

Міністерство культури та інформаційної політики України  
Департамент з питань культури, національностей та релігій  
Львівської обласної військової адміністрації  
КЗ ЛОР Навчально-методичний центр культури і мистецтв Львівщини  
Управління гуманітарної політики Дрогобицької РВА  
КЗ ЛОР Дрогобицький музичний фаховий коледж ім. В.Барвінського

*135-річчю від дня народження Василя Барвінського  
присвячується*

**«МУЗИЧНА УКРАЇНКА»**  
*(композитори України у парадигмі  
світової музичної культури)*

Збірник тез  
V Всеукраїнської науково-практичної конференції

23 березня 2023 року  
м. Дрогобич

*Редактори-упорядники*  
*Ольга Сенік*  
*Микола Фендак*

Дрогобич  
ТзОВ «Трек ЛТД»  
2023

УДК 78:37.01  
(477) (08)  
М82

ISBN 978-617-7990-32-0

*Рекомендовано до друку Педагогічною радою  
Дрогобицького музичного фахового коледжу  
імені Василя Барвінського  
(протокол №2 від 08 березня 2023 року)*

**Музична Україніка (композитори України у парадигмі світової музичної культури: збірник матеріалів V Всеукраїнської науково-практичної конференції (ДМФК ім. В. Барвінського, 23 березня 2023 р., м. Дрогобич) / [редактори-упорядники О.Сеник, М.Фендак]. Дрогобич 2023, ТзОВ «Трек ЛТД» 2023. 108.**

У збірнику вміщено тези учасників V Всеукраїнської науково-практичної конференції «Музична Україніка» (композитори України у парадигмі світової музичної культури) із присвятою 135-річчю від дня народження Василя Барвінського (1888–1963), ім'я якого з честю носить Дрогобицький музичний фаховий коледж. Свої наукові дописи пропонують наукова спільнота України, викладачі закладів спеціалізованої мистецької освіти та фахової передвищої освіти. Значну частину публікацій займають дослідження, присвячені неординарній особистості Василя Барвінського. У збірнику розглядаються також питання полівекторності українського музичного простору, аспекти української педагогічної думки, висвітлено творчі постаті, для яких рік 2023 став ювілейним.

Видання адресоване науковцям, викладачам та студентам музичних ВНЗ, а також усім, хто цікавиться творчою постаттю Василя Барвінського, композиторськими тенденціями митців України від минулих часів до сьогодення.

ISBN 978-617-7990-32-0

#### **Рецензенти:**

**Бермес Ірина Лаврентіївна** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва Факультету початкової освіти та мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка

**Чумак Юрій Вікторович** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки Факультету початкової освіти та мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка, в.о.директора КЗ ЛОР Дрогобицький музичний фаховий коледж ім. В.Барвінського

*Редакція не завжди поділяє думки авторів, за зміст, академічну добросовісність, достовірність інформації та точність цитувань відповідальності не несе. При передруці статей посилання на збірник є обов'язковим.*

© Сеник О. Фендак М. упорядкування, 2023  
© ТзОВ «Трек ЛТД» 2023

# **ВАСИЛЬ БАРВІНСЬКИЙ: ВІДРОДЖЕНА ПАМ'ЯТЬ**

*(до 135-річчя від дня народження)*

**Юліана БУРДА**

*м. Дрогобич, Україна*

## **ЗБІРКА В. БАРВІНСЬКОГО**

### **«НАШЕ СОНЕЧКО ГРАЄ НА ФОРТЕП'ЯНІ»:**

#### **ІСТОРІЯ НАПИСАННЯ ТА ЇЇ ХАРАКТЕРНІ ОСОБЛИВОСТІ**

Особливу цінність в українській фортепіанній педагогіці представляє видана у середині 1930-х рр. високохудожня збірка Василя Барвінського «Наше сонечко грає на фортеп'яні». Туди увійшло двадцять п'єс для початкового музичного навчання. Вони віддзеркалюють виняткову увагу композитора-піаніста до професійного виховання юних початківців.

Її автор писав: «Метою цієї збірки було зв'язати українську дитину вже у початках її фортепіанних студій з українською мелодикою і піснею, намагаючись різноманітністю гармонії, голосоведінням і не так вже дешевою чи простою фортепіанною фактурою піднести чи виробити смак дитини» [2, с. 27].

Перше видання циклу дитячих фортепіанних мініатюр «Наше сонечко грає на фортеп'яні» вийшло завдяки Союзу Українських Професійних Музик у Львові у 1935 р. Збірку цю Василь Барвінський присвятив доньці його друзів, Марічці Пшеничці, яка згодом стала відомим музикознавцем Марією Загайкевич. У це видання спочатку ввійшло десять п'єс із двадцяти задуманих і згодом опублікованих у інших виданнях. Цікавою особливістю першої збірки стала наявність чорно-білих ілюстрацій до кожної із п'єс згідно з її програмною назвою у виконанні художника Р. Якимовича [1, с. 54]. Це певним чином урізноманітнило і збагатило дане видання, оскільки ці ілюстрації стали поштовхом для розвитку образної художньої уяви учня, який додатково міг їх розфарбувати на свій розсуд.

Із плином часу збірка «Наше сонечко грає на фортеп'яні» мала ще кілька видань. Чотирнадцять п'єс вийшли друком у 1941 р. в Києві; п'єси «Колискова», «Жук і жучиха», «Мишечка і ведмідь» опубліковано в Цінціннаті в Сполучених Штатах Америки у 1943 р., «Коломийка» ввійшла у «Збірник фортепіанних п'єс» (зошит перший), виданий у Києві в 1947 р., а ще чотирнадцять п'єс згодом опубліковано у 1961 р.

Незважаючи на невеликий розмір, кожна із цих мініатюр наділена своїм неповторним характером та колоритом. Творам притаманний ліризм, своєрідна поліфонія, що органічно випливає з характеру української народної пісенності, наявність ряду звукообразальних прийомів, а також завершеність та ясність виразу. Їх інтонаційною основою стали майстерно оброблені Василем Барвінським мелодії українських народних пісень і танців.

У п'єсах «Дощик», «Бузько», «Півники молотять», «Сорока-ворона» чуємо дитячі пісні-забавлянки. В мініатюрах «Іди-іди дощику», «Ой не коси, бузьку, сіна», «Два півники», «Сорока-ворона» та знаходимо загалом малохарактерні творчості Василя Барвінського прийоми ілюстративності, наслідування та звукообразальності. У п'єсі «Телятко» чутно специфічні синкоповані інтонації рекрутської пісні «Коли-м ішов з війни» [2, с. 26]. «Мишечка й ведмідь», «Зайчик», «Горобчик» – це цілі музичні казки із яскравими головними героями та цікавими сюжетними деталями. Пташки, тваринки, явища природи оживають у дитячій уяві і роблять світ довкола неї барвистим і цікавим.

Проста фактура п'єс допомагає конкретно розкрити кожен образ та впливає з характеру використаної автором народної мелодії. Ці п'єси також ознайомлюють дітей із найхарактернішими музичними жанрами. Ми чуємо давні пісні календарно-обрядового циклу – «Обжинкову пісню», «Веснянку», щедрівку «Зозуленька», гагілку «Їде, їде Зельман», історичні та епічні пісні «Думка», «Пісня про Довбуша», «Гей, у Львові».

Примітно, що кожна із п'єс збірки «Наше сонечко грає на фортеп'яні» націлена на опрацювання певного виконавського завдання. Наприклад, юний виконавець може розпочати своє знайомство з технікою подвійних нот, репетицій разом із «Зозуленькою», «Сорокою-вороною» та «Дощиком». Оволодіти прийомами *staccato*, *non legato* йому допоможуть «Телятко», «Веснянка», «Сонечко». Одночасно зіграти *staccato* і *legato* дитина навчиться завдяки «Жучку і жучисі» та «Коломийці». Наспівні мелодії почуємо в «Обжинковій пісні», «Думці», «Колядці», «Зозуленьці».

Певні різновиди поліфонії присутні в левовій частці п'єс, а саме в «Лелеці», «Думці», «Зозуленьці», «Колисковій», «Зайчику», «Горобчику», «Їде-їде Зельман», «Обжинковій пісні», «Коломийці», «Колядці», «Сонечку».

Василь Барвінський надзвичайно фантазійно, вишукано та майстерно підійшов до опрацювання народної музики, з незвичною легкістю наповнив її глибоким змістом. Його збірка «Наше сонечко грає на фортеп'яні» вже закріпилася в історії як завжди свіжа, оригінальна й перевірена часом та до сьогодні активно використовується у фортепіанному педагогічному репертуарі.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Німилович О. Фортепіанна творчість Василя Барвінського / Олександра Німилович // Дрогобич : Коло, 2001. 80 с.
2. Фрайт О. Фортепіанні альбоми та цикли українських композиторів для дітей: історія і сучасність: навчально-методичний посібник / Оксана Фрайт // Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2013. 100 с.

**Володимир ГРАБОВСЬКИЙ**

*м. Дрогобич, Україна*

## **ВАСИЛЬ БАРВІНСЬКИЙ У ПАНТЕОНІ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ**

*Найактуальнішою, найважливішою для нас справою є квестія українізації. Беручи під увагу і голоси скептиків чи навіть песимістів, які твердять, що українізація відбувається тільки на папері – не можу не признати, що того, що московщилося протягом століть, не можна махом зукраїнізувати уповні за один чи навіть п'ять або і десять років...*

**Василь Барвінський**

Слова епіграфу належать знаковій постаті в історії української культури і мистецтва. Видатний український композитор, піаніст, педагог, критик-публіцист, громадський діяч Василь Барвінський жив і творив у першій половині ХХ сторіччя. Аналізуючи постать Василя Барвінського з погляду сучасного стану української музичної культури та її впливу у суспільстві, важливо підкреслити наступне: в історії людства в окремих її царинах видатні постаті відігравали важливу, якщо не вирішальну, роль. Музичне мистецтво, як частина світової культури, записало в історії виразні сторінки і власне значною мірою завдячує цим постатям. Ці слова цілком можна віднести й до української музики: залишаючись важливим чинником на всіх етапах розвитку української нації, особливо протягом двох останніх сторіч – переважно драматичних, а то й трагічних – музична культура представлена яскравими іменами. Ці митці були свідомі свого високого покликання та виявляли себе самовіддано й талановито. Чи творіння однієї людини – хай дуже талановитої – можуть істотно змінити усталений хід подій і сутнісно вплинути на суспільство? Факти історії дають позитивні відповіді на ці й подібні питання: окремі особистості не лише впливають на історичний хід, але й залишають по собі помітний слід.

Для сучасної України дуже важливим є приклад діяльності В. Барвінського, який не тільки залишив у музиці оригінальну спадщину, а й плідно працював у різних сферах мистецького життя і своєю різнобічною діяльністю інтенсивно сприяв творенню **цілісної** культури України. Голістичний – органічно цілісний стиль цього діяча є безпосереднім продовженням такої ж праці, яку здійснював Микола Лисенко (1842–1912). Це підтверджується й перечисленими галузями творчості та його, скажімо, диригентською чи адміністративно-організаційною працею. Він більше 30-ти літ очолював у Львові Вищий музичний інститут (згодом – Львівська державна консерваторія, а нині – Львівська національна музична академія) ім. М. Лисенка – за тоталітарної большевицької системи був безпричинно заарештований і впродовж 10 років (1948–1958) разом зі своєю дружиною відбував ув'язнення в концтаборах Мордовії. До речі, таким періодом поневолення – 10 років! – В. Барвінський ніби перейняв «естафету», повторивши час ув'язнення Т. Шевченка.

Українська музична культура у своїй історії має кілька імен, які зробили винятково багато для її становлення й розвитку, ба більше – окремі з них, ніби передбачаючи сучасні проблеми цивілізації та культури у світовому засягу, пророчо застерігали від викликів та небезпек і накреслили шляхи розвитку для майбуття нації. До таких імен належить, безперечно, і постать Василя Барвінського.

Виразно напрошується вияснення поняття, виокремлене в заголовку статті: **пантеон**. За цим словом ховається кілька значень. Закорінений у давньогрецькій міфології, пантеон об'єднував культ богів, а в сучасних пантеонах-некрополях світу – захороненнях – заховуються останки видатних державних діячів, військовиків, письменників, мистців, вчених – одне слово, національних героїв.

В Україні ідея створення національного пантеону широко обговорюється впродовж останніх десятиріч. Враховуючи величезні труднощі у створенні матеріалізованого символу України – пантеону, це,

напевно, питання майбутнього. Бо національний пантеон, це – *«освітній, культурний та духовний центр сучасного українського патріотизму»*

(С. Громовенко). Отже, найпершим чином для нашої культури, для розвитку української нації держави є питання творення символічного пантеону, який був би виповнений славними постатями видатних діячів України. Немає потреби підкреслювати, що крім національних провідників – політичних діячів, військовиків – належне місце буде у науковців, письменників, композиторів... У цьому контексті постать Василя Барвінського у пантеоні займе своє місце. І річ не лише у надзвичайно драматичній долі особистого життя митця – безпідставне ув'язнення, скоєне злочинним режимом, проживання в межах чужих держав та ін. У висвітленні життєпису й творчості літераторів, акторів, композиторів та ін., закономірному аналізу піддаються творчість митця, риси епохи, часом додаються «придатні» факти біографії. Щоб не затулити світлий образ творчих здобутків, не рідко «забувають» подати інші, не завше позитивні характеристики особистості. Але і в цьому контексті В. Барвінський є цілковито промовистою, високопорядною постаттю з поглядів моралі, в тому числі й товарисько-побутової. Варто пригадати дещо парадоксальні слова композитора-побратима Нестора Нижанківського: *«Василь Барвінський – людина злочинної доброти»*, або його багаторічну, незаплямовану дружбу-співпрацю з патріархом української музики Станіславом Людкевичем.

Нині в умовах відновленої державної незалежності ім'я видатного музиканта та громадського діяча впевнено, хоч надто поволі, повертається до нашої духовної скарбниці. Досить ґрунтовно розглянуто риси його композиторської творчості, педагогічні принципи; від 60-х років були доречні спроби охарактеризувати його наукову, музично-критичну спадщину. Також значною мірою відновлено до життя його праці – видруковано музичні твори, значна частина яких була знищена за часів сталінщини, побачила світ частина публіцистики та музикознавчих досліджень. Виходять друком та аналізуються листи як промовисті особисті



свідчення митця про катаклізми бурхливої доби. Початок відновленню імені В. Барвінського в Україні віддавна здійснила невтомна Стефанія Павлишин (1930–2021), а за кордоном – у США – таку місію в цілком особливих умовах відірваності від матірньої землі поклав на себе Роман Савицький-молодший (1938–2015).

Здавалось би, йде нормальний процес відновлення справедливості й повернення до повнокровного мистецького обігу вартісної спадщини однієї з найдіяльніших та найяскравіших постатей в історії сучасної України. Справді це так. Хоч певні труднощі (значна присутність Василя Барвінського в західних областях і майже повна його відсутність у мистецтві, а відтак у свідомості інтелектуальних кіл решти України) й мають місце – відбувається значний поступ «вирівнювання» процесів самоусвідомлення, піднесення значення національної ідентичності в нашому суспільстві. Важливо підкреслити роль спадщини Василя Барвінського в усій її сукупності для утвердження сучасної української культури, яка (спадщина митця) відповідає найвищим міркам мистецької довершеності, ідеалам гуманізму та національної глибини. Власне Василь Барвінський відчував, мабуть, найгострішу потребу **відгукуватися** чи не на всі мистецькі події того часу, **повідомляти** громадськість про їх важливість у сенсі національного буття, **збуджувати** її цікавість і таким чином **залучати** до співучасті широкого кола співгромадян.

Василь Барвінський, перевантажений різними видами мистецько-громадської діяльності, все ж зумів у своїй композиторській творчості втілити, як писав, *«якнайбільше духа української музики»*. Він мріяв про те, що й нашою музикою *«наздоженемо колись інші, щасливіші від нас народи і що, може, нам ще належатиме колись визначна роль у розвої музичного мистецтва»*.

## **ЯК ПРИСВОЮВАЛОСЬ ІМ'Я ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО ДРОГОБИЦЬКОМУ МУЗИЧНОМУ УЧИЛИЩУ**

В 1995 році Дрогобицьке державне музичне училище відзначало свій піввіковий ювілей, але підготовка до нього розпочалась значно раніше, про що свідчать протоколи педагогічних рад та оперативних нарад, що тепер зберігаються в Дрогобицькому міському архіві. Одним з важливих питань, які тоді потрібно було вирішувати в комплексі інших завдань, стосувалось присвоєння училищу до його 50-річчя імені якогось добре знаного діяча української музичної культури, тим паче, що наші найближчі «сусіди» – однотипні навчальні заклади – вже це здійснили дещо раніше (наприклад, Львівське училище отримало ім'я Станіслава Людкевича, Тернопільське – Соломії Крушельницької тощо).

В 1994 році за ініціативою дирекції (в особі директора) педагогічний колектив навчального закладу виявив бажання стати «іменним» і одностайно проголосував за присвоєння училищу імені Василя Барвінського (1888–1963) – видатного українського композитора і піаніста, багаторічного директора і педагога Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка (пізніше Львівської консерваторії), несправедливої жертви сталінських репресій. В. Барвінський ще з 1914 року був активним музично-громадським діячем у західних областях України, дійовим музичним критиком, організатором та постійним консультантом музичних шкіл і філій Інституту в багатьох містах і містечках регіону, зокрема – в Дрогобичі і Бориславі.

Львівське обласне управління культури радо та оперативно підтримало нашу ініціативу, підготувало відповідне клопотання на виконком обласної ради, до якого потрібно було ще додати підтримуючу цей захід характеристику-рекомендацію з вищого музичного навчального закладу III-IV рівня акредитації, інакше кажучи, це мав бути лист-погодження з Вищого музичного інституту (як тоді в черговий раз була перейменована Львівська

консерваторія ім. М. Лисенка). Але цього листа не було передано. Дирекція училища неодноразово зверталась по питанню такого листа до ректорату ВМІ, і, зрештою, вже в лютому 1995 року на зустрічі керівництва училища з членами Вченої Ради в кабінеті ректора нам пояснили, що ВМІ ім. М. Лисенка не має абсолютно нічого проти, щоб Дрогобицьке музичне училище отримало ім'я Василя Барвінського, але – лише після того, як воно буде присвоєне одному з музичних закладів Львова, з яким пов'язане практично все життя композитора, і де він похований.

Зрозуміло, що настрої у нас тоді був не надто оптимістичний, адже в лютому 1995 року пройшло майже 32 роки від дня смерті композитора, а в цьому напрямку у Львові нічого не було зроблено. Так виглядало, що чекати на ім'я Барвінського нам би довелось дуже довго, можливо й до тепер. Але пріоритети є пріоритетами, і з ними потрібно рахуватись, хоч ім'я композитора вже на той час було присвоєне кільком закладам на Тернопільщині (В. Барвінський народився в Тернополі), дитячій музичній школі № 4 в Івано-Франківську, іменем композитора названі вулиці тощо.

То ж 26 травня 1995 року, коли разом відзначали 50-річчя Дрогобицьке державне музичне училище та Дрогобицька дитяча музична школа № 1, ми ще імені не мали.

Але, на щастя, тут втрутився, як це буває, коли дуже чогось хочеш, «його величність випадок». На спільне свято двох музичних закладів міста, розташованих в його центральній частині, завітав міський голова Дрогобича Юрій Якович Дацюк, який достатньо довго спілкувався з викладачами та дирекціями педагогічних колективів. Він виступив з промовою, слухав спільний концерт викладачів, студентів та учнів.

Потрібно сказати, що в ті переломні роки музичне училище ще було в подвійному підпорядкуванні (об'єднання сталось в час реформ перших президентських років Віктора Ющенка): в адміністративно-фінансовому плані воно належало до міста, а в навчальному – до обласного центру.

У своєму виступі п. Юрій Дацюк нагадав, що для відзначення ювілеїв музичного училища і ДМШ № 1 міський бюджет виділив достатньо серйозні як для міста кошти на придбання більше дюжини музичних інструментів – піаніно і бандур. Зрозуміло, що певна кількість привезених інструментів була передана музичній школі.

І цей згаданий міським головою дійсний факт, який був лише прикладом того, що в 90-ті роки училище через централізовану бухгалтерію міського відділу культури фінансувалось з бюджету міста, раптом наштовхнув мене на думку (жаль, що не раніше, принаймі на місяць) спробувати дещо інакше підійти до вирішення питання присвоєння училищу імені Василя Барвінського. Не полишаючи намагань зробити це, традиційно – «тільки у Львові», водночас ще також піти суто новим, «дрогобицьким шляхом», нарешті до кінця усвідомивши, що п. Юрій Дацюк, як міський голова Дрогобича, за своїми посадовими обов'язками, також був членом виконавчого комітету Львівської обласної ради народних депутатів і брав безпосередньо участь в його засіданнях.

Вибравши зручний момент, хоч і не маючи особливих надій на позитивний результат, я завів предметну розмову з Юрієм Яковичем про училище, Львів та його дві позиції стосовно присвоєння імені Барвінського, про те, що «табу» на присвоєння імені Барвінського на Тернопільщині та Франківщині із зрозумілих причин не діє, як на Львівщині. Також відверто пожалкував, що коли б Дрогобичу повернути статус обласного центру (така тема тоді «гуляла» по сторінках місцевої преси), то міський голова сам би міг вирішувати свої питання на своїй території і, нарешті, остаточно виклавши «аргументи», запитав очільника міської влади: «Чому б Дрогобицькій міській раді не підтримати «свій» навчальний заклад, який знаходиться у власності міста, тобто, зробити йому подарунок з нагоди 50-річчя у вигляді імені Барвінського, звернувшись з відповідним клопотанням до Львівської обласної ради, – за прикладами далеко ходити не треба – досить згадати Тернопіль і Франківськ?»

Юрій Дацюк уважно вислухав, на хвильку задумався, задав кілька питань «по темі» і сказав, щоб наступного дня до 12.00 години всі необхідні матеріали були в його секретарки на столі (як згодом стало відомо, Дрогобицький міський голова, Юрій Дацюк працював на своїй посаді і у вихідні дні, як тепер прийнято говорити «24 х 7»). Прощаючись, він ще додав, що весь наступний тиждень потрібно бути на робочому місці: якщо все піде добре, буде телефонний дзвінок.

Телефонний дзвінок з Ратуші пролунав 31 травня о 9.30 і мене з'єднали з п. Юрієм Дацюком, який сказав, що завтра о 8.30 до фасаду училища під'їде виконкомівська «Волга», і щоб я приготувався, – можливо мені задаватимуть якісь питання.

1 червня 1995 року Виконавчий комітет Львівської обласної ради народних депутатів прийняв Рішення № 40 «Про присвоєння Дрогобицькому музичному училищу імені Василя Барвінського» (підписи: голова М. Горинь, керівник секретаріату М. Сеник), в мотиваційній частині якого, зокрема, писалось: «... враховуючи клопотання управління культури виконкому обласної ради народних депутатів, Дрогобицької міської ради та з нагоди 50-річчя заснування Дрогобицького державного музичного училища». Мені питань ніяких не задавали, лише привітали.

Вже сонце повертало на захід, коли ми виїхали до Дрогобича. Юрій Якович сидів на передньому сидінні легковика поряд з водієм, я – на задньому, поклавши біля себе течку з Рішенням виконкому, і ми майже всю дорогу вели розмову про Барвінського, його життєву долю та долю його музики, хоч я тоді ще повністю не усвідомлював, якої ваги подія сталась того дня.

Якщо простежити всю історію Дрогобицького державного музичного училища ім. В. Барвінського, до отримання ним статусу коледжу, то в ній можна виокремити три найбільш важливі дати: 1 вересня 1945 року – день заснування Дрогобицького державного музичного училища; 1 червня 1995 року – день присвоєння училищу імені Василя Барвінського; 20 лютого 1888

року – день народження Василя Барвінського, який почали відзначати, особливо як ювілейні дати, після

1 червня 1995 року, коли «перетнулись» день заснування училища з іменем Барвінського.

Важко переоцінити те значення, яке мало для навчального закладу присвоєння йому імені Василя Барвінського 1 червня 1995 року, що стало також важливою культурно-мистецькою подією не тільки на Львівщині та в Україні, але також для української діаспори. Учні Барвінського після війни були розсіяні майже по всіх континентах (найбільше в США, Великобританії, країнах Південної Америки, Канаді, Австралії) і свято зберігали пам'ять про свого вчителя. А ще особливо зворушує те, що, назавжди залишаючи рідну Україну, маючи обмежені фізичні можливості взяти з собою мінімальну кількість речей – тільки найнеобхідніших і найдорожчих їхньому серцю – вони часто брали ноти композитора. Переважно це були фортепіанні твори. Саме завдяки їхній такій відданій любові і патріотизму вже в 70-х роках минулого століття в Аргентині (!) були віднайдені ноти Фортепіанного концерту Василя Барвінського, який в Європі і у нас вважався втраченим довгі роки.

Тому вітання на адресу училища лунали надусіль. Особливо хочеться згадати, що одним з перших, хто привітав колектив училища з цією важливою подією, був ректорат Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, Ректор Інституту, видатна українська піаністка Марія Крушельницька незабаром виконала вперше в Дрогобичі Фортепіанний концерт В. Барвінського із Львівським симфонічним оркестром під орудою Юрія Луціва у Великому залі училища, що стало новим етапом багаторічної творчої співпраці навчальних закладів.

1 червня 2023 року буде 28 років, як, образно кажучи, Василь Барвінський поєднався з Дрогобичем через музичне училище. Вже можна зробити певні підсумки з цього огляду і, насамперед, відповісти на два питання: 1. Що зробило училище, його колектив для В. Барвінського як

людини і мистця? 2. Що і який поштовх для творчості у різних аспектах дало присвоєння імені композитора Дрогобицькому музичному училищу 1 червня 1995 року?

Думаю, – сказати є що! Але це – вже тема для окремої великої розмови.

**Юлія ОСМАЧКО**

*м. Дрогобич, Україна*

**СПАДКОЄМНІСТЬ ФОРТЕПІАННИХ І ПЕДАГОГІЧНИХ  
ТРАДИЦІЙ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО  
(НА ПРИКЛАДІ ДІЯЛЬНОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ПІАНІСТІВ  
ПІВНІЧНОАМЕРИКАНСЬКОЇ ДІАСПОРИ)**

Формування української фортепіанної школи припадає на другу половину ХІХ – першу чверть ХХ ст. Саме в цей період відбувалися значні зміни ідейного характеру (активізація національно-визвольного руху, зростання національної свідомості українців, розвиток просвітницької тенденції серед української інтелігенції тощо), що привели до появи когорти піаністів-виконавців, котрі, здобувши фахову музичну освіту в кращих навчальних закладах Європи, продовжували свою мистецьку діяльність на ниві національної музичної культури. Однією із центральних постатей є видатний піаніст, композитор і педагог В. Барвінський (1888–1963), який першим (після М. Лисенка) репрезентував світові українське піаністичне мистецтво високого професійного гатунку. Саме він «зумів увібрати й органічно сплавити в одному стилі найцінніший спадок різноманітних львівських піаністичних традицій, а потім передати його багатьом музикантам наступних поколінь» [3, с. 402]. На педагогічних принципах В. Барвінського розкривали свій потенціал чимало піаністів-педагогів, його учнів, серед яких І. Крих (1906–1984), М. Колесса (1903–2006), О. Пясецька-Процишин (1909–1998), О. Криштальський (1930–2010), М. Крих-Угляр (1934–2020), Н. Кашкадамова (1946 р. н.) та інші. Окремі з них увійшли в історію українського фортепіанного мистецтва як активні сповідники

національної піаністичної школи за кордоном, зокрема у США та Канаді. До плеяди визначних учнів В. Барвінського, котрі більшу частину свого творчого життя працювали в еміграції, належать Б. Перфецький (1913–2000), І. Поляк (1920–2008), Г. Клим (1922–2004 рр.) та багато інших, творчість яких розкривається у публікації.

Винятковою фаховістю у сфері музичної творчості відзначалася Г. Голинська (Краснопера) (1902–1976) – засновниця українських музичних установ, організаторка музично-театрального життя в Канаді на межі 40–50-х рр. ХХ століття. Високі музичні знання, здобуті у провідних музичних педагогів Галичини, серед яких і В. Барвінський, мисткиня успішно втілювала у стінах Українського Музичного Інституту ім. Лисенка в Торонто та музичної школи ім. О. Кошиця, де викладала гру на фортепіано та сольний спів. Також часто виступала як концертмейстерка з відомими співаками М. Голинським, В. Тисяком, І. Черняк, П. Черняком, Р. Росляк, С. Федчук, А. Сорокою, В. Шевелем в Україні (Київ, Одеса, Харків), Європі (Варшава, Берлін), Канаді. У своїй творчості Г. Голинська синтезувала все прогресивне, чого навчилася від педагога, з власними знаннями, вдало передаючи узагальнений досвід наступним поколінням.

Переконливим продовжувачем ідей свого вчителя був піаніст-педагог Р. Савицький (1907–1960), який тісно спілкувався з В. Барвінським та був активним популяризатором творчості композитора як в Україні, так і за кордоном. Знання, здобуті за роки навчання у класі педагога, митець успішно ретранслював у власній педагогічній діяльності, яку провадив спочатку у ВМІ ім. М. Лисенка (1930-ті рр.), а потім в УМІ в Нью-Йорку (організатор і очільник, 1952–1959), докладаючи чималих зусиль задля гармонійного мистецького розвитку підростаючого покоління. У своїй праці митець вдало поєднував ідеї, закладені В. Барвінським із більш індивідуально-характерними рисами. Це концентрація уваги на розвиток музичного мислення, точне відтворення музичних фраз, цілеспрямоване вдосконалення технічної майстерності, спрямування творчої активності учнів на розвиток



інтерпретаційних можливостей тощо [2, с. 191], які знайшли своє втілення у методичній праці «Основні засади фортепіанної педагогіки».

Сповідницею мистецьких традицій фортепіанної школи В. Барвінського була піаністка, педагогиня й музикознавиця Д. Гординська-Каранович (1908–1999), яка вважала митця взірцем справжнього педагога, котрий сформував у неї естетичні смаки, розвинув виконавську техніку та навчив глибоко розуміти музику. Саме вона познайомила широкі кола громадськості з творчістю В. Барвінського, Л. Ревуцького, Н. Нижанківського, В. Косенка, М. Колесси, С. Людкевича, Б. Лятошинського, Т. Микиші, М. Фоменка, І. Соневицького, В. Грудина тощо. Педагогічний потенціал Д. Гординської-Каранович почав розкриватися лише з 1952 року (після переселення у США, де вона викладала фортепіано, а з 1983–1999 була президентом УМІ в Нью-Йорку). Як вірна учениця В. Барвінського мисткиня розвивала його методичні засади та перейняла найкращі риси свого вчителя – вміння знаходити спільну мову з людьми у різних ситуаціях, щирість та ліризм мистецької натури, що у поєднанні з високим професіоналізмом (показником якого є ґрунтовна методична праця «З педагогічних спостережень») зробили її бажаною фахівчиною у сфері музичної педагогіки. Вихованці Д. Гординської-Каранович здобували перші місця на престижних музичних конкурсах та фестивалях, брали участь у різноманітних концертах. Більшість з них сформувалися як професійні музиканти, відомі в американському музичному середовищі [4, с. 21].

Творчим продовженням та оновленням традицій фортепіанної педагогіки В. Барвінського є методична система Н. Котович (1909–1986), піаністична та педагогічна майстерність якої зазнала виняткового визнання з боку різних європейських і американських мистецьких шкіл. Якісні фахові знання (здобуті в ВМІ ім. М. Лисенка та «Mozarteum»), багатий досвід і висока особиста культура одразу відкрили двері Н. Котович до відомої американської музичної школи «Philadelphia Settlement School of Music» у якій вона розвинула свою учительську діяльність надзвичайно успішно,

здобувши авторитет як серед учнів, так і серед колег [1, с. 3]. Окрім цього відкрила власну студію, яка вже з перших років існування отримала позитивні відгуки. Проте педагогічна праця мисткині не обмежувалася виключно двома вищезгаданими установами. Активна творча позиція та пошуки нових музичних талантів привели педагогиню до УМІ, де вона спочатку викладала фортепіано, а згодом (1979–1986) обійняла посаду директора. Як президент УМІ, Н. Котович успішно репрезентувала цю музичну інституцію на північноамериканському континенті. Своєю працею вона прагнула домогтися більшого розголосу для УМІ. «Ми не є гірші від других і ми маємо чим показатися, лише нам потрібно реклями» [1, с. 3], – підкреслювала Н. Котович. Як талановита педагогиня у роботі зі своїми вихованцями вона постійно звертала увагу на культуру звуку та переконливу інтерпретацію музичних творів, вміла передати учням свій ентузіазм та привити любов до високого мистецтва.

Загалом саме вихованці В. Барвінського сформували когорту висококваліфікованих фахівців, діяльність яких (від заснування професійних освітніх закладів у США та Канаді до надзвичайно плідної педагогічної, композиторської, концертно-виконавської, музикознавчої та громадсько-культурної праці) була спрямована на популяризацію українських мистецьких традицій за рубежем, а також формування молодих, здібних, всебічно розвинених музикантів-професіоналів, відданих рідній культурі.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Гординська-Каранович Д. Пам'яті проф. Н. Котович. *Свобода*. 1987. Ч. 144. 30 липня. С. 3.
2. Гуральник Н. Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті розвитку музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти : монографія. Київ : НПУ, 2021. 460 с.
3. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.
4. Луцька О. На свіжу могилу св. п. Дарії Гординської-Каранович. *Свобода*. 2000. Ч. 11. 17 березня. С. 21.

## **КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО У ВИКОНАВСЬКІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ НАТАЛІЇ ПОЛОВИНКИ**

Камерно-вокальна творчість Василя Барвінського нині все частіше входить до репертуару співаків, репрезентуючи на різноманітних концертних сценах світу та України цінні зразки національної вокальної лірики. Слід нагадати, що антологічний запис романсів композитора здійснив британський співак українського походження Павло Гунька, залучивши до співпраці іноземних виконавців (Христина Шабо, Бенджамін Батерфілд та ін.). Окремі твори з вокальної спадщини яскравого представника доби модернізму у виконанні Наталії Дитюк та Мирослава Драгана увійшли до компакт-диску «Барвінський. Вибране».

Оригінальний концептуальний підхід до інтерпретації камерно-вокальної творчості Василя Барвінського запропоновано Наталією Половинкою. Співачка-актриса, обравши жанр «театр одного актора», своїм голосом і рідкісним артистизмом перетворила 12 солоспівів Барвінського в унікальне драматичне дійство – концерт-виставу, або ж (за влучним визначенням Лілії Назар-Шевчук) романсову монооперу [3]. Досвід акторської роботи Н. Половинки у Львівському молодіжному театрі ім. Курбаса, а також вагомі творчо-практичні та науково-методичні напрацювання у заснованих нею культурних інституціях (мистецький центр «Майстерня пісні» та Театральний Центр «Слово і голос») склали підґрунтя для втілення сміливої ідеї: вокальні мініатюри В. Барвінського отримали наскрізне розгортання художнього цілого з продуманою драматургічно-композиційною логікою.

Варто зазначити, що Василь Барвінський створював солоспіви в різні роки, і на перший погляд на ставив завдання об'єднати у вокальний цикл твори, написані на слова різних авторів (Т. Шевченко, І. Франко, Б. Лепкий, Г. Чупринка, О. Кониський та ін.). До того ж, як зазначає С. Павлишин, у

вокальній ліриці композитора «приваблює широка гама думок і почуттів» [4, с. 3]. Щоправда, у підході до вибору вербального тексту та специфіці композиторського прочитання віршів можна помітити об'єднувчий чинник. Наталія Половинка визначає його так: «Солоспіви Василя Барвінського – це інтимна розмова з величезним світом» [1].

Водночас привертає увагу, що неспішних звуковий потік вокальній лірики Барвінського (улюблений композитором темп – *Andante*) трактується виконавицею як відбиток християнських розмислів чи то проповідей на вічні теми. Між іншим, окремі вірші є літературними переспівами текстів Святого письма – Псалом 94 (у переробці П. Куліша) та «Пісня пісень» (у поетичній інтерпретації В. Маслова-Стокіза). Втім, і в інших творах у словесному тексті з більшою чи меншою інтенсивністю проступають релігійно-етичні цінності. Для Барвінського вони були мірилом життєвих звершень і гартуванням незламного Духу.

Видається цілком не випадковим, що Наталія Половинка відібрала з вокального спадку Барвінського 12 солоспівів, які виконує у концертно-виставі. Це нагадує про стародавній чин читання 12 псалмів на вечірніх або нічних зборах у монастирях. Звертає на себе увагу і образно-жанрове обрамлення концерту-вистави: Ноктюрн «Місяцю князю» і апофеоз «Пісня пісень». Зрештою, відмічений музичними критиками тихий тон висловлювання співачки органічно вплітається у режисерську концепцію, яку в одному з інтерв'ю авторка проєкту охарактеризувала так: «Дванадцять солоспівів чинять Учту і ми причащаємося Бога-України-себе самих» [2].

Слід відмітити, що інтерпретація Наталією Половинкою солоспівів В. Барвінського у містеріальному ракурсі актуалізує принцип багаторазової повторювальності як універсального закону вічного колообігу людського буття. Власне, виконавська стратегія реалізується співачкою-актрисою у проєкті «Барвінський», який став не одноразовою мистецькою акцією, а, набираючи обертів, перманентно отримує нові версії. Від 2019 року до нині Наталія Половинка підготувала три сольні тематичні програми, які

символічно називає «кроки»: «Барвінський. Любов» (2019), «Барвінський. Повернення в Україну» (2020), «Барвінський. Право на особисте» (2021). Помітно, що кожного разу концерт-вистава збагачується важливими і всеохоплюючими концептами як *ЛЮБОВ, ПОВЕРНЕННЯ, ПРАВО*, глибоко закорінених у християнську символіку.

Елементи містеріальності проявляються також у специфічному модусі виразності концерту-вистави, виводячи на перший план безособовий абсолютизм. Звідси виникає перетин в одній точці лірико-драматичного дійства різних тем і образів. Ба більше, Н. Половинкою (меццо-сопрано) для виконання в концертній виставі вибрала солоспіви Василя Барвінського, написані як для жіночого, так і чоловічого тембру.

Насамкінець слід відмітити вельми важливе значення «обрамлення» голосу співачки-актриси, яке щоразу оновлюється – від інструментального супроводу до оформлення сценічного простору. Приміром, індивідуальне і неповторне режисерське-постановочне бачення реалізовано у фойє Львівського оперного театру, концертному залі Львівської філармонії, пленерному просторі національного заповідника «Софія Київська», сцені Театрального Центру «Слово і голос». Самобутній почерк співачки у прочитанні вокальної лірики Барвінського підсилює постійно змінний акомпанемент: симфонічне звучання (оркестровка Богдани Фроляк) або фортепіано та скрипка. Наталія Половинка втілила свій проєкт у тандемі з Академічним симфонічним оркестром Львівської обласної філармонії (диригент – Теодор Кухар); Національним президентським оркестром України (диригент – Василь Василенко); піаністом Єжи Єрмінем та скрипалем Марком Комоньком.

Кожний черговий крок інтерпретації заслуженою артисткою України Наталією Половинкою камерно-вокальної творчості Василя Барвінського вражає винятковою влучністю підмічених деталей і високим виконавським стилем цілої творчої групи – музикантів, режисерів, дизайнерів, відеоператорів. Проте найважливішим видається шляхетний пошук нових

рішень концерту-вистави, співзвучних із містеріальною традицією, який спрямовує сучасну людину на покаяння, очищення і преображення.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Барвінський. Повернення в Україну [Електронний ресурс]. Режим доступу : <https://philharmonia.lviv.ua/event/barvinsky-return-to-ukraine>
2. Жодні бурі часу не торкаються цієї музики [Електронний ресурс]. Режим доступу : [https://zaxid.net/zhodni\\_buri\\_chasu](https://zaxid.net/zhodni_buri_chasu)
3. Назар-Шевчук Л. Зустріч із Барвінським [Електронний ресурс]. Режим доступу : <http://mus.art.co.ua/zustrich-iz-barvins-kym>
4. Павлишин С. Солоспіви В. Барвінського. // *Барвінський В. Романси для голосу у супроводі фортепіано*. К. : Музична Україна, 1993. С. 3 – 4.

*Ольга СЕНИК*

*м. Дрогобич, Україна*

## ВАСИЛЬ БАРВІНСЬКИЙ В КУЛЬТУРОЛОГІЧНОМУ ПРОСТОРИ ЛЬВОВА В ПЕРІОД НІМЕЦЬКОЇ ОКУПАЦІЇ

(за матеріалами часопису «Львівські вісті» 1941–1944 р.р.)

Василь Барвінський (1883–1968) – одна з найтрагічніших постатей у когорті музикантів ХХ століття. Вже у 1920-му році його ім'я стає знаним у цілому світі завдяки фортепіанними мініатюрам, які вийшли у Відні, Ляйпцигу, і Нью-Йорку. Завдяки передруку творів у Японії В. Барвінський був першим українським композитором, ім'я кого стало відомим не лише на європейському континенті. Рік 1948-й пройшов чорною смугою в житті митця – десятирічне заслання, спалені рукописи, заборона виконувати твори.

Але пам'ять про Василя Барвінського в останні десятиліття перебуває в стані відновлення: видаються ноти, твори посідають почесне місце в репертуарі виконавців, проходять конференції, конкурси, фестивалі, присвячені імені митця. Свою лепту у заповнення «білих плям» в біографії композитора внесли розвідки відомих музикознавців (С. Павлишин,

Л. Кияновська, Н. Кашкадамова та ін.), спогади учнів В. Барвінського та близьких йому людей.

В. Барвінський був не тільки композитором, а й піаністом, педагогом, музикознавцем, музично-громадським діячем широкого профілю. Майже 30 років він неформально керував музичним життям Галичини. Культурний простір Львова в період 1915 по 1948 року не можливо уявити без імені В. Барвінського. Проте в джерелах не згадується конкретна діяльність митця в період німецької окупації Львова. **Мета статті** – на основі публікацій у часописі «Львівські вісті» розкрити вектори музично-громадської діяльності В. Барвінського у 1941–1944 роках. (*Примітка.* «Львівські вісті» – щоденна газета українською мовою для дистрикту Галичини, яку видавали у період німецької окупації).

### **1. Організаційна діяльність**

Після закриття німецькою владою Львівської консерваторії згідно розпорядку Відділу науки та Навчання в лютому 1942 року організовано державну музичну школу із українською мовою навчання. Директором призначено В. Барвінського. З 10 лютого розпочато прийом документів. «Студії обіймають нижчий, середній та вищий ступінь і мають такі відділи: а) фортепіан; б) смичкові інструменти; в) духові інструменти; г) сольоспів і оперний відділ; д) теорія і композиція; е) відділ диригентів» (*№ 4, 01.03. 42*)

Бере активну участь у підготовці та проведенні Першого краєвого конкурсу хорів Галичини. Входив у склад журі поряд із Є. Козаком, З. Лиськом, С. Людкевичем, о. Северином Сапруном (*№ 172, 02.08.42*). На заключному концерті «від музиків промовив до зібраних композитор, д-р В. Барвінський, взиваючи хористів до дальшої праці в ділянці плекання українського хорового мистецтва» (*№ 173, 03.08.42*).

### **2. Концертна діяльність**

У Львові відбувся концерт, присвячений ювілею М. Лисенка, на якому Василь Барвінський акомпанував співакці П. Сабат-Свірській. Ст. Людкевич у своїй статті «Ювілей М. Лисенка у Львові» зауважив: «Форепіанний

супровід вів дискретно, та високо по-мистецьки, справді в Лисенківському дусі д-р В. Барвінський» (№ 9, 28.04.42).

22.0243 року у Літературно-мистецькому клубі відділу культурної праці пройшов вечір колядок за участю хору Оперного театру та окремих солістів. «Д-р Василь Барвінський відіграв на фортепіані колядки у власній обробітці, а опісля слідував сольоспів п. Рейнаровича, що і відспівали при акомпанієменті д-ра Барвінського 3 колядки. <...> Ірена Туркевич-Мартинцева при акомпанієменті скрипки (д-р Криштальський) і фортепіану (д-р Барвінський) відспівала дві колядки в обробітці В. Барвінського» (№ 41, 25.02.43)

У № 3 від 05.01.43 анонсовано виступ у радіопередачі: «коляди в опрацюванні українських композиторів у виконанні композитора Василя Барвінського (фортепіан)»

### **3. Публіцистика**

Статті:

- про виконання Симфонії № 9 Л. ван Бетховена у Львові (№ 178, 09.08.42);
- «Пам'яті Нестора Нижанківського» (№ 226, 06.10.42);
- про оперу «Аїда» Верді в Львівському оперному театрі (№ 245, 28.10.42);
- «Вечір пісень М. Лисенка у виконанні Одарки Бандрівської (до 30-х роковин смерті композитора)» (№ 257, 11.11.42);
- про концерт Христі Колесси у Львові (№ 36, 19.02.43)

04 жовтня 1942 року виголосив вступне слово у концерті, присвяченому творчості Нестора Нижанківського, організований Спілкою Праці Українських Музик при УЦК (№ 225, 04.10.42)

### **4. Виконання творів композитора**

Радіопередачі:

твори у виконанні Галі Левицької, Марії Роговської Романа Савицького, Мар'яни Лисенко (фортепіано), Одарки Бандрівської (сопрано), Софії Гаврищук (мецо-сопрано), Лідії Черних (мецо-сопрано), Дометія Йохи (баритон), Юрія Криха, Марка Лепкого, Лесі Деркач (скрипка).



11.06.42 року прозвучали твори В. Барвінського для струнного квартету (*№127, 11.06.42*)

Концерти:

21.11.42 р. у Літературно-мистецькому клубі Співробітників мистецької праці відбувся Камерний вечір за участю фортепіанного тріо: Роман Савицький (фортепіано), Роман Криштальський (скрипка), Петро Пшеничка (віолончель). Поряд із камерними творами віденських класиків прозвучало Тріо ля мінор Барвінського. У своєму відгуку на концерт

Б. Кудрик писав: «Накінець Барвінський — оце його звісне тріо а-моль з повним завзяття аллегром, розмріяним ададжієм і мерехтячим, мов від гри вишивкових красок, коломийковим фіналом. Вже тільки разів і ще той раз цей твір, і ще не раз, а безліч тисяч разів загомонить він з наших естрад і мікрофонів. Він – це в тони приодіте слово: Щонебудь прийшлося би ще переживати. Українська Нація живе, живе й житиме! І крізь гущавину тих різних переживань – побідоносний ритм коломийки, як символ здорової, незнищеної української раси. Той знову перелицьований Декарт: Граю й співаю, отже існую!» (*№268, 24.11.42*).

29.01.43 р. у Літературно-мистецькому клубі Спілка Праці Українських Музик організувала концерт із творів для струнного квартету. У пресі серед найкращих визнано твір В. Барвінського. Скерцо (Веснянка «Чорнушка моя») названо «інструментальною перлиною». «Василь Барвінський, наш чільний музикознавець та організатор музичного життя, розкрив врешті карти і в тому сезоні виявився композитором (*№ 23, 04.02. 43*).

На концертних сценах Львова із творами В. Барвінського виступали Христя Колесса (віолончель), Доментій Йоха (баритон), Орест Руснак (ліричний тенор), Михайло Дуда (драматичний тенор).

Слід зазначити, що активне концертне життя провадили дружина митця Наталя (фортепіано) та син Іван Севастіян (віолончель). У свої концерти поряд із творами інших композиторів вони обов'язково включали п'єси Василя Барвінського.

Сучасники В. Барвінського із пошаною ставилися до його творчості. Рецензуючи збірник колядок під редакцією С. Людкевича, Борис Кудрик називає колядку «Ой, що то за предиво» «чудовою перлиною» (№292, 23.12.42). Скрипаль і музикознавець Євген Цегельський назвав двоголосу пісню «Багряно блискають сузір'я» В. Барвінського «лагідною як і вся творчість актора» (№ 33, 16.02.43).

Підсумовуючи факти, можна зауважити, що Василь Барвінський поряд із Є. Козаком, Ст. Людкевичем, Р. Сімовичем, Б. Кудриком, Р. Савицьким в період німецької окупації вів активне життя «музики-громадянина», який не був байдужий до стану української музики на теренах рідного йому Львова.

*(Примітка. У цитатах збережена мова тогочасних дописів).*

## ЛІТЕРАТУРА

Часопис «Львівські вісті» (1941–1944 р.р.). [https://libraria.ua > issues](https://libraria.ua/issues)

**Ольга СЕНИК**

*м. Дрогобич, Україна*

## ІЗ СПОГАДІВ ОЛЕКСАНДЕРА ІВАНА ПУЛЮЯ

### ПРО ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО

*Олександр Іван Пулюй народився 12 травня 1901 року, де його батько, світової слави вчений Іван, був професором німецької політехніки. На початку Першої світової війни зголосився до УСС і брав участь у боях з поляками за Львів. Хворів на тиф.*

*З польського полону втік через Словаччину до Праги. Виїхав згодом до Німеччини, студіював електротехніку. Винахідник фільмових апаратів. Помер у Баварії, Німеччина, 31 грудня 1984 року. Його спомини взяті з книги «Дмитро Паліїв – життя і діяльність» (2008) надруковані німецькою мовою.*

<...> Набагато цікавішим став вечір з паном Паліївим. Його товариш приніс найновішу українську газету зі Львова, в якій була фотографія мого швагра, композитора Василя Барвінського разом з Сталіним. У газеті писалося, що чоловік моєї сестри Наталки, якого вона називала люб'язно «Овечкою» був вибраний до провізоричного уряду. «Ну, сервус», - подумав я

старим пражським висловом, що ж буде робити «великий мудрий Сталін з вибраною до Верховної Ради «Овечкою»? Він ніколи не цікавився політикою, хоча його батько, колишній член австрійської Палати панів, фон Олександр Барвінський, займався політикою. Його син Василь був музикантом та композитором дитячих пісень та пісень про кохання, передусім мрійником, який ніколи не завдав шкоди навіть мусі. І цю «Овечку» Бог мав би зробити більшовиком? Нечувано! А тут нова несподіванка!<...>

<...> Я довідався, що по львівському радіо буде передача, в якій мій швагер буде говорити. Очевидно, я мушу її почути. Я пізнав його голос, але мене дуже здивували і майже злякали його далші слова - вони долітали, ніби з того світу – ніби говорив якийсь божевільний. Я не міг повірити. Чи Бог забрав в своїй «Овечки» розум? Довго ми про це говорили і мені було соромно за мого швагра.<...>

<...> На Личаківській ми забрали всіх поранених, і перед від'їздом я запропонував під'їхати ще до Політехніки. Бо там, мабуть, ще лежать наші поранені. Позаду Політехніки знаходилися катедра св. Юра й палац Митрополита Шептицького, де, я надіявся, знайти мого швагра, композитора Василя Барвінського, який – наскільки мені було відомо – часто бував у Митрополита. Перед Технікою зібрався великий натовп людей, переважали євреї, які хотіли довідатися, як можна перейти на німецьку сторону. Одна дуже схвильована молода єврейська дівчина протиснулася до мене, що мені було не дуже приємним, я обернувся. Передо мною стояла моя сестра Наталка, яка тряслася, та її син Івасик, якого я спочатку не впізнав. Біля мене стояли, на жаль, завжди два радянські офіцери, й ми могли обмінятися лише незначними словами. Раптом мені прийшла ідея. Я схопив Івасика за плащ і звернувся до росіянина: «Цей каже, що в госпіталі на Личаківській є ще один поранений німецький солдат, про якого забули. Давайте поїдемо туди. Товаришу старший лейтенанте, чи ви хочете піти з нами?» – «Нєт, їдьте самі, товаришу», – відповів він. Я був дуже здивований його довірою. І пригадався

мені червоний комісар, який в 1920 році, коли я мусив стати червоноармійцем, хотів мене зробити комісаром. Я зтягнув Івасика до карети швидкої допомоги і сказав до нього по-польськи: «Покажуй нам дорогу!». Наталка стояла перелякана. Вона думала, що я хочу забрати Івасика з собою. Також в натовпі виринули Катя, її донька, та її чоловік Юрко Голубович, син колишнього прем'єр-міністра Центральної Ради. Я на мить пробився до них і тільки зміг потиснути руку Каті. В автомобілі Івасик розповів мені про деякі родинні справи. З того я не дуже багато запам'ятав. Він розказував, що червоні дуже підтримують Василя, який мусить виголошувати промови. За це отримує 800 золотих платні, в той час як його брат д-р Олександр Барвінський, який працює в українському шпиталі, не отримує взагалі платні. Івасикова сестра Ляля хоче стати червоною фільмовою актрисою, а його брат Дніпруша добре вчиться. <...>

<...> Я дещо розповів про події, які відбулися після осені 1939 року, й хочу ще розповісти про мою сестру Наталю та мого швагра Василя Барвінського. В червні 1941 року почалася війна з СРСР – операція «Барбаросса». Я довідався, що в перші дні після окупації Львова, СС-и з великим запалом арештували депутатів Верховної Ради, в тому числі мого швагра, який очікував німців у Львові, замість – як наказав мудрий Сталін – втікати до Криму. Я відразу ж подзвонив у Львівську комендатуру, і його звільнили. Він, як перед тим, далі працював у Львівській консерваторії.<...>

<...> Під час моєї наступної поїздки до Львова я його відвідав і він розповів мені, що в 1939 році, коли совети прийшли у Львів, першого дня вранці з'явилися у нього й сказали одягнути плащ, бо Сталін наказав йому їхати в Москву. Там мусив він Сталіну віддати шану, сфотографуватися з ним, і отримав доручення написати нарис політичної промови. Потім він читав ту промову по радіо, в якій були тільки його перші три слова, яку я слухав зі здивуванням у Перемишлі. Моєму швагрові дозволили знову повернутися у Львів з новим дорученням: скомпонувати гімн Сталіну. Але цей гімн ніколи не був закінченим.

<...> Львів знову був окупований німцями. Обидва сини Барвінських зголосилися як добровольці до німецької армії. Влітку 1944 року, коли фронт знову зближався до Львова, мій швагер і моя сестра не мали можливості втекти, і що більше, він займав до 1947 року посаду директора консерваторії. Потім був судовий процес над синами – «зрадниками Батьківщини», які воювали на німецькій стороні, і обома доньками, які втекли до Відня. Моя сестра і мій швагер були засуджені на 10 років таборів в Потьмі, в якому перебував митрополит Йосиф Сліпий і теж полковник фон Тарбук з Лінцу як військовополонений. Але я довідався про це набагато пізніше. Полковник фон Тарбук розповідав мені про український хор, в якому він співав під час ув'язнення і час від часу диригент давав йому яйце, яке він напевно отримував зі Львова. При нагоді я запитав його, чи йому відоме ім'я мого швагра, композитора Василя Барвінського. На що Тарбук подивився здивовано на мене: «Що? Я саме про нього говорю!»

Моя сестра і мій швагер не довго перебували в таборі. [Барвінський помер у Львові 9 червня 1963 року]. Їх молодший син імовірно загинув в 1945 році.

**Джерело:**

Газета «Вісті комбатанта» 28.06. 2009 р. [https://komb-atingwar.blogspot.com/2009\\_06\\_01\\_archive.html?](https://komb-atingwar.blogspot.com/2009_06_01_archive.html?)

*Лариса СОЛОВЕЙ*

*м. Дрогобич, Україна*

**ГЕНІЙ ТЕРНИСТОГО ШЛЯХУ**

**(до 135-річчя від дня народження і 60-річчя смерті композитора**

**Василя Барвінського**

В. Барвінський увійшов в історію української музики різностороннім діячем-композитором, теоретиком, музикознавцем, педагогом, піаністом, організатором мистецького життя. Годі перераховувати всі сфери діяльності В.Барвінського, ще важче виділити ту чи іншу його діяльність, яка б була

найважливішою. Вони всі нерозривно пов'язані між собою і не могли б існувати одна без одної.

Цьогоріч виповнюється 135 років від дня народження *Василя Барвінського*. Багатолітнє, несправедливе замовчування, засекречення інформації про В.Барвінського протягом тривалого часу призвело до того, що майже всі ці сфери діяльності митця мало досліджені, а доля творчої спадщини, як і доля самого композитора склались винятково трагічно. Проте при будь-яких життєвих випробуваннях він зберіг вірність художнім і національним ідеалам, ніколи не зрадив собі і обраній високій меті.

Дослідники його творчості, особливо С. Павлишин, справедливо відзначають головні напрями, улюблені жанри, визначаючи його, як композитора камерного спрямування, лірика за натурою. А стиль визначають такими епітетами як «квітчасто-запашний», «барвінковий», тобто виразно український.

Василеві Барвінському належить особливе місце в історії української музичної культури, одному із перших українських композиторів, які отримали світове визнання. Його твори виконувались у Чехії, Німеччині, Франції, Японії (ще в 1920 році Universal Edition опублікувало його фортепіанні мініатюри). На міжнародному конкурсі колядок перше місце в Європі посіла колядка «Небо і земля» Барвінського у виконанні хору Мюнхенського радіо, а «Колискова», перекладена О. Кошицем для хору, стала бестселером епохальної діяльності капели. В. Барвінський став першим українським композитором з таким широким визнанням.

А в Україні – майже 50-річне замовчування, засекречення інформації про композитора, вилучення його творчості з концертного життя.

Трагізм митця полягав в тому, що у 60-річному віці був безпідставно засуджений злочинним комуністичним режимом і змушений 10 років з дружиною відбувати свою Голгофу у концтаборах Мордовії (1948–1958). Його примусили підписати документ «Дозволяю знищити всі мої рукописи». Після повернення із заслання Барвінському було заборонено не лише

займатися педагогічною працею, а навіть заходити у приміщення консерваторії.

В. Барвінський творив в гроні провідних митців України і Європи – М. Лисенка, В. Новака, Б. Бартока, К. Шимановського, Л. Лепкого, О. Новаківського, О. Кошиця, П. Козицького, В. Косенка, Л. Ревуцького. Він був першим аніматором музичного життя Західної України, автор перших в українській музиці прелюдій, першої у ХХ ст. української фортепіанної сонати, однієї з перших віолончельних сонат, першим почав роботу над українським фортепіанним концертом. Він відкрив для Європи (після М. Лисенка) українську фортепіанну музику та піаністику, які не поступались за рівнем професійності іншим відомим на той час національним школам.

Доробок В. Барвінського повертається до життя, входить в активний музично-культурний обіг сучасної України. Його іменем названі окремі вулиці, музичні заклади у Дрогобичі, Тернополі, Львові, Івано-Франківську, започатковані конкурси юних піаністів імені В. Барвінського, відбуваються урочисті академії, наукові конференції. В Дрогобичі створено Науково-культурологічне товариство імені Барвінського, музей-кімнату його імені, яка стала своєрідним центром зі збору матеріалів, присвячених В. Барвінському. Друкуються ноти, а головне – звучить його музика.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Василь Барвінський і сучасна українська музична культура /Упоряд. В. Грабовський, Л. Філоненко, О. Німилович. Дрогобич : Посвіт, 2012. 328с.
2. Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах /Ред.-упоряд. В. Грабовський. Дрогобич : Посвіт, 2008. 336с.
3. Василь Барвінський. Статті та матеріали. Збірник. / Упор. В. Грабовський. Дрогобич, 2000. 148с.
4. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. Тернопіль, 2000. 339 с.

5. Кияновська Л. Василь Барвінський (1888–1963) // Українська музична культура. Тернопіль, 2000. С. 89–96.
6. Ластовецький М. Через терни – до зірок (до 125-річчя від дня народження В. Барвінського) // *Галицька зоря*. 2011. № 20. 19 лютого.
7. Назар-Шевчук Л. Феномен Василя Барвінського (до 125-ліття від дня народження) / *Українська музика: Науковий часопис. Щоквартальник. ЛНМА імені М.Лисенка*. Львів. 2013. С.20 – 30.
8. Павлишин С. Василь Барвінський. К.: Музична Україна, 1990. 88 с.
9. Соловей Л. Його твори виконувались у Празі, Берліні, Нью-Йорку (до 125-річчя від дня народження В.Барвінського) // *Вільне слово*. 2013. № 8. 19 серпня.

*Любов ЩУРИК*

*м. Дрогобич, Україна*

### **ЩЕ ОДНА НЕВІДОМА СВІТЛИНА ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО**

*Доля Василя Барвінського –*

*це доля не тисяч, а мільйонів українців»*

*Любов Алиськевич*

В 20-40 рр. ХХ ст. ім'я В. Барвінського – композитора, піаніста, педагога, музикознавця, публіциста, диригента, музично-громадського діяча, директора Вищого Музичного інституту ім. М. Лисенка, було відомим у всьому музичному світі. Але у 1948 році він став жертвою радянської тоталітарної системи, коли його засудили на 10 років позбавлення волі і каторжних робіт у концтаборах ГУЛАГу. Доля забуття була призначена Василю Барвінському, бо забороняли навіть згадувати його ім'я. Музичні твори, статті, рецензії, світлини та інші матеріали композитора, як відомо, були знищені, і, здавалось би, безповоротно втрачені. Але репресований композитор, перебуваючи в мордовських таборах, про це не знав і не втрачав надії, що після звільнення його спадщину повернуть. На жаль, сподівання Василя Барвінського виявились марними. Хоча, з плином часу, у приватних



архівах його колег-музикантів, колишніх учнів та в'язнів ГУЛАГів, віднайдено більшість творів, документів, світлин.

Великий внесок у відновлення імені композитора і його творчості здійснив Роман Савицький-молодший, син учня Василя Барвінського, піаніста Романа Савицького, який з родиною емігрував до Америки у 1944 році. Йому вдалося вивезти безцінні документи, ноти, світлини, а вже згодом у 90-х роках Роман Савицький-молодший передав їх до Дрогобича.

У 1995 році Дрогобицькому музичному училищу (тепер коледжу) з нагоди 50-ти річчя, було присвоєно ім'я Василя Барвінського і засновано музейну кімнату композитора. Ці матеріали поповнили експозицію музею і допомагають глибше пізнати життєвий і творчий шлях В. Барвінського.

Значну частину експозиції становлять спогади, листи і світлини про перебування В. Барвінського в мордовських таборах. Їх зберегли в'язні таборів: Галина Грабець, Бенедьо Грущак, Пантелеймон Василевський, Микола Кучер, Любов Алиськевич та інші.

Вже минуло 60 років після смерті Василя Барвінського, але й далі з'являються документи і світлини, які розповідають про щасливі і трагічні події з життя композитора. Нещодавно віднайшлася ще одна світлина, зроблена, очевидно, в мордовських таборах. Про неї мені розповів журналіст і письменник Роман Пастух, коли вів пошуки матеріалів до повісті, присвяченій легендарному меснику і провіднику спеціальної лоївки ОУН-УПА Романові Різняку-«Макомацькому» з міста Трускавця. Пошуки привели його у село Рудники Стрийського району, до Ольги Кончаківської-Магас, бранки комуно совєцьких таборів. Вона була онукою Онуфрія Франка і водночас – племінницею найближчого побратима «Макомацького», Миколи Кончаківського з того ж села. Ольга Магас із родиною теж була на заслані і зазнала голоду, холоду, не людських умов, але не втрачала оптимізму. І допомагали їй пережити всі життєві труднощі українські народні пісні, яких вона знала безліч. Саме у її домашньому архіві Роман Пастух побачив світлину, в центрі якої був В. Барвінський. Він познайомив мене з цією

легендарною жінкою, яка зберегла у своїй пам'яті багато цікавої інформації про свою родину, близьких і знайомих.

На жаль, мені не вдалося ідентифікувати чоловіків, які поряд з В. Барвінським. Очевидно, це були такі ж політичні в'язні, як і композитор. На жаль, не вказано місце коли зроблена світлина, проте вказано рік – 1956.

Ольга Кончаківська-Магас передала цю унікальну світлину до нашого музею в Дрогобицькому музичному коледжі ім. В. Барвінського.

Пишаємося, що Дрогобицький музичний коледж носить ім'я Василя Барвінського, надалі знаходимо, досліджуємо і пропагуємо творчість композитора.

### **ЛІТЕРАТУРА**

1. Алиськевич Л. Спогади про свого педагога, професора, композитора Василя Барвінського / рукопис.
2. Павлишин С. В. Барвінський. Творчі портрети українських композиторів. К : Музична Україна, 1990. 88 с.
3. Пастух Р. Герой з легенди. Дрогобич: Посвіт, 2021. 88 с.
4. Савицький Р. Барвінськіана / альбом.

## **ПОЛІВЕКТОРНІСТЬ** **УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО ПРОСТОРУ**

*Микола АНТОНОВ*

*Тетяна РОСУЛ*

*м. Ужгород, Україна*

### **ІНТОНАЦІЙНІ ДЖЕРЕЛА СТРУННОГО КВАРТЕТУ № 4 ОР. 43**

### **БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО**

Борис Лятошинський – ключова постать музичної культури ХХ ст., що є символом збереження національних засад в українській сучасній музиці. Хоча фольклоризм став основою формування вітчизняної композиторської школи у ХІХ ст., він не втратив своєї значущості навіть у період тотального

захоплення авангардизмом. У ХХ ст. фольклорний напрям у музиці з різною мірою активності пройшов через усе століття, набуваючи кульмінаційного піднесення у так званій «новій фольклорній хвилі» 60-70-х рр. Передумови такого процесу були закладені творчою діяльністю М. Леонтовича, К. Стеценка, В. Косенка, Л. Ревуцького і, безумовно, Б. Лятошинського. Для останнього українська народна музика стала генеральною лінією композиторського самовираження зрілого періоду творчості Маестро.

У роботі з фольклорними джерелами Б. Лятошинський пройшов увесь шлях: від обробки народної мелодії – до стилізації національно характерних інтонацій, ладо-гармонічних зворотів або ритмів. Композитор сприймав перлини народної творчості як вищі зразки української духовності, виражені через музичні засоби. Вражає розмаїття використаних жанрів народних мелодій: від календарно-обрядових – до історичних і лірико-побутових. На відміну від своїх попередників, що інтегрували фольклор, переважно, у жанри вокально-хорової чи оперної музики, Б. Лятошинський вміло спирається на народні зразки і в камерно-інструментальній творчості. Яскравим прикладом цього є і Струнний квартет № 4 ор. 43.

Над Струнним квартетом № 4 Б.Лятошинський працював у роки Другої світової війни. Народна творчість була запитом того часу, оскільки несла в собі дух та особливості нації, вселяла віру у перемогу, згуртовувала маси. З іншого боку, Маестро втілює власні біль та жагу перемоги, відчуваючи свою єдність з країною. Творчі принципи роботи з фольклором у період війни дещо змінюються: звучання стає менш дисонансним та більш демократичними щодо слухача.

Струнний квартет № 4 ор. 43 містить п'ять частин, що зближує його із сюїтою: *Lento d-moll*, *Allegro semplice b-moll*, *Allegro ben ritmico A-dur*, *Andante sostenuto g-moll*, *Allegro scherzando d-moll*. Драматургія циклу вибудовується за принципом образного, темпового, тонального контрастів. Загальна її спрямованість: від скорботних роздумів – до життєствердження.

Кожна з частин має в своїй основі народні пісні, що набувають значення культурних символів. У першій – історична пісня «Ой, вийду я на могилу». Зажурливий характер пісні розкриває трагічне сприймання дійсності у період кривавої війни. Експозиція даної теми постає у формі фугато, що доречно як засіб передачі плинності думки, принципу колективної заглибленості в один емоційний стан. Надалі мелодія набуває більшої суб'єктивності, виокремлюючи окремі партії. Доповнюючись монотонними фігураціями, вона набуває ознак плачу.

Друга частина представляє родинно-побутову пісню «Ой, вербо, вербо», переключаючи образний зміст із загального на особистісне. Це – пісня про важку жіночу долю, страждання від самотності та байдужості оточення. Фактура викладу близька до пісенної: мелодія чітко відокремлена від фігураційного супроводу. Швидкий темп і мелізматика у даному випадку слугують передачі сильного хвилювання, збентеженості. Проте наприкінці цього бурхливого монологу характер дещо просвітлюється, а героїня заспокоюється.

Третя частина містить дві народні мелодії: ліричну пісню про кохання «Ой, ти, горо крем'яная» та веснянку «Ішли дівки через двір». Оскільки фольклорні зразки мають різну семантику, їх опрацювання теж відрізняється. Гармонізуючи першу тему, композитор прагне наслідувати звучання троїстих музик. Волинкові басы і пружний ритм з грубуватими акцентами роблять образ яскравим, енергійним та динамічним. Веснянка – це символ оновлення і пробудження природи. Цей жанр стає для Б. Лятошинського символом світлої надії, віри у відродження після пережитої трагедії. Оскільки ця мрія є дуже світлою та майже недосяжною, митець переміщує народну пісню у високий регістр і наділяє її рисами хоральності.

Четверта частина, що цитує пісню «За шуміла ліщинонька», виконує роль ліричного центру циклу. Скарга дівчини виливається у декламаційній мелодиці, рясно збагаченій мелізматикою. Щемливий характер теми підсилюється виразними підголосковими ходами, а хроматичні сповзаючі інтонації наближують її до плачів.

У фіналі циклу – дві жартівливі мелодії «Ой, піду я до млина» та «Ой, попід гай, попід гай», що мають інтонаційну та ритмічну спорідненість. Заключна частина виражає силу й енергію, закріплює життєствердний образ. Фактура фіналу стає більш компактною, акордовою. Простіші і принципи обробки мелодій. Проте, особливою «родзинкою» першої теми є терпке нашарування чистих квінт на усіх струнах скрипки. Ля-мінорна друга тема сприймається як лірична середина, що контрастує спокійнішим характером, більш плавною мелодикою та м'якими тріольними підголосками. Повернення першої теми у потужному звучанні *tutti* є найвищою кульмінацією твору.

Отже, у Струнному квартеті № 4 ор. 43 Б. Лятошинський цитує народні мелодії, котрі вже мали варіант опрацювання у жанрі вокальної обробки в супроводі фортепіано ор. 34. І в першому, і в другому випадку образний зміст фольклорних зразків зберігається. Кожна мелодія постає у Б. Лятошинського як символ національного духу, тому митець мінімально «втручається» у народну мелодику, а збагачує її ладо-гармонічними досягненнями музики ХХ ст., щоб поглибити психологічну значущість образів.

*Вікторія БЕЙ*

*м. Львів, Україна*

## **РОЛЬ ДИТЯЧИХ ХОРІВ В ДРАМАТУРГІЇ ОПЕРИ «МОЙСЕЙ»**

### **М. СКОРИКА (ДО ПИТАННЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ)**

Проблема участі дитячого хору в оперній драматургії залишається на сьогодні однією з найменш розроблених у музикознавстві. Дитячий хоровий колектив досить часто проявляє себе не тільки як самостійна творча одиниця, але є органічним сегментом оперної драматургії. У концертному залі під час звучання хорового твору між виконавцем і слухачами виникає особливий психологічний і емоційний контакт, виконавці відчують, як аудиторія сприймає виступ. Щодо хорових виконавців, то вони мають можливість

безпосередньо контактувати з глядачами. Участь дитячого хору в опері ставить перед керівником-диригентом питання методики роботи над хоровою сценою, яка сприяє розкриттю драматургічної лінії, а також навчити дітей розуміти оперу як єдність цілого і окремих її частин. Цими факторами дитячі хори в опері суттєво відрізняються від концертного виконання різножанрових хорових п'єс.

У музикознавчій літературі основна увага звертається на історичний розвиток опери для дітей. Виділяються 5 підвидів оперної творчості:

- казкові опери із змістом, зрозумілим як дорослим, так і дітям;
- умовний образ дитинства та дитячості в опері;
- дитина як алегорія сюжету;
- четвертий і п'ятий підвиди – це опери про дітей і спрямовані на дитячу аудиторію [2, с. 69 – 70].

Дослідники хорової літератури як української, так і зарубіжної, дають музикознавчий аналіз різножанрових опер, але не розглядають в них драматургічну роль хорових сцен, які виконуються дитячими колективами [2; 3]. І тому актуальним є питання дитячих хорів як важливого сегменту драматургічної лінії в опері зарубіжних та українських композиторів, і, зокрема, в опері «Мойсей» Мирослава Скорика, участь в якій бере Львівська державна хорова школа «Дударик» ім. М. Кацала.

**Мета дослідження** – розглянути драматургічну роль дитячих хорів в опері «Мойсей» М. Скорика та проблеми їх художньої інтерпретації.

Хорові сцени, які виконуються дітьми, досить рідко зустрічаються в операх, що, ймовірно, пов'язано із складностями інтерпретування серйозної музики для дорослих. В опері Ж. Бізе «Кармен» (1875) хор вуличних хлопчаків супроводжує зміну варти. Це – «іграшковий» марш у супроводі флейти і флейти-ріссолю, а також струнної групи. Хорова сцена поряд з іншими змальовує життя натовпу, який заповнив площі та вулиці Севільї. В опері П. Чайковського «Пікова дама» (1890) хор хлопчиків «Раз-два!» у 1 картині I дії є алюзією на дитячий хор із опери «Кармен». Як і в попередньому

зразку, хлопчики імітують марш військових. Унісонна партія вокальних голосів звучить у супроводі флейти-пікколо, струнної групи оркестру на фоні ритму малого барабану. Своїм безтурботним забарвленням хор хлопчиків покликаний відтінити трагедію Германа – головного героя опери.

У камерній опері на одну дію «Мартінова брехня» («Martin's Lie») Дж. Менотті (1964) дитячий хор звучить в сцені молитви «Merciful God» («Боже Благий»). Хор виконується акапельно, використовуючи монодичні піснеспіви давньолітургійної музики. Дж. Менотті застосував в сцені цікаву композиторську знахідку. Кожну фразу молитви спочатку починають дорослі, потім слідом повторюють діти. Зберігаючи двоголосий виклад у дитячому хорі, автор дзеркально обертає партії, розташувавши нижній голос над верхнім. Це стає натяком «на прірву між світом дорослих і світом дітей, які ніколи не молитимуться разом: за однаковими фразами ховається різний сенс, різні мрії і помисли» [4, с. 282].

Як зразок використання у драматургії дитячого хору привертає увагу казка-опера «Серце Оксани» (1960) першої української жінки-композиторки Стефанії Туркевич-Лукиjanович. Діти в ігровій формі зображають Кущі і Дерева [5, с. 101].

Опера «Мойсей» М. Скорика була написана 2001 року і присвячена 100-річчю Львівської опери. В опері домінує хорове начало, що наближає твір до ораторії. В драматургії опери беруть участь як мішані, так і однорідні хори, і кожен з них «персоніфікує ключові теми-символи опери» [1, с. 6].

Дитячий хор з'являється в опері двічі. Вперше він звучить у 1 картині I дії. Хор дітей «Ми будуєм дім» має алегоричне значення: діти будують мури і палаци з піску. Це – неначе той ідеально - просвітлений образ майбутнього, до якого прямують усі помисли і бажання Мойсея. І саме в землі обітованій сьогоднішнім дітям доведеться будувати свою країну, свій дім. У роботі над цією сценою керівнику-хормейстеру потрібно докласти великих зусиль, щоб поєднати хоровий спів із грою на сцені, а також із партіями солістів, які, нашаровуючись на звучання хору, сприяють розвитку драматургії. Так Лія і

Єгошуа, які належать до позитивної лінії в опері, підкреслюють значимість слів на перший погляд дитячої забави: «Це пророчі слова!». Вторгнення в ідилічну сцену реплік Авірона (негативна лінія) стає першим проявом головного конфлікту: «Цить, малі! Набралися пророчих слів!».

Вдруге дитячий хор звучить у четвертій картині (друга дія) в момент боротьби Мойсея із потойбічними силами. Дитячий хор співає в унісон і дублює Голос Єгови (бас), завдяки чому створюється відчуття простору. Хор розташований за лаштунками сцени і функція його колористична. Мелодична лінія рухається постійно вниз в об'ємі децими, поєднуючи малі, великі і збільшені секунди, що вимагає від співаків великої уваги при інтонуванні.

**Висновки.** Семантика дитячих хорів в опері «Мойсей» М. Скорика за своїм драматургічним спрямуванням не пов'язана із жанром дитячої опери, а також світоглядом дитини і образною сферою казки. Обидві хорові сцени далекі також від жанрових першоджерел. Дитячі хорові сцени стають органічним сегментом оперної драматургії і виконують дві протилежні, але взаємопов'язуючі функції: конфліктну (хорова сцена у 1-й картині) та колористичну (хорова сцена у 4-й картині), що сприяє цілісності композиції.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Белік-Золотарьова Н. Дія та протидія в хоровій драматургії опери Мирослава Скорика «Мойсей». *Таврійські студії. Мистецтвознавство*, 2013. № 4.

2. Бриліна В. Вокальна професійна підготовка вчителя музики : методичний посібник для викладачів та студентів вищих педагогічних і мистецьких закладів. Вінниця : Нова Книга, 2013. 120 с.

3. Горбенко С. Українська дитяча хорова література : Нав.-метод. посібник. К. : НПУ, 2004. 207 с.

4. Журавкова Ю. Прихована конфліктність протистояння «протагоніст ↔ антагоніст» в опері Дж. Менотті «Мартінова брехня» як основа музичної драматургії твору. Київське музикознавство, 2017. Вип. 55. С. 277 – 290.

Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz\\_2017\\_55\\_27](http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2017_55_27)



5. Павлишин С. Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукіянович. Л. : Бак, 2004. 160 с.
6. Світайло С. Методика роботи з дитячим хоровим колективом : навч.- метод. посібник для студ. вищих навч. закладів III–IV рівня акредитації. К. : КІМ, 2016. 140 с.
7. Скорик Мирослав. Мойсей. Клавір. Київ : Музична Україна, 2006. 240 с.

**Марія БОРИСЕНКО**

*м. Харків, Україна*

**«ІНСПРОВАНІЙ ВІЙНОЮ»:  
ПРЕМ'ЄРНИЙ ПРОЄКТ ХНУМ імені І.П.КОТЛЯРЕВСЬКОГО  
«МУЗИКА КОМПОЗИТОРІВ ХАРКОВА» В ІЗРАЇЛІ**

Минулий 2022-й рік, ознаменований трагедією військової агресії в Україні, завдав драматичного реверсу вітчизняній системі освіти – передусім, мистецькій. Адже її особливий «вітальний» формат безпосередньої творчої комунікації «композитор – виконавець – слухач – дослідник» змінився на дистанційний, синхронний та асинхронний. У мистецьких ВНЗ це призвело до суттєвої інверсії *музично-подієвої* та *музично-буттєвої* складових профільного освітнього процесу, насамперед, сповільнення концертно-виконавської активності серед професорсько-виконавського складу, музичних колективів академічного напрямку.

Важких випробувань дістав і Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського [далі ХНУМ. – М.Б.] – центр музично-театральної освіти Слобожанщини, для якого 2022 року у пасіонарній «стретті» збіглися, з *одного боку*, драматичні руйнування приміщення вишу під час зухвалих бомбардувань міста-героя Харкова, евакуація університетських співробітників і здобувачів, порятунок музичних інструментів, а з *іншого* – 105 річниця від заснування вишу та його найстарішого теоретико-композиторського факультету. І саме війна інспірувала активну протидію її наслідкам: в екстремальних умовах у стислі

терміни Університет повністю відновив роботу, протягом року в ньому відбулися численні ювілейні заходи (від регіонального до міжнародного рівнів) – освітні, наукові, творчі, а їхня кількість та формат перевершили очікування. Це вкотре підтвердило, що *історична місія* навчальних закладів *класичного Мистецтва* покликана протистояти хаосу і злу *попри немистецьку ситуацію, конфлікт художнього та життєвого просторів*.

Серед нещодавніх виїзних українських заходів ХНУМ в умовах воєнного стану слід назвати *ізраїльську серію концертних презентацій «Музика композиторів Харкова»*<sup>1</sup>, авторами/ модераторами/ ведучими/ виконавцями якої стали харківські музиканти, лауреати міжнародних і національних конкурсів – доцент університетської кафедри теорії музики, *Марія Борисенко* (автор пропонованої публікації) і провідний концертмейстер кафедри оркестрових духових та ударних інструментів *Людмила Суздальцева*.

Унікальність цього проєкту усвідомлюється у кількох площинах.

*По-перше*, його здійснення з відповідною монографічною тематикою і присвятою «До 105-річчя заснування ХНУМ імені І. П. Котляревського та його теоретико-композиторського факультету» виявилось історичним для українського вишу-ювіляра та ексклюзивним для Ізраїлю, адже заходи такого змісту раніше тут не проводилися. Поштовхом для цієї арт-події стало бажання модераторів виступити із культурно-просвітницькою ініціативою, спрямованою на поширення та підтримку сучасного українського мистецтва.

*По-друге*, проєкт поєднав відразу *три концерти-зустрічі*, що хронологічно та географічно відбулися протягом грудня 2022 – січня 2023

---

<sup>1</sup> Нагадаємо, що протягом 2022 – початку 2023 років під час військових дій в Україні викладачами і студентами різних кафедр ХНУМ імені І.П. Котляревського, у тому числі, у співпраці з музикантами інших міст України було організовано кілька великих проєктів, що включали твори композиторів Харкова. Серед них – Авторський концерт заслуженого діяча мистецтв України Сергія Турнеєва (Харків, Органна зала Харківської обласної філармонії, лютий 2022 р.); «З Україною в серці» у межах Міжнародного фестивалю «Музичні Імпрези України» (Київ, Зала Київської організації НСКУ, жовтень 2022 р.); концерти викладачів і студентів кафедри композиції та інструментування ХНУМ (Харків, Велика зала ХНУМ, листопад 2022 р.), «Музика молодих харківських композиторів» у межах загальнонаціональної стратегії «*Ukrainian Live*» (Львів, Органна зала, листопад 2022 р.); «Концерт-зустріч з музикантами Харкова» (Дрогобич, Велика зала Дрогобицького музичного фахового коледжу ім. В. Барвінського, лютий 2023 р.) та інші. Докладніше про деякі із названих проєктів читати тут: [1; 2].

років в ізраїльських містах – *Нешері* (Клуб Алії), *Хайфі* (Клуб Ецион) та районі *Гільбоа* (Дитяча Музична школа). До них долучилися, у тому числі, ізраїльські організатори та музиканти – директор ДМШ Гільбоа *Станіслав Гаврілов*, учні цього закладу (квартет духових інструментів), соліст Симфонічного оркестру Філармонії м. Хайфи *Владислав Гуз* (скрипка). Українські твори, запропоновані харків'янами, ізраїльські виконавці грали вперше. Так само вперше цю музику чули присутні на концертах слухачі, серед яких були, у тому числі, наші співвітчизники з різних українських міст, також колишні харків'яни і навіть випускники ХНУМ. Отже, проєкт для Ізраїлю став суцільно *прем'єрним*.

*По-третє*, масштабні концертні програми включили переважно авангардні *твори* майже столітнього періоду (від 1926 до 2018 років), що належать представникам різних поколінь харківської теоретико-композиторської школи – минулого та сучасності, у тому числі, тим, хто працював раніше або працює зараз у ХНУМ.

Отже, прозвучали для фортепіано – *«Два східних вокалізи» Йосипа Шиллінгера*; *«Мерехтливі зірки»*, цикли *«Пам'яті М. Мусоргського»* та *«Замальовки» Володимира Наливайка*; *«Коломійка» Володимира Птушкіна*; цикл *«Дитячий альбом» Сергія Турнєєва*; *«Із глибини» Дмитра Малога*; *«Диптих» Володимира Богатирьова*; а також камерно-інструментальна музика – *Соната для скрипки та фортепіано, «Мадригали» для квартету духових інструментів Володимира Наливайка*.

Звісно, що ці опуси заслуговують на окремий розгляд, що може стати матеріалом самостійного дослідження. До речі, під час проведення концертів модератори презентували творчі портрети всіх названих композиторів та прокоментували музичну програму.

Тому, коротко підсумую наступне: досвід проведення цього проєкту довів найголовніше – українське музичне мистецтво, що викликає неподільний інтерес з боку виконавців і слухачів світу, не може і не повинно чекати. Навпаки, воно має успішно долати важкі випробування сьогодення,

консолідувати зусилля українських музикантів задля збереження та примноження національних культурних цінностей.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Борисенко М. Авторський концерт композитора Сергія Турнеєва. <http://num.kharkiv.ua/avtorskij>
2. Савченко Г.С. Проект «Музика молодих харківських композиторів у Львові»: шлях у майбутнє. *Мистецтво і митці в часи криз та катастроф: тези доповідей за матеріалами II Черкашинських читань, 18–19 лист. 2022 року* / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського; ред. М. О. Дербас. Суми: Триторія, 2023. С. 194–198.

*Руслана БУРДА*

*м. Дрогобич, Україна*

### **ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПІАННОЇ ФАКТУРИ РОМАНСІВ ЯРОСЛАВА ЛОПАТИНСЬКОГО**

Незважаючи на те, що композитор Ярослав Лопатинський навчався у Віденському університеті за спеціалізацією лікаря широкого профілю, упродовж всього життя він займався і музичним мистецтвом. Не отримавши академічної музичної освіти та обмежившись приватними уроками, відзначимо вагомий внесок композитора у розвиток жанру вокальної мініатюри Галичини. На загал у творчому доробку Я. Лопатинського знаходимо фортепіанні мініатюри у дві та чотири руки, хорові, камерно-інструментальні твори, опери; втім чи не найбільшим його пластом будуть романси – їх у композитора близько ста (в архівах Львова наявні 70) [1; 2, с. 616 – 627].

Вокальна лірика Я. Лопатинського здавна утвердилася в педагогічному і виконавському репертуарі відділів концертмейстерського класу та співу Дрогобицького музичного фахового коледжу імені В. Барвінського. Багатовимірність роботи над супроводом полягає зокрема в умінні добре збалансувати його звучання із партією соліста. У свою чергу в контексті

виконавських завдань, поставлених перед концертмейстерами-студентами і фахівцями, аналіз фортепіанної фактури посідає одне із чільних місць під час вивчення партії акомпанементу.

Фортепіанний виклад романсів Я. Лопатинського доволі цікавий і різномірний. Однією із головних його рис буде так звана «піаністичність», щільність, при тому композитор у акомпанементах здебільшого не обмежувався одним видом фактури у творі, оскільки фортепіанна партія повинна активно брати участь у розкритті мистецьких образів [1].

Яскравим прикладом поєднання кількох видів музичної тканини в одному творі став романс «*Чередничка*». Його масштаб і наскрізна будова сприяють широкому використанню різних прийомів фортепіанного письма у кожному розділі (до таких належатимуть далекі стрибки у лінії басу та акордовий виклад вступу, короткі фігурації у правій руці, поява довгого пасажу в партії лівої руки у розділі *Piu mosso*, хоральність у *Piu lento*).

Хоральний, акордовий виклад помітимо у «*Ах, скільки струн в душі дзвонить*», «*Дивилося небо*», «*Ти даром тужиш*», «*Я боюся тобі розказати про любов*», «*Ні, не співай пісень веселих...*». Примітно, що у цих, а також деяких інших романсах (приміром, «*Ранком вийшла я в садочок*», «*Її душа – то чайка над водою*») вокальна лінія повністю або майже повністю підтримуватиметься акомпанементом.

Чи не одразу впадає у вічі, що у партіях фортепіано аналізованих нами романсів Я. Лопатинського як представника напряму романтизму в музичному мистецтві повністю відсутні розлогі арпеджовані фігурації, довгі акордові, октавні (більше трьох тактів) послідовності, які доволі часто притаманні іншим композиторам-романтикам.

Радше нетиповим, а саме гомофонно-гармонічним викладом характеризуватиметься акомпанемент пісні «*Часом сонце кине промінь*». Тут у партії лівої руки – октави, права ж викладена акордово.

Тип акомпанементу, що нагадує звучання гітари, зустрічається вкрай рідко (прикладом такого може слугувати мініатюра «*В неділеньку вранці*»).

Іноді тип фактури романсів Я. Лопатинського міститиме характерні ознаки певного жанру. Як мазурки до нас дійшли *«Ранком вийшла я в садочок»*, *«В тебе личко, як лелії»*, вальсовість притаманна романсам *«Як тиха ніч спов'є долину»*, *«Нічко лукавая»*.

Розглянемо детальніше два вищеназвані твори, оскільки «вальсовість» їх акомпанементу втілюватиметься по-різному.

**«Нічко лукавая».** Акомпанемент загалом викладений гомофонно-гармонічно. В партії лівої руки домінують баси та їх акордові заповнення, у правій натомість – короткі акордові побудови. Кульмінаційні місця характеризуються хоральним викладом фактури акомпанементу, в партії правої руки мелодичні звуки акордів дублюються із мелодією сольної стрічки виконавця. Кожному із трьох куплетів твору передують восьмитактові побудови у партії піаніста, що виконують роль вступу. Їх поліфонізований виклад також відрізняється від того, що в куплетах.

Як за способом викладу, так і за формою (тричастинна) романс **«Як тиха ніч спов'є долину»** відрізнятиметься від попереднього. Насичену фактуру його акомпанементу можна вважати поліфонізованою. Саме в середньому голосі (його знаходимо у партії правої руки) автор помістив частину вокальної партії, таким чином ніби допомагаючи виконавцю оволодіти доволі хитромудрим хроматизованим плетивом мелодичної лінії. Партія лівої руки здебільшого зберігає виклад «бас – акордове заповнення», втім іноді зустрічаються самостійні лінії, які в цілому підсилюють полімелодіку загальної канви супроводу.

Композитор Я. Лопатинський у своїх витончених камерно-вокальних творах зумів майстерно поєднати різні види фортепіанної фактури і таким чином утвердити роль фортепіано як рівноцінного партнера для вокаліста.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Косаняк Н. Із композиторської творчості Ярослава Лопатинського: рукописи та першодруки із фондів львівської національної наукової

бібліотеки України імені В. Стефаніка / [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.lsl.lviv.ua/wp-content/uploads/Z/Z2017/JRN/PDF/33.pdf>

2. Лопатинський Я. Солоспіви. II Збірка. Упорядник – доцент Мирослава Логойда. Львів : Митуси, 2000. 66 с.

***Наталія КУЛЬЧИЦЬКА***

*м. Дрогобич, Україна*

## **МИСТЕЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ МИХАЙЛА СТЕПАНЕНКА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ**

Універсальність мистецької діяльності Михайла Степаненка полягає у поєднанні різних векторів творчої діяльності музиканта, насамперед як композитора, музикознавця, концертуючого піаніста, педагога і громадського діяча – патріота України.

Народився митець 6 червня 1942 року в Казахстані, в місті Семипалатинськ. Ґрунтовну музичну освіту здобув у Київській консерваторії ім. П. Чайковського (сьогодні – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського), закінчивши два факультети: фортепіанний (у класі професорів В. Нільсена й В. Топіліна) та композиторський (у класі професорів Б. Лятошинського й А. Штогаренка). У рідній Альма-матер митець викладав близько пів століття, з 1993 – професор, від 1996 року очолював кафедру спеціального фортепіано № 1. У 1990 році здобув наукове звання кандидата мистецтвознавства. Серед учнів М. Степаненка чимало лауреатів міжнародних конкурсів, заслужених артистів України, знаних педагогів. Плідно митець працював у Спілці композиторів України, членом якої став у 1973 році, а від 1992 року був обраний головою Національної Спілки композиторів України. Помер композитор 28 жовтня 2019 року [2, с. 16].

У виконавській піаністичній кар'єрі М. Степаненка чимало гастрольних виступів у Америці, Фінляндії, Вірменії, Канаді Японії,

неодноразово митець входив до журі міжнародних виконавських конкурсів, як в Україні, так і за кордоном.

М. Степаненко активно працював над дослідженнями з історії української музичної культури. Відкриття М. Степаненком незнаних творів класиків української музики XVIII ст. – Максима Березовського та Дмитра Бортнянського свого часу стало сенсаційним. Як піаніст-виконавець здійснив записи декількох грамплатівок і компакт-дисків, зафіксувавши унікальні зразки маловідомих творів українських композиторів. Повернення втрачених раритетів – творів українських композиторів минулих століть, їхній пошук, дослідження, редагування, виконання, запис і видання цих творів становило сенс його життя. М. Степаненко повернув з небуття до скарбниці української музичної культури незнані досі сторінки, він автор першої в Україні хрестоматії «Українська фортепіанна спадщина» [3], значної кількості досліджень з історії української музичної культури, які ввійшли до монографічних видань «Музично-історичні етюди» (2012) і «Статті, дослідження, спогади» (2016).

М. Степаненко – автор симфонічних, хорових, камерних творів, пісень, романсів, музики до театральних і телевізійних вистав, обробок українських народних пісень. За різнобічну, фахову, плідну творчу діяльність Михайло Степаненко – народний артист України, був удостоєний також премії «Золотий Орфей», нагороджений орденом «За заслуги» III ступеня.

Дослідженням творчості Михайла Степаненка займаються М. Забара, Н. Мозгальова, В. Пальонний. Окремі фортепіанні твори митця аналізуються в працях В. Белікової [1].

Найяскравіше свій композиторський талант М. Степаненко розкрив у творах для фортепіано, серед яких – «Дитячий альбом». В альбомі п'єси розміщені з установою поступового ускладнення технічного, змістового і художнього навантаження. Від початкової п'єси «Перший пролісок» і до завершальної «Взимку на трійці» простежується зміна композицій, які охоплюють календарно-обрядову тематику з відчутними народнопісенними



ритмо-інтонаціями. Варто зауважити, що між творами присутні інтонаційні й тональні зв'язки. Представлені в альбомі три сонатини характеризуються класичними рисами сонатного *allegro* з домінантою на виразистий тематизм та фольклорний колорит, як-от в «Українській сонатині». Маленька сюїта «Про звірів» – ввібрала кращі традиції української сюїтної фортепіанної музики. Ліричним настроєм позначений завершальний цикл альбому «Ескізи», що містить цікаві, розгорнені й доволі віртуозні композиції [4].

Митець цікавився життям і творчістю непересічних особистостей українського мистецтва. Ця копітка праця М. Степаненка сьогодні стає в нагоді у дослідженні маловідомих постатей і фактів з історії української культури. «Та головне, професор Степаненко мав чудово розвинену «архівну інтуїцію», тобто «нюх» на сенсацію, на несподівані відкриття, причому там, де ніхто й гадки не мав, що це можливо» [2, с. 18].

Михайло Степаненко спрямовував свою діяльність на захист української музичної культури, особливо на посаді голови Національної спілки композиторів України, прагнув створити умови для подальшого її розквіту. Митець був переконаний, що саме музична культура – це рушійна сила у житті суспільства, здатна виховувати почуття патріотизму та любові до України.

Композитор був щирим патріотом і хвилювався за долю України. У своєму зверненні до українського народу він застерігав: «Знищити культуру – це означає знищити Україну!» [2, с. 19], яке сьогодні звучить особливо актуально.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Белікова В. В. Музична мова творів Михайла Степаненка як чинник формування творчого потенціалу особистості. Наукові записки БДПУ. Серія: Педагогічні науки. Вип. 1. Бердянськ : БДПУ, 2019. С. 20 – 27.
2. Скринченко В. Історична спадщина Михайла Степаненка. Справи сімейні. 2020. № 2 – 3. С. 16 – 19.

3. Скринченко В. Історія і музика Михайла Степаненка. URL: <http://mus.art.co.ua/istoriia-i-muzyka-mykhayla-stepanenka/>

4. Степаненко М. Дитячий альбом для фортепіано. Київ: Музична Україна, 1987. 71 с.

*Олександра ПАНКЕВИЧ*

*м. Дрогобич, Україна*

## **РОМАНСИ С. НЕВЯДОМСЬКОГО В СКАРБНИЦІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ**

Станіслав Невядомський (1859–1936) – визначний львівський громадський діяч, композитор, чиє ім'я нерозривно пов'язане зі Львовом та розвитком музичної культури на Галичині. Він є яскравим романтиком, близьким за естетикою до Шопена, він мав неоціненне значення для мистецького життя міста [2, с. 189].

Варто зауважити, що розгляд української музичної культури в галузі жанру камерно-вокальної мініатюри в західноукраїнській культурі з виділенням основних семантичних рис в процесі асиміляції загальножанрових та індивідуально-композиторських ознак в повній мірі мало вивчена. Основні музикознавчі дослідження В. Вільц [1], Н. Гуйванюк, А. Сердюк, С. Філатова та С. Яковенко стосуються передових постатей української композиторської школи, не торкаючись (або торкаючись лише оглядовому аспекті) постатей митців-іноземців, які в своїй творчості передають глибинне розуміння національного ґрунту музичної культури.

Романс «Піди до моря» визначного, проте дещо забутого польсько-українського композитора С. Невядомського займає особливе місце в українській та польській музичній культурі зламу 19–20 століття [2, с. 190]. Саме в ньому розкриваються основні образні пласти романтичної естетики – образ внутрішнього протиріччя, відчуття невідповідності буття і постійного пошуку місця, де серце героя знаходить спокій і розуміння.

Вибір цього образного матеріалу для композитора доволі символічний – С. Невядомський, не дивлячись на польське походження, своєю рідною землею вважав саме Галичину, а точніше – місто Львів. «Я мушу хоч кілька разів на рік бути у Львові, дихати його повітрям, дивитися на його стіни, бо без Львова жити не можу», – так говорив композитор все своє життя.

Романс «Піди до моря» є прикладом романтичного прочитання твору Й. Захарасевича. Він написаний в динамізованій тричастинній формі репризного типу (АВА). Скрізь у викладі тематичного матеріалу прослідковуються риси романтичної музичної традиції.

Перша частина – лірико-драматичного забарвлення, виражає сум'яття та несміле прагнення, хоча виражене воно через звернення другої особи. Варто зауважити, що виклад власних прагнень, побажань та мрій творцями романтичної епохи відбувалось через другорядних героїв, їх ліричний герой частіше всього об'єктивізувався.

В музичному плані це виражається, в першу чергу, вибором баркарольної фактури, що символізує водну стихію – символ постійного пошуку творчих людей (варто згадати образ струмка в творчості Ф. Шуберта). З характерних засобів музичної виразності можна виділити розмір 9/8, відповідний музичний виклад – опуклий ритмічний малюнок, хвилеподібні мелодичні ходи в інструментальному супроводі.

В мелодії прослідковується періодичність як основа побудови музичних фраз синтезована з підсумуванням в структурі музичних мотивів. Саме такий синтез масштабно-синтаксичних структур притаманний для експозиційних розділів вокальних творів композиторів-романтиків, зокрема Ф. Шуберта та Ф. Шопена, який, до слова, був ідеалом композитора. Незавершеність частини додає також відсутність репризи в третьому розділі – тематичний матеріал є своєрідним переходом до наступної частини.

Середня частина контрастна попередній, зовсім іншого емоційного забарвлення – вона є своєрідним ліричним центром твору. Основним образним першоджерелом є елегія, яка є втіленням більш статичного, не

драматичного стану. В ній композитор опирається на речитативно-декламаційні витоки, що підкреслюється силабічним викладом мелодії, використанням висхідної мелодичної секвенції, вибором періодичності як основної масштабно-синтаксичної структури. В партії інструментального супроводу композитор вводить акордову фактуру, використовує елементи підголоскової поліфонії.

Третя частина є динамічною кульмінацією всього твору. Композитор в першу чергу укрупнює інструментальний супровід, поєднує риси викладу першої баркарольної та другої речитативної частин. Окрім того, кульмінаційності частини сприяє також аугментація фраз ближче до кінця твору, що підкреслює саме момент кульмінації. Можна припустити, що дана частина є результатом розвитку двох попередніх – вона розкриває дві різні образні сфери які поєднуються в кінці.

Таким чином, С. Невядомський в романсі «Піди до моря» використовує романтичні тенденції для створення цільного образу через індивідуальне трактування образного наповнення (образ моря), поєднання кантиленності та речитації як в мелодичній лінії, так і в партії супроводу, опора на жанр баркарולי, вибір тричастинності, та розташуванням кульмінації в кінці твору. Така структура твору співзвучна творчим почеркам композиторам-романтикам в жанрі як вокальної, так і інструментальної мініатюри Ф. Шуберту та Ф. Шопену.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Вільц Б. М. Український радянський романс / Б. М. Вільц. К. : Наукова думка. 1970. С. 217.
2. Сердюк А.В. Українська літературна пісня: історія розвитку жанру / А. В. Сердюк // *Вісник Запорізького національного університету*. 2008. №2. С. 189 – 199.
3. Дитиняк М. Українські композитори / Біо-бібліографічний довідник. Едмонтон, 1986.

## **УНІВЕРСАЛІЇ МУЗИЧНОГО СВІТУ ВАСИЛЯ ГАЙДУКА**

Василь Михайлович Гайдук (1938 р.н.) – корифей закарпатської композиторської школи. Його творчість – яскрава, своєрідна і поки що малодосліджена сторінка сучасної вітчизняної музики. Це підтверджують його твори, погляди і багатющий особистісний досвід. Дар композитора поєднується в особі В. Гайдук з іншими талантами: хорового диригента, педагога, музично-громадського діяча. Понад 60 років митець віддав педагогічній діяльності в Мукачівському педагогічному училищі (1961–1972 рр.) та Ужгородському державному музичному училищі (нині – фаховому музичному коледжі імені Д. Є. Задора) (1972–2022 рр.). Кілька десятиліть В. Гайдук присвятив роботі із самодіяльними хоровими колективами: хоровою капелою вчителів м. Ужгорода, хором с. Дубриничі Перечинського району, чоловічою хоровою капелою «Боян» Ужгородського національного університету. Музикант ініціював багато творчих проєктів як заступник голови Закарпатського обласного відділення Всеукраїнської музичної спілки, як член журі різних фестивалів та конкурсів сприяв розвиткові музичної культури краю.

Твори Василя Гайдук регулярно звучать на концертах, форумах, фестивалях. До музики Маестро виявляють інтерес відомі виконавські колективи: заслужена академічна хорова капела «Трембіта», заслужений академічний Закарпатський народний хор, академічний хор «Cantus», Київський камерний хор «Кредо», Чернігівський камерний хор, Чоловічий камерний хор «Боян Дрогобицький» та дитячий хор «Відлуння», пісні та романси співають солісти Закарпатської обласної філармонії – народні артисти України Марія Зубанич, Петро Матій, заслужена артистка України Оксана Ільницька, заслужена працівниця культури України Надія Підгородська та багато інших.

Творча спадщина В.Гайдука досить вагома: 12 хорових концертів, 5 кантат, 5 хорових поем, «Український реквієм», Літургія св. Іоанна Золотоустого, Меса для однорідного хору в супроводі органу, «Страсті Христові», опера «Зоря Біловежі», цілий ряд хорових циклів, понад 100 пісень та романсів, велика кількість обробок народних пісень.

Музична творчість В. Гайдука – це роздуми Маестро, якого бентежать високі етичні проблеми. Музика постає для митця як специфічний спосіб сприйняття світу, як «дзеркало», у якому відображається глибока внутрішня сутність особистості, синтез природи і духу. Хорова музика постає для композитора як зразок генетичного зв'язку з традиційною українською культурою, як суголосся людини зі Всесвітом, як «віддзеркалення колективного розуму», як носій соборності душі.

Образ рідної землі – центральний у творчості В. Гайдука. Здебільшого образ рідного краю постає у творах митця у величному, піднесеному емоційному тонусі. Символіка природи втілюється через її сприйняття людиною, що поєднує світле споглядання і зосереджені роздуми, гордість і духовну жагу, простодушність і палкий порив. У музичній мові композитор не прагнув стилізації чи точного етнографічного відтворення, він оперує фольклорними ладо-гармонічними й інтонаційними комплексами як авторським матеріалом, що збагачує музичний словник. Характерними рисами втілення етномузичної картини світу В. Гайдука є контрастність формотворення, поліфонічність фактури, темброва колоритність, що переважає над мелодизмом. Це відповідає принципам романтичного типу світовідчуття.

Образно-смісловою універсалією спадщини В. Гайдука є мотив пам'яті. Пам'ять для митця – це важлива світоглядна й естетична категорія, що свідчить про важливість позачасових цінностей, про творчу спадкоємність із минулим. Однак жанр меморіалу має не ностальгійно-елегійний характер, а демонструє гостре відчуття сучасності, рецепцію творчих ідей видатних українських митців. Яскравим прикладом цього стали

хорові поеми-кантати для мішаного хору і солістів в супроводі фортепіано на слова Ю. Шипа «Великий Малорос» (до 190-річчя від дня народження Т. Шевченка), «Невмируща» (до 130-річчя від дня народження Лесі Українки) та «Титан» (до 150-річчя від дня народження І. Франка). Ці твори, об'єднані спільною тематикою й комплексом музично-виражальних засобів, складають своєрідну трилогію. У структурі поем-кантат виразно проявляється театральність. Їх драматургія побудована на зіставленні контрастних розділів для досягнення максимального емоційного напруження. Переважає щільна акордова вертикаль, подекуди розцвічена контрапунктичними ходами чи імітаціями, карбована ритміка, синхронна артикуляція, спрямована на чітке виголошення тексту і максимальне донесення його змісту до слухача. Крім того, В. Гайдук часто використовує сольні епізоди, що уособлюють образи поетів (соло сопрано – Лесі Українки, соло баритона – Т. Шевченка та І. Франка). Кожен твір завершується кульмінацією, витриманою в героїчно-піднесеному ключі. Її основою є яскрава мелодична фраза, що концентрує в собі відчуття життєствердження, емоційного піднесення та вольового пориву.

Провідною універсалією світоглядної системи В. Гайдуга є дух, духовність, що виявляються у жанрових прототипах псалмодії, хоралу, духовної пісні. Це – показ художнього еквіваленту людського життя в його духовних прагненнях. У духовній музиці композитор прагне подолати національні, мовні та релігійні кордони, спирається на традиційні для цього жанру особливості музичної мови. Канонічні тексти та «Давидові псалми» через музичну інтонацію продукують актуальні сенси світогляду Маестро, і занурюють свідомість слухачів у потік пам'яті – пам'яті духовного досвіду, пам'яті культури та пам'яті індивідуального життєвого досвіду (осмислення себе і свого шляху).

## **ТРАКТУВАННЯ ТРАДИЦІЙНОГО КАТОЛИЦЬКОГО ТЕКСТУ У**

### **ТВОРІ «AVE MARIA» В. МУЖЧИЛЯ**

«Ave Maria» («Радуйся, Маріє») – найпопулярніша з католицьких молитов. Протягом багатьох століть вона привертала до себе увагу художників, поетів, композиторів, філософів, культурологів, соціологів. «Ave Maria» вийшла за рамки католицького богослужіння, перекладена безліччю мов світу та набула поширення в різних конфесіях. Сучасна українська дослідниця О. Гоблік у своїй роботі наводить список із 232 музичних прикладів, написаних на цей текст чи сюжет [1, с. 214].

Мета роботи – виявити композиційні особливості, пов'язані з втіленням релігійного тексту у творі «Ave Maria» В. Мужчиля.

Актуальність роботи полягає в тому, що вокальні твори В. Мужчиля духовної спрямованості, безсумнівно, заслуговують на увагу дослідників, але вони не набули достатнього висвітлення у вітчизняній музикознавчій літературі.

Віктор Мужчиль – харківський композитор, член Спілки композиторів України, заслужений діяч мистецтв України, лауреат державної премії імені М. В. Лисенка, професор кафедри композиції й інструментування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. На думку А. Шевцової, «має репутацію одного з найнеординарніших композиторів України...» [3, с. 1]. Музикознавець О. Рощенко-Авер'янова дає йому таку характеристику: «Творчість В. Мужчиля відрізняється новаторським типом композиторського мислення, природно поєднуючи раціонально-філософську спрямованість із підвищеним експресіоністичним градусом емоційного висловлювання» [2, с. 149].

Початок 90-х ознаменував новий етап у творчості композитора. Він «перейшов до використання більш художньо вагомих зразків поезії, таких як



канонічні релігійні тексти. Основне місце у творчості посіли хорові концерти...» [3, с. 4].

«Ave Maria» (2012) створена для сопрано, скрипки, фортепіано, мішаного хору та трикутника. Текст молитви поділяється на дві частини: перша від початкових слів Ave Maria та друга від слів Sancta Maria.

В. Мужчиль звертається до тричастинної композиції зі вступом, динамізованою репрізою та кодою. Драматургія твору заснована на безперервному розвитку лірико-драматичного образу з наростанням внутрішньої напруги та драматизму, що призводить до кульмінації та просвітленого епілогу.

У вступі представлено весь склад виконавців. Цей розділ виконує функцію своєрідного прологу. Партії фортепіано, хору та скрипки поєднуються в багатоголосний хорал. У сопрано – речитатив з текстом першої частини молитви.

У Першій частині (fis-moll) на тлі рівномірної акордової пульсації фортепіанної партії звучить лірико-експресивний діалог сопрано та скрипки.

Друга частина (ric mosso poco a poco) за розміром збігається з першою і продовжує розвиток, але її настрої більш напружений і схвильований. У партитуру включається хор, який посилює гармонічне наповнення партії фортепіано. У тексті партії сопрано змін немає.

Третя частина (a tempo) – динамізована репріза всього твору. Основна тема першої частини звучить тепер у скрипки соло з супроводом хору та фортепіано. У партії сопрано – речитатив, наближений до молитовного читання (використаний весь текст молитви, окрім останнього Amen). З 47 такту починається кульмінаційна побудова. На *pianissimo* в тональності a-moll на тлі прозорої фігурації фортепіано в тексті сопрано знову звернення до Богородиці. Далі приєднуються хор та скрипка. Динаміка та напруженість звучання посилюються, і в момент кульмінації (т. 63) в партії хору вперше з'являється текст Sancta Maria.

У кодї (т. 72 – 84) встановлюється ясний мажор та динаміка *piano*. Проникливо й піднесено в партії сопрано звучить речитатив (у тексті – друга частина молитви). Хор підтримує солістку текстом Sancta Maria. У скрипки – основна тема з першої частини в мажорі на тлі розміреного акордового супроводу фортепіано. Останнє слово молитви Amen повторюється тричі та розчиняється в акорді тоніки D-dur у всіх виконавців.

Таким чином, «Ave Maria» В. Мужчиля – зразок авторської інтерпретації канонічного тексту. Композитор створює органічну композицію, витриману в стилі традицій класичної музики, про що свідчать звернення до жанрів речитативу, барокової арії та хоралу, склад виконавців, акордова фактура супроводу, функціональна гармонія, зрозумілий тональний план, постійний складний метр, розвинений і різноманітний ритм, виразна мелодика. Композитор використовує складну тричастинну форму із вступом, динамізованою репризою та кодою. Кожна побудова в цій композиції, крім вступу та коди, має квадратну структуру. Навіть кульмінація твору майже збігається з точкою «золотого перетину». Отже, незважаючи на новаторське композиторське мислення, В. Мужчиль у музичному втіленні католицької молитви «Ave Maria» тяжіє до класичних традицій.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Гоблик О. В. Музичні твори «Ave Maria»: жанрово-стильовий аспект.  
URL: <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/2377> (дата звернення 05.02.2023).
2. Рощенко-Авер'янова О. Г. Кафедра композиції і інструментування крізь призму історії харківської композиторської школи // Pro Domo Mea: Нариси до 90-річчя з дня заснування ХДУМ ім. І. П. Котляревського; [ред. Т. Б. Веркіна, Г. А. Абаджян, Г. Я. Ботунова та ін.]. Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2007. С. 148 – 170.
3. Шевцова Анастасія. Віктор Мужчиль «В невпинному пошуку сенсу»  
URL: [https://www.dnipro.lib.dp.ua/Viktor\\_Muzhchil\\_kompozutor\\_v\\_nevpynnomu\\_poschuku\\_sensu](https://www.dnipro.lib.dp.ua/Viktor_Muzhchil_kompozutor_v_nevpynnomu_poschuku_sensu) (дата звернення 10.02.2023).

## **РЕЛІГІЙНО-ДУХОВНІ АСПЕКТИ ТВОРЧОСТІ**

### **МИКОЛИ ЛЕОНТОВИЧА**

Провідним методологічним підходом мистецької освіти визначено національну основу, що відповідає менталітету нації, її традиціям і звичаям, національним світовідчуттям. Національний характер української музики яскраво демонструє творча спадщина геніального композитора, хорового диригента, педагога, одного із засновників української композиторської школи Миколи Дмитровича Леонтовича (1877–1921). Самобутній композитор-новатор, ушлявлений Майстер хорової мініатюри М. Леонтович вигранив досконалі й неперевершені форми виявлення у музиці художньої суті національного духу, які віддзеркалені не лише у його хорових обробках народних пісень, а й в духовно-сакральних творах.

Духовна творчість Миколи Леонтовича ще недостатньо відома широкому колу слухачів. Якщо його народно-поетичні композиції постійно виконувались упродовж минулого століття і стали взірцем для наступних поколінь, то на духовну музику композитора довгий час було накладено табу, як і на багато фактів з його короткого й трагічного життя. Та навіть безбожний більшовицький уряд радянської системи не зміг знищити церковний спадок композитора. Його музика продовжує жити й виконуватись церковними хорами під час богослужінь, входить до списку педагогічного репертуару фахової підготовки майбутніх педагогів-музикантів.

У такому контексті важливо забезпечити розуміння та усвідомлення студентами культурно-історичного та художнього значення духовних творів композитора, можливості використання їх в освітньому просторі з учнями.

Духовна музика для Леонтовича була рідним середовищем, у якому зростав майбутній композитор. Слід нагадати, що Микола Дмитрович походить з однієї з найбільших священницьких родин Вінничини (у 5

покоління); він здобув ґрунтовну фахову духовну освіту; вивчав традиції церковного читання та псалмодіювання; увесь його професійний шлях був пов'язаний із викладанням музики в духовних закладах тогочасної освіти. Отож, релігійність склала основу його духовної моральності та стала джерелом для християнської творчості.

Працюючи над церковними жанрами, Леонтович використовував як народні інтонації, так і канонічні наспіви, створював оригінальні гармонізації в стилі національної духовної музики. Професор М. Юрченко, аналізуючи партитури церковних творів М. Леонтовича, відмічає у них сильне «авторське начало, складну образну драматургію»; при цьому дослідник зауважує, що у «пісенності та загальному національному колориті вони все ж таки втрачають» [3].

М. Леонтовичем створено близько 50 церковних творів. Найвизначнішим церковним здобутком є «Літургія святого Іоанна Златоустого», перше виконання якої було приурочене до визначної події в історії Української Автокефальної Православної Церкви – заснування першої української парафії. Твір прозвучав у Миколаївському соборі на Печерську 22 травня 1919 року і продемонстрував високу одухотвореність, соборність богослужіння, надавши канонічним текстам яскравої авторської інтерпретації. Літургія стала етапним явищем української духовної музики початку ХХ ст. [1, с. 8].

Улюбленим жанром композитора була херувимська пісня, а найбільш натхненним твором Ігор Соневицький називав кант «Ой, зійшла зоря». Пропонуємо зупинити увагу ще на одному канті, пов'язаному із духовною святинею Поділля – Чудотворною іконою Божої Матері «Барська». Ще під час навчання в Шаргородському духовному училищі, Леонтович відвідував Свято-Миколаївський чоловічий монастир і бачив старовинний образ Барської ікони Божої Матері, Котра тримає на руках Дитину Христа. Навколо неї споруджений червоний балдахін із зображенням двох ангелів, які підтримують корону. Живопис на іконі старий, візантійського письма,

колір ликів охристо-коричневий, одіяння – темно-блакитного кольору. Лики Спасителя й Божої Матері мають строгий вираз, над ними – срібні корони й променисте сяйво, прикрашене дванадцятьма зірками.

Згодом композитор створить хорову обробку «Пісні Пресвятої Богородиці у Бар граді» для триголосного однорідного жіночого хору а capella. Написана у формі періоду, вона продовжує традиції музичної мови кантів (паралельні терції у верхніх голосах, функціональна визначеність нижнього). Спокійний ритм, ненапружений середній регістр, зручна теситура для виконання, метроритмічна злагодженість, відсутність контрастної динаміки демонструє красу твору та одночасно його урочисте, врівноважене звучання.

Насамкінець буде слухним згадати слова друга та однодумця Миколи Леонтовича українського композитора Кирила Стеценка, який із захопленням відзначав, що кожна з обробок церковних піснеспівів композитора – «...ніби тонка різьба із золота, прикрашена самоцвітним камінням» [2, с. 29].

Таким чином, релігійно-духовна творчість Миколи Леонтовича дає унікальну можливість зрозуміти самотність української християнської культури, тисячолітні традиції української церковної музики, познайомитися з духовно-сакральною спадщиною Поділля, досягнути безцінні національні надбання нашого музичного мистецтва.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Микола Леонтович. Хорові твори / редактор-упор. Валентина Кузик. Київ : «Музична Україна», 2019. 464 с.
2. Супрун-Яремко Н. Поліфонія в духовно-релігійних творах Миколи Леонтовича. *Студії мистецтвознавчі*. Київ : ІМФЕ НАН України, 2010. № 3 (31). С. 26 – 33.
3. Юрченко М. Духовна музика. Історія української музики (1917–1941). Київ : Наукова думка, 1992. Т. 4. С.105 – 124.

## **МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНИЙ ФЕНОМЕН М. СКОРИКА НА ПРИКЛАДІ 5-ї ПАРТИТИ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО**

Мирослав Скорик належить до тих композиторів сучасності, твори яких сприймаються як національне надбання, так як в них червоною ниткою проходить зв'язок з українською фольклорною стихією. А фортепіанна творчість М. Скорика – це певний феномен в українській музиці. Особливий, неповторний стиль його музики створює музична мова, яка вражає багатством інтонацій, вишуканим поєднанням фольклорних елементів з модерним стилем письма, включенням естрадних і джазових зворотів. Ритміка композитора теж своєрідна. Він ніби грається синкопами, перемінними метрами, поліритмічними знахідками. Скорик виступає архітектором в побудові форми – цілісної і правильно збудованої. Відчуття фортепіанної фактури, соковита колористика, щирість висловлювання, змістовність, надзвичайно тонкий гумор, а подекуди і іронія – це все неперевершений Скорик.

Починаючи з 1966 року, М. Скорик написав 7 Партит для різних складів. Найвідомішою і найпопулярнішою стала Партита № 5 для фортепіано. Авторська ремарка вказує на перебіжку по різних стилях і епохах, обіймає рефлексії і спогади про старі добрі часи. Незважаючи на те, що хронологічно ця Партита входить до неокласичного періоду творчості композитора, за своєю сутністю вона не відповідає цінностям неокласицизму. Сама головна наскрізна лінія змісту Партити послідовно аklasична, стилізація романтично-сецесійного вальсу, середньовічного хоралу, барокової арії *lamento*, узагальнений фольклорний колорит фіналу передбачає різновекторність образних асоціацій, а окремі номери циклу взаємодіють між собою на основі примхливих зіставлень. Загальну лінію розвитку змісту в 5-ій Партиті можна охарактеризувати наступним чином.

«Прелюдія» тільки піднімає завісу емоцій. Вона носить вільно – імпровізаційний характер, емоційно розкута і споглядальна. В цілому – монолітна, хоча складається з прелюдійно – імпровізаційних форм. Композитор дотримується принципу остинатності, який панує в циклі. Він проявляється в послідовно дотриманій повторності кожної з фігур прелюдювання, у фрагментарності епізодів, в сталих змінах типу викладу і ладотональних опор криється зерно всієї сюжетної лінії циклу.

Блискучою декоративністю та феєрверком емоцій вражає 2-й номер сюїти – «Вальс». Написаний в тричастинній репризній формі. За типом розгортання дотримується принципу «вальсового ланцюга» романтичної музики 19-го століття. Таким чином, композитор зіставляє вишукано підібрані епізоди з різносторонньою стильовою направленістю: від типово романтичного «квазі-шопенівського» до «іграшкового» вальсу М. Равеля.

В початковому розділі звучить епізод, який неодноразово повторюється протягом Партити, – легкий і прозорий. В його основі лежить стилізація політних балетних вальсів.

Другий розділ – «ляльковий вальс» – більш статичний, який обертається навколо своєї осі. В ньому проступає наскрізний принцип остинатної повторності.

В стислій скороченій репризі легко пролітають всі теми, залишаючи аромат елегантних спогадів.

«Хор». Хоральність не витримується протягом частини, а відтіняється контрастним образом, запозиченим в Прелюдії. Одночасно 12 разів утримуються дисонуючі співзвуччя, які співставляються з легким, імпровізаційно-віртуозним арпеджіо. Ця антитеза поступово виявляє нахил до ущільнення, останні 3-и рази кожен з «полюсів» представлений лише одним пунктом. Дисонантність інтерваліки переводить стилізовані джерела в модерну площину.

«Арія». М. Скорик використовує ілюзії до подальших перетворень барокової арії і додає своє бачення на його розв'язання. В цьому номері

композитор дотримується протиставлення інтонаційного матеріалу: з одного боку ,чутливої арії страждання і імпровізаційно – концертного, суто інструментального середнього епізоду. В останніх тактах – стрімкий пасаж, а після нього жорсткі дисонансні акорди в перегукуванні різних регістрів. Вони наче стирають просвітлений трагізм ліричного монологу.

«Фінал». Ця частина не лише наймаштабніша за розмірами, але й особливо багата на зіставлення контрастних епізодів. Провідний її образ – стихійна танцювальність, безупинний рух, що замикається по колу. Проте, у вібруючому русі невпинно прориваються акордові спалахи, внаслідок чого фрази набувають шарпаної гостроти, експресії. Для підкреслення нестабільності образу композитор застосовує один із своїх улюблених прийомів – часту й раптову зміну типів фактури протягом короткого відрізка.

У калейдоскопі мікроепізодів рондо можна впізнати «тіні» тем з попередніх частин, часто шаржованих і внутрішньо суперечливих. В кінці шалений розгін впирається в заключне остинатне повторення дисонуючих акордів. Це – геніальне закінчення твору на знаку запитання, який зависає в повітрі, залишаючи для слухачів безкінечність вирішення проблеми.

Партита № 5 геніально написана і має відбиток авторської індивідуальності, але, як і всі твори М.Скорика вимагає творчого підходу до її виконання.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Вовк М. Партити М. Скорика : Збірка статей. Львів : Сполом, 1999.
2. Задерацький В. Про природу та історичну функцію стилю М. Скорика. Львів : Сполом, 1999.
3. Кияновська Л. Галицька музична культура 19–20 ст. Чернівці : Книги – XXI, 2007.
4. Рапіта О. М. Скорик. Твори для фортепіано. Львів : Сполом, 2008
5. Щириця Ю. Скорик. Творчі портрети українських композиторів. К. : Музична Україна, 1979.



## ЮВІЛЕЙНІ ПОСТАТІ

*Віра МАДЯР-НОВАК*

*м. Ужгород, Україна*

### **I. МАРТОН – КОРИФЕЙ ПРОФЕСІЙНОЇ МУЗИКИ ЗАКАРПАТТЯ**

**(до 100-річчя від дня народження митця)**

До «золотого фонду українських композиторів» по праву можна віднести Іштвана Мартона (1923–1996), котрий разом із Дезидерієм Задором увійшов в історію вітчизняного мистецтва як фундатор професійного музичного мистецтва на Закарпатті. Актуальність звернення до цієї яскравої музичної постаті обумовлюється відзначенням у 2023 році столітнього ювілею митця. Мета публікації – надати загальне бачення його музичних здобутків.

У музичне життя Закарпаття І. Мартон прийшов у повоєнний період і став однодумцем Д. Задора. Музиканти поділяли спільні погляди на розвиток музичної культури краю, опиралися на регіональний музичний фольклор. Разом вони представляли Закарпаття у спілці композиторів України, писали у подібних жанрах. Точками перетину їх творчості стало активне звернення до хорових і сольних обробок закарпатських народних пісень, інтерес до симфонічної поеми, написання музики до вистав. Взаємодоповнюючи один одного, Д. Задор заснував на Закарпатті фортепіанний і цимбальний концерти, фортепіанну сонату й кантату, а І. Мартон став фундатором у регіоні симфонієти, скрипкового концерту, скрипкової сонати та дитячої опери; створив велику Месу, низку оперет і камерних творів для найрізноманітніших інструментів. Після переїзду Д. Задора до Львова, І. Мартон очолив розвиток професійної музики на Закарпатті.

Іштван Мартон був молодшим за Д. Задора, тому в стильовому відношенні виявився більш сучасним. Його творчість відносилася до передмодерної течії – сецесії, а в радянський період композитор уник радянщини внаслідок «занурення» у фольклоризм. Відображаючи

унікальність розташування Закарпаття («на перехресті культур»), І. Мартон залучав у свої твори українські, чеські, словацькі, угорські, румунські, німецькі, циганські та єврейські інтонаційні звороти. Музикант гостріше за інших відчув національну багатобарвність краю.

Жанрова палітра композиторської спадщини І. Мартона вирізнялася різноманітною, а кількість творів охопила понад 400 опусів. Важливе місце у творчості композитора посів хоровий жанр, любов до якого прищепив батько (регент церковного хору). Меса, кантати, хорові цикли, хорові поеми, хорові мініатюри, хорові обробки народних пісень увійшли до «золотого фонду» хорової музики Закарпаття, характеризуються глибиною музичної думки, оригінальністю колоритністю та свіжістю гармоній.

Музиканта «приваблювали широкі можливості симфонічного та камерного оркестрів. З його ініціативи в Ужгороді було створено камерний оркестр Закарпатської обласної філармонії. Своєрідність його оркестрових творів проступала «у масштабності задумів, пошуках нових шляхів осучаснення елементів народної музичної мови <...>, доступності і ясності власних музичних виразів, створенні <...> «мартонівських» гармонічних зворотів» [2, с. 331].

Камерно-інструментальний жанр І. Мартон збагатив численними ансамблями. Однакову увагу він приділяв як струнно-смічковим квартетам, так і ансамблевому поєднанню дерев'яних чи мідних інструментів. У його творчості зустрічається квартет тромбонів, поєднання струнного квартету з гітарою, мідних інструментів з органом тощо. Твори для окремих інструментів теж різноманітні: містять опуси для скрипки, альту, віолончелі, фортепіано, органу, труби, валторни.

Технічно складними та емоційно виразними стали скрипкові твори І.Мартона. Його скрипковий концерт професор ЛНМА імені М.В.Лисенка Володимир Заранський визнав «етапним явищем <...> всієї української інструментальної літератури 80-х років» [1, с. 123]. Фортепіанна спадщина

І. Мартона-піаніста не велика, але яскрава. Вона включила «Елегію», «Експромт», «Спогад», «П'єсу» і «Вальс».

Митець віродив на Закарпатті органне мистецтво, сприяв встановленню органу в УЖДМУ та в Закарпатській обласній філармонії, написав низку органних творів. Серед найяскравіших – «Токата і Пасакалія».

Іштван Мартон увійшов до числа подвижників музично-театрального мистецтва Закарпаття. З його діяльністю спостерігався підйом в жанрі оперети та дитячої опери («Конвалії цвітуть для тебе», «Співаючий вівчар», «Розумна Дівчина і Король» тощо). Музика до численних вистав виділялася яскраво закарпатським колоритом («Вернигори», «Повінь», «Чардаш над Амуром»). Не оминав композитор і музики до кінофільмів («Над Тисою», «В Карпатах»). Окрему сторінку становила його багата та різноманітна камерно-вокальна творчість.

Талант композитора було відзначено почесним званням «Заслужений діяч мистецтв УРСР» (1965), обласною премією імені Д.Є.Задора (1995), його визнано Почесним членом ЗО НСКУ (1994). Музика Іштвана Мартона назавжди закарбувалася в музичній історії України.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Заранський В. Скрипковий концерт І.Мартона (1986) // Заранський В. Український скрипковий концерт. Львів, 2003. С. 119 – 123.
2. Короленко О. Симфонічна творчість Іштвана Мартона // *Професійна музична культура Закарпаття: етапи становлення*. Ужгород, 2010. Вип. 2. С. 330 – 353.
3. Мадяр-Новак В. Титан професійної музики Закарпаття // *Культурологічні джерела*. Ужгород, 2018. № 4. С. 73 – 75.
4. Піцур Н. Іштван Мартон. Творчий портрет: монографічний нарис. Ужгород, 1994. 64 с.

## **СУСПІЛЬНО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ СВИТОГЛЯДНІ ОРІЄНТИРИ ОТЦЯ ОСТАПА НИЖАНКІВСЬКОГО**

**(160-річчя від дня народження)**

24 січня 2023 року минуло 160 років від дня народження священника, композитора, диригента, музичного критика, суспільно-громадського та культурно-освітнього діяча о. Остапа Нижанківського (1863–1919). Сучасні умови державотворення, що супроводжуються відродженням національної культури, вимагають глибокого переосмислення внеску творця української музики, постать якого «є однією з центральних серед плеяди митців кінця XIX – початку XX сторіччя» [2, с. 30].

Аналіз композиторського доробку о. Остапа Нижанківського був здійснений працях: С. Людкевича [3], Я. Колодій [2], Р. Сов'яка [5], Л. Кияновської [1], У. Молчко [4].

Світоглядні константи видатного галицького діяча ґрунтуються на індивідуальній, пріоритетній цінності – Україні. Визначальною парадигмою світорозуміння о. О. Нижанківського було священниче родинне середовище, де посвята себе служінню Богу була закладена ще попередніми поколіннями. Заглиблюючись у життєпис митця, ми простежуємо, що, продовживши родинні традиції, він також обирає духовний сан. І саме це відіграло ключову роль у тому, що о. О. Нижанківського визнано народним Будителем, натхненником до боротьби за українство, за котре загинув мученицькою смертю від кулі польських солдатів 22 травня 1919 року.

Діяльність о. О. Нижанківського на засадах україноцентризму в зовнішніх сферах позиціонувалася на рівні представлення української музики поза межами Східної Галичини. У 1891 році «Львівський Боян» під керівництвом А. Вахнянина та о. О. Нижанківського виступив з концертами в Кракові, а також на Ювілейній виставці в Празі. Хор виконував твори М. Лисенка, П. Ніщинського, а «Гуляли» о. О. Нижанківського, як зазначає

Я. Колодій, «дуже сподобались чеській публіці» [2, с. 42]. Цими концертами виконано місію репрезентації багатой української музичної культури перед чеською громадськістю.

Творча співпраця о. О. Нижанківського з передовими світочами Великої України, яка на той час була у складі Російської імперії, представляла їм українські позиції Східної Галичини, що належала до Австро-Угорської імперії. Львівські культурно-освітні діячі відстоювали соборність наших земель. О. Барвінський, А. Вахнянин, І. Франко, К. Студинський налагодили та підтримували тісні зв'язки з композитором Миколою Лисенком. Варто зазначити, що отець активно пропагував його композиції. У 1885 році з'являється видання «Музикальна бібліотека» під редакцією о. О. Нижанківського, де друкуються хорові твори М. Лисенка. «Ця співпраця дала привід до тісних контактів з галицьким диригентом» [4, с. 22] та започаткувала їх листування.

Вагомою часткою о. О. Нижанківського у будівництві підвалин української держави стала його суспільно-господарська діяльність. Духовний провідник мав міцні переконання, що, задіюючи власні сили, внутрішній потенціал, наш народ дійде до фінансового змужніння та займе впевнені позиції в світовому бізнеспросторі. На початку ХХ століття, започаткувавши молочарські спілки, отець не тільки очолив кооперативний рух на Стрийщині, але й згодом вивів його у провідну галузь прикарпатського регіону.

Світоглядні орієнтири о. О. Нижанківського на позиціях україноцентризму найяскравіше проявився в мистецькій діяльності. Він увійшов до української культури як талановитий диригент, музично-громадський діяч, збирач фольклору, композитор. Хоча галицького Будителя слушно зачисляють до митців-аматорів, а його творчості «характерна для української художньої традиції кордоцентричність, сердечність, задушевність почуттів» [1, с. 166], однак внесок о. О. Нижанківського у розвій національної культури неоціненний. Музичний хист мистецької душі

священника С. Людкевич порівняв з іскрою Божого вогню, «що в ньому жевріла і виривалася на світ, щоби спалахнути ясним полум'ям» [3, с. 298], а про його композиторський дар він пише: «се був дуже сильний, правдивий і щирий, а до того доволі різnorodний талант» [3, с. 298].

Музичне мистецтво було головною зброєю о. О. Нижанківського, митця-патріота, композитора-патріота. Ним він стверджував «на галицькій землі великі заповіти Т. Шевченка «Наша дума, наша пісня не вмре не загине». І в цьому заслуга життєвого і творчого шляху о. О. Нижанківського» [5, с. 213].

Життєтворчість о. О. Нижанківського припала на етап перелому двох століть. Але, незважаючи на суспільно-політичні зміни і бездержав'я, діяльність духовного провідника була скерована на втілення ідеї україноцентризму у всіх сферах буття та наскрізь пронизана працею на скріплення національного духу народу.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX ст. : навчальний посібник. Чернівці : Книги–XXI, 2007. 424 с.
2. Колодій Я. Остап Нижанківський. Львів : Логос, 1994. 64 с.
3. Людкевич С. Остап Нижанківський і наша суспільність. *С. Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. / упорядкування, редакція, переклади, примітки і бібліографія* З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 2000. Т. 1. С. 296 – 299.
4. Молчко У. Публіцистичні нариси Кирила Студинського «Нестор галицької музики – Михайло Вербицький. З нагоди 65-ліття його смерті» та «Остап Нижанківський у моїх спогадах». Навчальний посібник. Дрогобич: Посвіт, 2018. 304 с.
5. Сов'як Р. Остап Нижанківський. Стрий : Щедрик, 2019. 256 с.

**ОБРІЇ ТВОРЧОСТІ ПІАНІСТА – УЧНЯ ВАСИЛЯ  
БАРВІНСЬКОГО**

**(з нагоди 100-річного ювілею Северина Сапруна-молодшого)**

До плеяди видатних піаністів, чия творчість формувала та визначала обличчя музичного мистецтва Галичини першої половини ХХ ст., належить й постать Северина Сапруна-молодшого – вихованця Василя Барвінського й багатьох інших педагогів, представників різних фортепіанних шкіл України й Європи.

Родинна атмосфера, в якій зростав, здобував освіту та духовно дозрівав піаніст, композитор, педагог Северин Сапрун-мол. була глибоко духовною, мистецькою і сприятливою для творчого поступу. Народився Северин Сапрун-мол. 1 червня 1922 року в Дрогобичі у священничій родині. Батько піаніста – Северин Сапрун (1897–1950) був священиком, обдарованим та знаним диригентом, педагогом, директором дрогобицької філії Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, яку він заснував 1923 року (в час директорування Василя Барвінського) і впродовж двадцяти років ця інституція мала високий фахово-педагогічний статус, а згодом Інституту Народної Творчості у Львові, одним із засновників Музичного товариства ім. М. Лисенка в Дрогобичі, активним організатором музично-громадського життя Дрогобича 20-30-х рр. ХХ ст. Сповняючи свій душпастирський обов'язок, о. Сапрун також організовував і керував хоровими колективами, багато працював у педагогічній сфері в школах і гімназіях як катехит, викладав релігію, німецьку мову, спів, хоровий спів, гру на скрипці [6, с. 59]. Отець С. Сапрун дбав також і про добру музичну освіту та насичену виконавську діяльність своїх дітей, адже в 30-х роках ХХ ст. мистецька родина Сапрунів успішно концертувала в складі сімейного квартету: о. Северин Сапрун (перша скрипка), сини: Іриней (друга скрипка), Роман (віолончель) і Северин-молодший (фортепіано).

Северин Сапрун-молодший навчався гри на фортепіано у відомого місцевого піаніста і композитора Еміля Шаліта, а згодом у дрогобицькій філії Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у професора Наталії Кулицької. В роки навчання молодий піаніст здобув Першу премію на Всепольському конкурсі юних піаністів (Варшава, 1934) [1, с. 121], а також славу «вундеркінда». Не зупиняючись на досягнутому, С. Сапрун-молодший продовжував вдосконалювати свою піаністичну майстерність, готуючи все нові і складніші концертні програми. Доказом цього є унікальне «Повідомлення» – атестат Вищого Музичного інституту ім. Миколи Лисенка у Львові від 9 лютого 1937 року – видане на ім'я Северина Сапруна з найвищими оцінками учня. Знаковим у цьому документі є те, що головою іспитової комісії був директор Вищого Музичного інституту ім. М. Лисенка, відомий композитор, чудовий піаніст і педагог Василь Барвінський [3]. З раннього дитинства Северин-мол. знав В. Барвінського, адже батько о. Сапрун тісно співпрацював і приятелював з композитором. Неодноразово у пресі молодий музикант отримував схвальні відгуки про свою концертну діяльність і виступи на Львівському радіо від видатних діячів музичного мистецтва – В. Барвінського, Б. Кудрика, З. Лиська, В. Витвицького.

Доктор мистецтвознавства, родичка родини Сапрунів Ірина Довгалюк, покликаючись на публікацію дослідника О. Яцківа [7, с. 43] зазначає, що «за неперевіреними даними Сапрун виїжджав на навчання і у Варшаву» [1, с. 122]. Проте й справді у 1938–39 рр. у 17-річному віці С. Сапрун-мол. навчався у Варшаві у Вищій державній консерваторії, що підтверджується у тексті невеличкої замітки «Sukces drohobuskiego dziecka» («Успіх дитини з Дрогобича») в часописі «Przegląd Podkarpacia» від 23 липня 1939 року, яка проливає світло на невідомі штрихи з біографії митця, а саме те, що він своїми виступами як студент Варшавської консерваторії здобув величезний успіх і визнання [9, с. 2]. Тож у 1938–39 роках Сапрун студіював у Варшавській Консерваторії в класі фортепіано Софії Буцкевічової-Ціборовської, знаної концертуючої піаністки і педагога. Знову ж знаходимо



підтвердження цьому в замітці під назвою «Мало їх, але працюють і служать прикладом для інших. Дещо з життя і про життя українських музик у Варшаві», опублікованій у часописі «Діло» в 1939 році: «цілком заслужені похвали для своїх піаністичних вальорів у відділі проф. Буцкевічової збирає д. здібний п. Северин Сапрун» [2].

Із приходом червоної армії в 1939 році родина Сапрунів зазнавала пильної уваги та переслідувань НКВД. В цей час С. Сапрун-мол. навчався у Львівській консерваторії в класі професора Галини Левицької (1940). Як зазначив у монографії племінник о. Сапруна професор С. Шнерх, достеменно не відомо в який час займався С. Сапрун-мол. у Василя Барвінського, проте за спогадами учениці видатного педагога Калини Чічки-Андрієнко він відгукувався про Северина як про свого найкращого учня [6, с. 216]. У 1941 році родина Сапрунів переїхала до Львова, а С. Сапрун-мол. продовжив навчання вже в Київській консерваторії в класі професора Абрама Луфера, але будучи «позбавлений засобів для існування і відірваний від родини, вирішив повернутися до батьків» [6, с. 152].

На початку 1940-х років у Львові о. С. Сапрун створив Інститут Народної Творчості, при якому діяв «Літературно-Мистецький Клуб». Тут влаштувалися цікаві концерти, часто і з великим успіхом виступав С. Сапрун-молодший як соліст і концертмейстер зі скрипалькою Лесею Деркач, співаками – Ніною Шевченко (сопрано), Володимиром Баранським (бас), тенором Мюнхенської опери Орестом Руснаком (уродженцем Буковини), Зеноном Дольницьким (баритон) і Марією Сабат-Свірською (сопрано), з хором «Львівський Боян» під управою отця Северина Сапруна, віолончелістом Іваном Барвінським (сином Василя Барвінського).

Зі зміною ситуації на фронті, родина Сапрунів змушена емігрувати спочатку до Відня, де Северин-молодший навчався у Віденській Музичній Академії (1943-1945) у класі професорів Вірера та Зайдльгофера, а згодом до Франції. 6 вересня 1947 року С. Сапрун-молодший одружився в Парижі (округ Коломбер) в місцевій греко-католицькій церкві з вродливою

співачкою-німкенею на ім'я Едіт Гольцер і твердо вирішив переїхати до Аргентини, де на той час сформувалася досить міцна група земляків-дрогобичан, до того ж великих шанувальників музичного мистецтва. У квітні 1948 року подружжя Едіт і Северина Сапрунів прибуло до Аргентини, де відразу почалася боротьба за виживання, пошуки роботи, але, разом з тим, і палка пропаганда рідного мистецтва, часті виступи в українських імпрезах в Буенос-Айресі. Згодом Северин Сапрун організував музичну школу, де вів клас фортепіано [8, с. 582]. Вагомим здобутком стало здійснення Северином Сапруном у 50-х роках ХХ ст. звукозаписів на платівках творів для голосу і фортепіано українських композиторів (фірма RCA Victor в Буенос-Айресі). Серед солоспівів українських композиторів було записано і твори В. Барвінського («Ой, поля, ви, поля», «Ой, ходить сон») [4].

Згодом С. Сапрун переїхав до США. Достеменно відомо, що певний час він працював у набірному відділі друкарні газети «Свобода». Смерть застала піаніста саме на цьому робочому місці, а сталося це 4 травня 1977 року. Так, на жаль, передчасно закінчилося життя талановитого піаніста-віртуоза. Похований Северин Сапрун-молодший на цвинтарі Гилсайд у Лінгерсті (США) [7, с. 44].

Варто зазначити, що у архіві о. Северина Сапруна зберігся рукопис Концерту для фортепіано з оркестром *f*-moll Василя Барвінського, який вважався втраченим після арешту композитора. Отець Сапрун позичив ноти у піаністки Володимири Кисілевської в 1946 році, і твір разом з архівом о. С. Сапруна опинився в Аргентині. Хронологію пошукового процесу достовірно описав Роман Савицький-молодший, син першовиконавця Концерту у Львові в 1939 році, видатного українського піаніста, учня В. Барвінського – Романа Савицького, який впродовж довгих двадцяти років (1973–1993) розшукував ноти твору, пишучи численні листи, запити і статті в світовій пресі [5]. Завдячуючи українцеві Юліанові Середякові з Буенос-Айреса й родині Гедіні-Сікорських, у яких і зберігався архів Сапрунів, 9 червня 1993 року (в день 30-річчя смерті Василя Барвінського) Роман Савицький отримав

інформацію, що клавір Концерту *f*-moll композитора віднайдено [5, с. 62]. Таким чином у родинному архіві Сапрунів було збережено перлину української музичної культури авторства композитора-мученика Василя Барвінського.

Своєю багатогранною діяльністю в різних галузях музичного мистецтва як на Батьківщині, так і перебуваючи далеко від рідної землі, Северин Сапрун-мол. розширював обрії української музики, підносив фортепіанне і камерно-вокальне виконавство до висот.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Довгалюк І. Штрихи до історії взаємин Василя Барвінського та Северина Сапруна-молодшого. *Українська музика: науковий часопис*. Львів : ЛНМА ім. М. Лисенка, 2018. Ч. 4 (30). С. 120 – 128.
2. Мало їх, але працюють і служать прикладом для інших. Дещо з життя і про життя українських музик у Варшаві. *Діло*. 1939. 14 червня.
3. Німилович О. Северин Сапрун-молодший – піаніст-віртуоз (до 75-річчя від дня народження). *Галицька зоря*. 1997. № 124. 29 жовтня.
4. Новий наклад українських платівок. *Овид*. 1955. Ч. 8-9 (73-74).
5. Савицький Р.-мол. Хронологія нововідкритого фортепіанового концерту *f*-moll Василя Барвінського (реконструкція подій). *Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах* / Ред.-упор. В. Грабовський. Дрогобич : Посвіт, 2008. С. 60 – 63.
6. Шнерх С. Незмовкна пісня. Львів: ТеРус, 2001. 216 с.
7. Яцків О. Северин Сапрун-молодший – славний дрогобичанин, піаніст-віртуоз. *Бойки*. 1995. № 1. С. 42 – 44.
8. Яцків О. Круті дороги трьох мистців-дрогобичан. *Дрогобиччина – земля Івана Франка*. Т. 4. Дрогобич, 1997. С. 578 – 584.
9. Sukces drohobuskiego dziecka. *Przegląd Podkarpacia*. 1939. Nr. 92. 23 lipca. S. 2.

*Надія РУДАВСЬКА*

*Оксана РУДАВСЬКА*

*м. Дрогобич, Україна*

## **КОМПОЗИТОРСЬКІ ТЕХНІКИ ХХ–ХХІ СТОЛІТТЯ**

### **В ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ЛАСТОВЕЦЬКОГО**

**(до 75-річчя від дня народження митця)**

Микола Адамович – це людина різносторонньо ерудована та творчо різнопланова. Сферою його творчих інтересів стають різні по композиційно-драматургічним, жанровим та семантичним параметрам грані музичного мистецтва. В творчому доробку композитора є твори різних жанрів: від крупних форм до мініатюр, проте основною сюжетно-сисловою лінією кожного твору виступає саме українська народна інтонація в різних її трансформаціях. М. Ластовецький відноситься до плеяди сучасних українських композиторів, в творчості якого чітко простежується симбіоз фольклорного першоджерела та сучасного композиторського мислення. Використовуючи в своїх творах автентичний пласт української народної творчості, композитор вдало трансформує її з огляду на сучасне світосприйняття та розширює сферу відчуття від академічно осмисленої аудиторії до інших рівнів соціуму.

Микола Адамович є одним з яскравих представників постмодернізму в музиці. Все ж основою його творчої матерії є національний фольклор, в якому митець вбачає єдине і справжнє джерело своєї композиторської творчості. Як зазначають музикознавці Зоряна Ластовецька-Соланська, Ірина Бермес, Олександра Німілович, Лариса Соловей та Олександра Дмитрієва, Зоряна Лельо, Володимир Грабовський та ін. в своїх наукових дослідженнях, творчість Миколи Ластовецького чітко розкриває та підкреслює основні пріоритети сучасного музичного мистецтва.

Варто зауважити, що загалом музичну культуру ХХ–ХХІ століття характеризує прагнення митців до пошуків нових форм, принципів та прийомів втілення авторського смислового орієнтиру, що, як наслідок,

призвело до створення нових композиторських технік, які, власне, і стали основою постмодернізму в музиці. Серед них вагоме місце займають усталені техніки композиції – серійна (додекафонна) та серіальна; сонорна; алеаторика. Власне, в творчості Миколи Ластовецького в різних векторних жанрових пластах присутні сучасні принципи та прийоми розгортання музичного матеріалу та побудови форми музичного твору.

Микола Ластовецький в своїх «Граціозних ескізах» опирався на принцип композиційно-технічний метод, котрий має в своїй основі безперервне проведення однієї серії в різних її варіантах. Варто зауважити, що в цьому циклі композитору вдалось створити чітку, логічно побудовану композицію, де митець поєднав одночастинні, тричастинні, вільні форми з наскрізним розвитком та варіації єдиним образно-смысловим змістом. Основою для всіх ескізів стала 12-тонова серія в її можливих варіантах та інваріантах. Однак, найбільш вагомим аспектом є саме додекафонія поєднання (№ 1 «Мрійновтома», № 3 «Подих вальсу» та № 8 «Міні-бурлеска») і додекафонія співзвуччя (№ 2 «Забуті вальси», № 3 «Подих вальсу», № 9 «Сходження на Голгофу», № 11 «Короткі варіації»). В даному циклі, незважаючи на чітко визначену жанрову приналежність в використанні ритмоформул чи народних жанрових ритмоформул, композитор зумів використати всі можливі варіанти проходження додекафонної серії – показ основної форми через вертикальне обертання. Завдяки використанню цієї композиторської техніки Микола Ластовецький переконливо та реалістично змальовує реальні образи, явища оточуючого середовища та підкреслює естетичність серійного звукового технічного ряду.

В сонорній техніці координаторами акцентів є унісони і кластери, а також фактурні елементи плями, крапки, лінії цілого тематичного пласта. Саме тут Микола Адамович широко використовує всі інструменти сонористичної композиції – ускладнення терцієвої структури, поліладовість як основа. Саме в цих творах та багатьох інших композитор сміло і вдало використовує акордові побудови різного складу, опираючись на розкриття

чітко сформульованої сюжетної лінії – чим принципово відрізняється його творчий почерк: новизна викладу та композиції матеріалу не перечить втіленню національного першоджерела.

Окрім того, для сонористики важливі також нововведення в манері звуковидобування та певних ефектах інтерпретаторів. Наш митець сміло використовує ремарки авторського тексту (рукопису) і факсиміле, де вказує, що і як повинно виконуватись. Це – авторські ремарки в «Новій коломиїці» (тупання ногою); стук по грифу інструменту в «Гаївках» для струнного квартету; вираз «Заїло» стару пластинку» після 86 такту Маленького старовинного вальсу № 2 з Зошита № 2 фортепіанних п'єс та ін.

Окрім того, алеаторика, яка є по-суті обмеженою дією випадку, знайшла своє втілення в контрольованій алеаториці в фортепіанних мініатюрах (Гаївки, «Поклоніння Даржбогу-сонцю», Маленький старовинний вальс № 2 та ін.).

Отже, Микола Ластовецький в своїх творах зумів передати автентичність української нації через призму сучасного музичного світу, використавши більшість можливих його досягнень.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бермес І. Л. Життєві домінанти Миколи Ластовецького. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* / упоряд. і наук. ред.
2. Жарков О. М. Техніка композиції як мовний механізм: від правила до звучання. Техніка композиції в сучасному дискурсі. Київ. 2001. С. 9 –22
3. Мойсеєнко Н. Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва М. Ластовецького (спроба аналізу): методична розробка. Дрогобич, 2007. 14 с.
4. Соловей Л. М., Дмитрієва О.М. Штрихи до творчого портрету Миколи Ластовецького. Дрогобич, 2007. 25 с.;
5. Ярмо М. Здобутки особистості: Творчий портрет композитора М.Ластовецького. *Галицька зоря*. 1997. № 4. 11 січня.

**УВЕРТЮРА «БОЙКІВСЬКА» М. ЛАСТОВЕЦЬКОГО ЯК ПРИКЛАД  
СИНТЕЗУ ФОРМ НА ОСНОВІ МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ**

**(до 75-річчя від дня народження митця)**

У своїй творчості композитори різних національних шкіл звертались до створення музичних форм великого плану – не циклічних, а власне одночастинних. У цих композиціях по-новому втілювались ідейно-емоційний зміст та музична образність. Це – симфонічні фантазії, балади, симфонічні картини, концертні увертюри, скерцо великого масштабу, оркестрові рапсодії, а також одночастинні сонати і концерти. Переважна більшість з них – це програмна музика. А тому їх автори намагались зробити музичну форму такою, яка б найточніше відповідала індивідуальному програмному задуму: максимально зближували, поєднували, а часом і синтезували шляхом взаємопроникнення різні види мистецтв та різні жанри у межах одного. Відповідно – виникали різні поєднання форм, жанрів та прийомів розвитку тематичного матеріалу. Саме таким шляхом виник один із вищевказаних жанрів – концертна увертюра.

До таких прикладів синтезу форм також можна віднести і увертюру «Бойківську» М. Ластовецького – жанру, який відповідає художнім потребам композитора для втілення ідейного задуму та поєднує фольклорну основу з характерними рисами сучасного музичного мистецтва. Варто зазначити, що стиль композитора синтезує традиційні досягнення української та західноєвропейської композиторських шкіл (Ф. Колесси, М. Скорика, Б. Лятошинського, Р.Сімовича, Б. Бартока), новітні роботи з музичним національним фольклором та експериментування (з формою, гармонією та поліфонічними прийомами, оркеструванням). Разом з тим найхарактернішою ознакою музики М. Ластовецького є її національна основа – як пряме звернення до фольклору, так і глибинне перевтілення її внутрішніх закономірностей. Будучи подолянином, вихованим на музичних традиціях

рідного краю, у своїх творах композитор зумів тонко відтворити також і особливості бойківського фольклору(3-частинний оркестровий цикл «Гаївки», симфонічна прелюдія «Легенда про Кармалюка», фортепіанний цикл з декількох зошитів «Дитячі п'єси»). Народне музичне мистецтво Поділля та Бойківщини стало тим активним музичним середовищем», яке найбільше відповідає індивідуальному композиторському стилю та художньому мисленню» [1].

Зміст музики увертюри відображений у назві твору – «бойківська». Елементи фольклору розкривають різноманітні образи – епічні, ліричні, драматичні – за допомогою звучання народних інструментів(а точніше – імітації гри народних інструментів та прийомів гри на них оркестром). Це – використання технічної партії ксилофону, імпровізаційність гри цимбал, перегуки дзвонів та трактування барабану і скрипки на окремих ділянках твору як народних інструментів. Створенню такого колориту також сприяє відповідне використання метро-ритмічного начала, а саме – його перемінність, акцентування і синкопи, ритмічне остінато, характерно-тембральне проведення основних тем композиції (епічна – у валторн, танцювальна – у дерев'яних і струнних, лірична – у струнних).

Вибір одночастинної вільної (змішаної) форми зумовлений задумом композитора поєднати в одному творі різні види мистецтв: фольклор у різних його проявах та професійне мистецтво. Тому прийоми розвитку музичного матеріалу, які характерні для народної музики, тут поєднуються з формами професійної музики:

- виразові прийоми фугато, що поєднуються з іншими типами фактури;
- імітаційний вступ голосів;
- одночасне контрапунктичне накладання головних тем на кульмінаційних ділянках форми;
- почерговий вступ голосів різних тембрів та регістрів. Це, в свою чергу, створює враження поступового посилення та активності народної танцювальної стихії.



Співставлення епіки, лірики та стрімкої танцювальності (моторики), яке ми зустрічаємо у «Бойківській увертюрі» є характерним для рапсодії на народні теми (наприклад, « Угорські рапсодії», «Іспанські рапсодії» Ф. Ліста, « Слов'янські рапсодії» А. Дворжака), симфонічне мислення та драматичний розвиток, строго вивірена, чітка драматургія сонатної форми.

Основними рисами вільно трактованої форми є:

- контраст жанрів між темою вступу, ГП і ПП, який сприяє протиставленню образів теми;
- інтонаційна спорідненість тем ГП і ПП;
- поступове ущільнення фактури на рівні частин форми;
- випереджуване експонування тем наступних частин;
- драматургія твору в цілому, яка розвивається по лінії крещендо до апофеозної кульмінації коди;
- у процесі розвитку музичного матеріалу чітко виділені хвили розвитку.

Відмінною рисою є те, що при всій строгості форми та лаконізмі вислову, весь час відчувається імпровізаційність викладу. Цьому сприяє драматургія тембрів, складне переплетення голосів оркестрових партій, монологічний характер продовження та розвитку ліричної ПП (ц.15), елемент імітації гри народних музик (ц. 38, партія барабану та скрипки), ритмічна пульсація, остінато (від коломийки та її типові звороти), перемінна метрика. Відчуття імпровізаційності також посилюється наскрізним характером форми, спрямованим наростанням динаміки і зміни темпів у сторону пришвидшення.

Особливого колориту надає також і жанровий тип фактури (рух паралельними квінтами, квартами у коломийці, терціями і секстами у проведенні ПП). Як відомо, народне інструментальне музикування можна зустріти у творах М. Лисенка (Рапсодії для фортепіано), Ф. Колесси («Коломийки», «Дрібнички»), І. Стравінського та Б. Бартока. Однак найближче в цьому плані увертюра «Бойківська» стоїть до «Гуцульського

триптиху» та «Карпатського « концерту М. Скорика(де композитор вводить гру на цимбалах, імпровізації трембіти).

При сприйнятті композиції межа між логічно вибудованою, стислою драматургією та образно-мінливою, ефектно-барвистою композицією, є малопомітною, нівелюється у наскрізному розгортанні, зберігаючи образну єдність. Саме тому форму твору можна визначити як таку, що поєднує рапсодію та сонатну.

Музичний тематизм характеризується імпровізаційністю та інструментальністю за походженням. Важливим фактором теми є її ладова змінність – чергування двох устоїв наспіву D і A. Це проявляється не тільки у межах теми-наспіву, а й у логіці тонального плану взагалі, особливо у репризі.

У ладовому відношенні окрім натурального та гармонічного мінору (епічна тема вступу, експозиція теми коломийки та ПП), композитор також використовує дорійський, лідійський, міксолідійський лади.

Гармонічна вертикаль поєднує секунди і септими (супровід ц. 11), секунди і квінти (ц. 5 дерев'яні духові), що створює ефект гри на інструменті нетемперованого строю, а також кварто-квінтові акордові побудови (ц.ц. 6 – 8, 40, 42), проведення вичленованого мотиву коломийки квінтами та квартами, теми «Многая літа» (ц. 48). Загальна дисонантність звучання створюється шляхом проникнення ладової варіабельності ступенів народних зразків у гармонічну вертикаль супроводу (ц. 44: до-мі-фа-соль-ля-ре), використанням хроматичних півтонових зміщень мотивів(у вигляді 2-звуччя кварто-квінтами).

До основних засобів розвитку належать:

- прийом згущення та розрідження (збільшення і зменшення) музичної тканини;
- використання гнучкої динамічної шкали;
- наявність ладової перемінності (на рівні мікроструктури);

- активний розвиток метро-ритму(перемінність, синкопи, акцентування та остінато);
- зміна устоїв на рівні побудови та форми в цілому;
- ритмічна пульсація(що йде від моторності танцювального тематизму).

Драматизм звучання композиції створюється за рахунок згущення тематичного матеріалу, дисонантності звучання, активності ритмічних засобів та лабільності метрики.

В оркеструванні твору композитор поєднує фольклорні впливи народної інструментальної музики та сучасні прийоми. Роль ударної групи посилена (з одного боку кількісно, що типово для сучасної музики: *timpani*, *triangolo*, *tamburino*, *tamburo*, *piatti*, *cassa*, *tam-tam*, *campanelli*, *silofono*, *campane*), з іншого – вона спрямована на звуковідтворення народних інструментів та манери гри на них. Слід відзначити також чергування сольних оркестрових груп з ущільненими оркестровими моментами, що створюють жанровий контраст тематизму (епічна тема – валторни, танцювальність – струнні та дерев'яні, ліричність – струнні), віртуозно-технічне виконання окремих оркестрових партій (дерев'яні, струнні, ксилофон), що є характерним для народно-інструментального музикування.

Увертюра «Бойківська» є зразком симфонічної творчості сучасного українського композитора М. Ластовецького, нашого земляка. На заняттях «Української музики» поруч з вивченням творчості Ф.Колесси, Р. Сімовича, М. Скорика, плеяди львівських сучасних композиторів, можна ввести знайомство з творчістю митця, а детальне ознайомлення з увертюрою поглибить розуміння його стилю і твору зокрема, адже дана композиція є концертною і цілком природньо може «вписатись» у репертуар симфонічного оркестру.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Б. Луканюк. Активне фольклорне середовище як фактор композиторського стилю. *Українське музикознавство*. К. : Музична Україна, 1987. Т. 22.

**ОТЕЦЬ СЕВЕРИН САПРУН ТА УКРАЇНСЬКА УЧИТЕЛЬСЬКА  
ПРИВАТНА ЖІНОЧА СЕМІНАРІЯ СЕСТЕР ВАСИЛІЯНОК В  
ДРОГОБИЧІ  
ЯК ОСЕРЕДОК НАЦІОНАЛЬНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ СВІДОМОСТІ  
(до 125-річчя від дня народження митця)**

Постать Северина Сапруна (1897–1950) – українського католицького священика, капелана, композитора, диригента, педагога, музично-громадського діяча виокремлюється у сонмі видатних діячів землі галицької міжвоєнного періоду. Довгі десятиліття його ім'я перебувало на батьківщині у нерозголошенні, не згадувалося в питанні функціонування професійної музичної культури в Галичині. І тільки тепер завдяки науково-музикознавчим дослідженням багатогранна діяльність митця стала невід'ємним сегментом культурологічного простору Дрогобича в історичній проєкції. Ім'я о. Северина Сапруна тісно пов'язане із функціонуванням в Дрогобичі української учительської приватної семінарії Сестер Василянок. Детальний опис життєдіяльності митця розглядається в монографіях С. Шнерха [7] та

І. Довгалюк [6], але його участь в навчальному процесі учительської семінарії майже не згадується. Історії виникнення семінарії присвячені розвідки

М. Галіва [1], В. Добрянського [2], монографії Ю. Чумака та О. Сенік [5]. Проте в цих дослідженнях о. Сапрун згадується побіжно як один із викладачів учительської семінарії. Мета статті – визначити роль і місце о. Северина Сапруна в навчальному процесі української учительської приватної семінарії СС Василянок.

Отець Северин Сапрун народився 125 років тому 2 вересня в селі Рибник на Дрогобиччині, яке розташоване у мальовничих Карпатах, в сім'ї священика. Його батько о. Михайло Сапрун (1862–1904) був

високоосвіченою особистістю. Він отримав духовну освіту у семінаріях Львова та Перемишля, служив у селах Галичини (Бережанський, Жовківський та Рудківський повіти) і Підкарпатської Польщі (Ланьцутський повіт). У 1895–1899 роках був парохом в с. Рибник. І до сьогодні існує дерев'яна церква Вознесіння Ісуса Христа (1864), в якій 5 вересня 1897 року хрестили малого Северка.

У сім років Северин Сапрун осиротів, і його мати Анна переїхала до Перемишля, де він навчався в Українській державній чоловічій гімназії. Із початком Першої світової війни продовжив навчання у Віденській українській гімназії. В 1915 році успішно склав матуру і розпочав навчання на теологічному факультеті Віденського університету. Після звільнення Галичини від російських військ Северин Сапрун повернувся до Львова і продовжив вивчати теологію у Львівському університеті, одночасно навчаючись у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка по класу скрипки у професора Євгена Перфецького.

З 1921 року о. Сапрун оселився в Дрогобичі, і цей період життя став найяскравішим в житті самого митця, знаковим для духовного, освітнього та мистецького життя міста. З 1924 по 1939 роки він викладав релігію у народних школах, в державній та приватних гімназіях, виконував місію катехита. Северин Сапрун став одним із ініціаторів відкриття філії Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Дрогобичі, і яку він очолював як директор до 1931 року, провадив уроки гри на скрипці та музичної грамоти.

Завдяки ініціативі та роботі о. Сапруна постали місцеві хори: мішаний хор «Боян», хор церкви Святої Трійці, мішаний хор української приватної гімназії ім. І.Франка (диригент професор Михайло Іваненко), дівочий хор при українській учительській приватній семінарії СС Василянок. Хори, організовані та очолювані митцем, знаходилися на високому професійному рівні. Репертуар концертів складався із творів українських композиторів (Д. Бортнянський, А. Ведель, М. Лисенко, К. Стеценко, С. Людкевич,

В. Барвінський), світової класики (О. Лассо, Г.-Ф. Гендель, Й. Гайдн), галицьких композиторів-аматорів. Хорові колективи брали участь у всіх мистецьких імпрезах в Дрогобичі, виступали в Бориславі, Самборі, Стрию. У творчих задумах С. Сапруна було заснування в Галичині Союзу українських хорів, при якому хорові колективи проходили б вишкіл до високопрофесійного рівня. 1942 року він організував у Львові Красвий Конкурс Хорів, присвячений 100-річчю М. Лисенка, і який охопив всю Галичину.

Окремою сторінкою освітницької діяльності о. Сапруна є викладацька робота в українській учительській приватній семінарії Сестер Василянок в Дрогобичі і яка опосередковано стала фундацією Дрогобицького музичного училища. Українська приватна учительська семінарія почала функціонувати 1 листопада 1920 року під патронатом Сестер Василянок. Відкриття навчального закладу було зумовлене потребою навчання дівчат, матеріальне становище яких не дозволяло вчитися в державних закладах і для уникнення «недостачі учительських сил в краю» (з листа ігумені Емілії Тимочко до Високої шкільної ради крайової у Львові від 9 грудня 1920 року) [3, с. 30].

У міжвоєнний період приватна учительська семінарія Сестер Василянок в Дрогобичі була осередком національної української свідомості. Незважаючи на те, що навчання велося переважно польською мовою і в закладі висіли знаки польської державності, в семінарії панувала національна українська свідомість. Для самовиховання учениць діяли різноманітні гуртки, зокрема, театральний та спортивний. Дівчата організовували аматорські вистави на честь Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки. Діяв осередок Пласту (31-й курінь) під керівництвом Івана Чмоли, відомого в Галичині військового та педагогічного діяча, одного із засновників цієї молодіжної організації. Пластунки вивчали історію свого краю, доглядали за могилами Січових Стрільців, проходили вишкіл у польових таборах.

В українській учительській приватній семінарії Северин Сапрун викладав катехизм та уроки співу. Музичній освіті семінаристок надавалася

велика увага. Уроки із співу були в навчальній програмі протягом п'яти років. Урок включав в себе знання теорії і окремо – сольфеджіо. Учениці вивчали нотну грамоту, співали пісні, писали музичний диктант. Важливе місце у навчальному процесі займали уроки гри на скрипці, які тривали всі п'ять навчальних років. Невміння грати на інструменті могло стати приводом для недопущення до здавання державних іспитів, про що свідчить один із протоколів учительської конференції.

О. Северин Сапрун організував із числа учениць ансамбль скрипалів («смичковий оркестр»), який був активним учасником урочистостей як в навчальному закладі, так і в місті. У семінарії також функціонував дівочий хор під орудою о. Сапруна, який на концертних імпрезах виступав самостійно або входив у склад міських хорів. На одному із таких виступів 1922 року прозвучали три хорові концерти Бортнянського, духовні хори Лисенка, «Ave Maria» Баха – Гуно [4, с. 470].

Багатогранна особистість о. Северина Сапруна, його діяльність в стінах української учительської приватної семінарії є свідченням його високоморальної позиції як викладача і музиканта, прагненням якого було виховання національної свідомості в українській молоді.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Галів Ю. Освітня діяльність Сестер Василянок у Дрогобичі (1920–1939 р.р.). / Чумак Ю., Сенік О. *Дрогобицький музичний коледж імені Василя Барвінського: проєкція з минулого в сучасне*. Дрогобич: Посвіт, 2020. С. 89 – 149.
2. Добрянський Богдан. З історії дрогобицької української жіночої учительської семінарії сестер василянок . *Дрогобицький краєзнавчий збірник*. Вип. I. Дрогобич, 1995. С. 78 – 81.
3. Звіти про діяльність приватної вчительської семінарії Сестер Василянок в м. Дрогобичі (1921–1939 рр. ). *ЦДІАУЛ*. Ф.179. Оп.3. Спр. 1283. Арк. 1 – 133.
4. Людкевич С. «Концерт псалмів» у Дрогобичі / С. Людкевич. *Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Т. 2. Львів:Дивосвіт, 2000.

С. 470 – 472.

5. Чумак Ю., Сенік О. Дрогобицький музичний коледж імені Василя Барвінського: проєкція з минулого в сучасне. Дрогобич: Посвіт, 2020. 172 с.

6. Шнерх Сергій, Довгалюк Ірина. Гортаючи сторінки життя і творчості о. Северина Сапруна. *Дрогобиччина – земля Івана Франка*. Дрогобич, 1997. Том 4. С. 565 – 575.

7. Шнерх С. Незмовкна пісня. Львів: «ТеРус», 2001. 215 с.

## **АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ ПЕДАГОГІЧНОЇ ДУМКИ**

*Ірина ДІКУН*

*м. Бар, Україна*

### **РЕАЛІЗАЦІЯ МИСТЕЦЬКОГО ІВЕНТ-ПРОЄКТУ «МУЗИЧНІ МАНДРИ» ЗАСОБАМИ МУЗИЧНОГО КРАЄЗНАВСТВА**

Сьогодні в умовах війни етап модернізації змісту мистецької освіти невіддільний від національного виховання, пізнання та збереження культурно-мистецької спадщини рідного краю, плекання українських традицій і звичаїв, усвідомлення власної ідентичності у світовій культурі. Відтак, професійне становлення особистості педагога-музиканта сьогодні спрямовується на виховання гідного громадянина своєї держави, справжнього патріота з активною життєвою позицією, здатного особистісним прикладом демонструвати своїм вихованцям палку любов до Батьківщини, рідного краю, шанобливе ставлення до регіональних духовних надбань, що актуалізує питання художньо-краєзнавчого підходу до змісту фахової підготовки майбутніх фахівців.

Особливу увагу в сучасній мистецькій освіті приділено художньому краєзнавству як унікальному суспільно-освітньому явищу, в основі якого знаходиться процес пізнання і передачі знань про рідну землю і життя на ній, що здійснюється від одного покоління до наступного [3, с. 11]; що



розглядається як організована і керована педагогом діяльність учнів, спрямована на систематичне вивчення, збереження і відтворення художньої спадщини рідного краю [1, с. 381].

Впровадження музично-краєзнавчого принципу («українознавчо-регіональний компонент») у фахову підготовку майбутніх педагогів-музикантів дозволить активізувати дослідницьку діяльність студентів у напрямку пошукової роботи щодо регіонального мистецького матеріалу, уможливить активне вивчення музичної спадщини рідного краю, місцевих обрядів та звичаїв, зібрання та упорядкування автентичного фольклорного матеріалу. Отримані матеріали студенти зможуть використовувати під час проведення уроків та виховних заходів на педагогічній практиці, включати у програми власних концертних виступів.

Ефективним засобом природного входження студентів в культурний континуум музичної спадщини рідного краю, сприймання та розуміння її «розумом і серцем» (В. Сухомлинський) є участь майбутніх фахівців у різноманітних культурних програмах, арт-акціях, мистецьких проєктах та виставках свого регіону, що дозволяє відчувати причетність до культурних процесів країни, потребу їх розвивати, можливість впливати на них.

Зокрема, участь у всеукраїнському мистецькому івент-проєкті «Музичні мандри» стає дієвим засобом формування не лише фахових компетентностей майбутніх спеціалістів, розвитку пізнавально-пошукової активності шляхом самостійного пізнання та «відкриття» експозиційних фондів музеїв композиторів, а й пошуку креативного підходу для передачі отриманої інформації певній аудиторії слухачів. Проєкт відповідає запитам фахової підготовки, адже за своєю природою є творчим, керованим музично-художньою ідеєю, його основу складає мистецько-практична діяльність, а результатом є художньо-творчий продукт – культурно-мистецький захід. Зазвичай, об'єктами досліджень майбутніх педагогів-музикантів стають музична культура рідного краю, надбання фольклору, народне музикування, музичні явища, ювілейні дати тощо.

Організація мистецького івент-проєкту «Музичні мандри» передбачає новий формат освітньої діяльності на засадах творчого співробітництва, колегіальної взаємодії між учасниками різних рівнів закладів вищої мистецької освіти на засадах музичної музейної педагогіки.

Конститутивною ідеєю мистецького івент-проєкту стає організація «музичних подорожей» Україною (серії мистецьких проєктів), головним завданням яких є знайомство та представлення широкому колу українців творчості композиторів свого краю, виконання їх творів, презентація власних виконавських можливостей та художніх ініціатив, а головне, збереження культурної пам'яті малої Батьківщини, що допоможе молоді краще зрозуміти музичне минуле і сьогодення своєї країни.

Організація мистецького проєкту на міждисциплінарній основі завжди передбачає об'єднання в єдине ціле музичні, історичні, художні знання та виконавські вміння студентів для відтворення художнього контексту музичного минулого регіону, адекватного прочитання історії створення творів композиторів, популяризації маловідомих сторінок з біографії митців, що дозволяє студентам відчувати радість творчого «відкриття» власних нових знань.

Особливістю реалізації мистецького проєкту «Микола Леонтович: відлуння земне і небесне», присвяченого 145-річчю від дня народження славетного композитора, стало інтегрування у його змісті «наукового», «музичного» та «літературного» дискурсу для розкриття «музичної історії» рідного Подільського краю студентами КЗВО «Барський гуманітарно-педагогічний коледж імені Михайла Грушевського» та Інституту мистецтв РДГУ [2].

Вкотре мистецький проєкт засвідчив, що «все життя, творчість і сама мученицька смерть Миколи Леонтовича є символом страждань України, її непоборного прагнення до самостійності й незалежності» (Ігор Соневицький), а пісня композитора й дотепер залишається світлим голосом, що розповідає світові про Україну, її культуру та ідентичність, тим життєдайним джерелом, з якого продовжує жититися і проростати наш національний дух.

Сьогодні сила генія Леонтовича жива та міцнішає, його легендарний «Щедрик» єднає континенти, бореться проти «руського міра», музика композитора звучить у храмах, на його спадщині виховуються нові покоління музикантів, про Леонтовича знімають фільми, пишуть романи. Тому цілком закономірним було продовження висвітлення розпочатої «музичної розповіді» про композитора крізь призму літературного роману «Прилетіла ластівочка» (2018) сучасної письменниці Ірен Роздобудько під час проведення гостьової лекції «Щедрування під кулями» (23 січня 2023 року) [4]. Пані Ірен поділилася власною версією розслідування загадкового вбивства Миколи Леонтовича, своїми думками про останню ніч життя композитора, а присутня молодь – враженнями та міркуваннями про окремі події у романі. Такий діалог автора з читачем-музикантом є надзвичайно важливим, адже спонукає майбутніх педагогів до ще одного «художнього прочитання» музичного минулого своєї країни, знайомить з новими виконавськими та композиторськими інтерпретаціями творів Леонтовича, представлених у романі, відкриває імовірні (потенційно можливі) музичні факти, події минулого, висвітлені у романі, що, безумовно, формує загальнокультурну компетентність і художню обізнаність майбутніх фахівців, виховує інтерес до музики, любов до мистецтва, а головне – виховує гордість та повагу до музичних сторінок нашої культури, які ще донедавна від нас ретельно намагалися приховати.

Отож, організація мистецького івент-проєкту «Музичні мандрі» засобами художнього краєзнавства забезпечує формування у майбутніх фахівців загальнокультурної компетентності, умотивованості, світоглядних цінностей та шанобливого ставлення до національних надбань. Безумовно, участь у проєкті сприяє професійному зростанню, творчому самовираженню, оволодінню як базовими знаннями (hardkills), так і вмінням їх реалізовувати (softskills) у проєктній діяльності, досліджуючи славетні сторінки музичної культури свого краю.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Масол Л.М. Загальна мистецька освіта : теорія і практика : монографія. Київ. : Промінь, 2006. 432 с.
2. Микола Леонтович: відлуння земне й небесне : збірник матеріалів мистецького івент-проєкту, Бар-Рівне, 1 грудня 2022 р. / гол. упорядник І.А. Дікун. Бар: КЗВО «БГПК імені Михайла Грушевського», 2022. 113 с.
3. Обозний В.В. Краєзнавча освіта в системі професійної підготовки вчителя : автореф. дис. ... докт. пед. наук : 13.0004. Київ, 2002. 40 с.
4. Щедрування під кулями : онлайн-зустріч з Ірен Роздобудько. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=aHICTHOuPk>

*Ольга ДРАГОМИРЕЦЬКА*

*м. Тернопіль, Україна*

### **П'ЄСИ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО «РІЗДВЯНА МИТЬ» ОЛЬГИ ДРАГОМИРЕЦЬКОЇ (ПРЕЗЕНТАЦІЯ ЗБІРКИ )**

З року в рік під час Різдвяних свят, впродовж багатьох років (від коли себе пам'ятаю), у моїй родині є традиція – колядувати під акомпанемент фортепіано. Колись роль концертмейстера виконувала мама, а брат підігравав на скрипці. Згодом місце за інструментом зайняла я. Роки минають, батьки відійшли у вічність, а традиція залишається незмінною. І в час усамітнення мимоволі імпровізуєш, занурюєшся у спогади та створюєш цілі п'єси на різдвяну тематику.

Перший задум запису інструментального варіанту коляд виник у 2003 році. Тоді 15 обробок для скрипки, альту, віолончелі та бандури (у бароковому стилі) були записані та видані на аудіо носій у вигляді компакт диску [3] під назвою Різдвяний квартет «Возвеселімся». Ідейним наставником, звукорежисером та продюсером запису був Андрій Вішко, а виконавцями - артисти НАОНІ Тетяна Сечина (скрипка), Світлана Шавалеева (альт), Тетяна Левченко (віолончель), Алла Вакуленко (бандура). Інструментальний варіант коляд швидко знайшов свого слухача, і це

спонукало мене до написання п'єс для фортепіано на цю ж тематику. Варто зазначити, що лише три обробки із збірки для струнних знайшли нове звучання у фортепіанному варіанті, а всі інші – це новий авторський матеріал.

Фортепіанні мініатюри створювалися виключно в передзимову та зимову пору. До слова, музичну основу п'єс вибрано із колядника, виданого чином св. Василя Великого у Жовкві у 1925 році [2]. Хочу підкреслити, що довший час це були окремі композиції, які віднедавна об'єднані в одну збірку. Кожна з них – це окрема історія, стан моєї душі на ту мить, коли вона написана: це веселе родинне коло чи атмосфера радості та масової коляди у церкві, це занурення в дитинство і спогади про тих, кого вже нема поряд, це моменти споглядання і захоплення Божим світом у дивовижну зимову пору в усіх її проявах. Це і зумовило назву збірки – «Різдвяна мить» [1].

У фортепіанний цикл входить дев'ять п'єс, інтонаційною основою яких є коляди: «Бог ся рождає», «Свята ніч», «Спи, Ісусе, спи», «Небо і земля», «Господь Бог предвічний», «Не плач, Рахиле», «Чудесна зірка», «Хто там по дорозі» та «Прилетіли янголята». Це – типово інструментальні твори, без тексту, які за основу мають вже відому мелодію. У процесі розвитку кожна з них набирає видозмін з ритмічної та інтонаційної сторони, що робить їх більш схожими на невеликі фантазії різдвяної тематики.

Музичний матеріал викладений в 2-частинній формі (заспів та приспів), а також є приклади, де музична думка розвивається до масштабів 3-частинної чи наскрізної форми. Більшість п'єс починаються авторським вступом, який за обсягом коливається від 2 до 16 тактів. Найбільш об'ємними є вступи до обробок «Небо і земля» (8 тактів), «Чудесна зірка» (9 тактів) та «Не плач, Рахиле» (16 тактів). Теми коляд не завжди зберігають свою ідентичність. Вже при першому проведенні бувають змінені каденції, добавлено форшлагги, допоміжні та прохідні звороти, незначні зміни з ритмічної сторони. Засобами розвитку є варіантна та варіаційна видозміна основного матеріалу; секвенційність; широко застосовується мотивний розвиток та введення контрастного матеріалу. Також використовуються

прийоми поліфонічного письма: складний триголосний контрапункт («Не плач, Рахиле»), прийоми ракоходу та інверсії («Чудесна зірка»).

Для підкреслення святкового настрою Різдва деякі п'єси закінчуються досить піднесено та урочисто («Господь Бог предвічний», Бог ся Рождає», «Чудесна зірка», «Спи, Ісусе, спи»). Також є спокійні завершення з казково-зимовим колоритом: «Свята ніч» закінчується інтервальними ходами по звуках збільшеного тризвуку та цілотнової гами; «Прилетіли янголята» обертоновим звукорядом, а кластери логічно вплітаються у музичну канву п'єси «Хто там по дорозі».

Основною метою творчої роботи є залучення дітей, молоді та дорослих до збереження та розповсюдження пісень зимового циклу, а також урізноманітнення різдвяного репертуару виконавців-піаністів старших класів закладів початкової мистецької освіти та студентів закладів фахової перед вищої освіти. Збірка також послужить музичною хрестоматією для аналізу багатьох тем з вивчення предметів «Теорія музики» та «Гармонія».

#### **ЛІТЕРАТУРА**

1. Драгомирецька О.С. П'єси для фортепіано «Різдвяна мить». Рукопис.
2. Коляди або пісні з нотами на Різдво Христове / зібрав І. Г. Жовква : печатня ОО. Василян. 1925. 141 с.
3. Різдвяний квартет «Возвеселімся». Аудіо диск. Тернопіль : Гроліс, 2003.

*Марія ІЛЬЧИШИН*

*Ярослав ШИПАЙЛО*

*м. Дрогобич, Україна*

#### **«АНСАМБЛЕВА ГРА ТА СОЛЬНЕ МУЗИКУВАННЯ. ПЕДАГОГІЧНИЙ РЕПЕРТУАР ДЛЯ ФОРТЕПІАНО»**

**М. ІЛЬЧИШИН ТА Я. ШИПАЙЛА**

**(ПРЕЗЕНТАЦІЯ ЗБІРНИКА)**

Специфіка опанування і вдосконалення умінь і навичок гри на фортепіано, як відомо є довготривалий, але творчий процес, який вимагає різноманітних креативних методів і підходів для досягнення поставленої

мети. Одним із таких є, впровадження і вивчення нового нотного матеріалу, спеціально скомпонованого для якомога швидшого практичного його втілення. **Актуальність** тематики також зумовлена потребою в збагаченні людиною духовних надбань, її тяглістю до прекрасного, а в ідеалі до Абсолюту, реалізуючи найпотаємніші закутки свого єства крізь призму контемплативного споглядання в особистісних стосунках пережиття із Богом.

Запропонований збірник складається з двох невеликих частин, подібних і тісно пов'язаних між собою назвою та ідейно-композиційною наповненістю у даних творах.

Перша частина – це п'ять дуетів, у кожному з яких фортепіанні партитури суттєво відрізняються одна від одної за рівнем виконавських труднощів та завдань, покладених в основу викладу ігрового матеріалу. Якщо партитури дуетів першого фортепіано зорієнтовані на учнів, які повністю пройшли допотопний період, і дещо опанували нотною грамотою скрипкового ключа, початковими навичками координації ігрового апарату, елементарного читання з аркуша, то партитури другого фортепіано розраховані на більш досвідчених виконавців середніх, старших класів або гра у парі з викладачем для кращого контролю у досягненні поставленої мети.

Перша п'єса «Гра в м'яч» стає своєрідним запрошенням до ансамблевої гри. Твір розпочинається чотиритактовим вступом закличного характеру, започаткованого почерговими октавними ходами від ноти: «соль» великої до «соль» малої октави в партитурі фортепіано II, і, від ноти: «соль» першої до «соль» другої октави в партитурі фортепіано I. Подальший розвиток тематичного матеріалу характеризується легкістю і доступністю викладу. Дотримання метро-ритмічної побудови надає «свіжості» в звучанні, і розвиває навички гри в ансамблі.

Дует «Карильйони» написаний після духовної віднови у відпустовому містечку Гошів і перебування під враженням прослуховування фестивалю

«Карильйонного мистецтва». Вказане *maestoso* виражає скоріше величний настрій твору, аніж темпову ознаку. Варто відзначити, що поданий дуєт має два варіанти виконання. Так, зокрема, партитура фортепіано I у першому варіанті цього твору є простішою, оскільки при почерговій грі обох рук використовується один штрих – *non legato*, і лише в другій половині п'єси при грі нот дрібної тривалості (восьмими) – використано штрих *legato*. У другому варіанті дуєту «Карильйони» партитура фортепіано I є складнішою: музична тканина вступу в обох руках викладена октавними ходами, і у подальшому звучанні твору використовується накладання одразу двох штрихів (права – *non legato*, ліва – *legato*, і навпаки), поєднання яких при виконанні складають певні труднощі для початківців. Натомість партитури фортепіано II у обох варіантах дуєтів «Карильйони», окрім, володіння навичками педалізації, динамічної шкали – ускладнені поліфонічними елементами підголосків, палітрою «повних» акордів широкої фактури, яка вимагає міцної руки, і водночас її гнучкої розтяжки й добротного розподілу опори між «сильними» й «слабкими» пальцями обох рук.

Дуєт «Карильйони» пропонується грати «сильним» учням середніх і старших класів для більш осмисленого і професійного їх виконання.

Дуєт «Маленький джаз» при усій легкості й доступності прочитання нотного тексту, має ряд особливостей, які при розучуванні важливо врахувати. Так, зокрема, зважаючи на приблизно однаковий рівень виконавських труднощів обох фортепіано даного твору, слід зауважити, що партитура фортепіано I в порівнянні з попереднім ансамблем ускладнена: використання різноманітних штрихів, ноти з крапкою, опанування альтерованих ступенів, аплікатурні особливості на розвиток і зміцнення ігрового апарата. Важливим є і прикінцевий момент твору, в якому, окрім, звучання колориту акордів подвійної домінанти у партитурі фортепіано II, доцільно звернути увагу на ритмічний ансамбль у обох партитурах фортепіано на останніх чотирьох тактах.



Як свідчить досвід, поданий твір швидко вивчається напам'ять і ефектно презентується в сценічно-концертному виконанні.

Дует *«Веселий настрій»* за настроєм і темпом нагадує попередній ансамбль. Грамотно осмислене ритмічне прочитання нотного тексту, впровадження пунктирного ритму як основної мелодичної лінії впродовж звучання практично цілого твору, а також використання тривалостей особливого ритмічного поділу (тріолі) в партитурі фортепіано I – вимагає від учня постійної уваги і тривалої, копіткої роботи. На думку авторів, перед вивченням цього твору особливо корисною була би практика посиленого вивчення і вправлення гам і арпеджіо, різними штрихами та ритмами.

Незважаючи на акомпануючу роль октавно-акордового супроводу – партитура фортепіано II покликана чітко організувати процес виконання дуету, задаючи йому відповідний темп і характер звучання, крізь призму стильових особливостей джазу.

Окрім ансамблевих дуетів, для кращого професійного піаністичного зросту пропонується друга частина збірника, яка продовжує авторську концепцію задуму першої. У цій частині зібрані твори для сольного виконання, які ідентичні за назвою, сукупністю поставлених завдань і тематичним матеріалом із попередньою частиною, увібравши у повноті конгломерат особливостей обох фортепіанних партитур ансамблевих дуетів в одне ціле. Суть авторського задуму полягає в тому, щоб учень в поступальному навчальному процесі «від простого до складного», отримав можливість підійти до вивчення цих «нових» сольних творів в новій інтерпретації, будучи повністю з ними ознайомленим і підготовленим з попередньо пройдених дуетів. Вивчений в минулому нотний текст напам'ять в подальшій роботі, сприятиме зосередженню і концентрації уваги на суто художньо-естетичному аспекті виконання в процесі музикування.

*«Гра в м'яч»* – один із самих складніших творів другої частини. Його виконання вимагає досконалого володіння метро-ритмічною складовою, поєднаної із навичками координації. Тематичний матеріал твору презентує

інтегровану константу різноманітних ритмічних рисунків, поданих у зведеній партитурі для обох рук. Доцільним буде на початок вивчення вказаного твору провести роботу над опрацюванням нотного тексту візуально з проплескуванням, рахуванням сильних і слабких долей кожного такту п'єси, і, в подальшому, програвання їх окремими руками у повільному темпі для встановлення кращого тактильного контакту з клавіатурою, розвитку навиків позиційної гри. В процесі роботи над даною мініатюрою загострюються відчуття метру і ритму як складової ознаки джазового стилю.

«*Карильйони*» – ще один сольний твір, який вимагає також підвищеної уваги у роботі над поліфонічними підголосками. З цього огляду доцільними були би і теоретичні пояснення учням з боку викладача, щодо різновидів поліфонії і детальної характеристики ознак кожної із них. Також обов'язково важливим компонентом є раціональне використання педалі, її роль і у створенні особливого колориту в забарвленні і звучанні п'єси.

«*Веселий настрій*» і «*Маленький джаз*» – твори, в роботі яких варто звернути увагу на диференційовану функцію обох рук, а саме: ведення мелодії (права рука), і акомпанементу (ліва рука), а також у відтворенні за допомогою синкопованих ритмів і акцентів відповідного характеру і настрою поданих п'єс.

Завершує збірку переклад для фортепіано духовного гимну «*Боже Великий Єдиний*» Миколи Лисенка. У роботі слід звернути увагу на преференцію виконання мелодії в партитурі для правої руки та на роль підголосків у лівій.

Запропоновані твори є для широкого кола тих, хто любить музику, хоче перебувати у її чарівних і милуючих людський слух просторах, і крок за кроком набуваючи майстерності у грі на інструменті, розвиваючи власне творче бачення, свій талант, намагаючись дорости до зрілого, професійного музикування.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Шипайло Я., Ільчишин М. Ансамблева гра та сольне музикування. Педагогічний репертуар для фортепіано. Дрогобич : Посвіт, 2021. 40 с.

## **ЗНАЧЕННЯ «РІДНОЇ ШКОЛИ»**

### **У РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ**

В переважній більшості шкіл та гімназій «Рідної школи» в кінці ХІХ – початку ХХ ст. музичне виховання поряд із релігійним та моральним було поставлене на належному рівні. Уроки співів були лише в молодших класах, зате учні середніх та старших класів брали активну участь в шкільних хорах та оркестрах. Про їхній професіоналізм свідчать програми концертів того часу, які рясніли багатоголосими піснями та кантатами, вокальними творами західноукраїнських композиторів, інструментальними творами Й.- С. Баха, Й. Гайдна, Ж. Бізе та інших зарубіжних та українських композиторів. Хорами та оркестрами на концертних виступах диригували не лише вчителі музики, але й самі учні.

У всіх школах діяли Марійські дружини, шкільні громади, спортивні гуртки, хори, оркестри або ансамблі мандоліністів. У бібліотеках шкіл знаходилися не лише навчальні посібники та художня література, але і збірники нот. В бібліотеці Тернопільської гімназії окрему частину складала збірка нот: народні пісні в обробці Ф. Колесси, композиції Д. Січинського, С. Людкевича, О. Нижанківського, А. Вахнянина, які широко застосовувалися у практиці шкільного хору та оркестру [2, с. 10].

Приватну коєдукаційну гімназію товариства «Рідна школа» в Тернополі було відкрито у 1926 році. Дирекція та шкільна громада, охоплювала всі ділянки культурного життя учнів, дбала про їх навчання, влаштовувала святкування на пошану Т. Шевченка, І. Франка, С. Петлюри, героїв Крут, століття «Русалки Дністрової», 50-річчя «Рідної школи» тощо. Зазвичай концерт складався із промови учня на честь ювіляра, виступів шкільного хору та оркестрів, виконанням вільних вправ хлопцями та дівчатами, декламацією учнем твору автора на честь якого організоване святкування.

Перше святкування Шевченківських роковин у Тернополі відбулося 1 лютого 1884 року за участю А. Вахнянина, який виголосив вступне слово

[4, с. 49]. З того часу кожного року святкувалися в Тернополі Шевченківські роковини в залі Міщанського братства. В цьому навчальному році існувало два хори – чоловічий та мішаний, які виступали на традиційних імпрезах в честь М. Шашкевича, Т. Шевченка тощо. На Шевченківському концерті 11 березня 1911 року промову виголосив тодішній восьмикласник Йосиф Сліпий [6, с. 232].

Окремо треба відзначити концерт колядок і щедрівок у виконанні гімназійного оркестру, що відбувся 7 лютого 1936 року. Оркестром у той час керував Юрій Крих – учитель філії Музичного інституту, відомий скрипаль, що гастролював із своїми концертами по країнах Європи [6, с. 231]. Хори Тернопільської української гімназії та гімназії «Рідна школа» широко пропагували у своїх концертних програмах українську музику. Учні приймали активну участь в організації та проведенні концертних заходів, часто самі керували хорами.

Аналогічна ситуація щодо концертного життя була і в інших західно-подільських українських школах та гімназіях товариства «Рідна школа». Зокрема, у Бережанській гімназії було два хори – український та польський. До найважливіших подій з передвоєної історії гімназії слід зарахувати Маркіянове свято в Бережанах. Як відомо, Шашкевич був учнем Бережанської гімназії, і тому свято було особливим [5, с. 123]. У цьому навчальному закладі навчалися: етнограф Зенон Кузеля, М. Шашкевич, Р. Купчинський, Д. Січинський, Лев і Богдан Лепкі та чимало інших західноукраїнських митців [1, с. 134].

Свій вагомий внесок у пропаганду народної пісні внесло товариство «Рідна школа», видаючи дитячий журнал «Дзвінок». Першим редактором та видавцем журналу був О. Барвінський. Дорослі та діти могли знайти на сторінках «Дзвінка» колядки, щедрівки та інші народні пісні [3].

Таким чином, діяльність товариства «Рідна школа» благодійно вплинула на розвиток національної музичної культури. Завдяки шкільним хорам і ансамблям пропагувалася українська музика, виконувалися нові твори західноукраїнських композиторів. Тому шкільна молодь ставала активним учасником культурно-музичного життя Західного Поділля.

## ЛІТЕРАТУРА:

1. Бережанська земля : історично-мемуарний збірник / [Наукове товариство ім. Т.Г. Шевченка](#) ; Ред. [Василь Михайлович Лев](#), [Василь Стецюк](#) . Нью-Йорк : Видавець: Комітет «Видавництва Бережани»; Париж; Сидней; Торонто : Наукове Товариство ім. Шевченка в Америці, 1970 . 877 с.
2. Звідомлення приватної коєдукаційної гімназії Товариства «Рідна школа» з українською мовою навчання в Тернополі з правами державних шкіл за шкільний рік 1933/34. Тернопіль : Друкарня А. Салевич, 1934. 32 с.
3. Токарська А. Щирий поради́ник юних. / Про дитячий журнал «Дзвоніть». Ілюстроване письмо для науки та забави молодіжи» (1890–1914рр.). / *Початкова школа*, 1992. №3-4.
4. Шляхами Золотого Поділля. Т.І. II вид. Нью-Йорк-Париж-Торонто : 1983. 846 с.
5. Шляхами Золотого Поділля. Т.ІІ. Філадельфія : ім.Шевченка. Наукове товариство, 1970. 229 с.
6. Ювілейна книга української гімназії в Тернополі : 1898–1998: До сторіччя заснування / [НТШ](#), [Львівське крайове товариство «Рідна школа»](#) // За ред. [С. Ярема](#). Тернопіль, Львів. 1998. 731 с.

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**Антонов Микола Олександрович** – студент 2 курсу спеціалізації «Теорія музики» Комунального закладу «Ужгородський музичний фаховий коледж імені Д. Є. Задора» Закарпатської обласної ради

**Бей Вікторія Володимирівна** – викладач хорових дисциплін Львівської державної хорової школи «Дударик» імені Миколи Кацала

**Борисенко Марія Юріївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

**Бурда Руслана Львівна** – викладач-методист ЦК «Загальне фортепіано» Дрогобицького музичного фахового коледжу імені Василя Барвінського

**Бурда Юліана Ігорівна** – викладач ЦК «Музична література» та ЦК «Загальне фортепіано» Дрогобицького музичного фахового коледжу імені Василя Барвінського

**Грабовський Володимир Семенович** – викладач-методист ЦК «Теорія музики» Дрогобицького музичного фахового коледжу імені Василя Барвінського, член НСК України

**Дікун Ірина Анатоліївна** – викладач-методист, старший викладач кафедри мистецьких дисциплін Комунального закладу вищої освіти «Барський гуманітарно-педагогічний коледж імені Михайла Грушевського», кандидат педагогічних наук

**Драгомирецька Ольга Степанівна** – викладач вищої категорії музично-теоретичних дисциплін Тернопільського музичного фахового коледжу імені Соломії Крушельницької

**Ільчишин Марія Миколаївна** – викладач-методист ЦК «Загальне фортепіано» Дрогобицького музичного фахового коледжу імені Василя Барвінського

**Кульчицька Наталія Ярославівна** – викладач вищої категорії, старший викладач II фортепіанного відділу, заступник директора Дрогобицької ДМШ № 1

**Ластовецький Микола Адамович** – викладач-методист Дрогобицького музичного фахового коледжу імені Василя Барвінського, доцент Інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, заслужений діяч мистецтв України, член НСК України

**Мадяр-Новак Віра Василівна** – викладач-методист комунального закладу «Ужгородський музичний фаховий коледж імені Д. Є. Задора» Закарпатської обласної ради, кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України

**Молчко Уляна Богданівна** – здобувач вищої освіти III (аспірантура) освітнього рівня спеціальності 034 «Культурологія» Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки Факультету початкової освіти та мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

**Німилович Олександра Миколаївна** – доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

**Осмачко Юлія Олександрівна** – аспірантка кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва факультету початкової освіти та мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

**Панкевич Олександра Степанівна** – викладач-методист КЦ «Концклас та камерний ансамбль» Дрогобицького музичного фахового коледжу імені Василя Барвінського

**Прокопович Тетяна Юрївна** – доцент кафедри історії, теорії музики та методики музичного виховання Рівненського державного гуманітарного університету, доцент, кандидат мистецтвознавства

**Романюк Ірина Вікторівна** – заступник директора з виховної роботи Тернопільського мистецького фахового коледжу імені Соломії Крушельницької, кандидат мистецтвознавства

**Росул Тетяна Іванівна** – викладач-методист Комунального закладу «Ужгородський музичний фаховий коледж імені Д. Є. Задора» Закарпатської обласної ради, доцент кафедри археології, етнології та культурології ДВНЗ «Ужгородський національний університет», кандидат мистецтвознавства, доцент

**Рудавська Надія Дмитрівна** – викладач-методист ЦК «Концклас і камерний ансамбль» Дрогобицького музичного фахового коледжу імені Василя Барвінського

**Рудавська Оксана Володимирівна** – викладач I категорії ЦК «Теорія музики» Дрогобицького музичного фахового коледжу імені Василя Барвінського

**Семків Наталія Ігорівна** – викладач-методист ЦК «Теорія музики» Дрогобицького музичного фахового коледжу імені Василя Барвінського

**Сеник Ольга Дем'янівна** – викладач-методист ЦК «Теорія музики», методист Дрогобицького музичного фахового коледжу імені Василя Барвінського

**Сінченко Наталія Вікторівна** – викладач-методист ЦК «Теорія музики» Сєверодонецького фахового коледжу культури і мистецтв імені Сергія Прокоф'єва, заступник директора з навчально-виховної роботи

**Скорич Наталія Валентинівна** – викладач-методист Комунального закладу вищої освіти «Барський гуманітарно-педагогічний коледж імені Михайла Грушевського»

**Соловей Лариса Михайлівна** – викладач-методист ЦК «Музична література» Дрогобицького музичного фахового коледжу імені Василя Барвінського

**Чумак Юрій Вікторович** – кандидат мистецтвознавства, доцент, директор Дрогобицького музичного фахового коледжу імені Василя Барвінського

**Шипайло Ярослав Пилипович** – викладач-методист I фортепіанного відділу Дрогобицької ДМШ № 1

**Штурко Оксана Іванівна** – викладач-методист ЦК «Фортепіано» Дрогобицького музичного фахового коледжу імені Василя Барвінського

**Щурик Любов Василівна** – викладач-методист ЦК «Музична література» Дрогобицького музичного фахового коледжу імені Василя Барвінського, хранителька кімнати-музею Василя Барвінського.



## ЗМІСТ

### ВАСИЛЬ БАРВІНСЬКИЙ: ВІДРОДЖЕНА ПАМ'ЯТЬ

(до 135-річчя від дня народження)

<i>Бурда Юліана.</i> Збірка В. Барвінського «Наше сонечко грає на фортеп'яні»: історія написання та її характерні особливості .....	3
<i>Грабовський Володимир.</i> Василь Барвінський у пантеоні української культури .....	6
<i>Ластовецький Микола.</i> Як присвоювалося ім'я Василя Барвінського Дрогобицькому музичному училищу .....	10
<i>Осмачко Юлія.</i> Спадкоємність фортепіанних і педагогічних традицій Василя Барвінського (на прикладі діяльності українських піаністів Північноамериканської діаспори) .....	15
<i>Прокопович Тетяна.</i> Камерно-вокальна творчість Василя Барвінського у виконавській інтерпретації Наталії Половинки .....	19
<i>Сеник Ольга.</i> Василь Барвінський в культурологічному просторі Львова в період німецької окупації (за матеріалами часопису «Львівські вісті 1941 – 1944 р.р.) .....	22
<i>Сеник Ольга.</i> Із спогадів Олександера Івана Пулюя про Василя Барвінського .....	26
<i>Соловей Лариса.</i> Геній тернистого шляху (до 135річчя від дня народження і 60-річчя смерті композитора Василя Барвінського) .....	29
<i>Щурик Любов.</i> Ще одна невідома світлина Василя Барвінського .....	32

### ПОЛІВЕКТОРНІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО

#### ПРОСТОРУ

<i>Антонов Микола, Росул Тетяна.</i> Інтонанційні джерела Струнного квартету № 4 ор. 43 Бориса Лятошинського .....	34
<i>Бей Вікторія.</i> Роль дитячих хорів в драматургії опери «Мойсей» М. Скорика (до питання інтерпретації) .....	37

<b>Борисенко Марія.</b> «Інспірований війною»: прем'єрний проект ХНУМ імені І. П. Котляревського «Музика композиторів Харкова» в Ізраїлі .	<b>41</b>
<b>Бурда Руслана.</b> Деякі особливості фортепіанної фактури романсів Ярослава Лопатинського .....	<b>44</b>
<b>Кульчицька Наталія.</b> Мистецька діяльність Михайла Степаненка в контексті розвитку української музичної культури .....	<b>47</b>
<b>Панкевич Олександра.</b> Романси С. Невядомського в скарбниці української музичної культури .....	<b>50</b>
<b>Росул Тетяна.</b> Універсалії музичного світу Василя Гайдука .....	<b>53</b>
<b>Сінченко Наталія.</b> Трактатування традиційного католицького тексту у творі «Ave Maria» В. Мужчиля .....	<b>56</b>
<b>Скорич Наталія.</b> Релігійно-духовні аспекти творчості Миколи Леонтовича .....	<b>59</b>
<b>Штурко Оксана.</b> Музично-естетичний феномен М. Скорика на прикладі 5-ї Партити для фортепіано .....	<b>62</b>
<b><u>ЮВІЛЕЙНІ ПОСТАТІ</u></b>	
<b>Мадяр-Новак Віра.</b> І. Мартон – корифей професійної музики Закарпаття (до 100-річчя від дня народження митця) .....	<b>65</b>
<b>Молчко Уляна.</b> Суспільно-культурологічні світоглядні орієнтири отця Остапа Нижанківського (160-річчя від дня народження).....	<b>68</b>
<b>Німилович Олександра.</b> Обрії творчості піаніста – учня Василя Барвінського (з нагоди 100-річного ювілею Северина Сапруна-молодшого) .....	<b>71</b>
<b>Рудавська Надія, Рудавська Оксана.</b> Композиторські техніки ХХ–ХХІ століття в творчості Миколи Ластовецького (до 75-річчя від дня народження митця) .....	<b>76</b>
<b>Семків Наталія.</b> Увертюра «Бойківська» М. Ластовецького як приклад синтезу форм на основі музичного фольклору (до 75-річчя від дня народження митця) .....	<b>79</b>

<b>Чумак Юрій.</b> Отець Северин Сапрун та українська учительська приватна жіноча семінарія сестер василіянок в Дрогобичі як осередок національної української свідомості (до 125-річчя від дня народження митця) .....	<b>84</b>
---	-----------

### **АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ ПЕДАГОГІЧНОЇ ДУМКИ**

<b>Дікун Ірина.</b> Реалізація мистецького інвент-проєкту «Музичні мандри» засобами музичного краєзнавства .....	<b>88</b>
<b>Драгомирецька Ольга.</b> П'єси для фортепіано «Різдвяна мить» Ольги Драгомирецької (презентація збірки) .....	<b>92</b>
<b>Ільчишин Марія, Шипайло Ярослав.</b> «Ансамблева гра та сольне музикування. Педагогічний репертуар для фортепіано» М. Ільчишин та Я. Шипайла (презентація збірника) .....	<b>94</b>
<b>Романюк Ірина.</b> Значення «Рідної школи» у розвитку музичної культури Західного Поділля .....	<b>99</b>
<b>Відомості про авторів</b> .....	<b>102</b>

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

*135-річчю від дня народження Василя Барвінського  
присвячується*

**«МУЗИЧНА УКРАЇНКА»**  
*(композитори України у парадигмі  
світової музичної культури)*

Збірник тез  
V Всеукраїнської науково-практичної конференції

23 березня 2023 року  
м. Дрогобич

*Редактори-упорядники*  
*Ольга Сенік*  
*Микола Фендак*

Підписано до друку 14.03.2023.

Формат 84x108/32. Папір офсетний. Друк офсетний.

Умовн. друк. арк. 8,37.

Наклад 300 прим.