

Розділ 3. РОЛЬ МУЗИЧНОЇ ЕЛІТИ В КУЛЬТУРНО-ПОЛІТИЧНОМУ ЖИТТІ ГАЛИЧИНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

У романтичну та постромантичну добу музика стала одним із найпотужніших каталізаторів українського національного буття, а серед найвизначніших діячів національного руху по обидва боки російсько-австрійського кордону були й представники музичного мистецтва – видатні композитори та виконавці. У такому контексті цілком нового значення набуває історія музики, тобто її розуміння виходить вже за межі чистої музики, оскільки вона не лише досліджує національні музичні культури, традиції, школи, а й простежує, аналізуючи музичні тексти, їхні впливи на культурні та суспільні процеси, а також їх сприйняття. Услід за історією літератури історія музики формувалася багато в чому на спільних для обох дисциплін нарративних засадах, описуючи перехід у часі від одного становища до іншого. Аналогічно до літератури, центральними тут виступають тексти, аналіз яких гальмує сам принцип оповіді, позаяк цінність багатьох музичних творів є набагато вагомішою за їхню цінність як джерел історії музики та історії загалом. Водночас музичне мистецтво жваво реагує на ті суспільні виклики і процеси, що відбуваються довкола, і тому навіть найвидатніші композитори зазнають немусичних впливів, хоча не завжди про це говорять. Переосмислюючи припущення Бенедетто Кроче стосовно історії літератури, можна стверджувати, що історія музики відображає розвиток «національної свідомості»¹. Видатний український композитор Станіслав Людкевич у статті «Націоналізм у музиці», опублікованій 1905 р., слушно зазначив, що музичні твори є мистецькими зразками «сконденсованого людського життя», оскільки націоналізм у музиці, мистецтві та поезії – «се ніщо інше, як лиш різnorodна форма вираження того самого духовного змісту, тих самих людських ідей та змагань»². Погляди Людкевича поділяв відомий український музикознавець Андрій Ольховський, який у *Вступі* до праці «Нарис історії української музики», завершеної 1939 р., у часи жорстоких сталінських репресій, не побоявся сказати, що «історія української музики – це історія національної музики, а тому вона перш за все мусить дати відповідь на питання: якою мірою і якими засобами вона розкриває творче самовизначення народу?»³.

Дослідження культурного життя габсбурзької Галичини дає підстави стверджувати, що музичний компонент не лише впливав на галицьке культурне

¹ Перкінс Д. Чи можлива історія літератури? / пер. з англ. А. Іщенко. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2005. С. 11.

² Людкевич С. П. Націоналізм у музиці. *Людкевич С. П. Дослідження, статті, рецензії, виступи* / упоряд., ред., вст. ст. і прим. З. Штундер. Львів: Дивосвіт, 1999. Т. 1. С. 35.

³ Ольховський А. Нарис історії української музики / підготов. до друку, наук. ред., вступ. ст., комент. Л. Корній. Київ: Музична Україна, 2003. С. 53.

відродження першої половини XIX ст., а й став об'єднувачим чинником у подальших контактах між Галичиною і підросійською Україною. Адже саме духовна творчість наддніпрянця Дмитра Бортнянського наприкінці 1820-х років дала поштовх галицьким українцям для розбудови власної національної музичної культури. Як зазначив Михайло Грушевський, галицьке національне пробудження на початку XIX ст. значною мірою мало «релігійне джерело натхнення»⁴, інспіроване певними реформами в середовищі Греко-Католицької Церкви.

Одним із головних чинників реформування церковного життя, а водночас і національної самосвідомості, стала церковна музика. На це ще в першій третині минулого століття звернув увагу музикознавець та композитор Борис Кудрик, зазначивши, що «ідея народного відродження крилася в мурах тихих парафій, ця струя знайшла, особливо в творах Вербицького, ідеальну форму компромісу між ідеєю цього – й тогосвітнього. Етос перемиської музики, зокрема церковної, це цінна сторінка нашої новішої духової культури»⁵. Спів, що культивувався у стінах заснованої 1829 р. Перемишльської співацької школи, став чи не найголовнішим чинником пробудження національної свідомості галицьких українців у 1829–1835 рр., на декілька років випереджаючи процеси, що відбувалися в літературі. Як зазначив священник і громадський діяч Йосиф Левицький (капелан перемишльського єпископа Івана Снігурського), діяльність цієї школи «со временем може виставити пам'ятник незагладимий, і причинитися до слави не тільки обряду церковного, але і просвіщення народного»⁶. Музикознавець Василь Витвицький ще в 1930-х роках констатував той факт, що «рік першого виступу перемишльського хору 1829 залишиться пам'ятною датою в історії не тільки української музики, але й нашого культурно-національного відродження. Гідне підкреслення, що ця подія випередила на кілька літ появу «Русалки Дністрової»⁷. Провідні діячі галицького руху за національне відродження почали осмислювати значення хорової спадщини Д. Бортнянського для глибшого розуміння історичної та культурної єдності галичан і підросійських українців лише у другій половині XIX ст. Тому першочерговим стимулом для таких контактів стало вшанування пам'яті Тараса Шевченка. Шевченківські літературно-музичні «Вечори» є однією з важливих форм національного культурного життя українців Галичини другої половини XIX – початку XX ст. Вони були започатковані з метою «скріплення й піднесення національного духу». До найактивніших пропагандистів творчості Т. Шевченка у Галичині належав композитор, політик та громадський діяч Анатоль Вахнянин (1841–1908), який був організатором багатьох шевченківських «Вечорів» не тільки у Львові, а й у Перемишлі (1862) та Відні (1868). На цих заходах Вахнянин виступав із доповідями про Т. Шевченка, репрезен-

⁴ Грушевський М. Ілюстрована історія України. Репринтне відтворення видання 1913 року. Київ, 1990. С. 478.

⁵ Кудрик Б. П. Огляд історії української церковної музики. Львів, 1995. С. 101.

⁶ Левицький Й. І. Історія введення музикального пінія в Перемишлі. *Українська музика: наук. часоп.* 2015. Ч. 1–2. С. 37.

⁷ Витвицький В. Музичне життя Галичини. *Витвицький В. Музикознавчі праці. Публіцистика / ред. Л. Лехник.* Львів, 2003. С. 35. (Серія «Історія української музики»; вип. 11: Дослідження).

тував власні музичні твори, а також запам'ятався як диригент хорів «Лютня», «Львівський Боян» і виконавець солоспівів Миколи Лисенка.

Вшанування пам'яті поета як національного символу пробуджувало в галичан духовну спорідненість та почуття спільної національної належності, сприяло їхньому згуртуванню як людей однієї національності і «громадян»⁸. Не випадково Ентоні Сміт пише про підвищену суб'єктивну експресивність романтичних літературних та музичних творів, що добре пасувала до концептуальної мови і стилю етнічного націоналізму. Крім того, проведення щорічної церковної і, починаючи від 1865 р., музично-літературної церемонії вшанування роковин смерті Т. Шевченка слугувало постійним нагадуванням галичанам про їхню спільну та єдину з підросійськими українцями культуру, що творилася тим мовним кодом, який був зрозумілим по обидва боки австрійсько-російського кордону. У цьому контексті варто згадати історію написання Миколою Лисенком у 1867–1868 рр. кантати «Заповіт», з якої почалося знайомство тоді ще зовсім молодого композитора-наддніпрянца з Галичиною. Знаменно, що «Заповіт» не лише визначив подальший напрямок композиторської діяльності М. Лисенка, але й дав імпульс міцним багаторічним культурним зв'язкам професійної музики підросійської України і півавстрійської Галичини. Від 1869 р. М. Лисенко активно листується з А. Вахнянином, Омеляном Партицьким та Олександром Барвінським, а з 1880-х років – з Іваном Франком, його дружиною (Ольгою Франко), Омеляном Огоновським, Остапом Нижанківським, Філаретом Колессою, Іваном Пулюєм та багатьма іншими діячами галицького національного руху. В одному з перших, датованих 1869 р., листів до Олександра Барвінського М. Лисенко висловив думку, що «нам, своїм кривим людям, одній матері дітям, не варт, не личить роз'їднатись, але скуплятись найміцніше»⁹. У листі до Анатолія Вахнянина композитор просить: «Не цурайтесь нас і наших листів. Пишімо один до одного. Хоч листом хай думки грають серед ворожого намовку»¹⁰.

Роль, яку відіграв М. Лисенко в налагодженні галицько-наддніпрянських культурних відносин, виходить далеко за межі музичного мистецтва. Серед його заслуг варто виділити популяризацію перекладацької спадщини Пантелеймона Куліша, зокрема клопотання про видання Святого Письма. Відомо, що співпраця Пантелеймона Куліша з І. Пулюєм над перекладом Біблії розпочалася в 1870-х роках. Після смерті письменника роботу завершували Іван Пулюй та Іван Нечуй-Левицький. Саме М. Лисенко від імені вдови П. Куліша вів листування з Пулюєм, прохаючи його налагодити діалог із Британським біблійним товариством щодо видання Біблії українською мовою. Як зазначив Ігор Райківський, Слово Боже, спільно перекладене представниками православної Наддніпрянщини та греко-католицької Галичини, «стало вагомим внеском у національне самоствердження українців як модерної нації, особливо в її консолідацію»¹¹. Композитору належить також заслуга у виданні у Львові драм Вільяма

⁸ Сміт Е. Національна ідентичність / пер. з англ. П. Таращука. Київ: Основи, 1994. С. 26.

⁹ Лисенко М. В. Листи / упоряд., прим. та комент. О. Лисенка. Київ: Мистецтво, 1964. С. 84.

¹⁰ Там само. С. 85.

¹¹ Райківський І. Ідея української національної єдності в громадському житті Галичини XIX століття. Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 2012. С. 30.

Шекспіра й Фрідріха Шиллера в перекладах Пантелеймона Куліша. Лисенко разом з іншими представниками підросійської України активно цікавився життям Галичини, передплатував львівські газети «Зорю» і «Правду».

Треба віддати належне галичанам, які пропагували творчі здобутки М. Лисенка та композиторів підросійської України. Видатний український вчений та композитор Філарет Колесса в некролозі пам'яті М. Лисенка, згадуючи про враження, яке справляли на студентську молодь його кантати і сольні пісні, що виконувались такими першорядними співочими силами, як Соломія Крушельницька, Модест Менцінський, Олександр Мишуга, констатував, «що довголітня діяльність М. Лисенка мала дуже велике значення для пробудження національних сил галицьких і буковинських українців, була великою підмогою їх культурного відродження»¹².

Церемоніально-символічний аспект святкування річниць видатних постатей національної культури (Т. Шевченка, М. Шашкевича, І. Франка, М. Лисенка) надзвичайно важливий для тривкості національної ідентичності. Це, на думку Е. Сміта, «царина, в якій індивідуальна ідентичність найтісніше пов'язана з колективною ідентичністю. Для такого тісного зв'язку є не одна причина. Не слід недооцінювати ваги естетичних міркувань – чуття краси, розмаїття, гідності й завзяття, породжені майстерним компонуванням форм, мас, звуків і ритмів, з допомогою яких мистецтва спроможні пробуджувати виразний “дух” нації»¹³. Тому знаменною подією в культурному житті Галичини стало відзначення 35-ліття творчої діяльності Лисенка. І. Франко в статті «Лисенкове свято в Австрії» назвав ювілей композитора великим і «чисто руським святом». Письменник зазначив, що «се були не ті руські маси, які досі не раз уже засипували Львів тисячами сердаків, кожухів та реверенд, се не були ті русини, яких поляки здавна привикли характеризувати згідними словами *pori i chlopi*»¹⁴. Адже публіка, яка натхненно вітала Лисенка, складалася переважно з молоді, жіноцтва, адвокатів, лікарів, судовиків, учителів, урядників, підприємців, купців, тобто світської інтелігенції. Недарма етнічний поляк, маршалок граф Ст[аніслав] Бадені, який пильно стежив за ходом відзначення ювілею, у приватній розмові зауважив: «Хоч я й знав, що вас, русинів, досить багато розсипаних по краю, але я не думав ніколи, що вас так багато»¹⁵.

Літературно-музичні «Вечори» пам'яті Шевченка та вшанування річниць видатних постатей національної культури були важливою, але не єдиною формою національного культурного життя українців Галичини другої половини XIX – початку XX ст. Беручи до уваги розвиток публічної культури як одну з підстав формування нації, можна спостерегти велику роль у цьому процесі численних товариств, діяльність яких у Габсбурзькій монархії хоч і розпочалася ще перед добою Реставрації, але значно активізувалася саме в зазначений вище період. Останні «успішно» пережили 1848 р., будучи переплетенням культури

¹² Витвицький В. Старогалицька сольна пісня XIX століття. Перемишль, 2004. С. 32.

¹³ Сміт Е. Національна ідентичність. С. 170.

¹⁴ Франко І. Лисенкове свято в Австрії. Іван Франко про музику / упоряд. Т. Коноварт. Львів: 2006, С. 81–86; Іван Франко про музику. До 150-річчя від дня народження та 90-річчя від дня смерті Івана Франка / упоряд. Т. Коноварт. Львів, 2006. 120 с. (Серія «Історія української музики»; вип. 14).

¹⁵ Там само.

товариськості з освітянською функцією та міщанською репрезентативністю. У Галичині ця товариськість, що виявлялась у чоловічому акапельному хоровому співі, розвивала почуття єдності, а самі виконавці, враховуючи скерованість тогочасної культури на автокомунікацію, були одночасно її адресантами й адресатами, усвідомлювали «гідність і духовний ранг музики». Крім того, діяльність цих товариств не обмежувалася програмами винятково культурного напрямку, позаяк їхній «музичний ентузіазм був забарвлений політично»¹⁶. Адже ідентичність, на думку Е. Сміта, – це не просто тотожність, коли члени однієї групи відрізняються за смаками, звичаями та мовою від членів іншої. Не менш важливе відкриття «колективного Я» через мистецтво, літературу, історію, бо кожна нація має свій власний неповторний спосіб мислення¹⁷.

У 90-х роках ХХ ст. *Інститут історії музики при Вищій школі музики та образотворчого мистецтва* у Відні провів порівняльні дослідження, що порушували питання розвитку музики в контексті суспільного життя історично пов'язаних між собою найбільших міст Австро-Угорської імперії¹⁸. Об'єктом аналізу стала передусім культурна діяльність товариств, зокрема їхня типологія, види заходів, хронологія найважливіших подій тощо. Зауважу, що в більшості великих міст монархії діяльність товариств значно активізувалась, починаючи від 60-х років ХІХ ст. Схожу ситуацію можна було спостерегти не лише у Львові, але й у столиці Моравії Брно, у Празі, хорватському Загребі, словенській Люблянці, угорському Будапешті, словацькій Братиславі. Ці товариства стали невід'ємними атрибутами національного життя народів, які входили до складу Австро-Угорщини, поряд із національними символами, звичаями та церемоніями. Ба більше, вони творили спільноту й пробуджували найголовніше – почуття родини, адже учасників товариств об'єднувала любов до своєї землі, мови і культури.

Важливою подією у національному культурному житті Галичини кінця ХІХ – початку ХХ ст. стало заснування у грудні 1890 р. українського співацько-хорового товариства «Львівський Боян», головою якого був Володимир Шухевич, диригентом – А. Вахнянин, а одним із почесних членів – М. Лисенко. Від перших місяців існування товариство пропагувало національне музичне мистецтво, проводило різноманітні музичні заходи з нагоди пам'ятних ювілейних дат, вшановувало визначних діячів української культури тощо. З «Львівським Бояном» пов'язане творче життя Остапа Нижанківського – композитора, політика, громадського діяча, священника, про якого Філарет Колесса писав, як про «захоплюючого диригента». «Пориваючий, до того оточений німбом композиторської слави, він відразу став божищем молоді ... Коли О. Нижанківський узяв у руки батуту, цілий хор підпадав під його магічний вплив, отже й не дивно, що такий диригент добував з хору, що сам хотів, а виглядав як оживотворення музичної краси»¹⁹. У 1891 р.

¹⁶ Дальгауз К. Романтизм і бідермаєр. Про характеристику доби реставрації в історії музики. *Записки товариства імені Шевченка*. Львів, 2014. Т. 267: Праці музикознавчої комісії (100-річчю львівського музикознавства присвячується) / ред. тому О. Купчинський; упоряд. О. Гнатишин; пер. з нім. З. Жмуркевич. С. 385.

¹⁷ Сміт Е. Національна ідентичність. С. 84.

¹⁸ Культурні традиції в Середній Європі. Львів: Місіонер, 1998.

¹⁹ Людкевич С. Остап Нижанківський і наша суспільність. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Львів: Дивосвіт, 1999. Т. 1. С. 296. (Історія української музики; вип. 5).

однією з перших «артистичних прогулянок» хору була поїздка до Праги. Свої спогади про виступ «Бояна» у празькому народному театрі залишив письменник Б. Лепкий, зазначивши, що кращих диригентів за А. Вахнянина та О. Нижанківського годі собі уявити. А після виконання хору П. Ніщинського «Закувала та сива зозуля» під орудою О. Нижанківського крик, шум і ентузіазм слухачів дійшов апогею, так що хористи змушені були повторити його ще раз²⁰.

Майже всі товариські організації, що функціонували у великих містах Австро-Угорської імперії, ставили приблизно однакові завдання. Діяльність співочих товариств у Львові, Празі та Будапешті передбачала організацію малих і великих концертів, виконання кантат й ораторій із залученням оркестрів і відомих співаків. У Львові та інших містах Галичини разом із хором «Львівський Боян» у супроводі військових оркестрів виступали такі відомі оперні співаки, як О. Мишуга, С. Крушельницька, О. Бандрівська, М. Менцинський. Активна товариська концертна діяльність стимулювала появу значної кількості хорових композицій, серед них чільне місце посідали патріотичні хори-гімни, з яких найбільшу популярність здобули «Шалійте, шалійте» А. Вахнянина (сл. О. Колесси), «Не пора...» Дениса Січинського (сл. І. Франка), «Вічний революціонер» С. Людкевича (сл. І. Франка). Як слушно зауважив І. Райківський, в українському національно-визвольному русі в Галичині на роль головного національного гімну досить часто претендувало декілька хорів патріотичного змісту. Так було під час революції 1848 р., коли галичани співали щонайменше три пісні («Мир вам, браття», «Де єсть руська отчина», «Щасти нам, Боже»), які вважали патріотичними гімнами²¹. Наприкінці XIX – на початку XX ст. поряд із «Ще не вмерла Україна» одним із таких гімнів стала вже згадана пісня «Не пора...» Д. Січинського. Першочерговим завданням «Львівського Бояну», як і решти «дочірніх» товариств, організованих в інших містах Галичини, зокрема в Перемишлі (1891), Бережанах (1892), Стрию (1894), Коломиї (1895) та Станіславі (1895), – було прагнення мобілізувати шляхом залучення до хорового співу «давніше пасивну спільноту на формування нації навколо нової народноісторичної культури, наново відкритої інтелігентами»²². А намагання дати мистецьку освіту в «дусі національних вартостей» спонукало очільників Союзу співацьких і музичних товариств заснувати Вищий музичний інститут у Львові. А. Вахнянин у листі до Цісарського намісництва від 27 вересня 1903 р. сформулював мету створення першого на українських землях вищого музичного навчального закладу, акцентуючи увагу на тому, що музика має великий вплив на розвиток загальної освіти і заснування музичної інституції «причиниться до облагородження молодих поколінь»²³.

²⁰ Сов'як Р. Остап Нижанківський. Нарис про життя і творчість. Дрогобич: Відродження, 1994. С. 37.

²¹ Райківський І. Перше виконання українських пісень-гімнів у Галичині «Мир вам, браття» (1848 р.) та «Ще не вмерла Україна» (1865 р.). *Україна–Європа–Світ. Міжнародний збірник наукових праць. Серія: Історія, міжнародні відносини* / гол. ред. Л. М. Алексієвцев. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2015. Вип. 15. С. 54.

²² Сміт Е. Національна ідентичність. С. 74.

²³ Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові: у 2 т. Львів: Сполум, 2003. Т. 1. С. 214.

Лідери тогочасного українського національного руху добре усвідомлювали, що пробудження нації до свого колективного «я» неможливе без відчуття ідеї ідентичності, незалежності, без формування власної культури, своїх національних символів та атрибутів, національних форм освіти. Адже нестача культурних та освітніх ресурсів обмежує можливості національного руху і значно його послаблює. А це слугує переконливим доказом того, що культурні цінності, «вибрані, витлумачені, відновлені, утворюють одну унікальну, неповторну національну ідентичність серед багатьох інших не менш унікальних культурних ідентичностей»²⁴. С. Людкевич, як один із фундаторів музичної освіти в Галичині, у статті зазначив, що «ми не сміємо служити податливим матеріалом чужій культурі; се був би гріх непростимий. Ми мусимо чим скорше витворити у Львові такі музичні інституції, що виробляли б наш гарний музичний матеріал на свою музичну культуру»²⁵. Творення «високої» культури, на думку С. Людкевича, немислиме без відповідного рівня освіти, бо «без інтенсивної т. зв. культурної роботи нам не думати не то про піднесення культурне, але навіть про політичне значіння»²⁶. Не випадково Е. Сміт стверджує, що «націоналізм як ідеологія і символізм ... повсюди закликає інтелігенцію перетворювати “низьку” культуру на “високу”, усну культуру на письмову, на літературну традицію, аби зберегти для нащадків її фонд незамінних культурних цінностей ... раніше народи були обрані за свої нібито чесноти; сьогодні вони покликані бути націями з огляду на свої культурні спадщини»²⁷.

Зазначу, що музика відігравала важливу роль не лише в діяльності музичних товариств Галичини. Сюди треба додати і студентські українські організації, що з'явилися на початку 1860-х років унаслідок поділу громадськості на прибічників русофілів та народовців. Український студентський рух був національно-центричним, а діяльність першого офіційного студентського товариства народовського напрямку «Січ» пов'язана з Віднем, де воно утворилось 1868 р.²⁸. Ідея заснування товариства належала саме А. Вахнянину (на той час студентові Віденського університету), який був обраний його першим головою. У «Споминах» композитор зазначив, що метою товариства була репрезентація Русі як окремого народу, знайомство інших слов'янських народів із нашою піснюю і літературою²⁹. Відомо, що віденське товариство активно поширювало Галичиною свою культурно-освітню діяльність як перша статутова організація галицьких народовців, співпрацюючи з культурно-просвітницькими товариствами краю. Серед інших студентських організацій треба згадати діяльність «Академічного братства» (1871) та «Ватри» (1892), що 1896 р. об'єднались в «Академічну громаду» (її членом від 1897 р. був С. Людкевич), одним із головних завдань якої

²⁴ Сміт Е. Національна ідентичність. С. 93.

²⁵ Людкевич С. П. Кілька слів про потреби заснування українсько-руської музичної консерваторії. *Людкевич С. П. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд., ред., пер., прим. і бібліогр. З. Штундер.* Львів: Дивосвіт, 2000. Т. 2. С. 254.

²⁶ Там само.

²⁷ Сміт Е. Національна ідентичність. С. 93.

²⁸ Пахолків С. Українська інтелігенція у Габсбурзькій Галичині: освічена верства й емансипація / пер. з нім. Х. Николин. Львів: ЛА «Піраміда», 2014. С. 313.

²⁹ Горак Я. Анатоль Вахнянин і становлення музичного професіоналізму в Галичині (друга половина XIX – початок XX ст.). Львів: Сполом, 2009. С. 19.

став рух за відкриття українського університету у Львові. У 1906 р. у Львові було організовано студентське хорове товариство, відоме як Львівський чоловічий хор «Бандурист». Його метою стало плекання української музики, активна концертна діяльність колективу в Галичині та за її межами, організація лекцій із теорії музики тощо³⁰.

Дослідники звертають увагу на складні умови, в яких розгорталася діяльність українських культурно-освітніх товариств у Галичині, враховуючи польсько-українське протистояння, що змушувало українців постійно обстоювати свої національні права й інтереси. У пробудженні національної свідомості галичан та розбудові національної культури велику роль відіграло товариство «Просвіта» (1868), першим головою якого знову став А. Вахнянин. Музична складова була важливою і в діяльності тих громадських організацій, які, на перший погляд, не мали спільних точок дотику з музикою. Йдеться, зокрема, про українське патріотичне спортивне товариство «Сокол», засноване 1894 р. у Львові, а згодом і в інших містах Галичини, на зразок однойменних польських та чеських патріотично-гімнастичних товариств. Як відомо, одним із завдань «Сокола», крім розвитку окремих видів спорту, було плекання співу та музики серед його членів. У 1902 р. на засіданнях музичної комісії товариства обговорювалися питання навчальних планів майбутнього Вищого музичного інституту, з-поміж головних доповідачів був С. Людкевич³¹. Для крайового здвигу «Сокола», який відбувся 1911 р., композитор написав низку творів з яскраво вираженою патріотичною тематикою. Вони призначалися для музичного супроводу гімнастичних вправ із палицями, а також для маршової ходи строем. На честь голови товариства І. Боберського (він також професор фізкультури, німецької мови та класичної філології в Першій академічній гімназії Львова) С. Людкевич у 1911 р. написав кантату, рукопис якої не зберігся. Відомо, що товариства провадили й видавничу діяльність. Згадане нотне видавництво «Бібліотека музикальна», організоване 1885 р. учасниками хору «Академічного братства» на чолі з О. Нижанківським, ставило за мету розповсюджувати в Галичині шляхом друку недорогих видань передусім національну музику, публікуючи творчі здобутки не лише галичан, а й композиторів підросійської України. У 1892 р. видавництво «Бібліотека музикальна» стало власністю товариства «Львівський Боян». Невеликі музичні видавництва при товаристві «Боян» діяли також у Дрогобичі, Станіславові, Перемишлі.

Важливу роль у формуванні національної ідентичності українців Галичини в другій половині XIX – початку XX ст. відіграла музична журналістика. На це звертає увагу, аналізуючи тогочасну музичну пресу Львова, Лідія Мельник, стверджуючи, що інформації зі сфери музики «поступово ставали інструментом пропаганди національного, використовувалися на шпальтах загальноінформаційних видань не тільки з культурно-мистецькою метою, а й з декларативною, навіть політичною»³². Показовою щодо цього є стаття І. Франка «Музика польська і руська»,

³⁰ З товариств. *Діло*. 1906. 9 лютого. С. 3. [Про перші загальні збори товариства «Бандурист»].

³¹ Горак Я. Історія викладання музично-теоретичних дисциплін у Вищому музичному інституті у Львові (1903–1939 рр.). *Українська музика*. 2018. Ч. 1(27). С. 29.

³² Мельник Л. Музична журналістика: теорія, історія, стратегії. На прикладах із щоденної преси Львова від початків до сьогодення. Львів: ЗУКЦ, 2013. С. 237.

опублікована 1892 р. у декількох номерах газети «Kurier Lwowski». Поштовою до її написання стала міжнародна музично-театральна виставка, що відбулася того року у Відні, на якій були репрезентовані музичні здобутки деяких слов'янських народів, зокрема поляків. Загалом позитивно оцінюючи польську частину виставки, І. Франко у своєму дописі зосередив увагу на виданій німецькою мовою брошурі «Музика і театр у поляків», авторами якої були А. Щепанський та Ф. Биліцький. Письменник, подаючи польський переклад праці Ф. Биліцького (цей розділ брошури присвячений історії польської та руської музики), прагнув доповнити її інформацією, що стосувалася передусім джерельної бази досліджень. Найбільший інтерес у цій статті викликає її останній розділ, у якому автор характеризує стан і розвиток української музики в ХІХ ст. Ситуацію в підросійській Україні І. Франко розглядає як явище русифікації української інтелігенції, виділяючи «з невеликої горстки тих, що зберегли свою національну свідомість і своїми працями надали їй блиску і слави», тільки трьох. О. Марковича, М. Лисенка та П. Ніщинського³³. Водночас письменник стверджує, що провідною рисою української артистичної музики романтичної доби є народна пісня, яка надає їй «характеру незвичайної святості та оригінальності». Натомість про стан української музики в Галичині письменник зазначає, що тут донедавна панувала церковна традиція, відсвіжена сентиментальними романсами від 1820-х років.

Важливими здобутками галицької музичної періодики є статті А. Вахнянина про Д. Бортнянського, одна з яких («Два реформатори церковного співу») була опублікована в «Артистичному віснику» (1905) і викликала негативну реакцію І. Франка. Проблеми, порушені Франком у дописі «Думки профана на музикальні теми» в тому самому «Артистичному віснику», стосувалися передусім національної сутності музики Д. Бортнянського. Під враженням від уже згаданої рецензії І. Франка та допису Ф. Колесси «Кілька слів про збиране і гармонізоване українських народних пісень з доданем листів Миколи Лисенка»³⁴ дискусію щодо національної природи музики продовжив С. Людкевич у статті «Націоналізм у музиці», опублікованій у VI–X номерах «Артистичного вісника» за 1905 р. Автор зазначив, що цінні та цікаві статті Ф. Колесси й д-ра І. Франка звернули його увагу на деякі вияви культурного і духовного життя галичан, зокрема на проблему національної визначеності галицької музики. Водночас композитор пише про те, що «справа націоналізму в штуці і музиці не всюди так ясна і зрозуміла, і то з різних скомплікованих причин»³⁵, оскільки внаслідок впливу та запозичення національних елементів сусідніх культур обличчя народів постійно змінюється. Тому про чистоту національного стилю в мистецтві треба говорити дуже обережно, тим паче, що XVI, XVII і навіть XVIII ст. не встигли «виробити ніякого тривкого, стійного, а тим менше свідомого національного напрямку в музиці»³⁶. Полемізуючи з

³³ Франко І. Музика польська і руська. *Іван Франко про музику. До 150-річчя від дня народження та 90-річчя від дня смерті Івана Франка* / упоряд. Т. Коноварт. Львів, 2006. С. 56. (Серія «Історія української музики»; вип. 14).

³⁴ Колеса Ф. Кілька слів про збиране і гармонізоване українських народних пісень з доданем листів Миколи Лисенка. *Артистичний вісник*. 1905. № 2–5. С. 16–20; 35–39; 51–53.

³⁵ Людкевич С. П. Націоналізм у музиці. С. 36.

³⁶ Там само. С. 39.

Ф. Колессою щодо питання про національну визначеність музики, автор вказує на хибність міркувань останнього стосовно того, що видання збірників народних пісень потрібне для наукових студій, які «вказали б основи й закони національного музичного стилю»³⁷. Людкевич стверджує, що творення національного напрямку в мистецтві «є продуктом творчої сили життя, елементарних змагань та поривів, яким поетична інтуїція й культурний інстинкт дає закони, – а не ділом систематичних дослідів науки»³⁸. Дискусію з Ф. Колессою композитор продовжив й у статті «Кілька поправок до так званого питання про український пісенний стиль», написаній 1907 р. вже під час навчання у Відні, але опублікованій 1908 р. у львівській газеті «Діло».

Важливу роль у національно-культурному житті Галичини другої половини XIX – початку XX ст. відігравав музичний театр, завдяки якому митці змогли «реконструювати» картини, звуки й образи нації в їхній конкретній специфічності та, за виразом Е. Сміта, з «археологічною» правдоподібністю. Незважаючи на те, що опери А. Вахнянина («Купало») та Д. Січинського («Роксоляна») були поодинокими зразками оперного жанру в галицько-українській культурі кінця XIX – початку XX ст., вони набули універсального значення, оскільки в них композитори прагнули реалізувати всезагальні інтереси, адже і в «Купалі», і в «Роксоляні» центральною є тема Батьківщини, чії діти – герої, життя яких суголосне патріотичним очікуванням тогочасного національно налаштованого суспільства. Тому ці згадані твори сприяли конструюванню національної ідентичності, що допомагало нації самовизначитись і творити фундамент власної легітимності. І. Франко стверджував, що галицькі русини не мають своєї національної історії, яка, будучи виставленою на сцені, могла б сприяти піднесенню національного духу. Тому звернення А. Вахнянина та Д. Січинського до часів турецьких набігів можна трактувати як прагнення реалізувати «горизонт очікування» тогочасної національно-свідомої публіки, що хотіла бачити на сцені героїв з яскраво вираженою харизмою, які б утілювали шляхетний національний дух, здатність самопожертви в ім'я Батьківщини.

Криза австрійської імперської ідентичності, що стала специфічною ознакою віденського fin-de-siècle, вплинула на світогляд композиторів, початок діяльності яких припав на перші десятиліття XX ст. Нову добу в історії галицької музики репрезентують композитори віденсько-празької школи – Станіслав Людкевич і Василь Барвінський, які зробили прорив у тогочасній галицькій музичній свідомості, продемонструвавши високий рівень професіоналізму і модерне мислення. Саме вони почали активно розширювати горизонти галицької музики, руйнуючи її традиційні жанрові канони. Завдячуючи Барвінському, чії інструментальні твори в першій третині XX ст. здобули визнання у світі, українська музика в нехарактерних для неї раніше жанрах почала формувати позитивний «образ» власної культури для «інших» культур. Тому українська ідентичність Людкевича та Барвінського – це передусім модерна ідентичність, для якої особливо важливі чуття свободи та індивідуальності митця.

Мирослава Новакович

³⁷ Людкевич С. П. Націоналізм у музиці. С. 49.

³⁸ Там само.