглядів на українську музику в плані її залежності від «братньої» російської культури, одностороннього, отже, викривленого трактування у створенні нарисів та творчих портретів унеможлилювали повноцінні музикознавчі дослідження українських митців, які провадити було важко й небезпечно.

Позиція українських музикознавців діаспори, серед них і Є. Цегельського, становила своєрідну сполучну ланку між працями галицьких музикознавців довоєнного періоду та наступними поколіннями митців. Вже послаблення тоталітарного режиму в 1960-х рр. репрезентувало теоретичне та історичне музикознавство фаховими здобутками визначних українських вчених – Н. Герасимової-Персидської, М. Гордійчука, Н. Горюхіної, М. Загайкевич, О. Зінькевич, В. Золочевського, І. Котляревського, С. Павлишин, Л. Пархоменко, М. Степаненка, М. Черкашиної-Губаренко. В період Незалежності стали можливими концептуальні ідеологічно незалежні підходи в трактуванні проблем національної музичної культури, що пов'язана з її осмисленням як суб'єкта загальноєвропейського процесу. Така позиція притаманна науковим

дослідженням сучасних музикознавців – Г. Карась, Л. Корній, Л. Кияновської, О. Козаренка, Б. Сюти, та багатьох інших, які вводять до наукового обігу значну кількість архівних матеріалів, відкриваючи нові обрії пізнання питомої музичної історії.

## 2.6. Епістолярна спадщина митця.

Життя і праця українців, які волею долі опинились у середовищі інших народів, інших культур, було орієнтоване на підтримку та збереження україністики у широкому розумінні цього слова. Інтелектуали діаспори, які накопичили безцінний досвід у питаннях розвитку науки, освіти, культури – часто фахівці високого класу – постійно стежили за мистецькими подіями, що відбувались на рідних землях, намагались об'єктивно оцінити ситуацію та своєю діяльністю знайти шляхи для осмислення й збереження мистецьких процесів в Україні. Закономірно, що вдалині від батьківської землі листування було єдиним способом спілкування з рідними та близькими людьми, засобом отримання інформації, а контекст приватної кореспонденції сприяв емоційним проявам й свободі висловлювання. Водночас, епістолярна спадщина багатьох митців-емігрантів є цінним історико-культурним документом, який не лише допомагає осмислити їх творчу індивідуальність, а й надати розмаїтий дослідницький матеріал.

Листи Є. Цегельського знаходяться у приватних колекціях, лише незначна їх кількість, люб'язно надана його нині покійною сестрою, пані Ольгою Кміцикевич, доступна для ознайомлення. (вище наведена згадка Г. Карась про листування Є. Цегельського з композитором В. Безкоровайним: «Епістолярна частина фонду митця складає більше сотні листів і включає в себе здебільшого перші повоєнні еміграційні десятиліття. Серед кореспондентів – ... скрипаль Євген Цегельський (США)» [79, с. 63].

Тож детально проаналізована кореспонденція музикознавця, об'єктивно висвітлюючи атмосферу, у якій він жив і працював на чужині, здатна розширити уявлення про діяльність музиканта в еміграційний період, допомагає глибше

зрозуміти проблеми суспільного та культурного життя навколо нього, мистецькі уподобання, творчі плани, громадянську позицію, внутрішній світ з особистісними почуттями та переживаннями: «Життя навчило мене, що не добре жалувати за тим, чого не можна завернути. У кожного своя доля. Моя вийшла така, яка є і остаточно не найгірша. Я музику шалено люблю» (лист від 27 грудня 1959 р.). Всі листи, адресовані родині, вирізняються емоційною забарвленістю, теплотою, щирістю почуттів; автор ділиться своїми творчими планами, пише про свою роботу, особисте життя.

Вільні хвилини митця завжди були присвячені улюбленому музикуванню, переважно безоплатному, але саме воно приносило значну втіху, про що яскраво свідчить наступне цитування кореспонденції, що фіксувала як моменти його творчої реалізації, так і особисті роздуми: «В оркестрі граю даліше раз у тиждень, також собі вдома вправляю та все згадую тих, які мені уможлилювали користати з цієї насолоди ... В серпні 1957 р. та 1958 р. дали ми три концерти і виставили три малі опери. В операх я був концертмейстером. За ці виступи не платять. Влаштує їх товариство, що гуртує музик, які не можуть дістати праці в своїм фаху, а також аматорів» (від 1 лютого 1958р.); «Багато гарних хвилин, успіхів та радості мав я у зв'язку з музикою. Але остаточно обставини і недуги змусили мене перекинутися на інші рейки. Коли б я був послухав Тата і взяв практичний фах, то ціле життя почував би себе покривдженим» (лист від 18 квітня 1962 р.).

У листах знаходимо чимало матеріалу, що свідчить про причетність митця до науково-критичної діяльності, зокрема, про згадану вище творчу співпрацю з А. Рудницьким, чия постать трактувалась Є. Цегельським досить-таки неоднозначно. Ось як він розповідає про написання рецензії на книгу А. Рудницького «Українська музика»: «літом і осінню читав я рукопис досить об'ємистої книжки про музику. Я писав на неї наукову рецензію та подрібну критику для автора. Ця праця мене сильно з'їла, та я не міг авторові відмовити, бо він колись підписав папери і на свою ризику спровадив мене з родиною до Америки (це відноситься до особи музики диригента – Антона Рудницького). На

жаль, він користолюбивий. Треба було йому солідно заплатити чи то у формі фізичної праці, яку ми виконували як приїхали, на його фермі, чи то у формі різних потрібних йому статей і цієї великої критичної праці. Маю надію, що це була остання робота для нього» (від 15 листопада 1959 р.). Очевидно, що така характеристика спровокована і суб'єктивними, особистісними чинниками.

Книжкові та нотні надходження від рідних з України для Євгена – неоціненне джерело отримання якомога більше інформації про сучасний йому стан і перспективи національного мистецтва. Попри всі труднощі еміграційного побуту, ряд листів формує наше уявлення про національні світоглядні позиції музиканта, естетичні смаки, засвідчує неабияку зацікавленість постатями відомих культурних діячів. Доказом цього є наступні цитати з листів Є. Цегельського: «Дуже дякую ... за одинадцять різних нот, між іншим «Рідна мати моя» Кос-А(натольського)» (лист від 4 грудня 1960 р.); «Надійшли ноти. Ці ноти це особливо цінний дарунок, за який зокрема сердечно дякую. Старогалицька романтична музика близька моєму серцю, деякі пісні нагадують мій родинний дім» (лист від 1 квітня 1961 р.); «Завидую Вам, що маєте нагоду почути твори українських композиторів. Людкевича згадую завжди з найбільшою пошаною» (лист від 12 вересня 1965 р.); «Якщо би Ви мали нагоду стрінати Євгена Козака, то поздоровіть його від мене. Ми свого часу разом працювали. Це культурна людина. Тішуся успіхами наших музик, бо на загал музика не поплатна професія» (від 26 січня 1963 р.); «Зокрема дякую за статтю І. Белзи про професора Зденека Неєдли. Колись студював я у нього на університеті у Празі. Він був блискучим викладачем. Захоплював своїм ентузіазмом, імпував працьовитістю» (від 11 червня 1978 р.); «Дуже і дуже дякую за книжки: Енциклопедію Шевченківських знань та «Хрестоматію дожовтневої української музики». Це цінний набуток для моєї домашньої бібліотеки» (від 21 січня 1978 р.); «Приємно було читати про звеличання Миколи Колесси і Станіслава Людкевича. Нам, закордонним українським музикам, припала доля «пробивати вікна в світ». Показалося, що це не легко. Але успіхи



локального (на жаль не світового) масштабу є, головню у педагогічній ділянці» (від 14 січня 1979 р.).

Шкода, що через об'єктивні життєві обставини так і не реалізувалися значні творчі плани музиканта, який мав колись «кипуче мистецьке життя» та був впливовим діячем галицького мистецького середовища. На схилку років Є. Цегельський писав: «Пройшли літа і вже небагато їх переді мною, а ще й в моїх обставинах кожен рік, а може й місяць як дарований. Треба буде залишити це життя і остаточно не має за чим жалувати. Мій обов'язок я виконав..» (від 17 серпня 1974 р.).

Його кореспонденція, хоч і меншою мірою, аніж музично-критичні статті та рецензії, становить цікаве джерело інформації про музичне життя української діаспори у США.

### **Висновки до другого розділу.**

Не буде перебільшенням зазначити, що доробок Є. Цегельського, який, на жаль, залишається в більшості не надрукованим і дотепер, заслуговує бути відомим не тільки вузькому колу науковців, а й широкій аудиторії читачів. Одне з центральних місць у творчому доробку музикознавця займає музично-критична спадщина. Його дописи відзначаються об'ємом та розмаїтістю тематики, ретельним аналізом актуальних мистецьких та освітніх питань широкого спектру, цінними особистісними судженнями, аналітичними оцінками та виразною національною спрямованістю поставленої проблематики.

Публіцистичні матеріали міжвоєнного періоду висвітлюють питання світових та мистецьких подій, творчих взаємин української та інших музичних культур. Автор не лише інформує про концертне та музично-театральне життя, а й відповідно критично оцінює його рівень. Статті та рецензії Є. Цегельського не лише реконструюють певні мистецькі події, дають високопрофесійну оцінку явищам світового мистецтва, спонукаючи українських митців до наслідування та реалізації багатьох європейських прогресивних ідей, а також свідчать про

причетність автора до важливих прогресивних тенденцій у мистецьких подіях того часу.

У статтях воєнного періоду та часів еміграції автор намагався охопити якнайширше коло питань, часто дискусійного та просвітницького характеру. Це газетні та журнальні статті, рецензії, біографічні нариси, методичні праці. Музикознавчі розвідки часів Другої світової війни були викликані потребами українського громадського життя і мали на меті допомогти протистояти моральній спустошеності, яку несла війна. У післявоєнний період він провадить культурно-просвітницьку та музично-дослідницьку діяльність. Саме на чужині життєва філософія митця-патріота знайшла втілення у музикознавчих дослідженнях, у яких він намагається узагальнити та пропагувати явища українського культурного життя, що репрезентували віхи духовного життя нації.

Прагнучи вивести галицьку культуру з провінційної обмеженості на високий рівень професіоналізму, Є. Цегельський, як й інші галицькі митці, виступав за утвердження професійних засад національної музичної культури, за утвердження українського історичного музикознавства в органічному поєднанні національних традицій з європейськими досягненнями. У зв'язку з цим згадуємо думку українського вченого-славіста Юрія Шевельова – «українськість найбільше промовляла до мене через європейськість» [59, с. 14].

### РОЗДІЛ 3.

## УКРАЇНСЬКО-ЧЕСЬКІ МУЗИЧНІ ЗВ'ЯЗКИ ТА ЇХ ВІДОБРАЖЕННЯ В ДИСЕРТАЦІЇ Є. ЦЕГЕЛЬСЬКОГО

Утвердження професійного мистецтва на теренах Галичини з урахуванням її політичних, етнічних, естетичних потреб пов'язане з діяльністю митців, які в умовах польської експансії прагнули розвинути українську ідею духовним єднанням нації, вийти із провінційної замкнутості, спростовуючи трактування меншовартості української культури та спрямовуючи свої зусилля у бік європейського професіоналізму. Дисертація Є. Цегельського під назвою «Чехи і галицько-українська музика ХІХ ст.» відображає картину чесько-українських взаємин зазначеного періоду та свідчить про ряд надзвичайно важливих проблем, пов'язаних з європейськими контактами української музичної культури. Центральне місце в праці займає теорія панславізму, – на думку Є. Цегельського, важлива суспільна та філософська проблема, що досліджувалась у працях багатьох західнослов'янських вчених протягом ХІХ ст. Основне коло завдань, які намагається дослідити музикознавець, можна окреслити такими тезами:

- галицька музична культура в контексті інтеграційних зв'язків;
- впливи чеських музикантів, які працювали і гастролювали в Україні, на розвиток її професійної освіти, виконавства та музичної думки;
- взаємопроникнення та взаємовпливи української та чеської музичних культур;
- полеміка з ідеологами так званого загальнослов'янського руху в галузі музикознавства.

### **3.1. Співпраця українських та чеських митців в галузі музичного мистецтва.**

Формування музичної культури Галичини, яка завдяки історичним подіям і вдалому географічному розташуванню характеризується як унікальна територія, відбувалось в умовах поліетнічного середовища, коли різні народи – українці,

чехи, поляки, німці, вірмени, євреї – жили «поруч», а не «разом», і глибина їх взаємовпливів була мінімальною. Кінець XVIII – XIX ст. характеризується явищами мультикультуралізму – значного взаємовпливу та взаємозбагачення української та інших європейських культур, що залежали від близьких, чи, навпаки, віддалених контактів між різними етнічними спільнотами. Представники інших націй, за словами Д. Чижевського<sup>16</sup> «мали певні “впливи”, іноді досить широкі ... Вони свідомо стреміли зрозуміти психологію українського народу, перейняти його традиції» [202, с. 14].

За мовними та культурними особливостями до українців близькими були чехи та поляки – християни, представники слов'янства, тож спілкування між ними було активнішим. Але фактори неоднозначного ставлення українців до поляків, образ яких сприймався крізь призму бачення їх як завойовників, що утримували від доби пізнього середньовіччя українську територію – Галичину, закріпившись у пам'яті як певний стереотип, віддаляли галичан від польської культури та сприяли тіснішим контактам з чехами. Ось як про це пише Є. Цегельський: «Стосунки чесько-українські були сердечнішими, ніж стосунки польсько-українські. Цьому причиною був польський шовінізм у ставленні до українців і нещира позиція поляків щодо слов'янської ідеї» [197, с. 57].

Зацікавлення вченого питаннями культурних взаємин сягають початку 1930-х рр., періоду його перебування у Празі – провідному слов'янському культурно-мистецькому центрі Європи того часу, не лише з активним культурно-освітнім та художньо-творчим життям, що мало неабиякий вплив на формування художньо-естетичних установок у представників української інтелігенції, а й із культивуванням прогресивних світоглядних тенденцій, серед яких пріоритетними були слов'янознавчі питання. Українська спільнота групувалась навколо науково-освітніх центрів, діяльність у яких реалізовувалась через читання лекцій, проведення семінарів, екскурсій, колоквіумів, рецензування наукових праць та ін. Серед них – Український педагогічний університет,

---

<sup>16</sup> Український культуролог-славіст, філософ, літературознавець, дослідник української та слов'янської літератур, історії культури, професор Українського Педагогічного інституту в Празі.

Український вільний університет, Карлів університет, після закінчення якого музикознавець захистив докторську дисертацію. Формуванню громадських переконань серед українства також сприяли знайомство з науковим слов'янським бомондом, славістичні студії 1920–1930-х рр., теоретичні засади Празького лінгвістичного кола; крім того, українські вчені – учасники Першого з'їзду славістів у Празі. У газеті «Свобода» читаємо: «Чехи – великі патріоти своєї нації і батьківщини. Водночас серед чехів панує глибоке усвідомлення належності до слов'янства. За певних історичних обставин це усвідомлення набувало неприємної для нас, українців, форми москвофільства, однак за давністю українсько-чеських зв'язків Москві далеко до Києва» [166, с. 2].

Самоутвердження чехів в історії може служити прекрасним морально-політичним взірцем для сучасної України. «Їхня національна історія, як і наша, сповнена безперервної боротьби. Зі занепадом (*династії – О. П.*) Пшемисловичів, сильної в XI–XII сторіччях, чеська корона перейшла до німців. Ті довели чеську мову і культуру до цілковитого виродження. І все ж народ зберіг волю до життя і боротьби, давши зі себе Яна Гуса та Яна Жижку, щиро оспіваних нашим Тарасом Шевченком. Відтак, по прогрі Чехія на три століття попала під владу Австрії, а проте народ знову, мов казковий птах фенікс, встав з попелу, бо під ним ніколи не згасав вогонь духового, властиво чеського, і загальнослов'янського «я», і в цьому відчувається особлива спорідненість чехів з українцями» [166, с. 2].

Лінгвіст та літературознавець, професор Карлового університету Олександр Колесса зазначав: «Чехи були учителями галицьких Українців особливо в напрямі господарства та сокольської організації. Українські «Соколи» та «Січи» розвинулися під безпосереднім впливом такої могутньої організації, якою є чеський «Сокіл» [94, с. 14]. Тісні взаємини від часів П. Шафарика бачимо й між представниками чеської та української науки: з одного боку, Чеська Академія Наук іменувала своїм членом-кореспондентом проф. Михайла Грушевського, а з іншого, НТШ іменувало своїми дійсними членами проф. др. Юрія Полівку і проф. д-ра Карла Ходунського. Ректор Карлового університету, член Королівської АН Ф. Пастрнек та професорський склад

закладу, зокрема Ярослав Бідльо, Ярослав Махал, Карел Кадлец та інші приділяють пильну увагу у своїх дослідницьких працях темам, пов'язаним безпосередньо з українознавством. «Таким способом старославний Карлів університет нав'язав трівку зв'язь (*тривкий зв'язок – О. П.*) з українським культурним світом» [94, с. 15], – зазначає О. Колесса. Безперечно, внаслідок творчої співпраці українських митців з чеськими мистецькими колами відбувався активний взаємообмін інформацією. Саме від видатних чехів, зокрема від Карела Гавлічека-Боровського, Франтішека Палацького, Франтішека Яхіма європейський світ дістав авторитетне підтвердження, що українська мова є мовою давньої, самобутньої нації [166, с. 2]. К. Гавлічек-Боровський був першим чеським письменником, у творчості якого виразно відбилась українська стихія. У його публіцистичній статті «Слов'янин і чех» (1844) підкреслено всеслов'янське значення визволення України, що напрочуд актуальне й у теперішній буремний час: «Поки не буде спокутувана кривда, заподіяна українцям, доти неможливий міжнародний мир і порозуміння між слов'янами» [цит. 127, с. 96]. Лідером української школи в чеській літературі можна вважати Йозефа Вацлава Фріче, автора історичної трагедії «Іван Мазепа» (1865), що в ній, як і в статті «Хай живе Україна», виразно підтримано український національно-визвольний рух. У Чехії це піднесло фольклорно-етнографічне зацікавлення Україною на вищий громадсько-політичний рівень [127, с. 97].

На рубежі ХХ ст. одним з відомих культурних осередків, у якому яскраво проявилась еволюція чеських традицій, став Львів. Своєю чергою неповторний колорит Галичини, унікальні фольклорні зразки не могли не вплинути на творчість чеських митців, внаслідок чого відбулось взаємозбагачення обох культур – чеської та української. В наукових дослідженнях та музичному мистецтві краю такі міжкультурні зв'язки були досить жвавими і багатобічними, сягаючи своїм корінням далекого минулого. За словами О. Колесси «історичні відомости про культурні та політичні відносини між українським та чехословацьким народом показують ..., що обидва сі народи, яким доля судила бути сусідами, були добрими сусідами від найдавніших часів протягом майже

тисячоліття від X до XX в.» [94, с. 3]. На полі взаємного пізнання працювало чимало видатних українських та чеських діячів, представників різних галузей і різних часів. Хоча українців та чехів об'єднує спільне слов'янське походження й подекуди схожа історія, їхні прямі контакти набувають особливого розквіту протягом останніх століть [1, с. 14].

Варто відзначити найважливіші їх прояви: вже на початку XV ст., в часи Польсько-Литовської держави при Празькому університеті існував інститут для академічної молоді з українських та литовських земель; у XVI ст. папським легатом було засновано бурси в Празі для українських та білоруських студентів; поява «Чеських Братів»<sup>17</sup>, які пропагували свою науку, відголоски якої бачимо в українських братствах в XVI та XVII ст.; перші записи мелодій українських народних пісень у збірках Яна Прача у 1790 та 1815 рр. [94, с. 5-6].

У першій половині 1860-х рр., після перетворення Австрії у двоєдину державу – Австро-Угорщину (1848 р.), значна хвиля чеських переселенців на українських територіях з'явилася внаслідок гонінь на чеську мову й культуру, у зв'язку з чим зросла германізація суспільства, значні обмеження національних прав чеського населення [204, с. 10]. Чимало чеських митців шукало засобів до існування не тільки на Заході, але й в наших східних землях. Свою літературну та публіцистичну діяльність тут розпочали славіст і педагог Ян Православ Коубек (1805–1854), який у своїх творах інформував чеську спільноту про «український нарід, висловлюючись про нього з великою любов'ю»; письменники Ф. Яхім (1811–1871) та К. Гавлічек-Боровський (1821–1856), чії статті пройняті симпатією до українського народу та його вільнолюбивих стремлінь<sup>18</sup> [94, с. 9]; фольклорист, літератор та публіцист Вацлав Дундер (1817–1879), автор перших перекладів чеською мовою українських казок і народних

---

<sup>17</sup> Християнський протестантський рух, що виник в Чехії на початку XV ст., став виразником традицій гусистського революційного руху.

<sup>18</sup> Сатиричну поему Гавлічека на тему української історії «Křest sv. Vladimira» та інші твори переклав українською мовою Іван Франко та присвятив їх Томашу Масарикові, першому президенту Чехословаччини.

пісень<sup>19</sup>. Серед інших чехів – літератор, етнограф, композитор та теоретик Людвіг Ріттерсберг (1809–1858), який займався проблемами слов'янської музики, а також «батько чеської історіографії» Франтішек Палацький, який ще у 1830 р. в «Часописі Чеського Музею» відзначив самостійність українського народу та його мови від земель угорського Підкарпаття аж до Кубані. Але чільне місце серед них займає Карел Владіслав Зап (1812–1871), котрий популяризував українську літературу на сторінках чеських часописів «Květy», «Česká Včela», «Časopis Českého Muzea», «Světazor». Відгомін його щирої симпатії до української нації бачимо у його книжці «Cesty a procházky po halické zemi» [94, с. 8-9]. Також важливим досягненням у розвитку слов'янських ідей стало створення слов'янських товариств, серед яких «Чеська бесіда» та «Чеське співацьке товариство».

Варто відзначити також наступні події, що свідчать про перші прояви українсько-чеських контактів: відзначення у 2011 р. 440-вої річниці першого запису української народної пісні «Дунаю, Дунаю, чому смутен течеш», що була зафіксована в «Чеській граматиці» теоретика середини XVI ст. Яна Благослова як «словацька пісня». Є. Цегельський, опираючись у цьому контексті на дослідження «Студії над народними піснями» І. Франка, який з точки зору тексту зараховує її «до діалекту нашого Покуття», зазначає, що «з мовного, тематичного і формального боку вона належить, без сумніву, українському народові» [197, с. 58]. У 2014 р. відзначалось 200-річчя від часу появи першого перекладу чеською мовою української народної пісні «Ой послала мене мати зелене жито жати», що був здійснений видатним чеським письменником-просвітителем Вацлавом Ганкою й оприлюднений у чеському часописі Відня «Первини прекрасних мистецтв» [136, с. 293].

Загалом, тема українсько-чеських взаємин викликала зацікавлення когорти науковців, які намагались виявити взаємовпливи двох культур та визначити

---

<sup>19</sup> Є. Цегельський назвав Дундера «найбільш ретельним дописувачем і плідним письменником-музикознавцем», відмітивши його обширну діяльність: «збирав українські народні пісні та мелодії ... опублікував бібліографічний огляд слов'янських народних пісень» [197, с. 61].



основні напрямки творчих пошуків високопрофесійних майстрів у контексті характерних для зазначеного періоду тенденцій розвитку музичної творчості. Про внесок чехів у справу розвою культури, науки, економічного та суспільного життя Галичини писали «львівський» чех Людвік Файгл у книзі «Сто років чеського життя у Львові» (виданій «Чеською бесідою»), що засвідчує давні доброзичливі й плідні стосунки Галичини та Чехії протягом ХІХ ст., коли вони були особливо активними; О. Колесса в роботі «Погляд на історію українсько-чеських взаємин від Х до ХХ ст.» робить першу спробу осмислити взаємини двох культур упродовж тривалого часу [94, с. 5].

У 30-х рр. ХХ ст. глобальні політичні та культурні зміни, що відбувались у Європі, спричинили дослідження історії, мистецтва, мови, літератури, фольклору, перекладу та інших сфер, розглядали питання подібності двох культур та багатобічні аспекти їхніх зв'язків, взаємин та взаємовпливів. Серед музикознавчих праць того періоду варто згадати дисертації Ф. Стешка, доцента Українського вищого педагогічного інституту у Празі та Є. Цегельського. Г. Карась зазначає: «Дисертація Федора Стешка “Чеські музиканти в українській церковній музиці”, в якій, зокрема, досліджувалися впливи чеських музикантів-диригентів греко-католицьких церковних хорів А. Нанке, В. Серсави, Ф. Седляка, Ф. Лоренца ... та творчість представників “перемиської школи”, була опублікована в науковому збірнику Чеської академії наук та мистецтв. Виконана на основі матеріалів і архівів та бібліотек Львова, Перемишля і Праги, дисертація була високо оцінена як чеськими, так і українськими науковцями» [81, с. 164]. У цьому контексті природною видається інспірація питаннями українсько-чеських взаємин Є. Цегельського, підтвердженням чого є численні публікації на цю тему на сторінках періодики (зокрема газет «Краківські вісті», «Діло») й багаторічна музикознавча діяльність на теренах рідної землі та в еміграції.

Фундаментальна праця музикознавця<sup>20</sup> займає основне місце в його музикознавчому доробку, висвітлюючи ряд важливих проблем, пов'язаних з європейськими контактами української музичної культури. Коло цих проблем в інших історичних та культурологічних дослідженнях порушувалось або побіжно, або в іншому ракурсі. Є. Цегельського ж, зокрема, найбільше цікавить причини і перебіг інтенсивного культурного обміну української інтелігенції з чехами. Автор зазначає: «Моя праця, таким чином, доповнює дослідження Ф. Стешка, і цим ми досягаємо повноти у висвітленні чесько-українських (галицьких) музичних взаємин у ХІХ ст.» [197, с. 37]. Проблема, обрана музикознавцем для дисертації, вимагала орієнтації в мистецькому житті Галичини у ХІХ ст. Обмаль матеріалів з обраної теми змусила науковця самостійно відтворити цілісну картину музичного життя на основі власних кількарічних досліджень української музики. Інформативними джерелами слугували окремі повідомлення та статті у чеських та польських музичних виданнях. Правильній і критичній оцінці поданої проблематики сприяли лекції та праці професора З. Неєдли.

Низку цінних спостережень містить розділ, у якому Є. Цегельський, детально розглядаючи розвиток української музичної культури Галичини у ХІХ ст., намагається встановити, якою мірою чехи були причетними до розвитку української професійної музики і чи взагалі існували якісь зв'язки між чехами та українською світською музикою протягом ХІХ ст. На думку вченого, тісніші й більш жваві стосунки між чехами та українцями встановлюються тоді, коли український народ поволі приходить до усвідомлення своєї національної приналежності, чому сприяв «великий рух, що прийшов із Західної Європи, натхненником якого можемо вважати Ж.-Ж. Руссо» [197, с. 57], – видатного філософа, представника і натхненника ідей Просвітництва, течії, філософська думка якої заклала основи для змін в освіті, мові, культурі, етнічній самосвідомості нації загалом, що, в результаті, стало важливим чинником формування вільної людини.

---

<sup>20</sup> Рукопис чеською мовою.

На ниві взаємного пізнання культур у Галичині працювало чимало видатних чеських діячів, представників різних галузей. Тут і політичні діячі, й літератори, і аматори. Чесько-українські музичні зв'язки, за словами Є. Цегельського, «започаткували чеські ентузіасти всеслов'янської ідеології вже у другій чверті XIX ст. Вершиною цієї діяльності стала цінна праця Людвіка Куби» [197, с. 35]. Чеські музиканти, які «жили на українській землі, присвятили частину своєї життєдіяльності музичній культурі на наших землях. Серед них – багато імен загальнознаних і зовсім невідомих» [197, с. 67]. Вони отримували, в залежності від здібностей і вправності, різноманітні посади – як солісти-виконавці, диригенти, музиканти оркестру, органісти і педагоги. У XVIII – XIX ст. відомі чеські музиканти зі своїми капелами (*hudby*) мандрували від міста до міста. Уславилися цією діяльністю Ян Прач, Алоїз Єдлічка та Ян Ландвара [36, с. 92]. Перші вчителі приїхали у XVIII ст. й почали свою викладацьку місію, що сприяла розвою української культури. Їм притаманні були як феноменальні природні здібності, так і чудовий вишкіл у консерваторії та школах органістів і скрипалів у Празі. Говорячи про присутність чеських музикантів, Є. Цегельський обмежився тільки Галичиною і майже виключно Львовом як культурним центром, зручне географічне розташування якого, як зазначає дослідник, сприяло розширенню музично-культурної панорами міста, що приймало в себе визначних європейських віртуозів та солістів, а також Перемишлем, – містом, освітні установи якого відіграли значну роль у забезпеченні культурних та освітніх потреб українців у регіоні.

Загалом, усіх чеських музичних емігрантів у Галичині автор поділяє на три категорії: це музиканти-практики – диригенти та театральні музиканти, педагоги – приватні та шкільні вчителі, а також теоретики. Звісно, що зазначений поділ є умовним, чітко розділити їх неможливо – «майже завжди один музикант працював у різних напрямках. Але завжди один з напрямків був ведучим» [197, с. 55]. Композитори не виділені музикознавцем в окрему групу, вочевидь, з об'єктивних причин. Найчастіше компонування було доповненням до основного заняття, твори писались для поповнення репертуару керованого колективу –

церковного хору чи оркестру, або ж з причин їх маловартісності. Так, потреби богослужінь греко-католицьких єпархій задовольняли чехи – Ролечек, регент при архієпископському соборі св. Юра, та капельмейстери Алоїз Нанке, Вікентій Серсавій та Людвік Седляк по чергово у Перемишлі<sup>21</sup>. Окрім того, заслугою А. Нанке, як зазначає музикознавець, була його педагогічна діяльність: він перший навчав «піонера» галицько-українських композиторів М. Вербицького володіти генерал-басом, він дав йому, як членові свого хору, можливість проникнути у таємниці музики. У своїй школі співу А. Нанке не обмежився лише церковним співом. Репертуар його чоловічого хору (у разі потреби використовувалися ансамблі – терцети, квартети, секстети) був збагачений українськими піснями, італійськими та німецькими композиціями. В. Серсави, спочатку помічник, а згодом наступник А. Нанке у всіх функціях, займав посаду диригента української кафедри у Перемишлі 24 роки. Окрім церковної, він писав музику до українських вистав (що не збереглась), диригував творами І. Лаврівського та М. Вербицького (останній у 1846 – 1850 рр. співав у хорі під його керівництвом). В. Серсави викладав спів у середніх школах Перемишля і був членом Львівського музичного товариства [197, с. 69-70]. Як композитор і педагог працював також Людвік Седляк, komponуючи твори виключно церковного характеру, він учив А. Вахнянина грі на скрипці<sup>22</sup>. Заслуговують на згадку також чехи, які до певної міри прислужилися українській професійній музиці. Зокрема, це диригент і педагог Франтішек Лоренц (який навчав М. Вербицького та І. Лаврівського композиції та А. Вахнянина співу), а також композитор і педагог, автор підручника «Інтонанція і елементарні ритми» М. Долежал та інші. Є. Цегельський зазначає, що заслуга чехів полягає в тому, що вони «принесли західноєвропейську музичну культуру на галицький ґрунт, а також у їх диригентській і педагогічній діяльності» [197, с. 73].

<sup>21</sup> Як зазначає З. Лисько, Алоїза Нанке, Вікентія Серсавія та Людвіка Седляка, чия діяльність сприяла зародженню та розвитку нових традицій української професійної музики, Федір Стешко виділив з-поміж інших чехів-емігрантів, назвавши «перемиською трійцею» [109, с. 14].

<sup>22</sup> З. Лисько дає чеху наступну характеристику: «Л. Седляк був людиною неосвіченою, немuzикальною і навіть шкідливою на своїй посаді. Славний перемиський хор і школу він допровадив до повного занепаду й руїни» [109, с. 65].

Очевидно, що для повноти огляду чеської музичної еміграції, а також задля статистичного доведення, що «чеських музичних емігрантів у Галичині було багато», музикознавцем висвітлено діяльність музикантів-практиків – диригентів, виконавців-інструменталістів та вокалістів, які у меншій мірі прислужилися музичній культурі галицьких українців, та все ж опосередковано могли вплинути на розвиток національної музичної культури. Серед них – віртуоз-трубач Франтішек Когоут, піаніст, професор Школи вищої майстерності Празької консерваторії та професор Львівської консерваторії Вілем Курц, тенор Франтішек Єдлічка (водночас викладач гармонії й контрапункту), флейтист, диригент оркестру і хору у Домініканському соборі Йозеф Фродл, співачка Бедржішка Крамерова, віолончеліст, концертмейстер оперного театру Йозеф Вольман, диригент, композитор, музичний критик, один із засновників Чеського філармонічного оркестру Людвик Челанський, диригент військового оркестру Моржіц Фал та багато інших.

Окрім того, чехами створювались емігрантські музичні товариства, як, наприклад, львівське «Люмір», (також у Чернівцях), під керівництвом видатного скрипаля-педагога Войтеха Гржімали<sup>23</sup> Вони були також активними концертуючими учасниками польських товариств, зокрема «Лютні» у Львові.

Поряд з практичною виконавською діяльністю важливе місце у чеських музикантів займало навчання музиці. До педагогічної праці були залучені практично всі згадані музиканти; деякі з них працювали в консерваторії (А. Сладек, В. Курц), інші були вчителями за професією. Зокрема, приватними вчителями у польських шляхетних родинах працювали Й. Вашак, Л. Ріттерсберг, М. Конопасек, В. Блодек, окремі з них мали свої приватні музичні школи.

Та все ж, на думку вченого, найважливіші аспекти українсько-чеських контактів зосереджуються передусім на етнографічних напрямках досліджень. Джерелами таких пошуків та обґрунтувань теоретичних концепцій було історичне минуле нації, її духовна та матеріальна культура – народні перекази,

---

<sup>23</sup> Капельмейстер львівського оркестру «Towarzystwa muzycznego». У 1885 р. В. Гржімали обраний одним з почесних членів ГМТ та [70, с. 103].

пісні, казки, вірування, приповідки, колядки, звичаї, національні костюми тощо. Становлення етнографічного музикознавства (етномузикознавства – *О. П.*) автор пов'язує з плідною діяльністю фольклористів, «яким належить перше місце, тому що хронологічно найраніше вони зацікавилися українською (у даному випадку – народною) музикою» [197, с. 55]. Так, відомий чеський етнограф Франтішек Ржегорж, присвятивши значну частину свого життя дослідженням культури українського населення Галичини, передав Чеському Музеєві зібрану ним чималу кількість матеріалів разом із гарною бібліотекою українських творів, а також бібліотеку чеських авторів товариству «Просвіта» у Львові [94, с. 14].

Етнографічний напрямок досліджень встановлює певні риси обрядово-звичаєвої спільності між слов'янськими народами. Підтвердженням цьому є «Українська» симфонія чеського композитора Ернеста Ванжури (1798), яка належить до перших спроб створення симфонічного твору на основі українських народних пісень. Як зазначає проф. Лідія Корній, у симфоніях Е. Ванжури втілилися характерні тенденції доби Просвітництва: «1) широке розповсюдження українських пісень не тільки в Україні, але й в Росії; 2) виникнення творів, які синтезували мелодії українських народних пісень і танців із загальноєвропейськими класичними традиціями» [91, с. 167]. Також виходить декілька цікавих збірок з науковими розвідками – В. Дундера, Г. Воячека, Й. Вашак, В. Напрстека та ін. Цей рух, названий Цегельським «збирацькою лихоманкою серед слов'ян», приносить збірку за збіркою. З'являється видання найдавніших українських та російських народних пісень, підготовлене чехом Я. Прачем (Петербург, 1790) під назвою «Собрание народныхъ рускихъ пѣсен съ ихъ голосами на музыку положилъ Иванъ Прачъ»; збірка «слов'янських пісень з мелодіями, де вміщено і українські пісні» музиканта-емігранта у Галичині Йозефа Вашака, що вийшла у трьох зошитах (Прага, 1844–1848 рр.); збірка «8 малоруських народних пісень» з Наддніпрянської України випускника Празької школи органістів, згодом вчителя музики в Умані Франтішека Черни (Прага, 1862); понад 50 українських пісень, які зібрав та, на думку Є. Цегельського «примітивно гармонізував для голосу і фортепіано» Алоїз Єдлічка, що увійшли

до збірника «Собраніе малороссійских народныхъ песенъ. Для одного голоса съ аккомпанементом фортепіано» (Петербургъ, 1872р.) [197, с. 60-65]<sup>24</sup>. Окрім того, збірки Вацлава з Олеська (*Вацлава Залеського* – О. П.)<sup>25</sup> (1833) та О. Кольберга (1882-1885) – «були більш або менш вдалими спробами записування, а частіше – лише переписування даного матеріалу» [197, с. 67]. Але й їх праця заслуговує визнання з огляду на загальнослов'янські зв'язки, на інформування чеської громадськості про українську народну музику. Є. Цегельський підкреслює, що «чеські збирачі ніколи не плутали пісні російські і українські. Завжди відрізняли українські пісні як особливо характерні» [197, с. 67].

Подальші культурні події підтвердили міркування чеських вчених про красу та велич українських народних пісень. Найістотніші їх прикмети – задушевність, м'яка лірика, тісний зв'язок з фольклорною обрядовістю, коріння якої сягає у глибини тисячоліть, а звідси – філософська зосередженість на вічних проблемах буття. Як вказує В. Барвінський, цікаву характеристику української пісні подав чеський історик музики З. Неєдли, відзначивши її різноманітність та «цілість, що відповідає одно цілості звичаїв ... , підкреслює її більш чистий, ніж у західних слов'ян народний характер, мотивуючи це меншим впливом на неї школи, книжки чи вищої культури» [8, с. 625]. В порівнянні з російською чеський вчений вважає українську народну пісню більш слов'янською, яка виказує складніше й багатше внутрішнє життя, є більш ліричною, причому веселий елемент переважає над сумовитим.

Хоча згадані збірки були більш або менш вдалими спробами записування або переписування текстів і мелодій пісень, робота чеських фольклористів, як зазначає Є. Цегельський, заслуговує визнання з огляду на констатацію загальнослов'янських зв'язків та інформування чеської публіки про українську народну пісню. Загалом, теорія панславізму як важлива суспільна і філософська

---

<sup>24</sup> О. Колесса пише про «велику збірку українських нар. пісень з мелодіями «Собраніе малоруських песенъ», видану у Києві у 1885р. [94, с. 14].

<sup>25</sup> Восени 1848 р. відомий збирач і видавець українських народних пісень був призначений губернатором Галичини. У своїй діяльності намагався, за його словами «сприяти українцям у всьму», але вже у січні 1849 р. був відкликаний з посади [109, с. 54].

проблема, що досліджувалась у працях багатьох західнослов'янських вчених протягом XIX ст., займає центральне місце у праці Є. Цегельського, але розглядається переважно в музичному контексті, тож видається необхідним розглянути загальні історичні тенденції та викласти основні концепції ідеї панславізму також у політичному та громадському аспектах.

### **3.2. Чеські теорії панславізму та їх інтерпретація в українській культурі**

У даному підрозділі буде розглянуто найбільш дискусійну і складну проблему, поставлену в дисертації Є. Цегельського в суто професійному, тобто в музичному напрямку. Йдеться про численні теорії панславізму як інтерпретації різних модусів слов'янської єдності, які в XIX ст. у зв'язку з формуванням національних ідентичностей бездержавних націй отримали надзвичайно інтенсивну розробку. У дослідника, який прагне збагнути наукову концепцію Є. Цегельського, постають такі питання: чому саме категорія панславізму так зацікавила молодого вченого; яким чином йому вдалось пов'язати філософсько-політичну складову панславізму з музикознавчими (етномузикознавчими) розвідками чеських вчених; як наукові зацікавлення вченого в галузі музичної україністики кореспондують з темою музичного панславізму чеських дослідників?

Зупинимось докладніше на загальних проблемах філософсько-політичного, історичного панславізму, оскільки ці теорії стають природним підґрунтям панславізму фольклорного і музичного.

Прага – столиця колишнього Чеського королівства – наприкінці XVIII і відповідно у XIX – XX ст. завжди була центром важливих загальнослов'янських ідей та ініціатив, що відповідним чином торкалися проблем розвитку культури інших слов'янських народів Центрально-Східної Європи. У тодішній провінції Австрійської імперії творили всесвітньо знані славісти – письменники, митці, художники, котрі, заклавши основи славістики, слав'янознавства, відіграли велику роль у розвитку цієї науки та виникненні таких слов'янознавчих наук як



україністика, богемістика, болгаристика, русистика, полоністика тощо. Тут доречно згадати такі імена як Йосиф Добровський, Йозеф Юнгман, Вацлав Ганка, Павел Йозеф Шафарик, Франтішек Палацький [136, с. 293]. Найчастіше особистісні контакти зав'язувались у гімназійному та університетському середовищах, де й виникали прогресивні ідеї, що відповідали тогочасним засадам і приводили до становлення світоглядних концепцій у наукових студіях та дослідженнях. Самоусвідомлення кожної нації як унікальної сутності, неповторної духовно-культурної цілісності стало важливою складовою частиною загальнослов'янського руху. Ентузіасти всеслов'янської ідеології мріяли про єдину слов'янську державу, яка б охоплювала величезні території, об'єднувала всі слов'янські народи в єдину спільноту. Як зазначає Є. Цегельський, «деякі йшли так далеко, що хотіли створити єдину слов'янську мову» [197, с. 84].

Течія так званого панславізму як ідея політичного, мовного, культурного об'єднання слов'ян, що нараховує майже п'ять століть (остаточно сформована наприкінці XVIII – першій половині XIX ст.), пододала довгий і складний шлях від омріяних намірів до фактичного втілення у життя, та у практичній реалізації неабияк відрізнялась від ідеалу, а спроби впровадження довели її неідеальність [148]. І якщо сам термін *панславізм* відносно недавній, то історія панславізму як явища, головною ідеєю якого було об'єднання всіх слов'янських народів за спільністю походження у могутню коаліцію, є значно глибшою. В «Енциклопедії українознавства» читаємо: «Панславізм, культурна і політична течія серед слов'янських народів, яка у 17–19 вв., виходячи з їх племінної і мовної споріднености, висувала ідею політичного об'єднання усіх слов'ян. Остаточне оформлення П[анславізму] відбулося впродовж перших десятиліть 19 в.» [58, с. 1931].

Уперше ця концепція була сформульована в середовищі «неблагонадійних» південних та західних слов'ян<sup>26</sup>, виявляючись у формі уславлення «спільної слов'янської минувшини і студій слов'янських мов» [58, с.

---

<sup>26</sup> саме тих, кого сьогодні хіба що силою можна зтягти в будь-який союз зі східними слов'янами.

1931]. Важливим її рубежем став 863 р., коли святі рівноапостольні Кирило і Мефодій, яких можна вважати першими славістами, створили літературну слов'янську писемність (кирилицю), переклали слов'янською мовою церковні книги, збагативши слов'ян духовними багатствами, що сприяли слов'янській культурній єдності [74].

Про необхідність єднання всіх слов'ян уперше в 1525 р. заявив хорват Вінко Прибоевич під час своєї промови у Венеції. Але протягом XVI–XVIII ст., коли поняття *національність* ще не набуло визначеності й вирішальним уважалось віросповідання, ця мрія тішила хіба що ентузіастів і зовсім не цікавила політичну еліту [148]. Історія активного розвитку панславізму починається від XVII ст. – періоду життя та діяльності Юрія Крижанича, знаменитого хорватського панслависта, енциклопедиста, філософа, історика, у якого народно-хорватська ідея розвинулась в широку всеслов'янську ідею [115, с. 3]. Найбільш оригінальним твором у його доробку є трактат «Граматичне ізказанне об руськом язичу», написаний приблизно 1665 р. Між тим, процеси національного самовизначення слов'янства, як противага експансіоністським тенденціям сусідніх зі слов'янами народів, Крижанич розглядав як можливі лише під проводом московського царя – «єдиного царя мого народу і моєї мови» [58, с. 1931]. Погляди діяча викладені у творі «Політика» (1863-1666), який написаний штучною, «всеслов'янською» мовою, створеною для усіх слов'ян самим Ю. Крижаничем, що було одним із проявів утопічних ідей філософа. Мова складалась зі слів, запозичених з російської, церковнослов'янської, хорватської, української та польської мов [115, с. 20-28].

На початку XIX ст., як з'ясовує Є. Цегельський, ентузіаста всеслов'янської ідеології мріяли про єдину слов'янську державу, яка б охоплювала величезні території: «з'явилися намагання об'єднати всі слов'янські народи в одну велику політичну та культурну цілісність ...» [197, с. 84]. Панславістичні ідеї, що кристалізувалися серед західних і південних слов'ян, спричинилися до створення центрів слов'янознавчих студій як у слов'янських центрах (Прага, Загреб та ін.), так і у Берліні, Парижі, Відні та ін., а також до створення культурно-освітніх

товариств серед слов'янських народів, які відіграли значну роль в їх національному відродженні у складних умовах під час проведення реформ Габсбургів з їх політикою онімечення. «Панславізм набув форм історично-світоглядної і філософської доктрини, яка висувала не тільки потребу єдності й федерації слов'янських народів, але й покликання слов'ян оновити європейську цивілізацію й спричинитися до встановлення ідеальної рівноваги сил в Європі» [58, с. 1931].

Вважають, що термін *панславізм* вперше було вжито в Чехії євангелістичним проповідником, філологом, філософом Яном Геркелем у праці про слов'янську мову (1826 р.). Концепцію зближення слов'ян, на противагу небезпеці від турецького та німецького світу, дослідник бачив у літературному, духовному та культурному аспектах. Після публікації на початку 1820-х рр. поеми Яна Колара «Slávy Dcéra» («Дочка Слави»), що є історико-філологічним трактатом про слов'янство, в історичну лексику увійшов термін «слов'янська взаємність», яким учений замінив поняття панславізму, вважаючи, що саме це визначення найбільш точно виявляє сутність слов'янських прагнень, а створений поетом образ доньки Богині Слави є етнонаціональним символом слов'янства. Дослідники вважають Я. Колара автором першої теоретичної програми духовного єднання слов'янських народів, цю проблематику дослідник і впровадив у галузь філософської думки [111].

Загалом, ідеї панславізму, що були підтримані німецьким філософом Йоганном Гердером (якого вважали вчителем слов'янських діячів і вчених) та іншими мислителями романтизму (Фрідріх Шелінг, Георг Гегель), були засвоєні культурними колами багатьох західнослов'янських поетів-панславістів, істориків та філологів, засновників нового, наукового панславізму. Серед них чехи Йосеф Добровський, Йозеф Юнгман, Франтішек Палацький, Вацлав Ганка та Павел Шафарик; словаки Само Томашек, Ян Ботто та Людовит Штур, хорвати Людевіт Гай, Сільвіє Кранчевіч та Валентин Водник, серб Вук Караджич та інші. Можливості досягнення духовної єдності багатьом з них здавалися цілком реальними. Підставою для цього стали тісні зв'язки між усіма слов'янськими

лідерами і багатьма громадськими діячами, про що свідчить їх інтенсивне листування, постійний інформаційний обмін. Вони вивчали слов'янські мови, обмінювалися книгами, створювали національно-культурні товариства. Цегельський відзначив спільну працю над історією слов'янства, його прамовою, етнографією (велись пошуки спільного коріння всіх слов'янських народів у способі життя, звичаях, танцях і т. д.) [197, с. 84].

Одним із провідних діячів чеської культури, який належить до руху «будителів», став «батько чеської філології», засновник західної школи славістики, абат Йосиф Добровський (1753–1829) [94, с. 7]. Результати багатьох його наукових студій мали вирішальне значення у розвитку слов'янського порівняльного мовознавства, літературної критики, історії, взаємних відносин і угруповань слов'янських діалектів, навіть слов'янської археології. Низка критичних досліджень Добровського мала неабияке значення для заснування західної школи славістики, розвитку нової чеської мови та літератури («Історія чеської мови та літератури», «Чеська граматика» тощо) [137, с. 59]. Добровський та деякі інші слов'янські діячі, зокрема Й. Юнгман, Л. Гай, Й. Штроссмаєр, Ф. Челаковський, тривалий час мали ілюзії щодо політичного та мовного об'єднання слов'ян під проводом Росії; на їх думку, саме російська мова мала виконувати функцію мови всеслов'янської. Ця ідеологія у південних і західних слов'ян сформувалася передусім, для захисту національних інтересів перед небезпекою постійної загрози турецького поневолення та наступу пангерманізму, тому такі москвофільські рухи існували у багатьох слов'янських народів, стимульованих російським самодержавством – сербів, болгар, словаків, чорногорців, галицьких українців.

Є. Цегельський зазначив, що любов до народу, його мови, історії, звичаїв і, головне, до його прекрасної поезії була плідним ґрунтом для ідей гідного продовжувача поглядів Й. Добровського, П. Шафарика, одного з найвизначніших чеських славістів, ідеолога словацького відродження, під чиїм керівництвом були закладені основи загальнослов'янського культурного руху. Є. Цегельський писав: «Шафарик цікавився народними слов'янськими піснями для пізнання

окремих наріч (*діалектів* – О. П.) слов'янських, історії і міфології, що містяться у піснях» [197, с. 59].

Вагомим інтелектуальним проектом П. Шафарика стало написання «Історії слов'янської мови та літератури на всіх діалектах». Це був певний ідейний фундамент для становлення ідеології панславізму, практично перша ґрунтовна наукова праця, у якій будитель досліджував слов'янські літератури різних народів як прояв «загальнослов'янського культурного відродження» [10, с. 111]. «Історія» справила сильне враження на слов'янський науковий світ і мала неабиякий суспільний резонанс. Автора звинуватили у слов'янському русофільстві (російському панславізмі). На практиці русофільство П. Шафарика було спрямоване виключно на співпрацю у культурній та науковій сфері. Справою ж усього життя науковця було написання «Слов'янських старожитностей», що презентували слов'ян в якості народу широкої європейської спільноти, який має власну історію та втягується у справу ренесансу власної етнічної культури. Книга була перекладена низкою європейських мов [10, с. 111–112]. Як зазначає Кирило Студинський, український філолог-славіст, «спеціальну вагу мала ця золота книга для українців, бо Шафарик визначив “малоруському” наріччю окреме, самостійне місце поміж слов'янськими мовами з його національною територією, з його мовними питоменностями, статистикою, державною приналежністю та ісповіданням» [162, с. 4]. Сьогодні українська мова здобула собі самостійне місце між слов'янами науковою й літературною працею сотень учених і письменників, але «поставити так ясно і відверто справу в 1842-м році міг тільки великий ум Шафариків, що не оглядався на нічий погляди, а тільки на свій власний дослід і суд» [162, с. 4].

Наприкінці 1850-х рр. російський уряд розпочав «дипломатичну» гру «в панславізм»: призначав на дипломатичні пости осіб, які лобіювали слов'янську ідею; слов'янська тематика з наукової сфери перейшла на сторінки преси. В Австрії видавались проросійські газети; російські книги постачались у Галичину. З огляду на те, що Росія активно ідеологічно підтримувала й фінансувала

суспільно-політичні слов'янофільські рухи, у більшості провідних діячів сформувались стійкі симпатії до імперії. Розроблялись політичні програми створення Всеслов'янської монархії під егідою Росії через прийняття спільної дипломатичної та літературної мови. Такі ілюзорні проекти першої половини ХІХ ст. мали значну підтримку в ідеологів слов'янства, викликали аналітичну реакцію лише як один із факторів протистояння німецьким зазіханням. Так, суспільно-політичний діяч та викладач Братиславського університету Людовит Штур, опираючись на історичні ретроспективи, накреслив актуальність всеслов'янської монархії під егідою Росії, з гегемонією православ'я та російської мови [47, с. 48].

Як зазначає А. Григор'єва, у Росії панславізм (т. зв. «політичне слов'янофільство») спершу мав утопічне філологічно-археографічне та історико-етнографічне забарвлення (В. Ламанський та ін.), у зв'язку з чим в університетах створювались кафедри «історії й літератури слов'янських нарід». Славістам надавали відрядження для наукових подорожей слов'янськими країнами та західними славістичними центрами – для ознайомлення з мовами та археологічними пошуками. Але в кінці 1850–1860 рр. відбулось стрімке поширення панславістичних ідей з теоретичними пошуками виключно у Росії; російський панславізм отримав агресивне імперське забарвлення, чому сприяла поразка Російської імперії у Кримській війні (1853–1856 рр.), що поставило її у стан повної економічної та політичної ізоляції [47, с. 39].

У 1857 р., після війни, росіяни скликали всеслов'янський конгрес у Москві, де «проповідували російську ідею єдності слов'ян у релігійній та мовній площинах, за якою має прийти політична єдність» [58, с. 1932]. Значна частина російської інтелігенції, так звані слов'янофіли, виступаючи проти західних впливів і водночас протиставляючи «святую православну Русь» зі справжньою демократією та общинним устроєм «гнилій і хворій» Європі, захопилися ідеями панславізму.

Проблему утворення федерації західних та південних слов'ян під російською егідою поставив відомий російський вчений М. Данилевський (книга

«Росія та Європа», статті). Академік О. Пипін систематизував панславистські ідеї (грунтовне дослідження «Панславізм у минулому та теперішньому», 1878, статті) та дав власну інтерпретацію слов'янської політичної єдності, вважаючи, що її основу мають утворювати науково-освітня та культурна спільність слов'янських народів [47, с. 52].

Обмеженість політичного мислення російських панславистів була пов'язана з націонал-шовіністичними ідеями «збирання російських земель», із відстоюванням власних конфесійно-культурних та геополітичних інтересів з повним ігноруванням прагнень інших слов'янських народів до реалізації їх самодостатності<sup>27</sup>. Загальнослов'янська ідея, що виникла на хвилі романтичного патріотизму, проникла й у польське середовище. Так званім польським месіанізмом захопився польський поет Адам Міцкевич, який належав до енергійних пропагандистів ідеї єднання слов'янських народів під проводом Польщі, переконаних, що «через Польщу та Славянщину, яку злучить Польща словом любови ..., відродиться людство й оживе Христовим духом, бо через Польщу на Славян зійде боже царство на землю» [цит. за: 33, с. 34].

В Україні панславистичні та слов'янофільські ідеї, що стали відповіддю українських інтелектуалів на російську панславистську та польську федеративну теорії, отримали трансформацію та поширились у XIX ст., зокрема серед членів масонських лож (ложа «З'єднаних Слов'ян» у Києві, 1818–1819), декабристів (товариство «Об'єднаних Слов'ян», 1823–1825), галицького літературного угруповання «Руська трійця», а також у програмі Кирило-Мефодіївського Братства (1845–1847), членом якого був Тарас Шевченко [58, с. 1932]. Погляди дослідників на слов'янську єдність не були однотайними: в одних випадках йшлося лише про літературно-культурну спільність – це була думка про свій народ, про його волю, розвиток і освіту, а в інших – про політичне об'єднання слов'янських народів під скіпетром російського царя чи австрійського цісаря

---

<sup>27</sup> І тепер російський політичний авторитарний режим переживає «реінкарнацію» месіанізму, апелює до ідеї панславізму, відстоюючи принципи великодержавного шовінізму, прагне тримати в покорі країни пострадянського простору чи у вигляді «братерства», чи «економічного партнерства»; московські стратеги створюють для України й Білорусі модифікований проект панславізму – ідею «Руського міра».

[105, с. 41].

Формування модерної української нації на землях Галичини проходило під впливом західноєвропейських ідейно-філософських течій, зокрема ідеології Просвітництва з притаманними їй культом розуму, ідеями вдосконалення людини й суспільства шляхом вільного розвитку науки і поширенням освіти, критикою деспотизму, національного та релігійного гноблення [132, с. 138]. За словами Є. Цегельського, «на цій території культурну діяльність розгорнуло духовенство, яке ... чим далі – тим більше звільнялося від польських впливів, ставало на українську національну позицію» [197, с. 42]. Патріотично налаштовані греко-католицькі священники І. Могильницький, Й. Левицький, І. Снігурський та ін. обстоювали необхідність впровадження руської (української) мови в систему початкової освіти; вони написали перші граматики та доводили її самостійність у колі споріднених слов'янських мов, відрізняючи від російської та польської. В основу граматики І. Могильницького лягла система Й. Добровського. Перемишльська бібліотека мала в той час «Збірку народних пісень» В. Караджича; своєю чергою наукові праці І. Могильницького та Й. Лозинського викликали широкий резонанс у слов'янському світі [132, с. 137].

На початку 1830-х рр. на новій хвилі патріотичних почуттів розпочався яскравий період галицького літературного відродження за національне самовизначення, що був пов'язаний з громадсько-культурною, літературно-науковою діяльністю української (тоді русинської) галицької інтелігенції на чолі з «Руською трійцею» (1833-1837 рр). Є. Цегельський зазначає: «Українська молодь, підтримувана духовно реалізацією слов'янських гасел у Чехії, була сповнена віри в успіх нації на краще майбутнє свого народу ... Різноманітність і широта наукових і літературних зацікавлень, глибинна і наукова підготовка свідчать про серйозність, з якою працювали в той час» [197, с. 56]. Члени угруповання збирали пісні, писали статті до чеських, польських, німецьких часописів, у яких поєднували просвітницькі ідеї з принципами романтизму, спрямовані на формування національної свідомості поневоленого українського народу [35, с. 14]. Тексти П. Шафарика, Й. Добровського, Я. Коллара та В. Ганки,



так само як і збірки В. Караджича, захопили молодих галичан, які прагнули до всеслов'янського об'єднання. В історіософії укладачів альманаху «Русалки Дністрової», часопису «Руської трійці» – Маркіяна Шашкевича, Івана Вагилевича та Якова Головацького (на ознаку дружби й відданості справі слов'янства семінаристи прийняли давньослов'янські імена – Руслан, Далибор, Ярослав), – руський народ ставав одним з «головних поколінь слов'янських» [42, с. 25], а девізом збірки стали слова Я. Коллара – «Не тоді, коли очі сумні, а коли руки діяльні, розцвітає надія» [157, с. 370].

На формування слов'янської ідеології М. Шашкевича, організатора «Руської трійці», великий вплив мали колларівські погляди, які виразно проявились, зокрема, у його програмному вірші «Згадка» за мотивами слов'янського відродження (як своєрідний відгомін заспіву «Predspev» до лірико-епічної поеми Коллара «Slavy Dsega»). Свої зусилля на ниві народної культури поет намагався поєднати із досягненнями представників інших слов'янських народів: переспіви та переклади з давньоруської, сербської, польської, чеської мов згодом були вміщені у «Русалці». За словами І. Франка, збірка «переводами сербських та чеських пісень, цитатами ... панславіста Коллара, далі й правописом, приноровленим до Караджичевого, вказує вже ясно, яка мусить бути спільна всеслов'янська робота, вказує, що правдива федерація між народами, хоч і братніми, та розрізненими історією, можлива аж тоді, коли сі народи пізнаються докладно, обмінюються всім, що в них є найкращого, ... і зложать з них одну, загальну ціль» [175, с. 292].

Філологічним дороговказом для М. Шашкевича, на думку Я. Головацького, були також твори інших чеських славістів: «Допав Добровського сочиненія про Слов'янщину, його «Institutiones linguae Slavicae», Шафарикову «Історію слов'янських язиків», ... і тут йому отворився цілий світ – Слов'янщина зі своєю поважною, величною стариною ... Все те переймала молода, повна сил і надії душа: з живим запалом молодецьким слідив, іспитував, загортав цілу Слов'янщину і заодно розпросторював свої відомості» [146, с. 255].

Співзасновник об'єднання «Руська трійця», лінгвіст, історик, фольклорист,

поет Я. Головацький також захоплювався ідеями Я. Коллара, намагаючись «якнайполегливіше поширювати ідею всеслов'янства», пропагував у Галичині поему «Slavy Dcera» та інші твори видатного чеха, зокрема, «Rozpravu o gmenach», «Noty do Pišni narodnych». Своєю чергою чеський панславіст натхненно сприйняв ідеї галицького митця («дуже радий, що не забули про мене і все ще палаєте вогнем любові до всеслов'янства»), спонукав до подальшого всеслов'янського зближення («ми повинні різноманітні взаємозв'язки і братання в слов'янських літературах поширювати та заохочувати») [146, с. 73].

Важливою формою міжслов'янських контактів була публікація Я. Головацьким історико-публіцистичних статей, які знайомили слов'янський світ з маловідомими широкому загалу проблемами історії, соціально-політичного життя, культури окремих слов'янських народів (українців, болгар, чорногорців тощо), наприклад: «Велика Хорватія або Галицько-Карпатська Русь», «Становище русинів в Галичині» [35, с. 20]. Особливо цінним, на думку Є. Цегельського, виявився переклад статті «поборника слов'янської справи» Людвіга Ріттерсберга «Myslenkách o slovanském zpěvu» («Думки про слов'янський спів»), оскільки дана праця значною мірою стосується проблеми слов'янської музики [197, с. 89].

Діяльність третього учасника «Руської трійці» – І. Вагилевича, – фольклориста, філолога, співавтора та співупорядника альманаха «Русалка Дністровая» була також різнобічною й продуктивною. Його перу належить збірка легенд і оповідань під назвою «Kronika Ludu z demologii slowianskiej», у якій письменник виступив послідовним романтиком. Він перекладав твори з «Краледворського рукопису» В. Ганки, окремі сонети з поеми Я. Коллара «Дочка Слави», систематично публікував у журналі «Časopis českého museuma» матеріали з української етнографії та фольклору, підтримував наукові зв'язки з І. Срезневським, М. Максимовичем, М. Погодіним та іншими [157, с. 425], констатуючи активну творчу співпрацю слов'янських літераторів, мовознавців та фольклористів: «у Львові мав-єм то щастя обізнатися з деякими писателями і в їх товаришуванню на слов'янських книгах поучуючися, весь посвятив-ємся

словесності нашого ... языка,» [146, с. 77]. Плідним виявилось листування з П. Шафариком, від якого І. Вагилевич дізнавався про новітні слов'янознавчі тенденції, культурно-просвітницькі течії тих часів. Як зазначив дописувач, саме І. Вагилевич вперше проінформував «чеську громадськість з наукових позицій про українську мову, про етнографічний поділ українців в Австрії, про українську пісню. До цього він додав копії рукописів» [197, с. 56].

Представники галицьких та закарпатських українців – делегація Руської ради, – взяла участь у Празькому слов'янському конгресі 1848 р., що став, за словами Є. Цегельського «плодом діяльності в галузі загальнослов'янської політичної і культурної єдності ... великою маніфестацією українсько-чеського збратання» [197, с. 57].

На момент виходу в світ «Русалки Дністрової» особливого поширення набула теза про «зраду Польщею ідеалів Слов'янщини», тож суперництво «руського» та польського патріотизмів ставало все виразнішим. Після подій 1848–1849 рр., що вивели цю опозицію на політичну арену, кожна зі сторін відкрито висловила свої претензії на Галичину. Ілюзія всеслов'янського братерства втрачала привабливість та актуальність, натомість, виникли уявлення про часткові слов'янські ідеологічні союзи. Галичани трактували їх по-різному: І. Вагилевич зблизився з польським культурним середовищем, Я. Головацький задекларував себе переконаним москвофілом, М. Шашкевича, який рано помер, почали вважати передтечею українофільства, українського варіанту руської національної ідеї [42, с. 26]. Чеські та словацькі письменники-будителі, на думку Є. Цегельського, мали великий вплив як на літературне та національне відродження українського народу в Галичині, так і на слов'янофільську ідеологію та стремління інтелігенції Наддніпрянської України.

Один з найвидатніших діячів української культури Микола Костомаров – відомий історик, етнограф, громадський діяч, літературознавець – займає чільне місце серед діячів українського національного руху. Йому належить заслуга заснування першого українського самобутнього політичного формування – Кирило-Мефодіївського братства та унікальний за змістом програмний документ

організації – «Книга буття українського народу», у якому викладено наукові основи програми національного відродження та основні положення товариства, зокрема, проголошувались ідеї толерантного слов'янського федералізму: «Взаїмність славянських народів не обмежувалася в нашій уяві вже сферою науки й поезії, але почала малюватися в картинах, в котрих, як нам видавалося, вона мала втілитися для будучої історії. Мимо нашої волі почав нам уявлятися федеративний лад як найщасливіша течія громадського життя слов'янських націй» [33, с. 72]. Програмні положення «Книги буття», зокрема проблеми міжетнічних взаємин народів, пошуки їх єднання, заклик до об'єднання в Союз слов'янських республік, знайшли практичне втілення у відозвах Кирило-Мефодіївського братства «Брати українці!» та «Братья великороссияне и поляки!». Важливим програмним документом організації був «Статут Слов'янського товариства св. Кирила і Мефодія», згідно з яким до неї приймалися слов'яни всіх «племен і всіх знань» на засадах християнської моралі. У програмі була закладена й ідея месіанізму українського народу, якому призначено виконати священну місію: «Бо голос її, голос, що звав усю Слов'янщину на свободу і братерство, розійшовся по світу слов'янському ... І встане Україна з своєї могили, і знову озоветься до всіх братів своїх слов'ян, і почують крик її, і встане Слов'янщина ... Україна буде непідлеглою Річчю Посполитою в союзі Слов'янським» [99, с. 27].

Кирило-мефодіївці у наукових розвідках, літературних творах, лекціях у навчальних закладах Києва виклали основні положення товариства, реалізацію яких планувалось здійснювати шляхом поміркованих реформ, мирної пропаганди, літературної діяльності, у тому числі зібрання коштів на відкриття народних шкіл, написання і видання нових книг (М. Костомаров, В. Білозерський, П. Куліш), а також революційними методами, включаючи повалення царизму (Т. Шевченко, М. Гулак, Г. Андрузький). Проте царська влада досить швидко ліквідувала Братство, заарештувала або відправила у заслання його членів. Втім, його головні ідеї щодо подальшого розвитку всеслов'янства та необхідності відродження Української держави справили значний вплив на

наступні покоління українських патріотів.

Впливи панславістичних (слов'янофільських) ідей були поширені в українських наукових колах середини XIX ст. (М. Максимович, О. Бодянський), а також серед ліберальної частини українства (Г. Галаган, М. Рігельман та ін.), представники якого брали активну участь у діяльності Слов'янських комітетів у Києві та Одесі у 1850-1870-х рр. [58, с. 1932]. Видатний український філолог-славіст, дослідник слов'янських мов О. Бодянський (знавець 14 слов'янських мов) під впливом збірника сербських пісень В. Караджича став збирати українські народні пісні; П. Шафарика сприймав «енциклопедією знання в усіх областях, що відносилися до Слов'янщини», та переклав його твори російською мовою. Як зазначає К. Студинський, «немає сумніву, що в ті переклади вчитувався Шевченко» [162, с. 7]. Саме від О. Бодянского поет дізнався про заслуги П. Шафарика для слов'янської науки й про його значення в історії відродження та майбутнього слов'янських народів. «І так виринула в душі поетовій велика Шафарикова постать, і йому присвятив він при кінці 1845 р. свою поему «Іван Гус» ... І славив Шевченко великого «чеха-слов'янина», що витворив «море слов'янськеє, нове: Слава тобі, Шафаріку, Во віки і віки, Що звів єси в одно море Слов'янськії ріки!» [162, с. 8]. Саме у слов'янській федерації, яка б об'єднала усіх слов'ян на демократичній, антикріпосній та антимоноархічній основі, Т. Шевченко бачив одну з форм державного устрою. На думку поета, така федерація є одним з можливих шляхів визволення України, утвердження її мови, культури та історії, це самоусвідомлення українцями себе як окремого народу. Чеський народ «віддячився Шевченкові»: у Празі в друкарні Грегга вийшло двотомне, найповніше на той час видання «Кобзаря», до якого увійшли й політичні поеми.<sup>28</sup>

Кінець XIX – початок XX ст., коли щораз більше українських істориків та публіцистів обстоювали ідею «окремності» української нації при загостренні боротьби проти москвофільства, панславізм виявлявся тільки у формі

---

<sup>28</sup> Це відбулось у 1876 р., в рік, коли в Росії «видано царським указом присуд смерти для української літератури» [94, с. 13].

культурного слов'янофільства. Відколи ж панславистичні ідеї, представлені російськими реакційними колами, стали своїми словами слугувати імперській політиці Росії українські націоналістичні організації зайняли проти них рішуче негативну позицію. Найбільш авторитетними представниками панславистсько-федералістської традиції були М. Драгоманов, І. Франко, С. Чикаленко та М. Грушевський, у теоріях яких можна простежити певну еволюцію поглядів щодо майбутнього характеру національного розвитку України. Так, М. Грушевський у кількох статтях (зокрема «На українські теми. Не пора.», 1908 та «На українські теми. В славянських обіймах», 1911 рр.) гостро виступав проти політичного слов'янофільства, вбачаючи в ньому як з російського, так і польського боку загрозу для національних інтересів і прагнень української нації [58, с. 1932].

І. Франко прилучився до перекладів творів чеських письменників, зокрема К. Гавлічека-Боровського, П. Неруди, Я. Врхліцького та ін., створивши цілий ряд нарисів про чеських письменників, чим прислужився зміцненню культурних взаємозв'язків між слов'янськими народами [94, с. 14]. Багато праць вченого присвячено темі слов'янофільських рухів – «Два панславізми», «Успіхи панславізму», «Слов'янська взаємність у розумінні Яна Коллара і тепер», «Католицький панславізм» та ін., у яких І. Франко, виходячи з конкретних історичних умов, намагався сформулювати власну концепцію слов'янської взаємності: «Ми гаряче бажаємо взаємності, любові і єдності слов'ян, бо бачимо грозу спільного всім ворога, а сожалеємо над безумною гегемонією, а то й насилієм брата над братом, народу над народом» [174, с. 85]. «Поки такий стан в Слов'янщині буде тривати, доти ... будуть користати посторонні сили, слов'янськими руками каштани з жару виймати ... Поки що не здібні порозуміти того ні засліплений шляхтич-лях, ні самолюбний панславіст-великоросс» [174, с. 85].

Уже у першій чверті ХХ ст. більшість українських інтелектуалів відходять від ідеалів федералізму та панславізму і стають прихильниками самостійного шляху національного розвитку України. Тож варто зацентувати, що,

незважаючи на різні релігії та культури, спільне походження та мовна спорідненість розглядались національно-свідомою інтелігенцією достатнім підґрунтям для створення конфедерації чи навіть єдиної слов'янської держави. Ідея слов'янської взаємності має словацьке походження та передбачає передусім збереження культурних, мовних та інших особливостей без домінування однієї слов'янської культури над іншою. А навпаки – їх об'єднання з метою створення всеслов'янського суперетносу, а також створення наддержавної організації політичної влади, в яку увійдуть слов'янські держави, а в перспективі – інші східноєвропейські. Така концепція стала основою для створення панславістських доктрин, оформлення їх у конкретні об'єднуючі теорії та програми, що існували на різних історичних етапах і в кожного із слов'янських народів набували специфічного змісту, виявляючись у різній формі, але так і не реалізуючись в силу неоднорідності етнічної свідомості, історичної долі та місії окремої нації, комплексу її специфічних особливостей, економічних умов та географічних обставин, проте завжди були і залишаються на сучасному етапі присутніми у слов'янському середовищі.

### **3.3. Основні принципи наукової концепції Є. Цегельського**

Історико-філософська концепція панславізму знайшла яскраве втілення в літературі та поезії, проте не отримала належного висвітлення в музичній науці. Цю прогалину й заповнила дисертація Є. Цегельського, яка, окрім вже згаданого громадсько-літературного та політичного аспектів, розглядається в суто музичному контексті в полеміці, розгорнутою вченим між ідеологами теорії панславізму Л. Рігтерсбергом та М. Конопасеком. Власне, ця полеміка переконує, що українська культура активно досліджувалась європейськими вченими, які віддавали належне колосальному художньому потенціалу нашого народу, вираженому у фольклорній спадщині. Мета ж Є. Цегельського – визначити наукові орієнтири, розставити правильні акценти, скорегувати теоретичні концепції іноземних вчених, зберігши те цінне, що міститься в їхніх дослідженнях.

В умовах асимілятивних натисків імперій для збереження та утвердження слов'янства як культурно-історичної етнічної спільноти, темами досліджень у науковців ставали знаходження спільних характерних ознак як для філологічного зближення (пошуки мовних та літературних зв'язків), так і виявлення специфічного музичного «коріння» (праслов'янської, первісної музики). Закономірно, що такі процеси незмінно викликають відчуття особистісної причетності, тож не дивно, що Є. Цегельському не завжди вдавалось відмежуватися від суб'єктивних оцінок у висвітленні зазначеної проблематики.

На думку вченого, ідея створення всеслов'янської музики була нонсенсом, але й мала певні позитивні наслідки, особливо для гнобленої тоді галицько-української культури. Саме у зв'язку із зацікавленістю українською піснею бачимо зародження чесько-українських контактів у галузі музики. У 1825 р. Л. Ріттерсберг видав працю «*Národní písně sebrane Ritěřem z Rittersberga*». Відомий чеський історик Карел Яромір Ербен (1810–1870) у своїх працях («*Písně národní v čechách*», 1842–1845, «*Prosto narodní české písně a řicadla*», 1862) використовував традиції давніх етнографічних досліджень, робив обробки зібраних ним пісень, у яких бачив духовний зв'язок з усім слов'янським світом.

Варто зазначити, що зібрати найхарактерніші пісні всіх слов'янських народів було давнім ідеалом фольклористів. Згадані вище теоретики, діяльність яких Є. Цегельський розмежовує на дописувачів та власне теоретиків, а також історики та літератори, дискутуючи над питанням про т. зв. всеслов'янську музику, розмірковували про слов'янську пісню загалом та, головним чином, про пісні народу, серед якого жили. Провідниками проблеми панславізму у музиці виступили саме чехи-емігранти. Серед них – Отакар Гржімали, Людвіг Ріттерсберг, Макс Конопасек, Карел Зап. Поміж фольклористів Чехії, у чиїх поглядах і суспільно-політичній діяльності досить характерними мотивами були панславістичні нотки етнічної, культурної та мовної спільності, особливе місце посів Франтішек Челаковський [10, с. 119]. Дослідник упродовж багатьох років збирав, перекладав та видавав твори слов'янської народнопісенної творчості (три томи «*Slovanské národní pěsni*» (1822–1827), одне з найповніших видань чеських,



моравських, словацьких, сербських, російських, польських, болгарських та українських пісень). Відомий дослідник слов'янської народної музики Людвик Куба – чеський музичний етнограф, дослідник народної музики слов'янських народів [57, с. 1206] видав об'ємну 15-томну працю «Збірка народних пісень і пісень, що стали народними, всіх слов'янських народів» (1885–1888), яка налічує 130 українських пісень як з Галичини, так і з Великої України та яка, за словами Є. Цегельського «безперечно заслуговує називатися вершиною у цій галузі» [197, с. 65].

Як намагається з'ясувати Є. Цегельський, у ентузіастів всеслов'янської ідеології головним принциповим питанням у побудові наукових концепцій та знань було визначити генетичне коріння автохонної праслов'янської музики. З огляду на те, що колискою всього слов'янства вважали землі Східної Галичини, саме ця територія, десь під Карпатами, імовірно, й була колискою слов'янської музики; пісня ж українського народу, що протягом тисячоліть не підлягала істотним змінам, стала тією праслов'янською піснею [197, с. 66]. Таке твердження вчений вперше спостеріг у чеського етнографа, письменника та перекладача, автора праць з географії та історії Карела Запа. Серед них найвагомніше – «Cesty a procházku po Halické zemi» («Подорожі і прогулянки по галицькій землі»), у якому К. Зап, натхненний ідеалами слов'янської єдності<sup>29</sup>, презентує Галичину як цікавий і багатий на традиції і культуру край Австрійської монархії. Під час перебування у Львові К. Зап підтримував дружні стосунки з діячами «Руської трійці»<sup>30</sup>, був посередником у їхніх зв'язках з О. Бодянським, Я. Колларом, І. Срезневським, П. Шафариком та іншими; разом з однодумцями, чеськими емігрантами (серед яких Л. Ріттерсберг, В. Дундер) дискутував про слов'янські проблеми, нарікаючи, що між слов'янами мало взаємності та братського духу [214, с. 50-51]. Тому з часом він почав критично ставитись до практичної реалізації всеслов'янської ідеї. Як зазначає Є. Цегельський, захоплюючись українськими народними піснями як унікальним

<sup>29</sup> його захоплення панславізмом тривало до підміни цього поняття панрусизмом.

<sup>30</sup> приїзд К. Запа до Галичини співпав з підготовкою до друку «Русалки Дністрової».

явищем в історії культури європейських народів та намагаючись виявити спільні ознаки слов'янської музики, К. Зап знаходить слов'янське коріння серед малоросійського народу в Галичині. З одного боку, він відзначив «пристрасність, сумний, ніжний, мінливий, але виразний звук», з іншого – «бадьорість і внутрішню силу» (розвідка «Бесіди про слов'янську музику») [197, с. 85].

Грунтовніше проблемами так званої «всеслов'янської музики» займалися, в основному, Людвіг Ріттерсберг та Макс Конопасек. Передусім ідеологи панславізму звертались до народної пісні, та, відштовхнувшись від неї, прийшли до цілковито протилежних результатів. Детальної характеристики, як логічно випливає з дослідження Є. Цегельського, заслуговує постать Л. Ріттерсберга – чеського поета, журналіста та композитора, який «займався проблемою слов'янської музики як теоретично, так і практично» [197, с. 87]. У 1841 р. він переїхав з Праги до Львова та працював приватно серед польської шляхти, а також вчителем музики і співів у польському ГМТ, де й виконувались його окремі твори. Чотирирічне перебування серед поляків та у товаристві чеських патріотів, за словами музикознавця, «зробили з Ріттерсберга поборника слов'янської справи» [197, с. 87].

Вагомими видаються вченому статті Л. Ріттерсберга з досліджень проблем слов'янської музики. Розглядаючи окремо всі слов'янські народи у культурному аспекті, з наукових позицій він вказує шляхи становлення професійної національної музики. У сфері досліджень Є. Цегельського – стаття Л. Ріттерсберга «*Myslenky o slovanském zpěvu*» («Думки про слов'янський спів») – що має чотири розділи, надрукована у першому чеському музичному журналі «*Ost und West*», 1843 р.). Свого часу вона привернула увагу чеського фольклориста, літературознавця музикознавця, критика, засновника Чеської Академії наук З. Неєдли сміливою спробою проникнення до самих глибин слов'янської музики [197, с. 91]. Значення цієї статті для українців, як для одного зі слов'янських народів збагнув Я. Головацький, здійснивши переклад українською мовою. Погляди чеського науковця на створення національних композиторських шкіл, які зроблять значний внесок у всеслов'янську культуру,

різних за характером, але пов'язаних спільністю походження, Є. Цегельський відмітив як надсучасні, що значно перевищили можливості тогочасних наукових досліджень та випередили ідеї О. Гостінського і Б. Сметани на 30 років [197, с. 91–92].

Серед головних проблем, поставлених чеським ученим, – зазначена необхідність дослідження передумов розвитку культурних традицій окремих народів: особливого світогляду й відчуттів слов'ян, їх природного обдарування, кліматичних особливостей, а також розуміння суті слов'янського співу та вивчення його майбутнього, національних елементів, викладених послідовно в основних розділах статті та аналітично опрацьованих Є. Цегельським.

Першим пріоритетним «елементом» визначено мову певного народу, яка, вдосконалившись, досягла вершин поезії; наступним – народну пісню, яка, з огляду на різноманітне географічне середовище та культурно-побутові обставини, у слов'янства існує у невичерпному багатстві та розмаїтті. Особливо детально зупиняється Л. Ріттерсберг на зв'язку співу з визначенням характеру певного народу: польська пісня характеризується як весела, «до танцю»; «малоросійські пісні відрізняються не тільки зовнішніми ознаками, а, в основному, глибоким почуттям, яке міститься в них: вони серед слов'янських пісень найсумніші»<sup>31</sup> [197, с. 89]. Характер цих пісень він пояснює природженою чутливістю, задумливістю українського народу. Цікаво, що така характеристика перегукується з думкою одного із основоположників теорії української ментальності Д. Чижевського, який найголовнішими рисами психологічного складу українця вважав «емоціоналізм і сентименталізм, чутливість та ліризм», хоча, з іншого боку, є однобічною, не розкриваючи багатогранності української вдачі, однією зі складових якої є своєрідний український гумор [202, с. 17].

Хоча, на думку Л. Ріттерсберга, деякі українські пісні спільні з чеськими, вчений не погоджується, що меланхолійний характер, притаманний українським мелодіям, панує у всіх слов'ян. Тим не менше, чеський вчений суперечить сам

---

<sup>31</sup> Ця думка Л. Ріттерсберга кардинально відмінна від поглядів З. Неєдли, який уважав, що більшість українських народних пісень інтонується в мажорі.

собі, відшукуючи типові узагальнення та подібності, які давали б підстави виявити основу слов'янської пісенності. Полемізуючи з Л. Ріттерсбергом стосовно ритміки та характеру українських пісень, його спроби визначити ритми мазура, краков'яка і полонеза як закономірні для слов'янства, Є. Цегельський вважає однобокими. Не погоджується він із намаганнями звести невичерпну різноманітність слов'янських мелодій до декількох загальних типів. Водночас, основні постулати статті музикознавець уважав світоглядною основою для українців, що свого часу відчув український поет і вчений І. Головацький, переклавши її українською мовою. Вчений мав всі підстави стверджувати, що у статті Л. Ріттерсберг виступає як теоретик всеслов'янської музики, але «постає теоретиком твердо мислячим». Внаслідок дискусії Є. Цегельський приходять до методологічно важливого висновку, що кожен слов'янський народ «окремо прийде у своєму розвитку до створення своєї національної школи. Своєю культурою ці народи зроблять внесок у загальну культуру слов'янства, яка об'єднує народи, різні за характером, але пов'язані спільністю походження» [197, с. 92].

В іншій статті Л. Ріттерсберга – «*Pravlast slovanského zpěvu*» («Прабатьківщина слов'янського співу») – частина теперішньої Східної Галичини та Поділля названі прабатьківщиною слов'янської пісні. На його думку, українці, які живуть на цих територіях, «зберегли найбільш слов'янський характер». Автор із захопленням описує цей прекрасний край і приписує вплив його топографічних особливостей на характер народної поезії та пісні: «Говорячи про цю землю, праматір теперішніх 80-ти мільйонів слов'ян, виховательку їх сердець, почуттів, образності і пісень, про землю, що промовляє до своїх синів тисячами голосів, яких чужинець не розуміє, мусимо звернути особливу увагу на те, що вплив цієї землі на дух і народну поезію був потрійним: оптичним, моральним, історичним» [197, с. 92]. Є. Цегельський констатує, що згодом ці судження Л. Ріттерсберга були використані його однодумцем М. Конопасеком, якого вважає одним із противників Бедржиха Сметани.

Музикознавець невід'ємно пов'язує ідеї Л. Ріттерсберга з його композиторською діяльністю, тому цікавим видається огляд творчого доробку останнього з точки зору комплексного аналізу, з наголосом на втіленні теоретичних роздумів у професійній слов'янській музиці. Детальної характеристики, за переконанням Є. Цегельського, заслуговують твори, написані в період перебування композитора у Львові, а саме від 1841 р., коли він, знаходячись серед галицького народу, мав нагоду пізнати українську літературу та пісню, і, komponуючи свої твори, «міг черпати просто з джерела». Обмежившись пошуками тільки українських впливів, в окремих творах Л. Ріттерсберга на українські тексти Є. Цегельський знаходить відлуння національних мелодій, зокрема, сумний тон української думи та мотиви українських народних пісень, які, за критичного погляду музикознавця, «виглядають у його творах блідо, їм бракує характерності і життєвості – душі» [197, с. 94]. У відповідності до власних теоретичних напрацювань, Л. Ріттерсберг намагався у своїх композиціях акцентною взаємодією слова й музики відтворити «український характер», підкреслюючи музикою зміст тексту; для посилення драматизму використовувати ефекти звуконаслідування, але, на думку Є. Цегельського, «з точки зору техніки і творчої фантазії» його твори виявились досить слабкими<sup>32</sup>.

Загалом, варто відзначити науковий та професійний підхід вченого до поставленої проблеми. Не обмежуючись побіжним оглядом наукового та творчого доробку Л. Ріттерсберга, його інформативним сприйняттям, він прагне глибше проникнути в сутність речей, аналізуючи та обґрунтовуючи основні положення, виділяючи істотні риси та узагальнюючи їх. Коментарі та аргументовані посилання Є. Цегельського свідчать про широку ерудицію та обізнаність у досліджуваних аспектах.

Ідеї Л. Ріттерсберга розвинув, іноді виявляючи їх парадоксальний характер, у своєму теоретичному доробку чеський етнограф, композитор та музикознавець

---

<sup>32</sup> У тексті дисертаційного дослідження вміщено багато посилань на нотні приклади, які, на жаль, були відсутні у рукописному екземплярі дисертації, що був у нашому розпорядженні.

*Макс Конопасек*, автор літературних праць з питань слов'янства, а також фортепіанних та вокальних творів. Але, на думку Є. Цегельського, М. Конопасеку бракує літературного хисту та журналістської практики Л. Ріттерсберга, а також намагання науково дослідити загальнослов'янську проблематику. Зазначаючи, що помилковість його поглядів криється у самій основі концепції розуміння загальнослов'янської музики, вчений також вказує на посередній композиційний рівень його творів, позаяк він був «сліпим епігоном Шопена».

Свою літературну діяльність, пов'язану з питаннями слов'янської музики, М. Конопасек почав статтею «Z jaké pudy vyrodí se hudba slovanská» («На якому ґрунті народиться слов'янська музика?»). У ній автор намагався відшукати спільні риси у музиці слов'янських народів, одночасно вказуючи, що справжня слов'янська музика побутує серед польського селянства, і саме її красу відчув Шопен, за допомогою свого геніального таланту «подавши її у вишуканій формі» [197, с. 100]. Він резюмує: «Наше завдання домогтися таких засобів і способів, з допомогою яких ми змогли б зробити для всеслов'янської музики те, що він (Шопен – *Є. Ц.*) зробив для польської музики» [197, с. 100].

На сторінках свого дисертаційного дослідження Є. Цегельський розгорнув з М. Конопасеком дискусію щодо парадоксальності поставлених у статті питань, зокрема, стосовно самої можливості створення всеслов'янської музики. Водночас, у застосуванні типологічних методів дослідження фольклорних зразків вчений не заперечував наявності певних спільних рис у народній музиці різних слов'янських культур, передусім, у їх ритміці, мелодії, а також формальній будові. На його думку, є пісні, спільні для двох або більше народів, але цього фактору явно недостатньо для створення професійної всеслов'янської музики. У цьому зв'язку Є. Цегельський згадує доповідь видатного дослідника народної музики, представника порівняльної етномузикології Климента Квітки, виголошену на засіданні Етнографічної комісії ВУАН у 1924 р. «В українській народній музиці помітний вплив старої чесько-словацької музики. Особливо що торкається ритму, то можна вважати цей вплив безпосереднім» [197, с. 102]. На

думку етнографа, примат чеського впливу передусім стосується ритму. Як приклад К. Квітка наводить ритмічну тотожність окремих українських коляд релігійного змісту з моравськими церковними піснями; складність і оригінальність їх ритмічних формул, на його думку, виключає можливість незалежного виникнення у обох народів<sup>33</sup>. (Як слушно зазначає етномузиколог Анатолій Іваницький, на нинішньому етапі розвитку етномузикології у зв'язку зі змінами методологічних орієнтирів, коли минулі пріоритети збирання та емпіричне вивчення фольклору поступаються місцем завданням дослідження зразків народної музики як історичних документів, фундаментальні дослідження К. Квітки стають особливо актуальними) [75, с. 246].

Інша стаття М. Конопасека, що стала предметом критичного аналізу Є. Цегельського – «Rozbor otázky slovanské hudby» («Аналіз питань слов'янської музики»). У ній висунуто ідею можливості створення професійної всеслов'янської музики на основі мелодій, спільних для двох або більше слов'янських народів. Продовжуючи полеміку з М. Конопасеком, автор вказує на хибність його тверджень щодо визначення тієї чи іншої мелодії як праслов'янської, спільної для багатьох слов'янських племен, і тому неможливості побудови на її основі засад професійної всеслов'янської музики. Такою спільною мелодією (і ритмом) М. Конопасек вважає галицько-українську або «русинську коломийку». Але, на думку Є. Цегельського, він відразу ж суперечить сам собі, бо справжнім представником «всеслов'янської ідеології» знову ж таки визнає Ф. Шопена, який якраз об'єднує суто польські та загально-романтичні джерела, а інші слов'янські впливи (зокрема мелодію української думи у ноктюрні №9) вважає спорадичними. Але, тим не менше, М. Конопасек саме чехів закликає до дослідження зібраних народних слов'янських пісень та творення на їх основі слов'янської музики, але водночас застерігає від «чеського національного звучання». На його думку, чеські пісні, що зазнали німецьких

---

<sup>33</sup>Це може свідчити про історичний зв'язок цих ритмоформул з музикою християнських (а можливо, й дохристиянських) ритуалів. Ритмічні мотиви-формули з релігійної музики згодом потрапляють у фольклорне середовище [72, с. 212].

впливів, «зіпсовані у своїй ритміці», тому не можуть скласти вихідну ритмічну основу слов'янської музики.

Наведемо дві дуже показові цитати зі статті М. Конопасека, з якими найбільше полемізує Є. Цегельський і котрі є квінтесенцією його теоретичної концепції.

1. Народна пісня має звільнитися «від усяких штучних прикрас». Цим ми досягнемо її первісного вигляду і легше буде її зарахувати до одного з трьох типів польсько-слов'янської пісні. Два типи – у твердій тональності, третій – у м'якій<sup>34</sup>. Перший тип, який рухається у малому діапазоні (вузькому амбітусі – *О. П.*) – історично давніший. Зразком є мазур. Другий тип – історично молодший, він виник з першого, але розширив свій мелодичний діапазон і збагатився ритмічно. На думку М. Конопасека, це краков'як. Третій тип – мінорний, властивий для пісень українців<sup>35</sup>. Від них він перейшов до польської пісні. Чеській пісні притаманний перший і другий типи. На основі «вдалої мелодії» треба працювати далі. Використовуючи один зразок (наприклад, мазур) можна вибудувати сотню творів [197, с. 104].

2. «Справжньою слов'янською музикою, яка в старі часи, тобто ще до часів Великоморавського князівства<sup>36</sup>, була спільною для всіх слов'ян, є музика русинська (тобто галицько-українська)» [197, с. 106]. М. Конопасек доводить це тим, що український народ, живучи в примітивних умовах і не стикаючись з іншими неслов'янськими впливами, **зберіг свою первісність і завдяки цьому стоїть найближче до давніх слов'ян** (курсив мій – *О. П.*). Тому кожен слов'янин мусить прийти до цього народу, «якщо хоче на власні очі і вуха пересвідчитися, хто були його предки, як жили, як думали, як відчували, як говорили і співали, як харчувалися і одягалися і яким був їх побут, мораль і

<sup>34</sup> Очевидно, під «твердою» тональністю автор розуміє «мажор» (з лат. *dur, durus* – твердий), а під «м'якою» – «мінор» (з лат. *moll* – м'який).

<sup>35</sup> У цій класифікації помітно певну нелогічність, позаяк автор змішує жанри танцювальної польської музики та ладову основу української традиційної музики.

<sup>36</sup> Слов'янське ранньодержавне утворення кінця VIII – початку X ст. у Середньому Подунав'ї. Основні території Великої Моравії були розташовані в долині річки Морави в сучасній Чехії, та в землях Словаччини. Православна Велика Моравія мала тісні контакти з Київською Руссю.



звичаї. Український народ живе між Сяном і Доном. Всюди звучить його пісня спільного слов'янського характеру» [197, с. 106].

Основні контраргументи українського вченого стосуються української пісні: «Конопасек твердить, що характер української пісні – мінорний. Це не відповідає дійсності. Знаємо, що саме українці, у порівнянні з росіянами, мають багато веселих пісень в мажорі» [197, с. 110]<sup>37</sup>. Характерні для українського менталітету сумовиті та елегійні настрої органічно поєднуються з оптимізмом, життєрадісністю, своєрідним гумором або іронічністю, що знаходить відповідне відображення у пісенному фольклорі та яскравій обрядовості. Разом з тим Є. Цегельський погоджується з твердженням щодо єдності характеру українських пісень, незважаючи на їх велику різноманітність, але відразу ж суперечить М. Конопасекові відносно незмінності пісні протягом століть, яка нібито не зазнавала впливів неслов'янських народів: «Впливи візантійсько-грецькі, болгарські, потім татарсько-турецькі, угорські та інші (наприклад, італійські, німецькі – за посередництвом студентів Києво-Могилянської академії, де співали твори Палестрини і Баха) повністю заперечують твердження М. Конопасека про чистоту української пісні<sup>38</sup>. Дійсно, є у нас цікаві архаїчні зразки (наприклад, пісні на трьох тонах, як «Щедрик», чи у діапазоні квінт і кварт), але не можна вважати, що це явище загальне, що це пісня первісна і праслав'янська<sup>39</sup>. Можна сумніватися і в тому, чи коломийки є первісною формою усіх українських пісень. Куди, в такому випадку, зарахувати історичні думи, які з ритмічною структурою коломийки не мають нічого спільного? А інші танці – козачок, аркан, які ритмічно відрізняються від коломийки, – ми також не можемо виключити із списку українських танців або зарахувати до коломийок» [197, с. 110], – резюмує вчений.

<sup>37</sup> Цегельський помилявся стосовно домінуючого ладового характеру української пісні. Див. В. Золочевський. Ладо-гармонічні засади української радянської музики. К., 1964. Опираючись на дослідження багатьох фольклористів, автор зазначає, що більшість діатонічних народних пісень мають мінорний нахил.

<sup>38</sup> Питання «чистоти» стилю народної пісні ставить Б. Барток. Він не заперечує контактів між народними мелодіями різних народів, але, вочевидь, багатство музики збільшується за рахунок існування більш-менш старих стилів. Б. Барток. О «расовой чистоте в музыке». Советская музыка. 1965, №2. С. 100–102.

<sup>39</sup> Очевидно, що Є. Цегельський на період написання дисертації не був обізнаний з існуванням архаїчних структур (невеликих за об'ємом послівок) у фольклорній спадщині багатьох народів.

Продовжуючи дискутувати, Є. Цегельський звертається до найважливішої, на його думку, проблеми – що має бути основою професійної української музики, відразу ж відкинувши коломийку як жанр, який не репрезентує українську народну пісню в цілому. Ця думка вченого з часом доповнилась дослідженнями В. Гошовського, українського фольклориста, етномузиколога. У праці «Біля джерел народної музики слов'ян» [45, с. 142–163] він показав, що коломийка є не тільки жанром, але й ритмічною формою, яка поширена усією українською етнічною територією.

Подані М. Конопасеком для моделювання спільнослов'янських джерел три головні архетипи коломийок, як «найстаріші твори слов'янського кола», які співало все слов'янство, музикознавець відкидає, зазначаючи, що у наведених музичних прикладах дослідника вказані неправильні закінчення [197, с. 111]. Не допоможе коломийці стати основою слов'янської музики і порада чеського дослідника звільнити її від прикрас – численних мелізмів, тому що тоді вона втратить свою привабливість і частину своєї характерності, «яка при творенні професійної музики може так багато значити». Але, на думку Є. Цегельського, разом з іншими танцювальними мотивами, з меланхолійною піснею, думою, церковним кантом, обрядовими піснями насправді стане основою не всеслов'янської, а української професійної музики [197, с. 111].

Сучасні дослідники, зокрема Ірина Зінків аргументовано довели, що коломийковий архетип (коломийка) сягає корінням культової музики народів індоєвропейського кореня. Він існував на Євразійському континенті ще до періоду арабських завоювань Іспанії та Середньої Азії. Від часів середньовіччя, а, можливо, й раніше, коломийка отримала загальноєвропейське поширення серед народів слов'янської, германської, кельтської та угро-фінської мовних груп, що належать до індоєвропейської родини. І в цьому сенсі вона належить до архетипових ритмоформул, що проникли з музичної практики давніх дохристиянських ритуалів у музичний фольклор різних народів Європи, у т. ч. український, чеський, словацький. Та в найбільш архаїчних формах (в т. ч. й епічних) коломийка законсервувалась у Північно-Східних Карпатах [72, с. 288–

290], тому більшість сучасних фольклористів розглядають її як суто українське явище.

Згадує Є. Цегельський і відповідь чеського мистецтвознавця, історика музики та суспільного діяча О. Гостінського на зазначену статтю М. Конопасека: «Тільки той, хто зовсім недооцінює сутність мистецтва, його культурні відносини, може прийти до думки, що напрямки розвитку сучасного мистецтва і мистецтва майбутнього може визначити археолог»<sup>40</sup> [197, с. 109]. Узагальнюючи висновки щодо полеміки стосовно «русинської» коломийки, яка для чеського народу залишиться чужою і української музики взагалі, О. Гостінський зазначає, що «вона (коломийка) не підходить чехам, тому що саме тим, чим відрізняється наше суспільне життя, весь наш світогляд, весь наш національний характер відрізняється від життя, поглядів і характеру русинів, мусить відрізнятись і наша музика від їх музики» [197, с. 109]<sup>41</sup>.

Із наукової праці О. Гостінського про чеську музичну декламацію «Několik poznámek o české slovo a zpěv» («Декілька заміток про чеське слово та спів», 1875) чеська громадськість дізналася, що орієнтиром для створення справжньої чеської музики є природній ритм чеської мови та живі народні наспіви, а не основний слов'янський тип. На думку Є. Цегельського, це може свідчити про «занепад» напрямку М. Конопасека, і перемогу його опонентів (тобто О. Гостінського). Суперечливі питання вирішило саме життя створенням чеської національної класичної школи та її світового визнання у творчості Б. Сметани та його наступника А. Дворжака.

Та незважаючи на спірні питання теоретичної концепції, М. Конопасек чітко узагальнив та сформулював постулати всеслов'янської ідеології в музиці, що здавна цікавило чеських патріотів (К. Гінек, Б. Воячек, К. Зап); хоча після кристалізації ідей у його статтях насправді виявилось неможливим для вирішення. Подібно Л. Ріттерсбергу М. Конопасек намагався утвердити на

---

<sup>40</sup> В останній третині XIX ст. музичною археологією дослідники називали пошуки найдавніших зразків музичного фольклору народів світу.

<sup>41</sup> О. Гостінський, очевидно, не знав, що коломийкові структури в чеському фольклорі таки існували [45].

практиці свої теоретичні погляди у власній композиторській творчості. У цьому плані показовим є його твір «Слов'янки». Це короткі салонні п'єси, що складають цикл «оригінальних п'єс для фортепіано». Віддаючи данину своїй теорії, автор написав твори, для яких сам збирав матеріал на основі різних слов'янських наспівів – польських, чеських, українських. Відчувши «дух музики окремих слов'янських народів», він використав прикметні стилістичні ознаки форми, ритміки та мелодики різнонаціональних фольклорних джерел. Критичний аналіз «Слов'янок», зроблений Є. Цегельським, доводить, що єдиної всеслов'янської мови, яка б репрезентувала універсальну композиторську техніку і містила би, відповідно до теоретичних напрацювань М. Конопасека, монолітний комплекс слов'янських особливостей, новий і свіжий за музичною стилістикою матеріал, чеський діяч знайти не зміг. Всупереч власній окресленій програмі та дослідницькій думці, він не використав виключно коломийку як основу своїх творів, користуючись, як зазначає Є. Цегельський, іншими мотивами, наприклад, чеськими, польськими.

### **Висновки до третього розділу**

Отже, українська музична культура таки досліджувалась європейськими вченими і, хоч вони не завжди приходили до адекватних висновків, однак віддавали належне колосальному художньому потенціалу нашого народу, вираженому у фольклорній спадщині. Мета Є. Цегельського полягала у розстановці правильних акцентів, корегуванні теоретичних концепцій чеських вчених, зберігаючи те цінне, що містилося в їх дослідженнях. Намагаючись знайти в європейському культурному просторі місце для українського музичного мистецтва, вчений обґрунтовував тезу про взаємовпливи та творче переосмислення різноманітного спектру культурних надбань інших народів як вагомого чинника поступу будь-якої нації, створення сильних культурних традицій. Тенденція до перехрещування культурних впливів, поглиблення міжнародних культурних зв'язків є однією з актуальних ознак сьогодення.

Вчений творчо переосмислює панславістичну музичну концепцію чеських вчених і виокремлює в них саме ті змістовні домінанти, які видаються особливо важливими в українській галицькій гуманістичній науці 1920-1930-х рр. Це, по-перше, окремішність української музики та її сумісність з іншими слов'янськими музичними школами. Науковець аргументовано дискутує з твердженнями, які у чеських дослідників сформувалися з недостатньо повного уявлення про українську культуру та історію. А водночас його пильна увага до цього вже навіть на той час призабутого пласта гуманістичної думки зовсім цілком не випадкова. Основним пафосом його дослідження було прагнення показати історичну рецепцію української культури як самодостатньої окремішньої національно-культурної традиції.

Є. Цегельський перебував у полоні тих музично-культурологічних ідей, що панували на той час у науковому просторі. Дослідження останніх років показали, в яких питаннях своєї концепції вчений мав рацію, і в яких помилявся. Зокрема, дискусія Цегельський–Ріттерсберг–Конопасек – яскравий тому приклад.

## ВИСНОВКИ

Процеси формування та розвитку української музичної культури другої половини XIX – першої половини XX ст. привертають увагу науковців, свідченням чого стали їх численні наукові дослідження та публікації в галузі музичної та культурологічної історіографії, здійснені на основі аналізу документальних і пресових джерел. Саме зазначений період в суспільно-інтелектуальному ракурсі знаменує становлення національної самосвідомості й, як результат цього процесу – поживлення культурного життя в усіх галузях, ствердження самотності українських традицій. Зазначені тенденції визначили пріоритетні інтереси музикознавчої галузі та спонукали багатьох дослідників до ретельного вивчення регіональних особливостей українського мистецтва та розгляду його у тісних взаємозв'язках з європейською музичною культурою.

Формування національної мистецької школи неможливе без створення цілісних концепцій розвитку української культури, що потребує заповнення окремих прогалів історичного розвитку національного мистецтва, у тому числі і музичного. Мистецтвознавча наука містить чимало «білих плям», у зв'язку з чим виникає потреба ретельного опрацювання джерельних та архівних матеріалів, свого часу штучно вилучених з української історії. Сучасний етап розвитку гуманітарного знання, пов'язаний з обґрунтуванням його науково-теоретичного контексту потребує відновлення національної історичної пам'яті через фіксацію, теоретичну систематизацію та реконструкцію фактів, що містять у собі дослідження життєдіяльності багатьох подвижників та фундаторів українського мистецтва, систематизацію їх творчих здобутків як в Україні, так і за її межами, в діаспорі, де протягом десятиліть накопичувався український духовно-культурний потенціал.

За роки Незалежності українським історичним музикознавством розроблено основи нового напрямку у вітчизняному мистецтвознавстві – українське музичне діаспорознавство, здійснено вагомі кроки для розуміння й оцінки ролі української західної, насамперед північноамериканської еміграції,

чий діалог з місцевими елітами в Україні був вагомим складовим багатьох культурних стратегій. Музична культура діаспори як соціокультурний феномен ХХ ст. є органічною частиною світового культурного простору та національної музичної культури, оскільки живилася її традиціями [78, с. 43]. Творча активність значної частини української інтелігенції повоєнної еміграції, що інтегрувалась у західний науковий світ, виявляється в різноманітності теоретичних напрацювань історико-мистецтвознавчого, філософсько-культурологічного та музикознавчого спрямування.

Представник української еміграції у США, Є. Цегельський, – музикознавець, випускник Празької консерваторії, директор Перемишльської філії ВМІ ім. Лисенка, музичний критик, науковець, концертуючий скрипаль та педагог є яскравим прикладом галицького діяча міжвоєнного двадцятиріччя, який, здобувши фахову освіту у престижних чеських навчальних закладах, закладав основи професіоналізму в умовах національного відродження, намагаючись ліквідувати ізолюваність та відставання української музичної культури від європейської. Діяльність митця пов'язана з фундаментальними дослідженнями в галузі музикознавчої думки, ґрунтовним вивченням громадських та мистецьких подій Галичини міжвоєнного двадцятиліття. Публіцистичні та методичні праці Є. Цегельського, спрямовані на піднесення рівня культурної свідомості українців, ставили питання освіти й виховання населення, свідчили про перехід від аматорського мистецтва до професійного.

1. Комплексний аналіз та систематизація віднайдених матеріалів (частина яких є неопублікованими і зберігаються у наукових фондах академічних і музейних установ), які присвячені вивченню різноманітних аспектів культурно-освітнього життя українства, дозволяє реконструювати хронологію досі невідомого спадку Є. Цегельського, оцінивши його як вагоме джерело вивчення українського художньо-мистецького процесу ХХ ст. як на рідній землі, так і в еміграції. Дослідження доробку музикознавця дозволяє поглибити й розширити знання про українську музичну культуру у комплексі філософських, морально-

етичних, освітньо-виховних, психолого-педагогічних аспектів, які визначили особливості розвитку сучасного українського мистецького процесу.

2. Становлення Є. Цегельського як науковця відбувалось під впливом провідних мистецьких європейських шкіл та наукових методологічних засад, філософсько-естетичної, музично-критичної і наукової думки національного музикознавства, представленого творчою спадщиною В. Барвінського, М. Грінченка, Ф. Колесси, Б. Кудрика, З. Лиська, С. Людкевича, Ф. Шешка та ін., що сформувало своєрідність естетичного мислення науковця, спрямованого на єдність національного та європейського.

3. На основі осмислення багатогранної особистості галицького діяча в усіх проявах його самореалізації (музичний критик, науковець, виконавець-скрипаль, педагог, громадський діяч) можна зробити висновок, що митець був однією з яскравих постатей української музичної культури перших десятиліть ХХ століття, які закладали міцний фундамент для розвитку національного професійного музикознавства. Проаналізовані дослідження, праці, публіцистика, епістолярій науковця характеризують його як високоосвічену, талановиту, глибоко духовну, з широким світоглядом інтелігентну людину, яка своєю діяльністю прислужилась феномену художньо-мистецьких процесів зазначеного періоду.

4. На базі залучення матеріалів періодичних видань 30-х рр. ХХ ст. у дисертації показано, що музично-критична і публіцистична діяльність Є. Цегельського (газетні та журнальні статті, рецензії, біографічні нариси, методичні праці) за обсягом та розмаїтістю тематики, інноваційністю ідей, вагомістю в культурному галицькому середовищі співзвучна інтересам і діяльності інших визначних українських митців (С. Людкевича, Н. Нижанківського, З. Лиська та ін.) і має велике значення у формуванні музично-критичної думки в Україні в актуальних питаннях, відповідно до потреб доби, навколо яких точилися дискусії у тогочасній музичній пресі. Провідною думкою дописів Є. Цегельського, що стали свідченням наукового мислення,



творчого пошуку, зародження нових гіпотез, було прагнення вивести галицьку культуру з провінційної обмеженості на високий рівень професіоналізму.

5. Музично-критична спадщина митця є водночас інформативним явищем, вона дозволяє реконструювати певні події музично-театрального життя та дає високопрофесійну оцінку явищ світового мистецтва – музичної культури, театру, спонукаючи українських митців до наслідування та реалізації багатьох європейських прогресивних ідей.

6. Проаналізовані матеріали засвідчують активну роль Є. Цегельського в мистецьких дискусіях 1930-х років, в обговоренні актуальних питань музичної професійної освіти та ідеї консолідації українських музичних сил, питань просвітницького характеру, переважно з принциповим спрямуванням до висвітлення проблем національної музичної культури. У статтях, присвячених діяльності М. Лисенка, І. Левицького, С. Людкевича, Д. Січинського, А. Рудницького, автор не лише простежує становлення і діяльність композиторів та виконавців та характеризує їх багатогранний доробок, але й акцентує увагу на націєтворчих чинниках їх життєтворчості, активно пропагуючи національні ідеї – мову, культурні й духовні традиції, пам'ять про своє минуле. Автор відзначає самобутність української музичної культури, вплив питомого фольклору та духовної традиції на композиторську творчість, оригінальність української музики у загальнослов'янському контексті. Відтак публікації Є. Цегельського, віддзеркалюючи власне бачення шляхів розвитку національної музичної культури, свідчать про причетність музикознавця до важливих прогресивних тенденцій у мистецьких подіях того часу.

7. Просвітницька та педагогічно-освітня діяльність митця (на посаді директора музичного відділу ІНТ та директора Перемишльської філії ВМІ ім. М. Лисенка) були спрямовані на формування національної української інтелігенції в Галичині. Не лише на теоретичні надбання та досвід представників минулого у педагогічній ділянці, а також на їх морально-етичні, культурні цінності, що впливали на життя як окремої особистості, так і українського народу загалом. Участь галицького діяча у багатьох громадських заходах та

культурно-освітніх товариствах є свідченням його зацікавленості проблемами музично-освітнього життя українського населення, у зростанні їх національної самоідентифікації – завдання, на необхідність вирішення якого звертали увагу всі видатні українські мислителі Галичини ще з XIX ст.

8. Постать Є. Цегельського є прикладом самовідданості, високої людської та професійної гідності, творчого служіння обраній справі, що підтверджують його дослідження та публікації за важких підцензурних умов періоду німецької окупації. Музикознавчі розвідки науковця були інспіровані потребами українського громадського життя і мали на меті активізувати інтерес читачів до зазначених тем та, навіть більше, допомогти протистояти моральній спустошеності, яку несла війна. Статті музикознавця, документуючи відомості стосовно діяльності культурно-мистецьких закладів в окупаційний період – цінний інформативний матеріал, який відобразив особливості мистецького життя українства в буремні роки Другої світової війни.

9. Творчо-індивідуальна самореалізація музиканта відбувалась і в еміграції, де він провадив активну культурно-просвітницьку, організаторсько-громадську, педагогічно-освітню, викладацьку та музикознавчу дослідницьку діяльність. Період радянського тоталітаризму з його нищівною культурною політикою щодо національного мистецтва призвів до масової еміграції цілого ряду композиторів, виконавців, музикознавців у різні країни світу. Творча діяльність митців на чужині виконала компенсаторну функцію, стала фактором збереження національної ідентичності, духовним провідником української спільноти перед лицем західного світу. Саме на чужині переконання та життєва філософія Є. Цегельського знайшли втілення у вагомих музикознавчих дослідженнях, у яких дописувач намагається узагальнити та пропагувати явища культурного українського життя, що сягали загальноєвропейського рівня, репрезентували громадськості віхи духовного життя нації.

Необхідність поглиблення та розширення знань про різнобічну діяльність митця у багатьох аспектах – джерелознавчому, виконавському тощо, вимагає подальшого дослідження теми. Видання та перевидання багатої спадщини

представників української діаспори, вивчення їх діяльності, культурного та мистецького життя, популяризація творчості – справа національного масштабу, що має важливе значення для розуміння й відтворення цілісної картини української культури та переосмислення цінностей духовних традицій.

Мистецько-естетичні концепції у теоретичних розробках Є. Цегельського знаходяться цілком у рідні основних тенденцій розвитку наукової музикознавчої думки в галузі музичної історіографії, музично-критичної діяльності, що знаменувала новий етап розвитку українського музикознавства в Галичині.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Айдачич Д. Славістичні дослідження: фольклористичні, літературознавчі, мовознавчі. Київ: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2010. 307 с.
2. Альманах першого краєвого конкурсу хорів у Галичині (у сторіччя народин Миколи Лисенка). Львів, Краків, 1943. 63 с.
3. Андрушків С. Півстолітній рукопис чекає видавця. *Свобода*. 1996. 23 берез. (№ 57). С. 2–3.
4. Б. Л. Концерт скрипака Є. Цегельського й піаністки В. Божейко. *Українська музика*. Львів, 1939. Ч.2. Квітень. С. 62-63.
5. Барвінський В. Євген Цегельський. *Українська музика*. Львів, 1938. Ч.4. Квітень. С. 73.
6. Барвінський В. Краєвий конкурс хорів і фестиваль української пісні. *Краківські вісті*. 1942. 9 серп. (№ 175). С. 4.
7. Барвінський В. Музичне життя у Празі чеській. *Музичний вістник*. 1930. I півріч. С. 58–61.
8. Барвінський В. Огляд історії української музики. *Історія української культури* / заг. ред. І. Крип'якевича. Київ: АТ “Обереги”, 1993. 691 с.
9. Бевзюк Є. Формування національних ідеологічних орієнтирів у західних слов'ян у передреволюційні роки (1848). *Історичний архів. наукові студії*: зб. наук. пр. Миколаїв: ЧДУ ім. Петра Могили, 2013. Вип. 11. С. 62–68.
10. Бевзюк Є. Шафарик як діяч слов'янського відродження. *Проблеми історії країн Центральної та Східної Європи*: зб. наук. пр. / Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка. Кам'янець-Подільський, 2012. Вип. 3. С. 110–120.
11. Бедакова С. Музична Прага як центр міжкультурних взаємин. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: зб. наук. пр. / Рівненський держ. гуманіт. Ун-т. Рівне: РДГУ, 2005. Вип.10. С. 32–37.

12. Бедакова С. В. Методологічні підходи до вивчення музичної культури Галичини / *Науковий вісник Миколаївського державного педагогічного університету імені В.О.Сухомлинського*. Миколаїв, 2010. № 1.31 : Педагогічні науки. С. 33–41.
13. Бедакова С. Празький період творчості українських композиторів (історіографія проблеми). *Науковий часопис: науково-методичний, інформаційно-освітній журнал*. 2011. Вересень (№ 1-2 (54-55)). С. 101–105.
14. Бедакова С. Художньо-естетичні здобутки «празької школи» в контексті творчих пошуків українських композиторів Галичини кінця ХІХ – першої половини ЧЧ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ, 2006. 22 с.
15. Бідоча Л. Українська інтелігенція в період німецької окупації: соціальний портрет та історична доля. *Сторінки воєнної історії України: зб. наук. ст. / відп. ред. В. А. Смолій*. Київ, 2008. Вип. 11. С. 72–82.
16. Білас О. Л. Форми культурного життя українців у Німеччині та Австрії (1939 -1955) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. 2010. 177 с.
17. Білинський Б. Мирон Кордуба в контексті епохи.: *Україна-Польща: історична спадщина і суспільна свідомість*. Львів, 2012. Вип. 5. 264 с.
18. Бойко А. Тіні забутих часописів: публіцистика Юхима Крижанівського. *Журналістика*. Київ, 2012. Вип. 11 (36). С. 105–113.
19. Бугаєва О. Архівна біографіка діячів музичної культури в особових фондах інституту рукопису НБУВ. *Українська біографістика*. 2012. Вип. 9. С. 239-274.
20. Бугаєва О. Архівна спадщина Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича : монографія / Національна академія наук України; Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського; наук.ред. В. М. Даниленко. Київ, 2011. 388 с.

21. Булат Т. Українська музична культура діаспори. *Українознавство: стан проблеми, перспективи розвитку* : матеріали першої міжнар. конф. „Роль вищих навчальних закладів (інституцій) у розвитку українознавства. Київ, 1993. С. 126–128.
22. Булка Ю. Нестор Нижанківський. Київ : Муз. Україна, 1972. 29 с.
23. Бутковський Б. Визначення слов'янства як окремої етнокультурної спільноти у контексті цивілізаційного підходу. *Україна–Європа–Світ. міжнар. зб наук. пр. Серія: історія, міжнародні відносини.* 2012. Вип. 10. С. 168-172.
24. В. з Г. І. Скрипково-фортепіановий вечір Є. Цегельського і В. Божейко. *Діло.* 1939, 16 березня. С. 9.
25. Величне свято української пісні. *Краківські вісті.* 1942. 16 серп. (№ 32). С. 4.
26. Вечір української сучасної музики. *Діло.* 1939. 4 черв. (№ 125). С. 4.
27. Виписки з листів Євгена Цегельського (1956-1980 рр.). *Парис О. Музикознавча спадщина Євгена Цегельського: дипломна робота / Львівський держ. муз. ін.-т ім. М. Лисенка.* Львів, 1994. *Архів ЛДМА.*
28. Витвицький В. Василь Барвінський. *Свобода.* 1987. 13 жовт. (№ 196).
29. Витвицький В. Василь Барвінський у моїх спогадах. *Сучасність : література, мистецтво, суспільне життя.* 1965. № 11 (59). С. 5–35.
30. Витвицький В. Львів радянський. *Василь Витвицький. Музичними шляхами. Спогади.* Мюнхен: Сучасність, 1989. С. 64-88.
31. Витвицький В. Старогалицька сольна пісня XIX ст. / упор. В. Пилипович. Перемишль, 2004. 156 с.
32. Від Струмила до Цегельських. Кам'янка-Бузька. URL: <http://kambuz.org.ua>. (дата звернення: 17.04.2012).
33. Возняк М. Кирило-Мефодіївське Братство. Львів : Накладом фонду «Учітеся, брати мої», ч. 3. 1921. – 238 с. [Електронний ресурс] / UKL: <http://elib.nplu.org/view.html?id=4409>

34. Гайдай М. Микола Олексійович Грінченко. *Студії мистецтвознавчі*. 2013. № 3-4. С. 173–177.
35. Галенко І. Яків Головацький як славіст // *Проблеми слов'янознавства*. 2007. Вип. 56. С. 13–31.
36. Герасимчук О. Внесок волинських чехів у соціально-культурне життя Житомирщини. *Чехи на Волині: історія та сучасність*: зб. наук. пр. / за ред. О. С. Березюк, О. М. Власенко. Житомир : ЖДУ ім. І. Франка, 2014. С. 91–99.
37. Глібовицький І. С. Музичне життя Буковини ХІХ - початку ХХ століття як прояв полікультурного середовища : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Івано-Франківськ, 2010. 20 с.
38. Гнатишин О. Етномузикологічні концепції Ф. Колесси та С. Людкевича в контексті попередніх фольклоричних ідей. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство*. 2012. Вип. 11. С. 141–149.
39. Голдак Т. Західний форпост державності: національно-культурне життя українців Перемишля напередодні Першої світової війни *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*. 2009. № 18. С. 170–174.
40. Голдак Т. Заснування і діяльність товариства «Перемиський Боян» на зламі ХІХ-ХХ ст. *Наукові зошити історичного факультету Львівського університету*. 2014. Вип. 15. С. 197–204.
41. Голдак Т. Особливості музичного життя українців Перемишля ХІХ – початку ХХ століття. *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*. 2008. № 17. С. 94–99.
42. Голик Р. Формування галицької славістики в контексті наукових теорій та етнокультурних стереотипів (ХХ – 30-ті роки ХХ ст.). *Проблеми слов'янознавства*. 2011. Вип. 60. С. 21–32.

43. Головата Л. Краківсько-львівське книго- і пресовидання для дітей та молоді в контексті українського культурного процесу періоду Другої світової війни. *Записки Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника*. Львів, 2008. Вип. 1 (16). С. 199–221.
44. Горбач. О. Слов'янознавство. Енциклопедія українознавства. Словникова частина: У 10 т. / НТШ ім. Шевченка; голов. ред.. В. Кубійович. Париж, Нью-Йорк : Молоде життя, 1976. Т. 8. С. 2805–3200.
45. Гошовський В. У истоков народной музыки славян. Очерки по музыкальному славяноведению. Москва : Сов. композитор. 1971. 303 с.
46. Граб О. В. Літературно-мистецьке життя Галичини кінця ХІХ – першої третини ХХ століття у контексті трансформації національної свідомості: дис.... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Рівне, 2005. 195 с.
47. Григорьева А. Панславизм: идеология и политика (40-е годы ХІХ – начало ХХ века). Иркутск: Изд-во «Аспринт», 2013. 200 с.
48. Грица С. Українська фольклористика ХІХ– початку ХХ століття і музичний фольклор. Київ, Тернопіль : Астон, 2007. 152 с.
49. Грицак Є. Початки культу Тараса Шевченка в Перемишлі. Є Грицак. Вибрані українознавчі праці / вступ та ред. Михайло Лесів ; зібрав й до друку підгот. В. Пилипович. Перемишль, 2002. С. 327-335. («Перемиська бібліотека» Перемис. від. об-ня українців у Польщі; т. 3).
50. Грінченко М. Історія української музики. Київ : Спілка, 1922. 294 с.
51. Грушевський М. Українці. *Національні відносини в Україні у ХХ ст.* : зб. докум. і матер. / упоряд.: М. І. Панчук та ін. Київ : Наукова думка, 1994. 558 с.
52. Грушевський М. Памяти Миколи Лисенка. *Українська музика* : науковий часопис. 2012. № 1 (3). С. 6-10.



53. Дашкевич Я. Русь-Україна на позвах з Московщиною-Росією: Лонгин Цегельський та українська політична думка 1900-1917 рр. // *Цегельський Л. Русь-Україна і Московщина-Росія: Історико-політична розвідка*. Львів : Апріорі, 2007. С. 3-12.
54. Дмитровський Є. Українські музиканти в передачах львівського радіо (1930–1939-ті рр.). *Теле- та радіожурналістика*. 2012. Вип. 11. С. 203–206.
55. Дувірак Д. СУПром в контексті епох. *Союз Українських Професійних Музик у Львові : Матеріали і документи*. Львів, 1997. С. 7–14.
56. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя крізь призму теорії традиції. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія: «Історичні науки». 2015. Вип. 23. С. 173–184.
57. Енциклопедія українознавства: словникова частина / ред. В. Кубійович. Париж-Нью-Йорк: Молоде життя, 1962. Т. 4. С. 1200-1600.
58. Енциклопедія українознавства: Словникова частина / ред. В. Кубійович. Париж-Нью-Йорк: Молоде життя, 1966. Т. 5. С. 1600-2000.
59. Енциклопедія Українознавства: Словникова частина / ред. В. Кубійович. Париж-Нью-Йорк: Молоде життя. 1970. Т. 6. С. 2000-2400.
60. З життя філії «Просвіти» в Перемишлі. *Надсянська земля*. Перемишль, 1939. 6 січ. (№ 1). 12 с.
61. З українського життя. *Українські вісті*. Новий Ульм : Український табір, 1946. 17 берез. (№ 10). Рік II. 8 с.
62. Заболотна Т. Діяльність Київської опери в роки нацистської окупації / *Заболотна Т. Сторінки воєнної історії України : зб. наук. ст.* Київ : Інститут історії України НАН України, 2009. Вип. 12. № 12. С. 193–200.
63. Забужко О., Шевельов Ю. Вибране листування на тлі доби: 1992-2002: з додатками, творами, коментарями, причинками до біографій та іншими документами. Київ : Комора, 2013. 504 с.

64. Загайкевич М. Михайло Вербицький. Сторінки життя і творчості. Львів : Місіонер, 1998. 145 с.
65. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст. Київ : Вид-во академії наук, 1960. 190 с.
66. Закопець, Р. Л. Вплив чеської педагогіки на становлення скрипкової школи в Галичині (ХІХ – початок ХХ століття). *Наукові записки Тернопільського Національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2012. Вип. 3. С. 102–108.
67. Залеський О. Короткий нарис історії української музики. Філадельфія, 1951. 20 с.
68. Залеський О. Мала українська музична енциклопедія. Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1971. 125 с.
69. Запольська Л. Українська преса в Австрії повоєнного часу (1945–1949). *Українська періодика : Історія і сучасність*. Доповідь п'ятої всеукраїнської науково-теоретичної конференції 27-28 листоп. 1998 р. [Електронний ресурс] / URL: <http://storinka-m.kiev.ua/article.php?id=347>. (дата звернення : 2.07.2006)
70. Заранський В., Чайковська Л. Кафедра скрипки. *Сторінки історії Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка*. Львів : Сполом, 2009. С. 63-71.
71. Здоровега М. Лонгин Цегельський біля витоків української дипломатії. *Мандрівець*, 2009. № 2. С. 42–44.
72. Зінків І. Бандура як історичний феномен : монографія. Київ : ІМФЕ, 2013. 448 с.
73. Зінків І. До історії студентського науково-творчого товариства // *Сторінки історії ЛДМА ім. М. Лисенка*. Львів : Сполом, 2003. С. 194-201.

- 74.Зубач В. Закарпаття OnLine: Чи побратаються колись брати-слов'яни.  
URL: <http://arhiv.orthodoxy.org.ua/ru/node/7928/print> (дата звернення 15.11.2017).
75. Іваницький А. «Коментар» Климента Квітки до збірника «Українські народні мелодії». *Українські народні мелодії* / упоряд. та ред. А. Іваницького. Київ : ПоліграфКонсалтинг, 2005. Ч. 2. С. 383.
- 76.Інститут Народної Творчості. Два і пів року його діяльності. *Краківські вісті*. 1944. Ч. 1-2. Рік V. 11 с.
- 77.Карась Г. Музикознавча спадщина Осипа Залеського. *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць* . Київ : Міленіум, 2014. Вип. 25. С. 29–39.
- 78.Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1162 с.
- 79.Карась Г. Особові колекції діячів музичної культури українського зарубіжжя: джерелознавчий аспект. *Вісник Прикарпатського університету*. Серія: Мистецтвознавство. Івано-Франківськ : Плай, 2008. Вип. XIV. С. 63–69.
80. Карась Г. Пам'ятки музичної культури західної діаспори: повернення в Україну та популяризація. *Вісник Прикарпатського університету*. Серія: Мистецтво. 2006. Вип. 9. С. 16–19.
81. Карась Г. Соціологічні аспекти музичної культури української діаспори. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2014. № 1. С.162–169.
- 82.Карась Г. Українське музичне діаспорознавство як новий напрям сучасного мистецтвознавства. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія: «Історичні науки». 2013. Вип. 21. С. 171–174.

83. Кейданський К. Табори для переміщених осіб у Німеччині та Австрії. Погляд на структуру й діяльність. *Українська діаспора*. – Київ, Чикаго, 1994. № 6. С. 108–123.
84. Керецман Н. Українська музика в Чехії (остання третина ХІХ – початок ХХ ст. *Ужгородські чеські наукові читання: історія, культура, політика, право*. Ужгород: Поліграфцентр «Ліра». 2013. С. 98–106.
85. Кияновська Л. Львівська музикознавча школа і наукові концепції Стефанії Павлишин. *Musica Humana*. Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка. Львів: 2003. Вип. 8. С. 188-198.
86. Кияновська Л. «Перемиська школа» як культурологічний феномен. *Вісник Львівського університету*. Серія: Мистецтвознавство. Львів. 2007. Вип. 7. С. 65–71.
87. Кияновська Л. Син сторіччя Микола Колесса: монографія. Львів: Вид-во НТШ, 2003. 378 с.
88. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХ ст. : монографія. Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.
89. Кияновська Л., Пороховник Ю. «Працька школа» львівських композиторів та їхня роль у музичному житті краю. *Вісник Львівського університету*. Серія «Мистецтвознавство». Львів, 2005. Вип. 5. С. 101–108.
90. Козачок Я. В. Горизонти українотворення в публіцистиці М.І. Костомарова. *Микола Костомаров у контексті сучасності* : навч. посіб. Київ : НАУ, 2013. 336 с.
91. Корній Л. Історія української музики. Підручник. Ч. 2 (Друга пол. ХVІІІ ст.). Київ; Харків; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1998. 388 с.
92. Концерт Євгена Цегельського. *Надсянська земля*. 1939. 15 квіт. С. 6.
93. Колесса М. Книжка та була би цінною не тільки для чехів, але і для нас. *Чехи в Галичині* : біограф. довід. / уклад. О. Дрбал, М. Кріль, А. Моторний, В. Моторний, Є. Топінка. Львів : Центр Європи, 1998. С. 1-3.

94. Колесса О. Погляд на історію українсько-чеських взаємин від Х до ХХ в. Прага, 1924. 16 с.
95. Колесса Ф. Огляд пісенних форм української народної поезії. *Музикознавчі праці*. Київ : Наукова думка, 1970. 592 с.
96. Колесса Х., Олійник О. Кафедра струнно-смичкових інструментів. *Сторінки історії Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Львів : Сполом, 2009. 352 с.
97. Концерт молодого скрипака Євгена Цегельського. *Мета*. 1938. № 12. С. 16.
98. Копилов С. Проблеми історії слов'янських народів в історичній думці України (остання третина XVII – початок ХХ ст.). Кам'янець-Подільський : Оіюм, 2005. 464 с.
99. Костомаров М. І. Закон Божий (Книга буття українського народу) / упоряд. І. І. Глизь. К., 1991. 40 с.
100. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. Львів, 1995. 127 с.
101. Кудрик Б. Українська духовна музика у львівському радіо // Діло. 1939. 17 бер. С. 7.
102. Кудрик Б. Чужі впливи в українській музичній культурі. *Українська музика*. 1937. № 5-6. С. 65–67.
103. Кульчицький М. Духовні концерти хору Н. Городовенка. *Журнал літератури, науки, мистецтва, критики і суспільного життя*. 1961. № 1. 56 с.
104. Кульчицький М. «Концертне бюро» у Львові. *Журнал літератури, науки, мистецтва, критики і суспільного життя*. 1960. №3-4 (травень-серпень). С. 64–67.
105. Куций І. Слов'янофільство як ідейно-світоглядне джерело слов'янської цивілізаційної ідентичності українських інтелектуалів ХІХ ст. *Проблеми слов'янознавства*. 2014. Вип. 63. С. 37-50. [Електронний ресурс] / URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/ps\\_2014\\_63\\_5](http://nbuv.gov.ua/UJRN/ps_2014_63_5).

106. Лазаревич Є. Антін Рудницький як музикознавець (у 100-ту річницю від дня народження). *Українська музика*. 2012. № 1 (3). С. 80–86.
107. Левицький С. З життя громад і організацій. *Свобода*. 1952. 23 квіт. № 102. С. 4.
108. Лехник Л. Дисертація Василя Витвицького як перше дослідження солоспіву галицьких композиторів. *Вісник. Прикарпатського університету*. Серія: Мистецтвознавство. 2006. Вип. 9. С. 33–39.
109. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. Львів – Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1994. 144 с.
110. Лисько З. Шевченківський концерт. *Діло*. 1939. 8 бер. С.8.
111. Лозко Г. Концепція збереження слов'янської ідентичності. [Електронні ресурс] / URL: <http://www.naso.org.ua/main/331-koncepcya-zberezhennya-slovyanskoyi-dentichnost.html> (дата звернення: 15.11. 2017).
112. Людкевич С. Музичний Інститут ім. Лисенка. *Українська музика*. 1937. № 7. С. 94.
113. Людкевич С. Скрипковий речиталь Є. Цегельського. *Станіслав Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи* : у 2 т. / упоряд., ред., пер., прим. і бібліограф. З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 2002. Т. 2. 816 с.
114. Майчик О. Традиції хору львівського радіо в контексті діяльності українських композиторів-практиків. *Музикознавчі студії: наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.* / [Ред.–упор. О. Катрич, А. Душний, Б. Пиц]. Дрогобич : Посвіт, 2009. Вип. 21. С. 159–166.
115. Маркевич А. Юрий Крижанич и его литературная деятельность. Варшава, 1876. 226 с.

116. Маркусь В. Переміщені особи. Енциклопедія українознавства. / гол. ред. В. Кубійович. Львів : Наукове тов-во ім. Т. Шевченка у Львові, 1996. Т. 6. С. 2210–2211.
117. Мартиненко О. Микола Лисенко в культурницькому пантеоні української міжвоєнної еміграції. *Часопис національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2012. № 2 (15). С. 139–146.
118. Мартиненко О. Музична діяльність української еміграції у міжвоєнній Чехословаччині (джерелознавчий аспект дослідження) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2001. 20 с.
119. Мартиненко О. Нарис історії музики Федора Стешка: спроба аналізу концепції. *Наукові записки*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2006. №2 (17). С. 22–26.
120. Медведик П. Цегельський Євген. *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Праці Музикознавчої комісії. Львів, 1996. Т. 232. С. 547–548.
121. Микола Колесса – композитор, диригент, педагог : зб. ст. / упоряд. та ред. Я. Якуб'яка. Львів, 1996. 132 с.
122. Мистецький концерт у Коломиї. *Діло*. 1939. 14 квіт. С. 4.
123. Мисько-Пасічник Р. Жанрові пріоритети музичної публіцистики Василя Барвінського. *Студії мистецтвознавчі*. Київ. : ІМФЕ НАН України, 2009. №4 (28). С. 22–25.
124. Михайличенко О. В. Музично-педагогічна діяльність українських композиторів і виконавців другої половини ХІХ – початку ХХ ст.: історичні нариси. Суми : Видавничо-виробниче підприємство «Мрія-1», 2005. 102 с.
125. Михальчишин Я. З музикою крізь життя / упоряд., вступ. ст. Л. Мелех-Яросевич. Львів : Каменяр, 1992. 230 с.

126. Молчко У. Музично-критичні статті Меланії Нижанківської на сторінках журналу «Нова Хата». *Вісник Прикарпатського університету*. Серія: Мистецтвознавство. Івано-Франківськ, 2008. Вип. 12–13. С. 93–99.
127. Неврлий М. Українська школа в чеській літературі. Минуле й сучасне : зб. слов'язнозн. пр. Київ : Смолоскип, 2009. 956 с.
128. Немкович О. Музикознавча спадщина української діаспори 30-50-х років ХХ ст. (до проблеми єдності національної музикознавчої науки). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Українська та світова музична культура: Сучасний погляд* : зб. ст. / ред.-упор. М. Д. Копиця. Київ, 2005. Вип. 43. Кн. 2-а. С. 65–80.
129. Німці про наших мистців. *Українські вісті*. Новий Ульм, 1946. 15 серпня. Чис. 29-30. 6 с.
130. Новий великий співаник. *Свобода*. 1937. 7 лип. № 155. С. 1.
131. Обух Л. Осередки музичної освіти в українських духовних закладах західної діаспори. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія «Історичні науки». 2013. Вип. 21. С. 181–186.
132. Оленич Я. Галицька історична славістика у 1830-1894 роках: предмет та методологія дослідження. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія: Історичні науки / ред. кол.: І. Д. Пасічник, В. В. Трофимович, А. І. Смирнов та ін. Острог : Національний університет «Острозька академія», 2015. Вип. 24. С. 136–143.
133. Ольховський А. Нарис історії української музики / підг. до друку, наук. ред., вступ. ст., комент. Л. Корній. Київ : Музична Україна, 2003. 512 с.
134. Павлишин С. Львівські музиканти а «празька школа». *Союз Українських Професійних Музик у Львові: матеріали і документи*. Львів, 1997. С. 18.



135. Паріс О. Виписки з листів Євгена Цегельського (1956-1980 pp.) / *Паріс О. Музикознавча спадщина Євгена Цегельського: дипломна робота.* Львівський держ. муз. ін.-т ім. М. Лисенка. – Львів, 1994. С. 180. *Архів ЛДМА.*
136. Пасемко І. Слов'янська бібліотека в Празі – скарбниця україніки на Європейському континенті. *Українознавство.* 2008. № 1. С. 293–300.
137. Петріца Н. Ономастичні студії Й Добровського. *Науковий вісник Ужгородського університету.* Серія: Філологія. Соціальні комунікації. 2013. Вип. 2. С. 59–61.
138. Подорож старовинними Чернівцями : буклет / текст Т. Тагарчук. Чернівці, 2011. 35 с.
139. Полтава Л. Українські селища в Німеччині. *Українські вісті.* 1946. 5 верес. № 34. 8 с.
140. Помер музика. *Свобода.* Джерсі-Сіті, Нью-Йорк. 1980. 28 листоп. № 249. С. 4.
141. Поможімо скитальцям інформаціями. *Свобода.* 1946. 27 черв. № 125. С. 4.
142. Попович О. Українське музичне життя Перемишля (1919-1999) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00. Київ, 2003. 169 с.
143. Прокопович Т. Функціонування національної традиції у релігійному мистецтві української діаспори другої половини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Рівне, 2001. 185 с.
144. Рудницький А. Про музику й музик. Нью-Йорк, Париж, Сідней, Торонто, 1980. 326 с.
145. Рудницький А. Українська музика: Історико-критичний огляд. Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963. 406 с.
146. «Русалка Дністрова» : Документи і матеріали / упоряд., вступ. ст. та приміт. Ф. І. Стеблій, О. А. Купчинський. Київ : Наукова думка, 1989. 543 с.

147. Свинко Й. Місто Перемишль і Перемиське Підгір'я – мала батьківщина Степана Рудницького. *Історія української географії. Всеукраїнський науково-теоретичний часопис*. Тернопіль : Підручники і посібники, 2008. С. 104–109.
148. Семиволос В. Панславізм – дещо з історії питання. [Електронний ресурс] / URL: <http://www.studfiles.ru/preview/5607401/> (дата звернення: 15.11.2017).
149. Сивохіп В. Життєва і творча Одісея Зиновія Лиська. *«Празька» школа львівських композиторів* / упоряд. Л. Кияновська. Львів : Тетюк Т. В., 2014. 160 с.
150. Сивохіп В. Професіоналізація музичної культури Галичини першої третини ХХ ст. як соціокультурна проблема. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії України ім. М. В. Лисенка. «Музикознавчі студії – 2010»* : зб. ст. / [ред.-упоряд. О. Катрич]. – Львів : Сполом, 2010. Вип. 22. С. 49–57.
151. Сивохіп В. Союз Українських Професійних Музик у Львові. *Сивохіп В., Стельмащук Р. Союз Українських Професійних Музик у Львові: Матеріали і документи*. Львів : Сполом, вид. М. П.Коць, 1997. С. 3–6.
152. Соловей Л. Деякі аспекти діяльності В. Барвінського та його учнів З. Лиська, Р. Савицького. *Василь Барвінський. Статті та матеріали*. Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження». 2000. 148 с.
153. Соловійова А. Літературно-мистецький Львів 1941–1944 рр. (за матеріалами української періодики з фондів Наукової бібліотеки Львівського національного університету імені Івана Франка). *Вісник Львівського університету*. Серія: Книгознавство, бібліотекознавство та інформаційні технології . 2012 . Вип.7. С. 269–275.
154. Союз Українських Професійних музик у Львові: Матеріали і документи / ред.-упоряд. В. Сивохіп і Р. Стельмащук. Львів, 1997. 144 с.

155. Старух Т. Музичне мистецтво Львова. Становлення фортепіанного виконавства і педагогіки у другій половині 19 – першій третині 20 століть. Львів : ВМІ ім. М. В. Лисенка, 1997. 168 с.
156. Стеблій Ф. І. Вагилевич Іван Миколайович. *Енциклопедія історії України* / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. Київ : Наукова думка, 2003. Т. 1. 688 с.
157. Стеблій І. «Русалка Дністровая». *Енциклопедія історії України* / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. Київ : Наукова думка, 2008. Т. 5. 568 с.
158. Стельмашук Р. Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20-х–30-х рр. ХХ ст.; естетичні та стильові ознаки в контексті епохи : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2003. 24 с.
159. Стешко Ф. Україна: Історія музики. Українська Загальна Енциклопедія: книга знання : в 3 т. / під гол. ред. І. Раковського. Львів, Станиславів, Коломия, 1939. Т. 3. С. 497–502.
160. Стешко Федір. Ян Прач – один із перших збирачів та гармонізаторів народних мелодій. *Праці Українського Високого Педагогічного Інституту ім. М. Драгоманова*. Прага, 1932. Т. II. С. 368–387.
161. Стрільчук Л. Українське політичне біженство наприкінці Другої світової війни та після її завершення. *Друга світова війна і доля народів України* : тези доп. 3-ої всеукраїнської наук. конф. (27–28 жовт. 2008 р.). Київ, 2008. 90 с.
162. Студинський К. Павло Йосип Шафарик і українці: до історії українсько-чеських зв'язків. *Наша культура*. 1935. Кн. 7. 14 с.
163. Союз українських професійних музик у Львові: матеріали і документи / ред.-упоряд. В. Сивохіп, Р. Стельмашук. Львів : Сполом; М. П. Коць, 1997. 145 с.
164. Таволга М. Концерт бандуристів. *Українські вісті*. 1946. 6 черв. № 20. С.4.

165. Толошняк Н. А. Борис Кудрик – корифей рогатинської землі. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль, Київ, 2005. № 2(14). С. 29–35.
166. Україна-Чехія. *Свобода*. 1996. 19 квіт. №74. 4 с.
167. Українська вільна академія наук. *Українські вісті*. 1946. 11 квіт. № 13. 4 с.
168. *Українська музика*. Львів, 1937. № 4. С. 61.
169. *Українська музика*. Львів, 1937. № 5 - 6. С. 80.
170. Федорків О. П. Галицька преса першої третини ХХ століття як один з рефлєкторів процесу професіоналізації музичної освіти. *Наукові записки ТНПУ ім. Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. 2012. Вип. 1. С. 3–11.
171. Федорків О. Проблема становлення професіоналізму в музичному мистецтві Галичини першої третини ХХ ст. у публіцистично-критичній спадщині Станіслава Людкевича. *Вісник Прикарпатського університету*. Мистецтвознавство. 2008. № 14. С. 53–57.
172. Філіпчук Н. О. Розвиток особистісних якостей майбутніх музикантів-педагогів у вищих навчальних закладах Західної України (перша половина ХХ століття) : навч. посіб. Чернівці: Зелена Буковина, 2011. 191 с.
173. Фільц Б. Музичне життя Перемишля в контексті культурно-мистецького розвитку Галичини кінця ХІХ і перших чотирьох десятиріч ХХ ст. *Перемишль і Перемиська земля протягом віків* : зб. наук. пр.. та матер. між нар. наук. конф. / під ред. Степана Заброварного. Перемишль, Львів, 1997. С. 260–261.
174. Франко І. Два панславізми. *Будівничий української державності* : хрестоматія політолог. ст. Івана Франка / упоряд. Д. В. Павличко. Київ : Академія, 2006. С. 82–85.

175. Франко І. Критичні письма о галицькій інтелігенції. “*Русалка Дністрова*”: документи і матеріали / упоряд., вступ.ст. та приміт. Ф. І. Стеблій, О. А. Купчинський. Ф. І. Київ : Наукова думка, 1989. 543 с.
176. Хроніка та рецензії // *Українська музика*. Львів, 1937. № 2. С. 23-25.
177. Цегельський Є. Батько української музики. *Краківські вісті*. 1942. 28 березня. (№ 65). С. 3; 31 березня. (№ 67). С. 3.
178. Цегельський Є. Денис Січинський – його творчість і життя. *Альманах Станиславівської землі* : зб. матер. до історії Станиславова і Станиславівщини / ред.-упор. Б.Кравців. Нью-Йорк, Торонто, Мюнхен, 1975. Т.1. С. 558–565.
179. Цегельський Є. Дмитро Ревуцький про Миколу Лисенка. *Краківські вісті*. 1942. 9.04. Чис. 71. С. 3; Ч. 72. 10.04. С. 3.
180. Цегельський Є. Іван Левицький (некролог). *Українська музика*. Львів, 1938. № 6. С. 108.
181. Цегельський Є. Із тайн скрипкової техніки. *Паріс О. Музикознавча спадщина Євгена Цегельського*. Львів, 1994. *Архів ЛДМА. Дипломна робота. Рукопис*. С. 149-158.
182. Цегельський Є. Микола Лисенко. В сорокові роковини смерти великого композитора. *Журнал літератури і мистецтва*. Київ, Філадельфія, 1952. Вересень-грудень. № 5-6. С. 280–283.
183. Цегельський Є. Музичне життя Києва. ЦДАВО України (Центр. держ. архів вищ. органів влади та упр. України). Ф. 3833. Оп. 3. Спр. 15. Арк. 31 зв.
184. Цегельський Є. Музичне життя у Києві. ЦДАВО України (Центр. держ. архів вищ. органів влади та упр. України). Ф. 3833. Оп. 3. Спр. 15. Арк. 33 зв.
185. Цегельський Є. Музичне життя Перемишля. *Перемишль – західний бастион України* : зб. матеріалів до історії Перемишля і Перемиської землі / за ред. проф. Б. Загайкевича. Нью Йорк, 1961. С. 315–334.

186. Цегельський Є. Музичне життя Праги. *Українська музика*. 1937. № 3. С. 31-33.
187. Цегельський Є. Музичне життя Праги. *Українська музика*. 1937. № 4. С. 50-51.
188. Цегельський Є. Музичні події у світі. *Українська музика*. 1937. № 2. С. 27-28.
189. Цегельський Є. Наші концертні болячки. *Діло*. 1939. 2 серп. № 173. С. 5.
190. Цегельський Є. Наші концертні болячки. *Діло*. 1939. 3 серп. № 174. С. 4.
191. Цегельський Є. Огляд історії української музики. *Паріс О. Музикознавча спадщина Євгена Цегельського: дипломна робота. Львівський держ. муз. ін.-т ім. М. Лисенка Львів, 1994. С. 123-144. Архів ЛДМА.*
192. Цегельський Є. Роман Рудницький в Боффало. *Свобода*. 1963. 18 січ. № 11.
193. Цегельський Є. Творчість Миколи Лисенка. *Краківські вісті*. 1942. 1 квіт. № 68. С. 3.
194. Цегельський Є. Українська пісня. *Краківські вісті*. 1942. 5 квіт. № 14. С. 6.
195. Цегельський Є. Українське музичне життя у бувшій Польщі в рр. 1919-1939. *Архів НТШ*. Вид. відділ. Ч. 205/XV. 31 с.
196. Цегельський Є. Чеські музики в українській церковній музиці. *Діло*. 1935. 5 лип. № 175. С. 4.
197. Цегельський Є. Чехи і галицько-українська світська музика у ХІХ ст. (взаємозв'язки). *Паріс О. Музикознавча спадщина Євгена Цегельського*. Львів, 1994. *Архів ЛДМА*. Дипломна робота. Рукопис. С. 35-122.
198. Цегельський Є. Ювілей композитора (До святкового концерту в 50-ліття творчості Антона Рудницького). *Свобода*. 1971. 23 берез. № 55.

199. Цегельський Є. 60-ліття вічно молодого композитора. Станіслав Людкевич. *Діло*. 1939. 29 січ. № 20. С. 7.
200. Цегельський Є. 125 літ музичної консерваторії у Празі. *Назустріч*. 1936. № 15. С. 4.
201. Цегельський Ю. М. Зага роду Цегельських і розповідь про Камінку Струмилову. Еллікотт-Сіті, 1992. 787 с.
202. Чижевський Д. Нарис історії філософії на Україні. Прага : Український громадський видавничий фонд, 1931. 205 с.
203. Шах С. Де срібнолентий Сян пливе. Історичний нарис державної української гімназії в Перемишлі. Мюнхен, 1977. 146 с.
204. Шестак Л., Шестак І. Про чеське поселення на Житомирщині «Мала Зубівщина». *Чехи на Волині: історія та сучасність* : зб. наук. пр. / за ред. О.С.Березюк, О. М. Власенко. Житомир : ЖДУ ім. І.Франка, 2014. С. 8–19.
205. Шпиталенко Г. Релігійне життя волинських чехів у другій половині ХІХ – на початку ХХ століття. *Чехи на Волині: історія та сучасність* : зб. наук. пр. / за ред. О.С.Березюк, О.М.Власенко. Житомир : ЖДУ ім. І. Франка, 2014. С. 37–65.
206. Штундер. З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість: у 2 т. Львів: ПП «Бінар-2000», 2005. Т. 1. 636 с.
207. Ювілей 50-ліття української державної гімназії в Перемишлі. *Надсянська земля*. 1939. 23 лют. №. 4. 12 с.
208. Ювілейна Академія з нагоди 950-річчя Хрещення України в Перемишлі. *Надсянська земля*. 1939. 23 січ. № 2. 12 с.
209. Ювілейна Академія з нагоди 950-ліття Хрещення України в Перемишлі. *Український Бескид*. 1939. 29 січ. № 4. 8 с.
210. Ювілейна книга Української Академічної Гімназії у Львові. На 100-річчя першого українського іспиту зрілості (1878-1978). Філадельфія, 1978. 613 с.

211. Ювілейний концерт у честь композитора В. Барвінського. *Діло*. 1939. 6 червня. С. 7.
212. Якуб'як Я. Микола Колесса – композитор, диригент, педагог : зб. ст. / упоряд. та ред. Я. Якуб'яка. Львів, 1996. 132 с.
213. Ясіновський Ю. Невідомі спогади Мирослава Антоновича : Проблеми слов'янознавства. Львів, 2001. Вип. 52. С. 181-189.
214. Dopisy československých spisovatelů Stanku Vrazovi a Ljudevitu Gajovi. Praha : Česká akademie věd a umění, 1923. 150 s.



## ДОДАТОК А

### Список віднайдених праць Є. Цегельського

1. Цегельський Є. Батько української музики. *Краківські вісті*. 1942. 28 березня. (№65). С. 3; 31 березня. (№ 67). С. 3.
2. Цегельський Є. Денис Січинський – його творчість і життя. *Альманах Станиславівської землі* : зб. матер. до історії Станиславова і Станиславівщини / ред.-упор. Б. Кравців. Нью-Йорк, Торонто, Мюнхен, 1975. Т.1. С. 558–565.
3. Цегельський Є. Дмитро Ревуцький про Миколу Лисенка. *Краківські вісті*. 1942. 9.04. Чис. 71. С. 3; Ч. 72. 10.04. С. 3.
4. Цегельський Є. Іван Левицький (некролог). *Українська музика*. Львів, 1938. № 6. С. 108.
5. Цегельський Є. Із тайн скрипкової техніки. *Паріс О. Музикознавча спадщина Євгена Цегельського*. Львів, 1994. *Архів ЛДМА*. Дипломна робота. Рукопис. С. 149-158.
6. Є. Цегельський. Микола Лисенко. В сорокові роковини смерти великого композитора. *Журнал літератури і мистецтва*. Київ, Філадельфія, 1952. Вересень-грудень. № 5-6. С. 280–283.
7. Цегельський Є. Музичне життя Києва. ЦДАВО України (Центр. держ. архів вищ. органів влади та упр. України). Ф. 3833. Оп. 3. Спр. 15. Арк. 31 зв.
8. Цегельський Є. Музичне життя у Києві. ЦДАВО України (Центр. держ. архів вищ. органів влади та упр. України). Ф. 3833. Оп. 3. Спр. 15. Арк. 33 зв.
9. Цегельський Є. Музичне життя Перемишля. *Перемишль – західний бастион України* : зб. матеріалів до історії Перемишля і Перемиської землі / за ред. проф. Б. Загайкевича. Нью Йорк, 1961. С. 315–334.
10. Цегельський Є. Музичне життя Праги. *Українська музика*. 1937. № 3. С. 31.

- 11.Цегельський Є. Музичне життя Праги. *Українська музика*. 1937. № 4. С. 51.
- 12.Цегельський Є. Наші концертні болячки. *Діло*. 1939. 2 серп. № 173. С. 5.
- 13.Цегельський Є. Наші концертні болячки. *Діло*. 1939. 3 серп. № 174. С. 4.
- 14.Цегельський Є. Огляд історії української музики. *Паріс О. Музикознавча спадщина Євгена Цегельського: дипломна робота. Львівський держ. муз. ін.-т ім. М. Лисенка. Львів, 1994. С. 123-144. Архів ЛДМА.*
- 15.Цегельський Є. Роман Рудницький в Бюффало. *Свобода*. 1963. 18 січ. № 11.
- 16.Цегельський Є. Творчість Миколи Лисенка. *Краківські вісті*. 1942. 1 квіт. № 68. С. 3.
- 17.Цегельський Є. Українська пісня. *Краківські вісті*. 1942. 5 квіт. № 14. С. 6.
- 18.Цегельський Є. Українське музичне життя у бувшій Польщі в рр. 1919-1939. *Архів НТШ*. Вид. відділ. Ч. 205/XV. 31 с.
- 19.Є. Цегельський. Чеські музики в українській церковній музиці. *Діло*. 1935. 5 лип. № 175. С. 4.
- 20.Цегельський Є. Чехи і галицько-українська світська музика у ХІХ ст. (взаємозв'язки). *Паріс О. Музикознавча спадщина Євгена Цегельського. Львів, 1994. Архів ЛДМА. Дипломна робота. Рукопис. С. 35-122.*
- 21.Цегельський Є. Ювілей композитора (До святочного концерту в 50-ліття творчості Антона Рудницького). *Свобода*. 1971. 23 берез. № 55.
- 22.Цегельський Є. 60-ліття вічно молодого композитора. Станіслав Людкевич. *Діло*. 1939. 29 січ. № 20. С. 7.
- 23.Цегельський Є. 125 літ музичної консерваторії у Празі. *Назустріч*. 1936. № 15. С. 4.



**ДОДАТОК Б**

**Б.1. Фото Євгена Цегельського, студента Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка, м.Львів, 1929 р.**



## Б.2. Газетні вирізки рецензій на концерти Є.Цегельського

Українська музика ч.4, квітень, 1938 р., С.73.

ЕВГЕН ЦЕГЕЛЬСЬКИЙ. В неділю, 20 березня, відбувся в Малій салі Муз. Тов. ім. Лисенка концерт скрипака д-ра Е. Цегельського, що став, так сказати б, зовнішнім виявом завершення його музичних студій в державній консерваторії в Празі. Солідна технічна підготовка, гарний тон, чистота інтонації та природність інтерпретації вийшли особливо в мініятюрах Й. Сука, М. де Фалії та наддатку Дворжака, які вийшли краще, ніж твори більші (концерт Баха Е-дур, та весняна соната Бетовена). Рівно ж фортепіанові партії, що спочивали в руках Р. Сімовича, почавши з еспанської симфонії Ляльо набрали відповідного виразу і барви. Обидва виконавці досягнули значний успіх у численно зібраної публіки.

В. Барвінський.

Українська музика ч.2, квітень, 1939 р., С.60 – 62.

Концерт Евгена Цегельського, при співучасті Володимири Божейко. Цілий концерт, що відбувся 12 березня ц. р. в Малій салі Лисенка, свідчив про досить педантичну підготовку його програми та бажання обидвох партнерів, скрипака й піяністки, показатися в найкращому світлі. На похвалу заслугоє поважний підхід до Бетовена Кройцерівської сонати, головно в першій та третій частині. Добре звучали також дрібні твори, хоч єдиний у програмі український твір „Тихий спомин“ Людкевича міг бути виконаний місцями більш переконливо (в середній частині). На загал побажати б п. Цегельському, щоб крім своїх занять продовжував також виконавчу діяльність. Дальша праця над розвиненням тону і поглибленням тепер уже значних виразових засобів причиниться до за-

округлення мистецького профілю скрипака.

З точок В. Божейко на перше місце треба поставити улюбленого її композитора Ліста, П Легенду про св. Франца. Зате в парафразі Штраусового вальса бракувало виразнішої інтерпретаційної лінії. Як партнерка скрипака показала себе п. Божейко дуже доброю акомпаніаторкою і камералісткою.

Було б побажаним, щоб афіші були стилізовані відповідніше.

Роман Савицький.

### ЯВОРІВ

Концерт скрипака Е. Цегельського й піяністки В. Божейко відбувся 19 березня ц. р. Цегельський диспонує доброю технікою, шляхетним і нефорсованим тоном. Технічні й змістові проблеми переводить на прецизній ритмічній канві. Поруч із знаваними творами грав новий, цікавий твір Ст. Людкевича „Тихий спомин“, де скрипка дуже зміло використана.

**Д І Л О**, четвер 16. березня 1939.

**СКРИПКОВО-ФОРТЕП'ЯНОВИЙ ВЕЧІР  
Е. ЦЕГЕЛЬСЬКОГО І В. БОЖЕЙКО.**

Учителі перемиського Музичного Інституту ім. М. Лисенка, скрипак Е. Цегельський і відома піаністка В. Божейко, уладили під фірмою „Супрому“ свій скрипково-фортеп'яновий речиталь у неділю 12. ц. м. в малій салі Лисенка у Львові. Концерт пройшов при значному зацікавленні музикальної публіки, що битком виповнила салю. В програмі — п'єза „обіграними“ скрипковими мініатюрами та скрипковим концертом Мендельзона — звертали увагу: Крейцерівська соната та деякі фортеп'янові і скрипкові новини (нпр. українська прем'єра: „Тихий спомин“ Людкевича). П. Е. Цегельський як скрипак-концертант виявляє чимало гарних прикмет: спокій, зрівноваження, ритмічну солідність і інтонаційну певність. Трохи слабшою частиною його артистичного „я“ є тон із його динамічними нюансами, у якому слід би побажати трохи більше сочности та експанзивності. Добре відома своїми технічно-мистецькими даними піаністка В. Божейко виявилася по довшій перерві на естраді у Львові, на цей раз у виді не так концертантки, як радше камералістки, — і виявила й на цьому полі великі цінні засоби, особливо ж у кольористичному напрямі, які заблиснули головно в дуже тяжкій та відповідальній сонаті Бетовена і в супроводі до концерту Мендель-

зона та деяких мініатур. Як сольову концертну точку піаністка виконала тільки Ліста: „Легенду про св. Франциска“ (прекрасно під кольористичним оглядом) та найжenu технічними труднощами, але менше цікаву змістом транскрипцію Донанія Стравового вальчика „Над синім Дунаєм“.

В з. І. Г.

**„Д І Л О“**, неділя 4. червня 1939

„Вечір української сучасної музики“. Скромний, але милий показ сучасної української музичної творчості відбувся 24. травня ц. р. в кімнатах філії Музичного Інституту ім. М. Лисенка. Приємно було почути гру молоденьких елевів Інституту, яку переплітали слова коротких річевих пояснень їхнього директора д-ра Євгена Цегельського. Д-р Цегельський навізав у свому вступному рефераті до своїх давніших викладів („Нарис історії української музики“, „Микола Лисенко“), представив змагання сучасних українських галицьких і придніпрянських композиторів та познайомив слухачів із кількома визначнішими постаттями. Музика оживила їх силуетки. Дитячі композиції Нестора Нижанківського, Кудрика „Ноктюри“ на скрипку, декілька салонних творів Ст. Люркевича, „Ноктюри“ Ів. Левицького на скрипку, винятки з „Мініатур“, прелюд фіс-дур, хорал лемківський марш та ін. твори Василя Барвінського, скрипкова „Сонатіна“ Гайворонського і вкінці Левка Ревуцького „Прелюд б-моль“ мусіли презентувати сучасну українську творчість“. Коли ж усім виконавцям не можна робити ніяких закидів, то зокрема прийнятний був виступ 7-літньої учениці Вітошинської Дарії, скрипака Марка Мирослава, талановитої Холодної Іди, Кігичака І., Демчука П., Михаїлишина І., Гіжовської І. Тяжку й корисну працю виконує Інститут для нашої культури й мимоводі насувається прикре питання: Чому таке мале зацікавлення для цього роду імпрез?

Л.

## ДОДАТОК В

Газетна вирізка про діяльність Музичного кабінету ІНТ (Інституту народної творчості, м.Львів, 1942р.)

## Інститут Народної Творчості

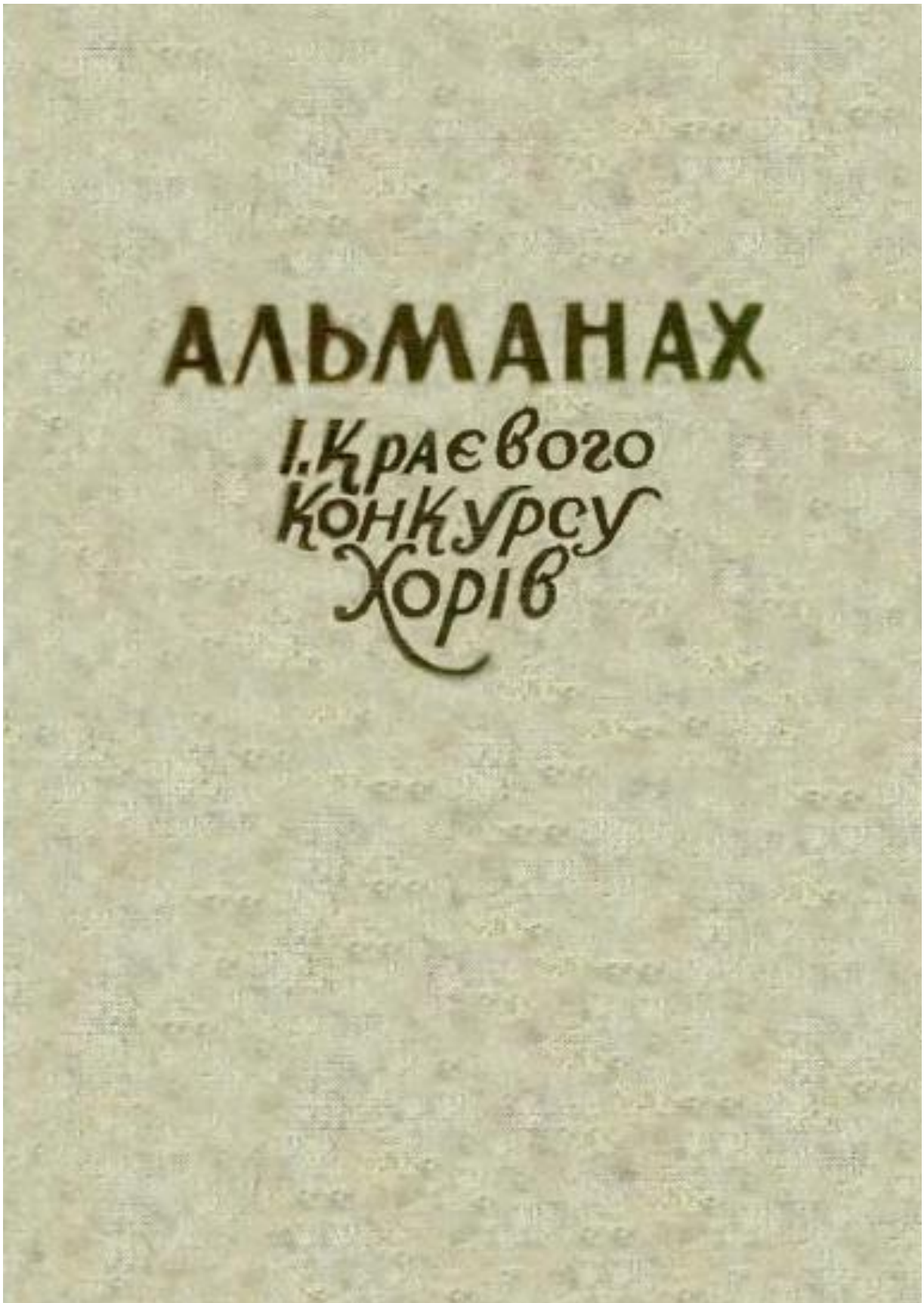
Два і пів року його діяльності.

### МУЗИЧНИЙ КАБІНЕТ.

Цим кабінетом завідує музиколог д-р Цегельський, виступник директора ІНТ. Разом з ним працюють як реферанти, композитори та диригенти: д-р Лисько, О. Лисенко, Е. Козак і М. Демчук. Заходами цього кабінету, організовано понад 1000 хорів, ввечері музичну студію, що виховує коло 300 студентів, дані створили вогне видавництва, яке видає книжку творів для львівських і містечкових хорів, переведено коло 20 диригентських курсів I і II ступня та покликано до життя 9 т. ав. „Музичних студій“ в таких місцевостях: у Львові, Перемишлі, Ярославі, Дрогобичі, Чорткові, Тернополі, Тернополі, Золочеві і Самборі. Велика уривок мав перший краєвий конкурс хорів та перший краєвий конкурс симфоніальних солюстів, на якому відкрито багато талантів з народної гуцул; деяких з них вилучено до музичних шкіл. У дальшому, ході праці Музичного Кабінету намірено перевести П. Краєвий конкурс хорів, організувати 10 дири-

## ДОДАТОК Г

Фотоматеріали, присвячені першому краєвому конкурсу хорів  
Галичини, 1942р.





УКРАЇНСЬКИЙ ЦЕНТРАЛЬНИЙ КОМІТЕТ, ВІДДІЛ КУЛЬТУРНОЇ ПРАЦІ.

МАТЕРІЯЛИ ЗІБРАВ:  
Др. Е. ЦЕГЕЛЬСЬКИЙ.  
ЗРЕДАГУВАВ: М. СЕМЧИШИН.  
МИСТ. ОФОРМЛЕННЯ:  
СВ. ГОРДИНСЬКИЙ.  
СВІТЛИНИ: В. ПРОНЬ — ЛЬВІВ,  
BILDSTELLE des PRESSECHEFS  
К Р А К І В  
ДРУКУВАВ: В. ГОРАЛЬ.  
ДРУК. Ч. Т. ВУЛ. ПЕКАРСЬКА 18.



Керівник Музич. кабінету ІНТ  
др. Євген Цегельський



Співробітник Музичного  
кабінету ІНТ  
проф. Євген Козак

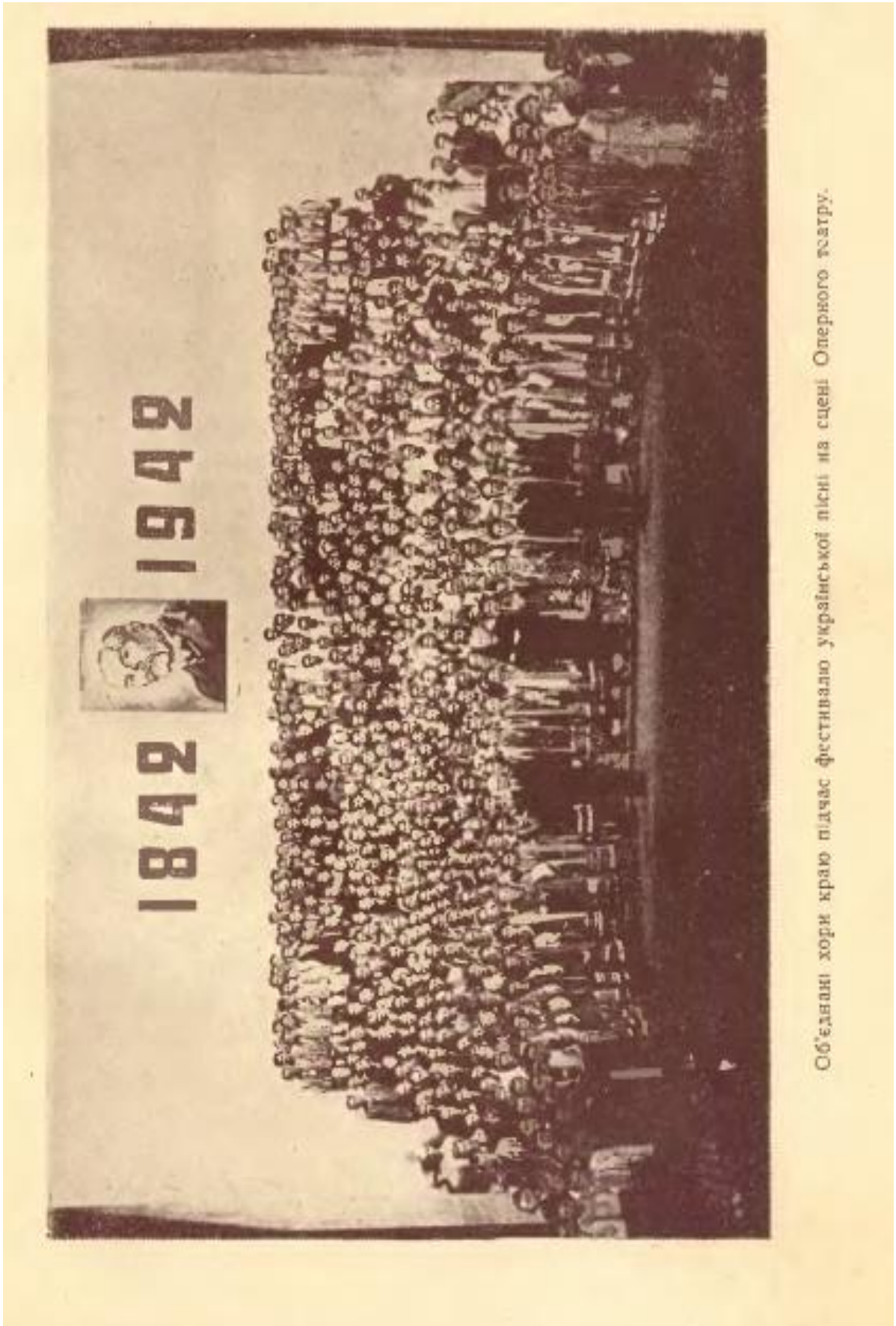


Адміністратор Краєвого  
Конкурсу Хорів у Львові  
О. Герішович

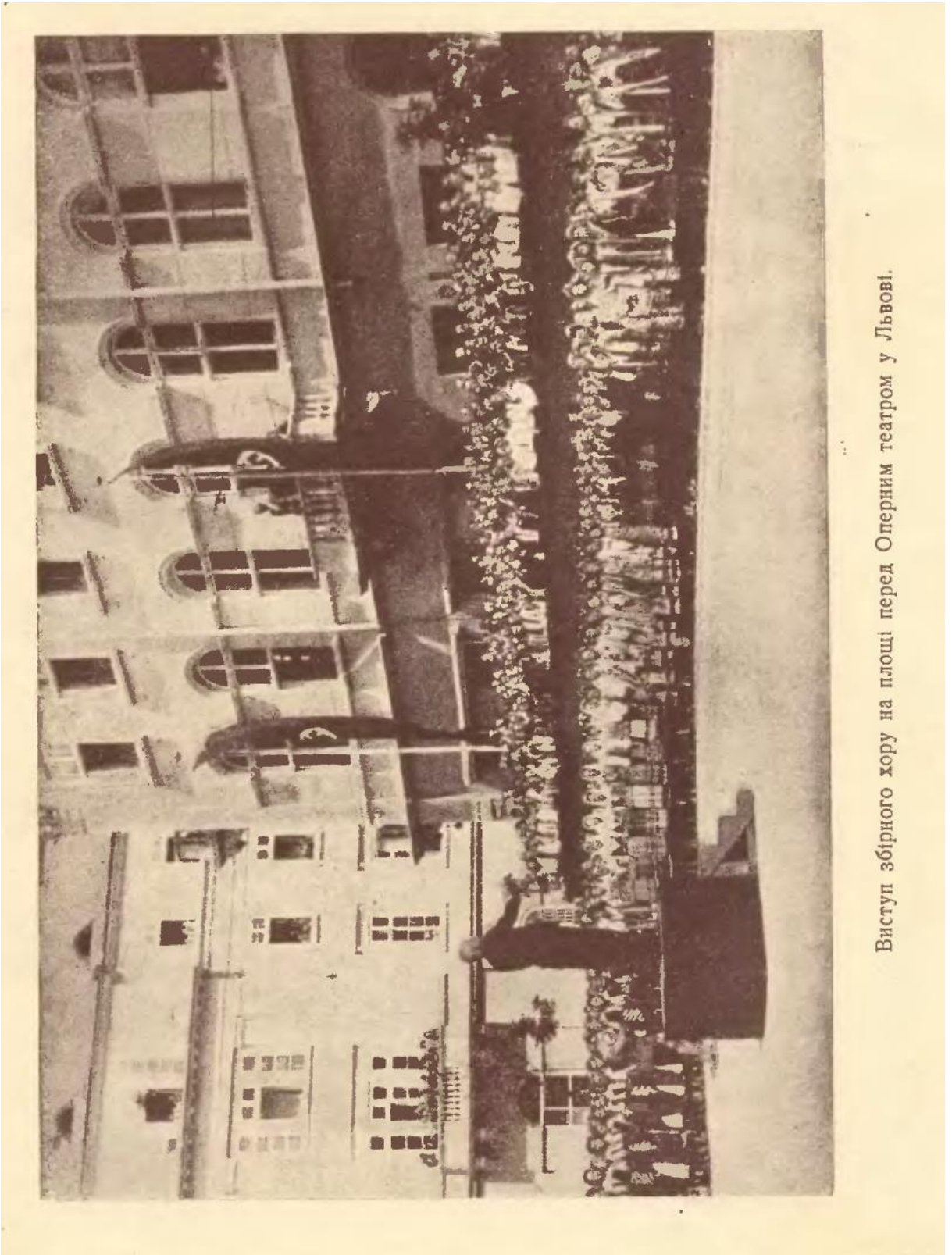
конкурсу у Львові щонайкращі хори. Рівночасно з цим почалася гарячкова підготовка до влаштування краєвого конкурсу у Львові і фестивалю української пісні. Потрібно було вирішити цілу низку зв'язаних із цим технічних справ (перевіз хористів злізницею, прохарчування, нічліги і т. п.). І щойно, коли все було як слід обмірковане та підготовлене, керівник Музичного кабінету ІНТ-у др. Е. Цегельський склав програму свята.

За рішенням окружних конкурсних комісій до участі в краєвому святі допущено 26 найкращих українських хорів з Галичини, Лемківщини і Посаяння; вони пройшли сувору оцінку всіх трьох комісій, а тепер мали взяти участь в загально-краєвій олімпіаді українського хорового мистецтва та змагатися за лавровий вінок першуна. У тому числі було: 16 хорів сільських, 10 містечкових. Поза конкурсом до краєвого свята допущено 4 великомисні (репрезентативні) хори. Це були: дрогобицький „Боян“, станиславівський „Боян“, станиславівська „Думка“ і львівська „Сурма“.

Усі хори, крім індивідуально вибраного репертуару, зобов'язувало визначене головною конкурсною комісією вивчення трьох пісень композиції Лисенка: „Ой діброво, темний гаю“, „Ой, гай мати“ і „Час до дому, час“. Для найкращих хорів заходами ІНТ-у придбано як премії, срібні чаші, статуї, лаврові вінки, дорогі картини, які закупили за свої гроші українські установи. Для учасників свята і глядачів видано естетичні програмки конкурсу з портретом Лисенка, заповнені текстами (разом з нотами) конкурсних пісень і інших у композиторів обробі та поміщено цікаві вивітки із писань про М. Лисенка зібрані д-ром В. Витвицьким. Подбано теж про мистецьке оформлення сцени Оперного театру, по середині якої вищено великих розмірів портрет композитора роботи проф. М. Михалевича.



Об'єднані хори краю підчас фестивалю української пісні на сцені Оперного театру.



Виступ збірного хору на площі перед Оперним театром у Львові.



Жюрі за працюю.

Пополудні зібралися члени жюрі у світлиці УЦК, при вул. Парковій ч. 10, на „суд“ над хорами. Прибули: др. Кость Паньківський, голова Львівського Відділу УЦК, о. Северин Сапрун, др. Євген Цегельський, проф. Михайло Михалевич, проф. Євген Козак, Зенон Попель (усі п'ять від ІНТ), проф. Тарас Шухевич — в заст. голови Спільки Праці Українських Музик, др. Василь Барвінський — дир. муз. школи, Лев Туркевич — диригент опери, др. Станислав Людкевич, др. Зиновій Лисько, проф. Микола Колесса, проф. Роман Любинецький, проф. Йосип Москвичів (останні п'ять — професори музичної школи), проф. Ярослав Витошинський, др. Михайло Волошин, проф. Роман Прокопович — диригенти, др. Григорій Лужницький від Спільки Українських Письменників і Антін Малюца від Спільки Українських Образ. Мистців.

«КРАКІВСЬКІ ВІСТІ» — ТИЖНЕВИК, Ч. 27

## Окружні конкурси хорів

В неділю 28 червня ц. р. відбулися з окружні конкурси хорів в осередках Покуття, Коломиї, Лемківщини-Сяноці і у Стрию. Усі 3 конкурси пройшли з великим успіхом, вроди публіка мала змогу рясними голосами привітати дорогих нашому серцю співаків і співаків у рідних і так різноманітних українських народних строях. У Коломиї зіхалося на конкурс 350 співаків і співаків, що презентували новити: Коломия, Снятин, Городенка і Косів. До змагу стали хори із Косова під батуютою А. Когутової, Городенки під орудою Садового і Снятина під проводом Костенюк. Як хори містечкові. Із сільських хорів виступили: Тулухів — диригент Лішук, Ілинці — диригент Федорак, Березів Великий — дир. Козак.

великі труднощі в зв'язку із пробами, на які пераз треба кілька, а то й кільканадцять кілометрів приходити чи приїждати. Також і сам приїзд на конкурс вимагає при сьогоднішніх важких життєвих обставинах чимало труду й енергії. Та при добрій волі і завзятости організаторів дасться не одно зробити, тим більше, що німецька влада де тільки може, іде нам на руку.

Від УЦК приїжджає на кожний окружний конкурс хорів делегатами: проф. Е. Козак, у Станиславові — проф. М. Колесса, у Коломиї — др. Борис Кудрик, а в Стрию — др. Е. Цегельський.

Український Центральний Комітет  
Відділ Культурної Праці.  
Чернівці, 1 липня 1942.

## ДОДАТОК Д

Афіш 1942 року на оперному театрі, прикрашена портретом фюрера



## Додаток Ж

Стаття директора бібліотеки НТШ-А у часописі «СВОБОДА», Нью-Йорк стосовно неопублікованої праці Є.Цегельського та знімок його рукописного тексту

Світлана Андрушків

### ПІВСТОЛІТНІЙ РУКОПИС ОЧІКУЄ ВИДАВЦЯ

В рукописному й архівному відділі бібліотеки Наукового Товариства ім. Т. Шевченка в Нью Йорку зберігається надзвичайно важливий рукопис книжки, яка ніколи не побачила світ. Ця книга має заголовок „Двадцять літ під Польшею: збірник праць про положення українського народу в Польщі“.

До редакції збірника прислали свої праці такі автори: Іван Раковський „Українська наука в Польщі“, Борис Ольхівський „Відродження Української Держави в 1917-1920 р.“, Степан Витвицький „Східна Галичина в міжнародній політиці від 1914-1923 рр.“, Степан Шухевич „Підпілля за час існування Польщі“, Володимир Островський „Північно-західні українські землі під Польшею впродовж 1920-их років“, С. Трувор „Містечко Західної України за 20 літ під Польшею“, Іван Дубовий „Як в Польщі суджено національній меншині“, Юліян Тарнович „Польська політика в Лемківщині“, Євген Цегельський „Українське музичне життя у б. Польщі 1919-1939“.

Довідомося, що збірник мав бути готовий до друку вже з кінцем 1940 року, себто за німецької окупації Галичини, і мав вийти в Кракові. Через недостатню багатих матеріалів і не виконання видавничих зобов'язань таких авторів, як Володимир Кубійович, Степан Баран, Павло Лисяк, Іван Гарасимович, Юліян Павлюковський і Микола Дужий, які через важкі еміграційні умови не мали змоги ні часу опрацювати свої статті, збірник не побачив. В серпні 1941 року редакція робить другу спробу видати книгу.

Щоб заповнити недостатні названих авторів, їх місце рішено заступити обширною працею Василя Мудрого п. н. „Українська національна політика в Польщі“, в якій опрацьовано і зібрано весь той матеріал, що його мали опрацювати згадані автори. На жаль, цього розділу пропонованої книги немає в архіві НТШ. Також додані нові розділи до книги, які не були передбачені в оригінальному збірникові. Додатково увійшли такі статті:

Дмитро Дорошенко „Історичне минуле Забувшої Русі (Холмщина і Підляшся)“, Микола Творділо „Польська господарська політика супроти українців“, Павло Городецький „Правні норми і життєва практика в Польщі“, Степан Шухевич „Українсько-польська війна 1918-1919 рр.“.

Щоб виробити уявлення про особливу цінність цієї, ще дотепер ненадрукованої праці коротко прокоментую деякі з розділів запланованого збірника.

У своїй довідці „Українська наука в Польщі“ автор Іван Раковський, науковець-антрополог і голова Наукового Товариства ім. Т. Шевченка у Львові (з 1934 р.), найбільше уваги приділяє науковій діяльності товариства. Дуже докладно описує розвиток Наукового Товариства ім. Шевченка, господарські і видавничі трудові, а особливо перешкоди, які творили польський уряд на шляху розвитку наукової установи. Вказує він на корисну допомогу, яку надавав Науковому Товариству ім. Т. Шевченка австрійський уряд у передвоєнні роки, та у протиположності представляє прикрі умови, які створював польський уряд, щоб припинити діяльність НТШ. Це виявлялося в накладанні особливих податків, в обмеженні діяльності і дослідів товариства, поліційного нагляду й утисків, яких зазнавала ця наукова установа від польського уряду.

У довідці „Підпілля за час існування Польщі“ автор Степан Шухевич ретельно описує як творилося підпілля — самооборона українського населення, хто ним керував і якими методами користувалася організація. Як адвокат і оборонець у політичних процесах, подає маловідомі подробиці з судових політичних процесів, які відбувалися у цей час в Галичині, в яких він брав активну участь. Признається, що був автором інструкції, що її видала Українська Військова Організація — УВО для своїх членів із вказівками, як поводитися при арешті, поліційному слідстві і на судових розправах польського уряду.

У статті „Північно-західні українські землі під Польшею впродовж 20-их років“ Володимир Островський, журналіст і громадський діяч, разом з Холмщиною, аналізує ситуацію Холмщини, Полісся та Волині, в якій опинилися ці землі. Він пише: „Знаючи різницю між поодинокими північно-західними землями, поляки ясно бачили, що асиміляційна робота на цих землях неоднаково легка: Холмщину вони сподівалися сполучити одним махом, Полісся — впродовж найближчих років, а над Волинню попрацювати довгий час“. В. Островський подає 15 пунктів, за якими Польща взялася систематично польонізувати ці землі. На основі фактів наводить картини безоглядної колонізації, переслідування й викорінення майже всіх проявів українського організованого життя.

У статті С. Трувор (псевдо Святослава Гордійського) „Містечко Західної України за 20 літ під Польшею“ описує ситуацію в Галичині: застій і містечкі зрушення під проводом Олексія Новаківського і його школи, Івана Труша і його журнал „Артистичний Вісник“ в 1905 р., Олену Кульчицьку. Автор, містечко і учасник цих подій, описує заснування в 1922 році „Гуртка діячів українського містечка“, їхні виставки, творчу працю та подальшу історію Містечкового Об'єднання Асоціації Незалежних Українських Містечок, яке повстало в 1931 році. Також інформує про вклад українських містечок, випускників Краківської Академії, зв'язки з західним європейським світом та про містечковознавчу наукову працю.

У своїй довідці „Українське письменство за 20 літ під Польшею“, професор Краківського університету, письменник і літературознавець Богдан Ленкий описує, як серед важких умов, у яких опинилася Галичина, при беззастанних політичних процесах, при переповненні в'язниць і жорстоких екзекуціях, треба було великої самопошвяти й завзяття, щоб пробивати шлях українській літературі повз цензуру й утиски місцевої адміністративної влади. Ця добре опрацьована праця кидася нове світло на творчість українських письменників, журналістів й видавців того часу.

Особливо вирізняється, дбайливо опрацьована на основі історичних джерел праця заслуженого історика

(Закінчення на стор. 3)

### Півстолітній...

(Закінчення зі стор. 2)

Дмитра Дорошенка „Історичне минуле Забувшої Русі: Холмщини і Підляшся“. Історію цих, найдаліше висунутих на північ українських етнографічних земель, автор виводить з X століття, покликаючись на літопис „Повість временних літ“. Аналізує події, зв'язані з цими землями в добу Київської Русі, в Галицько-Волинському князівстві та під литовською владою. Далі описує насильне прилучення Холмщини і Підляшся в XIV столітті до Польської держави та початок довгого періоду їх польонізації та литвинізації. Справам церковним Д. Дорошенко присвячує багато уваги (Берестейська Унія 1596 р., дії єпископа Методія Терлецького 1630-1649, єпископа польонізатора Івана Калиновського в 1850-60 роках). Учений доводить історію до розподілу Польщі, перехід південної Холмщини в 1772 році під Австрію, описує російську окупацію цих земель та дає докладний опис остаточної жорстокої ліквідації Унії Росією. Це дуже цінна праця, яку варто видати окремо. Вона відкриває маловідомі і слабо оп-

рицьовані сторінки нашої історії.

У статті „Українське музичне життя у бувшій Польщі в рр. 1919-1939“ музикознавець і скрипаль Євген Цегельський розповідає про історію організації галицько-українського музичного життя, музичного шкільництва й концертного руху.

Варто ще відмітити працю публіциста з західної Лемківщини Юліяна Тарновича на тему „Польська політика в Лемківщині“. Автор аналізує політику денационалізації, колонізації й ізоляції Лемківщини від Галичини польським урядом.

Неможливо в цій статті проаналізувати всі рукописи, які творять цей дуже цінний збірник. Кожна стаття є добре написана. Автор — фахівець своїх ділянок, є дуже часто свідками подій, які описують. Це першоджерельний матеріал, який треба конче видати. Рукопис є тепер у поганому стані. Статті писані ручно синім чорнилом, що блякне. Папір пожовклий, низької якості. Збірник переховується в бібліотеці Наукового товариства ім. Шевченка в Нью Йорку в одному примірникові. Закликаю всіх, кому не байдужа українська історія, поцікавиться цим документом часу та причинитися до його видання.

Історична правда

Д-р Елиза Кезеловська

Українське музичне мистецтво

у С. Польщі 1919-1939.



Присвячую цей рукопис і її вчительству.  
 Вищу Музичну Інституцію і.в. М. Дісека у Львові за-  
 снував Союз Сівацьких і Музичних Товариств, що  
 в 1903-р. здвигну старанням його першого директора  
 Іоанна Вахляка-Піля. Українсько-польської  
 війни, коли наше життя почало погано оживати, зараз  
 в осесі 1919-р. відновило працю у Вищому Музичному  
 Інституті. З кінської клас фортепіану і скрипки,  
 розвивався Інститут <sup>за час</sup> ~~протеклою~~ во-тні літ у музичну  
 школу, поживу своїм розкрити предметів і новах класу під-  
 ходом до науки, до консерваторії. Тутим тун заснували  
 всі класи і курсу мектантської музики, класу рольового  
 співу, композиції, диригентури всі подібні музичні  
 предмети в ~~південній частині~~ <sup>південній частині</sup> (сольфеджі, гармонія,



## ДОДАТОК 3

## Некролог у часописі «СВОБОДА»

СВОБОДА, П'ЯТНИЦЯ, 28-го ЛИСТОПАДА 1980

## ПОМЕР МУЗИКА

ЄВГЕН ЦЕГЕЛЬСЬКИЙ

Я пригадую його зі шкільної лавки, з львівської Академічної гімназії, Маленький, чорнявий хлопчина, з розумним поглядом і вічною усмішкою на устах. Він був сином гімназійного професора-математика, але батько ніяк не міг прищепити синові любови до власного предмету. "Генко" Цегельський був одним із найкращих учнів у класі, але він більше цікавився гуманістичними науками — історією й мовами. Ми, між іншим, разом із ним училися — приватно — французької мови в нашого тодішнього франкомовного експерта, покійного Михайла Рудинського.

Та серце Генкове лежало не в Французькій, а в ... музиці. Він змалечку навчався в Музичному Інституті ім. Лисенка, чудово на скрипці грав. Туди ж пішов і дальший життєвий шлях Євгена Цегельського — у музику. Скінчивши гімназію в 1930 році, він виїхав до Праги, де студіював музику (класа скрипки) в славній тамошній консерваторії, а одночасно з ним — на Карловому Університеті — музикологію. Вчився блискуче і в одному тому ж самому році здобув разом музичний диплом і докторат з музикології, майже небувала річ у празьких музичних анналах.

Повернувшись додому, він був примушений ще раз

розстатися з любим рідним містом — Львів став йому рідним, хоч народився у Чернівцях, та приїхав сюди малою дитиною. Тенер він поїхав "на провінцію", а Перемишль, де він літав посаду директора філії Музичного Інституту. Але у Перемишлі він швидко "асимілювався" і здобув тут несподівану додаткову "загороду" — молоді дружину колишню інститутську його ученицю.

Здавалося, наукова й музична кар'єра молодого музиканта була тепер уже забезпечена. Але прийшла війна і еміграція до Кракова, де він на хліб заробляючи, мусив грати на скрипці "легку музику" в Касині. А потім — дальша еміграція до Відня в 1944 році. Тут йому начебто земікнулася доля, він добився найвишого успіху в усій своїй музичній кар'єрі — став концертмайстром великого віденського "Бюргертеатру", річ майже нечувана для "австрійця" під гітлерівським режимом.

Після війни працював далі концертмайстром, та не в чужому, великому, а в рідному українському театрі — Блавацького. А потім, разом із громадою поїхав далі, за море, до ЗСА. Нова країна прийняла його гостинно — він почав мити посуд у нью-йоркському ресторані. Потім він згадував, як чорні "боєві" сварили його, що заповолі мене.

Роки минали. Згодом Євген вивчив англійську мову й таки вибився в американському музичному світі, став учителем скрипки в третій по значенні американській музичній школі — в рочестерській "Істмен Скул оф Мюзик". А разом із тим давав свої індивідуальні скрипкові концерти для української і неукраїнської аудиторії.

Тільки ж околиця школи, де поселився наш мистець, за останні роки змінилася, небезпечною стала, його мешкання пограбували аж тричі, а Євген — людина не молода вже й життєво не дуже спритна — не зумів завчасу втекти в безпечну "саб-рбік". Він дуже хвилювався і серце його, неміжне, почало послаблюватись. Прийшла перша серцева атака...

В липні ми з ним бачились на нашому п'ятдесяти річному матуральному з'їзді в Канаді. Лише шестеро нас — із колишніх двадцяти — приїхало на той з'їзд. Та всі були веселі й радісні і наче молоді, всі так сердечно прощалися й обіймалися конечно, конечно приїхали на другий з'їзд — за 10 літ.

А від часе останнього Конгресу УККА, в схвильованій, гамірній атмосфері, хтось подая мені "Свободу" з померлим оголошенням: помер Євген Цегельський. Вже не зустрінемося з ним ні завтра, ні за десять літ...

Помер музикант — і завершився емігрантська трагедія ще однієї обдарованої української людини. Скільки користі майже б мав наша батьківщина, якби всі талановиті діти її, замість скитатися "на чужій роботі", могли працювати нормально, "як люди", для власного народу й для власного творчого сповнення.

О.П.

## НАЙКРАЩИЙ ПОДАРУНОК НА СВЯТА

"ПРАВОПИСНИЙ СПОВНИК" за ред. Я. Рудинського і К.

Церкевича, бл. 65 тис. стор. 600 ст. 1979 р. в цінні ам \$20.00 або ам \$22.00 в Канаді.

"КОРОТКИЙ СЛОВНИК СИНОНІМІВ" за спілян. ред., 210 ст. 1975 р. в цінні \$10.00 і ам \$11.00 в Канаді.

"ЯК МИ ГОВОРИМО (І ЯК ТРЕБА ГОВОРИТИ)" Б. Антоненка-Давидовича, за ред. К. Церкевича і В. Павловського.