

пісенної коломийки виявляється характерним синкопуванням першої фрази головної теми, багатой на фермати та мелізми, що за типом образності нагадує українські історичні пісні чи гуцульські співанки-хроніки. У фортепіанній фактурі переважає октавно-акордовий виклад, який насичений органними пунктами.



Фуга подвійна: перша тема (4-тактне речення) побудована на тій самій гуцульській мелодії, що й прелюдія; друга (двотактова) – на кварсектакордовій поспівці, запозиченій із середини прелюдії. Завдяки пунктирним вкрапленням друга тема фуги набуває героїко-вольових рис. У яскравій кульмінації циклу, яка припадає на кодус фуги, композитор використовує складні поліфонічні переплетення голосів, котрапунктичні зіставлення обох тем фуги, колосальні зростання фактурних та динамічних планів (аж до розщеплення клавіру до трьох нотонаосців). Всі ці засоби дозволили Нижанківському «симфонізувати» скромну пісенну тему, надати їй епічного відтінку. Таке сміливе подолання меж апріорно-канонічного фольклорного жанру стало багатообіцяючим кроком, що передбачив наступні узагальнюючі коломийкові «прозоріння» фортепіанної музики М. Колесси та А. Кос-Анатольського, опери Ю. Мейтуса «Украдене щастя», симфонічних композицій М. Скорика та Є. Станковича.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Булка Ю. Нестор Нижанківський / Ю. Булка. – К.: Музична Україна, 1972. – 39 с.
2. Булка Ю. Нестор Нижанківський. Життя і творчість / Ю. Булка. – Львів–Нью-Йорк: Вид-во М.П. Коць, 1997. – 60 с.
3. Гнатюк В. Коломийки Т. 1-3 / В. Гнатюк. Етнографічний збірник НТШ. – Львів, 1905-1907. – Т. 17-19. – 596 с.
4. Гординська-Каранович Д. Нестор Нижанківський / Д. Гординська-Каранович. Вибрані фортепіанні твори. – Нью-Йорк, 1984. – С. 3.
5. Ішук Я. Коломийка в українській фортепіанній музиці середини ХІХ – другої половини ХХ століть / Я. Ішук. Магістерська робота. – Львів, 2006. – 46 с.
6. Молчко У. Фортепіанна творчість Нестора Нижанківського / У. Молчко. – Дрогобич: Коло, 2001. – 66 с.
7. Сов'як Р. Остап Нижанківський. Нарис про життя і творчість / Р. Сов'як. – Дрогобич, 1994. – 87 с.
8. Франко І. Володимир Гнатюк. Коломийки. Т. II / І. Франко. Зібрання творів у 50 томах. – К.: Наукова думка, 1982. – Т. 37. – С. 147-149.

УДК 78.442

О.В. МІЗЮК

#### МАЙСТЕР ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МІНІАТЮРИ

У статті визначено значення інструментальних мініатюр у концертному репертуарі видатного віолончеліста Емануеля Фойєрмана (1902-1942). Розглядаються інтерпретаторські принципи Е. Фойєрмана на прикладі його власних транскрипцій віртуозних п'єс для скрипки.

Проаналізовано найбільш відомі грамофонні та кінозаписи інструментальних мініатюр, зроблені віолончелістом протягом його життя.

*Здійснено спробу дати оцінку внеску Е.Фойєрмана в утвердженні віолончелі як солюючого інструмента на концертних сценах першої половини минулого століття.*

**Ключові слова:** *Е.Фойєрман, п'єси для віолончелі, віолончельні транскрипції віртуозних скрипкових п'єс.*

О.В. МИЗЮК

### МАСТЕР ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МИНИАТЮРЫ

*В статье определяется значение инструментальных миниатюр в концертном репертуаре выдающегося виолончелиста Эммануэля Фойерманна (1902-1942). Рассматриваются интерпретаторские принципы Э. Фойерманна на примере его собственных транскрипций виртуозных скрипичных пьес.*

*Проанализированы наиболее известные грампластинные и кинозаписи инструментальных миниатюр, сделанные виолончелистом.*

*Делается попытка оценить вклад Э. Фойерманна в процесс утверждения виолончели как солирующего инструмента на концертных сценах первой половины прошлого столетия.*

**Ключевые слова:** *Э. Фойерманн, пьесы для виолончели, виолончельные транскрипции виртуозных скрипичных пьес.*

O.V. MIZYUK

### MASTER OF INSTRUMENTAL MINIATURE

*The salon works in the concert repertoire of Emanuel Feuermann. The realization of interpretive principles of E. Feuermann in his own arrangements of virtuoso pieces for the violin*

*An analysis of Feuermann's most significant recordings of salon works.*

*Feuermann's contribution to the process of appreciating the cellist as a soloist on the concert stages of the first half of the last century.*

**Key words:** *E. Feuermann, salon works for cello, cello transcription of virtuoso pieces for violin.*

Виконавський талант видатного віолончелиста ХХ-го століття Емануеля Фойєрмана був універсальним та різностороннім. Вміння вибудувати драматургію великих музичних творів, чуйність справжнього ансамбліста поєднувались з майстерністю створювати яскраві образи в невеликих за розмірами віолончельних п'єсах. Необмежена свобода володіння інструментом дозволяли Фойєрманові блискуче виконувати віртуозні мініатюри, теплий звук та бездоганне відчуття музичної фрази робили його кантилену неповторною.

Як музикант Емануель Фойєрман формувався в добу, коли віолончель ще не зайняла належного їй місця на концертній естраді. На тогочасних сценах царювали скрипалі, піаністи та співаки. Пізніше у своїй незакінченій методичній праці «Нотатки з інтерпретації» Фойєрман визначить загальноприйнятий стандарт віолончельного виконавства початку минулого століття і як наслідок ставлення публіки до виконавців-віолончелістів: «Дряпання, брудний звук, бідність фразування, непередаване глісандо і навіть жахлива інтонація були характерними рисами віолончельної гри. Ніхто не уявляв можливості вислухати цілий сольний концерт віолончелиста – ну, хіба що декілька коротких соло; обробки гавоту, менуету чи адажіо, все загане з певним «шмальтцем». І хоча список славетних віолончелістів у той час вже прикрашали імена Д.Поппера, Ю.Кленгеля та навіть молодого П.Казальса – це були найімовірніше винятки; яскраві виконавці-віолончелісти були лиш невеликою групою поряд з цілою армією солістів-скрипалів.

У цей період особливою популярністю користуються виконавці-вундеркінди. Юні Яша Хейфец чи Міша Ельман дивували слухачів досконалою технікою та зрілою інтерпретацією складних музичних творів. Яскравим світлом запалилася і зірка маленького скрипаля Зигмунда Фойєрмана, старшого сина в родині Фойєрманів. Емануель, який був

свідком неспинного вдосконалення виконавської техніки свого брата, не міг уникнути скрипкової естетики і не сприймав свій власний інструмент як фізично вибагливіший через більші розміри. У тих самих «Нотатках з інтерпретації» Фойерман згадує, що в час, коли він почав концертувати, критиків шокувало, «що він грає на віолончелі як на скрипці, тому що вони звикли до прийнятого рівня гри на віолончелі», рівня, про який говорилося вище.

Невід'ємною складовою частиною Фойерманівського концертного репертуару початку 20-х років ХХ ст. є п'єси для скрипки. Деякі з них він буде часто виконувати протягом всієї кар'єри.

Поштовхом до транскрипцій віртуозних скрипкових мініатюр у ранньому періоді творчості музиканта стали три фактори – формування його музичної особистості під впливом близького знайомства зі скрипковою літературою; добре володіння верхніми регістрами віолончелі і досконалість техніки як правої, так і лівої руки; бажання поліпшити суспільну думку про можливість свого інструмента.

У той час не тільки Е.Фойерман старався довести, що можливості віолончелі набагато ширші, ніж було прийнято. Так, наприклад, в Берлінській філармонії існувала традиція: віолончеліст, який займає посаду концертмейстера групи, мав заграти колегам власну транскрипцію «Циганських наспівів» П.Сарасате. І хоча Е.Фойерман ніколи не був музикантом оркестру Берлінської філармонії, це свого роду випробування привернуло його увагу. До нас дійшли дві версії обробки Е.Фойерманом першої, повільної частини «Циганських наспівів» П.Сарасате, записані віолончелістом в 1922 та 1927 роках. Ті записи, зроблені на тогочасних німецьких студіях, часом не дуже якісні, з невірним звуком дають можливість зрозуміти масштаб таланту артиста, простежити його творчий ріст, процес віднайдення особистої манери гри. Адже 20-ті роки – це час становлення виконавського стилю Е.Фойермана. І хоча в деталях транскрипції різняться (так, наприклад, на записі 1922 року для викладення основних тем Фойерман обирає скрипковий регістр, ніби максимально ускладнюючи завдання, а в записі 1927 року ці самі місця заграні октавою нижче), обидві інтерпретації вражають досконалістю техніки, бездоганною інтонацією, феєричністю виконання пасажів (у записі 1927 року віолончеліст навіть застосовує суто скрипковий прийом *pizzicato* лівою рукою у низхідному через весь гриф пасажі), майстерністю штрихів. Крізь хрипи старого запису можна почути безкінечну тугу пісень мандрівних музикантів – так Фойерман, вміло застосовуючи інтенсивну вібрацію та швидкі *glissandi*, імітує звучання циганської скрипки.

Хоч відомо, що в концертах Е.Фойерман виконував твір повністю, з якихось причин в обох випадках він обмежився записом тільки першої частини. У наш час віолончелісти намагаються повернути транскрипцію Емануеля Фойермана до концертного життя. Так, талановитий американський віолончеліст Брінтон Сміт, який є пропагандистом та дослідником творчості славетного виконавця, на вечорі пам'яті Фойермана, що відбувся в Нью-Йорку в кінці 2008 року, запропонував слухачам твір П.Сарасате повністю. Анонсуючи виконання, Б.Сміт наголосив, що власне так цей твір грав Фойерман на своїх концертах.

Довгий час лише відгуки рецензентів були основним джерелом інформації про долю опрацювання Фойерманом іншого твору Пабло Сарасате – «Сапатеадо». Зі статей радянських музикознавців, що були присутніми на концертах віолончеліста в Москві та Ленінграді в кінці 20-х років, можна дізнатися, що «Сапатеадо» Фойерман «виконував в оригінальній тональності, на відміну від інших віолончелістів, що грали цей твір квінтою нижче». [1, с. 258]. Але з виходом у 2001 році диска «Емануель Фойерман. Рідкісні записи 1934-1942» («Cello classics») у широкого кола шанувальників музики є можливість переконатися в майстерності віолончеліста. На диску представлений єдиний запис виконання Фойерманом власної транскрипції «Сапатеадо», що зберігся. Твір був записаний під час трансляції каліфорнійської радіопрограми «Крафт М'юзік Холл». Акомпанував Фойерманові піаніст Теодор Зайденберг. Якість запису невисока, тембри інструментів спотворені, але інтонаційна досконалість та легкість, з якою віолончеліст виконує п'єсу Сарасате, створюють незабутнє враження. Один з найяскравіших моментів цього виконання – пасажі *pizzicato* лівою рукою, зіграні настільки чітко та дзвінко, що в слухача виникає повна ілюзія стукоту підборів.

Згадки про ще одну обробку віртуозної п'єси для скрипки, яку грав Е.Фойерман, з'являються тільки на програмках концертів віолончеліста в Німеччині та Англії початку 20-х років ХХ-го сторіччя – це карколомно складний твір Ніколо Паганіні «I palpiti».

У репертуарі віолончеліста від перших днів його кар'єри чільне місце займали віртуозні твори, написані спеціально для віолончелі. Це насамперед мініатюри та концертні п'єси Д.Поппера, концертні п'єси А.Дворжака, К.Вебера, М.Бруха. Особливо часто у виконанні Е.Фойермана звучать п'єси Д.Поппера, дуже популярні у тогочасних віолончелістів і не менш актуальні в наші дні.

І в 20-ті, і в 30-ті роки минулого століття в концертах Фойерман виконує «Танець ельфів», «Прялку», «Іспанську серенаду», мініатюру «Метелик», урочисті «Угорську рапсодію» та «Концертний полонез». Майже всі ці твори були записані в період з 1921 по 1932 роки на німецьких студіях звукозапису. Так, «Танець ельфів» був записаний вісімнадцятирічним Фойерманом під час його першої спроби звукозапису 15 грудня 1921 року. У 1924 і в 1927 роках ним двічі була записана «Іспанська серенада», в 1926 році – «Близкучий полонез» та «Угорська рапсодія». Восени 1932 року віолончеліст записує «Метелик» та перезаписує «Угорську рапсодію». Записи двох останніх творів викликають особливий інтерес.

Коротенька п'єса «Метелик» стала справжньою перлиною в колекції записів Емануеля Фойермана. Дрібний бісер Фойерманівського *sautille* робить композиторський образ (метелика, що кружляє та тріпоче крильцями) майже зримим. Крім бездоганних штрихів – *sautille*, летючого *staccato*, враження безтілесності посилює знайдена віолончелістом тембральна барва – звук віолончелі нагадує легке людське дихання. Ця п'єса дає змогу оцінити майстерність як Фойермана-віртуоза, так і Фойермана-колориста. Партію фортепіано на записі виконав Арпат Шандор – один з акомпаніаторів Яші Хейфеца.

Виконання Фойерманом «Угорської рапсодії» Д.Поппера дозволило Анет Моро високо оцінити вміння віолончеліста відшукати приховані достоїнства у творі, який не вважається високохудожнім. Таким даром, продовжує Моро, володів і Яша Хейфец. Тож не даремно публіка так любила «салонні» п'єси в їхньому виконанні [6, с. 303].

Дійсно, дві версії «Угорської рапсодії» – записи 1926 та 1932 років – приваблюють природною імпровізаційністю та віртуозним блиском. І якщо, безумовно, рівень якості запису 1932 року вищий (це і не дивно, у 30-х роках процес звукозапису був набагато досконалішим, що пов'язано з винайденням мікрофону), то рівень якості виконання в обох випадках надзвичайно високий. У повільних речитативних частинах віолончеліст ніде не втрачає почуття міри; у записі 1932 року ці фрагменти звучать більш епічно, тоді як у версії 1926 року настрої більш елегійний. Швидкі, танцювальні частини, в яких Фойерман демонструє ідеальне *sautille* та швидке *spiccato* – це вихор бадьорості та життєрадісності. Особливо яскраво звучать пасажі, де мелодичний хід проходить у басу. У версії 1932 року швидкі фрагменти виконані більш легким летючим штрихом, тоді як штрихи, застосовані віолончелістом в швидких частинах «Угорської рапсодії» у записі 1926 року, більш пружні, «м'ясисті». В обох випадках Фойерманові акомпанує невеликий оркестр. У записі 1926 року – це група музикантів з оркестру Берлінської державної опери під керівництвом Міхаеля Таубе. У 1932 році віолончеліст записує п'єсу Д.Поппера в супроводі оркестру, що складався з музикантів Берлінської філармонії, яким диригував Пауль Клетцкі.

Під час свого другого турне на Далекий Схід у 1936 році на японській студії Ніппонофон Фойерман записує цілу низку «салонних» п'єс в основному кантиленного характеру. Серед них «Лебідь» К.Сен-Санса, «Мелодія» А.Рубінштейна, «Сентиментальний вальс» П.Чайковського та Мі-бемоль мажорний «Ноктюрн» Ф.Шопена. (Партію фортепіано виконує його тодішній постійний акомпаніатор піаніст і диригент Вольфганг Ребнер).

«Ноктюрн» Ф.Шопена віолончеліст записує вже втретє (дві попередні версії були зроблені в 1921 та 1927 роках). Він використовує обробку Д.Поппера, але вносить свої редакційні правки.

Ностальгія музика Шопенівського «Ноктюрну» дозволяє нам побачити іншого Фойермана – Фойермана-лірика. Віолончеліст виконує п'єсу, роблячи порівняно мало темпових відхилень. Про цей ступінь свободи, доступний лише великим митцям, Ф.Ліст

писав: «Ти бачиш дерево - його листя підкорюється найменшому подиху вітру, між тим його стовбур зберігає свою попередню форму» [2, с. 239].

Порівнюючи виконання «Ноктюрну» Е. Фойерманом з виконанням цього твору видатними віолончелістами, зафіксованими в записі в різні роки ХХ ст. – Пабло Казальса (запис 1926 року), Д. Шафрана (запис 1982 року), запис, зроблений Д.Л. Вебером в наші дні – можна без перебільшення сказати, що Фойерманові вдалося найточніше передати почуття, яке сам Шопен у своїх бесідах з Ф. Лістом називав польським словом «zal» і яке «складало основу його серця» [2, с. 93], живлячи його творчість.

Безкінечна ніжність, легкий сум за тим, що не збулося, охоплюють з перших нот звучання віолончелі майстра. Несподівано підкреслюючи танцювальність однієї з невеликих фраз, Е. Фойерман створює ілюзію відзвука блискучого та урочистого полонезу, принесеного вітром з далекого балу. Коротка мить – і знову світлий смуток огортає душу слухача, пронизаний вечірнім сонцем спокій розливається навкруги. Виконання Е. Фойерманом Мі-бемоль мажорного «Ноктюрну» можна назвати однією з найбільш зворушливих та поетичних картин світової виконавської скарбниці.

У репертуарі Е. Фойермана був ще один твір Ф. Шопена – власна редакція «Інтродукції та блискучого полонезу», який був записаний у 1939 році на американській студії RCA Victor. Цей твір прозвучить на останньому в житті Е. Фойермана сольному концерті, що відбувся в кінці березня 1942 року в філадельфійському Кертис-інституті. Його інтерпретація «Інтродукції та блискучого полонезу» стала свого роду еталоном – через 30 років після смерті виконавця рецензент у захопленому відгуку на виступ іншого видатного віолончеліста ХХ століття Валентина Фейгіна, бажаючи дати найвищу оцінку, прирівнює виконання Шопенівського твору Фейгіним до виконання Фойермана.

На жаль, обсяг статті не дає можливості приділити увагу всім п'єсам з широкого репертуару Е. Фойермана. Але не можна не сказати хоч би кілька слів про єдине відео-свідчення виконавської майстерності віолончеліста.

Семихвилинний чорно-білий фільм кінця 1941 року представляє Е. Фойермана, що виконує у приміщенні кіностудії дві п'єси – «Рондо» А. Дворжака та «Прялку» Д. Поппера (обидва твори з відчутними купюрами) в супроводі піаніста Теодора Зайденберга. Це був фрагмент повнометражного просвітницького фільму «Музична пригода», в якому, крім Емануеля Фойермана, з'являлися інші відомі виконавці – інструменталісти та співаки.



Деякі розбіжності між звучанням і картинкою наштовхнули музикознавців на припущення, що звукозапис та кінозйомки проводилися в різний час, найімовніше «саундтрек» був записаний раніше.

Так, наприклад, один з пасажів в «Рондо», судячи зі звучання, зіграний на «Ля» струні; проте камера фіксує Фойермана, що грає цей хід на струні «Ре» [7].

Проте цей фільм дає нам унікальну змогу побачити на власні очі видатного віолончеліста, скласти уявлення про його постановку та унікальну манеру гри.

Що вражає найбільше – це відсутність найменшого фізичного зусилля, абсолютна природність рухів. Підозріння, що певна розслабленість спричинена тим, що віолончеліст тільки «ілюструє» перед камерою записаний попередньо звук, спростовують багаточисленні фотографії з концертів та репетицій, які підтверджують, що власне такою, позбавленою будь-якої напруги, була звична манера гри Фойермана. Єдине, чого бракувало свідкам його виступів, – це звички втягувати щоки під час грання. Протягом всього фільму Фойерман лише один раз опускає очі на струни, починаючи «Прялку». Весь інший час його погляд безтурботно блукає по студії – Фойерман зорозво не контролює бездоганну роботу рук.

Ще одна цікава деталь – віолончеліст інтенсивно використовує верхню частину смичка. Так, наприклад, *sautille* він грає досить високо у верхній половині, швидше ближче до шпича, ніж до середини смичка.

Підсумовуючи, хотілось би сказати, що записи віолончельних мініатюр, зроблені Е.Фойерманом протягом 20-30-х років минулого століття, дають нам змогу говорити про віолончеліста як про майстра невеликих жанрових п'єс, що володів чудовим талантом перевтілення, вмів створити вражаючий образ, розкрити безліч найделікатніших відтінків настрою.

Переглядаючи афіші виступів віолончеліста, можна зауважити, що він завжди старався завершити сольний концерт декількома «легкими» п'єсами, якою би серйозною не була основна програма. Можливо, власне «легкі» п'єси, виконані Фойерманом на найвищому художньому рівні, відіграли важливу роль у процесі завоювання його інструментом значно ширшої аудиторії слухачів, утвердженні віолончелі на великій концертній естраді.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Гинзбург Л.С. История виолончельного искусства : в 4 т. / Лев Соломонович Гинзбург – Москва: Музыка, 1978. - Кн. 4: Зарубежное виолончельное искусство XIX-XX веков. - 407 с.
2. Коптяев А.П. Музыка и культура: Сб. муз.-ист. и муз.-крит. ст. /Александр Петрович Коптяев. – Москва–Лейпциг: Издатель П.Юргенсон, 1903. – 279 с.
3. Лист Ф. Ф.Шопен /Ференц Лист; [Пер. с франц. С.А.Семеновского]. – Москва: Музгиз, 1956. – 430 с.
4. Худoley И. На концертах Валентина Фейгина /И.Худoley // Советская музыка. - 1973. - №11. – С. 70 - 72.
5. Itzkoff S.W. Emanuel Feuermann, virtuoso /Seymour W. Itzkoff. – The University of Alabama Press, 1979. – 247 p.
6. Morreau A. Emanuel Feuermann /Annette Morreau. - Yale University Press, 2002. – 420 p.
7. Brinton Averil Smith. The Physical and Interpretive Technique of Emanuel Feuermann : Doctoral thesis, Juilliard School of Music. - New York, 1997. - 65 p. (Матеріал з Інтернету).

### ДОДАТОК

П'єси, що входили в репертуар віолончеліста (список творів, що найчастіше виконувались на концертах, під час радіотрансляцій та були записані):

**Й. С. Бах.** Арія з третьої сюїти.

**Й. С. Бах – Ш. Гуно.** Ave Maria.

**М. Брух.** Kol nidrei.

**К. Глюк.** Мелодія.

**Е. Гранадос.** Іспанський танець. Інтермецо.

**К. Давидов.** Біля фонтана.

**А. Дворжак.** Рондо. Лісова тиша.

**Ц. Кюї.** Контабиле. Східна мелодія.

**Д. Поппер.** Танець ельфів. Іспанська серенада. Угорська рапсодія. Концертний полонез. Метелик. Прялка.

**П. Сарасате.** Циганські наспіви. Сапатеадо.

**К. Сен-Санс.** Allegro appassionato. Лебідь.

**П. Чайковський.** Сентиментальний вальс.

**Ф. Шопен.** Ноктюрн ми бемоль мажор. Вальс ля мінор. Інтродукція і блискучий полонез.

**Ф. Шуберт.** Ave Maria.

УДК 78.27 (Укр.)

Я.Р. ГОРАК

### **ВОЛОДИМИР САДОВСЬКИЙ ТА СТАНІСЛАВ ЛЮДКЕВИЧ: ДО ХАРАКТЕРИСТИКИ ВЗАЄМИН**

*У статті зроблена спроба якнайповніше зібрати і систематизувати факти майже 40-річних контактів священика, диригента, музичного критика Володимира Садовського і композитора Станіслава Людкевича в різних сферах музичного життя Галичини першої половини ХХ ст.: музично-громадській, видавничій, науковій, диригентській, музично-критичній. Зібраний матеріал показує, що взаємини обох митців були взаєминами односторонніх, які своєю діяльністю в різних галузях музичного життя сприяли його активізації і професіоналізації.*

**Ключові слова:** Володимир Садовський, Станіслав Людкевич, «Союз співацьких і музичних товариств», «Артистичний вістник», Андрей Шептицький, Львівський архієпархіальний собор.

Я.Р. ГОРАК.

### **ВЛАДИМИР САДОВСКИЙ И СТАНИСЛАВ ЛЮДКЕВИЧ: К ХАРАКТЕРИСТИКЕ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ**

*В статье впервые возможно полно собраны и систематизированы факты почти 40-летних контактов священника, дирижера, музыкального критика Владимира Садовского и композитора Станислава Людкевича в разных сферах музыкальной жизни Галичины первой половины ХХ в.: музыкально-общественной, издательской, научной, дирижерской, музыкально-критической. Собранный материал доказывает, что контакты эти были взаимоотношениями односторонних, которые своей деятельностью в разных сферах музыкальной жизни способствовали ее активизации и профессионализации.*

**Ключевые слова:** Владимир Садовский, Станислав Людкевич, «Союз певческих и музыкальных обществ», «Артистический вестник», Андрей Шептицкий, Львовский архиепархиальный собор.

Y.R. HORAK

### **VOLODYMYR SADOVSKYI AND STANISLAV LIUDKEVYCH: TO THE CHARACTERISTIC OF RELATIONSHIPS**

*For the first time, the article attempts to gather and systematize the facts of 40-year contacts between V. Sadovskyi and S. Liudkevych. The contacts occurred in the various spheres of music life in Galicia of the first half of the XXth century, such as music and public, publishing, scientific, conductor, and music and critical spheres. The gathered materials reveal the relationships between the both artists as the ones of adherents, whose activity in the various spheres of music life assisted its activation and raise of professionalism.*