

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ  
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ  
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**Спольська Олена Володимирівна**

УДК 786.2 (477.84)

ДИСЕРТАЦІЯ

**СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТОК ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА  
ТЕРНОПІЛЬЩИНИ У ВИМІРАХ РЕГІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ**

Спеціальність 025 Музичне мистецтво

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

---

О. В. Спольська

Науковий керівник: Зосім Ольга Леонідівна, доктор мистецтвознавства,  
професор

**Київ–2023**

## АНОТАЦІЯ

**Спольська О. В.** Становлення і розвиток фортепіанного мистецтва Тернопільщини у вимірах регіональної культури. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво. – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури та інформаційної політики України. Київ, 2023.

Українське фортепіанне мистецтво є невід’ємною складовою світової музичної культури. Київська, львівська, харківська, одеська фортепіанні школи, що формувалися у великих культурних центрах і мають давні традиції, сьогодні є брендом українського фортепіанного мистецтва. Саме вони в першу чергу потрапляли в поле зору науковців. Значно менше уваги в українській науці приділяється фортепіанним осередкам інших регіонів, серед яких назвемо й Тернопіль, що ще не потрапляв у поле зору українських дослідників. І хоча фортепіанне виконавство, освіта та почасти композиторська творчість Тернопілля висвітлювалися у працях науковців, які досліджували фортепіанне мистецтво Галичини, окремих розвідок, де ці питання розглядалися системно, наразі не існує.

Музичне мистецтво Тернопілля, яке сьогодні включає території трьох історичних регіонів – Галичини, Волині та Поділля, розвивалося в контексті галицької культурної традиції, пріоритетність якої визначалося приналежністю міста Тернополя до Галичини, оскільки саме там було сконцентровано ядро музичного професіоналізму регіону, в тому числі фортепіанного.

У XIX – першій половині XX століття Тернопілля було важливим культурно-мистецьким локусом Галичини, а відомості про розвиток фортепіанного мистецтва цього періоду зосереджено у працях науковців, що досліджували галицьку музичну культуру та львівську фортепіанну школу.

Однак у роботах, присвячених музичному мистецтву Галичини від другої половини ХІХ до сьогодні, тернопільський осередок не був предметом спеціального дослідження, значною мірою тому, що фортепіанне мистецтво науковцями ніколи не розглядалося як пріоритетне на Тернопіллі. Сучасний етап розвитку фортепіанного виконавства та освіти Тернопільщини представлений в роботах науковців лише оглядово, в контексті мистецького розвитку регіону в цілому.

Фортепіанне мистецтво Тернопільщини репрезентовано усіма трьома базовими складовими – виконавством, музичною освітою та композиторською творчістю, а також музично-видавничою діяльністю (нотовидавництвом), що є ознакою його професіоналізації. Це дає підстави розглядати фортепіанне мистецтво Тернопілля в категоріях регіональної фортепіанної школи. Тернопільська фортепіанна школа розвивалася у тісних зв'язках із львівською, однак протягом свого існування сформувала цілком оригінальне обличчя, яке не є тотожним іншим регіональним школам України.

Важливим методологічним знаряддям вивчення фортепіанного мистецтва Тернопілля є дослідження з історичної, культурологічної та мистецтвознавчої регіоніки, біографічні та персонологічні студії, а також методологія класичного музикознавства. Біографічні та персонологічні студії у поєднанні з мистецтвознавчою та культурологічною регіонікою дають підстави розглядати фортепіанну творчість композиторів, що народилися на Тернопіллі, але працювали за його межами, крізь призму топосів «дім», «мала Батьківщина», особливо у тематиці, яка пов'язана зі спогадами про дитинство, зокрема про Різдво як найбільш родинне з християнських свят.

Розвідки з теорії та історії стилю дозволили виявити стильові пріоритети фортепіанної музики Галичини першої третини ХХ століття, де базовим був неоромантичний стиль як провідний у Галичині, що поєднувався з модерними течіями як стильовими нашаруваннями на мікрорівні музичної драматургії твору. Сучасна композиторська творчість є різностильовою відповідно до установок постмодернізму, при цьому одним з пріоритетних

стильових орієнтирів митців Тернопілля є романтизм як визначальний для регіональної музичної культури.

В історії тернопільської фортепіанної школи можна виділити чотири періоди. Перший – аматорсько-професійний – період розпочався у другій половині XIX століття. На цей час припадає перехід від аматорського музикування до професійної освіти та виконавства. Він характеризується несистемністю розвитку, проте саме у цей період формуються три основні складові тернопільської фортепіанної школи – освіта, концертно-виконавська діяльність, композиторська творчість. Ключовими постатями в розвитку фортепіанного мистецтва регіону стали В. Вшелячинський та Д. Січинський, які є уродженцями Тернопілля, працювали певний час на його теренах і не переривали творчі контакти з рідним краєм до кінця життя. Вони заклали підвалини професійного фортепіанного мистецтва регіону та тернопільської фортепіанної школи.

Другий – професійно-інституалізаційний – етап розвитку фортепіанного мистецтва Тернопілля має два підперіоди: професійний (1903–1928) та професійно-інституалізаційний (1928–1939). Перший підперіод розпочався відкриттям Вищого музичного інституту імені М. Лисенка у Львові у 1903 році, а другий – заснуванням у 1928 році Тернопільської філії Вищого музичного інституту імені М. Лисенка. Важливу роль у розвитку тернопільської фортепіанної школи зіграли В. Безкоровайний, який приклав багато зусиль для відкриття у Тернополі львівського музичного вишу, а також І. Крих – першої його директорки. Викладання у класах фортепіано в Тернопільській філії Вищого музичного інституту імені М. Лисенка було на достатньо високому рівні, заклавши основи піаністичного професіоналізму в його інституційному вимірі.

Третій – професійно-уніфікаційний – етап розвитку фортепіанного мистецтва Тернопільщини розпочався у 1939 році, після окупації західноукраїнських земель Радянським Союзом, і тривав до його розпаду в 1991 році. У цей час мистецька освіта Тернопілля, в тому числі фортепіанна,

представлена початковою (мистецькі школи) та середньою (Тернопільське музичне училище) ланками. У цей час відбувається ріст професійної майстерності тернопільських піаністів, однак відсутність в обласному центрі мистецького закладу вищої освіти гальмувала розвиток тернопільської фортепіанної школи.

Четвертий – професійно-трансформаційний – етап триває з 1991 року і ознаменований трансформаційними процесами в розвитку мистецтва й освіти. На початку 1990-х років тернополяни отримують можливість продовжувати навчання музичному мистецтву в рідному місті завдяки відкриттю утворенню у 1993 році музично-педагогічного факультету в Тернопільському педагогічному інституті та відкриттю нової спеціальності «Музичне виховання». Нині на факультеті мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка готуються спеціалісти як з музичної педагогіки, так і музичного мистецтва, в тому числі піаністи. Викладачі цього закладу, окрім педагогічної, ведуть активну концертно-виконавську та едиційну діяльність. Сьогодні ми зі впевненістю можемо говорити, що тернопільська фортепіанна школа переживає злет і має перспективи подальшого розвитку при сприятливих умовах у добу повоєнної розбудови країни.

Жанрові та стильові орієнтири фортепіанної музики композиторів уродженців Тернопілля – Д. Січинського, В. Безкоровайного, В. Барвінського – формувалися в контексті загальних тенденцій розвитку музичного мистецтва Галичини кінця XIX – першої половини XX століття. Серед стильових пріоритетів – романтизм та модерні течії, з яких виділимо імпресіонізм, неокласицизм та фольклоризм.

Фортепіанний доробок Д. Січинського репрезентований різножанровими мініатюрами, обробками народних та церковних пісень. Особливе місце у творчості митця посідає цикл «Христос родив ся. Коляди на Різдво Христове», який є фортепіанною обробкою церковних коляд – жанр, який культивувався лише у Галичині. Д. Січинський у формуванні

циклу спирається на структуру церковного співаника, однак його обробки не є супроводом хорового чи ансамблевого співу церковних коляд, а повноцінні та самодостатні фортепіанні твори, що потребують від виконавця достатньо високої технічної підготовки. У стильовому відношенні цикл Д. Січинського орієнтується на романтичну стилістику з елементами неокласицизму.

Фортепіанний доробок В. Безкоровайного відзначається різножанровістю і включає твори великої форми, класичні фортепіанні мініатюри, обробки українських пісень. До творів тернопільського періоду відноситься цикл обробок церковних пісень «При ялинці». Твір продовжує традиції Д. Січинського та інтерпретує цикл фортепіанних транскрипцій коляд як інструментальний аналог церковного співаника. В. Безкоровайний обирає спрощену форму обробок пісенних творів, орієнтуючись на музикантів-початківців. У стильовому відношенні композитор спирається на музику класико-романтичної традиції.

В. Барвінський є автором значної кількості різножанрових творів для фортепіано, які є золотим фондом української музики ХХ століття. Серед них репрезентативним для галицької музичної культури є цикл «Колядки і щедрівки», який, з одного боку, продовжує традиції написання фортепіанних циклів обробок різдвяних пісень, з іншого радикально його оновлює. Композитор відмовляючись від усталених форм традиційного церковного співаника і включає у збірку як церковні коляди, так і народні колядки та щедрівки. У музиці циклу «Колядки і щедрівки» органічно поєднуються риси романтизму, імпресіонізму та неокласицизму, що робить музичні рішення популярних церковних та народних пісень оригінальними та неповторними.

Фортепіанну музику композиторів Тернопілля кінця ХХ – початку ХХІ століття представлена іменами Б. Климчука, що мешкає в Тернополі, та його учня І. Небесного, який сьогодні працює у Львові. Обидва композитори у своїй творчості тяжіють до авангардизму (цикл Б. Климчука 10 дитячих п'єс для фортепіано є своєрідною антологією авангардних течій музики ХХ століття, адаптованою для дітей), однак у творах, тематично або змістовно

пов'язаних з регіональною традицією («Кременецькі п'єси» Б. Климчука та Фантазія-етюд І. Небесного), вони спиралися на традиції музичного романтизму.

Робота не вичерпує проблематики, пов'язаної зі становленням і розвитком тернопільської фортепіанної школи в її виконавському, педагогічному та композиторському аспектах. Серед перспектив дослідження – пошук забутих імен та музичних творів, які заповняють інформаційні лакуни щодо тернопільської фортепіанної школи в її історичному розвитку. Не менш значимими можуть стати розвідки, в яких розглядатимуться фортепіанні твори, що репрезентують Тернопілля, з позицій їх жанрово-стильових пріоритетів як ознак регіональної музичної традиції.

*Ключові слова:* фортепіанне мистецтво другої половини ХІХ – першої чверті ХХІ століть, регіональна музична традиція, музичне виконавство, професійна мистецька освіта, композиторська творчість, біографіка, фортепіанні транскрипції релігійних книжних та фольклорних пісень, музичний стиль, романтизм, модернізм, постмодернізм.

## SUMMARY

***Spolska O. V. Formation and Development of the Piano Art of Ternopil Region in Terms of Regional Culture.*** The Qualifying Scientific Work on the Rights of the Manuscript.

Thesis for a Doctor of Philosophy Degree: Specialty 025 Music. – National Academy of Culture and Arts Management, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kyiv, 2023.

Ukrainian piano art is an integral part of world musical culture. Kyiv, Lviv, Kharkiv, Odesa piano schools, which were formed in large cultural centers and have long traditions, are today a brand of Ukrainian piano art. It was they who first came to the attention of scientists. Much less attention in Ukrainian science is paid to the piano centers of other regions, among which we can mention Ternopil,

which has not yet been noticed by Ukrainian researchers. And although Ternopil piano performance, education, and partly compositional work were highlighted in the works of scientists who studied the piano art of Halychyna, there are currently no separate investigations where these issues were considered systematically.

The musical art of Ternopil Region, which today includes the territories of three historical regions such as Halychyna, Volyn and Podillia, was developed in the context of Halychyna cultural tradition, the priority of which was determined by the affiliation of Ternopil city to Halychyna, since the core of musical professionalism of the region, including piano, was concentrated there.

In the 19th and the first half of the 20th centuries, Ternopil was an important cultural and artistic locus of Halychyna, and information about the development of piano art during this period is concentrated in the works of scholars who studied Halychyna musical culture and the Lviv piano school. However, in the works devoted to the musical art of Halychyna from the second half of the 19th century to the present, the Ternopil group was not the subject of a special study, largely because the piano art was never considered a priority in Ternopil by scholars. The modern stage of the development of piano performance and education in the Ternopil region is presented in the works of scientists only in an overview, in the context of the artistic development of the region as a whole.

The piano art of Ternopil Region is represented by all three basic components such as performance, musical education and compositional creativity, as well as music publishing activities (music publishing), which is a sign of its professionalization. This gives reason to consider the piano art of Ternopil in the categories of the regional piano school. The Ternopil piano school developed in close connection with the Lviv piano school, but during its existence it formed a completely original face that is not identical to other regional schools of Ukraine.

Important methodological tools for the study of the piano art of Ternopil are historical, cultural, and art studies of the region, biographical and personological studies, as well as the methodology of classical musicology. Biographical and personological studies in combination with art history and cultural studies of the



region provide grounds for considering the piano works of composers who were born in Ternopil, but worked outside of it, through the prism of the topos “home”, “small Motherland”, especially in topics related to memories of childhood, in particular Christmas as the most family-friendly of Christian holidays.

Explorations in the theory and history of style made it possible to reveal the stylistic priorities of Halychyna piano music in the first third of the 20th century, where the basic neo-romantic style was the leading one in Halychyna, which was combined with modern trends as stylistic layering at the micro level of the musical drama of the work. Modern composers’ creativity is diverse in accordance with postmodernism, while one of the priority stylistic guidelines of Ternopil artists is romanticism as a determinant of regional musical culture.

Four periods can be distinguished in the history of the Ternopil piano school. The first is amateur-professional. The period began in the second half of the 19th century. This time marks the transition from amateur music making to professional education and performance. It is characterized by non-systematic development; however, it was during the period that the three main components such as education, concert-performance activity, compositional work of the Ternopil piano school were formed. Key figures in the development of the piano art of the region were V. Vsheliachynskyi and D. Sichynskyi, who are natives of Ternopil, worked for some time in its territory and did not interrupt creative contacts with their native land until the end of their lives. They laid the foundations of professional piano art in the region and the Ternopil piano school.

The second is professional and institutionalization. This stage of development of piano art in Ternopil has two sub-periods such as professional (1903–1928) and professional and institutionalization (1928–1939). The first sub-period began with the opening of the M. Lysenko Higher Music Institute in Lviv in 1903, and the second began with the establishment in 1928 of the Ternopil branch of the M. Lysenko Higher Music Institute. An important role in the development of the Ternopil piano school was played by V. Bezkorovainyi, who put a lot of effort into opening the Lviv Music College in Ternopil, as well as I. Krykh, its first

director. Teaching in piano classes at the Ternopil branch of the M. Lysenko Higher Music Institute was at a sufficiently high level, laying the foundations of pianistic professionalism in its institutional dimension.

The third professional unification stage of the development of piano art in the Ternopil Region began in 1939, after the occupation of Western Ukrainian lands by the Soviet Union, and continued until its collapse in 1991. At that time, artistic education in Ternopil, including piano, was represented by elementary (art schools) and secondary (Ternopil music school) links. During that period the professional skill of Ternopil pianists was growing, but the lack of an art institution of higher education in the regional center hindered the development of the Ternopil piano school.

The fourth is professional and transformational stage has been ongoing since 1991 and is marked by transformational processes in the development of art and education. In the early 1990s, residents of Ternopil got the opportunity to continue studying music in their hometown thanks to the opening in 1993 of the music and pedagogical faculty at the Ternopil Pedagogical Institute and the opening of a new specialty “Music Education”. Currently at the Faculty of Arts of the Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, specialists in both musical pedagogy and musical art, including pianists, are trained. The teachers of this institution, in addition to teaching, conduct active concert and performance and publishing activities. Today, we can say with confidence that the Ternopil piano school is experiencing a boom and has prospects for further development under favorable conditions in the days of the country's post-war development.

Genre and stylistic orientations of piano music by composers born in Ternopil such as D. Sichynskyi, V. Bezkorovainyi, V. Barvinskyi were formed in the context of the general trends in the development of the musical art of Halychyna at the end of the 19th – the first half of the 20th century. Among the stylistic priorities are romanticism and modern trends, of which we can highlight impressionism, neoclassicism and folklorism.

D. Sichynsky's piano work is represented by miniatures of various genres, arrangements of folk and church songs. A special place in the artist's work is occupied by the cycle "Christ Was Born. Christmas Carols", which is a piano arrangement of church carols, a genre that was cultivated only in Halychyna. In forming the cycle, D. Sichynskyi relies on the structure of the church chant, but his arrangements are not an accompaniment to the choral or ensemble singing of church carols, but full-fledged and self-sufficient piano works that require a sufficiently high level of technical training from the performer. In terms of style, D. Sichynskyi's series focuses on romantic stylistics with elements of neoclassicism.

V. Bezkorovaynyi piano work is distinguished by its diversity and includes large-scale works, classical piano miniatures, arrangements of Ukrainian songs. The works of the Ternopil period include the cycle of arrangements of church songs "At the Christmas Tree". The work continues the traditions of D. Sichynskyi and interprets the cycle of piano transcriptions of carols as an instrumental analogue of the church chant. V. Bezkorovaynyi chooses a simplified form of processing song works, focusing on beginner musicians. In terms of style, the composer relies on the music of the classical-romantic tradition.

V. Barvinskyi is the author of a significant number of works of various genres for the piano, which are the golden fund of Ukrainian music of the 20th century. Among them, the cycle "Carols and generous" is representative of Halychyna musical culture, which, on the one hand, continues the tradition of writing piano cycles of arrangements of Christmas songs, on the other hand, radically updates it. The composer abandons the established forms of traditional church hymn and includes in the collection both church carols and folk carols and hymns. The music of the cycle "Carols and generous" organically combines the features of romanticism, impressionism and neoclassicism, which makes the musical solutions of popular church and folk songs original and unique.

Ternopil composers piano music of the late 20th and early 21st centuries is represented by the names of B. Klymchuk, who lives in Ternopil, and his student

I. Nebesnyi, who works in Lviv today. Both composers their works create in avant-garde (B. Klymchuk's cycle of 10 children's pieces for the piano is a kind of anthology of avant-garde trends in music of the 20th century, adapted for children), but in works thematically or content-related to the regional tradition ("Kremenets pieces" by B. Klymchuk and Fantasy etude by I. Nebesnyi), they relied on the traditions of musical romanticism.

The work does not fully explain the issues related to the formation and development of the Ternopil piano school in its performing, pedagogical and compositional aspects. Among the prospects of the research is the search for forgotten names and musical works that will fill the information gaps regarding the Ternopil piano school in its historical development. No less significant may be explorations in which piano pieces representing Ternopil will be examined from the standpoint of their genre and style priorities as signs of the regional musical tradition.

*Keywords:* piano art of the second half of the 19th – the first quarter of the 21st centuries, regional musical tradition, musical performance, professional art education, composer's creativity, biography, piano transcriptions of religious book and folk songs, musical style, romanticism, modernism, postmodernism.

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

#### *Статті у наукових фахових виданнях України*

1. Спольська О. Фортеп'яне мистецтво Тернопільщини другої половини ХІХ століття: історико-музикознавчий аспект. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2019. Вип. 2 (41). С. 86–93. DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.2.12>

2. Спольська О. В. Тернопільська філія Вищого музичного інституту імені М. Лисенка як культурно-освітній центр Тернополя (перша половина ХХ століття). *Мистецтвознавчі записки*. 2021. № 40. С. 173–177. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.40.2021.250386>

3. Спольська О. В. Роль В. Вшелячинського та його вихованців у становленні фортепіанного виконавства в Тернополі. *Мистецтвознавчі записки*. 2022. № 41. С. 141–145. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.41.2022.262995>

4. Спольська О. В., Прийдун С. В., Древницький Ю. Р. Роль представниць родини Крихів у фортепіанному мистецтві Тернопілля. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 1. С. 180–185. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2022.257683>

*Автору належить характеристика діяльності представниць родини Крихів, окрім Марії та Лідії Крих.*

5. Грицун Ю., Соколова Г., Спольська О. Критерії та рівні сформованості сценічно-виконавської культури учня. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка /*

[ред.-упоряд. М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 56. Том 1. С. 48–56. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/56-1-7>

*Автору належить розробка концепту сценічно-виконавської культури в музичному мистецтві.*

6. Зосім О. Л., Спольська О. В. Особливості рецепції українських церковних різдвяних пісень у фортепіанних обробках Дениса Січинського, Василя Безкоровайного та Василя Барвінського. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [ред.-упоряд. М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 60. Том 2. С. 66–77. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/60-2-10>

*Автору належить музична характеристика фортепіанних обробок різдвяних пісень Дениса Січинського, Василя Безкоровайного та Василя Барвінського.*

7. Грицун Ю., Шубіна В., Спольська О. Інноваційні підходи до фахової підготовки майбутніх викладачів інструментально-виконавської майстерності у закладах вищої освіти. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [ред.-упоряд. М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 61. Том 1. С. 90–96. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/61-1-15>

*Автору належить висвітлення проблем та пропозиція рішень щодо впровадження інноваційних підходів у фаховій підготовці майбутніх викладачів інструментально-виконавської майстерності в закладах вищої освіти.*

*Стаття в іноземному науковому періодичному виданні,  
включеному до міжнародної наукометричної бази даних  
Web of Science Core Collection*

8. Kondratska L., Vodianyi B., Vodianana V., Toporivska Y., Spolska O., Malovichko S. The Bioethical Discourse in the Development of a Musician-Performer. *Postmodern Openings*. 2022. Vol. 13. Issue 1Sup1. P. 198–215. DOI: <https://doi.org/10.18662/po/13.1Sup1/422>  
<https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:000769947800012>

*Автору належать фрагменти, в яких здійснено критичний огляд літератури з проблематики музичного виконавства.*

*Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації*

9. Спольська О. В. Історичний аспект розвитку фортепіанного мистецтва Тернопільщини у ХХ столітті. *Інноваційні культурно-мистецькі аспекти в сучасній картині світу*. Матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції (11–13 вересня 2019 р.), ХНТУ / за ред. Якимчук О. В. Херсон: ХНТУ, 2019. С. 52–54.

10. Спольська О. В. Класи спеціального фортепіано у музичному виконавстві Тернопілля. *Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства*. Матеріали і тези V Міжнародної конференції молодих учених та студентів (Одеса 17–18 жовтня 2019 р.). Т. 1. Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 2019. С. 92–94.

11. Спольська О. В. Фортепіанна школа Тернопільщини в контексті розвитку професійної музичної освіти. *Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі*: Зб. матеріалів Міжн. дистанц. наук.-практ. конф., Київ, 14 листопада 2019 р. Київ: НАКККиМ, 2019. С. 129–131.

12. Гринчук І., Спольська О. Відомі піаністи-виконавці та педагоги у музичній культурі Тернополя кінця ХІХ – початку ХХ століття. *Музичне*

*мистецтво і освіта: досвід та інноваційні шляхи розвитку*: збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю молодих учених та студентів (Вінниця, ВДПУ імені Михайла Коцюбинського, 20–21 листопада 2019 р.). Вінниця: ТОВ «Твори», 2019. С. 58–63.

13. Спольська О. Штрихи до представлення фортепіанних класів ТНПУ імені В. Гнатюка. *Перші наукові читання, присвячені 80-річчю діяльності Тереховлянського коледжу культури і мистецтв (1940–2020) за темою: «Освітній культурно-мистецький простір: минушина, сьогодні»*. Мат. читань, 12 травня 2020 р., м. Тереховля: «Мелос», 2020. Тернопіль: Осадца Ю. В, 2020. С. 157–161.

14. Спольська О. В. Фортепіанні класи факультету мистецтв ТНПУ ім. В. Гнатюка: концертно-виконавська діяльність. *Естетичне виховання дітей та молоді: синергія культури і освіти*: матеріали Шостого Міжнародного науково-практичного семінару / Ред.-упор. З. Гнатів, М. Каралюс. Дрогобич, 2020. С. 136–140.

15. Спольська О. В. Початок становлення фортепіанного виконавства у Тернополі. *Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства*. Матеріали і тези VII Міжнародної конференції молодих учених та студентів (Одеса, 4–5 листопада 2021 р.). Т. 1. Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 2021. С. 82–85.

16. Спольська О. В. Софія Дністрянська в українському та європейському фортепіанному мистецтві. *100 років української культури в екзилі*: збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції, Київ, 9–10 грудня 2021 р. Київ: НАКККиМ, 2021. С. 193–195.

17. Спольська О. Педагоги та видатні піаністи Тернопілля кінця ХХ – початку ХХІ століття. *Теорія та практика мистецької освіти у цивілізаційних викликах сьогодні*: матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції / ред.-упор. З. Гнатів, Т. Медвідь. Дрогобич: ДДПУ ім. Івана Франка, 2023. С. 252–255.



*Наукові праці, які додатково відображають  
наукові результати дисертації*

18. Гринчук І., Спольська О. Вітчизняні виконавські школи: регіональний аспект. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*: наук. журнал. 2020. № 5. С. 24–31.

19. Spolska O. V. Regional performance traditions: historical and music, scientific and didactic approaches. *Мистецтво та освіта*. 2021. № 1 (99). P. 46–50.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	20
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ</b>	
<b>ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ</b> .....	28
1.1. Тернопільщина в контексті мистецтвознавчої регіоніки .....	28
1.2. Фортепіанне мистецтво України у взаємозв'язках загальнонаціональних та регіональних шкіл .....	51
Висновки до розділу 1 .....	75
<b>РОЗДІЛ 2. ФОРТЕПІАННЕ ВИКОНАВСТВО Й ОСВІТА</b>	
<b>ТЕРНОПІЛЛЯ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ</b>	
<b>ХХІ СТОЛІТТЯ</b> .....	78
2.1. Становлення професійного фортепіанного виконавства та освіти на Тернопіллі .....	78
2.2. Діяльність Тернопільської філії Вищого музичного інституту імені М. Лисенка в контексті професіоналізації фортепіанного виконавства та освіти у першій половині ХХ століття .....	88
2.3. Фортепіанне мистецтво Тернопілля другої половини ХХ – першої чверті ХХІ століття: освітній та виконавській виміри .....	98
Висновки до розділу 2 .....	113
<b>РОЗДІЛ 3. ФОРТЕПІАННА МУЗИКА КОМПОЗИТОРІВ</b>	
<b>ТЕРНОПІЛЛЯ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ:</b>	
<b>ВІД РОМАНТИЗМУ ДО ПОСТМОДЕРНУ</b> .....	115
3.1. Фортепіанна творчість Дениса Січинського у вимірах регіональної культури: жанрово-стильові пріоритети .....	116
3.2. Фортепіанні твори Василя Безкоровайного тернопільського періоду.....	139
3.3. Традиційне та інноваційне у фортепіанних обробках різдвяних пісень Василя Барвінського .....	149

## 3.4. Фортепіанні твори Богдана Климчука та Івана Небесного:

романтично-постмодерні виміри.....	163
Висновки до розділу 3 .....	177
<b>ВИСНОВКИ .....</b>	<b>180</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ .....</b>	<b>185</b>
<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>208</b>
<b>Додаток А. Список публікацій здобувача.....</b>	<b>208</b>

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Фортепіанне мистецтво є невід'ємною складовою музичної культури України. Українське фортепіанне виконавство, музику українських митців для фортепіано сьогодні справедливо можна назвати світовим надбанням. Київська, львівська, харківська, одеська фортепіанні школи, що формувалися у великих культурних центрах і мають давні традиції, сьогодні є брендом українського фортепіанного мистецтва. Саме вони в першу чергу потрапляли в поле зору науковців, які створили своєрідний літопис київської (К. Шамаєва), львівської (Н. Кашкадамова), харківської (О. Кононова, А. Рум'янцева), одеської (Е. Дагілайська, Р. Розенберг) фортепіанних шкіл. Значно менше уваги в українській науці приділяється фортепіанним осередкам інших регіонів. Наразі досліджене фортепіанне мистецтво Дніпропетровщини (роботи Т. Медведнікової, С. Хананаєва), Донеччини (Т. Гердової), Поділля (Ю. Портного), фортепіанна музика Львова (З. Жмуркевич, С. Салдан), Закарпаття (Л. Бучок). Однак на даний момент висвітлено історію далеко не всіх регіональних осередків, які сьогодні є важливими центрами розвитку професійного фортепіанного мистецтва. Серед них назвемо й Тернопіль, який як окремий культурний локус не потрапив у поле зору українських дослідників. І хоча фортепіанне виконавство, освіта та почасти композиторська творчість Тернопілля висвітлювалися у працях науковців, які досліджували фортепіанне мистецтво Галичини (О. Дітчук, З. Жмуркевич, Т. Куржева, Н. Посікіра-Омельчук, Т. Федчун), окремих розвідок, де ці питання розглядалися системно, наразі не існує. Недостатня розробленість проблематики, що пов'язана з формуванням тернопільського фортепіанного осередку, зумовила вибір теми дисертаційного дослідження «Становлення і розвиток фортепіанного мистецтва Тернопільщини у вимірах регіональної культури».

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

Дисертація виконана згідно з планами науково-дослідної роботи кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв та відповідає дослідницькій тематиці кафедри «Актуальні проблеми музичного мистецтва: теорія, історія, практика» (державний реєстраційний № 0118U100097). Тему дисертації затверджено 29 жовтня 2019 р. (протокол № 3) на засіданні Вченої ради Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

**Мета дослідження** – висвітлити динаміку розвитку фортепіанного мистецтва Тернопілля у виконавському, освітньому та композиторському аспектах у контексті регіональної культурної традиції.

**Завдання дослідження:**

- обґрунтувати теоретико-методологічні засади дослідження фортепіанного мистецтва Тернопільщини у вимірах регіональної музичної культури;

- виявити передумови становлення й розвитку професійного фортепіанного виконавства та освіти на Тернопіллі у другій половині XIX століття;

- розкрити значення Тернопільської філії Вищого музичного інституту імені М. Лисенка в контексті професіоналізації фортепіанного виконавства та освіти регіону в першій половині XX століття;

- охарактеризувати розвиток фортепіанного мистецтва Тернопілля другої половини XX – першої чверті XXI століття;

- виявити жанрові та стильові орієнтири фортепіанної музики уродженців Тернопільщини кінця XIX – першої половини XX століття;

- проаналізувати фортепіанну музику композиторів Тернопілля кінця XX – початку XXI століття.

**Об'єкт дослідження** – фортепіанне мистецтво України в регіональних вимірах.

**Предмет дослідження** – фортепіанне мистецтво Тернопільщини у виконавському, освітньому та композиторському аспектах.

Музичним матеріалом дослідження стали фортепіанні твори уродженців Тернопілля: фортепіанні мініатюри Д. Січинського, фортепіанні обробки різдвяних пісень Д. Січинського, В. Безкоровайного, В. Барвінського, 10 дитячих п'єс для фортепіано та «Кременецькі п'єси» Б. Климчука, Фантазія-етюд І. Небесного.

**Методи дослідження.** У роботі використано міждисциплінарний підхід із залученням методологічного інструментарію історичної науки, культурології, мистецтвознавства. *Історико-культурний метод* дозволив створити цілісну картину становлення й розвитку фортепіанного мистецтва Тернопільщини у виконавському, освітньому та композиторському аспектах. *Біографічний метод* дав можливість розкрити специфіку вияву топосів «дім», «мала Батьківщина» у фортепіанній творчості композиторів, що народилися на Тернопіллі, але працювали за його межами. *Музично-аналітичний метод* було використано для аналізу композицій, які репрезентують фортепіанне мистецтво регіону. *Метод компаративного аналізу* дозволив показати особливості композиторських інтерпретацій фортепіанних обробок різдвяних пісень Д. Січинського, В. Безкоровайного, В. Барвінського та виявити індивідуальність їх підходів до пісенного матеріалу. *Емпіричні методи* дозволили охарактеризувати сучасний етап розвитку фортепіанного мистецтва регіону в усіх його складових. *Метод теоретичного узагальнення* було використано для підведення підсумків дослідження.

**Теоретичну базу** дисертації становлять:

- роботи, присвячені теоретико-методологічним та історико-культурним аспектам функціонування музичного мистецтва у його виконавській, композиторській і педагогічній складових (О. Афоніна, С. Волков, Н. Гуральник, О. Зосім, А. Кравченко, Л. Корній, Л. Шевченко, В. Шульгіна та ін.);

- регіонаознавчі дослідження (Я. Верменич, Г. Карась, Т. Мартинюк, В. Личковах, І. Польська та ін.), в тому числі присвячені вивченню музичної культури Галичини (Я. Горак, В. Сивохіп, Л. Кияновська, Л. Мазепа, Т. Мазепа, М. Черепанин та ін.) та Тернопілля (І. Бевська, Л. Бойцун, І. Гринчук, С. Маловічко, П. Медведик, О. Смоляк, О. Стебельська та ін.);

- біографічні праці загальногуманітарного спрямування (В. Менжулін, В. Попик, О. Попович, В. Чишко, Н. Богданова, О. Бондарева, Ю. Вернік, О. Муратова та ін.), в тому числі музична біографістика та персонологія (О. Бугаєва, В. Бондарчук, Т. Гусарчук, В. Даценко, І. Драч, Л. Кияновська, О. Коменда, Л. Микуланинець, Н. Савицька, І. Шестренко та ін.);

- дослідження, що розглядають фортепіанне мистецтво Галичини та західних регіонів України (О. Дітчук, Н. Кашкадамова, З. Лабанців-Попко, Ю. Портний, Н. Посікіра-Омельчук, Т. Федчун, Т. Куржева та ін.);

- роботи, присвячені фортепіанній творчості Д. Січинського, В. Безкоровайного, В. Барвінського, у тому числі фортепіанним обробкам різдвяних пісень (Л. Назар, О. Німилович, І. Новосядла, С. Павлишин, Н. Сулій, Л. Філоненко, І. Фрайт, З. Юзюк, М. Ярko та ін.);

- розвідки, що розглядають жанр фортепіанної мініатюри в музичній культурі Галичини (З. Жмуркевич, Л. Свірідовська, С. Салдан та ін.);

- дослідження з теорії та історії музичного стилю (Л. Кияновська, О. Козаренко, Л. Корній, І. Коханик, О. Лігус, В. Москаленко, Б. Сюта, С. Шип та ін.).

**Наукова новизна** одержаних результатів визначається тим, що в дисертації:

*уперше:*

- запропоновано концепцію регіональної музичної школи як локального осередку, що є складовою однієї із загальнонаціональних музичних шкіл, але відзначається автономністю і самодостатністю, має власну історію та мистецькі здобутки; регіональна музична школа функціонує у триєдності базових компонентів – виконавського, освітнього та

композиторського; серед додаткових компонентів важливе значення має музично-економічний, який прямо або опосередковано впливає на розвиток основних;

- створено цілісний науковий наратив, в якому відтворено історію становлення й розвитку фортепіанного мистецтва Тернопільщини, що репрезентоване виконавською, освітньою, композиторською, музично-економічною складовими у їх синергійній єдності, від другої половини ХІХ століття до сьогодення; зазначено роль фортепіанного мистецтва у формуванні унікального культурно-мистецького ландшафту регіону;

- окреслено жанрові пріоритети фортепіанної музики регіональної традиції; виявлено зв'язок фортепіанного мистецтва з церковними жанрами; охарактеризовано особливості рецепції композиторами Галичини, що є вихідцями з Тернопілля (Д. Січинський, В. Безкоровайний, В. Барвінський), різдвяних пісень книжного і фольклорного походження та виявлено індивідуальність їх підходів до адаптації пісенного матеріалу у фортепіанній музиці;

- уведено в науковий обіг фортепіанні твори Б. Климчука та І. Небесного, здійснено їх жанрово-стильовий аналіз; зазначено, що при загальній авангардній спрямованості творчості вказаних авторів, в композиціях, пов'язаних з регіональною тематикою, в рамках постмодерного мислення визначальними є романтичні музичні показники.

*Поглиблено* методи аналізу музичних творів: продемонстровано ефективність аналізу інструментальних мініатюр на мікрорівні музичної драматургії твору в умовах полістильових детермінант музичного мистецтва модернізму та постмодернізму.

*Набули подальшого розвитку:*

- музикознавча біографістика та персонологія: виявлено значимість для митців, що працювали за межами рідного краю, топонімів «дім», «мала Батьківщина» як ідентифікаторів належності до регіональної музичної



традиції; зазначено, що ці ідентифікатори є визначальними при безперервності творчих зв'язків митця зі своєю малою Батьківщиною.

- питання формування регіональних мистецьких осередків: унаочнено відмінності історичного шляху фортепіанного мистецтва на Тернопіллі та територіально близьких регіонах (Поділля, Закарпаття), що пов'язано з історичними, політичними й соціокультурними чинниками.

**Теоретичне значення** дисертації полягає у створенні цілісного наукового нарративу, в якому відтворено історію становлення й розвитку фортепіанного мистецтва Тернопільщини від другої половини ХІХ століття до сьогодення. У роботі запропоновано концепцію регіональної музичної школи як автономного і самодостатнього локального осередку з власною історією та мистецькими здобутками, який одночасно є складовою однієї із загальнонаціональних музичних шкіл; виявлено регіональні доміанти у фортепіанній творчості митців Тернопілля – зв'язок з церковною традицією (перша половина ХХ століття) та пріоритетність романтичних показників в рамках постмодерного мислення (друга половина ХХ – початок ХХІ століття).

**Практичне значення** здобутих результатів полягає в тому, що матеріали дослідження можуть лягти в основу лекційних курсів з історії української музичної культури, історії музичної культури Тернопілля, історії українського фортепіанного мистецтва, аналізу музичних творів. Низка положень роботи знайшли відображення в авторських курсах для здобувачів вищої освіти спеціальності 025 Музичне мистецтво «Знакові постаті української музичної культури», «Музична культура української діаспори», у практичній роботі викладача по класу фортепіано, у тернопільських міських культурно-мистецьких проєктах («Мистецькі системи в епоху історичних змін» (2021), «Музика під час вибухів» (2022), «Музика на скрижалях історії» (2023), Концерт-лекція до 135-річчя від дня народження Василя Барвінського (2023) та ін.).

**Особистий внесок здобувача.** Дисертація є науковим дослідженням, у якому охарактеризовано фортепіанне мистецтво Тернопільщини у виконавському, освітньому та композиторському аспектах. Усі наукові результати, викладені в дисертації, отримано автором особисто. У публікаціях, написаних у співавторстві, автору належать такі текстові фрагменти або наукові результати: [4] – характеристика діяльності представниць родини Крихів, окрім Марії та Лідії Крих, [5] – розробка концепту сценічно-виконавської культури в музичному мистецтві, [6] – музична характеристика фортепіанних обробок різдвяних пісень Дениса Січинського, Василя Безкоровайного та Василя Барвінського, [7] – висвітлення проблем та пропозиція рішень щодо впровадження інноваційних підходів у фаховій підготовці майбутніх викладачів інструментально-виконавської майстерності в закладах вищої освіти, [8] – здійснення критичного огляду літератури з проблематики музичного виконавства, [12] – концептуалізація матеріалу як ретроспективи «малої фортепіанної енциклопедії Тернопілля» та опис діяльності кількох піаністів, що працювали в регіоні, [18] – репрезентація низки знакових постатей в історії фортепіанної традиції Тернопілля.

**Апробація результатів дисертації.** Робота обговорювалася на кафедрі академічного і естрадного вокалу та звукорежисури, її результати презентувалися на *наукових конференціях, читаннях та семінарах*: V Міжнародній науково-практичній конференції «Інноваційні культурно-мистецькі аспекти в сучасній картині світу» (Херсон, 11–13 вересня 2019 р.); V Міжнародній конференції молодих учених та студентів «Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства» (Одеса, 17–18 жовтня 2019 р.); Міжнародній дистанційній науково-практичній конференції «Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі» (Київ, 14 листопада 2019 р.); Всеукраїнській науково-практичній конференції з міжнародною участю молодих учених та студентів «Музичне мистецтво і освіта: досвід та інноваційні шляхи

розвитку» (Вінниця, 20–21 листопада 2019 р.); Наукових читаннях «Освітній культурно-мистецький простір: минушина, сьогодення», присвячених 80-річчю діяльності Тереховлянського коледжу культури і мистецтв (1940–2020) (Тереховля, 12 травня 2020 р.); Шостому Міжнародному науково-практичному семінарі «Естетичне виховання дітей та молоді: синергія культури і освіти» (Дрогобич, 30–31 жовтня 2020 р.); Крайовому форумі освітян «Освіта – енергія майбутнього. Нові грані розвитку освіти» (Тернопіль, 26 вересня 2021 р.); VII Міжнародній конференції молодих учених та студентів «Музична та хореографічні освіта в контексті культурного розвитку суспільства» (Одеса, 4–5 листопада 2021 р.); Всеукраїнській науково-практичній конференції «100 років української культури в екзилі» (Київ, 9–10 грудня 2021 р.); VII Міжнародній науково-практичній конференції «Теорія та практика мистецької едукатії у цивілізаційних викликах сьогодення» (Дрогобич, 7–8 грудня 2022 р.); XI Всеукраїнській науково-практичній онлайн-конференції студентів, аспірантів «Актуальні проблеми мистецької освіти і художньої культури» (Київ, 25 травня 2023 р.).

**Публікації.** Основні положення дисертаційної роботи викладено у 19 наукових публікаціях: 7 статтях у наукових періодичних фахових виданнях України (3 одноосібні та 4 у співавторстві), 1 статті в зарубіжному науковому періодичному виданні, включеному до міжнародної наукометричної бази даних Web of Science Core Collection (у співавторстві), 11 публікаціях у збірках матеріалів наукових конференцій та інших наукових виданнях (9 одноосібних і 2 у співавторстві).

**Структура дисертації** зумовлена її метою та завданнями. Робота складається зі вступу, трьох розділів (дев'яти підрозділів), висновків, списку використаних джерел та літератури (209 позицій), додатків. Загальний обсяг роботи становить 213 сторінок, з яких 184 сторінки основного тексту.

## РОЗДІЛ 1

### ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

#### 1.1. Тернопільщина в контексті мистецтвознавчої регіоніки

Українська мистецтвознавча регіоніка має значні напрацювання, які дали змогу поглибити знання з історії українського мистецтва, у тому числі музичного, не лише у столиці та великих культурних центрах, а й інших локальних осередках, які відіграють важливу роль у процесі культуротворення. Музикознавча регіоніка бере початок ще в радянські часи, коли вона мала назву краєзнавство (ця назва не втратила актуальності й сьогодні, проте більшого поширення у незалежній Україні набули дефініції «регіоналістика» та «регіоніка»), однак її фокус був дещо іншим – за рідкісним винятком це був показ специфіки регіональних центрів або культурних осередків крізь призму зв'язків з російською культурою або діячами російського мистецтва. За роки незалежності змінилися підходи та концептуальні засади української мистецтвознавчої регіоніки. На перший план вийшла українська культура як центральна або ж у зв'язках з культурою інших народів, які здавна проживали на теренах України. Регіональні студії завжди мали, а нині посилили персонологічний вектор, а саме висвітлення діяльності діячів – композиторів, виконавців, педагогів, які працювали в інших містах України та формували ґрунт для розвитку мистецтва у її локальних осередках.

Сучасні українські регіонознавчі дослідження можна умовно поділити на чотири типи. Перший – історичний та культурологічний, де вивчається історія регіону, становлення й розвиток його культурних інституцій. У таких дослідженнях мистецтву і діячам мистецтва, у тому числі музичного приділяється невелика увага, оскільки фокус роботи зосереджений на іншому. Другий тип робіт можна умовно назвати мистецтвознавчо-культурологічним, в яких досліджується розвиток мистецтва того чи іншого

регіону. Зазвичай у поле зору дослідження потрапляють кілька видів мистецтв, які найяскравіше репрезентують той чи інший регіон. Третій тип робіт – характеристика музичного або театрального життя, образотворчого мистецтва того чи іншого регіону. У цих роботах дослідники зосереджують увагу на одному з видів мистецтв, більш детально заглиблюючись в його історію та особливостях функціонування. Четвертий тип – роботи, присвячені регіональній специфіці розвитку музичного мистецтва у його виконавській конкретиці. Йдеться не лише власне про виконавство як таке, а про розвиток вокально-хорового або інструментального мистецтва (фортепіанне, скрипкове, баянне, бандурне тощо) в окремо взятому регіоні. У дослідженнях, присвячених інструментальному мистецтву, у центрі уваги – розвиток виконавства, композиторська творчість, освіта на одному або споріднених (наприклад, баян і акордеон) інструментах. Безумовно, останній тип регіональних робіт не є найчисельнішим, оскільки такого роду дослідження передбачають заглиблення у специфіку музичного інструменту. Також в кожному українському регіоні інструментальне мистецтво розвивалося нерівномірно. У цьому відношенні більш виграшним є розгляд хорового мистецтва, оскільки воно є базовим для розвитку української музики до ХІХ, а подекуди і до ХХ століття.

Стосовно нашого дослідження, то воно є роботою четвертого типу, оскільки присвячене фортепіанному мистецтву окремого українського регіону – Тернопільщини. На відміну від великих культурних осередків, а саме Києва, Одеси, Львова, Харкова, Дніпра, фортепіанне мистецтво яких у тих чи інших аспектах вивчено вельми ґрунтовно, осередки інших міст України досліджені менш детально або недосліджені взагалі. Для нашої роботи важливими є праці з музичної регіоніки західноукраїнського регіону, передусім Галичини. У цьому контексті варто зазначити, що регіонознавчі праці можуть бути спрямовані на вивчення як історичних регіонів (Наддніпрянина, Галичина, Волинь, Поділля, Слобожанщина тощо), так і їх частин в межах сучасного адміністративного поділу (Київщина,

Чернігівщина, Черкащина, Львівщина, Рівненщина, Хмельниччина, Харківщина тощо). Сучасні адміністративні межі більш зручні для дослідження, оскільки основна джерельна база знаходиться в обласних архівах; також сучасний етап розвитку доцільно розглядати відповідно до сучасного адміністративного поділу. Проте є регіони, які включають кілька історичних областей, і Тернопільщина не є винятком. Більша частина Тернопільської області є історичною Галичиною, але її південна частина належить до Західного Поділля, а північна – до Волині. Однак оскільки значна частина Тернопільщина і передусім її центр – Тернопіль – є історичними галицькими землями, базовою у дослідженні фортепіанного мистецтва регіону є галицька музична культура. Тому наразі необхідно більш детально зосередитися на тих аспектах розвитку музичної культури Галичини, які допоможуть розкрити специфіку розвитку фортепіанного мистецтва Тернопілля. Спочатку ми зосередимося на загальних питаннях розвитку музичного мистецтва Галичини, а в наступному підрозділі сконцентруємо увагу на фортепіанному мистецтві.

Музична культура Галичини була предметом дослідження науковців (М. Загайкевич, З. Лисько, Л. Мазепа, С. Павлишин та ін.) вже не одне десятиліття. Джерельною базою їх робіт стали державні архіви Львова, Івано-Франківська, Тернополя та інших міст заходу України, в яких зберігаються документи, що дають можливість реконструювати музичне життя регіону. Інформативно насиченими джерелами для сучасних науковців є відомості про діяльність культурно-просвітницьких товариств регіону, публікації періодичної преси (щоденні газети, часописи загального та спеціального спрямування), які інформували своїх читачів про важливі музичні події. Однак україноцентричний дискурс вивчення музичної культури Галичини закріпився вже у добу Незалежності. Тому ми розглядатимемо праці, написані або оприлюднені після 1991 року, хоча, безумовно, ми розуміємо, що без напрацювань вчених минулих поколінь всебічне та об'єктивне вивчення музичної культури Галичини було б неможливим.

Першою працею узагальнюючого характеру, присвячена розвитку галицької музичної культури, належить М. Черепанину. В його монографії «Музична культура Галичини (друга половина XIX – перша половина XX століття)» [190] та дисертації «Музична культура Галичини другої половини XIX – першої половини XX століття» [191] узагальнено інформацію щодо розвитку музичного мистецтва на Галичині зазначеного періоду. Дослідник розглядає дві базові складові з трьох, що характеризують розвиток музичної культури регіону – музичне виконавство та мистецьку освіту, меншу увагу приділяючи композиторській творчості, оскільки вона не була предметом дослідження. Зазначимо, що науковець зосереджує увагу і на музичному видавництві, яке, на нашу думку, нерозривно пов'язано з усіма компонентами музичної культури. Коротко зосередимося на кількох позиціях автора, які є важливими для характеристики фортепіанного мистецтва Тернопільщини в контексті розвитку музичної культури Галичини.

М. Черепанин, говорячи про музичну освіту Галичини, зазначає, що у 1870-х роках її рівень був недостатній, що спричинило появу приватних музичних шкіл. Їх завданням було навчання фортепіано та хоровому співу, а також надання знань з теорії музики. Фортепіанна підготовка мала три рівні – підготовчий, вищий та концертний. Навчалися у приватних школах діти з восьми років, а після її закінчення випускники отримували свідоцтво. У 1902 році при товаристві «Боян» у Станіславові було відкрито спеціальну українську музичну школу в Галичині, де учні навчалися грі на фортепіано (елементарний, середній та вищий рівні), струнно-смичкових інструментах, хоровому й сольному співу, а також отримували знання з теорії музики, гармонії, контрапункту, композиції, історії та естетики музики. Інституалізація професійної музичної освіти у Галичині відбулася після відкриття у 1903 році Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, першим директором якого був композитор і громадський діяч Анатоль Вахнянин. В цьому закладі цілеспрямовано велася робота з підготовки професійних музикантів – інструменталістів і вокалістів. Важливу роль у розвитку

музичного мистецтва Галичини, в тому числі фортепіанного, відігравали його численні філії, які були відкриті в галицьких містах, у саме у Стрию (1913), Станіславові (1921), Дрогобичі (1923), Перемишлі, Бориславі (1924), Тернополі, Самборі (1928), Коломиї (1929), Яворові (1930), Золочеві (1931), а в наступних роках у Городку, Чорткові, Рава-Руській, Ходорові, Рогатині, а також приміських околицях Львова [191, с. 21–23].

Значну увагу М. Черепанин приділяє сольному виконавству Галичини, зазначаючи, що сольні виступи українських професійних музикантів на сцені засвідчив мистецький потенціал Галичини. Так, наприклад, на концертах «Спілки праці українських музик» виконувалися фортепіанні твори українських композиторів – П. Козицького, М. Вериківського, Н. Нижанківського, Л. Ревуцького [191, с. 25–26].

Не менше значення для розвитку музичного мистецтва Галичини мала едиційна діяльність. «Бібліотека музикальна», що була заснована 1885 року студентами духовної семінарії у Львові, видавала, окрім вокальної музики, фортепіанні твори. Після припинення діяльності «Бібліотеки музикальної» несприятливі фінансові й організаційні умови, друк нот продовжувало нове видавництво «Бібліотека музикальна Бояна» при товаристві «Львівський Боян». На початку ХХ століття відкривається видавництво «Станіславський Боян», де організатором та видавцем виступає композитор Д. Січинський. Діяльність видавництва тривало недовго, але воно стало важливим кроком у розвитку українського нотовидавництва [191, с. 27–28].

Таким чином, у роботі М. Черепанин охарактеризовано розвиток музичної культури Галичини другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття у її базових складових (виконавство, музична освіта), а також едиційна діяльність, що дає підґрунтя для вивчення фортепіанного мистецтва Тернопільщини як складової музичної культури Галичини.

Інший підхід вивчення галицької музичної культури запропоновано музикознавицею Л. Кияновською у її монографії «Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст.» [68], дисертації «Стильова



еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст.» [67], а також музичному посібнику «Галицька музична культура XIX–XX століття» [63]. Підхід Л. Кияновської щодо аналізу мистецьких процесів у Галичині, органічно доповнює працю М. Черепанина, зосереджуючись на стилетворенні як засадничому чиннику розвитку музичної культури регіону. Оскільки питання музичного стилю є важливими для аналізу композиторської творчості митців, що були уродженцями або працювали на Тернопіллі, зупинимося на цій праці більш детально.

Л. Кияновська зазначає, що генеральним стилем XIX століття був романтизм, що сформував композиторські школи у всіх країнах Європи, у тому числі й України, але «в Галичині цей стиль може вважатись ще й остільки переломним, оскільки він сформував практично поняття “національних художніх шкіл” в багатонаціональному середовищі: і для української, і для польської громади краю, під певним впливом австрійської, угорської, чеської культур» [67, с. 9]. Проте відмінності у виявленні романтичних рис у музичному мистецтві української професійної музики XIX століття, на відміну від паралельно польської та австрійської, які розвивалися на галицьких землях, стали жанрові пріоритети: якщо в Європі релігія поступово втрачає свою культуротворчу функцію, а її місце посідає романтична ідея месіанства, сконцентрована в «опері майбутнього» Р. Вагнера, то український романтизм виявляється у релігійних формах, де «романтизації» зазнають жанри духовної й паралітургічної музики [67, с. 11]. Відповідно, жанри інструментальної музики, що активно розвивалися в європейському просторі у XIX столітті, не є репрезентативними для музичної культури Галичини, на відміну від Наддніпрянщини, а тому зарано говорити про розвиток професійного фортепіанного мистецтва у Галичині, у тому числі на Тернопіллі, до початку XX століття.

Дослідниця зазначає, що важливу роль для активізації процесів розвитку культури і мистецтва, в тому числі музичного, на галицьких землях відіграла т. зв. «культурна автономія», яка була надана у 1867 році

австрійським урядом провінціям, інспірувавши розвиток культурно-просвітницьких товариств, в тому числі й українських. Саме в цих осередках була зосереджена композиторська творчість, а композитор виконує функції і музиканта, і культурного діяча, який є аніматором суспільно-духовного життя. Культурно-просвітницькі та музичні товариства стали осередком інновацій та слугували стимулом для оновлення стильових орієнтирів, які в Європі в три останні десятиліття XIX століття «набувають значної диференціації, охоплюють ширше коло тем, образів, жанрів, ніж в добу розквіту романтизму в його найбільш послідовних проявах, синтезують постромантичні символи і ідеї з різноманітними художніми тенденціями свого часу» [67, с. 13–14].

Попри стильові трансформації в європейській музиці на межі XIX та XX століть, в Галичині романтизму не втрачає своєї актуальності. Л. Кияновська розмежовує тенденції романтичного мислення митців, що орієнтувалися на різні художньо-естетичні еталони. Перша тенденція є продовженням розвитку регіональної музичної культури, а саме оновлення в дусі часу староғалицької пісенної й церковної традиції, у тому числі здобутків «перемишльської школи», розширення й ускладнення її образної сфери (творчість В. Матюка та Й. Кишакевича). Другою тенденцією стала трансформація музичної традиції М. Лисенка, але з більш монументальним та об'ємним планом змалювання драматичних конфліктів та ускладненням виражальних засобів (творчість О. Нижанківського). Третя тенденція передбачала поєднання музичної традиції галицького салону зі здобутками європейського постромантизму з його суб'єктивізмом та гіпертрофованою чутливістю (творчість Д. Січинського) [67, с. 14–15]. На перший погляд здається, що формування фортепіанного мистецтва у Галичині йшло в контексті двох останніх тенденцій, однак, як це буде розкрито в третьому розділі, староғалицька музична культура та її релігійна компонента відіграють свою роль, іноді значну, і в розвитку фортепіанного мистецтва Галичини, зокрема через появу та розвиток унікального жанру фортепіанних

обробок різдвяних пісень, який є характерним лише для цього регіону (пізніше він був продовжений вихідцями з Галичини у діаспорі) і який став містком для поєднання різних тенденцій розвитку галицької музичної культури. Знаменно, що цей жанр культивували значною мірою вихідці з Тернопілля – Д. Січинський, В. Безкоровайний, В. Барвінський.

Цікавими є спостереження науковиці щодо постаті композиторів Галичини, їх творчі інтенції. Не можна обійти її міркувань з приводу двох митців – Д. Січинського та В. Барвінського, оскільки їх твори будуть розглядатися у третьому розділі роботи. Л. Кияновська виділяє Д. Січинського як композитора нового типу в галицькій музичній культурі. Вона зазначає: «Саме ставлення Січинського до процесу композиторської творчості рішуче відрізняється від позицій його попередників і сучасників <...> Для нього це був часто спонтанний процес, що відбувався під впливом раптового натхнення, спалаху почуттів <...> Найважливішими Січинському видаються експресивні властивості мелодики, гранична емоційна насиченість гармонічних прийомів, а навіть фактурного розташування <...> Крім чисто особистого підґрунтя, особливостей характеру, сама приналежність Січинського до “fin de siecle”, до періоду, коли такі загострені суб’єктивні настрої і особистісні рефлексії все частіше проникають у поезію і літературу, а навіть у малярство, теж відіграла свою певну роль» [67, с. 17–18]. Зазначимо, що найбільш повно талант Д. Січинського та зазначені Л. Кияновською риси музики композитора виявилися у вокальній та хоровій музиці, фортепіанна творчість митця донедавна оцінювалася достатньо низько, передусім базуючись на кількох фортепіанних мініатюрах. Натомість його талант митця «fin de siecle» з підкресленим індивідуалізмом не менш повно виразився в обробках давніх церковних пісень.

Характеризуючи постромантичні тенденції композиторів Галичини першої третини ХХ століття, Л. Кияновська аналізує особливості трансформації на галицькому ґрунті актуальних на той час в Європі стилів – імпресіонізму, символізму, експресіонізму, сецесії (модерну), еkleктики,

урбанізму. Звертання до цих стилів у Галичині відзначена соціальною «незаангажованістю» митців, виявом їх творчої волі, тоді як в УРСР нові тенденції були витіснені соціалістичним реалізмом. Дослідниця особливо наголошує на терміні «сецесія», оскільки «галицька культура, як культура провінції, в той час знаходилась більше під впливом австрійської метрополії, то відносно до неї доцільно вживати саме цей термін» [67, с. 18–19]. У даному випадку ми не можемо повністю погодитися з Л. Кияновською, оскільки вважаємо, що модернізм є більш універсальним терміном, особливо після появи блискучої праці О. Корчової, присвяченій теоретичним питанням музичного модернізму [79]. Саме тому ми при аналізі стилю галицьких композиторів тернопільського походження ми будемо використовувати термін модернізм як пріоритетний, при цьому не відмовляючись у певних випадках від традиційного визначення модерної мистецької течії Галичини як сецесії.

Л. Кияновська розглядає творчість композиторів Галичини першої третини ХХ століття відповідно до їх стильових орієнтацій. Серед низки видатних митців особливу увагу в контексті нашого дослідження характеристика стилю В. Барвінського, у творчості якого поєднуються західноєвропейські музичні впливи та особливості музичної традиції Галичини. Науковиця справедливо вважає, що він є одним з найбільш українських романтиків, однак його романтизм виявляється вельми індивідуалізовано: «істотних змін зазнає гармонічна палітра його творів, в якій дуже помітні впливи імпресіонізму у трактуванні функційності акордів. Натомість, в руслі іншої естетичної тенденції свого часу, неофольклоризму, він шукає нових способів інтерпретації народнопісенних тем, їх осмислення в модерному стильовому контексті – Барвінський тяжіє до “полістилістичної” багатозначності фольклорного тематизму в контексті різних минулих стилів, в чому відчувається вплив сецесії та символізму» [67, с. 20–21]. Зазначимо, що цей постромантичний індивідуалізм позначився і на інтерпретації традиційного для Галичини жанру фортепіанних обробок різдвяних пісень, в

якому він далеко відійшов від створеної його попередниками жанрової моделі.

Звершує дослідження Л. Кияновської розгляд галицької музичної культури у ХХ столітті, зосереджуючись на львівській композиторській школі. Таке обмеження науковиця пояснює тим, що в радянські часи найкращі творчі сили були зосереджені в столиці СРСР, столицях союзних республік та великих обласних місцях, то Львів був головним культурним осередком Галичини. Це суттєво обмежило творче життя в інших містах регіону, хоча саме там часто народжувалися обдаровані особистості. Проте в своїх осередках їхня творчість, особливо композиторська, мала невеликий суспільний резонанс [67, с. 24]. Саме це стало, на нашу думку, причиною того, що композиторська творчість на Тернопіллі, в тому числі в царині фортепіанної музики, не набула значного поширення за межами області. Творчість тернопільського композитора Б. Климчука, який виховав цілу плеяду композиторів, які нині вважаються київськими або львівськими (наприклад, Л. Кияновська визначає тернополянина І. Небесного як представника львівської школи [67, с. 26]), отримали базові музичні знання в Тернополі, а тому їх цілком коректно розглядати і як митців Тернопілля.

У підсумку зазначимо, що дослідження Л. Кияновської є одним з базових для дослідження музичної культури Галичини ХІХ–ХХ століть, особливо якщо розглядати її крізь призму стилетворення. Воно дає міцне підґрунтя щодо розуміння творчості галицьких митців, дозволяє чітко визначити їх мистецькі пріоритети. Однак для розкриття особливостей становлення і розвитку фортепіанного мистецтва Тернопільщини як одного з невеликих регіональних центрів, який ніколи не був в центрі уваги музикологів, необхідні додаткові методологічні засади. Ці засади буде визначено наприкінці розділу, наразі зупинимося на роботах інших дослідників, наукові розвідки яких мають важливе значення для розкриття нашої теми. Наразі ми зупинимося на працях, які прямо не дотичні до

розвитку фортепіанного мистецтва, оскільки їх огляд передбачено в наступному підрозділі.

Безумовну цінність становлять праці діячів музичної культури Галичини, зокрема дослідження, статті, рецензії, виступи класика української музики С. Людкевича [89]. Серед авторів, які дають багатий матеріал для вивчення музичного мистецтва Львова, треба відмітити роботу Л. Мазепи «Сторінки музичного минулого Львова. З неопублікованого» [91], яка доповнює його більш ранні праці, написані ще в радянські часи. Не менш важливе значення для вивчення музичного мистецтва Галичини має двотомник «Шлях до музичної академії у Львові», написаний у співавторстві з донькою Т. Мазепою [92; 93]. Відзначимо й монографію Т. Мазепи «Соціокультурний феномен європейських музичних товариств ХІХ – початку ХХ століть на прикладі Галицького Музичного Товариства» [94], в які зібрано багатий фактологічний матеріал щодо діяльності музичних товариств Галичини.

В контексті нашого дослідження відмітимо й роботи, що розглядають питання музичної культури Галичини крізь призму діяльності персоналій. Дисертаційні роботи Я. Горака [29] та В. Сивохіпа [137] присвячені питанням музичного професіоналізму в Галичині. У центра уваги першого дослідження – діяльність А. Вахнянина, другого – З. Лиська. У цьому контексті варто зазначити, що персонологічні студії в контексті мистецтвознавчої регіоніки є дуже важливими, оскільки вони надають можливість охарактеризувати творчість та діяльність митців і діячів культури в контексті їхнього внеску в розвиток мистецтва регіону. Методологічні підходи щодо зв'язків регіоніки та персонології ми окреслимо пізніше, наразі лише зазначимо, що відбір персоналій для дослідження фортепіанного мистецтва в контексті регіональної музичної культури відбувався з позицій внеску того чи іншого представника у культурний розвиток регіону – або безпосередньо Тернопільщини, або Галичини. Саме тому, наприклад, ми не брали до розгляду фортепіанну творчість видатного композитора, уродженця

Кременця (нині Тернопільська область) М. Вериківського, оскільки він як піаніст був сформований представниками київської фортепіанної школи (його першим педагогом по фортепіано була А. Сафонова, учениця В. Пухальського – одного з основоположників київської фортепіанної школи [33, с. 120]). У кременецький період М. Вериківським були написані «Елегія» для фортепіано і низка фортепіанних прелюдій, які він представив комісії під час вступу до Київської консерваторії у 1914 році. Більшість своїх відомих фортепіанних творів він писав, перебуваючи у Києві [33, с. 120–121]. Тому немає жодних підстав вважати М. Вериківського представником фортепіанного мистецтва Тернопілля, хоча митець, безумовно, зберіг спогади дитинства про свою «малу Батьківщину», що знайшло відбиття у його відомому циклі «Волинські акварелі» (1943). Але його творчість, зокрема фортепіанна, не є репрезентативною в контексті вивчення фортепіанного мистецтва Тернопілля першої половини ХХ століття, як, наприклад, доробок Д. Січинського, В. Безкоровайного, В. Барвінського, які працювали на Галичині, яка до 1939 року входила до складу спочатку до Австро-Угорської імперії, потім до Польщі, а не до Російської імперії та СРСР.

Багатий матеріал для вивчення фортепіанного мистецтва Тернопільщини дають енциклопедичні видання, присвячені регіону. Чотиритомний «Тернопільський Енциклопедичний Словник», виданий у 2004–2009 роках [166; 167; 168; 169], систематизує інформацію про Тернопільщину з різних галузей, у тому числі культури і мистецтва, містить відомості про визначних особистостей, що були уродженцями краю, а також людей, що приживали і творили в регіоні. Отже, в цьому виданні у центрі уваги – регіональна складова діяльності того чи іншого митця або діяча, якого з Тернополем або Тернопіллям пов'язані лише перші роки життя; в інших випадках підкреслюється значення тієї чи іншої видатної особистості в культурній розбудові регіону. Так, у статті, присвяченій композитору В. Безкоровайному, розкрито його вказано на його діяльність, зокрема в контексті функціонування Тернопільської філії Вищого музичного інституту

[98, с. 96]. Не менш важливими є гасла Словника щодо численних культурних діячів з роду Барвінських [166, с. 81–84], які дозволяють усвідомити внесок цієї родини, яка дала одного з найяскравіших українських композиторів ХХ століття, в культурний розвиток регіону. І хоча музична та організаційна діяльність В. Барвінського проходила переважно за межами Тернопільщини, його творчість цілком можливо розглядати не лише регіональної (галицької), а й локальної (тернопільської) музичної традиції. Отже, «Тернопільський Енциклопедичний Словник» є системним джерелом вивчення культури регіону, у тому числі й музичної.

Окрім того, у 2000-х роках виходять з друку спеціалізовані регіональні видання: «Театральна Тернопільщина» [161] та «Музична Тернопільщина» [111]. Більш детально зупинимося на останньому виданні. Доволі великий обсяг (майже 300 сторінок) дозволив доволі детально розглянути діячів музичного мистецтва, пов'язаних з Тернопіллям. Відкриває книгу стаття про музичну культуру регіону в його історичному розвитку. У центрі видання – короткі біографічні статті, присвячені видатним діячам музичного мистецтва та література, яка дає можливість поглиби знання з життєпису або діяльності тієї чи іншої персоналії. Приглянемося більш детально щодо того, які напрями мистецтва обрані укладачами. У довіднику ми маємо можливість прочитати про композиторів, диригентів, академічних співаків, регіональні хорові колективи, капели бандуристів, фольклорні ансамблі, духові оркестри, естрадних виконавців та гуртів, музикознавців, а також представників діаспори, що народилися на Тернопіллі – композиторів, диригентів, виконавців (співаків). Як бачимо, сольне інструментальне виконавство, у тому числі фортепіанне, не представлено взагалі. Отже, цей довідник є далеко неповним щодо репрезентативності розмаїття музичної Тернопільщини, а тому дає дещо викривлене уявлення щодо розвитку академічного, у тому числі фортепіанного мистецтва регіону. Також якщо говорити про коректність висвітлення діяльності тих чи інших композиторів, які є уродженцями Тернопілля, то дивує відсутність окремої статті про



тернополянина І. Небесного, який на час видання був вже відомим в Україні композитором, хоча про нього є згадка у статті про його вчителя Б. Климчука. Таким чином, видання «Музична Тернопільщина» є цінним з точки зору репрезентації музичної культури регіону, однак подає мало відомостей про розвиток фортепіанного мистецтва на Тернопіллі.

Також інформативним є й видання «Волинське відлуння минулого» [25], де подано відомості про уродженців сіл Тернопілля, що відносяться до історичної Волині. Саме там ми знаходимо відомості, яких немає в інших енциклопедичних та довідкових виданнях, про батька композитора Б. Климчука, а саме той факт, що священик Каленик Климчук отримав ступінь магістра теології у Варшавському університеті, а його науковим керівником був професор Іван Огієнко [25, с. 36].

Окрім довідникових видань, науковці Тернопільщини активно досліджують музичну історію регіону – від фольклору до музичного життя сьогодення. Плідно працює над висвітленням музичної культури регіону музикознавець, професор О. Смоляк. Основний фокус його досліджень – музичний фольклор, який науковець вивчає багато років. Однак серед праць вченого не лише дослідження фольклору (монографія «Народне багатоголосся Тернопільщини: історія і типологія» [139]), а й музичного життя регіону (монографія «Музичні традиції родини Антківих (с. Острів Тернопільського району Тернопільської області)» [138]). Вельми значимими є краєзнавчі роботи загальнокультурного спрямування, де музичний компонент посідає вагомe місце. Серед таких праць відмітимо монографію Л. Бойцун «Тернопіль у плині літ» [13], яка є інформативною для нашого дослідження щодо систематизації інформації про фортепіанне мистецтво регіону. В контексті нашого дослідження цікавою є й праця С. Маловічка «Особливості фахової підготовки музикантів-педагогів на Тернопільщині кінця ХХ – на початку ХХІ століття (на матеріалі діяльності факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка)» [95], оскільки саме цей заклад сьогодні є одним з

осередків професійної музичної освіти в регіоні, у тому числі й фортепіанної. У статтях І. Гринчук [31; 32], запропоновано і подано матеріал для висвітлення регіонального компоненту (розвиток музичної освіти на Тернопіллі), у тому числі в контексті навчально-пошукової діяльності студентів у курсі «Історія української музичної педагогіки», який з 1997 року викладається в Тернопільському національному педагогічному університеті імені В. Гнатюка, а з 2009 року – Кременецькому обласному гуманітарно-педагогічному інституті імені Т. Шевченка.

Окрім друкованих праць – статей, монографій, довідників – вельми інформативними є дисертаційні роботи регіональної тематики. Втім, Тернопільщині присвячена не така вже й велика кількість мистецтвознавчих робіт. Дисертація Л. Ванюги присвячена діяльності Тернопільського обласного академічного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка [18], робота І. Бевської – музично-мистецькій діяльності у Тернопільському воєводстві у другій половині XIX – першій третині XX століття [7], дослідження О. Стебельської – музичному життю Тернопільщини другої половини XX – початку XXI століття [154]. Розглянемо останні дві роботи більш детально, оскільки вони присвячені розвитку музичного мистецтва регіону. Ці роботи хронологічно доповнюють одна одну, створюючи єдиний часово-просторовий науковий наратив.

Дисертація І. Бевської присвячена вивченню музичного мистецтва Тернопільського воєводства до його приєднання до УРСР [7]. У роботі дослідниця обирає «мікрорегіональний» підхід, який «передбачає детальніший окремішній розгляд артефактів і музичних подій в менших містах і містечках Тернопільщини, що лише у їх зіставленні, порівнянні, виділенні спільних і відмінних рис дають неупереджене і відносно повніше уявлення про культурно-історичні процеси краю в проекції на музичне мистецтво» [7, с. 20]. Доцільність такого підходу пояснюється й тим, що різні частини регіону в різні періоди належали до різних держав, а тому мультинаціональні «доцентрові» й «відцентрові» процеси спрямування

протікали інтенсивніше і одночасно нерівномірно, обумовлювали стиль його культурно-мистецького життя. Матеріальні можливості кожного регіону також були різними, а тому це не могло не впливати на культурно-мистецькі амбіції еліти та можливість їх реалізації мистецьких проєктів. По-третє, ключову роль відігравав людський фактор, а саме які суспільно-професійні кола виступали ініціаторами музичного життя і яким ділянкам вони віддавали перевагу [7, с. 20–22]. Як резюме дослідниця зазначає, що на Тернопільщині спостерігається значна «розмаїтість фахових складів ініціаторів музичного життя, і, відповідно, кола інтересів і художніх пріоритетів, що із цього огляду варто представити панораму музичного життя краю, як складену з окремих “цеглинок” за мозаїчним принципом» [7, с. 22].

Відповідно до сказаного варто зауважити, що мікрорегіональний підхід є методологічно вірним для вивчення музичного мистецтва регіону у його розмаїтті. Якщо говорити про фортепіанне мистецтво Тернопільщини, то воно культивувалося передусім у головному осередку регіону – Тернополі, а в інших локальних осередках розвивалося вокально-хорове та інструментальне (ансамблеве, оркестрове). Саме тому в нашій роботі ми зосереджуємося на Тернополі як центрі культурно-мистецького життя, при цьому беремо до уваги не лише центр, а й інші культурні осередки.

Повертаючись до роботи І. Бевської, зазначимо, що вона, окрім традиційної теоретико-методологічної та історико-культурної, має дві частини, з яких перша присвячена музично-драматичному театру, друга – власне музичному мистецтву. Остання має дві великих підрозділи, де перший присвячено Тернополю як центру музично-мистецького розвитку краю, де послідовно висвітлено діяльність міських просвітніх товариств, музично-культурну діяльність тернопільського «Бояна», Тернопільської філії Музичного Інституту ім. М. Лисенка, другий – діяльності хорових та інструментальних товариств регіону. Ознайомлення з текстом роботи підтверджує нашу тезу про те, що фортепіанне мистецтво розвивалося на

професійному рівні лише в Тернополі як музичному центрі, в інших культурних осередках професіоналізація гри на фортепіано йшла дуже повільно.

Для нашої роботи значимими є сторінки дисертації І. Бевської, які присвячені діяльності Тернопільської філії Музичного Інституту ім. М. Лисенка – центральному осередку, де розвивалося фортепіанне мистецтво в регіоні. Цінними в роботі є архівні джерела та документи, а також регіональна преса, яка висвітлює музичне життя Тернопілля, у тому числі розвиток фортепіанного мистецтва регіону.

Дисертаційне дослідження О. Стебельської, розглядає музичне життя Тернопільщини другої половини ХХ – початку ХХІ століття [154], і певною мірою є логічним продовженням роботи І. Бевської. Проте дослідження музичної культури регіону в нових історичних реаліях вимагало нових методологічних підходів, а саме вивчення його у єдності філософських, культурологічних, регіональних та джерелознавчих підходів [154, с. 157]. Дослідниця визначає Тернопільщину як «самостійний культурний регіон з притаманними властивостями внутрішнього самовідтворення у цілісності духовних, етичних, естетичних світоглядних принципів та стійкості національних традицій <...> Відповідно до культурно-історичних умов становлення регіону, музичне життя Тернопільщини розглядається як взаємодія компонентів системи суспільно-музичної комунікації (аматорське, професійне музичне мистецтво, музична освіта) у виконавстві, слухацькому середовищі, мистецтвознавчій думці» [154, с. 68]. Отже, дослідниця підкреслює єдність регіональної музичної культури, а не строкатість, що відповідає новому етапу його розвитку.

У центрі уваги О. Стебельської – процеси, що відбуваються в аматорському і професійному мистецтві Тернопільщини, та розвиток професійної освіти. Розглядаючи професійне музичне мистецтво регіону, дослідниця зосереджується передусім на філармонічних колективах та їх діяльності. Фортепіанне виконавство Тернопільщини залишається на

маргінесі роботи, відмітимо лише згадку про композитора Б. Климчука та його твори «Дві Кременецькі п'єси для фортепіано: Бона (Пасакалія), Іква (Рондо)» [154, с. 102], які будуть проаналізовані в третьому розділі роботи.

Говорячи про мистецьку освіту на сучасному етапі, О. Стебельська зазначає, що «з відкриттям та діяльністю спеціалізованих мистецьких навчальних закладів (Теребовлянського культурно-освітнього технікуму, Тернопільського державного музичного училища ім. С. Крушельницької, Інституту мистецтв Національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка) музична освіта Тернопільщини стає на новий професійний шлях розвитку» [154, с. 131–132]. Дослідниця відзначає проблеми, які були на початкових етапах професійної освіти у музичному училищі, а саме доволі низький професійний рівень студентів фортепіанного відділу [154, с. 134]. Втім, як зазначає О. Стебельська, пізніше рівень підготовки піаністів значно підвищився, і у 2000-х роках він став одним з найбільших і найкращих за якістю. За час існування фортепіанного відділу ним було підготовлено до тисячі випускників, які працюють в мистецьких школах області [154, с. 138–139]. Але оскільки в роботі приділено увагу передусім загальним тенденціям музичної освіти регіону, фортепіанна освіта розглядається лише як її частина.

У дисертаційному дослідженні С. Маловічка «Тернопільщина в культурологічних дослідженнях кінця ХІХ – початку ХХІ ст.» [96] здійснено огляд культури Тернопілля зазначеного періоду в таких її складових як етнокультура, музичне, театральне та візуальні мистецтва. Оскільки в роботі простежено еволюцію культурно-мистецького життя Тернопільщини, в ній розглянуто різні види мистецтва, а не лише музичне. Такий підхід не передбачає концентрації уваги на фортепіанному мистецтві, яке є предметом нашого дослідження. Проте для нашої роботи важливою є періодизація професійної музичної освіти й концертного життя Тернопілля. Так, дослідник виділяє чотири етапи становлення системи музичної освіти регіону: «друга половина ХІХ століття – зародження початкових форм музично-освітньої діяльності; перша третина ХХ століття – діяльність

австрійських, польських та українських музичних навчальних закладів різного рівня; 1939–1991 рр. – налагодження «радянської» системи музичної освіти; 1991–2015 рр. – пошуки нових форм музично-освітньої діяльності в умовах української державності» [96, с. 115]. Зазначимо, що ця періодизація в цілому характеризує розвиток музичної освіти на Тернопіллі, однак щодо виділення етапів розвитку фортепіанного мистецтва, що включає не лише освіту, а й виконавство і композиторську творчість, потребує уточнення і деталізації, що буде здійснено в цій роботі.

Отже, в наукових працях регіонального спрямування фортепіанне мистецтво Тернопільщини ніколи не було предметом окремого дослідження, хоча практично в усіх роботах торкалися питань фортепіанного виконавства, творчості митців, що писали для фортепіано, а також фортепіанної освіти. Частково це пов'язано з повільним розвитком цього напрямку композиторської та виконавської творчості в регіоні, частково недооцінкою його в процесах професіоналізації музичного мистецтва Тернопільщини.

Розробляючи методологічні підходи дослідження, виділимо ще один аспект, необхідний для дисертації, який вже згадувався у роботі. Йдеться про персонологічний підхід та біографічний метод у дослідженні музичного мистецтва регіону. Зазначимо, що сьогодні біографістика та персонологія є перспективними напрямками наукових студій. Біографістика тривалий час розвивалася як історична наука, пізніше її методологія використовувалася і у працях культурологічного та мистецтвознавчого спрямування. Відзначимо роботи із загальної біографістики таких авторів як Н. Богданова [11], О. Бондарева [14], Ю. Вернік [23], В. Менжулін [104], О. Муратова [113], В. Попик [127], О. Попович [128], В. Чишко [192] та ін., які розробляли методологічні засади біографічних праць відповідно до стану гуманітаристики ХХІ століття. Зараз активно розробляється музична біографістика та персонологія: відмітимо надзвичайно цікаві праці українських музикологів В. Бондарчука [15], О. Бугаєвої [16], Т. Гусарчук [42], В. Даценко [44], І. Драч [49], Л. Кияновської [64; 65; 66], О. Коменди

[76], Л. Микуланинець [105; 106; 107; 108], Н. Савицької [134], І. Шестренко [197] та ін., в яких розглядається творчість композиторів крізь призму біографічного методу. Для нашого дослідження важливими є праці, в яких персонологічні студії залучають методологією мистецтвознавчої регіоніки. У цьому контексті передусім хотілося б виділити праці В. Даценко [44] та Л. Микуланинець [105; 106; 107; 108], в яких розробляються теоретико-методологічні засади біографічно-персонологічних мистецтвознавчих студій в контексті регіоніки.

У дисертаційному дослідженні В. Даценко «Особистісні детермінанти творчої індивідуальності Віктора Косенка» [44] творчість композитора розглядається на прикладі його діяльності у Житомирі, тобто в окремому локусі, хоча творча біографія митця не обмежувалася тільки цим містом. У роботі дослідниці зазначено, що «локус є територіальною, соціокультурною та духовною одиницею національного культурного простору, він має свої відмінності <...> Локальна культура формується у єдності географічного та соціокультурного чинників, вона репрезентується у художніх формах, які є відображенням специфіки регіональної традиції <...> Ці відмінності, які не завжди усвідомлюються, особливо в ХХ – ХХІ століттях, як константи регіонального культурного простору, формують детермінанти творчої особистості митця» [44, с. 71]. Отже, локус можна розглядати як частину культурного простору, який формує творчу особистість митця і стає невід'ємною складовою його біографії та творчості.

У роботах Л. Микуланинець розширюється й поглиблюється проблематика взаємозв'язку локусу та особистості, а саме розробляються питання різновекторності взаємодії локусу і митця, що є його репрезентантом: митець як об'єкт формується і працює у конкретному локусі, водночас він є його суб'єктом, завдяки своїй творчості він стає частиною культуротворення. Зупинимося на деяких позиціях авторки більш детально.

У статті «Домінанти регіонального топосу в біографії митця» [106] дослідниця розробляє поняття топосу як регіональної цивілізаційної константи, що інтерпретується з позицій біографістики та персонології. Л. Микуланинець визначає регіон як феномен, що має конкретні та визначені територіальні межі, своєрідну ментальність, відзначається змістовим безмежжям, об'єктивністю, стабільністю, стійкістю, винятковістю соціальної системи, відповідною релігійною приналежністю, самосвідомістю. Регіон кодує, зберігає, транслює людський досвід, генерує особистість, яка детермінована природно-ландшафтними константами [106, с. 204]. Відповідно, основні концепти локусу виявляються через топос, центром є митець, що надає буттєві сенси, що заманіфестовані життєписом. Топос є цивілізаційною константою і колективним уявленням, однак проявляється в індивідуальному досвіді, а його вияв відбувається через суб'єктивну практику [106, с. 205]. Регіональний топос виявляється в категорії «дім», який розпочинає бутійний нарратив митця. Не менш значущим є й топос «малої Батьківщини», який «тлумачить архетипне прагнення особистості сконструювати масштабну модель національного соціокультурного терину через мікро прототип, виражений духовністю певного краю» [106, с. 205–206].

Л. Микуланинець продовжує розробляти тему митця та локусу в розвідці «Відтворення біографії Закарпаття в концертній фантазії “Ash-Rock” для цимбал та симфонічного оркестру Віктора Теличка» [105], де пропонує розглядати історію регіону з позиції біографістики. Дослідниця зазначає, що сучасна біографістика розширює своє змістовне поле, а тому цілком коректним є припущення про можливість формування літопису конкретного краю з позицій біографічної науки [105, с. 53]. Біографія регіону може виявлятися у музичних творах, як це представлено у концертній фантазії «Ash-Rock» для цимбал та симфонічного оркестру закарпатського композитора В. Теличка, «який відтворює масштабну образну, змістову палітру онтології області, фокусує соціокультурне, історичне буття,



демонструє сукупність парадигмальних дискурсів, симультанно ретранслює хроніки краю», тобто через імплементацію біографії локусів України через здобутки її митців [105, с. 62].

Проблематиці взаємодії локусу, біографії митця та його творів присвячена стаття Л. Микуланинець «Мистецький твір як частина біографії майстра» [107]. Вона зазначає, що твір завжди має риси біографії митця, бо при його написанні автор, іноді проти волі, «опосередковано відображає свій світогляд, біографію, перетворює сукупність знань і вмінь у комплекс знань, що концентрують ядро культури, емоційно-практично відбивають існування, стають кінцевою ціллю реалізації креативного потенціалу. В напрацюваннях відбувається специфічне кодування різних цивілізаційних значень» [107, с. 172]. Саме тому його творчий доробок стає концентратом багатогранних явищ, які переосмислені неординарною постаттю та художньо-творчо втілені у мистецьких творах, а «завдяки згустку духовного змісту опуси ілюструють літопис не тільки свого деміурга, але і конкретного суспільства, держави, віку» [107, с. 173].

Таким чином, у розвідках Л. Микуланинець показана багатогранна та полівимірна взаємодія творчості митця, його біографії та локусу. Для нашої роботи ці аспекти є важливими, оскільки персонологічний аспект нашого дослідження певною мірою є ускладнений тим, що уродженці Тернополі або Тернопільщини (зокрема Д. Січинський та В. Барвінський) часто реалізували свій творчий потенціал, зокрема в царині фортепіанної музики, поза межами рідного міста або регіону, оскільки соціокультурні умови не дозволяли повною мірою це зробити. Однак топоси «дому» та «малої Батьківщини» дозволяє розглядати їх творчість не лише в контексті музичної культури Галичини, а й Тернопілля як знакового місця їх біографії.

Таким чином, на основі розглянутих праць науковців з регіоніки, персонології та біографістики, узагальнимо методологічне підґрунтя нашого дослідження.

1. Музичне мистецтво Тернопілля доцільно розглядати в контексті регіональної культурної традиції Галичини, хоча до території сучасної Тернопільської області входять землі трьох історичних регіонів – Галичини, Волині та Поділля. Пріоритетність галицької культури визначається регіональною приналежністю її центра – міста Тернополя, оскільки саме там було сконцентровано ядро професійного музичного мистецтва Тернопілля. У період XIX – першої половини XX століття Тернопіль був одним із важливих культурно-мистецьких локусів Галичини. Попри те, що багато митців, які були уродженцями Тернопільщини, продовжували працювати за її межами, їхня діяльність розгорталася передусім у Галичині, а тому мистецькі здобутки є надбанням усієї регіональної традиції. Таким чином, багато діячів опосередковано впливали і на розвиток музичної культури Тернопілля. Сьогодні Тернопільщина є регіоном, який є самодостатнім в культурному плані, а тому її мистецькі здобутки можна розглядати як в контексті культури заходу України, так і в загальноукраїнському масштабі.

2. Музичне мистецтво Тернопільщини, в тому числі фортепіанне, має три базових складових – виконавство, музичну освіту, композиторську творчість, з якими тісно пов'язана музично-видавнича діяльність (нотовидавництво). Усі компоненти є ознаками професійного етапу розвитку музичного мистецтва. У роботі виконавство та музична освіта розглядатимуться в нерозривній єдності, оскільки у процесі становлення й розвитку ці дві складові професійної музичної культури розвиваються паралельно і безпосередньо впливають одне на одну.

3. Аналіз праць, присвячених загальним питанням розвитку культури і мистецтва регіону показав, що фортепіанне мистецтво ніколи не було пріоритетним на Тернопіллі, його професійний розвиток розпочався пізно, а кульмінаційний етап ще не пройдено. При цьому здобутки регіонального осередку фортепіанної музики є доволі вагомими, що ставить питання про необхідність дослідження, яке б показало особливості розвитку

фортепіанного мистецтва Тернопільщини та його значення для розвитку української музичної культури.

4. Важливим методологічним знаряддям вивчення фортепіанного мистецтва Тернопілля є дослідження з історичної, культурологічної та мистецтвознавчої регіоніки, а також біографічні та персонологічні студії, які розширюють можливості класичного музикознавства і дають підґрунтя незаангажовано підійти до вивчення фортепіанного мистецтва Тернопільщини як складової регіональної культури.

У цій частині роботи ми спеціально оминали праці, які більш детально розглядають фортепіанне мистецтво в контексті регіональних досліджень. Саме цьому буде присвячений наступний підрозділ роботи.

## **1.2. Фортепіанне мистецтво України у взаємозв'язках загальнонаціональних та регіональних шкіл**

Фортепіанне мистецтво є одним з провідних напрямів музичної діяльності, воно охоплює виконавство, освіту, композиторську творчість. Якщо українська фортепіанна музика, у тому числі регіональна досліджена достатньо повно, достатньо праць з історії фортепіанного виконавства та освіти, то цілісних досліджень, які були б присвячені розвитку фортепіанного мистецтва у триєдності (також із врахуванням едиційної діяльності), не так багато. Подібного роду праці характерні для музичної регіоніки, де розглядаються локальні осередки, що знаходяться поза межами столиць та великих міст, оскільки у великих центрах музичне життя є більш насиченим, і розгляд фортепіанного мистецтва у триєдності виконавства, освіти і композиторської творчості був би інформаційно перевантажений.

В Україні історично склалася чотири фортепіанні осередки – в Києві, Одесі, Харкові, Львові. Фортепіанне мистецтво цих міст у ХХ – на початку ХХІ століття розглядалося у працях багатьох науковців, серед них роботами регіонального спрямування можна назвати роботи К. Шамаєвої [193; 194]

(київська фортепіанна школа), Е. Дагілайської [43] та Р. Розенберг [132] (одеська фортепіанна школа), О. Кононової [77] та А. Рум'янцевої [133] (харківська фортепіанна школа), Н. Кашкадамової [61] (львівська фортепіанна школа). В останні десятиліття збільшився інтерес до фортепіанного мистецтва інших регіонів України: Донеччини (Т. Гердова [27]), Дніпропетровщини (Т. Медведнікова [102], С. Хананаєв [187]), Поділля (Ю. Портний [129]). У цих працях розглянуто специфіку розвитку фортепіанного мистецтва у тому чи іншому українському регіоні, виявлено передумову початку професіоналізації музичної освіти й виконавства, окреслено етапи його розвитку, висвітлено зв'язок виконавства та композиторської творчості.

Фортепіанне мистецтво заходу України, передусім Галичини та її центру Львова у його базових складових, також було предметом дослідження. Окрім праць, що розглядають музичну культуру регіону в цілому, які вже були зазначені у попередньому підрозділі, є й спеціальні дослідження, присвячені фортепіанному мистецтву. Ми здійснимо огляд праць, в яких розглянуто західноукраїнське фортепіанне мистецтво, особливо зосередивши увагу на тих моментах, які стосуються інформації щодо піаністів, що зробили внесок у фортепіанне мистецтво Тернопільщини, або розпочинали там свій творчий шлях, а також на фортепіанній музиці композиторів, які були зазначені у вступі (Д. Січинський, В. Безкоровайний, В. Барвінський, Б. Климчук, І. Небесний).

Серед робіт, присвячених українському фортепіанному мистецтву, в тому числі Галичини, треба зазначити праці Н. Кашкадамової, яка багато років працює над цією темою і видала низку монографій, що присвячені не лише регіональному аспекту розвитку фортепіанного мистецтва, але саме він є провідним у її дослідженнях. Назвемо її основні праці: «Виконавська інтерпретація у фортеп'яному мистецтві ХХ ст.» [59], «Історія фортепіанного мистецтва ХІХ ст.» [60], «Фортеп'яне мистецтво у Львові: Статті. Рецензії. Матеріали» [61], «Фортеп'яно-виконавське мистецтво

України. Історичні нариси» [62]. В них авторка на багатому джерельному матеріалі створює картину розвитку фортепіанного мистецтва України, але в центрі її уваги – Галичина і Львів.

Оскільки Галичина є багатонаціональним регіоном, де особливу вагу, окрім українського, мала польська та австрійська культура, завжди підіймається питання щодо того, наскільки коректним є включення до української музичної культури польських або австрійських діячів мистецтва – композиторів, виконавців, вчителів. Н. Кашкадамова наголошує на тому, що українське фортепіанне мистецтво треба розглядати в контексті європейського, а тому піаністами України можна вважати митців, які «у ході свого творчого життя мав тривалий, стійкий та результативний зв'язок з музичною культурою України – чи навчаючись, чи викладаючи, чи концертуючи» [62, с. 3]. Багатонаціональність як чинник розвитку музичної культури Галичини неодноразово підкреслювався дослідниками, що ми побачимо і на прикладі фортепіанного мистецтва, однак в нашій роботі ми зосередимося передусім на його українській складовій.

У роботах Н. Кашкадамової ми знаходимо інформацію про фортепіанне мистецтво та його розвиток у Тернополі. Ці матеріали буде використано у другому розділі нашої роботи, у якому буде здійснено спробу висвітлення його історії в історичній тяглості.

Серед друкованих праць не можемо не назвати довідникове видання З. Лабанців-Попко «Сто піаністів Галичини» [85], наукову редакцію якого здійснила Н. Кашкадамова. Цей довідник має персонологічно-біографічне спрямування. У ньому ми також знаходимо інформацію про виконавців на фортепіано, які зробили вагомий внесок у розвитку музичної культури регіону, у тому числі й Тернопілля. Серед видань персонологічного спрямування не можемо не назвати книгу «Ірина Крих – особистість, музикант, педагог. Спогади» [56], яка містить інформацію про І. Крих – піаністку та педагога, засновницю і директорку Тернопільської філії Вищого музичного інституту. Біографічно-персонологічний напрям має й цікава

розділ колективної монографії Б. Сюті «Маркантні постаті львівського фортепіанного музикування XIX ст. у контексті європейської культури» [159], де дослідник висвітлив біографії кількох львівських виконавців на фортепіано, які тісно пов'язані з діячами світової музичної культури.

Окрім друківаних видань, важливе значення для вивчення фортепіанного мистецтва Тернопільщини мають дисертаційні роботи, присвячені фортепіанному мистецтву Галичини, передусім Львова, та заходу України. Розглянемо кілька дисертаційних праць останніх двох десятиліть.

У дисертації Т. Федчун «Фортепіанне мистецтво Західної України XIX – першої половини XX століття в контексті полікультурних процесів» [173] розглядаються питання фортепіанного виконавства, педагогіки та репертуару як вияв полікультурних традицій трьох регіонів України – Галичини, Буковини та Закарпаття. Дослідниця виявляє значимість європейських впливів на формування українського фортепіанного мистецтва – виконавства, педагогіки, музичних творів методичного спрямування. Т. Федчун зазначає, що полікультурні складові фортепіанної педагогіки західноукраїнського регіону мали кілька виявів: у фаховій педагогіці першої половини XIX століття домінували засади австрійських та польських піаністів, пізніше німецьких, а на початку XX століття зміцнилися позиції школи В. Курца, яка стала визначальною для В. Барвінського та його послідовників, які розвивали українську піаністичну лінію з численними полікультурними перехрестями [173, с. 159].

Взаємодія українських та європейських піаністів була різновекторною: в регіональних музично-освітніх осередках запрошені професори удосконалювали педагогічну систему, однак з часом випускники місцевих закладів освіти працювали за кордоном і брали активну участь в мистецькому житті зарубіжних країн [173, с. 159]. В контексті нашого дослідження варто відзначити напрацювання Т. Федчун щодо В. Барвінського, який є українським митцем, однак у своїй музиці та педагогіці орієнтувався на актуальні європейські тенденції. Авторка зазначає,

що він був прекрасним педагогом: «послідовник педагогічних ідей В. Курца В. Барвінський виховав плеяду визначних українських піаністів: Р. Савицького, Д. Гординську-Каранович, Б. П'юрка, О. Криштальського, М. Крушельницьку, А. Рудницького, Володимиру Кисілевську, Д. Герасимович, О. Пясецьку-Процишин, О. Максимова та ін. З його педагогічної концепції він запозичив систему технічного виховання, збагативши її сецесійними засобами тембрової та динамічної драматургії і вокальним інтонуванням» [173, с. 104].

Полікультурність як вектор розвитку українського піанізму Галичини продовжено у дисертаціях Т. Куржевої та О. Дітчук. Робота Т. Куржевої «Польські піаністи у Львові та їх внесок у розвиток фортепіанного виконавства та педагогіки (80-ті рр. XIX ст. – 40-і рр. XX ст.)» [84] окреслює польський вектор розвитку львівського піанізму. Попри цікавий матеріал, не вповні можна погодитися щодо персоналій, які авторка інтерпретує як представників польської культури. Так, видатний учень Ф. Шопена К. Мікулі має вірменське походження, про що пише й сама авторка [84, с. 42], хоча, безумовно, польський компонент його творчості був надзвичайно потужним. Двох вихідців з Тернопілля Т. Куржевої також розглядає як польських піаністів: уродженця Тернополя, чеха за походженням та львів'янина за місцем проживання Л. Марека, учня К. Мікулі, а пізніше Ф. Ліста [84, с. 42], та В. Вшелячинського, поляка за походженням, уродженця с. Копичинці на Тернопіллі, засновника у 1876 році Музичного Товариства і музичної школи в Тернополі [84, с. 62–63]. До постаті В. Вшелячинський ми ще звернемося, оскільки цей піаніст відіграв одну з ключових ролей у становленні й розвитку фортепіанного мистецтва Тернопільщини, і не лише освітньо-виконавської, а й композиторської, оскільки він був учителем Д. Січинського. Щодо піанізму В. Вшелячинського Т. Куржева відзначає, що він був улюбленим учнем К. Мікулі, як виконавець він був майстром мініатюри. Його гра «полонила слухачів та критиків-оглядачів внутрішнім теплом, емоційністю, глибиною психологічних станів, рухливістю, тонким нюансуванням, м'яким туше» [84,

с. 62]. Ця схильність до мініатюри, на нашу думку, зіграла важливу роль у його педагогічній діяльності, зокрема вплинула на фортепіанну музику, зокрема на жанрові пріоритети Д. Січинського.

Інтерпретація К. Мікулі та його учнів Л. Марека і В. Вшелячинського як польських композиторів базується з тих позицій, що їхня діяльність була тісно пов'язана з польськими музичними товариствами, які тривалий час були більш потужними, ніж українські. Сьогодні не варто продовжувати мислити інерційно, і усіх видатних мистецьких діячів, що народилися і працювали, або тривалий час працювали в Україні у час входження її земель до різних держав, мають інтерпретуватися як українські митці польського або іншого походження, що цілком суголосно позиції Н. Кашкадамової, яка було зазначена вище. В контексті нашої роботи особливо це стосується постаті В. Вшелячинського, який зіграв важливу роль у професіоналізації фортепіанного мистецтва на Тернопіллі.

У дисертації О. Дітчук «Роль Віденської фортепіанної школи у формуванні піаністичного мистецтва України (Галичина та українська діаспора першої половини ХХ століття)» [47] окреслено віденські орієнтири фортепіанного мистецтва у Галичині. У роботі зібрано багатий матеріал щодо навчання та концертної діяльності українських піаністів у Відні. У роботі виокремлено діяльність уродженки Тернополя Софії Дністрянської, яка початкову музичну освіту здобула у Тернополі, а пізніше навчалася у Львові у К. Мікулі. О. Дітчук зазначає, що піаністка мала високий фаховий виконавський рівень, її гра відзначалася масштабністю виконавських завдань. С. Дністрянська була першою українською жінкою-піаністкою, виступи якою були на європейському рівні вимог свого часу. У її репертуарі були твори великої форми композиторів-романтиків та сучасників. Також у своїй виконавській діяльності вона зосереджувала увагу на презентації української національної ідеї [47, с. 138]. Цікаво, що у Відні вона виступала лише перед українцями, бо не наразі немає свідчень про її виступи перед австрійцями [47, с. 136].



Стосовно її гри висловлювалися В. Барвінський та С. Людкевич, які відзначили високий фаховий рівень її гри [47, с. 137–138]. Гру С. Дністрянської «характеризувала висока піаністична культура й інтелігентність, добре розвинена техніка. Особистою рисою піаністки була гра впевнена, потужна і темпераментна, навіть бравурна, проте не одноманітна. Їй підвладні були різні емоційні відтінки змісту і проникнення в стиль різних композиторів» [47, с. 138].

Дисертація З. Жмуркевич «Галицький музичний бідермаєр (на матеріалі фортепіанних творів з нотних колекцій Львова ХІХ ст.)» [50] є дещо іншого плану, оскільки в центрі її уваги – не виконавський, а композиторський аспект, але пов'язаний саме з фортепіанною творчістю. Робота носить джерелознавчий характер, а тому в додатках ми знаходимо як перелік та детальних опис творів, так і фрагменти рукописів, у тому числі фортепіанних мініатюр Д. Січинського. У дисертації ми можемо побачити оригінальні назви низки його творів: «В “не забудь!”», «Сагайдачний (Марш)», «Пісьнь без слів» [50, с. 243–248], які сьогодні у перевиданнях традиційно подаються відповідно «В незабудь», «Марш “Сагайдачний”», «Пісня без слів». Стосовно двох останніх, то їх назви змістовно відповідають оригіналу і враховують особливості сучасного правопису, щодо третьої – «В “не забудь!”» (як зазначає З. Жмуркевич «“на зг’ядку” – так часто записували в ХІХ ст. у приватних альбомах» [50, с. 71]), то варто було б повернутися до оригінального правопису, оскільки він є більш семантично наповнений і вказує на регіональний та часовий контекст. Тому було б доцільно у наступних виданнях фортепіанних композицій Д. Січинського змінити назву цього твору.

У роботі подано відомості про рукописи фортепіанних творів Д. Січинського та В. Безкоровайного, що зберігаються в рукописах Львівських бібліотек, а також їх коротку характеристику [50, с. 60–68, 74–75]. Оцінка їх творчості базується на тих засадах, які були панівними в українському на період написання дисертації (2007 рік), а саме зниження

художньої цінності фортепіанних творів Д. Січинського. Щодо В. Безкоровайного, то його творчість у той період взагалі була малодосліджена, а тому авторка його визначає як «популярного свого часу композитора» [50, с. 74], при цьому подає біографічні відомості про нього у додатках [50, с. 233–234]. Зазначимо, що лише недавно виникає інтерес до творчості В. Безкоровайного (див., наприклад, дисертаційні роботи І. Новосядлої [119] та З. Юзюк [203]), який багато зробив для розвитку фортепіанного мистецтва у Галичині й Тернопіллі зокрема, тому мала інформативність щодо творчості митця у дослідженні З. Жмуркевич є цілком зрозумілою.

У дисертаційному дослідженні С. Салдан «Жанрово-стильові моделі у фортепіанній творчості львівської композиторської школи ХХ століття» [135] на матеріалі фортепіанної музики львівських композиторів ХХ століття системно розглянуто музичні твори у їх жанрових та стилістичних ознаках на основі поняття «жанрово-стильова модель». Ця робота має теоретичний характер, а твори львівських композиторів було обрано через багатство й розмаїття їх жанрової та стильової генези. Серед композиторів було обрано й проаналізовано творчість В. Барвінського, зокрема його фортепіанні мініатюри та твори великої форми, серед яких прелюдії, «Пісня», «Листки з альбому», «Серенада», «Імпровізація», цикли «Сюїти на українські народні пісні», «Шість мініатюр на українські народні теми», Соната. Авторка відзначає стильові орієнтири композитора – вихованця празької композиторської школи (В. Барвінський отримав освіту у чеського композитора В. Новака), який орієнтувався на нові модерні стилі – імпресіонізм та фольклоризм.

Серед циклів В. Барвінського дослідниця згадує й збірку «Колядки і щедрівки», яку вона визначає як моножанрову. С. Салдан зазначає, що моножанрові цикли близькі до структури «хрестоматій», тоді як поліжанрові тяжіють до більшої цілісності, а в їх будова передбачає наскрізні драматургічні лінії в розкритті образного змісту [135, с. 115]. Безумовно,

дослідниця відповідно до мети і підходів своєї роботи дещо схематизує жанрову генезу прообразів, говорячи, що збірка «містить 22 зразки зимового календарно-обрядового фольклору з Галичини» [135, с. 115], оскільки колядки і щедрівки не є одним жанром, церковні пісні не є календарно-обрядовим фольклором, а обрані В. Барвінським пісні репрезентують усі регіони України, а не лише Галичину. Ця неточність не є суттєвою у контексті спрямованості роботи С. Салдан, більш важливими є проблематика вибудови драматургії циклу «Колядки і щедрівки», які пізніше (робота С. Салдан датується 2005 роком) підіймалися та обговорювалися в українському музикознавстві. Питання драматургії збірки, в тому числі ознаки його цілісності, ми висвітлюємо пізніше, в аналітичному розділі, бо воно є непростим, оскільки науковці подають різні інтерпретації драматургічної будови циклу.

Цікавою є й дисертаційна робота З. Юзюк «Естетико-психологічні засади фортепіанної творчості для дітей українських піаністів-педагогів ХХ століття» [203], яка розглядає твори В. Барвінського, зокрема його цикли для дітей. Дослідниця високо оцінює доробок композитора для дітей, зазначаючи, що як В. Косенко на сході України, так і В. Барвінський на її заході, заклав її підвалини, і «порівнюючи творчий доробок композиторів у цій галузі, насамперед збірники: “4 дитячі п’єси для фортепіано”, “24 дитячі п’єси для фортепіано” В. Косенка, “Шість мініатюр на українські народні теми”, “Наше сонечко грає на фортепіані”, “Колядки і щедрівки” В. Барвінського, можна констатувати, що працюючи паралельно в один і той самий період в різних частинах розділеної кордоном України, ці видатні митці, основоположники української фортепіанної музики для дітей, піаністи і педагоги, збагатили українську фортепіанну літературу дидактичного спрямування на загальнонаціональному рівні яскравими, високопрофесійними творами» [203, с. 95–96]. Ми навели цю розлогу цитату не лише щоб підкреслити цінність доробку композиторів, а й зазначити, що З. Юзюк відносить цикл «Колядки і щедрівки» В. Барвінського до творів, що

призначені для дітей. Ми не можемо з цим повністю погодитися, оскільки він за змістом та складністю дещо вибивається з когорти класичних дитячих творів, хоча низка композицій можна розглядати як дитячий фортепіанний репертуар. Також вона дає короткий аналіз циклу та його релігійне підґрунтя, про що буде згадано при аналізі твору В. Барвінського.

Окрім того, З. Юзюк характеризує дитячі твори В. Безкоровайного, у тому числі його цикл «При ялинці». І хоча останній твір був описаний дуже побіжно, важливим є чітке визначення часу його написання, подання оригінальної назви та вихідних даних першого друку, оскільки ці позиції були предметом дискусії в українському музикознавстві. Це момент буде висвітлено в аналітичному розділі дисертації.

Дисертація Л. Свірідовської «Фортепіанна мініатюра в українській музичній культурі (кінець XIX – перша третина XX ст.)» [136] є роботою, як і С. Салдан, теоретичного плану. Серед українських композиторів першої половини XX століття західноукраїнського регіону дослідниця обирає В. Барвінського, аналізуючи численні мініатюри, при цьому вона оминає цикл «Колядки і щедрівки», оскільки він не уповні вкладається в класичну модель фортепіанного циклу мініатюр, не вкладаючись у зазначену класифікацію типів музичної програмності, які виділила дослідниця: «пісенно-танцювальний, картинно-зображальний, узагальнено-виражальний, вільний або змішаний, узагальнено-експресивний, асоціативно-психологічний та несюжетно-асоціативний» [136, с. 148], оскільки поєднує риси асоціативного, виражального та зображального типів. Однак з висновками щодо чинників жанрово-стильової трансформації і професіоналізації української фортепіанної мініатюри не можна не погодитися, серед яких Л. Свірідовська виділяє такі: «1) зміна простого ладово-гармонічного варіювання народних мотивів фактурною, ладотональною, формотворчою, образно-тематичною ускладненою розробкою; 2) варіювання і збагачення мелодики почало ґрунтуватися на поліфонізації одного мотиву, його багатому альтеруванні, хроматизації,

активній стилізації “під фольклор”; 3) з боку супроводу й загальнофактурних компонентів – активне використання прийомів зіставлення акордів неспоріднених тональностей, чергування змінних ладів, складних та змінних розмірів, темпів тощо; 4) поєднання різних форм розвитку – наскрізних, варіаційних, сюїтних тощо, відкрита й прихована програмність» [136, с. 147–148]. Зазначимо, що усі ці риси характерні і для фортепіанних обробок різдвяних пісень, які хоч і не є програмними творами, але завдяки тексту мають певні його риси – через асоціативний ряд, який впливає на виражальні засоби, в тому числі зображальний компонент.

У дисертації Н. Посікіри-Омельчук «Трансформація засад живопису у західноукраїнській фортепіанній музиці ХХ століття» [130] розглянуто один із базових виражальних аспектів фортепіанної музики – живописно-колеристичний. Серед західноукраїнських композиторів колеристичність була притаманна музиці В. Барвінського. Дослідниця виділяє у творчості композитора жанр мініатюри, відзначаючи імпресіоністичні впливи на жанр прелюдії [130, с. 78–80]. Вона зазначає, що «фортепіанна музика мистця тяжіє до тонкого нюансування, вимагає вишукано-м'якого, мелодійного і співучого звучання інструменту, яке впливає з фасцинації просторово-колеристичними ефектами імпресіоністичних образів», вона «характеризується вишуканістю та прозорістю звучання інструменту, його тембровою барвистістю та ясним втіленням художньої образності, сповненої синестетичних ефектів асоціативності» [130, с. 85–86]. Якщо говорити про фортепіанні обробки різдвяних пісень (у роботі Н. Посікіри-Омельчук ці твори не розглядалися), то деякі з них є скоріше фортепіанними мініатюрами, ніж традиційними обробками пісень, в яких музична колеристика відіграє важливу роль у створенні музичних образів.

Зазначимо, що були оглянуті не усі праці з історії розвитку фортепіанного мистецтва Галичини та заходу України, які так чи інакше важливі для дослідження фортепіанного мистецтва Тернопілля. Деякі

розвідки будуть залучені у відповідних розділах, передусім ті, що стосуються композиторської творчості.

Варто зупинитися на дисертації, частково спорідненій з нашою темою через вивчення фортепіанного мистецтва, що розвивалося поза великими культурними осередками. Ю. Портний у дисертації «Шляхи професіоналізації фортепіанного виконавства на Поділлі» [129] вивчає фортепіанне мистецтво регіону у його виконавській, освітній та композиторській складових.

Ця робота унаочнює тезу про те, що кожен український регіон має свою специфіку, яка відрізняє його від іншого, навіть близького територіально (нагадаємо, що територія сучасної Тернопільщини включає Західне Поділля). Спільним на Поділлі та Тернопіллі є значимість польського елемента, оскільки в цих регіонах проживало багато етнічних поляків. Принциповою відмінністю у XIX столітті була приналежність Поділля до Російської імперії, Тернопілля – до Австро-Угорщини. У роботі Ю. Портний зазначає, що польська громада на Поділлі мала свої пріоритети. У XIX століття у польській літературі виникає т. зв. «Українська школа», яка базувалася на ідеї слов'янської єдності, а її представниками були польські митці М. Гославський, С. Гоцинський, М. Грабовський, Б. Залеський, Ю. Коженювський, Ю. Крашевський, А. Мальчевський, Ю. Словацький. Дослідник справедливо вважає, що в музичному мистецтві цю течію репрезентували польські музиканти, що жили й працювали на Поділлі і спиралися в своїй творчості на українське мистецтво – Д. Бонковський, Т. Ганицький, М. Завадський, В. Заремба, батько та син Зентарські, І. П. Козловський, А. Коціпінський. Польські музиканти захоплювалися українським фольклором та українською тематикою, працювали у музичних жанрах, що спиралися на український фольклор (думки, шумки, чабарашки, фантазії на українські народні пісні та ін.) [129, с. 94–97]. Зазначимо, що подібної взаємодії між польською та українською культурою не було в Галичині, і це є специфікою саме подільського регіону.

Якщо професіоналізація і розбудова осередків на Поділлі та Галичині у ХІХ столітті відбувалося синхронно, то композиторська творчість, зокрема фортепіанна музика мала свою специфіку. Подивимося на це в розрізі нашої теми – Тернополя як локального осередку. Композиторська діяльність піаністів Поділля з центром у Кам'янці-Подільському, як і Тернопілля, відбувалася як безпосередньо у регіоні, так і за його межами, однак плідність митців Поділля є значно вищою – і через більшу кількість персоналій, і через значний за кількістю мистецький доробок, який зберігся завдяки численним виданням. Нерівномірним є внесок польських та українських піаністів-композиторів у розвиток композиторської творчості ХІХ – початку ХХ століття – переважно польський на Поділлі та український у Галичині. Отже, у провінційних містах двох імперій – Тернополі та Кам'янці-Подільському – паралельно формуються професійні фортепіанні школи, однак їх творчі обличчя були різними.

Ситуація стає подібною на сучасному етапі, коли виокремилися великі музичні центри розвитку українського піанізму, і більш локальні за значенням осередки – Вінниця та Хмельницький на Поділлі, Тернопіль на Тернопіллі. Тому огляд сучасної композиторської творчості регіональних композиторів є тотожним, хоча не ідентичним: Ю. Портний розглядає творчість сучасних композиторів-піаністів В. Самолюка з Хмельницького і О. Резцова з Вінниці, у нашій роботі здійснено аналіз творчості Б. Климчука з Тернополя та І. Небесного, який працює нині у Львові, але не втрачає зв'язки з рідним містом. Отже, кожне краєзнавче дослідження має враховувати специфіку свого регіону, що робить ці роботи унікальними, попри те, що вони базуються на одній моделі.

Окрім виконавства, освіти та композиторської творчості, вагоме місце у розвитку того чи іншого напрямку музичного мистецтва посідає едиційна діяльність. Сьогодні у добу Інтернету та ксероксів нам подекуди важко уявити про відсутність чи малодоступність тих чи інших нотних видань, однак практично до кінця ХХ століття саме друк нотної продукції був

стимулом мистецького розвитку – композиторська творчість ставала основою виконавства та освіти.

Якщо брати едиційну складову розвитку фортепіанного мистецтва Тернопілля, то зазначимо, що вона не відзначалася системністю, а більшість видань приходяться на сучасний період. Серед праць дорадянської доби назовемо видання циклу В. Безкоровайного «При ялинці: збірка коляд на фортепян» [9], у вихідних даних якого зазначено два міста – Тернопіль і Львів.

Видань для фортепіано кінця ХХ – першої третини ХХІ століття є більше. У видавництві «Збруч» виходить перевидання збірки різдвяних пісень В. Барвінського «Колядки і щедрівки для фортепіано зі словесним текстом» (1997), підготовленого відомим тернопільським музикознавцем О. Смоляком [5], у видавництві «Лілея» – цикл Десять дитячих п'єс для фортепіано Б. Климчука (1996) [10]. Дві «Кременецькі» п'єси для фортепіано Б. Климчука (2002) видано накладом Тернопільської крайової організації Національної ліги українських композиторів [71]. Найбільшу кількість нотних видань, у тому числі фортепіанних, було здійснено видавництвом «Астон». Назвемо лише кілька з них. У 2000-х роках виходять дві частини збірки «Фортепіанні твори українських композиторів для молоді» (2000), упорядковані відомою американською піаністкою Т. Богданською [180; 181], нове видання циклу різдвяних пісень В. Барвінського «Колядки і щедрівки» (2003) [4], четвертий (2016) та п'ятий (2017) випуски навчального посібника «Фортепіанні твори українських композиторів», збірка «Фортепіанні твори М. Вериківського» (2016), упорядниками яких є І. Гринчук та О. Горбач [182; 183; 179]. Однак шостий (2017) і сьомий (2019) випуски збірки «Фортепіанні твори українських композиторів» вже видано ФОП «Осадця Ю. В.» [184; 185]. Як бачимо, видання фортепіанних творів композиторів після 2000 року, у тому числі пов'язаних з Тернопіллям, у тернопільських видавництвах йде достатньо швидко у порівнянні з 1990-ми, що було пов'язано з тодішньою загальною економічною ситуацією в країні.



Окрім того, у видавництві «Астон» у 2000-х роках вийшли з друку вже згадані монографії львівських авторів Л. Кияновської «Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст.» (2000) [68], Н. Кашкадамової «Фортеп'янне мистецтво у Львові: Статті. Рецензії. Матеріали» (2001) [60], «Історія фортепіанного мистецтва ХІХ ст.» (2006) [61], тернопільського вченого О. Смоляка «Народне багатоголосся Тернопільщини: історія і типологія» (2008) [139].

У контексті нашого дослідження також варто підняти питання, чи доцільно тернопільський регіональний музичний осередок та його фортепіанну складову називати тернопільською фортепіанною школою. Для цього звернемося до праць українських науковців, які розглядали питання музичної школи, передусім фортепіанної.

Відома українська дослідниця В. Шульгіна у своїх роботах дає дефініцію української національної музичної школи, в якому підкреслено аксіологічний аспект. Вона трактується як національний ідеал, що «ґрунтується на пріоритеті формування творчої особистості як основної суспільно-естетичної цінності і рушійної сили у розвитку національної музичної культури» [200, с. 5]. Розбудова національної музичної школи має базуватися на філософській концепції сутності людини у проекції на середовище, історичний час, менталітет. Тому її розбудова має спиратися на доробок українських філософів – Г. Сковороду, П. Юркевича, Д. Чижевського та ін. [200, с. 8].

У дисертаційній роботі Н. Гуральник «Українська фортепіанна школа ХХ століття у контексті розвитку теорії і практики музичної освіти» [41] та наступних працях розробляються теоретичні питання фортепіанної школи. Фортепіанну школу дослідниця розглядає в контексті науково-педагогічної школи, яка вона визначає як динамічну особистісно-предметну контекстну систему «загальнонаукового пізнання, структура якого визначається історико-культурним, предметно-логічним, соціально-психологічним та педагогічним факторами; вона розвивається завдяки таким атрибутивним

сутностям як історична традиція, новітні ідеї і педагогічне забезпечення передачі стилю наукової діяльності її фундатора наступним поколінням» [41, с. 8]. Відповідно, українську фортепіанну школу (УФШ), на думку дослідниці, доцільно репрезентувати у її двох складових: «як контекстну категорію в структурі науково-педагогічної школи, що характеризується набуттям усвідомленого теоретичного та практичного історичного, національно-коректного художнього досвіду поколінь з домінантністю традиції; культуровідповідну, багатокomпонентну систему прогнозованих педагогічних і виконавських ідей у творчій особистісній і колективній інтерпретації та процес їх передачі від лідерів до послідовників у фаховій музичній освіті. Динамічний розвиток та прогресивне відтворення УФШ відбувається за умов виникнення авторських шкіл лідерів» [41, с. 12–13]. Українська фортепіанна школа мала шість періодів: перший (кінець ХІХ – початок ХХ століття) визначений Н. Гуральник як акумулятивно-досвідний, другий (перша чверть ХХ століття) – як реорганізаційно-розбудовчий, третій (кінець 1920-х – 1930-і роки) – освітньо-стабілізуєчий, четвертий (1940-і – 1950-і роки) – інтернаціонально-стверджуючий, п'ятий (1960-і – 1980-і роки) – теоретико-розбудовчий, шостий (1991 рік – початок ХХІ століття) – самодостатньо-український [41, с. 15]. Важливим для розвитку фортепіанної школи є лідер або кілька лідерів [41, с. 17–20].

В цьому контексті, базуючись на напрацюваннях Н. Гуральник, В. Шульгіної та інших науковців, спробуємо визначити особливості тернопільської фортепіанної регіональної школи. У роботах дослідників, присвячених галицькій музичній традиції та львівській фортепіанній школі, періодично з'являються відомості про тернопільський музичний осередок та вказано на зв'язки митців Львова і Тернополя, у тому числі в царині фортепіанної музики. З іншого боку, створення окремого нарративу з історії фортепіанного мистецтва Тернопілля (цьому питанню були присвячені статті автора роботи, у тому числі розвідки, написані у співавторстві з І. Гринчук ([36], [37]), які є своєрідною «малою фортепіанною енциклопедією

Тернопілля») показує, що цей осередок є автономним і самодостатнім. Отже, тернопільська фортепіанна школа має власну історію та мистецькі здобутки, однак історично формувалася у тісних зв'язках зі львівською і є її супутником.

У роботах українських науковців львівська фортепіанна школа розглядалася з позицій виконавства та освіти. Фортепіанний доробок львівських митців вивчався окремо, часто без зв'язку з виконавством та педагогічною діяльністю. Безумовно, це було пов'язано з ракурсом дослідження, але якщо ми говоримо про фортепіанне мистецтво у цілому, то важко уявити, що піаністів без репертуару – навчального і концертного, який би репрезентував власний музичний осередок. Тому в нашій роботі регіональне фортепіанне мистецтво розглядатиметься в єдності виконавства, освіти та композиторської творчості. До цих трьох складових необхідно додати едиційну діяльність, бо саме завдяки нотовидавництву в регіонах навчальний та концертний репертуар піаністів поповнювався творами місцевих композиторів. Тому ми наголошуємо на необхідності врахування едиційної діяльності, без якої формування повноцінної музичної, у тому числі фортепіанної, школи неможливо.

Таким чином дамо дефініцію регіональної музичної школи, яку визначаємо як локальний осередок, що функціонує в орбіті однієї із загальнонаціональних музичних шкіл (до них ми відносимо київську, львівську, одеську, харківську) та має з нею тісні мистецькі контакти, при цьому є автономною і самодостатньою одиницею з власною історією та мистецькими здобутками; регіональна музична школа є трискладовим утворенням і складається з виконавського, освітнього та композиторського компонентів, які доповнюються музично-едиційним.

Тернопільська як регіональна фортепіанна музична школа розвивалася у тісних зв'язках із львівською, однак вона протягом свого існування сформувала цілком оригінальне обличчя, яке не є тотожним іншим регіональним школам, як, наприклад, подільської чи закарпатської (про

останню буде сказано нижче), що пов'язано з історією кожного українського регіону.

Окремо оговоримо музичний матеріал дослідження. У роботі проаналізовано фортепіанну музику композиторів уродженців Тернопілля кінця ХІХ – першої третини ХХ століття Д. Січинського, В. Безкоровайного, В. Барвінського та сучасних композиторів Б. Климчука та І. Небесного. Враховуючи той факт, що більшість з них писали свої фортепіанні твори поза межами Тернопілля, однак відтворювали місцеву традицію і впливали на її розвиток, ми обрали для аналізу такі композиції митців. Фортепіанні мініатюри Д. Січинського – це твори початкового етапу розвитку фортепіанного мистецтва не лише Тернопілля, а й усієї Галичини, якщо йдеться саме про її український компонент. Також сьогодні йде переоцінка його фортепіанного доробку. Тому в роботу включено аналіз кількох мініатюр різних жанрів, у яких здійснено їх стильовий та музично-драматургічний аналіз, у тому числі запропоновано новий погляд на їх музичну форму та драматургію.

У центрі аналітичного розділу – фортепіанні цикли першої третини ХХ століття, що складають з обробок різдвяних пісень композиторів уродженців Тернопілля Д. Січинського, В. Безкоровайного, В. Барвінського. З усіх цих творів лише збірка В. Безкоровайного була написана під час роботи митця в Тернополі, але усі вони були відомі на Тернопіллі і стали вагомим чинником розвитку регіонального фортепіанного мистецтва. Зазначимо, що у В. Безкоровайного та В. Барвінського є багато фортепіанної музики – мініатюри і твори великої форми. При цьому творчість В. Барвінського, в тому числі фортепіанна, на сьогодні неодноразово ставала предметом дослідження, а доробок В. Безкоровайного ще немає всебічного висвітлення в українській науці, про що було сказано вище. Проте відповідно до теми нашої роботи, яка розглядає фортепіанне мистецтво Тернопільщини в контексті регіональної культури, ми обрали оригінальний жанр фортепіанних обробок різдвяних пісень, який характерний лише для Галичини, і саме

уродженці Тернопілля Д. Січинський, В. Безкоровайний, В. Барвінський зробили вагомий внесок у його розвиток. Враховуючи той факт, що з усіх трьох циклів лише твір В. Барвінського з різних позицій висвітлений у наукових розвідках, про що вже було сказано, а інші розглянуті оглядово як окремо, так і в порівнянні між собою, в нашій роботі ми пропонуємо більш детальний порівняльний аналіз цих циклів, що дасть можливість на їх прикладі виявити специфіку саме галицької музичної культури, зокрема потужний вплив церковної традиції на усі види музикування. Методологічними підходами для аналізу стали напрацювання О. Зосім щодо паралітургічного чинника греко-католицької духовної пісні Галичини, зокрема у царині формування пісенника з відповідним упорядкуванням музичного репертуару [52; 53]. Цей підхід у проєкції на творчість Д. Січинського, В. Безкоровайного, В. Барвінського було запропоновано у спільній публікації авторки дисертації та О. Зосім [54], де остання обґрунтовує його плідність, оскільки зазначені композитори орієнтувалися на модель церковного співаника в упорядкуванні матеріалу (Д. Січинський, В. Безкоровайний), або відходили від цієї моделі (В. Барвінський). Для аналітичної частини нашої дисертації було обрано різдвяні пісні, які було оброблено двома чи трьома митцями, що дозволило унаочнити як спорідненість підходів до обробок тих чи інших творів, унаочнюючи тяглість традиції, так і показати їх відмінність.

Сучасний період творчості митців Тернопілля представлений циклами 10 дитячих п'єс для фортепіано (1996) та «Кременецькі п'єси» (2002) Б. Климчука – митця, що усе життя працює на Тернопіллі (Кременеччина та Тернопіль). На жаль, автор не так багато писав творів на фортепіано, більше зосереджуючись на музиці для інших виконавських складів. Також було розглянуто Фантазію-етюд І. Небесного – твору, що був написаний у 1994 році.

Таким чином, обраний музичний матеріал є репрезентативним для характеристики фортепіанного мистецтва Тернопілля у його два епохальних

періоди – модернізму та постмодернізму, зі своїми стильовими пріоритетами. У цьому контексті зупинимося на питаннях музичного стилю в розробках українських науковців.

Серед науковців, які на сьогоднішній день зробили вагомий внесок у розвиток теорії музичного стилю – Л. Кияновська, О. Козаренко, О. Коменда, Л. Корній, О. Корчова, І. Коханик, О. Лігус, В. Москаленко, Б. Сюта, С. Шип. Не менш значимими є розвідки, присвячені різним аспектам музичного стилю у проєкції на композиторську творчість тієї чи іншої епохи.

Для нашого дослідження вагоме значення має дисертація Л. Кияновської, яка запропонувала стильову характеристику музичної культури Галичини в її еволюційному поступі, яку було детально розглянуто вище. О. Козаренко на основі творчості М. Лисенка розробив концепт національної музичної мови [74]. Зупинимося більш детально на роботах О. Лігус [87; 88] та Л. Назар [115], в яких охарактеризовано стильові процеси на прикладі фортепіанної музики першої третини ХХ століття.

О. Лігус наголошує, що сьогодні науковці оперують різними поняттями, визначаючи специфіку музичного стилю, серед яких основними є такі: «художня єдність, диференційованість, стабільність, системна цілісність стильових ознак, інтонаційна сутність стилю, багаторівнева природа стилю» [88, с. 109]. Особливу увагу дослідниця концентрує на романтичному та неоромантичному стилі, де останній припадає на період 1890–1910-х років (епоха *fin de siècle*). Для нього характерне «тяжіння до психологізму, містицизму, туга за недосяжним ідеалом, відповідно, милування красою, чарівними образами, захоплення естетизмом. При цьому панівною образно-емоційною сферою творчості залишалася лірика, виявляючи безпосередній зв'язок із романтичною естетикою. Крім того, весь арсенал виражальних засобів мистецтва цієї доби базувався, здебільшого, на стильовій палітрі романтизму» [87, с. 95]. Неоромантизм як стильова домінанта «став умовною стильовою дефініцією сукупності новітніх різноспрямованих художніх тенденцій, генетично пов'язаних із романтичним стилем: імпресіонізму, символізму,

сецесії, експресіонізму» [87, с. 95]. Зазначимо, що О. Корчова визначає цей період як модернізм, перший етап якого відзначений упізнаваням та однорідним стильовим комплексом, який вона визначає як поетичний, оскільки для раннього модернізму характерна поетичність композиторського висловлювання та естетизація дійсності [79, с. 45–46]. Обидва погляди доповнюють один одного, враховуючи часопросторовий континуум: О. Лігус досліджує український романтизм, де романтична складова відіграла значну роль у формуванні національного стилю, тоді як О. Корчова характеризує європейську музику, де модерні риси є більш вираженими. Для визначення стилю галицької музики, зокрема обраних нами для аналізу творів Д. Січинського, В. Безкоровайного, В. Барвінського, для підкреслення єдності цих творів як репрезентантів регіональної музичної традиції більш відповідним є визначення неоромантизм, однак для диференціації індивідуальних рис кожного з них доцільно оперувати окремими дефініціями: романтизм є базовим стилем їхньої музики, а модернізм у його різних проявах (неокласицизм та імпресіонізм) як ознака музики ХХ століття – надбудовою, особливо коли йдеться про музику 1920–1930-х років.

У роботі Л. Назар увагу сконцентровано на музичному стилі однієї з найвидатніших постатей музичної культури Галичини – В. Барвінського. Вона розглядає індивідуальний стиль митця, охоплюючи такі параметри як стиль світогляду та особистості, композиторський стиль у контексті стилю епохи й національної культури, індивідуальний авторський стиль, стиль музичної мови, провідні методи стилетворення та їх вихідні детермінанти, наголошуючи, що «лише сумарна якість всіх вищевказаних компонентів від макро- до мікро-рівнів може дати повнокровну картину “мета-стилю” – як світоглядно-творчої моделі митця» [115, с. 180]. Світоглядно-творча модель В. Барвінського розглядається на основі багатьох параметрів: знаково-виражальна система, що репрезентується через індивідуальні авторські пан-знаки, символи, жанрові різновиди, засади й методи роботи з музичним матеріалом, музичні форми, типи драматургії, ідейно-естетичні домінанти [115, с. 176–178].

Л. Назар особливо підкреслює модерні риси творчості митця, а саме експериментаторство, культ краси, декоративність, індивідуалізацію часу, полістилістичну строкатість у межах одного твору та ін. Риси символізму проявляються через синкретизм різних видів мистецтв та поляризацію способів висловлювання. В ідейному плані для творчості В. Барвінського найближчим був вітаїзм, що виявлявся у «кордоцентричній основі лірики, співмірній з осердям вітаїзму; численних, сповнених світлоритмами і життєрадісною енергією гри, танцювально-народної стихії, сторінках творчості» [115, с. 178].

В контексті нашої роботи важливою є визначена Л. Назар релігійна складова творчості В. Барвінського. Вона зазначає, що національне композитор трактує як невід'ємну складову духовного і виявляється через «трактування Різдва у вимірах Західної та Східної християнської парадигми; неотомістичні засади, що проявилися у вимірі “нового містицизму” першої половини ХХ ст. і мають аналогії з ідеями духовності українського мистецтва; синтез західноєвропейських технік з національними сакральними джерелами», де національне «вимірюється крізь призму елементів та принципів релігійної української професійної музичної культури великої часової перспективи з опорою на паралітургічні жанри» [115, с. 99].

Відзначимо, що власне паралітургічні жанри (відповідно інтерпретації, які містяться в роботах О. Зосім [52; 53]) якраз більш притаманні творчості Д. Січинського та В. Безкоровайного, ніж В. Барвінського, якщо йдеться про фортепіанний цикл різдвяних пісень, а не всього релігійного доробку митця, оскільки фортепіанні обробки В. Барвінського спираються більшою мірою на фольклорну, а не церковну пісенну традицію, про що каже і сама Л. Назар в аналізі цього циклу. Цей аспект буде детально зазначено в аналітичному розділі роботи.

На останок зупинимося на дисертаційній роботі Л. Бучок «Фортепіанна творчість закарпатських композиторів: стильові виміри» [17], яка є цікавою і



міркуваннями щодо музичного стилю, так і регіональним аспектом фортепіанної творчості.

Музичний стиль авторка трактує в історичному розвитку, який розпочинає модернізм, імпульсом до появи якого були імпресіонізм та експресіонізм як два паростки, що сягали корінням у романтизм, після цього йшла фаза модерну або сецесії, яка асоціюється з відокремленням від академічних стереотипів та інтелектуалізацією творчого процесу, після чого формується генеральна ідея ХХ століття – ідея глобального культурного синтезу [17, с. 176]. Л. Бучок виділяє 5 стильових домінант фортепіанної творчості закарпатських композиторів: постромантизм, модерн / сецесія, модернізм (на основі експресіоністичної естетичної програми), неокласицизм, неоромантизм та неофольклоризм [17, с. 114]. Для увиразнення етнонаціональної ідентифікації музичної творчості митців Закарпаття авторка пропонує алгоритми її відстежування, зазначаючи, що «з одного боку – це виміри мікроіндивідуаційних процесів (щонайтіснішого зв'язку з інтонаційний фондом фольклорного матеріалу в парадигмі етнічної форми ідентичності); з іншого – макроіндивідуаційних, коли “замкнена” (як “душа у собі”) етнічна форма ідентичності розмикає свої оберегові кордони задля резонування із собі подібними (також національно структурованими) історичними множинами стильових систем у парадигмі такої “тотожності різних”, як світова музична культура» [17, с. 176].

Відзначимо передусім виділення мікрорівнів музичного стилю, про які говорили і Л. Назар, які є важливими для аналізу стильових рис музики модернізму та постмодернізму. Власне, саме на характеристиці мікрорівня буде базуватися аналіз фортепіанних творів композиторів Тернопілля, оскільки центральним жанром для виявлення рис регіональної культури є мініатюра, в якій відповідно до специфіки жанру процеси стилетворення відбуваються на найменшому з можливих рівнів.

Якщо говорити про регіональний аспект фортепіанної музики, то зазначимо певні спільні та відмінні риси. Закарпатська професійна музика, у

тому числі для фортепіано, є регіональною гілкою музичної творчості, яка розвивається поза межами великих осередків, як то Київ, Одеса, Харків, Львів, і в цьому аспекті вона споріднена з тернопільською. Однак відокремленість Закарпаття та його багатонаціональність сприяла не лише індивідуалізації рис музичної мови, а формування локального, але доволі потужного композиторського осередку, який культивував саме ці риси регіональної музичної культури. Саме тому композиторська творчість Закарпаття представлена не лише значною кількістю творів для фортепіано, а й розмаїттям їх жанрів (інструментальна мініатюра, соната, концерт).

Якщо говорити про композиторів-тернополян, то багатожанровий фортепіанний доробок В. Барвінського та В. Безкоровайного створювався вже поза межами регіону, а тому є репрезентативний для нього лише в деяких, хоча й визначальних аспектах. Тернопільське як конкретно-локальне ми знаходимо лише у творі Б. Климчука «Кременецькі п'єси», тоді як у закарпатських митців воно виражене більш наочно як в тематиці творів, так і їх жанрово-стильових ознаках. Тернопільський контекст обраних для аналізу творів виявляється більш опосередковано, контекстуально.

Серед споріднених рис – модерні та постмодерні стильові орієнтири композиторів Тернопілля та Закарпаття, однак при цьому більш потужним був модерний період на Тернопіллі, а постмодерний – на Закарпатті, що пов'язано з більш пізнім формування закарпатського професійного мистецтва і одночасно більшою концентрацією композиторських сил на сьогоднішній день у цьому регіоні. Зазначене вище ще раз підкреслює висловлену раніше думку про те, що музичне мистецтво регіонів України, навіть географічно близьких, є абсолютно унікальним, а тому потребує від науковця створення власної дослідницької оптики для характеристики його специфічних рис.

Отже, на основі сказаного вище можна зробити такі узагальнення.

1. Фортепіанне мистецтво України вже тривалий час є предметом наукових студій. На сьогоднішній день детально досліджено київську, одеську, харківську, львівську, дніпровську регіональні фортепіанні школи у

триєдності виконавського, освітнього та композиторського компонентів. Львівська фортепіанна школа як провідна у Галичині неодноразово ставала предметом досліджень (праці О. Дітчук, Н. Кашкадамова, З. Лабанців-Попко, Т. Федчун, Т. Куржева та ін.), у тому числі в контексті інтернаціональних зв'язків (польська, австрійська, чеська складові). Тернопільська регіональна традиція наразі не була виокремлена як складова фортепіанного мистецтва Галичини (у період до 1939 року), так і в контексті загальноукраїнської музичної традиції (від 1939 року до сьогодні).

2. Сьогодні українське музикознавство розглядає мистецькі здобутки регіональних центрів як окремі музичні школи – виконавські, педагогічні, композиторські. У тернопільському осередку на сьогодні вже склалася фортепіанна школа у її трьох складових – виконавській, освітній, композиторській. Тернопільська фортепіанна як регіональна музична школа розвивалася у тісних зв'язках із львівською, однак протягом свого існування сформувала цілком оригінальне обличчя, яке не є тотожним іншим регіональним школам України.

3. У стильовому відношенні для фортепіанної музики першої третини ХХ століття вихідців з Тернопілля базовим залишається неоромантичний стиль як провідний у Галичині, на якому модерні течії є стильовими нашаруванням, які виявляються передусім на мікрорівні музичної драматургії твору. Сучасна композиторська творчість розвивається в контексті постмодернізму, при цьому одним з пріоритетних стильових орієнтирів залишається романтизм.

## **Висновки до розділу 1**

Музичне мистецтво Тернопілля, яке сьогодні включає території трьох історичних регіонів – Галичини, Волині та Поділля, розвивалося в контексті галицької культурної традиції, пріоритетність якої визначалося приналежністю міста Тернополя до Галичини, оскільки саме там було

сконцентровано ядро музичного професіоналізму регіону, в тому числі фортепіанного.

У XIX – першій половині XX століття Тернопілля було важливим культурно-мистецьким локусом Галичини, а відомості про розвиток фортепіанного мистецтва цього періоду зосереджено у працях науковців, що досліджували галицьку музичну культуру та львівську фортепіанну школу. Однак у роботах, присвячених музичному мистецтву Галичини від другої половини XIX до сьогодні, тернопільський осередок не був предметом спеціального дослідження, значною мірою тому, що фортепіанне мистецтво науковцями ніколи не розглядалося як пріоритетне на Тернопіллі. Сучасний етап розвитку фортепіанного виконавства та освіти Тернопільщини представлений в роботах науковців лише оглядово, в контексті мистецького розвитку регіону в цілому.

Фортепіанне мистецтво Тернопільщини репрезентовано усіма трьома базовими складовими – виконавством, музичною освітою та композиторською творчістю, а також музично-видавничою діяльністю (нотовидавництвом), що є ознакою його професіоналізації. Це дає підстави розглядати фортепіанне мистецтво Тернопілля в категоріях регіональної фортепіанної школи. Тернопільська фортепіанна школа розвивалася у тісних зв'язках із львівською, однак протягом свого існування сформувала цілком оригінальне обличчя, яке не є тотожним іншим регіональним школам України.

Важливим методологічним знаряддям вивчення фортепіанного мистецтва Тернопілля є дослідження з історичної, культурологічної та мистецтвознавчої регіоніки, біографічні та персонологічні студії, а також методологія класичного музикознавства. Біографічні та персонологічні студії у поєднанні з мистецтвознавчою та культурологічною регіонікою дають підстави розглядати фортепіанну творчість композиторів, що народилися на Тернопіллі, але працювали за його межами, крізь призму топосів «дім», «мала Батьківщина», особливо у тематиці, яка пов'язана зі

спогадами про дитинство, зокрема про Різдво як найбільш родинне з християнських свят.

Розвідки з теорії та історії стилю дозволили виявити стильові пріоритети фортепіанної музики Галичини першої третини ХХ століття, де базовим був неоромантичний стиль як провідний у Галичині, що поєднувався з модерними течіями як стильовими нашаруваннями на мікрорівні музичної драматургії твору. Сучасна композиторська творчість є різностильовою відповідно до установок постмодернізму, при цьому одним з пріоритетних стильових орієнтирів митців Тернопілля є романтизм як визначальний для регіональної музичної культури.

## РОЗДІЛ 2

### ФОРТЕПІАННЕ ВИКОНАВСТВО Й ОСВІТА ТЕРНОПІЛЛЯ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ – ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ

#### 2.1. Становлення професійного фортепіанного виконавства та освіти на Тернопіллі

Початок розвитку професійного фортепіанного мистецтва у Галичині був обумовлений історичною ситуацією в регіоні, а саме отримання у 1867 році «культурної автономії», що була надана австрійським урядом провінціям. Саме з цього часу розпочинається період культурної розбудови Галичини. У цей час українська інтелігенція спрямовує свої сили передусім на дослідження українського фольклору та популяризацію творчості митців-аматорів. І лише на межі ХІХ – ХХ століть припадає становлення національної композиторської школи та закладення основ розвитку професіоналізму у музичному мистецтві, в тому числі фортепіанного.

У виховній, громадсько-просвітній та мистецькій діяльності започатковувалися різні форми, які ставали органічною частиною функціонування українських культурних осередків та інституцій. Науковці, письменники, громадські діячі Галичини підкреслювали «національно-маніфестаційне» (Н. Кобрин) значення музики та підтримували діяльність просвітницьких, в тому числі музичних, товариств.

Найважливішими музичними осередками в регіоні, які відобразили тенденції культурного життя українців у другій половині ХХ століття, були різноманітні хори – аматорські й професійні. Саме вони стали підґрунтям розвитку українського музичного руху. Дещо пізніше почала розвиватися та виходити на професійний рівень інструментальна музика.

На першому етапі українські музичні товариства мали універсальне спрямування і займалися різними видами музичної діяльності – виконавською, педагогічною, едиційною, без виділення окремої спеціалізації.

Дещо пізніше з'являються товариства, що мали більш вузьку спрямованість (наприклад, українське співоче товариство «Георбан», започатковане у 1870 році А. Вахнянин у Львові, музичне товариство «Гармонія», організоване у Львові у 1875 році для розвитку інструментальної музики та ін.).

Велике значення для розвитку музичної культури Галичини мала організація у 1891 році товариства «Львівський Боян», одним з засновників якого був А. Вахнянин. Діяльність «Бояну» спряла популяризації українського хорового мистецтва через концертну діяльність, організацію музичної школи, створення нотної бібліотеки та ін. Товариство також друкувало музичні твори як відомих українських композиторів, так і початківців. Пізніше у різних містах Галичини було відкрито філії «Боянів», які займалися культурно-просвітницькою діяльністю. У 1901 році було здійснено спробу об'єднання галицьких «Боянів» у єдине товариство: це відбулося на з'їзді, приуроченому десятилітньому ювілею «Львівського Бояна».

Відзначимо соціокультурний контекст діяльності українських музичних товариств та окреслимо їх роль у концертному житті регіону. Н. Кобрин окреслює його динаміку, вказуючи на поступове збільшення кількості публічних концертів. Вона подає класифікацію концертів, базуючись на трьох підходах. До першої групи, які класифікуються за суспільно-культурним призначенням (функціональний принцип), вона виділяє духовно-молитовні, національно-маніфестаційні, музично-просвітницькі, добродійні концерти. Друга група, організована за змістом і тематикою (тематичний принцип), має такі типи: концерти на пам'ятні дати історії, роковини культурно-мистецьких подій національного значення, роковини діячів української історії та культури, музично-тематичні, авторські, сольні концерти. До третьої групи, що класифікується за масштабами та орієнтацією на аудиторію (соціальний принцип), входять урочисті національні академії, локальні академії та концерти, радіоконцерти [73, с. 86–90]. В контексті нашого дослідження особливо виділимо сольний

концерт. Н. Кобрин вказує, що вони мали назву «ресіталь» або «речіталь», і були започатковані вокалістами на межі XIX–XX століть, а перший фортепіанний речіталь у Львові, за свідченням С. Людкевича, був у 1923 році. Відтоді сольні концерти були систематичними. Вони давали можливість «виконавцеві показати себе вдумливим і знаючим артистом, виявити внутрішню виразність творів, засвідчити свій високий фаховий рівень і відчуття стилю певних епох, митців та композицій» [73, с. 106]. На думку В. Барвінського, ідеальний портрет музиканта-інструменталіста, передбачає проникнення в задум композитора та його досконале втілення, витримка чистоти стилю, досконала професійна майстерність, свідомо посвята свого таланту потребам піднесення свідомості та культури нації [73, с. 107].

Активна просвітницька та концертна діяльність товариств обумовила, у свою чергу, необхідність розвитку фахової музичної критики, зокрема, на шпальтах української періодичної преси. Н. Кобрин дає класифікацію видань, серед яких щоденна преса суспільно-політичного й інформаційного призначення («Діло», «Новий Час», «Українські Вісті»), часописи релігійного змісту («Нива», «Мета»), просвітницькі й педагогічні часописи («Просвіта», «Життя і Знання», «Рідна Школа»), науково-популярні, літературні й мистецькі видання загально-культурологічні, літературно-наукові й мистецькі щомісячники, розраховані на більш вузьке коло читачів («Назустріч», «Дзвони», «Вістник»), фахові музичні часописи («Артистичний Вістник», «Боян», «Музичний Вістник», «Українська Музика») [73, с. 137–147].

Підсумовуючи, зазначимо, що для формування професійного музичного мистецтва у Галичині важливу роль відігравали музичні товариства, навколо яких оберталось музичне життя – концертно-виконавське, музично-педагогічне, музично-творче. Зосередимося безпосередньо на фортепіанному мистецтві Тернопілля, яке розвивалося завдяки діяльності численних музичних товариств.



Історію фортепіанного мистецтва Тернопільщини можна розпочати з другої половини ХІХ століття, його історично першою формою стало виконавство. У цей період розгорнули свою діяльність освітні й культурно-просвітницькі організації – «Рідна школа», «Просвіта», «Літературне товариство» та ін. На Тернопіллі провідну роль відіграло товариство «Рідна школа», при якому організовувалися гуртки хорового і вокального співу, художньої декламації, гри на музичних інструментах. Власне ці гуртки й формували в їхніх учасників любов до мистецтва в різних напрямках, у тому числі й музикування на фортепіано.

Фундатором фортепіанного мистецтва на Тернопільщині з повним правом можна назвати піаніста, педагога і культурно-громадського діяча **Владислава Вшелячинського** (1847–1896). Попри те, що він був поляком за національністю, він народився у м. Копичинці (тодішнього Чортківського повіту, тепер – Гусятинського району), що на Тернопільщині. Цей момент є важливим, ми у першому розділі акцентували увагу на тому, що у західних регіонах України, і не лише на Галичині, значну роль у культурному й мистецькому житті грали поляки, однак сьогодні, попри їх етнічну приналежність, вони є діячами саме української культури, хоча їхня діяльність відбувалася у зв'язках з польськими музичними товариствами. Саме В. Вшелячинський був найяскравішим представником фортепіанного руху на Тернопіллі на початковому його етапі.

Відомості про В. Вшелячинського ми знаходимо у праці Л. Мазепи та Т. Мазепи [92], а також в енциклопедичних та довідкових виданнях. На основі інформації, що міститься в цих джерелах, коротко опишемо його діяльність та визначимо його роль у розвитку фортепіанного мистецтва Тернопілля.

Після закінчення Копичинецької початкової школи В. Вшелячинський навчався в музичній школі м. Тернополя гри на фортепіано у відомого на той час вчителя Зеєбальда. Там же він брав участь у концертах, які періодично проходили в навчальному закладі та в приміщенні польського «Міщанського

братства», а опісля – у Львівській консерваторії Галицького музичного товариства, де він продовжив навчання гри на фортепіано в класі професора К. Мікулі – учня Ф. Шопена. В. Вшелячинський плідно концертував, виступав сольо, у концертних програмах разом із К. Мікулі та іншими музикантами Львова, вів різнобічну діяльність як диригент і організатор культурно-мистецького життя, був колекціонером нотодруків (старовинних та зразків шопеніани). Він вважався тонким інтерпретатором і знавцем музики Ф. Шопена, майстром виконання мініатюри. Окрім публічних виступів на прописах (академічних концертах) та іспитах, В. Вшелячинський співав у консерваторському хорі і, таким чином, здобув навички диригента, які застосовував у подальшій своїй практичній діяльності.

У 1876 році, після завершення навчання в консерваторії, В. Вшелячинський переїхав у Тернопіль для продовження й удосконалення своєї практичної діяльності. Саме з цього часу розпочинається становлення його як професійного музиканта загалом і як піаніста зокрема. Він організував Музичне товариство «Друзі музики», а при ньому школу навчання гри на фортепіано. В. Вшелячинський музичним директором цих двох інституцій протягом дванадцяти років.

В. Вшелячинський організував при Музичному товаристві «Друзі музики» симфонічний оркестр і мішаний хор, які під його безпосереднім керівництвом виконали численні твори польських і західноєвропейських композиторів. Серед них: ораторія Й. Гайдна «Пори року», симфонічні твори В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Мендельсона та його улюбленого композитора Р. Шумана (ораторії «Рай і Пері», «Прокляття співака», «Мандрівка троянди»). Саме цей репертуар вказує на високий виконавський рівень учасників симфонічного оркестру та його керівника В. Вшелячинського, вміння досягти мистецьких результатів.

Будучи директором Музичного товариства «Друзі музики» та його мистецьким керівником, В. Вшелячинський одночасно викладав фортепіано в музичній школі, що була організована ним при Товаристві. Він навчав в

основному дітей містян, які в подальшому ставали студентами вищих закладів музичної освіти та духовних семінарій. Одним із таких учнів В. Вшелячинського був відомий галицький композитор і піаніст Д. Січинський.

У 1887 році В. Вшелячинський переїхав у Львів, де до 1896 року працював професором консерваторії Галицького музичного товариства, викладаючи там фортепіано. Це був період його остаточної професіоналізації у статусі не лише як фахового піаніста-виконавця, а і як досвідченого педагога. Крім викладацької роботи у Львівській консерваторії, він організовував публічні концерти і виступав з ними як піаніст-виконавець. У цей же період він був одним із диригентів Львівського товариства «Лютня». Інколи на концертах, при необхідності, він виконував і функцію акомпаніатора, що додавало йому реноме музиканта широкого профілю.

В. Вшелячинський – автор ряду творів для фортепіано та солоспівів, які часто звучали в концертних програмах свого часу, як у Тернополі, так і у Львові. Крім цього він працював і в галузі музикознавства. Завдяки йому вийшли у світ наукові розвідки «Про життя і творчість Фридерика Шопена» (1885) та «Адам Міцкевич у музиці» (1888). Ці музикознавчі праці були першими публікаціями галицького автора, що висвітлювали життєвий і творчий шлях геніальних польських композиторів і поетів.

Таким чином, В. Вшелячинський заклав міцні основи становлення та розвитку фортепіанного мистецтва не лише на Тернопільщині, а й в Галичині загалом. Виховані ним у Львівській консерваторії учні продовжили пропагувати фортепіанне мистецтво на Тернопільщині, розвиваючи і примножуючи його здобутки.

Якщо пам'ять про В. Вшелячинського як музиканта і педагога зберігається серед музикантів Галичини і Тернопілля зокрема, то його твори для фортепіано сьогодні невідомі для сучасного слухача. Нині важко оцінити їх художню вартість. Можливо, у подальшому в архівах Тернополя або

Львова буде віднайдено твори В. Вшелячинського, і частина з них увійде до сучасного українського фортепіанного репертуару.

Одним із зачинателів фортепіанного мистецтва на Тернопільщині був також **Денис Леонтович (1868–1887)**. Він був уродженцем Львова, а помер у с. Новосілка Бучацького повіту (тепер Бучацького району Тернопільської області). Про нього як музиканта й піаніста за рік після його смерті відомий галицький композитор і диригент О. Нижанківський написав так: «Микола Лисенко мав у нім самотнього майже інтерпретатора своїх чудних, а доволі трудних творів фортеп'янових» [85, с. 38]. Хоча характеристика інтерпретатора музики основоположника української професійної музики М. Лисенка, можливо, є дещо перебільшеною стосовно виконавської майстерності Д. Леонтовича, зате вказує на велику популярність піаніста у цей час і широкий діапазон виконуваних ним творів. У той час твори М. Лисенка вже виконувала значна кількість галицьких піаністів, але слова О. Нижанківського свідчать про великі зацікавлення Д. Леонтовича як піаніста творчістю великого Майстра української музики, який пропагував його доробок впродовж свого короткого життя.

Батько Дениса Т. Леонтович був у свій час відомим львівським культурно-громадським діячем, піаністом, музичним критиком, власником газети «Основа», автором популярних у той час пісень [32, с. 12]. Він став для сина першим вчителем гри на фортепіано. Після закінчення початкової школи, з 1886 року Д. Леонтович навчався у Львівській цісарсько-королівській академічній гімназії з українською мовою викладання, після цього опановував право у Львівському університеті імені Франца І (нині – Львівський національний університет імені Івана Франка). Одночасно Денис навчався гри на фортепіано у Львівській музичній школі в К. Козловського, а в 1884–1885 роках – у К. Мікулі – професора Львівської консерваторії Галицького музичного товариства [91, с. 38].

На жаль, коротке життя Д. Леонтовича не дало йому змоги розвинути свій музичний талант повною мірою, але тих декілька років концертної

діяльності піаніста заслуговують уваги в музикознавців і вказують на неоціненний його вклад у становлення та розвиток фортепіанного мистецтва Тернопільщини, до якої він мав особливий пієтет. Окрім творів М. Лисенка, у його репертуарі були композиції А. Вахнянина, О. Нижанківського, власні обробки народних пісень. Д. Леонтович часто виступав і як акомпаніатор хорових колективів та окремих виконавців. Збереглися свідчення про те, що він акомпанував хоровому колективові під орудою О. Нижанківського, а також відомим співакам Є. Гушалевичу та О. Мишузі [91, с. 38].

Д. Леонтович писав також твори для фортепіано [100, с. 343]. Оскільки ми у розпорядженні не маємо цих композицій (можливо, унаслідок пошуків архівах ці твори будуть знайдені), важко сказати про їхню художню вартість. Наразі є відомості, що це твори малих форм, призначені для домашнього музикування. Маємо надію, що вони будуть віднайдені, а найкращі з них опубліковані і увійдуть до навчального або концертного репертуару.

Д. Леонтович, як і В. Вшелячинський, зробив значний внесок у становлення та професіоналізацію фортепіанного мистецтва не лише Тернопільщини, а й усїєї Галичини. Його виконавська майстерність гри на фортепіано та великий репертуар викликали зацікавлення не лише широких кіл музикантів, а й відомих композиторів і диригентів Галичини – О. Нижанківського, А. Вахняника, Д. Січинського та ін.

Вагомий вклад у становлення та розвиток фортепіанного мистецтва Тернопільщини зробив **Денис Січинський (1865–1909)**. Він народився у с. Ключинці (тодішнього Гусятинського повіту, тепер – Чортківського району), що на Тернопільщині. І хоча його творча діяльність йшла переважно поза межами регіону, його дитинство, проведене на малій Батьківщині, та навчання в Тернополі зіграли важливу роль у його формуванні як митця.

Д. Січинський у Тернополі навчався гри на фортепіано у В. Вшелячинського, і це зіграло важливу роль у становленні його як професійного музиканта. Після закінчення тернопільської гімназії він розпочав навчання у Львівському університеті, але потім продовжив студії в

консерваторії у класі К. Мікулі, де свого часу навчався його вчитель В. Вшелячинський. Після завершення навчання Д. Січинський починає працювати на Тернопіллі: він стає співзасновником товариства «Боян» у Бережанах (1892), пізніше працював з філіями «Бояна» в інших містах Галичини, але вже поза межами Тернопільщини.

Д. Січинський піаніст зреалізував себе у трьох сферах – у написанні творів для фортепіано, у підготовці фортепіанного супроводу до хорових і вокальних творів та в акомпаніаторстві відомим співакам – С. Крушельницькій, Є. Гушалевичу, О. Мишузі та ін. Саме ці аспекти його творчої діяльності були визначальними у становленні фортепіанного мистецтва на Тернопільщині. Якщо говорити про діяльність Д. Січинського як концертмейстера вокалістів, то варто відмітити розвиненість фортепіанних партій в солоспівах, що дозволило йому створити яскраві музичні образи у вокальній музиці.

Щодо творів, написаних для фортепіано, то їх невелика кількість і вони писалися для домашнього музикування. «Чистою» фортепіанною музикою Д. Січинського є низка фортепіанних мініатюр різних жанрів, яка донедавна оцінювалася доволі низько, про що йтиметься у третьому розділі. Окрім того, до фортепіанної творчості відносяться цикли фортепіанних обробок народних і патріотичних («152 українські народні і патріотичні пісні для фортепіано зі словами») та церковних («Христос родив ся. Коляди на Різдво Христове») пісень. Цикли обробок хоча й передбачали вокальний компонент, однак були й цілком самодостатніми з точки зору фортепіано (у тогочасних друках фортепіанна частина подавалася так: «Часть 1: Музика»). Низка фортепіанних мініатюр та обробок церковних пісень буде проаналізована у третьому розділі роботи.

І хоча практично вся фортепіанна музика Д. Січинського була створена поза межами Тернопільщини, вона зіграла важливу роль і для розвитку фортепіанного мистецтва рідного краю.

У підсумку зазначимо, що межа XIX – XX століть у Галичині відзначена появою великої кількості українських товариств, серед яких вагоме місце посідали згуртовані товариства, пов'язані з музичним мистецтвом. Спочатку вони вели просвітницьку діяльність і одночасно формували підґрунтя для професіоналізації музичного виконавства. Саме музичні товариства заклали підвалини професійної музичної діяльності в Галичині, в тому числі на Тернопіллі, у її музично-виконавській, педагогічно-освітній, композиторській складових, а також едиційній практиці.

Перший – початковий – період розвитку фортепіанного мистецтва Тернопільщини, що розпочався у другій половині XIX століття, який визначимо як аматорсько-професійний, оскільки у цей час відбувається трансформація і перехід від аматорського музикування до професійної музичної освіти та виконавства, характеризується несистемністю розвитку у зв'язку з розпорошенням творчих сил між товариствами українськими, польськими й австрійськими, «широкої» та «вузької» спеціалізації, відсутністю професійних вищих закладів музичної освіти не лише на Тернопіллі, а й в усьому регіоні. Проте саме на цей період припадають перші здобутки тернопільської фортепіанної школи: формування трьох основних напрямів – педагогічного, концертно-виконавського, композиторського. Усі вони чітко простежуються в діяльності В. Вшелячинського та Д. Січинського, яка була в певний період пов'язана безпосередньо з Тернопіллям, а творчі контакти музикантів з «малою Батьківщиною» не переривалися до кінця життя. В. Вшелячинський та Д. Січинський, а також піаністи Тернопілля, імена яких не дійшли до нас, закладали основи професійного фортепіанного мистецтва та стимулював його подальший розвиток. На цьому фундаменті у XX столітті було сформовано тернопільську фортепіанну школу, яка сьогодні є однією з важливих осередків музичного мистецтва в регіоні.

## **2.2. Діяльність Тернопільської філії Вищого музичного інституту імені М. Лисенка в контексті професіоналізації фортепіанного виконавства та освіти у першій половині ХХ століття**

Новий – професійно-інституалізаційний – етап розвитку фортепіанного мистецтва у Галичині розпочався у зв'язку з відкриттям Вищого музичного інституту імені М. Лисенка у Львові (1903) та його тернопільської філії (1928). Відкриттю передувала розбудова мистецьких шкіл, де навчали грати на різних інструментах, у тому числі й фортепіано.

Так, у 1870-х роках силами окремих патріотичних митців, організаторів культурно-мистецького життя Галичини закладаються перші приватні музичні школи. Так, А. Вахнянин при львівському співочому товаристві «Георбан», яке він заснував у 1870 році, організував домашню музичну школу. Спочатку там навчали лише співу, потім – гри на фортепіано, скрипці та віолончелі [190, с. 107].

У заснуванні музичних шкіл у Галичині та зокрема на Тернополі важливу роль зіграла діяльність хорових товариств, передусім розгалужена мережа галицьких «Боянів». Нагадаємо, що тернопільський «Боян» було засновано у 1900 році, він став важливим осередком розвитку музичного мистецтва у місті. Перша українська музична школа при місцевому «Бояні» в Галичині була відкрита в Станіславові (нині Івано-Франківськ) у 1902 році, її організатором став уродженець Тернопілля Д. Січинський. У 1913 році за сприяння тернопільського «Бояну» була відкрита українська музична школа в Тернополі [13; 190].

Історик-краєзнавець Л. Бойцун наводить цікавий документ, де наведено основні напрямки діяльності тернопільського «Бояну» (фонд магістрату від 24.10.1913), де є зокрема й відомості про музичну школу. Так, місцевий «Боян» «1) устроює річно кілька концертів, в котрих виступають окрім інтелігенції також селяни; 2) уряджує безплатні курси співацькі для образования дірігентів для сіл. Так в р. 1910 покінчило наш курс з добрим



успіхом 20 сільських діригентів, котрі позакладали хори по селах; 3) закладено музичну школу, де почасти безплатно, по части за низькою оплатою подає науку співу хорового і сольового і гри на різних інструментах; 4) видає популярні твори музичні і безплатно роздає сільським хорам для популяризації співу хорального» [13, с. 242–243].

На жаль, ця музична школа працювала лише впродовж 1913–1914 років. Її діяльність у 1922 році намагався поновити диригент тернопільського «Бояна» В. Безкоровайний, а через три роки він зробив спробу відкрити філію Вищого музичного інституту імені М. Лисенка. Але подання відхилили під приводом того, що члени-основники не можуть дати за поруки, що Інститут не вестиме політичної діяльності. Дозвіл було отримано лише через два роки [7, с. 108–109].

Таким чином, різностороння діяльність тернопільського «Бояну» сприяла професіоналізації музичного виконавства та освіти. Проте якісно новий етап становлення професійної освіти та виконавства ми можемо говорити лише після відкриття Вищого музичного інституту імені М. Лисенка у Львові у 1902 році та його регіональних філій. На важливості їх утворення особливо наголошував С. Людкевич, який це підкреслював у статутних документах у 1910 році [89, с. 263]. Тож першій третині ХХ століття за зразком головного – львівського – осередку були відкриті філії в різних містах Галичини. Тернопільську філію було засновано доволі пізно – лише у 1928 році.

У контексті сказано вище варто зазначити той момент, що професійно-інституалізаційний етап розвитку фортепіанного мистецтва у Галичині, що розпочався з відкриттям Вищого музичного інституту імені М. Лисенка у Львові, хронологічно відмінний у Львові (1903) та Тернополі (1928), причому суттєво. Однак було б невірним говорити про початок професійної освіти та інституалізації лише у 1928 році. Згадаймо українську музичну школу, засновану тернопільським «Бояном», хоча вона існувала недовго – лише у 1913–1914 роках. Оскільки ми розглядаємо тернопільську

фортепіанну школу в контексті регіональної з центром у Львові (до 1939 року), то другий етап варто розпочати з 1903 року – з відкриттям Вищого музичного інституту імені М. Лисенка, виділивши два підперіоди – професійний (1903–1928) та професійно-інституалізаційний (1928–1939).

Представимо детальніше зміст і форми діяльності Тернопільської філії Вищого музичного інституту імені М. Лисенка. Вона мала три відділи: сольного і хорового співу, гри на фортепіано (або фісгармонії), гри на оркестрових інструментах (струнні та духові). Професійно спрямованим та виваженим був перелік предметів, які поділялись на головні та побічні. До перших належали сольний та хоровий спів, фортепіано й оркестрові інструменти, до побічних – музична теорія, гармонія, додатковий інструмент (фортепіано) та історія музики. Надамо повний перелік предметів, серед яких були «теорія музики, композиція, гармонія, контрапункт, сольний спів, хоровий спів з широким розглядом церковного співу, історія музики (західноєвропейська і східноєвропейська до новітніх часів, орієнтальна, грецька та церковна), гра на фортепіано, гра на оркестрових інструментах (скрипка, альт, віолончель, контрабас, флейта, кларнет, труба та ін.)» [7, с. 109–110].

Особлива увага приділялася підбору викладачів філій. Так, Тернопільську філію на пропозицію уродженця Тернополя В. Барвінського взялися очолювати видатні музиканти і педагоги Ірина Любчак-Крих, далі – Юрій Крих. Отже, основу Тернопільської філії заклали: «управителька» та викладачка фортепіано й музично-теоретичних дисциплін І. Любчак-Крих, Ю. Крих, що працював викладачем по класу скрипки та теоретичних дисциплін, І. Сулима – викладач фортепіано, П. Салтирник – викладач по класу віолончелі та ін. [89, с. 250–251]. Окрім того, Л. Бойцун подає ще низку викладачів, серед яких В. Безкоровайний, М. Гірняк, В. Гусак, О. Лень, А. Герасимович, О. Ваврик, І. Топольницький, О. Сіяк, В. Хирівський, Д. Щуровський [13, с. 242–243]. Завдяки діяльності цих та інших викладачів

Тернопільська філія була забезпечена кваліфікованими фахівцями, в тому числі й по класу фортепіано.

В освітній сфері філія Вищого музичного інституту імені М. Лисенка співпрацювала з Тернопільською українською гімназією (згодом – гімназія «Рідної школи»), з «Руською бесідою», з товариствами широкого просвітницького напрямку – «Просвіта», «Українська студентська громада» в Тернополі та ін. [13].

Тернопільська філія, окрім педагогічної, активно займалася концертною діяльністю, яка мала важливе просвітницьке значення. Так, Тернопільська філія та місцевий «Боян» 8 листопада 1933 року спільними зусиллями організували вечір пам'яті М. Вербицького. Із тогочасної періодики та рецензій дізнаємося про відзначення 25-ліття смерті Д. Січинського, яке тернопільський «Боян» провів разом із Тернопільською філією Вищого музичного інституту імені М. Лисенка 18 березня 1934 року. Вже традиційними стали й шевченківські концерти [89; 190].

Зазначимо, що викладачі тернопільської філії зробили значний внесок в культурно-мистецьке життя міста. Популярністю користувалися виступи камерного ансамблю з творами західноєвропейських класиків і романтиків – Л. Бетховена, Ф. Мендельсона, Р. Шумана та ін. С. Людкевич відзначив високий рівень концерту, присвяченого 10-літньому ювілею Тернопільської філії Вищого музичного інституту імені М. Лисенка, що відбувся 7 травня 1939 року [89, с. 613]. Наведемо ще один відгук С. Людкевича про цей концерт, який свідчить про високий виконавський рівень цієї інституції: «найкраще і найсерйозніше під мистецьким оглядом вийшла інструментальна, скрипково-фортеп'янова точка наших молодих учительських сил Музичного інституту в Тернополі: п. Ю. Криха і п-ни І. Любчаківної, які виконали бездоганно та доволі стилєво скрипковий концерт Венявського (2 і 3 часть) та (як наддаток) відому “Арію” Баха, збираючи грімкі оплески одушевленої публіки» [89, с. 526].

Попри активну діяльність Тернопільської філії на освітній та культурно-просвітницькій ниві, у закладі були й певні проблеми. Так, у закладі була недостатня кількість музичних кадрів відповідної кваліфікації, існував брак коштів, необхідних для фінансування навчального процесу, а саме придбання підручників, нот, інструментів, інвентаря. Також фінансові проблеми змушували керівництво піднімати оплату за навчання. Таким чином, професійний рівень Тернопільської філії Інституту був нижчий, ніж у базовій установі [7, с. 119–120]. Зазначимо, що це меншою мірою стосувалося фортепіано, де фаховий рівень завдяки викладачам був високий, однак проблеми функціонування філії були.

Зупинимось на персоналіях, які відіграли важливу роль в розвитку фортепіанного мистецтва Тернопілля у його другий період. Розпочнемо зі згадуваної вище родини Крихів, які розбудовували музичне життя міста і регіону.

Ірина Крих (уроджена Любчак) народилася у Львові у 1905 році. Вона у віці 10 років вступає до Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, де її викладачкою стає О. Ясеницька-Волошин. У 1926–1929 роках піаністка продовжує навчання у Львівському Музичному Інституті у класі М. Домбровського. У подальшому вона навчалася у Вищому музичному інституті імені М. Лисенка у класі В. Барвінського (1930–1932) та впродовж 1932–1934 років відвідувала майстер-класи Е. Штоєрмана, видатного віденського піаніста, учня В. Курца [56; 61; 85].

В. Барвінський у 1928 році направив її розбудовувати Тернопільську філію Інституту. Вона стала її першою директоркою та викладачкою, успішно поєднуючи адміністративну, викладацьку (викладанням фортепіано і музично-теоретичні дисципліни), а також культурно-просвітницьку діяльність, зокрема її дуетні виступи з чоловіком – скрипалем Ю. Крихом. Так, маємо схвальні відгуки критиків на виступ дуету Крихів в ювілейному концерті тернопільського «Бояна» на честь 30-ліття від його заснування, на

концерті на честь митрополита Андрея Шептицького та інших мистецьких акціях [89, с. 526].

Цінною є рецензія Н. Нижанківського на концерт, що відбувся 14 квітня 1936 року, де він щодо гри І. Крих зазначає, що «показати технічну рівнорядність, розуміння інтенції соліста, уміння погодити індивідуальність соліста з ідеєю твору і при цьому самому звернути на себе увагу як на піаніста – це не легко, і у нас нечасто» [56, с. 75]. В. Барвінський у рецензії на скрипковий вечір її чоловіка Ю. Криха, що відбувся 23 квітня 1939 року, висловив піаністці І. Крих вдячні слова признання [56, с. 112].

Впродовж 1928–1939 років, як зазначалося вище, І. Крих викладала у Тернопільській філії Вищого музичного інституту імені М. Лисенка, а з 1939 року продовжувала викладання в реорганізованій Тернопільській державній музичній школі. У 1944 році І. Крих запросив на роботу колишній вчитель, директор Львівської консерваторії В. Барвінський. У Львівській консерваторії піаністка працювала на посаді доцента (1946–1956), професора (1956–1970), декана фортепіанного факультету. Працюючи викладачем консерваторії, вона не припиняла концертної діяльності як солістка, учасниця дуету з Ю. Крихом, у складі камерних ансамблів різних складів. Багато учнів І. Крих продовжили професійну діяльність та є представниками її школи, серед них зазначимо І. Балух, О. Кузьмович-Шпот, М. Тарнавецьку, І. Сіялову, Б. Фільц, А. Звонко, М. Булку, Я. Матюха, Н. Бабинець [56; 61; 85].

На шану І. Крих, яка була першим її директором, педагоги музичної школи № 1 м. Тернополя, яка носить сьогодні ім'я В. Барвінського, створили Світлицю І. Крих, де зібрано експонати, що висвітлюють багатогранну творчу діяльність піаністки, а також творчі стосунки родини Крихів з В. Барвінським. У закладі діє також Світлиця В. Барвінського.

Музичну династію Крихів продовжили їх дочки Марія Крих і Лідія Крих – провідні фортепіанні педагоги Львова, професори Львівської

національної музичної академії ім. М. Лисенка. Музикантами стали також дочки Л. Крих і Ю. Цайтца.

Визначальними рисами піанізму і фортепіанної педагогіки І. Крих як представниці «давніх традицій львівської піаністики» (за Н. Кашкадамовою) стали охоплення різностильового репертуару, популяризація українського фортепіанного репертуару, захопленість ансамблевим виконавством та ін. Вони знайшли продовження і трансформацію у поколіннях учнів І. Крих, насамперед – у виконавській та педагогічній діяльності Марії і Лідії Крих, поколіннях їх вихованців.

Можемо узагальнити, що кращі виконавські та педагогічні традиції, закладені представницями славної музичної династії Крихів, стали прикладом для поколінь піаністів Тернопілля у прямий (через навчання) чи опосередкований (через майстер-класи, концерти, консультації, лекції тощо) спосіб, на різних рівнях музичної освіти на Тернопіллі: від початкової – до фахової та вищої, зокрема, Тернопільського фахового мистецького коледжу ім. С. Крушельницької, Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка.

В контексті біографії І. Крих відзначимо такий момент – перехід до нового етапу розвитку фортепіанного мистецтва регіону, пов'язаний з окупацією західноукраїнських земель радянською владою та реорганізацією закладів освіти відповідно до радянської системи. У зв'язку з цим відзначимо, що третій період розвитку фортепіанного мистецтва, який буде розглянуто в наступному підрозділі, розпочався у 1939 році і тривав до 1991 року. Особливо наголосимо на тому, що він розпочався зміною статусу закладу на більш низький: Тернопільська філія Вищого інституту музики стає музичною школою. Ймовірно, однією з причин був недостатньо високий рівень закладу, про що говорилося вище. Саме тому у 1944 році І. Крих повертається до Львова, де продовжує роботу у вищій школі. Але разом з тим варто відзначити й тяглість традицій тернопільської фортепіанної школи, яка

зберіглася з 1939 по 1944 рік, коли І. Крих працювала в Тернополі, сприяючи підвищенню професійного рівня фортепіанного мистецтва регіону.

Говорячи про фортепіанне мистецтво Тернопілля, не можна обійти увагою й інших піаністів, які народилися в Тернополі та отримали тут музичну освіту або працювали в регіоні. Навіть якщо їхня діяльність не була пов'язана з Тернопільською філією Вищого музичного інституту імені М. Лисенка, вона була суголосна загальному розвитку фортепіанного мистецтва регіону.

Значна частина уроджених тернополян у зазначений період працювали поза межею Тернопілля, але здійснили значний вплив на розвиток фортепіанного мистецтва Галичини, передусім львівської школи. Назвемо передусім В. Барвінського та В. Безкоровайного – піаністів та композиторів, які зробили вагомий внесок у мистецький розвиток регіону, у тому числі Тернопілля. Нагадаємо, що їхня діяльність охоплювала три базові сфери – виконавську, педагогічну, композиторську, але сьогодні ми їх знаємо як видатних композиторів, у тому числі творців фортепіанної музики. Тому у роботі ми будемо розглядати передусім їх музичні твори, які відображають регіональну фортепіанну традицію.

Не можемо не сказати про «жіночу» лінію тернопільської фортепіанної школи, яку репрезентувала не лише І. Крих, а й інші жінки-піаністки. У свій час була доволі відомою виконавицею і педагогом Марія Солтис (уроджена Бібулич). Вона народилася на Тернопіллі у передмісті Збаража у 1858 році. Вона вдосконалювала свою майстерність у Відні Т. Лешетицького, а після повернення до Львова відкрила приватну музичну школу і керувала нею 14 років. У 1914 році її було запрошено викладати у Консерваторії Галицького музичного товариства [85, с. 28–29]. М. Солтис давала багато концертів, її піанізм відзначався, з одного боку віртуозністю, з іншого – вишуканістю, шляхетністю і тонкістю. Проте у Львові вона була відома більше як викладачка. У своїй педагогічній діяльності вона орієнтувалася на романтичну музику, а також твори Л. Бетховена та Й. С. Баха [47, с. 90].

В контексті нашого дослідження не можна не згадати піаністичну діяльність видатної тернополянки Софії Дністрянської (уродженої Рудницької). Про неї зберіглося небагато відомостей. Так, навіть рік народження науковці вказують різний – П. Медведиком – 1882, М. Мушинка (дані за З. Лабанців-Попко) – 1885 [99, с. 400–401; 85, с. 51–52].

Її батько Лев Рудницький був відомим науковцем, професором Тернопільської гімназії. Значний вплив на українську культуру і науку справили її брати: Юліан Опільський (Рудницький), відомий як письменник (сьогодні його ім'ям названа одна з вулиць міста), Степан Рудницький – видатний географ, академік Академії наук. України. Її чоловік Станіслав Дністрянський – відомий юрист, академік АН України [99].

Початкову музичну освіту Софія здобула в родині. Після переїзду до Львова навчалася у Львівській консерваторії Галицького музичного товариства під керівництвом К. Мікулі та Р. Шварца. У біографічних джерелах є відомості про її навчання у Музичній академії у Відні (у класі Л. Терна, Е. Зауера), на «концертних курсах» у Ф. Бузоні протягом 1912–1913 років [85] (О. Дітчук вважає ці відомості сумнівними і нічим не підтвержені [47, с. 134]). Навіть якщо ці дані не є достовірними, можна стверджувати, що С. Дністрянська отримала ґрунтовну фортепіанну підготовку, яка поєднувала в собі різноманітні виконавські та педагогічні принципи.

У 1905–1914 роках С. Дністрянська виступала як солістка і концертмейстер зі співаками Г. Крушельницькою (сестрою С. Крушельницької), О. Мишугою, зі скрипалями Є. Перфецьким, О. Садовським, грала також в ансамблі з піаністом Т. Шухевичем. Відгуки того часу, зокрема М. Менцинського, свідчать про яскраву виконавську манеру піаністки, її інтерпретацію творів Л. Бетховена, Ф. Ліста, Е. Гріга, Ф. Шопена, Ф. Мендельсона та концертні парафрази з відомих опер [85; 99].

Значне місце в її репертуарі займали твори М. Лисенка, які вона виконувала з великим артистизмом, про що йдеться в рецензії 1913 року на її виступ у Відні. С. Дністрянська активно вдавалася до фортепіанної спадщини



С. Людкевича та В. Барвінського, з якими творчо співпрацювала. Відомо, що в її репертуарі були твори В. Косенка. С. Людкевич високо оцінював її інтерпретації різножанрового концертного репертуару [89, с. 427].

Упродовж своєї виконавської кар'єри піаністка виступала в програмах Шевченківських концертів і заходів, а також концертів пам'яті М. Шашкевича та інших культурних заходів в українській громаді Відня, Праги та інших міст. Отже, можна визнати, що своєю концертною діяльністю С. Дністрянська значно сприяла популяризації творів українських композиторів у Європі, репрезентуючи їх на високому виконавському рівні.

Показовою є і постать С. Дністрянської як педагога. Відомо, що вона успішно викладала в Академії Нового Відня, у власній приватній школі, до якої запрошувала дітей з українських родин. З 1922 року її родина переїхала до Праги, де вона почала викладати в Педагогічному інституті імені Драгоманова. За сімейних обставин Дністрянські переїхали до Ужгорода, де протягом 1933–1938 років піаністка проходила педагогічну практику в заснованій нею приватній фортепіанній школі за зразком «європейського типу» (4 курси, 9 років навчання). Після смерті чоловіка й окупації Закарпаття С. Дністрянська повернула до Праги, де вона заснувала приватні музичні курси, які функціонували як музична школа в 1943–1945 роках. У 1946–1952 роках С. Дністрянська викладала в музичній школі м. Трнава. Останні роки життя (1954–1956) музикантка провела у своєї племінниці, художниці Є. Охрїмович, у м. Вейпрти, де також викладала гру на фортепіано [99].

Отже, можна узагальнити, що тернополянка С. Дністрянська реалізувала себе як педагог, організатор фортепіанної освіти в різних куточках Європи. На жаль, не можна говорити безпосередньо про її внесок у розвиток тернопільської фортепіанної школи, однак важливо те, що вона як представниця львівської школи сприяла поширенню відомостей про українську музику в Європі та зберігала традиції української фортепіанної школи в українській діаспорі в Європі.

Узагальнюючи інформацію, викладену в цьому підрозділі, зазначимо, що, другий – професійно-інституалізаційний – період розвитку фортепіанного мистецтва Тернопільщини припадає на 1903–1939 роки і поділяється на два періоди – професійний (1903–1928) та професійно-інституалізаційний (1928–1939), що пов’язано з професіоналізацією освіти у зв’язку із заснуванням Вищого музичного інституту імені М. Лисенка у Львові у 1903 році і доволі пізнім відкриттям його Тернопільської філії. Попри фінансові складнощі, можемо говорити про достатньо високий професійний рівень викладання фортепіано у філії Вищого музичного інституту імені М. Лисенка у Тернополі та її плідну співпрацю з іншими освітніми та культурними осередками краю. Високий рівень фортепіанної підготовки забезпечував викладацький склад і передусім І. Крих – видатна піаністка й педагог, яка заклала підвалини піаністичного професіоналізму в його інституційному вимірі: Тернопільська філія Вищого музичного інституту імені М. Лисенка після 1939 року хоча й була понижена у статусі до музичної школи, у подальшому стала фундаментом для відкриття Тернопільського музичного училища імені С. Крушельницької, згодом – інших мистецьких закладів Тернопілля.

### **2.3. Фортепіанне мистецтво Тернопілля другої половини ХХ – першої чверті ХХІ століття: освітній та виконавський виміри**

У 1939 році, після окупації західноукраїнських земель Радянським Союзом, розпочинається третій – професійно-уніфікаційний – етап розвитку фортепіанного мистецтва Тернопільщини, що тривав до розпаду СРСР в 1991 році. Нинішній етап, який розпочався у 1991 році, є четвертим, його можна визначити як професійно-трансформаційний, оскільки він ознаменований трансформаціями в суспільному житті, що не могло не вплинути на розвиток мистецтва й освіти країни в цілому, так і Тернопілля як українського регіону.

Зазначимо, що видозміни відбулися миттєво після встановлення радянської влади, яка, як вже зазначалося, понизила статус Тернопільської філії Вищого музичного інституту імені М. Лисенка до музичної школи. Тривалий час музична освіта, у тому числі фортепіанна, в Тернополі та області була лише початкового рівня. Ситуація змінилася наприкінці 1950-х років, коли було вирішено відкрити музичне училище, як тривалий час в регіоні було зосередження музичного професіоналізму, в тому числі фортепіанного.

Отже, у лютому 1958 р. Міністерство культури УРСР видало наказ «Про відкриття музичного училища в м. Тернополі», а з 1 вересня 12 викладачів-випускників Київської, Харківської, Львівської консерваторій і 60 юних музикантів розпочали перший навчальний рік [60]. З відкриттям в училищі запрацювало шість відділів: фортепіанний, струнних інструментів, народних інструментів, духових та ударних інструментів, хорового диригування та вокальний. У 1962 р. постало питання виховання викладачів теоретичних дисциплін, це сприяло відкриттю в Тернопільському музичному училищі спеціальності «Теорія музики». З метою оволодіння студентами гри на фортепіано у 1964 році створюється предметно-циклова комісія «Загальне фортепіано». Пізніше, у 1981 році для покращення навчально-вихованого процесу на різних відділах відкривається предметно-циклова комісія «Концертмейстерський клас і камерний ансамбль». Також в 1990-х роках в училищі було відкрито ще дві спеціальності «Образотворче мистецтво» та «Театральне мистецтво», які на даний момент вже не працюють. Першим директором училища, який очолював його 22 роки, став випускник Харківської консерваторії Є. Давидов. Завдяки його праці у 1963 році училищу присвоїли ім'я видатної співачки Соломії Крушельницької. Також у 1962 році з метою збільшення кваліфікованих спеціалістів було відкрито заочне відділення, яке працювало до 1977 року і випустило 234 спеціалісти. У різні періоди посаду директора займали М. Подкович, В. Мандзій та

М. Рудзінський. Зараз Тернопільське музичне училище очолює Л. Римар [114; 170].

Предметно-циклова комісія «Спеціальне фортепіано» розпочала свою роботу з відкриттям училища. На перший курс у 1958 році було зараховано 11 студентів, а їхніми викладачами стали випускники консерваторій Т. Дергаченко та І. Івченко. Оскільки з кожним роком кількість студентів зростала, постало питання про збільшення викладацького колективу. Подалі колектив оновлювався, випускники консерваторій зі всієї України та інших республік СРСР за направленням приїжджали працювати в Тернопільське музичне училище. За 60 років існування училища, фортепіанний відділ закінчили близько 1200 студентів. Більшість з них вступили у вищі навчальні заклади, частина працює у музичних школах та позашкільних установах. Кращі стали викладачами вищих навчальних закладів. Частина випускників повернулись в училище викладачами на відділи «Концклас і камерний ансамбль» та «Загальне фортепіано», а також концертмейстерами на інші відділи [114].

У кожному поколінні педагогів закладу прослідковуємо успішну діяльність випускників консерваторії, у тому числі продовжувачів традицій львівської фортепіанної школи. У 1960–1970-х роках на фортепіанному відділі почали працювати випускники Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка Х. Юрчакевич, Л. Дударєва, І. Новицька, С. Крупник, С. Брезнер, М. Моткалюк, Г. Заремський, В. Данилишин, Т. Бахарєва. У 1970–1980-х роках на фортепіанний відділ прийшли піаністи, випускники Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка С. Кисловець, Л. Каня, Л. Корній, Л. Романюк, Г. Теленко, Н. Мозгова, С. Самуйлик, Л. Шешукова, І. Денисова та ін. У 1980–1990-х роках і далі склад викладачів фортепіанного відділу поповнили колишні випускники училища, згодом вихованці Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка Т. Нікульникова, О. Лисак, О. Явна, Н. Кравчук та ін. Великий внесок у розвиток фортепіанного відділу зробила М. Нівельт, яка очолювала відділ з 1966 по

1980 р. М. Нівельт – не тільки високопрофесійний викладач, але й чудовий методист. Вона розробила авторські програми, видані Міністерством культури України, проводить семінари, бере участь у наукових конференціях [114; 170].

До отримання Україною незалежності училище було дуже русифікованим. Майже всі предмети викладались російською мовою, а викладачі були російськомовними. У класах майже не звучало музики українських композиторів, а українська музична література почала викладатись досить пізно і також російською. Українська музика виконувалась рідко, спочатку звучали твори Б. Лятошинського, М. Лисенка, Л. Ревуцького, Я. Степового, В. Косенка і досить пізно В. Барвінського, і твори сучасних композиторів – М. Скорика, С. Станковича, В. Сильвестрова.

Сьогодні колишнє училище отримало статус коледжу. Нині його назва – Тернопільський мистецький фаховий коледж ім. Соломії Крушельницької. На його веб-сторінці [170] можна прочитати інформацію про історію, ознайомитися зі структурою, викладачами, лауреатами, концертною діяльністю. Сьогодні тернопільський коледж є одним з важливих культурних осередків міста й області. Вагому роль у культурно-просвітницькій діяльності грає фортепіанний відділ. Студенти з першого курсу беруть участь у виконавській діяльності, влаштовують концерти для учнів шкіл. Відділ співпрацює з Львівською національною музичною академією ім. М. Лисенка та іншими вищими музичними інститутами.

Звершуючи розповідь про Тернопільський мистецький фаховий коледж ім. Соломії Крушельницької, нагадаємо інформацію, викладену у першому розділі роботи про те, що на початку рівень піаністів тодішнього училища був низький, але пізніше значно виріс. Проте для нас більш показовим є той факт, що з приходом радянської влади у місті фахівці-музиканти, у тому числі піаністи, не мали можливостей отримувати фахову вищу освіту і вимушені були їхати до інших міст. Лише у наступний період, вже після 1991

року, в Тернополі відкриваються музичні відділи у закладах вищої освіти, про що ми скажемо далі.

Окрім Тернопільського музичного училища ім. Соломії Крушельницької, у часи СРСР у середніх спеціальних закладах Теревовлі (Теребовлянське культурно-освітнє училище) та Кременця (Кременецьке педагогічне училище) були відкриті класи фортепіано. Однак підготовка професійних піаністів у цих закладах не відбувалася, оскільки вони мали іншу спеціалізацію. Професійна підготовка піаністів в області велася лише на початковому рівні – у музичних школах.

Якщо говорити про Тернопільську область, то система музичних та мистецьких шкіл формувалася протягом другої половини ХХ століття. У кризові 1990-ті роки було важко зберегти систему початкової фахової музичної підготовки, проте, попри усі негаразди, вона зберіглася й існує понині. Сьогодні за даними регіонального інформаційного порталу «Тернопільщина», область (разом з містом Тернопіль) налічує 46 музичних шкіл та шкіл мистецтв, в яких є музичне відділення [131]. У всіх них є фортепіанний відділ, що свідчить про те, що в регіоні фортепіанне мистецтво є базовою складовою музичної освіти.

Нині у Тернополі продовжують свою діяльність дві музичні школи, які були започатковані в радянський період. Тернопільська музична школа №1 ім. В. Барвінського виникла на основі Тернопільської філії Львівського Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у 1939 році, про що ми писали у відповідному розділі. На сайті навчального закладу [162] можна прочитати його історію та ознайомитися з сучасним станом. Нині у школі навчаються 620 учнів, а всього за роки її існування було випущено близько 6 тисяч учнів.

На фортепіанному відділі вчилися такі відомі особистості як композитори Ігор Поклад та Іван Небесний, піаністка Оксана Рапіта, про яку ми скажемо далі, а також багато музикантів, які нині працюють у музичних школах міста й області, музичному коледжі та Тернопільському педагогічному університеті, а також в інших мистецьких закладах України. У

приміщенні закладу є світлиці, присвячені діяльності видатним тернополянам – В. Барвінському (організатор – І. Одобецька), В. Безкоровайному (організатор – С. Кушнір), І. Крих (організатор – Р. Новицька) [162].

Музична школа № 2, які нині носить ім'я М. Вербицького, була заснована у 1969 році. Сьогодні це потужний навчальний заклад, який здійснює навчальний процес та веде активну концертну діяльність. Нині у школі навчається 630 учнів, і найбільша кількість (219) – на фортепіанному відділі. Високий рівень підготовки юних піаністів неодноразово підтверджувався нагородами, які отримували учні школи за участь у міських та обласних конкурсах. Серед найбільш відомих випускників-піаністів – О. Хіль, яка нині працює в Одеській національній музичній академії ім. А. Нежданової [163].

Орім того, в Тернополі працює Тернопільська обласна профспілкова школа мистецтв, а також мистецька школа при Тернопільському мистецькому фаховому коледжі ім. Соломії Крушельницької.

Класи загального фортепіано діяли при факультеті початкових класів Тернопільського педагогічного інституту, але лише з 1992 року з відкриттям нової спеціальності «Музичне виховання» та утворенням у 1993 році музично-педагогічного факультету молодь Тернопілля отримала змогу здобувати вищу музичну освіту в Тернополі. Серед перших педагогів-піаністів, які започатковували класи фортепіано на базі факультеті підготовки вчителів початкових класів Тернопільського педагогічного інституту (сьогодні – Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка) були випускниці Львівської консерваторії ім. М. В. Лисенка О. Алікберова (Лазаревська), Н. Турчин (Терещук), І. Зарудна, І. Побилець (Гринчук), Л. Проців, ряд педагогів Тернопільського музичного училища та ДМШ м. Тернополя, які працювали за сумісництвом: І. Тітяєва, Р. Новицька та ін. Сьогодні клас фортепіано як основного музичного інструмента ведуть також вихованці Львівської

національної музичної академії ім. М. В. Лисенка кандидати мистецтвознавства О. Гиса та С. Маловічко.

Тривалий час підготовка студентів у Тернопільському національному педагогічному університеті ім. Володимира Гнатюка велася за музично-педагогічною спеціальністю. У 2016 році було відкрито магістратуру, а у 2022 році бакалаврат за спеціальністю 025 Музичне мистецтво. Відповідно цієї спеціальності ведеться підготовка піаністів. Отже, сьогодні на Тернопіллі вже є повний цикл підготовки професійних піаністів зі спеціальності 025 Музичне мистецтво, а тому ми можемо говорити про якісно новий етап розвитку тернопільської фортепіанної школи.

Окрім педагогічної, викладачі фортепіано та студентів їх класів беруть активну участь у концертно-просвітницькій діяльності як складовій фахової підготовки музиканта-педагога. Так, від початку заснування кафедри діяла «Шкільна філармонія» під керівництвом першої завідувачки кафедрою, кандидата педагогічних наук доцента А. Шинкаренка. У рамках «Шкільної філармонії» у низці шкіл міста та Тернопільського району були представлені тематичні цикли програм концертів-лекцій із інструментальних та вокальних творів зарубіжних і вітчизняних композиторів, зразків сучасної музики [35, с. 275].

Оскільки в закладі відбувається підготовка студентів не лише за музичною, а й педагогічною спеціальністю, викладачі фортепіано свої наукові дослідження присвячують не лише мистецтвознавчим, а й педагогічним проблемам. Ці праці є міждисциплінарними і написані на межі мистецтвознавства і педагогіки. Так, викладачі кафедри Л. Кондрацька, Б. Водяний, В. Водяна, Я. Топорівська, С. Маловічко та авторка цієї дисертації написали статтю, присвячену обґрунтуванню педагогічної моделі біоетичного виховання музиканта-виконавця [205]. Суть запропонованої педагогічної моделі полягає в концепції музичного виконавства як робочої кімнати душі, а її провідна ідея – метафоризація інтонованого почуття емоційного одкровення як антропологічного дискурсу. Основою



запропонованої моделі є теорія коннективізму метафоричної інтерпретації, а спрямованість перформативної діяльності визначається стратегією творчого кластеризування, яка передбачає відтворення музичних сценаріїв ціннісного вибору [205, с. 198].

Проблемам музичної педагогіки присвячені статті авторки дисертації, написані у співавторстві з викладачами мистецьких дисциплін освітніх закладів інших регіонів України. У статті «Критерії та рівні сформованості сценічно-виконавської культури учня» [38], написаній у співавторстві з кандидатом мистецтвознавства, доцентом кафедри мистецьких дисциплін Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка Ю. Грицун та викладачкою Сумської дитячої музичної школи № 1 Г. Соколовою, було розроблено, систематизовано й описано критерії, що характеризують рівень сформованості сценічно-виконавської культури учня-піаніста. У статті «Інноваційні підходи до фахової підготовки майбутніх викладачів інструментально-виконавської майстерності у закладах вищої освіти» [39], написаній у співавторстві з кандидатом мистецтвознавства, доцентом кафедри мистецьких дисциплін Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка Ю. Грицун та викладачкою кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та методики музичної освіти Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії В. Шубіною, вказано на застарілість підходів у підготовці викладачів інструментальної майстерності та здійснено розробку рекомендацій, які спрямовані на подолання проблем, що перешкоджають реалізації інноваційних підходів у процесі підготовки конкурентоспроможних викладачів-інструменталістів. Ці та інші аналогічні дослідження проводилися повністю або частково на базі Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка як результат роботи зі студентами-піаністами. Зазначені розробки спрямовані на підвищення ефективності роботи викладача та впровадження інноваційних методів викладання.

Виконавсько-концертна складова фортепіанного мистецтва неможлива без відповідних організацій та фестивально-конкурсного руху. У XIX – першій половині XX століття основними осередками концертної діяльності були численні товариства, у другій половині XX і до сьогодні – державні філармонії та інші концертні заклади.

У 1939 році у приміщенні колишнього «Міщанського братства» була організована Тернопільська обласна філармонія [164]. Її активна діяльність розпочалася вже після 1944 року. На жаль, фортепіанне мистецтво сьогодні, як і раніше, мало представлено в обласній філармонії. У минулому столітті у філармонійному колективі працювало фортепіанне тріо у складі Романа, Ярослава і Габрієли Теленко. Дата створення тріо – 1976 (відповідно інформації з сайту Філармонії), 1979 (згідно даних статті О. Довгань [48, с. 114]) рік. Більше інформації про цей колектив ми можемо знайти у розвідці О. Довгань, яка зазначає, що «камерно-інструментальне тріо у складі Габрієли, дружини Ярослава (фортепіано), Романа (віолончель) і Ярослава (скрипка) Теленків почало функціонувати як одиниця в Тернопільській філармонії у 1979 році, концертуючи теренами Тернопілля, а вже з 1980 року, згідно з планом “Укрконцерту”, гастролювало містами України» [48, с. 114]. На жаль, у статті більшу увагу приділено братам Роману та Ярославу Теленкам, про піаністку Габрієлу Теленко, уродженку Ужгорода, сказано мало. Зазначено, що вона отримала фортепіанну освіту у Львівській консерваторії ім. М. Лисенка, а її творче життя як виконавця і педагога пов’язано з Тернополем [48, с. 116]. Сьогодні, на жаль, у штаті Тернопільської обласної філармонії вже немає подібного колективу, як і солістів-піаністів (є лише концертмейстери). Зазначимо однак, що попри це, фортепіанна музика у філармонії звучить завдяки виступам гастролерів та мистецьким фестивалям і конкурсам.

Окрім філармонії, важливу роль у концертному житті міста та області відіграє Муніципальний Галицький камерний оркестр [112]. Цей колектив виконує різноманітний репертуар, у тому числі твори для фортепіано з оркестром. З 2023 року солістом колективу є піаніст В. Бобровський –

випускник Тернопільського музичного училища імені С. Крушельницької та Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка, лауреат всеукраїнських та міжнародних конкурсів. В. Бобровський дає сольні концерти, виступає з різними музикантами, є учасником багатьох творчих проєктів, у тому числі міжнародних. Піаніст пропагує музику українських авторів, серед яких В. Барвінський, М. Вериківський, Н. Нижанківський, М. Скорик, Є. Станкович, Я. Степовий, С. Людкевич, Л. Ревуцький.

Тернопільський академічний український драматичний театр імені Т. Г. Шевченка [165] також бере участь у музичному житті міста та регіону. Окрім вистав, в театрі періодично проводяться музичні вечори, в тому числі й фортепіанні. Вже кілька років існує проєкт «Музичні вечори в театральному фойє», де тернополяни можуть почути музику провідних музикантів міста, регіону та зарубіжних виконавців.

Серед конкурсів, відповідно інформації, розміщеної на сайтах коледжу та першої музичної школи міста, назвемо передусім обласний конкурс юних піаністів імені В. Барвінського, який з 2003 року щорічно у лютому відбувається серед учнів мистецьких шкіл. Його метою є виявлення обдарованих дітей та стимулювання їх творчості, а також популяризація творчої спадщини В. Барвінського та музики сучасних українських композиторів. Засновниками та організаторами цього мистецького форуму є управління культури і мистецтв Тернопільської міської ради та Тернопільська музична школа № 1 імені В. Барвінського.

У квітні 2023 році Тернопільським мистецьким фаховим коледжем імені Соломії Крушельницької було організовано обласний конкурс «Піаністи Тернопілля», в якому могли взяти участь молоді піаністи у трьох вікових групах: молодшій (від 9-ти до 12-ти років), середній (від 13-ти до 15-ти років) та старшій (від 16-ти до 19-ти років). Обов'язковою частиною програми є виконання твору українського композитора.

Конкурси піаністів Тернопілля є свідченням того, що керівники області та його мистецька спільнота дбають про розвиток фортепіанного мистецтва

регіону. Завдяки цьому можемо впевнено казати, що процес розвитку тернопільської фортепіанної школи триває.

На завершення зупинимося на деяких персоналіях, які є важливими для характеристики фортепіанного мистецтва Тернопілля на двох останніх етапах його розвитку. Доньки Ірини Крих, яка є однією з визначальних персон розвитку фортепіанного мистецтва Тернопілля, Марія і Лідія після переїзду до Львова навчалися у Львівській десятирічці (М. Крих у класі В. Барвінського, І. Негребецької, Л. Голембо, Л. Крих – О. Бережницької і Л. Голембо) та Львівській консерваторії (обидві у класі О. Ейдельмана). Їхня діяльність подальша творча та педагогічна діяльність проходила поза межами Тернополя, тому на їх постатях ми не будемо зупинятися. Зазначимо однак, що зв'язки між львівською і тернопільською школою у другій половині ХХ століття не припинялися, і сестри Крих виховали цілу плеяду музикантів, у тому числі тернополян, а тому вони також є частиною історії тернопільської фортепіанної школи.

Серед тернопільських династій музикантів виділимо династію Рапіт. Оксана Рапіта (нар. 1964 року) навчалася у Тернопільському музичному училищі ім. С. Крушельницької у Лесі Корній, випускниці Львівської державної консерваторії, впродовж 1983–1988 років – в класі Л. Крих. Від 1991 року О. Рапіта розпочала педагогічну діяльність у Львівській консерваторії, поєднуючи її з сольною, ансамблевою концертною діяльністю як лауреат низки міжнародних конкурсів. Її репертуар включає великий обшир фортепіанної музики: від класики – до прем'єрних виконань творів сучасних митців, зокрема і українських композиторів В. Флиса, А. Рудницького, Г. Гаврилець, Л. Сидоренко, Ю. Кофлера та ін. [85, с. 190–192]. Продовжуючи традиції своїх педагогів, О. Рапіта виступала в дуєті з О. Андрейко (скрипка) в театрі-студії «Доля», а від 1995 року є учасницею фортепіанного дуєту з М. Драганом, який готує різнопланові концертні програми, презентуючи їх у залах Львова, Тернополя, інших міст України, у форматі телезаписів та ін. Тернополяни пам'ятають також її дуєти з

М. Скориком, які презентували авторські переклади для 2-х фортепіано, численні концерти із творів В. Барвінського та інших українських композиторів. Родинну піаністичну традицію продовжив її син Андрій Драган, який успішно концертує в Україні та за її межами. Серед вихованців О. Рапіти – уродженець Тернополя В. Валентієв (студент Л. Корній у Тернопільському училищі), який продовжує музичну кар'єру за кордоном.

Якщо О. Рапіта є тернополяною, що веде викладацьку та концертну діяльність поза межами міста, то педагогічна, творча та едиційна діяльність Ірина Гринчук відбувається безпосередньо в регіоні. І. Гринчук є кандидатом педагогічних наук, працює в Тернопільському національному педагогічному університеті ім. Володимира Гнатюка. Окрім викладацької діяльності, вона та її учні є активними учасниками концертного життя Тернополя. На основі її приватного архіву та публікації [35], коротко висвітлимо її діяльність.

Серед мистецьких акцій, у яких брали участь І. Гринчук та учні її класу – вечори камерної інструментальної музики на факультеті та на сцені головного корпусу університету, літературно-музичні композиції, що присвячені творчості українських поетів Б. Лепкого, В. Стуса, В. Симоненка. Серед програм – поетично-музична композиція «Я все віддам для тебе, Україно», присвячена пам'яті відомого крайнина – поета Левка Крупи (2005) [35, с. 277].

Студентами класу І. Гринчук репрезентовано низку тематичних фортепіанних проєктів, серед них найбільш вдалих – музично-поетичні композиції «Три музичні портрети» (Д. Бортнянський, Й. Брамс, С. Франк), «Ліричний герой романтизму», «Від Д. Бортнянського – до М. Скорика», вечір фортепіанних дуетів та ін. [35, с. 280]. З останніх, пам'ятних для І. Гринчук, – виступ в концерті на святкуванні 25-ліття факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Традицією класу І. Гринчук стали також концерти-звіти класу, програми для вечорів камерної музики, підготовлені спільно із студентами інших виконавських класів (скрипки, віолончелі, бандури).

Прослідковуючи становлення виконавських традицій класу доцента І. Гринчук, представимо коротко деяких її випускників, які здобували додаткову спеціалізацію як викладачі фортепіано. Серед перших назвемо Н. Скалій, яка стала дипломанткою Всеукраїнського міжвузівського конкурсу піаністів та вокалістів «Викладач-музикант ХХІ століття» (Луганськ, 1998). У її конкурсній сольній програмі прозвучали Соната ор. 7 e-moll Е. Гріга, Угорська рапсодія № 11 Ф. Ліста, та обов'язковий твір – Прелюдія Г. Ковальової, що була написана спеціально до конкурсу. У третьому турі, який передбачав проведення фрагменту уроку або виховного заходу, журі відзначило бесіду «Відроджувані імена. Василь Барвінський (до 110-річчя з дня народження)» [35, с. 281]. У рамках бесіди як ілюстрація прозвучали «Шість мініатюр на українські теми». Цикл мініатюр нашого славетного земляка вперше прозвучав тоді у Луганську, викликавши інтерес до його трагічної постаті і великого таланту.

Творчо реалізувалася і випускниця класу С. Жмінка, яка стала дипломанткою II Міжнародного фестивалю слов'янської фортепіанної музики (Мелітополь, 2000), у якому змагалися студенти мистецьких закладів України та країн СНД. Міжнародне журі відзначило її виконання Прелюдії і фуґи на українські теми Н. Нижанківського та Варіацій «Українка» Й. Витвицького. С. Жмінка також залучалася до виступів на різних мистецьких акціях, звітах факультету. Сьогодні вона – педагог по класу фортепіано у ДМШ с. Острів та концертмейстер Центру творчості дітей та юнацтва м. Тернополя [35, с. 281–282].

Випускниця класу І. Гринчук Ю. Панькевич стала дипломанткою V Міжнародного фестивалю слов'янської фортепіанної музики (Мелітополь, 2004). Журі відмітило її інтерпретацію Гавоту F-dur М. Лисенка, «Київського триптиху» Б. Фільц. Ю. Панькевич успішно виступила також на V Міжнародному фестивалі-конкурсі молодих виконавців «Кримська весна – 2006» (Ялта). Ю. Панькевич брала активну участь у різних концертних програмах факультету, успішно захистила магістерську роботу, присвячену

інтерпретації сюїтних циклів українських композиторів (Лесі Дичко, Б. Фільц та ін.), із ілюстрацією їх виконавської інтерпретації. Нині Ю. Панькевич займається творчою і педагогічною роботою в Києві [35, с. 282].

Серед студентів наступних випусків – К. Куртяк, переможниця I етапу Всеукраїнської олімпіади з музичного мистецтва, яка виступала у концертах камерної фортепіанної музики як сольо, так і в фортепіанному дуеті з І. Лещук. Нині К. Куртяк проводить активну педагогічну, концертно-просвітницьку діяльність у ДМШ м. Хуст Закарпатської області. Друга учасниця дуету І. Лещук, звершуючи навчання, підготувала концертну програму камерної фортепіанної музики разом із молодшою студенткою класу М. Дорошевич, у якому традиційно крім зарубіжної музики звучали твори вітчизняних композиторів Д. Бортнянського, С. Борткевича, Н. Нижанківського та ін. [35, с. 282–283].

І. Гринчук є палкою шанувальницею і популяризаторкою української музики. Це вилилося, зокрема, у підготовлених нею семи випусках методичних посібників з творів українських композиторів різних епох, підготовлених разом з О. Горбач. До збірників увійшли зразки фортепіанної музики композиторів різних регіонів України, української діаспори, митців, пов'язаних із Тернопіллям, а також навчально-методичний посібник «Фортепіанні твори М. Вериківського», що вийшов з друку до відзначення 120-річчя від дня народження митця. Матеріали випусків активно використовуються у репертуарі фортепіанних класів мистецьких закладів освіти Тернопілля та різних регіонів України, а також для слухання музики на уроках музичного мистецтва [35, с. 278–279].

Концертно-просвітницькі традиції класу І. Гринчук продовжили її численні вихованці. Серед них, зокрема, викладач Терехівського коледжу культури О. Яременюк, концертмейстери Тернопільського мистецького фахового коледжу ім. С. Крушельницької Н. Скалій та Н. Дергак, педагоги дитячих музичних шкіл області Л. Шафран, М. Плебан, І. Ференц, С. Нечай, Н. Догляд, Т. Дмитрук, С. Копилова та ін. Серед випускників-піаністів

заочного відділення – педагоги-методисти Л. Дідик, Н. Дзвінка, В. Прус, І. Черняк, Н. Гумницька, О. Громик, Н. Зендран, О. Довбуш (Лацік), Т. Сасанчин, В. Луцко, О. Милькус та ін., які поєднують навчально-методичну роботу з культурно-просвітницькою на базі загальноосвітніх та дитячих музичних шкіл, Центрив дитячих творчості Тернополя, Тернопільської, Львівської, Хмельницької областей [35, с. 285].

Авторка цієї роботи також є представницею тернопільської фортепіанної школи. Після навчання у 1999–2003 роках у Тернопільському обласному державному музичному училищі ім. С. А. Крушельницької (тепер – Тернопільський мистецький фаховий коледж ім. Соломії Крушельницької) на фортепіанному відділі у класі С. Кисловець було вирішено продовжити навчання у Тернополі, а саме в Тернопільському національному педагогічному університеті ім. Володимира Гнатюка на факультеті мистецтв. Навчання було успішно завершено у 2006 році і отримано кваліфікацію магістра мистецтва, викладача музично-теоретичних дисциплін. Окрім того, у 2020 році було отримано другу вищу освіту зі спеціальності 073 Менеджмент (Управління навчальним закладом).

Робота з 2020 року на кафедрі музикознавства та методики музичного мистецтва розширило сферу діяльності авторки дисертації та потребувало підготовки до практичної роботи з піаністами, що навчаються за спеціальністю 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) й розробки лекційних курсів «Знакові постаті української музичної культури», «Музична культура української діаспори» для здобувачів вищої освіти спеціальності 025 Музичне мистецтво. І хоча практична робота авторки дисертації зі студентами по класу фортепіано триває недовго, вже є досягнення у педагогічній діяльності. Так, студентка першого курсу освітньої програми «Середня освіта (Музичне мистецтво)» Тетяна Голояд здобула перемогу в номінації: «Класичне фортепіано» на I Міжнародному фортепіанному конкурсі «Piano-Art», який проводився у Словаччині у мистецькому навчальному закладі «Súkromná základná umelecká škola» за підтримки Міністерства культури Словацької республіки. Для



популяризації музичного мистецтва у регіоні відбуваються організація концертів і мистецьких проєктів, у яких бере активну участь і авторка даної роботи. Серед мистецьких акцій останніх років назвемо «Мистецькі системи в епоху історичних змін» (2021), «Музика під час вибухів» (2022), «Музика на скрижалях історії» (2023), Концерт-лекція до 135-річчя від дня народження Василя Барвінського (2023) та ін.

Таким чином, сьогодні тернопільська фортепіанна школа переживає активний злет у двох базових сферах – виконавській та педагогічній, меншою мірою композиторській. Ми вважаємо, що вона має перспективи подальшого розвитку при сприятливих умовах у повоєнну добу.

## **Висновки до розділу 2**

В історії тернопільської фортепіанної школи можна виділити чотири періоди. Перший – аматорсько-професійний – період розпочався у другій половині XIX століття. На цей час припадає перехід від аматорського музикування до професійної освіти та виконавства. Він характеризується несистемністю розвитку, проте саме у цей період формуються три основні складові тернопільської фортепіанної школи – освіта, концертно-виконавська діяльність, композиторська творчість. Ключовими постатями в розвитку фортепіанного мистецтва регіону стали В. Вшелячинський та Д. Січинський, які є уродженцями Тернопілля, працювали певний час на його теренах і не переривали творчі контакти з рідним краєм до кінця життя. Вони заклали підвалини професійного фортепіанного мистецтва регіону та тернопільської фортепіанної школи.

Другий – професійно-інституалізаційний – етап розвитку фортепіанного мистецтва Тернопілля має два підперіоди: професійний (1903–1928) та професійно-інституалізаційний (1928–1939). Перший підперіод розпочався відкриттям Вищого музичного інституту імені М. Лисенка у Львові у 1903 році, а другий – заснуванням у 1928 році

Тернопільської філії Вищого музичного інституту імені М. Лисенка. Важливу роль у розвитку тернопільської фортепіанної школи зіграли В. Безкоровайний, який приклав багато зусиль для відкриття у Тернополі львівського музичного вишу, а також І. Крих – першої його директорки. Викладання у класах фортепіано в Тернопільській філії Вищого музичного інституту імені М. Лисенка було на достатньо високому рівні, заклавши основи піаністичного професіоналізму в його інституційному вимірі.

Третій – професійно-уніфікаційний – етап розвитку фортепіанного мистецтва Тернопільщини розпочався у 1939 році, після окупації західноукраїнських земель Радянським Союзом, і тривав до його розпаду в 1991 році. У цей час мистецька освіта Тернопілля, в тому числі фортепіанна, представлена початковою (мистецькі школи) та середньою (Тернопільське музичне училище) ланками. У цей час відбувається ріст професійної майстерності тернопільських піаністів, однак відсутність в обласному центрі мистецького закладу вищої освіти гальмувала розвиток тернопільської фортепіанної школи.

Четвертий – професійно-трансформаційний – етап триває з 1991 року і ознаменований трансформаційними процесами в розвитку мистецтва й освіти. На початку 1990-х років тернополяни отримують можливість продовжувати навчання музичному мистецтву в рідному місті завдяки відкриттю утворенню у 1993 році музично-педагогічного факультету в Тернопільському педагогічному інституті та відкриттю нової спеціальності «Музичне виховання». Нині на факультеті мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка готуються спеціалісти як з музичної педагогіки, так і музичного мистецтва, в тому числі піаністи. Викладачі цього закладу, окрім педагогічної, ведуть активну концертно-виконавську та едиційну діяльність. Сьогодні ми зі впевненістю можемо говорити, що тернопільська фортепіанна школа переживає злет і має перспективи подальшого розвитку при сприятливих умовах у добу повоєнної розбудови країни.

**РОЗДІЛ 3**  
**ФОРТЕПІАННА МУЗИКА КОМПОЗИТОРІВ**  
**ТЕРНОПІЛЛЯ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ:**  
**ВІД РОМАНТИЗМУ ДО ПОСТМОДЕРНУ**

Регіональний аспект композиторської творчості не часто стає предметом досліджень науковців, які віддають пріоритетність персонологічним студіям. У роботі, присвяченій фортепіанному мистецтву Тернопілля, ми спробуємо поєднати регіональний та персонологічний виміри, обравши більш-менш репрезентативну вибірку фортепіанних творів митців, які були пов'язані з тернопільським регіоном.

На початку оговоримо той факт, що більшість творів, проаналізованих тут, не написані безпосередньо у Тернополі або на Тернопіллі. Фортепіанна музика композиторів, що працювали у тернопільському регіоні, є відносно невеликою за кількістю творів, оскільки зазвичай його уродженці, отримавши початкову освіту, продовжували навчання та працювали за його межами. Тому в роботі для характеристики музики фортепіанних творів тернопільських композиторів буде обрано не лише твори, написані безпосередньо у регіоні, а й за його межами. Зазначимо однак, що у своїй творчості вони репрезентують не лише галицьку музичну традицію, а й тернопільську як регіонально-локальну, яка не могла не відбитися у їх фортепіанній музиці хоча б через той факт, що їхнє формування як особистості і музиканта почалося саме на Тернопіллі.

Ми обрали творчість п'яти митців, які репрезентують тернопільську фортепіанну музику – Дениса Січинського (1865–1909), Василя Безкоровайного (1880–1966), Василя Барвінського (1888–1963), Богдана Климчука (нар. 1945 р.), Івана Небесного (нар. 1971 р.). Для аналізу було обрано сольні фортепіанні твори, серед яких переважають ті, що не були проаналізовані іншими дослідниками або були проаналізовані оглядово, в іншому випадку цей розділ би розрісся до значних масштабів. Також поза

увагою залишилися і камерно-вокальні композиції, в яких фортепіанна партія є розвиненою, а, отже, також може розглядатися в контексті розвитку фортепіанного мистецтва в його камерно-ансамблевій іпостасі.

Завданням цього розділу є показ фортепіанного доробку композиторів Тернопілля у їх жанрово-стильових орієнтирах, показ тяглості традицій у регіональному та персонологічному вимірах. Завдання обумовили структуру розділу, який складається з чотирьох підрозділів.

### **3.1. Фортепіанна творчість Дениса Січинського у вимірах регіональної культури: жанрово-стильові пріоритети**

Говорити про оригінальну музику композиторів Тернопілля можна лише на початку ХХ століття, коли відбулася первісна інституалізація музичної освіти та виконавства в регіоні. Одним з перших тернопільських композиторів, що писав музику для фортепіано, був Денис Січинський (1865–1909). У його доробку фортепіанна музика не посідала провідного місця, однак зіграла важливу роль у становленні регіональної музичної традиції. Зазначимо, що фортепіанні твори композитора донедавна оцінювалися не надто високо. Як зазначає І. Новосядла, «радянська фортепіанна педагогічна практика заперечувала використання творів композиторів Галичини II половини ХІХ ст., вважаючи музику цих композиторів примітивною та меншовартісною. Написані з метою “домашнього ужитку”, такі твори не відповідали завданням радянської системи музичної освіти через відсутність в них основного критерію “суспільної значимості” мистецького твору – його ідейної спрямованості» [119, с. 68]. Саме тому така глибока науковиця як С. Павлишин у монографії 1980 року після короткої характеристики фортепіанних п'єс Д. Січинського резюмує, що ці твори «в кінці ХІХ і на початку ХХ століть поповнили вбогий репертуар домашнього музикування. Широко популярні в свій час у міському побуті, вони незабаром перестали виконуватися і були забуті» [124,

с. 42]. Ставлення до фортепіанної музики Д. Січинського було, безумовно, ідеологічно заангажованим. Занижена оцінка художнього рівня його творів та можливість їх використання в педагогічному репертуарі, як вважає І. Новосядла, є несправедливою [119, с. 70], а тому потребувала перегляду. Сьогодні, коли фортепіанна музика Д. Січинського часто звучить на концертах і є частиною навчального репертуару, фортепіанну музику композитора вже належним чином оцінено. Так, О. Німилевич у підготовленою нею виданні «Денис Січинський. Фортепіанні твори» констатує, що «яскрава, емоційна, виразна мелодика є найціннішою рисою творчості Д. Січинського» [46, с. 11]. І. Фрайт зазначає, що фортепіанна музика композитора – це високохудожні композиції, які «спрямовані на те, щоб прищепити молодому поколінню любов до свого народу, історії, мови та залучити їх до національної музичної культури» [186, с. 89].

На сьогоднішній день далеко не вся фортепіанна творчість композитора осмислена як в контексті регіональної традиції, так і загальноукраїнської, не всі його твори проаналізовані. Тому зосередимося передусім на тих композиціях митця, які ще не були досліджені, а також дамо коротку характеристику низці творів, до яких вже зверталися науковці, але які, на нашу думку, потребують більш детального аналізу.

Фортепіанні мініатюри Д. Січинський писав протягом свого життя. І хоча вони не були написані в безпосередньо в Тернополі, проте в усіх них знайшов відбиток не лише загальна галицька, а й тернопільська регіональна традиція. Свої перші фортепіанні твори Д. Січинський, переважно, писав під впливом прослуханої музики, створеної композиторами-класиками. Так, траурний марш «Живих скликаю, мертвих оплакую» (1893), як зазначає С. Павлишин, «вказує на певний зв'язок з маршем Шопена з сі бемоль мінорної сонати» [124, с. 41]. Це не є дивним, бо музика Фредерика Шопена споріднена з образною сферою Д. Січинського, зокрема елегійним і ностальгійним характером. Близьким за характером та будовою є другий жалобний марш «Важко і сумно» (1901), що пояснюється як жанровою

специфікою, так й індивідуальним стилем композитора. Як зазначає О. Німилович, «обидвом п'єсам притаманний прийом унісонних вступів, складна тричастинна форма, надзвичайна виразність і наспівність тем. Композитор використовує пісенне терцеве і секстове двоголосся у обох маршах <...> Мелодії маршів – ліричні пісні, виконані на широкому диханні» [46, с. 6]. Обидва траурні марші є фортепіанними композиціями Д. Січинського, в яких відбувалося становлення його індивідуального стилю, і в них ми вже знаходимо ті риси, які будуть притаманні його більш зрілій фортепіанній музиці.

«Марш “Сагайдачний”» (1898) (оригінальна назва згідно рукопису «Сагайдачний (Марш)» [50, с. 245]) є також зразком маршової музики, але характер та образність в ньому є цілком іншими. Оскільки композитор в цей час займався збиранням народнопісенної творчості, він намагався найяскравіші її зразки використовувати у своїх композиціях, зокрема й у фортепіанних. У «Марші “Сагайдачний”», як зазначає С. Павлишин, композитор використав мелодії народних пісень «Там на горі та й жінці жнуть», «Дівча в сінях стояло» та «І шумить, і гуде» [124, с. 41]. О. Німилович вказує на використання двох народних пісень – «Ой, там на горі жінці жнуть» та «Дівка в сінях стояла» [46, с. 6]. Деякі розбіжності у визначенні першоджерел не є випадковими, бо композитор у творі доволі вільно поводить з народними темами, які є впізнаваними, але не є точними цитатами. Такий підхід до роботи з фольклором свідчить про композиторську майстерність Д. Січинського, зокрема про його вміння розробляти музичний матеріал.

Музична форма маршу – складна тричастинна, і в цьому композитор слідує традиціям жанру. Відхід від типової жанрової моделі полягає у використанні у п'єсі немаршових тем, зокрема звертання до жартівливих пісень. Проте такий підхід є цілком виправданий, оскільки ритміка останніх є спорідненою з похідними піснями.

Розпочинається «Марш “Сагайдачний”» невеликим чотиритактним вступом, після якого йде перша частина тричастинної форми, яка також є контрастною і в ладотональному (a-moll і C-dur), і тематичному відношенні. У жанровому відношенні цей розділ є різноманітний, бо його теми спираються на базові первинні жанри – марш, пісню, танець. Проте музика першого розділу від цього не стає строкатою, оскільки поєднана стихією українського мелосу у його жанровому розмаїтті.

Середній розділ тричастинної форми (тріо) контрастує крайнім у тематичному та тональному відношенню (тональності F-dur і d-moll). Відмінним є жанрова основа твору, яка повністю спирається на тематизм танцювальних пісень, а маршевість як жанрова основа поступається танцювальності. Єднає крайні розділи тричастинної форми з тріо ладова перемінність, яка характерна для української народної музики.

Музичний стиль твору цілком вкладається у романтичну парадигму з його опорою на народні теми та звертанні до національно орієнтованої тематики. Твори такого змісту були поширені в українській традиції, що відмічає О. Німилович, яка вказує на аналогічні за змістом та характером фортепіанні композиції М. Лисенка, М. Завадського, П. Сокальського [46, с. 6].

Сьогодні «Марш “Сагайдачний”» увійшов до концертного та навчального репертуару. Завдяки яскравому мелодизму й майстерній роботі з музичним тематизмом п'єса отримала заслужене визнання у публіки, доводячи, що фортепіанна музика Д. Січинського має не лише історичну, а й художню цінність, а також потужний патріотично-виховний потенціал.

П'єса «**В не забудь**» (1906) (оригінальна назва згідно рукопису «В “не забудь!”») [50, с. 248]) жанрово визначена як прелюдія, а, отже є лаконічною у змалюванні художнього образу. Вона має усього шістнадцять тактів, а її форму можна визначити як просту двочастинну репризу. За характером цей твір є меланхолійно-елегійним, який є визначальним як для музики романтичної доби, так і модернізму.

Твір відзначається яскравим мелодизмом, притаманним музиці Д. Січинського. Мелодія має пісенну основу, яка близька скоріше до солоспіву, ніж народної пісні. У мелодиці чергуються поступовий рух з мелодичними стрибками, що надає їй гнучкості та пластичності. При цьому мелодизм твору безумовно є інструментальним, про що свідчить широкий діапазон мелодії, який охоплює майже дві октави. Відзначимо піаністичність твору, що свідчить про володіння Д. Січинським інструментом як піаніста та відповідною композиторською технікою.

Пісенно-романсові витоки твору підкреслюються особливістю фактури, де чітко розмежовано мелодію та супровід. Така фактура є характерною для романтичної мініатюри, її ми знаходимо зокрема у творах Ф. Шопена різних жанрів. Гармонічна мова п'єси «В незабудь» також цілком відповідає романтичному стилю. Двочастинна репризна форма надає твору урівноваженості та завершеності.

Твір є нескладний для виконання, оскільки призначався для домашнього музикування. Сьогодні п'єса «В незабудь» є частиною навчального репертуару, тому вельми цінними є методичні рекомендації упорядників збірок щодо виконання того чи іншого твору. Авторі-упорядники навчального посібника «Фортепіанні твори українських композиторів» І. Гринчук і О. Горбач [182], де опубліковано п'єсу «В незабудь», радять виконавцям «зосередитись на чіткій диференціації мелодії та супроводу, на гнучкому фразуванні, різноманітності динамічних нюансів, щільній запізнюючій педалізації» [182, с. 104]. Наголосимо, що п'єса «В незабудь» має беззаперечну художню цінність і є прикрасою українського репертуару для фортепіано, в тому числі й педагогічного.

Одним з найпопулярніших фортепіанних творів Д. Січинського є «**Пісня без слів**» (1901) (у рукопису назва твору «Пісьнь без слів», відповідно до тогочасного правопису [50, с. 243]). Причиною її найбільшої популярності, окрім безсумнівної художньої цінності, є друк за радянських часів [46, с. 6]. Цей твір і сьогодні часто звучить на концертах. О. Німилович



відзначає елементи полонезу в її жанрових витоках, які представлені в характерній ритмічній фігурі [46, с. 6–7]. Автори-упорядники збірки «Фортепіанні твори українських композиторів» І. Гринчук та О. Горбач підкреслюють виразну мелодику п'єси, «у якій поєднуються декламаційні (пунктирні квартові інтонації, акцентовані дисонанси та ін.) і більш вокалізовані (терцові та секстові низхідні інтонації, прикрашені мелізмами) компоненти. У акомпанементі використано арпеджований та акордовий виклад, що поєднує різні види артикуляції. Отже, такий виклад, часте використання пауз і фермат створюють враження драматичного романсу як монологу-роздуму у складних життєвих обставинах, у хвилини болісних пошуків рішень» [182, с. 104]. В цілому ми не можемо не погодитися з характеристикою мелодії та мелодичного розвитку у п'єсі, які надають твору, окрім полонезу, жанрові ознаки солоспіву-монологу. Проте хотілося б зупинитися на музичній формі твору, яка є простою подвійною тричастинною формою, але має відмінності від її традиційної структури АВАВА за рахунок додавання ще однієї частини, яку ми позначили як С (АСВАВА), а також тематичним повторам на рівні не лише частин форми, а й її складових. У процесі розгортання музичного матеріалу в п'єсі спочатку вимальовується тричастинна форма АСА<sub>1</sub>, бо наприкінці повертається тематичний матеріал експозиційного викладу, але оскільки А<sub>1</sub> завершується серединною каденцією на домінанті, то функцію репризи виконує наступний розділ. Таким чином А<sub>1</sub> більш коректно визначити як В, а наступний – як А, бо він є справжньою тематичною репризою (структура – АСВА). Після цього йде повтор частин АВ, тому п'єса має подвійну тричастинну форму з додаванням в середині твору ще однієї частини, яка не є формотворчою (АСВАВА).

Варто відзначити більш детальну й тонку тематичну роботу композитора, що виникла завдяки повторності у розділах В і А, яка формує підґрунтя наскрізного розвитку в творі. Більш детально структуру п'єси, якщо не враховувати невеликі видозміни у мелодиці й фактурі, можна

схематично визначити так: abcdebabebab, де А – ab, С – cd, В – eb. Завдяки цьому виникає безперервність мелодичного розвитку, оскільки тематичний і структурний компоненти не завжди збігаються. Завдяки повторності у п'єсі є риси рондальності, де рефреном слугує частина b, яка повторюється найчастіше – 5 разів. Відмітимо, що саме цей елемент форми (b) є найбільш національно маркованим завдяки мелодиці, а також фактурі з мелодизованим басом та терцієвим викладом мелодії, який закріпився ще в барокову добу, а тому є одним з культурних кодів української музики. Його використання у п'єсі композитора формує підвалини національної визначеності музичної мови Д. Січинського.

У стильовому відношенні «Пісня без слів» є романтичним твором, в якому яскраво виражені риси українського романтизму. На завершення відзначимо, що «Пісня без слів» попри її вокальні прообрази, є фортепіанним твором, де знайшли своє продовження традиції шопенівської музики, яку композитор перейняв від свого вчителя В. Вшелячинського під час свого навчання у Тернополі. Піаністичність твору, поєднана з яскравим мелодизмом, а також національно маркована музична мова зробили цей твір одним з найпопулярніших в українському навчальному та концертному репертуарі ХХІ століття.

Показовою для творчості Д. Січинського є й композиція «**На філях Дністра**» (1897). Як зазначає О. Німилович, у цьому творі Д. Січинський долучається до традиції концертних вальсів в українській музиці, а саме творів М. Лисенка, М. Калачевського, П. Сокальського, С. Абрисовського, Г. Ходорковського [46, с. 7].

«На філях Дністра» – одна з найбільш розгорнутих композицій для фортепіано Д. Січинського. О. Німилович подає таку структуру твору: вступ, три вальси і розгорнену коду, де усі частини є чітко розмежованими [46, с. 7]. Ймовірно, такий поділ був у рукописі твору, а тому нею було запропоновано саме таку структуру відповідно авторського тексту. Втім, більш детальний аналіз композиції дозволяє дещо по-іншому подивитися на неї, зокрема

побачити не лише сюїтність як принцип організації матеріалу, а цілісність композиції з чіткою драматургією.

Композиція вальсу «На філях Дністра» має тричастинну будову, але не класичну АВА, а АВСА (якщо більш точно – АВСА<sub>1</sub>), тобто з розширеним середнім розділом. Подібну будову ми бачили у «Пісні без слів», де композитор порушив базову структуру тричастинної форми, додаючи ще один розділ у середині твору. Тональна драматургія, як і тематична, також засвідчує те, що п'єса має тричастинну будову: А (g-moll) – В (Es-dur) – С (c-moll)– А<sub>1</sub> (g-moll).

Тема вступу розпочинає твір, а її розширений та видозмінений повтор на межі розділів відкриває заключну частину – видозмінену репризу (А<sub>1</sub>). Перший розділ (А) має три теми (abc), перші дві – повільні, третя швидка та граціозна. Аналогічним чином побудовані середні розділи (BC), за винятком того, що вони мають не три, а дві теми, які контрастують між собою. У репризі (А<sub>1</sub>) тем вже не три, а дві (ac). Ідентичність структури та драматургії у кожній частині твору цементує композицію вальсу та робить її цілісною.

Попри розмаїття тематичного матеріалу, у творі «На філях Дністра» ми бачимо надзвичайно тонку музично-драматургічну роботу композитора, зокрема що стосується роботи з тематизмом та організацією цілого. Цей твір як зразок романтичного вальсу сьогодні звучать на сцені і є одним з найбільш виконуваних творів Д. Січинського.

**«Концертна мазурка»** (1904) також є часто виконуваним твором. В цій п'єсі на першому плані традиційне для фортепіанної музики Д. Січинського шопеніанство, яке стало однією з рис музики композитора, сформоване у тернопільський період його життя. О. Німилович щодо цього твору зазначає, що композитор услід за Ф. Шопеном використав прикмети двох польських народних танців – обертаса і мазура. У «Концертній мазурці» є й інші елементи народного походження, зокрема, тріольний ритм, наслідування народних інструментів (арпеджіато, лідійська кварта,

альтерація як вияв ладової перемінності, орнаментування – форшлагги, морденти групето) [46, с. 8].

Однак суто романтичних, в «Концертній мазурці» ми бачимо риси музики модернізму, які виводять цю п'єсу за межі романтизму. Якщо говорити про музичну форму, то вона є простою тричастинною з контрастною серединою. В першій частині вражає тематична робота, де композитор у періоді повторної будови, що має чотири речення<sup>1</sup>, варіює основну тему (переважно у другій половині кожного речення, найбільші видозміни – у четвертому періоді), завдяки чому кожен раз музичний матеріал звучить по-новому. Повторність у поєднанні з варіюванням як формою розвитку споріднює «Концертну мазурку» з «Піснею без слів» і свідчить про пріоритетні форми роботи з музичним матеріалом. Але, на відміну від «Пісні без слів», «Концертна мазурка» відрізняється цілеспрямованістю драматургічного розвитку з динамізацією та кульмінацією наприкінці твору. Середній розділ відтіняє меланхолійний образ, що панує у крайніх частинах, більш урочистим і дещо патетичним характером, чого не було в шопенівських мазурках, але пояснюється концертністю, а не камерністю інтерпретації жанру, що підкреслено в назві твору.

Попри романтичні прообрази, «Концертна мазурка» Д. Січинського має риси модернізму, які найбільш виразно виявлені в гармонії твору, зокрема в зонах уповільнення руху. Якщо серединні та заключні каденції у більшості випадків є гармонічно визначені, то в зонах кадансування, що припадають на парні такти, звучання субдомінанти після домінанти замість тоніки, яка швидко змінюється субдомінантою, є нетиповим для танцювальних жанрів романтичної доби. Завдяки такому гармонічному рішенню звучання музики, попри яскраво виражене танцювальне начало, набуває ефемерності, а музичний образ – недомовленості та загадковості. Безумовно, ми можемо говорити лише про риси модернізму у фортепіанній

---

<sup>1</sup> Повторність матеріалу дає підставу визначити структуру першої частини як період з чотирьох речень, а не просту двочастинну форму, хоча тональний план п'єси є розвинений, з модуляціями в паралельну тональність та тональність домінанти.

музиці Д. Січинського, проте вони є достатньо яскравими, щоб говорити про еволюцію творчості композитора та відхід від суто романтичної стилістики.

Сьогодні «Концертна мазурка» є частиною навчального репертуару дитячих музичних шкіл, оскільки не є надто складним у технічному відношенні твором, проте для аматорів він був доволі непростим, хоча й зручним у технічному відношенні. На концертній естраді «Концертна мазурка» Д. Січинського звучить, на жаль, не так часто.

Підсумовуючи характеристику фортепіанних мініатюр Д. Січинського зазначимо, що сьогодні відбулося переосмислення їх значення в історії української музичної культури. Завдяки едиційній та виконавській діяльності, у тому числі тернопільських діячів культури, фортепіанна музика композитора отримала високу оцінку як в художній площині, так і навчально-дидактичній.

У стильовому відношенні фортепіанні мініатюри є близькими до романтичної музики, риси модернізму проявляються лише у деяких творах, передусім у «Концертній мазурці». Втім, стильові романтичні орієнтири не впливають на загальне модерністичне спрямування фортепіанної творчості Д. Січинського, для якого важливим є ностальгічні та меланхолійні образи.

Відзначимо і шопенізм композитора, який сформувався під впливом його вчителя В. Вшелячинського, що відбилося на образній та жанровій системі фортепіанних творів, а також характері піанізму. Проте більш значимими для Д. Січинського стала українська музика та українські культурні коди, що однозначно національно маркували його фортепіанні твори.

Усі проаналізовані фортепіанні твори Д. Січинського, більшість з яких була тривалий час забута, сьогодні повернулися до концертного та навчального репертуару, вони звучать у концертних програмах, у тому в Тернополі, де було закладено підвалини його композиторської творчості.

Окрім оригінальних авторських п'єс, Д. Січинський зробив низку обробок відомих різдвяних пісень для фортепіано «*Христос родив ся.*

*Коляди на Різдво Христове»* [188]. Цей цикл вийшов вже після смерті композитора (рік видання на титульному аркуші видання не зазначено), найімовірніше до 1921 року, а працював над ними митець в останні роки життя у Станіславові. Ці твори не відносяться до тернопільського періоду творчості Д. Січинського, але вони суголосні аналогічним композиціям інших авторів-тернополян – Василя Безкоровайного та Василя Барвінського. Зв'язок з регіональною традицією особливо це підкреслено у статті Г. Місько «До проблеми обробок зразків зимового календарного циклу (на прикладі митців Тернопілля)», де вона згадує три фортепіанні цикли різдвяних пісень, які створені композиторами, що народилися на Тернопіллі [109, с. 118–119]. Також звертання до тематики Різдва – найулюбленішого християнського родинного свята – актуалізує топоси «дім» та «мала Батьківщина» (у даному випадку – Тернопілля) у творчості митців, оскільки підсвідомо занурює їх у глибинні спогади про дитинство й батьківський дім.

Твір Д. Січинського є одним з перших зразків фортепіанних обробок коляд в українській музиці. Т. Воробкевич зазнає, що обробки різдвяних пісень для фортепіано здійснювали В. Барвінський, В. Безкоровайний, Б. Вахнянин, М. Кравців-Барабаш, Д. Січинський, Я. Ярославенко [10, с. 5]. Показово, що усі композитори є галичанами, окрім представниці української діаспори М. Кравців-Барабаш, яка однак є уродженкою Галичини і навчалася грі на фортепіано у Стрийській філії Вищого музичного інституту. Отже, жанр фортепіанної обробки різдвяних пісень є специфічним для Галичини, на відміну від хорової, яка була поширена на всіх українських землях. Відзначимо зв'язок хорових та фортепіанних обробок, про що буде неодноразово говоритися далі, одночасно вкажемо на піаністичність як важливу складову цих творів, особливо в контексті розвитку регіонального фортепіанного мистецтва Тернопілля.

Донедавна цикл Д. Січинського «Христос родив ся. Коляди на Різдво Христове» був раритетом, але після перевидання у 2012 році [189] він став

доступним широкій публіці. Оскільки у нас в розпорядженні є ноти оригінального видання, ми будемо аналізувати твори за ним.

Фортепіанний цикл «Христос родив ся. Коляди на Різдво Христове» наразі недостатньо досліджений в українській науці. Л. Філоненко кілька разів звертався до цього твору [174; 175; 176; 178], відмічаючи зокрема як піаністичну, так і педагогічну його цінність [174, с. 84]. І. Фрайт зазначає, що цикл колядок Д. Січинського «відзначається простотою викладу, чіткою формою, різноманітністю гармонічних засобів і фактурних прийомів. Його аналіз свідчить про те, що велика кількість коляд <...> є близькими й зрозумілими учням. <...> Збірник коляд “Христос Родився” становить цінний дидактичний матеріал, який можна використовувати як у загальноосвітній, так і музичній школах» [186, с. 89].

Спочатку дамо коротку загальну характеристику циклу, після чого проаналізуємо кілька найбільш цікавих відповідно нашої теми творів. Цикл складається з 24 композицій. Жанрове визначення «коляди», а не «колядки», передбачав обробку церковних коляд. У циклі немає жодної народної колядки та щедрівки, що наближає, як зазначає О. Зосім, цикл Д. Січинського до церковного співаника [54, с. 70]. Збірник призначено для фортепіанного виконання, водночас він містить і слова пісень, що дає можливість використовувати його і як фортепіанний твір, так і вокально-хоровий. Нас передусім цікавить цикл «Христос родив ся. Коляди на Різдво Христове» як фортепіанний, однак при його аналізі не можна обійти й зміст пісень, і традиції їх хорових аранжувань, який мав бути у той чи інший спосіб відображений при аранжуванні для інструменту.

Кожна пісня у циклі Д. Січинського починається невеликим вступом – це допомагає слухачеві налаштуватися на відповідний настрій та зміст, а при додавання співу виконує функцію настройки. Усі твори є різними за ступенем складності, і ми не можемо повністю погодитися з думкою І. Фрайта, що вони відзначаються простотою викладу, бо октавні подвоєння, які є практично в кожній п'єсі, аж ніяк не є ознакою творів, написаних для

початківців, а потребують фортепіанної техніки та володіння навичками гри на інструменті.

№ 5 «**Нова радість стала**» – пісня, що увійшла до «Богогласника». Цей твір – один з найулюбленіших в українців. Мінорний лад не пов'язаний з тематикою твору, який оповідає про радісні події Різдва Христового, а є відбиттям загальних тенденцій барокової музики з пріоритетністю мінору, що пов'язано із загальним драматичним відчуттям епохи. Проте мінорність пісні виявилася суголосною меланхолійності музичних образів, які характерні для світовідчуття модернізму. На українських теренах набули поширення два варіанти мелодії – галицька та наддніпрянська. Обидва мелодичні варіанти не є тотожними богогласниковому: мелодія заспіву більш точно зберіглася в галицькій версії, приспіву – наддніпрянській. Д. Січинський обрав галицький варіант барокового пісенного твору.

У пісні «Нова радість стала», як у всіх творах циклу, збережено куплетну форму. Куплет, який в інструментальній музиці можна ототожнити з періодом, має 12 (4+4+4) тактів завдяки повтору тексту і мелодії другої половини строфи (форма aab). В обробці Д. Січинського дванадцяти-тактовому періоду передують чотиритактовий вступ, який готує до викладу основного музичного матеріалу. При повторі другої половини куплету змінюється фактура – терцієве дублювання мелодії замінюється секстовим, також зазнає змін гармонізація, що урізноманітнює звучання пісні (форма aab<sub>1</sub>).

В обробці пісні «Нова радість стала» основним принципом розвитку є повторність, яка була пов'язана з тим, що твір призначався не лише для інструменталіста, а потенційно передбачав долучення хору або вокального ансамбля. При цьому сама фортепіанна партія є самодостатньою і без співу. «Нова радість стала» є одним з нескладних творів у циклі, проте все одно потребує певної піаністичної підготовки.

Відмітимо оригінальність підходу Д. Січинського в інтерпретації пісні «Нова радість стала» з точки зору її жанрових ознак. Використаний у вступі



мазурковий ритм у п'єсі набуває жанротворчих рис, перетворюючи пісню на мініатюрну мазурку. Пояснень цій жанровій трансформації може бути кілька. Можливо, композитор у такий спосіб виявив свою любов до польської музики, інтерес до якої був прищеплений в тернопільський період його вчителем В. Вшелячинським. Не виключений і вплив традиції салонного музикування, де мазурка була одним з улюблених жанрів. Також можна припустити, що композитор вирішив актуалізувати закладену в бароковій пісні танцювальність, яка з часом втратилася. Ймовірно, усі три чинники зіграли свою роль, і пісня «Нова радість стала» в мазуркових шатах увійшла до збірника коляд Д. Січинського, загравши новими фарбами. У стильовому відношенні композитор орієнтується на романтичну стилістику, що відповідає традиціям галицької сецесії, де співіснували поруч пізній романтизм і новітні музичні течії.

№ 6 «**Бог ся раждає**» є різдвяним твором більш пізнього періоду. Її автором є Остап Нижанківський (1863–1919) – композитор та священик, автор багатьох хорів, солоспівів, духовних пісень. Пісенний твір написаний у куплетній формі з приспівом, де куплет є удвічі коротшим за приспів (8 та 16 тактів відповідно). Жанрова основа пісні є лірично-гімнічна, що більш яскраво виявлено у заспіві, оскільки мелодія у приспіві за рахунок багаторазових повторів нот в однаковому ритмі набуває рис моторики та танцювальності. Завдяки формі й типу мелодики традиційно цю пісню виконують, міняючи темп, який є повільним у куплеті та пришвидшеним у приспіві, хоча, вочевидь, автор пісні цього не передбачав.

Розпочинається обробка пісні «Бог ся раждає» Д. Січинського традиційним вступом, який створює урочистий характер. Композитор не міняє початкового *Maestoso* до кінця твору, орієнтуючись на авторський оригінал. Однак враховуючи і традицію виконання, і жанрово-мелодичні основи пісні, він у приспіві без зміни темпу у приспіві прискорює рух за допомогою фактурних фігурацій шістнадцятими нотами.

Відзначимо фактурну насиченість твору, де кожен голос є мелодизованим, одночасно утворюючи повну гармонічну вертикаль. Такий тип фактури є непростим для виконання, а, отже, обробка пісні «Бог ся раждає» Д. Січинського не є твором для початківців.

У стильовому відношенні пісня «Бог ся раждає» у фортепіанній обробці Д. Січинського цілком вкладається у романтичний стиль, однак вона одночасно є яскравим зразком галицької сецесії через певні алюзії до класичного стилю, який варто розглядати в контексті неокласицизму.

№ 9 «Розвеселім ся всі» є обробкою української барокової пісні, що не увійшла до «Богогласника». Цей твір написаний у куплетній формі, яка подібна до пісні «Нова радість стала». Її структуру можна ототожнити з періодом, що має 12 (4+4+4) тактів завдяки повтору тексту і мелодії другої половини строфи (форма aab). В обробці Д. Січинського, на відміну від пісні «Нова радість стала», повтор є точним і окремо не виписується, а, отже, її форма aab, а не aab<sub>1</sub>.

Розпочинається пісня традиційним для Д. Січинського коротким вступом (2 такти). Невеликий за обсягом, що пов'язано з короткою тривалістю самої пісні, він формує жанрові ознаки твору. У вступі яскраво виражені риси скерцозності з моторикою узагальненого типу, які стануть жанровими домінантами обробки пісні. Окрім скерцозної моторики, можна знайти риси вальсовості, однак вальсова танцювальність завуальована загальною моторикою, яка створюється завдяки фактурним фігураціям шістнадцятими, подібно до пісні «Бог ся раждає». На відміну від останньої, цей тип фактури витриманий від початку до кінця твору, окрім вступу.

Відзначимо використання композитором мелодичного варіанту пісні з хроматизмами у приспіві, що ймовірно пов'язано з інструменталізацією твору, про що свідчить і використання орнаментики (форшлагги). Нагадаємо, що твір призначався і як музичний супровід співу, що вимагало від автора максимально зберігати мелодію твору. Зазначимо, що Д. Січинський прагнув зберегти мелодичну основу коляд, однак фортепіанний виклад диктував свої

умови, і в певних випадках композитор заради художньої досконалості відходив від буквализму та використовував усі можливості фортепіано.

Попри невелику тривалість, обробка пісні «Розвеселім ся всі» не є простою для виконання і потребує володіння фортепіанною технікою. У стильовому відношенні її також варто розглядати в контексті пізнього романтизму та модернізму, де яскраво виражені романтичні з елементами неокласицизму утворюють особливий стильовий синтез.

Популярна українська різдвяна пісня «Бог предвічний народився», також, ймовірно, є бароковою, про що свідчить особливості віршування. Вона не увійшла до видання «Богогласника» XVIII століття, її записи відносяться до більш пізнього періоду. Проте сьогодні «Бог предвічний народився» є однією з найпопулярніших коляд, яка завдяки мажорному ладу і урочистому характеру унаочнює значимість подій Різдва для людства.

Композитор в обробці № 11 **«Бог предвічний народився»** використовує аналогічні підходи до фортепіанної інтерпретації коляди. Пісня розпочинається невеликим чотиритактовим вступом, який підготовлює виклад основного матеріалу. Оскільки музика коляди починається низхідним поступеним унісонним рухом, у вступі також використано унісонне звучання, однак при збереженні низхідного напрямку композитор використовує квартові ходи, завдяки чому урізноманітнюється тематичний матеріал.

Музична форма куплету не є періодом квадратної будови, оскільки пов'язана з текстом, який не є чотирирядковою строфою. Вона має тривалість 10 тактів з поділом 4+4+2, де 4 такти – заспів, 6 (4+2) – приспів. Нагадаємо, що традиційно в пісні «Бог предвічний народився» приспів повторюється двічі, але в обробці Д. Січинського ця особливість виконання не відображено, на відміну від пісні «Нова радість стала», де повтор приспіву виписано, а сама мелодія зазнала перегармонізації, або пісні «Розвеселім ся всі», де точний повтор зазначено за допомогою знаку репризи. Це можна пояснити або відсутністю на Галичині практики повтору приспіву, на відміну

від Наддніпрянської України, або ж особливістю індивідуальної інтерпретації твору автором.

Композитор зберігає урочистий характер твору завдяки повільному темпу. Як й інші проаналізовані обробки пісень, твір «Бог предвічний народився» потребує певної технічної підготовки. Гармонія та фактура є характерними для романтичної музики, на стиль якої орієнтувався Д. Січинський при фортепіанній обробці різдвяних пісень. Риси модернізму у цьому творі виражені менш явно.

№ 14 «**Небо і земля**» є піснею, що увійшла до «Богогласника». Цей бароковий твір завдяки швидкому темпу, танцювальній мелодії та мажорному ладу емоційно відтворює радість, яка охоплює людину при оповіді про події Різдва.

Характерною рисою пісні «Небо і земля» є повторність, що стало наслідком її танцювальної генези. Пісня має заспів і приспів, її тематичну будову можна відтворити за допомогою схеми  $A+A+b+b+b_1+b_1+b_1+C$ , де великими літерами позначені чотиритактові речення (A) чи двотактові фрази (C), а малими – однотокові мотиви (b, b<sub>1</sub>), де останні різняться між собою лише початком. Попри танцювальну генезу, цей твір часто виконують у повільному темпі, що вже стало традицією. Саме на неї орієнтується композитор, коли обирає темп *Andantino*. Відзначимо, що повторність музичного матеріалу можна трактувати як звуконаслідувальний елемент, а саме імітацію церковного передзвону, особливо у тому випадку, якщо твір звучить у швидкому темпі. Але при повільному звучанні мелодичні повтори є дещо одноманітними, і різні композитори в обробках пісні «Небо і земля» намагалися урізноманітнити через перегармонізацію та фактуру.

На відміну від більшості обробок циклу Д. Січинського, в пісні «Небо і земля» відсутній вступ. Фортепіанна фактура є насиченою і має усі елементи – мелодію, яка дублюється у заспіві в сексту, а у приспіві в терцію, середні голоси і бас. Обраний композитором фактурний виклад в цілому є незмінним до кінця твору, що типово для багатьох обробок церковних пісень

композитора. Відмітимо одну цікаву деталь, яка є в музиці Д. Січинського. Він для створення урочистого характеру імітує звучання церковних дзвонів, використовуючи для цього тонічний органний пункт, який звучить протягом майже усього твору, та арпеджовані акорди на сильну долю. Дзвони, звучання яких потенційно закладено в мелодії пісні, для Д. Січинського стали важливим елементом музичного образу колядки «Небо і земля».

№ 16 «**В яслах лежить**» є перекладом польської пісні «*W żłobie leży*», яка польською мовою була записана в «Богогласнику». Пізніше пісню було перекладено, і в збірках різдвяних пісень вона друкувалася вже українською мовою. «В яслах лежить» є популярним твором, однак через її неукраїнське походження не було створено єдиного мелодичного варіанту пісні. Тому в різних друкованих збірках її мелодія різниться, при цьому і ритміка, і мелодичні контури роблять твір «В яслах лежить» впізнаваним. Відсутність єдиної мелодичної версії пояснює той факт, що в своїй обробці Д. Січинський відходив від музичного тексту пісенного твору.

Обробка пісні «В яслах лежить» є одним з найбільш інструментальним твором Д. Січинського в цьому циклі. Відзначимо розлогий вступ, який триває 8 тактів при загальній тривалості твору з усіма виписаними повторами – 28 тактів. Вступ хоча й функційно готує виклад основної мелодії пісні, однак є самостійним в образному й тематичному відношенні. Інструменталізмом відзначена й сама пісня, яка має яскраво виражену танцювальну ритміку, хоча й приховану повільним темпом. Якщо в бароковому оригіналі можна говорити про танцювальність без визначення тих чи інших жанрових однак, то у XIX – XX століттях у співаниках усе більше виявляється її близькість до мазурки. Саме мазурковість пісні «В яслах лежить» підкреслено Д. Січинським, що пояснюється не лише любов'ю композитора до польської музики, а й походженням пісні.

В контексті інструменталізму відмітимо й хроматизацію гармонії, яка торкнулася не лише середніх голосів, а й мелодії, зокрема у приспіві, а також використання орнаментики – форшлагів. Пісня «В яслах лежить» в обробці

Д. Січинського набуває рис інструментальної мініатюри, у жанровому відношенні її можна визначити як пісню без слів, оскільки мазуркова танцювальність хоча і є явною, але не проведена послідовно та дещо нівельована повільним темпом.

У стильовому відношенні обидва твори – «Небо і земля нині торжествують» та «В яслах лежить» – орієнтуються на романтичну традицію. Їх виконання, попри невеликий обсяг, потребує достатнього володіння фортепіанною технікою.

Пісня «**На небі зірка**», яка у циклі Д. Січинського йде під № 19, написана Віктором Матюком (1852–1912) – автором як духовних пісень, так і творів світської тематики – солоспівів та хорів. Відзначимо особливість пісні «На небі зірка»: вона має куплетну форму з приспівом, водночас в ній можна побачити риси простої двочастинної безрепризної форми як форми другого плану (перша частина – куплет, друга частина – приспів), яка утворилася завдяки складному розміру  $\frac{6}{8}$ , відхиленню у тональність доміанти в першій половині приспіву та розширенню його другої половини. Форму пісні можна визначити як aabc з розподілом тактів 4+4+2+4. Її близькість до інструментальних форм, безумовно, сприяло тому, що пісня «На небі зірка» стала повноцінною фортепіанною мініатюрою без зміни своєї форми та мелодики.

Розпочинається твір традиційно невеликим вступом, який підготовлює тематичний матеріал пісні. Д. Січинський не змінює мелодію та форму пісні, а тому двічі повторює мелодію строфи. Для уникнення одноманітності при проведенні мелодії пісні змінюється фактура, хоча гармонізація залишається незмінною. Такий тип викладу є типовим при повторі теми в романтичних мініатюрах, коли через фактурне варіювання відбувається драматургічний розвиток. Також підкреслимо, що завдяки фактурним видозмінам куплету пісні «На небі зірка» риси інструментальної двочастинної форми стають більш очевидними.

У приспіві, що є другою частиною простої двочастинної форми, фактура міняється. Якщо у заспіві вона мала жанрові ознаки вальсу, особливо в партії лівої руки, то у приспіві фактура є акордовою з майже класичним чотириголоссям, тим самим наближаючись до музики віденських класиків, передусім В. А. Моцарта. В завершальних двох фразах ми бачимо синтетичну фактурну репризу, де поєднуються фактурні елементи першої (заспіву) та другої (приспіву) частин, завдяки чому композиція набуває рис завершеності, у тому числі й тематичної.

Відмітимо стрункість загальної композиції та майстерність Д. Січинського, який за допомогою фактурного розмаїття зміг зробити пісенний твір повноцінною фортепіанною мініатюрою, яка може не лише супроводжувати спів, а звучати на концерті як пісня без слів, що створена на українському музичному матеріалі. Якщо ж говорити про музичний стиль, то в ній доволі яскраво виражені класицистичні риси, що пов'язано з мелодикою пісні. При жанрових ознаках романтичної музики підкреслення класицистичного стилю є ознакою сецесії з особливим підкресленням рис неокласицизму.

№ 20 «Стань Давиде» є фортепіанною обробкою богогласникової пісні «Стань, Давиде, з гуслами». Форма богогласникового твору є куплетна з приспівом, вона характеризується повторністю мелодичних фраз як у куплеті, так і приспіві. Її структуру можна визначити як aabbccdde, де aa є заспівом, а bbccdd – приспівом. Короткий заспів та довгий приспів – типова ознака барокової пісні.

Аналіз пісні в інтерпретації Д. Січинського показав, що вона відходить від богогласникового оригіналу і набула форми aabbcccfdde, де aabb є заспівом, а cccfdde – приспівом. Як бачимо, мелодія отримала інше структурування, де заспів і приспів стали більш співмірними за розміром. Однак Д. Січинський не був автором видозмін, а спирався на хорову обробку пісні В. Матюка, який наблизив бароковий твір до сучасного слухача. Отже,

обробка «Стань Давиде» є фортепіанною транскрипцією не оригінальної барокової пісні, а її версії межі XIX – XX століть.

Саме опорою на редакцію В. Матюка можна пояснити і відсутність традиційного інструментального вступу, і зміни темпу – *Risoluto* у заспіві та наприкінці приспіву та *Vivo* на початку приспіву. Саме таке темпове рішення ми знаходимо в хорovій обробці пісні В. Матюка. Д. Січинський не імітує хорovu фактуру, але в певних моментах обробки ми можемо знайти алузії на хорovий спів. У стильовому та технічному відношенні обробки пісні «Стань Давиде» є подібною до пісні «На небі зірка», передусім у її тяжінні до класицистичних рис, попри барокову генезу богогласникового твору.

В основі № 22 «**Не плач Рахиле**» – барокова богогласникова пісня, яка була дуже популярна протягом кількох століть. Вона часто ставала частиною вертепної драми, а саме в тій її частині, де йшлося про побиття немовлят царем Іродом. Пісня має куплетну форму з приспівом, при цьому розмір і куплету, і приспіву є достатньо великим, що було типово для барокових пісень. Куплет і приспів є контрастними за темпом та характером. Таким чином, мелодія пісні є розвиненою, і ця особливість пісні приваблювала композиторів, які часто робили її обробки. Від барокових часів пісня зазнала трансформацій, передусім в ритміці, але також і в мелодиці, що засвідчили її видання XIX – XX століть. В результаті мелодико-ритмічних трансформацій тридольний куплет пісні, який у стародруку не мав затакту, починається зі слабкої долі, а друга частина куплету часто записується в парному розмірі.

Д. Січинський не зміг оминати це твір, давши власну фортепіанну транскрипцію пісні «Не плач, Рахиле». Композитор спирається на тогочасні співаники, а тому протягом твору він кілька разів змінює розмір з тридольного на дводольний. Д. Січинський намагається повністю використати музичний потенціал пісні, не змінюючи її мелодію, оскільки твір, як вже зазначалося, міг використовуватися як супровід хорovого співу.

«Не плач Рахиле» починається традиційним для цього циклу коротким вступом, після чого композитор проводить мелодію пісні у фортепіанному



викладі. Тематичний розвиток твору є насиченим і за типом розгортання музичного матеріалу нагадує баладу, для якої характерна оповідальність, відстороненість від подій одночасно з внутрішньою напруженістю і прихованим драматизмом. Баладний тип оповіді, який розгортається двічі через повтор мелодії заспіву, створюється завдяки змінам у фактурі: спочатку мелодія пісні, яка набула декламаційних рис, з характерними «мовчазними» паузами в супроводі змальовує образ глибокого суму та скорботи в його індивідуальному прояві (тт. 5–8, 14–17), хоральний склад фактури об'єктивує музичний образ (тт. 9–10, 18–19), драматичне тремоло в каденційній частині мелодії заспіву знову повертає слухача до індивідуального виміру людського буття (тт. 11, 20).

Нетрадиційно композитор підходить і до аранжування приспіву пісні, який зазвичай виконується швидше, ніж куплет. Композитор у цій частині дає вказівку темпу *meno mosso*, що вказує на його уповільнення, і приспів стає зосередженням ліричного начала, що знайшло відображення у фактурі твору. Однак наприкінці приспіву знову повертається епічний, відсторонений тип висловлювання. Таким чином, в обробці пісні «Не плач Рахиле» Д. Січинський виявив її драматургічний потенціал й розкрив її за допомогою прийомів, апробованих у фортепіанній музиці, зокрема у жанрі інструментальної балади. Відмітимо й те, що в обробці композитор поєднує базову для нього стилістику романтичної музики з бароковою, що пояснюється як часом написання пісні «Не плач Рахиле» та неокласичними тенденціями, які ми бачили на прикладі обробки пісні «На небі зірка».

Підсумовуючи аналіз обраних творів з циклу «Христос родив ся. Коляди на Різдво Христове», відмітимо бережне ставлення до мелодії пісні, яка мала бути збережена для можливого співу хором або вокальним ансамблем. Опора на пісенні мелодії наближає обробки до жанру пісень без слів, які є одним з базових жанрів романтичної музики. Для української музики важливим є те, що мелодії пісень без слів є українськими, оскільки це

було необхідним для становлення національно орієнтованої музичної традиції.

В циклі «Христос родив ся. Коляди на Різдво Христове» виявлено стильові риси музики композитора, для якого провідним залишався романтичний стиль. В низці творів можна побачити риси неокласицизму, що пов'язано з часом написання та стилем самих різдвяних пісень.

Композитор спирався на жанрову систему романтизму: окрім жанру пісні без слів, який є базовим для циклу, в аранжуванні колядок ми бачимо й ознаки мазурки, балади, вальсу, скерцо, хоралу, які в романтичну добу склали основу жанрової системи фортепіанної музики. Завдяки поєднанню елементів пісенності із жанрово-стильовою системою романтизму, композитором було створено оригінальний музичний цикл універсального призначення, який став важливою віхою розвитку музики Галичини.

На жаль, цикл «Христос родив ся. Коляди на Різдво Христове» Д. Січинського, попри його високу художню цінність, яку відмічають сучасні науковці, та перевидання, на відміну від інших фортепіанних п'єс композитора на даний момент не стали постійною частиною навчального та концертного репертуару. Ймовірно, причиною тут є свого роду невідповідність цих творів завданням, що ставляться перед сучасними учнями мистецьких шкіл. Для початківців ці п'єси є складними, для учнів середньої школи творам не вистачає масштабності форми, що пов'язано з жанровою специфікою циклу. На нашу думку, найоптимальнішим стане виконання кількох п'єс як циклу мініатюр, подібно прелюдій Ф. Шопена. Маємо надію, що піаністи звернуть увагу на цей цикл і він частіше звучатиме на концертній естраді. У цьому контексті відзначимо виконання студентами спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво) Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка на різдвяних концертах низку обробок Д. Січинського зі збірника «Христос родив ся. Коляди на Різдво Христове»: «Вселенная весели ся», «Радуйтеся усі люде», «Радість нам ся явила», «Дивная новина», «Нова радість стала», «Бог ся

раждає», «Дар нині пребогатий», «Предвічний родив ся», «Небо і земля». Цьогоріч поставлено за мету відеозапис творів, які увійшли до даного збірника.

### **3.2. Фортепіанні твори Василя Безкоровайного тернопільського періоду**

Творчість Василя Безкоровайного (1880–1966) на сьогоднішній день є менш дослідженою, ніж Д. Січинського. Однією з причин цього – виїзд композитора за кордон і перебування за межами СРСР, що автоматично вилучало його доробок з радянських підручників з історії української музики. Сьогодні ім'я композитора повертається в Україну, його твори перевидаються, звучать на концертах, входять до педагогічного репертуару.

Мистецький доробок В. Безкоровайного є різноманітний у жанровому відношенні. Композитор писав музику для театру, симфонічні і камерно-інструментальні твори, хори і солоспіви. Він є автором низки фортепіанних творів, які він написав як під час перебування в Україні, зокрема роботи у Тернополі, так і за кордоном – у США. Серед його фортепіанних композицій – твори великої форми, класичні фортепіанні мініатюри, обробки українських пісень.

Фортепіанна творчість В. Безкоровайного на сьогодні є малодослідженою і, на жаль, маловідомою широкому загалу, попри зрушення щодо видання та презентації широкій публіці його музичного доробку. Оскільки метою нашого дослідження є характеристика фортепіанного мистецтва Тернопілля як явища регіональної музичної традиції, ми не можемо зосередитися на усій фортепіанній творчості митця, а тому обмежимо себе циклом «При ялинці», який є обробкою церковних коляд для фортепіано. Хоча цей твір не є репрезентативним щодо усього фортепіанного доробку митця, який потребує ґрунтовного дослідження, він є вельми

показовим щодо регіональної музичної традиції Галичини і Тернопілля зокрема.

Цикл В. Безкоровайного «При ялинці» – типова для галицької музичної традиції збірка, що містить фортепіанні обробки церковних коляд. Однак в українській науці у свій час не було усталеної думки щодо написання твору саме у Галичині. Так, О. Зосім говорить про розбіжність поглядів щодо часу й місця написання цього твору: у розвідках різних науковців подаються дані або про його створення у період роботи композитора в Галичині (І. Новосядла [118]) або в діаспорі (І. Новосядла [120], Л. Обух [122], З. Юзюк [202]) [54, с. 68–69]. Нами було встановлено, що, відповідно даних дисертаційного дослідження З. Юзюк, що вийшло пізніше (2012) зазначеної вище її статті (2009), твір було написано ще до від'їзду композитора за кордон [203, с. 160]. Також в дисертації З. Юзюк подано інформацію щодо першого видання збірки [203, с. 205], зокрема його автентичну назву – «При ялинці: збірка коляд на фортеп'яні» [9], а також її бібліографічний опис. При цьому дату друку (1930) подано у квадратних дужках, оскільки у 1930-х роках в українських галицьких видавництвах дата виходу не ставилася).

Також О. Зосім відмічає, що питання викликають два сучасних видання циклу В. Безкоровайного – «При ялинці. Збірка колядок в перекладі для фортепіано з текстами» 1999 року [8] та «При ялинці: Збірка колядок для фортепіано» [10], де перше видання подає фортепіанні твори разом з текстами пісень, подібно до збірки Д. Січинського, а друге – лише їх музичні обробки [54, с. 69]. Ми висловимо припущення, що оскільки оригінальна назва циклу «При ялинці: збірка коляд на фортеп'яні», то вона не містила текстів пісень, а у виданні 1999 року їх було додано відповідно до аналогічних галицьких збірок того періоду. У нашому розпорядженні є перевидання 2006 року, що не містить тексти пісень, і ми в своїх аналізах спиратимемося на цей друк як близький до автентичного.

Збірка «При ялинці» містить 16 творів, тобто її обсяг є меншим, ніж у Д. Січинського. При її укладанні В. Безкоровайний спирався на традицію,

закладену Д. Січинським, а саме орієнтацію на твори церковного призначення. Якщо більшість пісень (14 з 16) у обох циклах були однаковими, то підходи до їх обробки є відмінними, що пояснюється і завданнями, які ставили перед собою обидва митці, і особливостями творчого методу Д. Січинського та В. Безкоровайного.

Збірка має яскраво виражену дидактичну спрямованість і призначена для піаністів-початківців. Усі твори циклу «При ялинці» В. Безкоровайного є технічно нескладними, а в побудові збірки відсутня поступова еволюція виконавської майстерності від простого до технічно більш складного. Виконавсько-технічна єдність – це те, що споріднює цикли В. Безкоровайного та Д. Січинського, однак самі технічні рівні є різними – початковий для В. Безкоровайного та середній для Д. Січинського. Щодо відмінних рис обох митців – майже обов'язковий інструментальний вступ у п'єсах у Д. Січинського та його відсутність у В. Безкоровайного. При характеристиці п'єс зі збірки «При ялинці» В. Безкоровайного ми обрали показові, на нашу думку, твори.

Пісня «**Бог предвічний**» (№ 1) відкриває цикл В. Безкоровайного (у Д. Січинського пісня «Бог предвічний» йде під № 11). Композитор, на відміну від Д. Січинського, повторює приспів, слідуючи традиції виконання цього твору. В обробці В. Безкоровайного використано акордову фактуру, яка створює урочистий образ. Охарактеризуємо фактурний виклад композитора, який є відмінним від Д. Січинського. Для В. Безкоровайного характерна фортепіанна фактура, де гармонічна вертикаль знаходиться у партії правої руки, гармонічний бас – лівої. Зазначимо, що вона є максимально простою, що робить цей цикл доступним для виконання учнями-початківцями. Гармонізація пісні «Бог предвічний» базується на класичній гармонії, що пов'язано з її мелодією. Лаконічність засобів музичної виразності й технічна простота ідеально відповідають завданням формування художнього смаку дитини на основі національно маркованої музики.

№ 2 «**Возвеселімся**», як вже раніше зазначалося, є обробкою барокової пісні, що не увійшла до «Богогласника». До цього твору вже звертався Д. Січинський (№ 9 «Розвеселім ся всі»), давши свою музичну інтерпретацію. У В. Безкоровайного, відповідно до задуму циклу, обробка є максимально простою в музичному відношенні. Так, на відміну від Д. Січинського, композитор відмовляється від хроматизації мелодії та орнаментики.

У творі збережено куплетну форму, де заспів є першим реченням, а приспів – другим. Також композитор притримується повтору приспіву, як і Д. Січинський. Фактура також є максимально спрощеною: мелодія дублюється у терцію або викладається акордами, а в партії лівої руки знаходиться супровід, який підкреслює моторику пісні і наближає її до швидкого вальсу. Відзначимо певну подібність фактурно-гармонічного рішення В. Безкоровайного та Д. Січинського у приспіві у партії лівої руки, що можна пояснити впливом обробок останнього.

Якщо танцювальність була закладена в самій пісні, то жанрові ознаки вальсу – інтерпретація В. Безкоровайного (нагадаємо, що у Д. Січинського більш виражені риси скерцозності, а вальсовість завуальована загальною моторикою). Ймовірно, таке рішення було продиктовано прагненням максимально спростити фактуру та наблизити барокову пісню до сучасного звучання. Як і попередній твір, п'єса «Возвеселімся» є доступною для виконання піаністу-початківцю.

Обробку пісні «**Бог ся раждає**» (№ 3) також варто порівняти з однойменним твором Д. Січинського (№ 6). Обидва композитори зберігають форму твору, при цьому підходи до фактурного викладу є різними. У В. Безкоровайного фактура є максимально простою і нагадує попередні п'єси циклу, а в пісні не змінено її жанрові прообрази – в куплеті переважає наспівність, тоді як у приспіві – танцювальність. Оскільки це закладено в мелодиці, композитор за допомогою фактури лише підкреслює цю якість. У Д. Січинського, як пам'ятаємо, танцювальність приспіву увиразнено також за

допомогою фактури, але в інший спосіб, а саме через прискорену пульсацію за рахунок фігурації розкладених акордів шістнадцятими нотами.

Відзначимо це кілька моментів. Обидва композитори взяти за основу одним варіант пісні, а саме з хроматичним ходом у приспіві з використанням підвищеного четвертого ступеня). Також не можна не помітити подібність у гармонізації першої половини приспіву, де зупинка в мелодичному русі доповнюється низхідними басовим ходом. Висловимо припущення, що В. Безкоровайний був знайомий з циклом Д. Січинського і використав аналогічний мелодичний хід в басу як найбільш органічний при фактурних обмеженнях, при цьому фактура в обох композиторів є відмінною, про що вже було сказано.

З технічної точки зору п'єса «Бог ся раждає» є дещо більш складною, ніж дві попередні, передусім за рахунок її тривалості та акордовій насиченості фактури, розвиненості лінії баса.

Пісню «**Нова радість стала**» В. Безкоровайний не міг оминати, оскільки вона є одним з найпопулярніших українських творів різдвяного циклу. Композитор створює дві її обробки – № 4 та № 15, де для кожної обирає її мелодичний варіант. У № 4 композитор за основу бере галицьку версію, як Д. Січинський, у № 15 – наддніпрянську. В. Безкоровайний у № 4 підкреслює пісенність твору, а тому її танцювальні прообрази відходять на другий план. Звертає увагу динамічне розгортання композиції, де автор, апелюючи до барокового першоджерела пісні, підкреслює контрасти, протиставляючи динаміку (*p* і *mf*, *p* і *f*) з кульмінацією наприкінці твору. При повторі другої половини куплету В. Безкоровайний не варіює музичний текст, а просто його повторює.

Аналогічний підхід до першоджерела композитор використовує при гармонізації наддніпрянської версії пісні у № 15. Серед відмінностей – інша тональність (g-moll замість a-moll), використання контрасту менш послідовно, розташування кульмінаційної зони з динамікою *f* не наприкінці твору, а в точці золотого перетину. Фактурне рішення є подібним, однак у

№ 15 композитор у заспіві імітує традиційне барокове українське багатоголосся: у першому реченні голоси йдуть паралельними терціями, у другому секстами, а нижній голос є функціональним басом, чого не було в галицькому варіанті пісні. № 15, як і № 4, є нескладним для виконання і доступний учнями-початківцям.

В. Безкоровайний дає свою обробку популярній пісні **«На небі зірка»** (№ 5). На нашу думку, вальсова основа була обрана композитором під впливом Д. Січинського, у якого вальс виступає жанром другого плану. На відміну від Д. Січинського, вальсова основа присутня у всьому творі, оскільки для більшості обробок В. Безкоровайного характерна єдність фактурного рішення, на відміну від Д. Січинського, особливо у тих випадках, коли заспів і приспів не є контрастними. Відзначимо особливість фактури у творі «На небі зірка», а саме виклад мелодії паралельними інтервалами – терціями або секстами, що ми вже бачили в інших обробках В. Безкоровайного. Але в даному випадку не йдеться про імітацію традиційного українського барокового багатоголосся, оскільки в самій пісні яскраво виражені риси музики класицизму з елементами простої двочастинної форми як форми другого плану. Терцієве або секстове подвоєння мелодії пов'язано саме з орієнтацією на стиль класицизму.

Звернемо увагу й на повтори у пісні «На небі зірка». Нагадаємо, що вона має форму aabc, де aa – заспів (8 тактів), bc – приспів (6 тактів), де у заспіві мелодія повторюється двічі з новим текстом (4+4). В. Безкоровайний повторює двічі мелодію заспіву, не вдаючись до варіювання, на відміну від Д. Січинського, але, подібно до Д. Січинського, повторює приспів пісні. Таким чином ми можемо говорити про ще одне підтвердження тому, що В. Безкоровайний у своїх обробках орієнтувався на цикл Д. Січинського, хоча й дав власну, цілком оригінальну версію.

Як усі попередні твори зі збірки В. Безкоровайного, п'єса «На небі зірка» є технічно нескладною і може виконуватися учнями-початківцями.



Не міг оминати В. Безкоровайний в своїх обробках відому богогласникову пісню «Небо і земля» (№ 6). Відзначимо її відмінність від твору Д. Січинського, який орієнтувався на фортепіанний тип викладу, а саме – звернення до традицій хорових обробок богогласникових пісень. Якщо у заспіві композитор обирає традиційну для більшості п'єс циклу фактуру, де у партії правої руки – акордовий виклад з мелодією у верхньому голосі, а в партії лівої – функційний бас, то у приспіві композитор імітує хорове звучання, коли поступово збільшується кількість голосів з одного до п'яти, а динаміка поступово наростає з *p* до *f*. Такий підхід є продуктивним, адже відповідає особливостям пісні, де перша фраза приспіву повторюється кілька разів з новим текстом, і саме фактурне розростання є оптимальним прийомом при гармонізації пісні, що не робить звучання одноманітним.

Гармонічний розвиток також має певну відмінність від Д. Січинського. Останній при повторі мелодії заспіву залишалися в основній тональності, тоді як В. Безкоровайний розпочинає другу фразу в паралельному мінорі. Подібну гармонізацію ми можемо почути в численних хорових обробках пісні «Небо і земля», і, вочевидь, композитор орієнтувався на традиції хорового виконавства, коли обирав саме використання паралельного мінору при повторі мелодії заспіву. Також В. Безкоровайний відмовився від ідеї імітації звучання дзвонів, що було обумовлено простотою фактури його обробок, а, отже, неможливістю це зробити через свідоме обмеження у виражальних засобах.

У підсумку зазначимо, що обробка пісні «Небо і земля», як усі попередні, є нескладною в технічному відношенні і доступна для виконання учнями молодшої школи.

Ми проаналізували найбільш популярні пісні з циклу В. Безкоровайного «При ялинці», оскільки вони складають більшість. Проте не можемо оминати й твори, які у той час користувалися популярністю, але сьогодні є значно менш відомими. Для аналізу ми обрали пісні «Бог природу» та «Стань Давиде».

№ 9 «Бог природу» є обробкою богогласникової пісні «Бог натуру хотяй избавити». Зазначимо, що Д. Січинський не звертався до цього твору. Також варто наголосити, що цю пісню у ХХ столітті знали не за «Богогласником», а іншими, більш пізніми, збірками різдвяних пісень, вже з використанням сучасної нотації. У нових виданнях мелодія та текст твору зазнали певних змін, але зберегли основні свої мелодичні контури, оскільки були пов'язані з текстом. При навіть поверхневому знайомстві з обробкою пісні «Бог природу» відразу ж впадає в очі як загальна довжина твору, так і кількаразова зміна темпів, що нетипово для збірки «При ялинці». Це пов'язано з особливістю пісенного твору, строфа якої є розлогою, в ній відсутній поділ на заспів і приспів, а особливості строфіки й віршування формують безперервність його мелодичного розвитку, хоча в пісні є двічі повторений музичний текст – у середині й наприкінці строфи, який робить мелодичний розвиток завершеним.

Вочевидь В. Безкоровайний брав за основу своєї обробки пісню не богогласниковий варіант, а її пізніше перевидання, про свідчить хоча б назва твору, де використана більш модернізована її назва (не «Бог натуру», а «Бог природу»), яка є в пізніших співаниках. У нас в розпорядженні немає нотованого видання з цим твором, який було б видано до 1930 року, але більш пізні друки (наприклад, співаник 1950 року, що виданий в діаспорі і відображає більш давню традицію [172], яка була на материковій Україні до більшовицького перевороту та окупації Галичини), свідчить як про відмінності в тексті, так і мелодії у порівнянні з «Богогласником». Саме за цим співаником ми порівнювали обробку «Бог природу» В. Безкоровайного. Порівняльний аналіз довів, що інтерпретація композитора є близькою до співаника ХХ століття, хоча й не ідентичною. Найімовірніше, він користувався іншим пісенником, де було відмінна версія барокової пісні, менш ймовірним є самостійна зміна мелодії В. Безкоровайним, оскільки в інших творах він точно слідує оригіналу.

Якщо говорити про мелодію пісні, то вона є відмінною і від богогласникового твору, так і співаника ХХ століття. Найбільші зміни припадають на каденційні зони, там, де мелодія повторюється. В. Безкоровайний підкреслює цю повторність, штучно розбиваючи строфу на куплет і приспів, двічі повторюючи останній. Це зроблено, вочевидь, для того, щоб перервати потік безкінечного становлення і зробити форму більш чіткою. У фактурному відношенні композитор поєднує два типи викладу партії правої руки – акордовий і терцієвий, які чергуються між собою.

Більше уваги варто приділити загальній композиції пісні, а саме її метроритмічному і темповому рішенням. Якщо В. Безкоровайний протягом твору міняє розмір лише один раз, парний на парний ( $2/4$  на  $4/4$ ), то темп – кілька разів. У зазначеному співанику темп не міняється, тож композитор вочевидь або орієнтувався на виконавську практику, або ж на співаник, де були такі темпові позначення. Наразі ми не можемо цю гіпотезу або підтвердити, або спростувати, тому лише відзначимо, що в обробці В. Безкоровайного у мелодичному, метроритмічному та темповому відношенні є відмінності, іноді суттєві, від богогласникової пісні.

Цей твір, як усі інші в циклі, розрахований на виконання початківцями, а тому не містить значних технічних труднощів. Єдине, на що важливо звернути увагу, це на музичну форму, яку піаністу-початківцю доволі важко охопити.

Пісня «Стань Давиде» (№ 10) також належить до богогласникових творів, її фортепіанну транскрипцію раніше зробив Д. Січинський. Нагадаємо, що останній орієнтувався на хорову обробку пісні В. Матюка, який частково відійшов від оригіналу, передусім у розподілі музичного матеріалу на куплет і приспів. В. Безкоровайний орієнтується ані на «Богогласник», ані на хорову обробку В. Матюка. Серед джерел, на які спирався композитор – тогочасні співаники, які містили осучаснені версії богогласникових пісень. При зіставленні пісні «Стань Давиде» з її викладом у вже згаданому співанику 1950 року [172], то побачимо, що вона є

надзвичайно близькою, хоча і з деякими відмінностями. Тож будемо вважати, що композитор орієнтувався на близький до зазначеного варіант пісні, а тому порівняння версій співавника та В. Безкоровайного є коректним.

Як і в пісні «Бог природу», в обробці «Стань Давиде» є зміни темпу та метроритму, чого не було ані в бароковому оригіналі, ані в хоровій обробці В. Матюка, але є у співавнику ХХ століття. Відмітимо зміну метру з дводольного на тридольний на початку приспіву та подальше повернення до дводольного. Також ці частини пісні відзначені зміною темпів: заспів йде у повільному темпі (*Moderato*), початок приспіву є більш жвавим (*piu mosso*), завершення приспіву – в повільному темпі (*Lento*). Знов таки, якщо темпові зміни є у В. Матюка і, відповідно, у Д. Січинського, то зміни метру та розміру є лише у версії співавника та В. Безкоровайного. Отже, попри те, що останній був знайомий з обробками Д. Січинського, однак у своєму творі він міг орієнтуватися на творчий досвід останнього лише тоді, коли підходи були суголосні його баченню.

На останок зазначимо, що фактурне рішення В. Безкоровайного в цілому є традиційним для цього циклу, однак у п'єсі є й певні відмінності. У приспіві композитор імітує хорову фактуру, чим відходить від суто фортепіанного викладу.

Аналізуючи обробки різдвяних пісень В. Безкоровайного, ми нічого не говорили про їх музичний стиль. Це було зроблено свідомо, оскільки усі композиції циклу відрізняється єдністю стилю, який вкладається у класико-романтичні норми. Варіативність та стильова багатошаровість, яку ми бачили у Д. Січинського, тут відсутня, що пояснюється максимальним спрощенням індивідуального стилю заради тих задач, які ставилися при написанні збірки.

Підсумовуємо особливості циклу «При ялинці» В. Безкоровайного. Композитор орієнтувався передусім на обробки Д. Січинського, що ми бачимо і в підході до репертуару, фактурному рішенні та жанровій основі кількох п'єс. Тим не менше, цикл В. Безкоровайного є цілком оригінальним і спрямований на розширення репертуару піаністів найменшого віку.

Спрощення стилю та уніфікація фактурних рішень була пов'язана саме з цією задачею. На жаль, сьогодні ці твори, попри сучасні видання, не часто звучать на концертах, хоча й увійшли до навчального репертуару.

### **3.3. Традиційне та інноваційне у фортепіанних обробках різдвяних пісень Василя Барвінського**

До творчості Василя Барвінського (1888–1963) останні три десятиліття зверталось багато українських дослідників. Серед них виділимо монографії С. Павлишин [123] та О. Німилович [117], де перша є загальною характеристикою творчості митця, друга присвячена його фортепіанній музиці. Важливими у контексті дослідження творчості митця є видання біографічного характеру (спогади і листи композитора, рефлексії його сучасників та інтерпретаторів музики), серед яких виділимо кілька видань, здійснених у Дрогобичі у 2000-х роках ([19; 20; 21]).

Якщо говорити про фортепіанну музику В. Барвінського, то її розгляду присвячені розвідки М. Гереги [28], О. Горбач і М. Райчук [30], О. Німилович [116], Л. Свірідовської [136], О. Смоляка [140], Л. Філоненка [177]; діяльність В. Барвінського як фортепіанного педагога висвітлено у книзі Н. Кашкадамової [58]. У працях Л. Кияновської [69] та Л. Назар [115] підіймаються питання музичного стилю В. Барвінського.

На сьогоднішній день вже склалася оцінка фортепіанної творчості митця, а саме розкрито її значення для розвитку української музики ХХ століття. Саме тому, щоб не переобтяжувати виклад, ми зосередимося лише на творі, який продовжує лінію Д. Січинського та В. Безкоровайного, а саме фортепіанний цикл, створений на основі різдвяних пісень.

Цикл В. Барвінського *«Колядки і щедрівки для фортепіано з підложеним текстом»* (далі – «Колядки і щедрівки»), що налічував 22 твори, був створений у 1930-х роках у Львові [6]. Науковці подають різні дати створення циклу та його виходу з друку: так, О. Смоляк говорить про

1931 рік як час виходу з друку [141, с. 39], Л. Назар – про 1934–1935 роки як час створення циклу [115, с. 84], З. Юзюк називає 1935 рік як рік друку збірки [203, с. 91]. Цикл «Колядки і щедрівки» було перевидано у 1997 [5] та 2003 [4] роках, і, на відміну від збірок Д. Січинського та В. Безкоровайного, низка музичних мініатюр вже міцно закріпилася в навчальному та концертному репертуарі.

Зазначимо, що в українському музикознавстві цей твір вже неодноразово розглядався. О. Горбач і М. Райчук [30] п'єси циклу характеризували з позицій втілення в них стильових рис імпресіонізму. О. Смоляк концентрує увагу на музичній драматургії циклу, зауважуючи, що в ньому лише на перший погляд безсистемне розташування творів. Підбір матеріалу засвідчив домінування духовного над світським, вказуючи на християнську побожність автора. Так, перші та останні 8 коляд є групами творів християнського змісту, а 6 пісень з середини збірки – дохристиянські колядки та щедрівки. Також є певний порядок викладу пісенних творів, який передбачає їх слідування відповідно до популярності серед народу. Християнські колядки наприкінці збірки продовжують ієрархію популярності [141, с. 39–40].

У розвідці М. Ярko увагу приділено не драматургії циклу, а особливості репрезентації В. Барвінським фольклору засобами новітнього звукового образу фортепіано. Дослідниця після короткого аналізу кількох творів циклу доходить висновку, що «суть інновацій в опрацюванні фольклорного матеріалу полягає не лише у відстороненому від звичаєвої стилістики гуртового співу (у його вокальній версії). Більш важливо, що такі жанрові форми фольклору як колядки і щедрівки трактовано композитором як виключно звуковий феномен самого Різдва й відтак репрезентовано засобом інструментального за типом тематизму – при опорі на фонізм співзвуч та регістрово-тембрального спектру гомофонно-гармонічної фактури» [204, с. 94].

З. Юзюк стосовно збірки «Колядки і щедрівки» зазначає, що В. Барвінський «на основі популярних зразків цього календарно-обрядового жанру творить авторські поеми і фантазії в мініатюрі, акцентуючи <...> в ладогармонічних і фактурних засобах саме фантазійно-ірреальні, а навіть містичні образи [203, с. 60]. В аналітичній частині дослідниця подає загальну характеристику збірки, вказує на джерела пісень, особливо наголошуючи на колористичному забарвленні творів, зокрема використанні прийомів імпресіоністичного письма. У висновку вона зазначає, що п'єси з циклу «Колядки і щедрівки» «своєю мистецькою вартісністю виходять за межі простих гармонізацій народних пісень, і сприймаються як високохудожні музичні твори, що корисно впроваджувати в педагогічну практику, збагачуючи юних піаністів не лише естетично, але й духовно» [203, с. 93].

Наголосимо, що у статтях О. Смоляк та М. Ярмо, а також дисертації З. Юзюк цикл В. Барвінського розглядається з позицій інтерпретації композитором фольклорних джерел, хоча й християнсько-релігійним за своїм змістом. Це не є зовсім вірним, оскільки у циклі В. Барвінського є обробки не лише народних колядок і щедрівок, а й церковних коляд.

Церковний, а не фольклорний компонент циклу В. Барвінського розглядає у статті Н. Сулій, зосереджуючись на піснях церковно-книжного походження («Бог предвічний», «Небі і земля», «Нова радість стала», «На небі зірка» та ін.) [157]. Дослідниця використовує метод музично-теологічного аналізу композицій, де характеристика засобів музичної виразності спрямована на досягнення їх духовного змісту.

Характеристику твору в контексті висвітлення духовно-етичних доміант, у тому числі їх релігійного виміру подає у своїй дисертації Л. Назар [115, с. 84–89]. Дослідниця розглядає твір з позиції єдності змісту і музичної драматургії, а також у зв'язках з творами різдвяної тематики європейської традиції. Вона зокрема зазначає, що «користуючись принципом в'язанки, В. Барвінський нанизує одну за одною витончені мініатюри, які рефлексивно відтворюють ауру Різдва, досягаючи рівень настроєво-

психологічної ретроспективи, розважання-медитації над народженням Христа. Якими б далекими не уявлялися паралелі, але “Коляди і щедрівки” В. Барвінського проектуєть тип медитативно-споглядального програмного циклу, який представить О. Мессіан у “20 поглядах на Дитятко Ісуса”» [115, с. 84–85]. Л. Назар коротко зупиняється на кожному творі збірки, говорячи про їх церковну або народну генезу та характеризуючи образний стрій, у тому числі в структурі всього циклу.

Як бачимо, думки музикознавців щодо драматургії циклу «Колядки і щедрівки» різняться між собою, також розмаїттям відрізняються й підходи щодо аналізу музичних композицій. У нашій роботі ми зупинимося на кількох п’єсах збірки, зосереджуючи увагу як на специфіці циклу В. Барвінського, так і його порівнянні з аналогічними творами Д. Січинського і В. Безкоровайного, тобто поставимо особливий акцент на музичній компаративістиці.

Попри близькість задуму циклів Д. Січинського, В. Безкоровайного та В. Барвінського, при їх порівнянні стає очевидною різниця підходів композиторів до створення фортепіанних обробок різдвяних пісень.

По-перше, це жанрові відмінності пісень, до яких зверталися композитори. Д. Січинський та В. Безкоровайний орієнтувалися не на фольклорну традицію, а на церковні пісні, тексти яких базуються на євангельських подіях та церковній традиції, без домішок побутових або апокрифічних елементів (церковні коляди), а їхні фортепіанні цикли, як вже зазначалося вище, близькі за змістом та будовою до церковних співаників, які мають свою логіку упорядкування репертуару. Натомість у збірці В. Барвінського ми бачимо різножанрові твори – церковні коляди, народні колядки і щедрівки, а сам цикл нагадує збірку фортепіанних п’єс, які є тематично пов’язаними, але мають інший принцип формування цілісності. Якщо деталізувати спорідненість різдвяного репертуару трьох композиторів, то ми бачимо таку картину. Цикл В. Безкоровайного містить обробки тих самих пісенних творів, що є у збірці Д. Січинського, окрім двох, і, попри



різну кількість п'єс в циклах обох композиторів (16 та 24 відповідно), обидва зібрання є тематично спорідненими. Натомість цикли В. Барвінського та Д. Січинського мають спільними лише 7 творів з 22 та 24 відповідно, В. Барвінського та В. Безкоровайного – лише 6 (7) з 22 та 16 (одна пісня в циклі В. Безкоровайного має дві мелодичні версії). Така мала кількість спільних творів у циклі В. Барвінського та аналогічних збірках В. Безкоровайного і Д. Січинського пов'язана з жанровою приналежністю пісень, які лягли в основу їх фортепіанних обробок.

По-друге, у творах Д. Січинського, В. Безкоровайного та В. Барвінського ми бачимо пізні підходи до побудови збірки з точки зору технічної складності композицій. Фортепіанні обробки коляд Д. Січинського не є твором навчально-дидактичним в сучасному розумінні: усі п'єси в ньому технічного приблизно одного рівня, а у збірці відсутній принцип поступового ускладнення музичних композицій. Цикл В. Безкоровайного має виразну дидактичну спрямованість і призначений для піаністів-початківців. Саме тому всі його твори мають спрощений фактурний виклад, хоча побудова усієї збірки не має поступового технічного ускладнення творів. Натомість у циклі В. Барвінського є суттєва різниця між короткими творами на початку та середині збірки й останніми, подекуди доволі розлогими та технічно складними композиціями. Таким чином, дидактичний принцип ускладнення у В. Барвінського виражений більш наочно і послідовно.

По-третє, Д. Січинський та В. Безкоровайний при звертанні до церковних пісень не вказують їх джерело, тоді як В. Барвінський зазначає, з якого регіону походить той чи інший пісенний твір, а також подає інформацію, на яку саме хорову обробку пісні він спирається при її аранжуванні. Важливим є й те, що композитор прагне вийти за межі музичних традицій Галичини і у своєму циклі створює універсальну, всеукраїнську концепцію святкування Різдва.

По-четверте, в фортепіанних циклах яскраво проявився індивідуальний композиторський стиль усіх трьох митців, що не могло не відобразитися на

особливостях фортепіанних інтерпретацій різдвяних пісень. Так, для обробок Д. Січинського був характерний короткий вступ (зазначимо, що вступом починалися й обробки різдвяних пісень Я. Ярославенка ([118, с. 232]), натомість у В. Безкоровайного та В. Барвінського він відсутній. Також суттєвою відмінністю обох циклів є принципи фортепіанного письма. Якщо у Д. Січинського та В. Безкоровайного для всіх обробок характерний фортепіанний виклад з відповідною фактурою і лише в деяких композиціях ми можемо знайти відсилання до хорового співу, то більшість п'єс В. Барвінського навіть зовнішньо нагадують хорову партитуру, записану на двох нотоносцях.

Розглянемо більш детально кілька творів В. Барвінського. У циклі «Колядки і щедрівки» звертає увагу фортепіанна транскрипція хорових обробок Кирила Стеценка, а саме пісень «Ой, дивнеє народження» (№ 6), «Добрий вечір тобі» (№ 7), «Діва Марія церкву строїла» (№ 8), «Ой, у саду-винограду» (№ 9), «Павочка ходить» (№ 10), «Ой, учора із вечора» (№ 12). При порівнянні партитури К. Стеценка (за виданнями [155; 156]) та обробок В. Барвінського з'ясувалося, що останній відтворює гармонізацію К. Стеценка та зберігає куплетну форму, лише в деяких моментах адаптуючи стеценківський текст відповідно до специфіки фортепіано.

Звернемо увагу на цікаву деталь, яка виявилася при знайомстві з циклом обробок К. Стеценка. Вочевидь, структура та зміст збірок останнього, яка не спиралася на традиції церковного співаника і містила твори фольклорного походження, була покладена в основу циклу В. Барвінського. Цікавим є й той факт, що цикл К. Стеценка називався «Українські колядки і щедрівки: для мішаного і однорідного хору з супроводом фортепіана», однак при цьому у збірнику не було окремо виписаної інструментальної партії. Сьогодні ця назва викликає подив бібліографів з Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, які в описі видання цей момент зазначили так: [! партія фп. відсутня]. Однак для музиканта цілком зрозумілим є те, що запис хорової партитури на двох

нотоносцях передбачає можливість їх дублювання інструментом, і в таких випадках часто фортепіанна партія окремо не виписувалася, оскільки мала допоміжний характер. Ймовірно, сам факт дублювання фортепіано став поштовхом для В. Барвінського взяти за основу кілька обробок К. Стеценка практично без змін. Також не менш цікавим фактом є протилежність підходів щодо використання вокальної та інструментальної складових К. Стеценком і В. Барвінським. Для першого базовим є хорове виконання, і, відповідно, хорова партитура, а фортепіано виступає як допоміжний інструмент, натомість для В. Барвінського, як і для Д. Січинського та В. Безкоровайного, головним є фортепіано, а вокальний або хоровий супровід був варіативним елементом.

Зупинимося коротко на обробках пісень В. Барвінського, до яких зверталися Д. Січинський та В. Безкоровайний, порівнюючи їх підходи до фортепіанної транскрипції церковних пісень.

У № 1 «**Бог предвічний**» відразу ж унаочнюється відмінність підходів Д. Січинського, В. Безкоровайного та В. Барвінського в інтерпретації пісні. Окрім вже зазначеної різниці у викладі (фортепіанна та квазі-хорова фактура) та наявності/відсутності вступу, відмітимо ще кілька моментів. Якщо у Д. Січинського був відсутній повтор приспіву, що є доволі нетиповим для виконавської традиції цієї пісні, то В. Барвінський, як і В. Безкоровайний, в обробці повторює приспів, але, на відміну від останнього, варіюючи фактуру та гармонію. У процесі розгортання ми бачимо поступове ускладнення фактури, пов'язане з відходом від квазі-хорового викладу та наближенням до власне фортепіанного. Під час перегармонізації діатоніка змінюється хроматикою, однак хроматизація не виходить за межі романтичної гармонії. Усі три композитори в своїх мініатюрах створюють підкреслюють урочистість в музичному образі, що відповідає змісту пісні, однак його вирішення є різним: у В. Барвінського, як і В. Безкоровайного, він створюється за рахунок повільного темпу та акордової гармонії, яка апелює до хорального викладу – як вокального, так і інструментального, у

Д. Січинського – завдяки використанню гармонічної пульсації у повільному темпі, яка в романтичній музиці пов'язана з урочистою ходою.

Обробка пісні **«Небо і земля»** (№ 3) у драматургічному відношенні побудована як «Бог предвічний»: вона розпочинається одноголосно, далі кількість голосів поступово збільшується, а в каденційній зоні звучать повнозвучні акорди. Аналогічний драматургічний розвиток відбувається і в приспіві.. І якщо у куплеті фактура ще нагадує хорову, то у приспіві композитор широко використовує прийоми фортепіанної гри. Відзначимо витончену колористику, яку В. Барвінський використовує наприкінці твору, що дало підстави дослідникам говорити про імпресіоністичні риси у п'єсі, зазначаючи фонічні ефекти у приспіві [30, с. 88]. Ця колористика створюється за рахунок басових квінт, які завдяки обертонам надають особливий характер музиці, імітуючи звучання дзвонів. Нагадаємо, що ідея звуконаслідування дзвонів була закладена в мелодиці твору, потім використана в обробці Д. Січинського, що, можливо, надихнуло застосувати цей ефект і В. Барвінського. Але якщо у Д. Січинського він створювався на основі безперервного органного пункту на тоніці практично протягом майже усього твору та арпеджованим акордам, що звучали на сильну долю, тобто засобами та прийомами романтичної музики, то у В. Барвінського ми бачимо вже звукозображальність імпресіоністичного типу. Зазначимо, що у В. Безкоровайного колористика відсутня, однак з В. Барвінським твір останнього споріднює імітація хорової фактури у приспіві, чого не було у Д. Січинського.

В обробці пісні **«Нова радість стала»** (№ 4) В. Барвінський продовжує лінію, намічену в перших композиціях, а саме ідею фактурного розвитку п'єси від квазі-хорового до фортепіанного звучання. У куплеті фактура майже не відрізняється від хорової, записаної на двох нотоносцях, а гармонія є максимально простою. У приспіві виклад стає більш піаністичним і фактурно різноманітним: В. Барвінський не лише максимально розширює діапазон, а й використовує свої улюблені чисті квінти, які додають музиці

імпресіоністичних барв. Змін зазнає й гармонічна мова: замість тризвуків часто звучать септакорди, які в поєднанні із секвенційним рухом апелюють до неокласичного стилю. Таким чином, сецесійні риси в обробці В. Барвінського пісні «Нова радість стала» не обмежуються імпресіонізмом, а мають й неокласичні риси.

Відзначимо, що В. Барвінський обирає для обробки галицький варіант пісні, як і Д. Січинський (нагадаємо, що В. Безкоровайний дає два варіанти – галицький та наддніпрянський). У музичному рішенні пісні «Нова радість стала» ми бачимо різницю в інтерпретації твору В. Барвінським, Д. Січинським і В. Безкоровайним, що пояснюється індивідуальним стилем кожного з них. Д. Січинський завдяки мазурковим ритмам акцентує танцювальні прообрази, які були у бароковій пісні, тоді як В. Барвінський і В. Безкоровайний – пісенні. Інструменталізм більшою мірою виявлений в обробках Д. Січинського та В. Барвінського, хорові прообрази відчутні у В. Безкоровайного, особливо при гармонізації наддніпрянського варіанту пісенного твору.

У № 5 «**На небі зірка**» композитор поєднує квазі-хорову та фортепіанну фактуру, але у цьому творі це зроблено в інший спосіб, ніж у попередніх п'єсах. У п'єсі було використано короткий вступ, що нехарактерно (на відміну від Д. Січинського) для обробок В. Барвінського (з 22 творів лише два мають короткий вступ). Варта уваги й жанрова основа пісні. В. Барвінський у своїй обробці спирається на жанр баркароли, орієнтуючись на традиційний для цього жанру розмір  $\frac{6}{8}$ , тоді як у Д. Січинського і особливо В. Безкоровайного орієнтувалися на жанр вальсу.

Фортепіанна колористика використана в куплеті пісні, де завдяки органному пункту на чистій квінті, яка в другому реченні дублюється як відголосок у верхньому регістрі, створюється повітряне, атмосферне, імпресіоністичне звучання. У приспіві, де акордова (квазі-хорова) фактура є основним типом викладу, підкреслюються класицистичні риси пісенного твору, попри те, що іноді гармонії завдяки хроматизації є більш насиченими,

ніж це передбачає класичний стиль. Нагадаємо, що класичний стиль було взято за основу у приспіві обробки Д. Січинського, він є й основою обробки В. Безкоровайного, оскільки саме цей стиль найкраще відповідав мелодиці пісні, хоча остання була написана у ХХ столітті. Ми спостерігаємо в пісні «На небі зірка» певну близькість підходів В. Барвінського та Д. Січинського у її аранжуванні, при цьому кожен з них по-своєму потрактував цю особливість мелодики пісенного твору. Отже, в обробці пісні «На небі зірка» В. Барвінський органічно поєднав риси романтизму та модерних музичних стилів (імпресіонізм, неокласицизм), завдяки чому її звучання стало свіжим та сучасним.

Обробка пісні «**На плач, Рахиле**» (№ 20) є одним із найскладніших творів циклу і розміщена наприкінці збірки. Л. Назар вважає її трагедійною кульмінацією циклу і проводить паралелі з прелюдією № 20 Ф. Шопена *c-moll*, однією з найтрагічніших у циклі, а також з «Пасіоном за Матфеєм» Й. С. Баха [115, с. 87].

У композиції «На плач, Рахиле» В. Барвінський повністю відмовляється від квазі-хорового викладу та спирається лише на тип фактури і прийоми, характерні для фортепіанної музики. Особливості барокового оригіналу пісні було проаналізовано перед розглядом обробки Д. Січинського (нагадаємо, що В. Безкоровайний не звертався до цього твору). Наразі лише зазначимо, що В. Барвінський використовує той самий варіант мелодії, що і його попередник, але створює зовсім інший за звучанням твір. Нагадаємо, що у Д. Січинського на перший план вийшла баладність як найбільш органічна форма передачі оповідальності в романтичній музиці. Риса баладності можна побачити і в обробці В. Барвінського, що можна пояснити як впливом Д. Січинського, так і особливістю самої пісні, яку, напевно, неможливо трактувати інакше, через її драматичний зміст, що оповідає про побиття немовлят царем Іродом крізь призму образу Рахилі як уособлення матері, що втратила своїх дітей.

На відміну від Д. Січинського, куплет і приспів у В. Барвінського менш контрастні і становлять єдину лінію музичного розгортання. Також композитор традиційно прискорює приспів, на відміну від свого попередника, який у приспіві уповільнює темп. Але найбільше вражає в обробці пісні «На плач, Рахиле» її гармонічне рішення, на що вже зверталася увага дослідників О. Горбач і М. Райчук, а саме на альтеровані гармонії та підголосок в середніх голосах [30, с. 89]. Не можна погодитися з авторами зазначеної розвідки, що в цьому творі є риси імпресіонізму, тоді як цілком слушним є твердження, що п'еса є яскравим прикладом сецесії у фортепіанних творах [30, с. 89]. На гармонічну мову звертає увагу й Л. Назар, яка при цей твір пише так: «Поліплощинність пронизує цілий твір, надаючи особливої експресії прийомом *parlando rubato* та технікою *nota contra notam*, що приводить до складних гармонічних дисонантних комплексів на тлі скритого багатоголосся у супроводі розкладеними акордами <...>. Риси необароко, романтична гіпертрофія гармонії <...>, що підкреслює емоційну напругу, співна лірична підголоскова манера в поєднанні з ренесансною основою церковного першоджерела творить музичне полотно надзвичайної сили і виразу» [115, с. 87].

Якщо більш детально проаналізувати особливості гармонії у п'есі «На плач, Рахиле», можна побачити, що оригінальна гармонізація створюється за рахунок лінійного, часто хроматизованого руху голосів, що характерно для композиторів-неокласиків. Також гармонізація пісні доби бароко передбачає хоча б часткове використання елементів барокової гармонії, зокрема використання прийому перегармонізацій мелодії або її фрагментів в паралельній тональності. Нагадаємо, що в обробці Д. Січинського також є стилістичні риси бароко, романтизму та неокласицизму, але у кожного з композиторів їх поєднання є настільки оригінальним, що робить обидві п'еси неповторними й унікальними, попри єдине пісенне першоджерело.

Зупинимося на інших п'єсах циклу В. Барвінського, що знаходяться наприкінці збірки, які є найбільш складними для виконання і характеризують фортепіанний стиль композитора.

№ 19 «У Вифлеємі нині новина» є чи не найскладнішим у технічному відношенні твором у збірці, також він відзначений нетиповістю форми. Автором пісні «У Вифлеємі нині новина» є О. Нижанківський. Твір має куплетну форму з приспівом (зазвичай приспів повторюється двічі) і відрізняється квадратністю будови (8+8), що дає можливість прирівняти її до періоду. В. Барвінський залишає форму пісні, у тому числі й повтор приспіву, однак доповнює її вступом (4 такти) і кодою (12 тактів). Дослідники відмічають надзвичайну імпресіоністичність твору, зокрема відзначаючи, що чисті квінти «в супроводі протягом усього твору, а також у вступі і закінченні ніби імітують святкові передзвони» [30, с. 89]. Нагадаємо, що аналогічний прийом було знайдено і використано композитором у п'єсі «На небі зірка», де ідея дзвонів найімовірніше була підказана Д. Січинським. В обробці «У Вифлеємі нині новина» образ дзвонів було розвинуто, а сама п'єса, попри імпресіоністичну легкість та лаконічність, набула монументальності.

Звернемо увагу й на гармонічне рішення твору. Він починається у діатонічному F-dur, у процесі розвитку розпочинається хроматизація, яка набуває кульмінації у повторі приспіву, коли композитор використовує септакорди та їх обернення поза основною тональністю, трактуючи їх суто колористично. Найбільше ускладнення гармонії припадає на кульмінаційну зону, яка відзначена максимальним розширенням діапазону та гучністю динаміки (*ff*). Після кульмінації, вже в коді, йде різкий динамічний спад, звужується діапазон і нарешті повертається діатонічний F-dur.

Відзначимо, що логіка музичного розвитку п'єси «У Вифлеємі нині новина» є суто інструментальною. Також важко уявити, що вона може супроводжувати спів відповідної коляди. Тому цей твір скоріше треба інтерпретувати як модерну мініатюру з пріоритетністю імпресіоністичного



стиля, яку створено на основі різдвяної пісні «У Вифлеємі нині новина», ніж фортепіанну обробку пісенного твору.

№ 21 «**Пішла дівчина**», за основу якого було взято обробку лемківської пісні, здійсненої Ф. Колесою, В. Барвінський повертається до п'єс, де фортепіанна фактура наслідує хорову, записану на двох нотоносцях. Ця п'єса є невеликою за обсягом (13 тактів) і за формою є куплетною, де перший куплет має 6 тактів, а другий – 7. Основний принцип мелодичного розвитку – варіювання, який відбувається за рахунок фактурних та гармонічних видозмін. І хоча п'єса у технічному відношенні є більш простою, ніж «У Вифлеємі нині новина», її виконання ускладнюється надзвичайно високим рівнем хроматизації. Однак ці хроматизми мають іншу генезу, а саме спираються на гуцульський лад і не пов'язані з імпресіоністичною колористикою. Ладова основа «підказує» стильові доміанти твору, а саме – фольклоризм. Відзначимо, що п'єса В. Барвінського є перехідним твором від романтичного до модерного фольклоризму, де ладова основа ще знаходиться в межах романтизму, тоді як лаконічність та ефемерність музичного образу вже має ознаки модернізму.

Лемківська пісня «**Був святий вечір**» (№ 22) в багатьох рисах подібна до попередньої. Композитор обирає два куплети, де другий є гармонічним варіантом першого. Проте між двома творами є й багато відмінностей. Якщо в пісні «Пішла дівчина» В. Барвінський використовує виключно квазі-хорову фактуру, у п'єсі «Був святий вечір» звучання є цілком фортепіанним, хоча в деяких моментах алюзія на хорове звучання зберігається. Відмінними є ритмічна складова пісні, а саме використання кількох розмірів, які змінюються протягом твору, серед яких є як дводольні ( $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{6}{8}$ ), так і тридольні ( $\frac{4}{8}$ ). Але найбільшою відмінністю є використання двох тональностей – h-moll та E-dur, які використано для гармонізації мелодії без її транспонування. Якщо в тональності h-moll її звучання нагадує попередній твір, а стиль близький до романтично-модерного фольклоризму, то

гармонізація в E-dur є цілком модерною, де темброва насиченість апелює до імпресіонізму.

Отже, для В. Барвінського предметом інспірації були не лише церковні твори, а й народні колядки та щедрівки. Серед пріоритетів композитора – музична складова, тому в його обробках акцент поставлено на музичну складову твору.

Оскільки ми вже окреслили відмінності між фортепіанними обробками В. Барвінського, Д. Січинського та В. Безкоровайного, то ми зараз підсумуємо жанрово-стильові риси саме циклу В. Барвінського. Відзначимо значення хорових обробок у формуванні жанрово-стильових орієнтирів збірки композитора. При цьому він творчо підходив до чужих текстів, вказуючи на першоджерело та прагнучи адаптувати їх до фортепіанної специфіки. Лише в кількох композиціях композитор орієнтується на суто фортепіанний виклад, при цьому відштовхуючись від пісенного твору. Тому варто зазначити, що обробки В. Барвінського є піаністичними і враховують специфіку інструменту. Вони є різними з точки зору ступеня складності: якщо перші твори циклу доступні піаністам-початківцям, то останні твори – виконавцям з доволі розвиненою технікою.

У стильовому відношенні обробки В. Барвінського є зразком музики модернізму, де органічно поєднуються риси романтизму та нових модерних течій. Серед провідних рис стилю композитора – імпресіонізм з його розвиненою колористикою, також важливого значення набувають неокласицизм та фольклоризм. Щодо останніх двох стилів, то вони пов'язані з самим музичним матеріалом авторських церковних пісень (коляд), що мають книжне походження, а також фольклорними першоджерелами колядок і щедрівок.

Наостанок зазначимо, що фортепіанні обробки різдвяних пісень В. Барвінського сьогодні є популярними творами, що постійно є в репертуарі учнів музичних шкіл, їх нерідко можна почути на концертах. За нашими спостереженнями, вони найчастіше виконуються публічно, ніж п'єси з

аналогічних циклів Д. Січинського та В. Безкоровайного. Проте далеко не усі обробки з цього циклу звучать на концертах. На вже згадуваних різдвяних імпрезах, які готують студенти Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка, звучать обробки не лише Д. Січинського, а й В. Барвінського, зокрема «Нова радість стала» та «Небо і земля». На жаль, попри популярність музики композитора у Тернополі, ці твори ще не стали постійною частиною концертного репертуару.

### **3.4. Фортепіанні твори Богдана Климчука та Івана Небесного: романтично-постмодерні виміри**

**Богдан Климчук** (нар. 1945 р.) – композитор, який зробив значний внесок для розвитку професійної композиторської творчості на Тернопіллі. Він є уродженцем с. Піщатинці Шумського району Тернопільської області, походив з сім'ї священика. Його батько вивчав теологію у Варшавському університеті під керівництвом професора Івана Огієнка. Музичну освіту Б. Климчук отримав у Львівській консерваторії, навчаючись у Дезидерія Задора, Лешека Мазепи, Андрія Нікодемівича, Романа Сімовича. У цей період він працював у Шумській та Кременецькій музичних школах. Після її закінчення у 1977 році розпочав роботу в Тернопільському музичному училищі імені С. Крушельницької, де, окрім музично-теоретичних та музично-історичних дисциплін, викладав композицію [25, с. 36]. О. Смоляк зазначає, що саме Б. Климчук у 1970-х роках став засновником професійної композиторської школи Тернопілля. Серед його учнів – Дмитро Губ'як, Олена Ільницька, Іван Небесний, Богдан Сегін, Ігор Урусський, Сергій Хоміцький [111, с. 40–41]. Сьогодні після завершення навчання в закладах вищої освіти, вони працюють у різних куточках України.

Б. Климчук є автором творів різних жанрів – симфонічних, вокально-хорових, камерно-інструментальних. Для фортепіано композитор створив 10 дитячих п'єс для фортепіано (1996) та дві «Кременецькі п'єси» для

фортепіано: «Бона (Пасакалія)», «Іква (Рондо)» (пам'яті Ю. Словацького) (2002). І хоча фортепіанної музики у доробку Б. Климчука є небагато, вона є репрезентативною щодо фортепіанного мистецтва регіону, особливо його дві «Кременецькі п'єси».

*10 дитячих п'єс для фортепіано* були написані у 1996 році. Цей твір призначений для учнів, які ще тільки почали опановувати гру на фортепіано, а тому технічно є нескладними. Відзначимо той факт, що композитор звернувся до дитячої музики, коли її було недостатньо, особливо сучасної, оскільки дитяча музика в СРСР орієнтувалася на класико-романтичний стиль, а музика з яскраво вираженими модерними рисами не була бажаною для навчання дітей, хоча, безумовно, твори Б. Бартока з «Мікрокосмосу» були представлені в дитячому репертуарі ще в радянські часи. П'єси Б. Климчука орієнтуються на стилі музики ХХ століття, вони є її своєрідною антологією, спеціально створеною для дітей з метою їх знайомства з тими музичними пластами, які в той час були маловідомими широкому загалу. Коротко охарактеризуємо п'єси композитора із зазначеного циклу.

П'єса «*Куранти*», яка відкриває збірку, традиційна з точки зору використання засобів музичної виразності, оскільки є стилізацією. В даному випадку об'єктом стилізації стала музика, створена для курантів – механічного годинника, бій годин якого супроводжується спеціально створеною для цього мелодією – однією або кількома. Композитор у творі відтворив усі ознаки прикладної музики для механічного годинника: вона є достатньо короткою за часом звучання, йде у помірному темпі, звучить у високому регістрі. Музичну форму можна визначити як шістандцятитактовий період неповторної будови, але з повтором музичного матеріалу з тональною і фактурною зміною, що завершується восьмитактовою кодою на основному тематичному матеріалі, де уповільнення руху та завмирання відбувається подібно до звучання справжніх старовинних курантів.

Зовсім іншою за характером є наступна п'єса – «*Краплі дощу*». Її назва є доволі традиційною для дитячої музики, однак створений композитором

музичний образ є абсолютно нетиповим. Звернімо увагу на надзвичайну лаконічність твору (12 тактів), де значну частину музичної тканини становлять паузи. Прозорість фактури, розірваність музичних фраз, пріоритетність штриху стакато є своєрідною алюзією на пуантилізм, характерним для музики А. Веберна, але без використання додекафонної техніки. Б. Климчук у циклі залишається в рамках тональної системи, однак сама побудова фраз частково нагадає додекафонію (свого роду алюзія на додекафонію та вебернівський афористичний стиль), хоча й нестрогу, з повтором деяких звуків. З точки зору музичної образності п'єса не змальовує образ дощу через падіння його крапель, а лише натякає цей типовий для музики образний зміст. Через невідповідність для дитячого сприйняття назви й музики цей твір може бути незрозумілим для дітей, що перешкоджає його впровадження у педагогічний репертуар. Втім, певна експериментальність твору свідчить про намір автора оновити підходи до дитячої музики, її змісту та музичних образів, що є важливим моментом у навчального процесі, який потребує постійного оновлення відповідно до викликів часу.

П'єса «*Сонячний промінь*» є тематичним продовженням попередньої у змалюванні образів природи. За розміром вона є ще меншою, ніж «Краплі дощу» (тривалість твору – усього 8 тактів), але її афористичність є іншого плану. У п'єсі доволі яскраво виражено жанрове начало, а саме опора на жанр баркароли, хоча жанрові ознаки виявлені не повною мірою (відсутня традиційна для баркароли фактура). Твір написаний у F-dur, однак тональність і меншою мірою лад завуальовані через велику кількість септакордів та акордів нетерцієвої структури. Виражена жанрова основа у поєднанні з ускладненою гармонічною мовою відсилає слухача до музики неокласицизму, для якого характерно оновлення засобів виразності при збереженні базових ознак старовинних жанрів. Якщо говорити про алюзії на авторський стиль конкретного композитора, то тут найближчою аналогією стає музика М. Равеля. Наголосимо, що йдеться саме алюзія на стиль, а не відтворення стильового комплексу музики французького композитора.

Наступна композиція «*Східний марш*» є доволі розлогою (31 такт). Твір має традиційну для жанру тричастинну форму, однак кожен розділ є достатньо невеликим. Драматургія твору не збігається з формою і побудована за принципом постійного наростання з кульмінацією наприкінці твору. Музична мова п'єси не є східною в сучасному розумінні і спирається на традиції європейської музики. Однак якщо звернутися до історії світового музичного мистецтва, то стають очевидними витoki п'єси «Східний марш». Фактурне рішення з використанням крайніх регістрів, імітація звучання ударних інструментів у партії лівої руки – усі ці прийоми були вжиті В. А. Моцартом у його третій частині Одинадцятої сонати для фортепіано, яка відома широкому загалу як Рондо в турецькому стилі (*Rondo alla turca*) і яку часто неправильно називають як Турецький марш. «Східний марш» Б. Климчука є своєрідною алюзією на відомий моцартівський твір (при цьому обрано саме жанр маршу), і знов таки, не з точки зору стилю, а з позицій використання деяких музичних прийомів.

П'єса «*Гра*» відповідно до назви є типовою для дитячої музики, однак її образне наповнення не зовсім відповідає музичній творчості, що призначена для дітей. Якщо швидкий темп цілком відповідає музичній образності, пов'язаної з ігровим началом, то характер тематизму, попри його наближеність до скерцозного, за характером є скоріше алюзією на алеаторику (контрольовану), теоретичні підвалини якої наприкінці 1950-х років розробив П. Булез, попри те, що весь музичний текст п'єси повністю виписаний автором. Ефект алеаторичності створюється завдяки чергуванню тематично близьких і одночасно відмінних музичних мотивів, що створює ефект випадковості. Також алеаторичне звучання композиції посилюється ладовою невизначеністю твору попри виставлені ключові знаки, які визначають її як F-dur (заключний акорд має такі звуки: c – f – g – a – as – b, які ідентифікують тональний центр як F-dur, а не d-moll). Композитор створює образ гри як такої і гри з алеаторичною технікою, однак ця

інтелектуальна гра не завжди є зрозумілою для дітей молодшого шкільного віку, до яких звертається дана музика.

Композиція «Маленький вальс Наталки» спирається чи не найулюбленіший жанр дитячої музики – вальс. Вальсова основа, а саме її ритмічно-фактурна складова, є фундаментом музичного твору, яка зберігає її жанрові ознаки, оскільки в цій короткій п'єсі (21 такт) відсутня типова для вальсу тричастинна форма. Музичну форму твору можна визначити як період неквадратної будови з двотактовим вступом та розширеним другим реченням. Вочевидь визначення вальсу як короткого пояснюється лаконічністю музичного висловлення композитора. Поєднання жанрових ознак вальсу з модерною музичною мовою, а саме розширеною тональністю, апелює до неокласицизму 1930-х років. Алюзію до неокласицизму посилює конструктивізм музики Б. Климчука, де кожна фраза є логічним продовженням попередньої (мелодичний розвиток) і одночасно конструктивним елементом (розвиток відбувається за рахунок своєїрідної комбінаторики музичних фраз) цілого. З іншого боку, афористичність висловлення з усталеними жанровими рисами відсилає слухача до музики Ф. Шопена, зокрема його прелюдій (прелюдія-мазурка № 7, прелюдія-марш № 20). Таким чином, композитор у цьому творі одночасно орієнтується і на романтичну традицію, і музику модернізму.

Однією з найменших композицій у циклі є «Безодня». Ця лаконічна п'єса у 9 тактів змальовує образи жахів, що охоплюють людину при зазиранні у безодню через використання низького регістру, «повзучих» мотивів, різкого контрасту між *ff* та *p*. Цікавою є й музична драматургія твору, де завдяки розвитку музичного матеріалу спочатку змальовується трансцендентний жах, який охоплює людину, що дивиться у безодню, потім йде звучання двох дисонантних акордів на *ff* та пауза після них (алюзія на риторичну фігуру *aposiopesis*, що в музиці символізує смерть), а завершує п'єсу тема безодні в редукованому вигляді, що звучить на *p*, ніби змальовуючи закриття провалля після поглинання своєї жертви. На перший

погляд, образ безодні не є дитячим, однак аналіз музики для дітей композиторів XIX – XX століття показав, що образи екзистенційного буття людини, у тому числі й смерті, є невід’ємною частиною дитячої музики, і формують життєвий досвід дитини.

П’єса «*Руська скomorоша*» апелює до російської дитячої музики, а саме до «Дитячого альбому» П. Чайковського. Нагадаємо, що цей твір формував не одне покоління українських дітей у СРСР, а також і в часи незалежності, тому не є дивним, що Б. Климчук звертається до музики російської традиції. Хоча п’єса називається «*Руська скomorоша*», композитор апелює не до «російських» творів П. Чайковського (№ 12 «Мужик играет на гармонике», № 13 «Камаринская»), а європейських, а саме до № 14 «Полька», з якою його споріднює тричастинна форма, але передусім фактура. Однак мелодія твору Б. Климчука є близькою саме до російських народних пісень. Сьогодні музика П. Чайковського як композитора, що послідовно просував у своїй творчості російські імперські наративи (більшою мірою у «дорослій», меншою – у дитячій музиці), в Україні не використовується в навчальній практиці, так само як і твори українських митців, що так чи інакше апелюють до російської традиції. Проте у 1990-х роках ситуація була зовсім іншою, а аллюзії на «Дитячий альбом» П. Чайковського та російську музичну традицію сприймалися цілком позитивно і були своєрідною шаною митцю, що створив музику, яка відігравала важливу роль у формуванні виконавської майстерності не одного покоління музикантів, у тому числі й українських.

Передостання п’єса «*Українська мелодія*» йде після «російського» твору, що, безумовно, є ознакою постколоніального (постімперського) мислення і що не вповні усвідомлювалося у 1990-х роках. Ця невеличка п’єса (9 тактів) є однією з небагатьох творів, що використовує не розширену, а класичну тональність. Мелодія, яка використана у творі, є не народною, але створена композитором в дусі українських ліричних пісень. Автором майстерно використана поліфонія контрастного типу, де обидва голоси звучать одночасно, доповнюючи один одного, при цьому ця контрастність є



більше умовною, оскільки кожен з мелодичних голосів найбільш активно розвивається під час уповільненню руху іншого, тим самим наближаючись до підголоскової поліфонії.

Завершує цикл п'єса «Професор». Образ професора як вчителя з великим досвідом, який відкриває учневі світ музичного мистецтва, є великою мірою для Б. Климчука автобіографічним. Це своєрідний портрет автора, який наприкінці твору поставив свій автограф. Ця коротка афористична п'єса тривалістю 8 тактів йде у повільному темпі та в низькому регістрі. Тональність і ладовий нахил у творів є невизначеними, але тяжіють до a-moll (ладові опори *a* та *e*). Але найбільш цікавим у цьому творі є використання елементів сонористики, яка стає базовою у звучанні завдяки повільному темпу та педалі, яка не знімається протягом двох тактів, і, окрім сонористичного, надає твору медитативного забарвлення.

Підсумовуючи характеристику циклу Б. Климчука зазначимо, що він у свій час заграв значну роль у процесі оновлення музики для дітей, відкриваючи їм нову музичну образність. Варто враховувати й той факт, що у 1996 році в Україні друкувалося критично мало нот, і тому числі педагогічного репертуару, і збірка 10 дитячих п'єс для фортепіано стала одним з нечисленних видань для дітей у той період. Відзначимо й те, що композитор працював в дитячих музичних школах і розумів потребу в репертуарі, знав дитячу психологію. Проте зауважимо, що майстерно побудований цикл, який є антологією музичних стилів і технік ХХ століття, є скоріше не музикою для дитячого виконання, а рефлексією дорослого на дитячі музичні образи, змальовані з урахуванням музичного досвіду ХХ століття. Цикл Б. Климчука є своєрідним музичним дарунком сучасним дітям від досвідченого музиканта, а тому п'єси, попри їх технічну простоту, більш органічно звучатимуть у виконанні дорослого, і саме у «дорослій» інтерпретації вони будуть більш зрозумілими для дітей. Тематика та музичні образи 10 дитячих п'єс для фортепіано Б. Климчука безпосередньо не апелюють до регіональної традиції, однак, безумовно, є її невід'ємною

частиною, оскільки були написані в Тернополі у першу чергу для поповнення педагогічного репертуару місцевих музичних шкіл.

В контексті розвитку регіональної музичної традиції та розвитку фортепіанного мистецтва Тернопілля важливе значення мають *«Кременецькі п'єси»* Б. Климчука, створені ним у 2002 році. На обкладинці видання цього твору композитор розповідає про причини звернення до образів Кременця, причому не безпосередньо, а крізь призму творчості уродженця міста Юліуша Словацького: «Моя Батьківщина – це величезні кременецькі пагорби, мальовничі сади Волині<sup>1</sup>, тихі береги Ікви. Моя Батьківщина – це вірш поета “Якщо ти будеш у моїй країні...” Ніхто в світі з поетів, мабуть, не любив так своє – і моє – рідне місто Кременець, як Юліуш Словацький. Майже два десятиліття поруч з будинком, де народився й виріс великий польський поет, син двох Вітчизн – Польщі та України, проходили моє дитинство і юність<sup>2</sup>. Романтичне й загадкове мереживо образів його творів непомітно переплелось в моїй творчій уяві й перейшло в ноти двох “Кременецьких” п'єс для фортепіано: “Бона” та “Іква”. Бона та Іква – це велич і лірика, це два контрастних символи, в яких черпав натхнення геній Юліуша Словацького» [71].

Юліуш Словацький (1809–1849) – один з провідних поетів романтичної доби, класик польської літератури. Його життя було тісно пов'язано з Україною: він народився в Кременці, часто бував на Поділлі. У своїй творчості поет-романтик нерідко обирав теми, пов'язані з українською історією, зокрема з козацтвом, описував українські краєвиди. Місто Кременець, його історія та життя – це те, що приваблювало польського поета Ю. Словацького. Історія міста і поезія Ю. Словацького інспірували появу

---

<sup>1</sup> Нагадаємо, що у склад сучасного Тернопілля входять три історичні регіони України – Поділля, Галичина та Волинь. Кременеччина є частиною Тернопілля, що відноситься до частини історичної Волині.

<sup>2</sup> Композитор тривалий час проживав у Кременці. Він розпочав музичну освіту у Кременецькій музичній школі, яку закінчив у 1961 році, пізніше працював у Кременці під час навчання у Львівській консерваторії.

двох «Кременецьких п'єс» Б. Климчука, який присвятив свої композиції польському поетові.

«Бона» є першою п'єсою в Кременецькому циклі Б. Климчука. Бона – назва замкової гори в Кременці, а також ім'я володарки замку, що колись стояв на горі – італійської принцеси Бони Сфорца (1494–1557), що була другою дружиною польського короля Сигізмунда I (1467–1548). Королева Бона володіла Кременцем у період з 1536 по 1556 роки, за її правління місто переживало період розквіту. Замок як фортифікаційна споруда з часом втратив своє значення і поступово занепадав. У XIX столітті від нього залишалися руїни, однак історія замку та пов'язані з ним легенди були дуже популярні в романтичну добу.

Композитор при написанні п'єси «Бона» звертається до старовинного жанру пасакалії, який ідеально підходив для змалювання подій, що давно минули. Форма пасакалії як варіацій на незмінний бас не вповні витримана композитором, а варіаційність багато в чому близька до романтичної, з жанровими видозмінами у кожній з варіацій. Остинатна тема, що звучить у басу, є розлогою – 9 тактів у розмірі  $3/2$  у повільному темпі. Спочатку вона є діатонічною, однак, починаючи з четвертого такту, хроматизується. Обидва елементи теми – діатонічний і хроматичний – відіграють важливу роль у процесі розвитку, створюючи два полюси музичного образу – архаїчний і сучасний, які, однак, існують у нерозривній єдності.

Якщо перша варіація є типовою для пасакалії і базується на принципі контрастної поліфонії, то друга, позначена як *rustico*, є ідилічним образом минулого. Вона триває, як і тема, 9 тактів, однак є повністю діатонічною, а тема у видозміненому вигляді проходить у верхньому голосі. Наступна частина форми вже не є варіацією, а підготовлює кульмінаційне завершальне звучання теми, яке має урочисто-гімнічний характер, а її проведення на *ff* імітує звучання дзвонів. Композитор у творі вдало поєднує елементи старовинної пасакалії, романтичний тип варіацій та романтичну образну сферу з ладотональністю XX століття, створюючи багатогранний музичний

образ, який символічно змальовує історію міста Кременець через його видатну архітектурну пам'ятку.

Річка Іква, яка протікає через Кременець, також є частиною історії міста. Композитор для другого кременецького твору – п'єси «Іква» – обирає форму класичного рондо (АВАСА). У творі автор притримується структури класичного рондо, але вона зазнає певних видозмін відповідно до еволюції жанру і форми у романтичній та неокласичній музиці. П'єса «Іква», як і попередня композиція «Бона», є віртуозним твором, а її виконавець повинен мати серйозну технічну підготовку.

Музичний образ твору тісно пов'язаний з назвою і змальовує річку, що є в постійному русі. Музична мова п'єси орієнтується на здобутки ХХ століття, зокрема на неокласичний стиль, але багато в чому спирається на романтичну традицію, що пов'язано з поезією романтика Ю. Словацького, який був сучасником Ф. Шопена. Основна тема п'єси своїм малюнком нагадає хвилі – мелодія рухається вгору і відразу ж йде вниз. Окрім цього, композитор, змальовуючи образ річки, використовує гру ладовими фарбами: п'єса написана в тональності F-dur, однак основна тема рондо коливається між F-dur і f-moll. Після короткого вступу та першого проведення йде варійований повтор основної теми, яка звучить вже в нижньому голосі. Розлогий другий епізод є контрастним: в ньому змінюється тональність на f<sup>is</sup>-moll, уповільнюється темп, а музика набуває меланхолійного відтінку, що пов'язано зі спогадами про минуле. Останнє проведення теми повертає основний музичний образ, який завдяки зміні фактури набуває нових фарб.

В «Кременецьких п'єсах» Б. Климчук звернувся до регіональної історії, тим самим збагативши скарбницю української фортепіанної музики темами та музичними образами, до яких композитори з інших регіонів не зверталися. Безумовно, до волинської тематики зверталися й інші композитори, зокрема М. Вериківський, який у 1943 році написав цикл «Волинські акварелі», який він визначив як п'ять програмних фортепіанних мініатюр на білих клавішах. У цих творах композитор звертається до образів природи та давньої історії

Волині («Поганське місто Велинь», «Вечір в авратинських горах», «Комедіанти на контрактівній ярмарці у Дубні», «На Свितязькому озері», «Весняні ігрища біля Дівочого озера на Крем'яниччині»). З Кременцем, а точніше Кременеччиною, пов'язана остання п'єса циклу М. Вериківського, але вона змальовує не історичні, а доісторичні (архаїчні) часи, не історію самого міста, як це робить Б. Климчук, а Кременеччину як регіон. Також М. Вериківський апелює лише до української традиції, тоді як Б. Климчук актуалізує й польський компонент через постать Ю. Словацького. Багатонаціональне з українськими пріоритетами – це особливість музичної культури Галичини та тернопільської фортепіанної школи зокрема. Саме тому репрезентантом останньої є Б. Климчук, тоді як доробок М. Вериківського є надбанням київської композиторської та фортепіанної школи попри місце народження композитора. Проте у творах Б. Климчука як композитора доби постмодерну ми можемо знайти певні алюзії на цикл М. Вериківського. Так, тема пасакалії та епізод *rustico* у п'єсі «Бона» є діатонічним («на білих клавішах»), що не може не викликати асоціації з музикою циклу «Волинські акварелі».

Щодо жанру і стилю «Кременецьких п'єс», то Б. Климчук в них органічно поєднує класичну жанрову систему зі здобутками музики ХІХ та ХХ століть, а в музичних образах – історичні події й легенди та їх віддзеркалення в романтичну добу і сьогоденні. Важливим є й той факт, що ці твори нині є частиною навчального репертуару не лише в Кременці та на Тернопіллі, а увійшли до репертуару інших закладів освіти України, тим самим вийшовши за рамки суто регіональної музичної традиції.

**Іван Небесний** (нар. 1971 р.) – один з найвідоміших українських композиторів. Він народився в Тернополі, де розпочав музичну освіту. Його першим вчителем з композиції став Б. Климчук. І. Небесний продовжив професійну композиторську освіту у Львівській державній музичній академії імені М. В. Лисенка, де навчався у класі М. Скорика. Після завершення

навчання у 1995 році проходив стажування за кордоном в Німеччині та Австрії, розширюючи свої знання з нової музики, передусім електронної.

І. Небесний є композитором, що працює у багатьох жанрах. Він є автором опер, аудіо-візуальних перформансів, музики для вистав (у тому числі для Тернопільського академічного музично-драматичного театру імені Т. Шевченка), кінофільмів та телевізійних проєктів, симфонічної та камерної музики. Композитор у своїй тяжіє до театральної музики, мистецького синтезу та тембрових експериментів, а тому не часто звертається власне до фортепіанної музики. Серед його фортепіанних композицій – «Ліричний роздум» (1993) та Фантазія-етюд (1994), написані ним під час навчання у Львівській державній музичній академії імені М. В. Лисенка, коли композитор ще був у пошуках власного музичного стилю. Назви обох композицій апелюють до романтичної традиції, яка живила українську музику у ХХ – початку ХХ століття, і не втратила своєї актуальності і в постмодерну добу.

Розглянемо *Фантазію-етюд* І. Небесного в контексті постмодерної музики, а також з позицій регіональної музичної культури. Жанрове визначення твору як фантазія-етюд у першу чергу асоціюється з Фантазією-експромтом Ф. Шопена, як свого роду алюзія І. Небесного на твір польського композитора-романтика. Асоціація є цілком слушною і виправданою, про що ми скажемо пізніше, однак варто зауважити, що назва і одночасно визначення жанру як фантазія-етюд не є винаходом І. Небесного. Серед доволі фортепіанних відомих творів ХІХ століття – Велика фантазія-етюд для фортепіано ор. 46 французького композитора Анрі-Жерома Бертіні (1798–1876), Фантазія-етюд на тему «Com'è gentil» Г. Доніцетті англійського композитора Сідні Сміта (1839–1889). Втім, навряд чи ці твори, попри ідентичну назву, інспірували появу Фантазії-етюду І. Небесного. Аналіз музики українського композитора засвідчив сам шопенівські прообрази цього твору. Окрім жанрових алюзій, вибравши твір Ф. Шопена як орієнтир,

І. Небесний долучився до регіональної музичної традиції, яку у свій час формував у Тернополі В. Вшелячинський.

Попри те, що музика І. Небесного більш пізнього періоду є експериментальною, Фантазія-етюд є твором традиційним, що типово для ранньої творчості. Саме тому очевидними є алюзії на Фантазію-експромт Ф. Шопена, з яким його споріднює низка рис. По-перше, обидва твори мають подібну будову – вони написані у тричастинній формі з контрастним у тематичному, ладовому та темповому відношенні середнім розділом. По-друге, спорідненим, хоча не ідентичним є тональний план творів: Фантазія-експромт Ф. Шопена має тональний план *cis-moll – Des-dur – cis-moll*, Фантазія-етюд І. Небесного *h-moll – Des-dur – h-moll*. Як бачимо, у Ф. Шопена середній розділ написаний в однойменній тональності з її енгармонічною заміною, у І. Небесного тональна спорідненість є більш далекою. По-третє, не можна не помітити у середньому розділі Фантазії-етюду І. Небесного алюзію на Ф. Шопена, оскільки, окрім тональності, початок теми і фактура відсилають слухача до шопенівського твору. По-четверте, початок обох творів також є спорідненим: вони починаються довгим одноголосним (з дублюванням в октаву) звучанням домінанти в низькому регістрі, що стає імпульсом для подальшого музичного розвитку. Отже, український композитор свідомо орієнтувався на популярну композицію Ф. Шопена, створивши постмодерну шопенівську алюзію, яка поєднала в собі як регіональну українську традицію, так і традицію європейської музики.

Окрім шопенівських алюзій, у творі є відсилки на інші музичні традиції. У І. Небесного вступ є значно більший, ніж у Ф. Шопена, а його ладовою основою є пентатоніка, чого не було у польського композитора-романтика. Проте ця пентатонічність скоріше пов'язана з музикою імпресіоністів, ніж з музичними традиціями Далекого Сходу, які є актуальними сьогодні. Окрім пентатоніки, композитор у вступі використовує колористичну гру акордами, які знаходяться у тритоновому співвідношенні.

Колористика, близька до імпресіоністичної – це також алюзія, яку ми сприймаємо в контексті творчості В. Барвінського – уродженця Тернополя. У цілому ж стилістика Фантазії-етюду І. Небесного є романтичною, а деякі мелодичні фрази звучать зовсім по-шопенівськи. Втім, цей твір хоча зовнішньо виглядає як стилізація, оскільки його музична мова апелює до романтизму, є музикою ХХ століття.

Фантазія-етюд І. Небесного є твором достатньо складним для виконання, він має усі ознаки віртуозності, а тому його можуть виконувати учні старших класів музичних шкіл або студенти музичних коледжів. На жаль, ця чудова композиція сьогодні не є популярною серед українських піаністів та викладачів, тому її почути на сцені можна доволі рідко.

Нова генерація композиторів-тернополян, безумовно, не обмежується І. Небесним. Серед інших митців назовемо передусім уродженця м. Борщова Тернопільської області Богдана Сегіна. Композиції він навчався в Тернопільському музичному училищі ім. С. Крушельницької у Б. Климчука, потім у Львівській державній музичній академії імені М. В. Лисенка у класі М. Скорика, тобто мав тих самих вчителів, що й І. Небесний, а тому орієнтувався на музичний авангард та новітні течії музики ХХ століття. В його доробку твори різних жанрів, серед них є й композиції для фортепіано соло або камерні ансамблі за участю фортепіано. Серед них назовемо твори, написані під час навчання у консерваторії (1994–1999) та асистентурі-стажуванні (1999–2002). Це «Ru-um-bambar» для двох фортепіано та ударних (1998, версія для 2-х фортепіано – 2023), «Postludium» для фортепіано (2000), «Без назви» для скрипки, віолончелі та фортепіано (2001, нова редакція – 2017). В усіх цих композиціях більш або менш послідовно використано техніку мінімалізму, при цьому стильові орієнтири та пріоритети є відмінними. Серед названих творів Б. Сегіна виділимо передусім п'єсу «Postludium». Попри назву, яка відсилає до музики В. Сильвестрова, вона є суттєво відмінною від стилю київського композитора. Мінімалізм Б. Сегіна –



постромантичний, а тому прямо апелює до романтизму як провідному стилю регіональної музичної культури.

Таким чином, регіональна тернопільська композиторська школа має довгу історію і мистецькі здобутки, в тому числі в царині фортепіанної музики. Сьогодні вона представлена митцями, які розширюють тематику, стильову палітру та жанрову систему музичного мистецтва, одночасно спираючись на традиції, які були сформовані в музичній культурі регіону.

### **Висновки до розділу 3**

Фортепіанна музика Тернопілля розвивалася в контексті музичної культури Галичини. Відсутність потужних освітніх осередків не давала можливості повноцінно розвивати фортепіанне мистецтво у його композиторській складовій у регіоні, тому більшість уродженців Тернопілля писали свої твори, у тому числі фортепіанні, поза його межами. Перший етап становлення і розвитку фортепіанного мистецтва регіону припадає на першу третину ХХ століття і репрезентований іменами Д. Січинського, В. Безкоровайного, В. Барвінського.

Фортепіанна музика Д. Січинського формує регіональну музичну традицію. Донедавна фортепіанна творчість митця оцінювалася недостатньо високо, сьогодні її значення для розвитку української музики вже ні у кого не викликає сумніву. Фортепіанний доробок Д. Січинського невеликий, але репрезентований різними жанрами, серед яких – фортепіанні мініатюри, обробки народних пісень та церковних коляд.

Фортепіанні мініатюри композитора – постромантичні твори, в яких тією чи іншою мірою виявлено риси музики модернізму. Важливе місце у творчості митця посідає фортепіанний цикл «Христос родив ся. Коляди на Різдво Христове», в якому композитор відтворив традиції церковного співу релігійних пісень. Для кожного твору Д. Січинського віднайшов оригінальне художнє рішення, а найбільш вдалі композиції стали дороговказом для

митців молодшої генерації у розвитку жанру фортепіанних обробок церковних коляд.

Цикл В. Безкоровайного «При ялинці», який було написано у 1930-х роках у Тернополі, продовжує традиції Д. Січинського трактування фортепіанних транскрипцій коляд як інструментальної версії церковного співаника. На відміну від Д. Січинського, В. Безкоровайний обирає спрощену в музичному відношенні форму обробки різдвяних пісень, орієнтуючись на музикантів-початківців. У стильовому відношенні композитор спирається на музику класико-романтичної традиції.

В. Барвінський у циклі «Колядки і щедрівки для фортепіано з підложеним текстом» пропонує іншу модель збірки різдвяних пісень, відмовляючись від форм традиційного церковного співаника. Композитор включає у збірку як церковні коляди, так і народні колядки та щедрівки. Для В. Барвінського пріоритетності набуває музична складова, а тому його обробки меншою мірою орієнтовані на збереження церковного або народного першоджерела. У стильовому відношенні збірка В. Барвінського є найбільш різноманітна: в обробках пісень В. Барвінського органічно поєднуються риси романтизму, імпресіонізму та неокласицизму, тоді як у Д. Січинського базовим був романтичний стиль, який доповнювався неокласичними елементами, а спрощена музична мова циклу В. Безкоровайного орієнтувалася на класико-романтичний стиль.

Обробки різдвяних пісень Д. Січинського, В. Безкоровайного та В. Барвінського мали велике значення для української музичної культури як зразок оригінальної рецепції української духовної пісні, як приклад національно орієнтованої фортепіанної музики дидактичного спрямування, що має значну художню цінність. Ці твори є репрезентативними для української музичної культури у її регіональному вимірі.

Другий – сучасний – етап розвитку фортепіанного мистецтва Тернопілля представлений іменами Б. Климчука та І. Небесного. Обидва митці, які в своїй творчості віддавали пріоритет авангардним музичним

течіям, у фортепіанних композиціях, які найбільш тісно пов'язані з регіональною традицією («Кременецькі п'єси» Б. Климчука та Фантазія-етюд І. Небесного), спиралися на більш помірковані й традиційні засоби музичної виразності. Зазначені твори, попри їх змістовний регіоналізм, не є локальними щодо репрезентації української музичної культури, а тому вони увійшли до навчального репертуару закладів освіти та звучать на концертах у різних куточках України.

## ВИСНОВКИ

Відповідно до поставленої мети та визначених завдань результати дослідження дозволяють зробити такі висновки.

1. Теоретичними засадами дослідження фортепіанного мистецтва Тернопільщини у вимірах регіональної культури став міждисциплінарний підхід із залученням методологічного інструментарію історичної науки, культурології та мистецтвознавства. Робота спирається на напрацювання науковців у царині мистецтвознавчої та культурологічної регіоніки, біографістики і персонології, досліджень з історії фортепіанного мистецтва, праць з теорії та історії музичних стилів. У роботі зазначено, що музичне, в тому числі фортепіанне, мистецтво Тернопілля доцільно розглядати в контексті розвитку музичної культури Галичини, хоча до території сучасної Тернопільської області входять землі трьох історичних регіонів – Галичини, Волині та Поділля. Пріоритетність галицької культурної традиції визначається приналежністю регіонального центра – міста Тернополя – до Галичини, оскільки саме в Тернополі було сконцентровано ядро розвитку професійного музичного мистецтва регіону.

Доведено, що фортепіанне мистецтво Тернопільщини доцільно розглядати як тернопільську регіональну школу, яка є локальним осередком, що функціонує в орбіті львівської фортепіанної школи як загальнонаціональної та має з нею тісні мистецькі контакти, однак при цьому є автономною і самодостатньою одиницею з власною історією та мистецькими здобутками. Тернопільська фортепіанна школа як регіональна є трискладовим утворенням, що має виконавський, освітній та композиторський компоненти; виконавство та музична освіта у процесі становлення та розвитку професіоналізму музичної школи йдуть у нерозривній єдності. Три базові компоненти доповнюються музично-економічним, який прямо чи опосередковано впливає на виконавсько-концертне життя, музичну освіту та композиторську творчість.

2. Виявлено передумови становлення й розвитку професійного фортепіанного виконавства та освіти на Тернопіллі у другій половині XIX століття, а саме поява українських музичних товариств «широкої» та «вузької» спеціалізації, відкриття приватних музичних шкіл, активізація концертного життя. У перший – аматорсько-професійний – період розвитку фортепіанного мистецтва Тернопільщини було закладено підвалини тернопільської фортепіанної школи. На цей час припадають її перші здобутки: формування трьох основних напрямів – педагогічного, концертно-виконавського, композиторського. Фундаторами тернопільської фортепіанної школи стали уродженці Тернопілля – виконавець і педагог В. Вшелячинський та композитор Д. Січинський. В. Вшелячинський як учень К. Мікулі високо підняв планку виконавської майстерності та фортепіанної педагогіки, Д. Січинський є першим професійним композитором Галичини, який заклав підвалини галицької фортепіанної музики. Обидва музиканти не все своє творче життя були пов'язані безпосередньо з Тернопіллям, проте творчі контакти музикантів з «малою Батьківщиною» не переривалися до кінця життя.

3. Розкрито значення Тернопільської філії Вищого музичного інституту імені М. Лисенка в контексті професіоналізації фортепіанного виконавства та освіти регіону в першій половині XX століття. Вищий музичний інститут імені М. Лисенка було засновано у Львові у 1903 році, його Тернопільську філію було відкрито у 1928 році. Пізніше відкриття філії розділяє другий – професійно-інституалізаційний – період формування тернопільської фортепіанної школи на два підперіоди: професійний (1903–1928) та професійно-інституалізаційний (1928–1939).

Високий рівень фортепіанної підготовки у філії Вищого музичного інституту імені М. Лисенка у Тернополі забезпечував викладацький склад. Лідером тернопільської фортепіанної школи стала І. Крих – видатна піаністка і педагог, яка заклала підвалини її професіоналізму. Також значний внесок у

розвиток тернопільської фортепіанної школи здійснив композитор і піаніст В. Безкоровайний.

Тернопільська філія Вищого музичного інституту імені М. Лисенка плідно співпрацювала з іншими освітніми та культурними осередками краю. Її діяльність було перервано у 1939 році у зв'язку з окупацією Радянським Союзом Галичини, а статус закладу було понижено до музичної школи.

4. Охарактеризовано розвиток фортепіанного мистецтва Тернопілля другої половини ХХ – першої чверті ХХІ століття. У 1939 році розпочався третій – професійно-уніфікаційний – період його розвитку, що тривав до 1991 року. На цей час припадає уніфікація системи музичної освіти, що була у Радянському Союзі, яка мала три рівні – початковий (музичні школи), середній (музичні училища), вищий (консерваторії). Осередком фортепіанного професіоналізму на Тернопіллі у цей період було Тернопільське музичне училище ім. С. Крушельницької, проте вищу освіту піаністи регіону могли отримати у Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка або інших консерваторіях УРСР. І хоча в радянські часи спостерігається ріст професійної майстерності тернопільських піаністів, однак відсутність в обласному центрі мистецького закладу вищої освіти гальмувало розвиток тернопільської фортепіанної школи.

У 1991 році розпочався четвертий – професійно-трансформаційний – період розвитку фортепіанного мистецтва регіону. Він ознаменований збереженням системи мистецької освіти і одночасно її трансформацією. Стимулом якісного оновлення фортепіанного мистецтва регіону стало утворення у 1993 році музично-педагогічного факультету та відкриття спеціальності «Музичне виховання» в Тернопільському педагогічному інституті. З 2016 року тернополяни та жителі регіону на факультеті мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка мають можливість отримати вищу мистецьку освіту не лише за педагогічною, а й за спеціальністю музичне мистецтво, що відкриває великі перспективи та готує новий злет тернопільської регіональної фортепіанної

школи. Сьогодні фортепіанне мистецтво Тернопільщини репрезентоване не лише освітньою, а й виконавською сферою завдяки мережі концертних закладів та конкурсно-фестивальному руху. У 2000-х роках активізується й едиційна діяльність, зокрема видавництво фортепіанних творів українських композиторів, у тому числі митців, життя й діяльність яких була пов'язана з Тернопіллям.

5. Виявлено жанрові та стильові орієнтири фортепіанної музики уродженців Тернопільщини кінця XIX – першої половини XX століття. Стильові пріоритети Д. Січинського, В. Безкоровайного, В. Барвінського формувалися в контексті загальних тенденцій розвитку музичного мистецтва Галичини кінця XIX – першої половини XX століття. Стильовими орієнтирами для митців стали романтизм та модерні течії, серед яких виділимо імпресіонізм, неокласицизм та фольклоризм.

Фортепіанний доробок Д. Січинського репрезентований різножанровими мініатюрами, обробками народних та церковних пісень. Особливе місце у творчості митця посідає цикл «Христос родив ся. Коляди на Різдво Христове», який є фортепіанною обробкою церковних коляд – жанр, який культивувався лише у Галичині. Д. Січинський у формуванні циклу спирається на структуру церковного співаника, однак його обробки не є супроводом хорового чи ансамблевого співу церковних коляд, а повноцінні та самодостатні фортепіанні твори, що потребують від виконавця достатньо високої технічної підготовки. У стильовому відношенні цикл Д. Січинського орієнтується на романтичну стилістику з елементами неокласицизму.

Фортепіанний доробок В. Безкоровайного відзначається різножанровістю і включає твори великої форми, класичні фортепіанні мініатюри, обробки українських пісень. До творів тернопільського періоду відноситься цикл обробок церковних пісень «При ялинці». Твір продовжує традиції Д. Січинського та інтерпретує цикл фортепіанних транскрипцій коляд як інструментальний аналог церковного співаника. В. Безкоровайний обирає спрощену форму обробок пісенних творів, орієнтуючись на

музикантів-початківців. У стильовому відношенні композитор спирається на музику класико-романтичної традиції.

В. Барвінський є автором значної кількості різножанрових творів для фортепіано, які є золотим фондом української музики ХХ століття. Серед них репрезентативним для галицької музичної культури є цикл «Колядки і щедрівки», який, з одного боку, продовжує традиції написання фортепіанних циклів обробок різдвяних пісень, з іншого радикально його оновлює. Композитор відмовляючись від усталених форм традиційного церковного співаника і включає у збірку як церковні коляди, так і народні колядки та щедрівки. У музиці циклу «Колядки і щедрівки» органічно поєднуються риси романтизму, імпресіонізму та неокласицизму, що робить музичні рішення популярних церковних та народних пісень оригінальними та неповторними.

6. Проаналізовано фортепіанну музику композиторів Тернопілля кінця ХХ – початку ХХІ століття, яка представлена іменами Б. Климчука, що мешкає в Тернополі, та його учня І. Небесного, який сьогодні працює у Львові. Обидва композитори у своїй творчості тяжіють до авангардизму (цикл Б. Климчука 10 дитячих п'єс для фортепіано є своєрідною антологією авангардних течій музики ХХ століття, адаптованою для дітей), однак у творах, тематично або змістовно пов'язаних з регіональною традицією («Кременецькі п'єси» Б. Климчука та Фантазія-етюд І. Небесного), вони спиралися на традиції музичного романтизму.

Робота не вичерпує проблематики, пов'язаної зі становленням і розвитком тернопільської фортепіанної школи в її виконавському, педагогічному та композиторському аспектах. Серед перспектив дослідження – пошук забутих імен та музичних творів, які заповнять інформаційні лакуни щодо тернопільської фортепіанної школи в її історичному розвитку. Не менш значимими можуть стати розвідки, в яких розглядатимуться фортепіанні твори, що репрезентують Тернопілля, з позицій їх жанрово-стильових пріоритетів як ознак регіональної музичної традиції.



**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ**

1. Афоніна О. С. Коди культури у сучасній музичній творчості. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2022. № 1. С. 111–116.
2. Афоніна О. С. Сучасна українська музика у вимірах європоцентризму: монографія. Київ, НАКККіМ, 2012. 164 с.
3. Баб'як П., Головин Б., Пиндус Б. Січинський Денис Володимирович. *Тернопільський Енциклопедичний Словник*. Тернопіль: ВАТ ТВПК «Збруч», 2008. Т. 3. П–Я. С. 266.
4. Барвінський В. О. Колядки і щедрівки = Christmas Carols and Seasonal Songs: для фортепіано зі словесним текстом. Тернопіль: Астон, 2003. 24 с.
5. Барвінський В. Колядки і щедрівки для фортепіано зі словесним текстом / [упоряд. О. Смоляк]. Тернопіль: Збруч, 1997. 24 с.
6. Барвінський В. Колядки і щедрівки на фортепян з підложеним текстом. Львів: Видання Музичного товариства ім. М. Лисенка, [б. р.]. 24 с.
7. Бевська І. Д. Музично-мистецька діяльність у соціокультурному просторі Тернопільського воєводства (друга половина ХІХ – до 1939 року ХХ ст.): дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2012. 227 с.
8. Безкоровайний В. При ялинці. Збірка колядок в перекладі для фортепіано з текстами / упор. І. Полякова. Івано-Франківськ: Плай, 1999. 31 с.
9. Безкоровайний В. При ялинці: збірка коляд на фортепян. Тернопіль; Львів: [б. в.], [б. р.]. 8 с.
10. Безкоровайний В. При ялинці: Збірка колядок для фортепіано / упор., ред. та передм. Т. Воробкевич. Львів: ЛДМА ім. М. Лисенка, 2006. 14 с. (Український педагогічний репертуар).
11. Богданова Н. Г. Культура життєтворчості особистості. *Філософсько-світоглядний аналіз*. Київ: НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2011. 302 с.

12. Бойцун Л. Вшелячинський Владислав. *Тернопільський Енциклопедичний Словник*. Тернопіль: ВАТ ТВПК «Збруч», 2004. Т. 1. А–Й. С. 312–313.
13. Бойцун Л. Тернопіль у пліні літ. Тернопіль: Джура, 2003. 389 с.
14. Бондарева О. Є. Нові форми презентації митців як інтелектуальна провокація: проблеми класифікування. *Літературний процес: методологія, імена, традиції*. 2020. № 16. С. 6–15.
15. Бондарчук В. О. Феномен творчості Дмитра Гнатюка в музично-театральній культурі України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... д-ра мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2019. 506 с.
16. Бугаєва О. Музичне товариство імені М. Д. Леонтовича (1921–1931): біографічний словник / наук. ред. В. І. Попик; Національна академія наук України, Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського. Київ, 2015. 348 с.
17. Бучок Л. В. Фортепіанна творчість закарпатських композиторів: стильові виміри: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Суми, 2021. 219 с.
18. Ванюга Л. С. Діяльність Тернопільського обласного академічного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка в контексті соціокультурних трансформацій в Україні (ХХ – початку ХХІ століть): дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2014. 303 с.
19. Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах / ред.-упоряд. В. Грабовський. Дрогобич: Посвіт, 2008. 336 с.
20. Василь Барвінський. З музично-письменницької спадщини. Дослідження, публіцистика, листи / упор. В. Грабовський. Дрогобич: Коло, 2004. 256 с.
21. Василь Барвінський. Статті. Листи. Спогади / ред.-упоряд. В. Грабовський. Дрогобич: Посвіт, 2008. 268 с.

22. Верменич Я. Історична регіоналістика в системі «просторової історії»: диференціація предметних полів. *Регіональна історія України*. 2013. Вип. 7. С. 9–38.

23. Вернік Ю. В. Біографічна інформація як об'єкт соціальних комунікацій сучасного суспільства. *Українська біографістика*. 2013. Вип. 10. С. 48–60.

24. Весна Х., Чернихівський Г. Климчук Богдан Каленикович. *Тернопільський Енциклопедичний Словник*. Тернопіль: ВАТ ТВПК «Збруч», 2005. Т. 2. К–О. С. 88–89.

25. Волинське відлуння минулого: бібліогр. покажч. / Терноп. обл. відня Укр. бібл. асоц., Шумськ. централіз. бібл. система; упоряд. О. Хрещук; ред. Г. Жовтко. Тернопіль: Підручники і посібники, 2013. 48 с. (Наші села; вип. 1).

26. Волков С. М. Інституалізовані соціокультурні системи: регіональна специфіка та динаміка. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2010. 248 с.

27. Гердова Т. С. Генезис та розвиток фортепіанного мистецтва Донбасу з кінця ХІХ століття по 2012 рік : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2016. 226 с.

28. Герєга М. «Прелюдії» Василя Барвінського: структурно-стильовий аналіз. *Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури: статті та матеріали*; [ред.-упоряд. О. Смоляк]. Тернопіль: Астон, 2003. С. 5–12.

29. Горак Я. Р. Анатоль Вахнянин і становлення музичного професіоналізму в Галичині (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2003. 17 с.

30. Горбач О. А., Райчук М. М. Імпресіоністична стилістика у фортепіанних творах В. Барвінського (на матеріалі циклу «Колядки і

щедрівки»). *Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка*. 2005. Вип. 21. С. 88–90.

31. Гринчук І. Зв'язок традицій та інновацій у змісті курсу історії української музичної педагогіки. *Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Педагогіка*. 1999. № 2. С. 95–97.

32. Гринчук І. Музична освіта в Україні: історико-регіональний аспект. *Мистецтво та освіта*. 2013. № 2 (68). С. 11–15.

33. Гринчук І., Грищенко Т. Стилїстика фортепіанних творів Михайла Вериківського (20–60-і роки ХХ столїття). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2016. № 1. С. 118–123.

34. Гринчук І., Грищенко Т. Фортепіанні твори сучасних українських композиторів: виконавсько-педагогічний аспект. *Молодь і ринок*. 2017. № 6. С. 36–40.

35. Гринчук І., Проців Л. Концертно-просвітницька та конкурсно-фестивальна діяльність випускників фортепіанних класів. *Мистецька діяльність у сучасному соціокультурному просторі (25-літній творчий внесок факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка)*: колективна монографія/ за заг. ред. Б. О. Водяного, О. С. Смоляка, З. М. Стельмашука. Тернопіль: Факультет мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка, 2018. С. 274–295.

36. Гринчук І., Спольська О. Відомі піаністи-виконавці та педагоги у музичній культурі Тернополя кінця ХІХ – початку ХХ столїття. *Музичне мистецтво і освіта: досвід та інноваційні шляхи розвитку*: збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції (Вінниця, ВДПУ імені Михайла Коцюбинського, 20–21 листопада 2019 р.). Вінниця: ТОВ «Твори», 2019. С. 58–63.

37.Гринчук І., Спольська О. Вітчизняні виконавські школи: регіональний аспект. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*: наук. журнал. 2020. № 5. С. 24–31.

38.Грицун Ю., Соколова Г., Спольська О. Критерії та рівні сформованості сценічно-виконавської культури учня. *Актуальні питання гуманітарних наук*: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 56. Том 1. С. 48–56.

39.Грицун Ю., Шубіна В., Спольська О. Інноваційні підходи до фахової підготовки майбутніх викладачів інструментально-виконавської майстерності у закладах вищої освіти. *Актуальні питання гуманітарних наук*: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 61. Том 1. С. 90–96.

40. Гуральник Н. Науково-педагогічна школа піаністів у теорії та практиці музичної освіти та виховання: навчально-методичний посібник. Київ: вид-во НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2011. 276 с.

41.Гуральник Н. П. Українська фортепіанна школа ХХ століття у контексті розвитку теорії і практики музичної освіти: автореф. дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.01 «Загальна педагогіка та історія педагогіки». Київ, 2009. 40 с.

42. Гусарчук Т. В. Артемій Ведель. Постать митця у контексті епох: монографія. Ніжин: Видавець ПП Лисенко М. М., 2017. 768 с.

43.Дагилайская Э. Р. Музыкальная жизнь Одессы XIX – начала XX века (концертная и педагогическая жизнь пианистов): автореф. дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». Одесса, 1975. 24 с.

44. Даценко В. П. Особистісні детермінанти творчої індивідуальності Віктора Косенка: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2021. 199 с.

45. Денис Січинський (1865–1909) / склали С. С. Костюк, П. К. Медведик; наук. ред. С. С. Павлишин; Львівська держ. наукова бібліотека Міністерства культури УРСР. Львів: Каменяр, 1966. 59 с. (Матеріали до біо-бібліографії діячів української культури).

46. Денис Січинський. Фортепіанні твори / ред.-упоряд., автор вступної статті О. Німилович. Дрогобич: Посвіт, 2007. 52 с.

47. Дітчук О. Р. Роль Віденської фортепіанної школи у формуванні піаністичного мистецтва України (Галичина та українська діаспора першої половини ХХ століття): дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2009. 269 с.

48. Довгань О. Фортепіанне тріо Теленків та його роль у культурно-мистецькому житті Тернополя кінця 20-го століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2016. № 1. С. 112–117.

49. Драч І. С. Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі (на матеріалі творчості В. С. Губаренка): дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Суми, 2004. 439 с.

50. Жмуркевич З. С. Галицький музичний бідермаєр (на матеріалі фортепіанних творів з нотних колекцій Львова ХІХ ст.): дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2007. 253 с.

51. Зінків І. Я. Вокальна творчість Дениса Січинського: навч. посіб. Львів: Сполом, 2021. 102 с.

52. Зосім О. Паралітургіка. *Українська музична енциклопедія*. Т. 5. Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського, 2018. С. 72–74.

53. Зосім О. Л. Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір. Київ: НАКККіМ, 2017. 328 с.

54. Зосім О. Л., Спольська О. В. Особливості рецепції українських церковних різдвяних пісень у фортепіанних обробках Дениса Січинського, Василя Безкоровайного та Василя Барвінського. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 60. Том 2. С. 66–77.

55. Іздепська-Новіцька М. І. Просвітницька діяльність хорového товариства «Тернопільський боян» з 1901 по 1914 роки. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2010. Вип. 1. С. 48–54.

56. Ірина Крих – особистість, музикант, педагог. Спогади. Львів: Ліга-Прес, 2005. 108 с.

57. Карась Г. Музична регіоналістика у фокусі сучасних досліджень. *Українська музика*. 2017. Число 3. С. 179–180.

58. Кашкадамова Н. Василь Барвінський як фортеп'яний педагог. *Кашкадамова Н. Фортеп'яне мистецтво у Львові: Статті. Рецензії, Матеріали*. Тернопіль: Астон, 2001. С. 80–92.

59. Кашкадамова Н. Б. Виконавська інтерпретація у фортеп'янному мистецтві ХХ ст. Львів: Кінпатрі, 2014. 344 с.

60. Кашкадамова Н. Б. Історія фортепіанного мистецтва ХІХ ст. Тернопіль: Астон, 2006. 607 с.

61. Кашкадамова Н. Б. Фортеп'яне мистецтво у Львові: Статті. Рецензії. Матеріали. Тернопіль: Астон, 2001. 400 с.

62. Кашкадамова Н. Б. Фортеп'янно-виконавське мистецтво України. Історичні нариси. Львів: КІНПАТРІ ЛТД, 2017. 616 с.

63. Кияновська Л. О. Галицька музична культура ХІХ–ХХ століття: навч. посіб. для вищ. навч. закл. Чернівці: Книги-ХХІ, 2007. 424 с.

64. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик. Харків: Час читати, 2021. 128 с.

65. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. Львів: Сполом, 1998. 207 с.
66. Кияновська Л. Сад пісень Івана Карабиця. Київ: Дух і Літера, 2017. 285 с.
67. Кияновська Л. О. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст.: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2000. 36 с.
68. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст.: монографія. Тернопіль: Астон, 2000. 339 с.
69. Кияновська Л. Творчість Василя Барвінського і художні стилі XX ст. *Василь Барвінський і українська музична культура: статті та матеріали*; упоряд О. Смоляк. Тернопіль, 1998. С. 15–18.
70. Климчук Б. Десять дитячих п'єс для фортепіано. Тернопіль: Лілея, 1996. 11 с.
71. Климчук Б. Пам'яті Юліуша Словацького. Дві «Кременецькі» п'єси для фортепіано: Бона (Пасакалія), Іква (Рондо). Тернопіль: Видання Тернопільської крайової організації Національної ліги українських композиторів, 2002. 16 с.
72. Клиш В. Українська радянська фортепіанна музика (1917–1977). Київ: Наукова думка, 1980. 315 с.
73. Кобрин Н. В. Музична культура в національному русі галицьких українців (1891–1939): автореф. дис. ... канд. іст. наук: 07.00.01 «Історія України». Львів, 2010. 19 с.
74. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови: монографія. Львів: Українознавча бібліотека НТШ, 2000. Число 15. 285 с.
75. Коменда О. Музикознавчі інтерпретації поняття стилю. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2009. Вип. 9. С. 113–118.



76. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі: дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2020. 519 с.

77. Кононова Е. В. Пианистическая культура Харькова последней трети XIX – начала XX ст.: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 «Музыкальное искусство». Киев, 1984. 174 с.

78. Корній Л. П. Історія української музичної культури від давнини до початку XX століття: монографія. Київ: Муз. Україна, 2018. 362 с.

79. Корчова О. Музичний модернізм як terra cognita: монографія. Київ: Музична Україна, 2020. 469 с.

80. Коханик І. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві. *Теоретичні та практичні питання культурології*. 2002. Вип. ІХ. С. 70–82.

81. Коханик І. Методологічні та теоретичні проблеми стильового аналізу сучасної музики. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. 2003. Вип. 29. С. 181–189.

82. Коханик І. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. *Київське музикознавство*. 2017. Вип. 55: Теоретичні проблеми мистецтвознавства у дзеркалі культурології. С. 70–81.

83. Кравченко А. І. Виконавська інтермедіальність: дискурс художньо-технологічної креативності в музичному мистецтві XXI століття. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 29. Том 5. С. 107–111.

84. Куржева Т. І. Польські піаністи у Львові та їх внесок у розвиток фортепіанного виконавства та педагогіки (80-ті рр. XIX ст. – 40-і рр. XX ст.): дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 «Теорія та історія культури». Львів, 2006. 177 с.

85. Лабанців-Попко З. Сто піаністів Галичини / наук. ред. Наталя Кашкадамова. Львів: Наукове тов-во ім. Т. Шевченка у Львові, 2008. 224 с. (Українознавча наукова бібліотека НТШ / Наук. т-во ім. Т. Шевченка; Число 23).

86. Личковах В. А. Чернігово-Сіверська культурологічна регіоніка. Чернігів: Лозовий В. М., 2011. 168 с.

87. Лігус О. М. Тенденції неоромантизму в українській фортепіанній музиці початку ХХ століття. *Художня культура. Актуальні проблеми*. Вип. 16. Ч. 2. 2020. С. 94–98.

88. Лігус О. М., Лігус В. О. Теоретичні аспекти проблеми стилю в музикознавчих дослідженнях ХХ – початку ХХІ століття. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*. Вип. 40. С. 106–111.

89. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т. 2. / упор. З. Штундер. Львів: Дивосвіт. 2000. 816 с.

90. Ляшко С. М. Українські біографічні довідкові видання ХІХ–ХХ століття: історичні та теоретико-методичні засади. Запоріжжя: Дике Поле, 2010. 288 с.

91. Мазепа Л. Сторінки музичного минулого Львова. 3 неопублікованого. Львів: Сполом, 2001. 279 с.

92. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові: в 2-х т.: монографія. Т. 1. Львів: Сполом, 2003. 287 с.

93. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові: в 2-х т.: монографія. Т. 2. Львів: Сполом, 2003. 199 с.

94. Мазепа Т. Л. Соціокультурний феномен європейських музичних товариств ХІХ – початку ХХ століть на прикладі Галицького Музичного Товариства. Львів: Растр\_7, 2017. 474 с.

95. Маловічко С. М. Особливості фахової підготовки музикантів-педагогів на Тернопільщині кінця ХХ – на початку ХХІ століття (на матеріалі діяльності факультету мистецтв Тернопільського національного

педагогічного університету імені Володимира Гнатюка). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2014. Вип. 1. С. 136–141.

96. Маловічко С. М. Тернопільщина в культурологічних дослідженнях кінця XIX – початку XXI ст.: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Івано-Франківськ, 2016. 255 с.

97. Мартинюк Т. В. Міждисциплінарні методологічні тенденції в українській музичній регіоніці. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*: зб. ст. 2020. Вип. 129: Сучасне музикознавство: методологія, теорія, історія. С. 26–41.

98. Медведик П. Безкоровайний Василь Васильович. *Тернопільський Енциклопедичний Словник*. Тернопіль: ВАТ ТВПК «Збруч», 2004. Т. 1. А–Й. С. 96.

99. Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника). *Записки НТШ. Т. ССХХVI. Праці музикознавчої комісії*. Львів: НТШ, 1993. С. 370–455.

100. Медведик П. Леонтович Денис Теодорович. *Тернопільський Енциклопедичний Словник*. Тернопіль: ВАТ ТВПК «Збруч», 2005. Т. 2. К–О. С. 343.

101. Медведик П., Мельничук Б. Дністрянська Софія Львівна. *Тернопільський Енциклопедичний Словник*. Тернопіль: ВАТ ТВПК «Збруч», 2005. Т. 1. А–Й. С. 508.

102. Медведнікова Т. О. Дніпропетровська піаністична школа. Генезис та еволюція: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2009. 19 с.

103. Мельничук Б. Небесний Іван Васильович. *Тернопільський Енциклопедичний Словник*. Тернопіль: ВАТ ТВПК «Збруч», 2005. Т. 2. К–О. С. 617.

104. Менжулін В. І. Біографічний підхід у західній історико-філософській традиції: віхи становлення: дис. ... д-ра філос. наук: 09.00.05 «Історія філософії». Київ, 2011. 350 с.

105. Микуланинець Л. М. Відтворення біографії Закарпаття в концертній фантазії «ASH-ROCK» для цимбал та симфонічного оркестру Віктора Теличка. *АРТ-платФОРМА*. 2022. Вип. 2 (6). С. 50–67.

106. Микуланинець Л. М. Домінанти регіонального топосу в біографії митця. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. 2022. № 3. С. 203–207.

107. Микуланинець Л. М. Мистецький твір як частина біографії майстра. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. 2022. № 2. С. 170–174.

108. Микуланинець Л. Творчий життєпис Віктора Теличка: наратив музичної культури Закарпаття кінця ХХ–ХХІ століть. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*. 2022. Вип. 47. С. 61–66.

109. Місько Г. До проблеми обробок зразків зимового календарного циклу (на прикладі митців Тернопілля). *Фундаментальні та прикладні дослідження: сучасні науково-практичні рішення і підходи: збірник матеріалів II-ої Міжнародної науково-практичної конференції / ред.-упоряд. А. Душний, М. Махмудов, В. Ільницький, І. Зимомря. Баку–Ужгород–Дрогобич: Посвіт, 2017. С. 117–119.*

110. Москаленко В. Творчий аспект музичного стилю. *Київське музикознавство*. 1998. Вип. 1. С. 87–93.

111. Музична Тернопільщина: бібліогр. покажчик / уклад. В. Я. Миськів; вступ. ст. О. С. Смоляка; ред. Г. Й. Жовтко. Тернопіль: Підручники і посібники, 2008. 288 с.

112. Муніципальний Галицький камерний оркестр. URL: <http://www.galytsky-orchestr.te.ua> (дата звернення: 16.11.2022).

113. Муратова О. В. Біографія як форма пізнання особистості митця: сутність, аспекти, інтерпретація. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. 2020. № 46. Т. 3. С. 94–97.

114. На музичних меридіанах. Тернопільському музичному училищу ім. Соломії Крушельницької – 50 / упор. М. Подкович. Тернопіль: Джура, 2008. 120 с.

115. Назар Л. Й. Сильові виміри творчості Василя Барвінського: дис. .... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2008. 290 с.

116. Німилович О. Неопубліковані мініатюри Василя Барвінського. *Мистецтво і освіта*. 2003. № 2. С. 52–54.

117. Німилович О. Фортепіанна творчість Василя Барвінського. Дрогобич: Коло, 2001. 77 с.

118. Новосядла І. «Дитячий альбом» як цикл мініатюр у фортепіанній педагогічній літературі західноукраїнських композиторів I половини ХХ ст. *Вісник Прикарпатського Університету. Серія: Мистецтвознавство*. 2007. Вип. Х–ХІ. С. 230–237.

119. Новосядла І. С. Сучасні тенденції формування українського фортепіанного репертуару для дітей (кінець ХХ – початок ХХІ ст.): дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2011. 265 с.

120. Новосядла І. Фортепіанний репертуар для дітей у творчості композиторів українського зарубіжжя: національно-виховний та дидактично-пізнавальний аспект. *Вісник Прикарпатського Університету. Серія: Мистецтвознавство*. 2009. Вип. XV–XVI. С. 115–124.

121. Новосядла І. Фортепіанні твори для дітей В. Безкоровайного. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного інституту імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського. Серія: Мистецтвознавство*. 2007. № 1 (18). С. 3–10.

122. Обух Л. Специфіка дитячого педагогічного репертуару в українському зарубіжжі (нотні збірники та посібники для інструментального

виконання). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2015. Вип. 15. С. 130–138.

123. Павлишин С. Василь Барвінський. Київ: Музична Україна, 1990. 88 с.

124. Павлишин С. Денис Січинський. Київ: Музична Україна, 1980. 48 с.

125. Пиндус Б. Барвінський Василь Олександрович. *Тернопільський Енциклопедичний Словник*. Тернопіль: ВАТ ТВПК «Збруч», 2004. Т. 1. А–Й. С. 81–82.

126. Польська І. Музична регіоніка в сучасному дискурсі українського музикознавства. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 60. Том 3. С. 74–80.

127. Попик В. І. Biography – біографіка – біографістика – біобібліографія: понятійний арсенал історико-біографічних досліджень. *Український історичний журнал*. 2015. № 3. С. 122–136.

128. Попович О. В. Біографія як феномен культури. *Гуманітарний часопис*. 2011. № 2. С. 96–103.

129. Портний Ю. Л. Шляхи професіоналізації фортепіанного виконавства на Поділлі: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2021. 297 с.

130. Посікіра-Омельчук Н. М. Трансформація засад живопису у західноукраїнській фортепіанній музиці ХХ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2020. 242 с.

131. Регіональний інформаційний портал «Тернопільщина». Мистецькі навчальні заклади. Тернопільська область. URL: <https://irp.te.ua/my-stets-kinavchal-ni-zaklady-ternopil-s-ka-oblast/> (дата звернення: 12.01.2023).

132. Розенберг Р. М. Музыкальная Одесса. Одесса: ред.-издат. отдел обл. управл. по печати, 1995. 160 с.
133. Рум'янцева А. Ю. Піаністична культура Харкова 40–80-х рр. ХХ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.04 «Українська культура». Харків, 2018. 218 с.
134. Савицька Н. В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2010. 36 с.
135. Салдан С. О. Жанрово-стильові моделі у фортепіанній творчості львівської композиторської школи ХХ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Луцьк, 2005. 189 с.
136. Свірідовська Л. М. Фортепіанна мініатюра в українській музичній культурі (кінець ХІХ – перша третина ХХ ст.): дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2007. 164 с.
137. Сивохіп В. С. Діяльність Зиновія Лиська в контексті професіоналізації української музичної культури Галичини: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2010. 19 с.
138. Смоляк О. Музичні традиції родини Антківих (с. Острів Тернопільського району Тернопільської області): монографія. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2016. 124 с.
139. Смоляк О. Народне багатоголосся Тернопільщини: історія і типологія. Тернопіль: Астон, 2008. 171 с.
140. Смоляк О. Народномузична стилістика в «Українських народних піснях для фортепіано» Василя Барвінського. *Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури*: статті та матеріали; ред.-упоряд. О. Смоляк. Тернопіль: Астон, 2003. С. 41–47.
141. Смоляк О. Обрядовий фольклор у етнософському розумінні Василя Барвінського (на матеріалі збірки «Колядки і щедрівки»). *Молодь і ринок*. 2009. № 3 (50). С. 38–41.

142. Спольська О. В. Історичний аспект розвитку фортепіанного мистецтва Тернопільщини у ХХ столітті. *Інноваційні культурно-мистецькі аспекти в сучасній картині світу*. Матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції (11–13 вересня 2019 р.), ХНТУ / за ред. Якимчук О. В. Херсон: ХНТУ, 2019. С. 52–54.

143. Спольська О. В. Класи спеціального фортепіано у музичному виконавстві Тернопілля. *Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства*. Матеріали і тези V Міжнародної конференції молодих учених та студентів (Одеса 17–18 жовтня 2019 р.). Т. 1. Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 2019. С. 92–94.

144. Спольська О. Педагоги та видатні піаністи Тернопілля кінця ХХ – початку ХХІ століття. *Теорія та практика мистецької освіти у цивілізаційних викликах сьогодення*: матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції / ред.-упор. З. Гнатів, Т. Медвідь. Дрогобич: ДДПУ ім. Івана Франка, 2023. С. 252–255.

145. Спольська О. В. Початок становлення фортепіанного виконавства у Тернополі. *Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства*. Матеріали і тези VII Міжнародної конференції молодих учених та студентів (Одеса 04–05 листопада 2021 р.). Т. 1. Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 2021. С. 82–85.

146. Спольська О. В. Роль В. Вшелячинського та його вихованців у становленні фортепіанного виконавства в Тернополі. *Мистецтвознавчі записки*. 2022. № 41. С. 141–145.

147. Спольська О. В. Софія Дністрянська в українському та фортепіанному мистецтві. *100 років української культури в екзилі*: збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції, Київ, 9–10 грудня 2021 р. Київ: НАКККіМ, 2021. С. 193–195.

148. Спольська О. В. Тернопільська філія Вищого музичного інституту імені М. Лисенка як культурно-освітній центр Тернополя (перша половина ХХ століття). *Мистецтвознавчі записки*. 2021. № 40. С. 173–177.



149. Спольська О. Фортеп'яне мистецтво Тернопільщини другої половини ХІХ століття: історико-музикознавчий аспект. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2019. Вип. 2 (41). С. 86–93.

150. Спольська О. В. Фортеп'яна школа Тернопільщини в контексті розвитку професійної музичної освіти. *Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі*: Зб. матеріалів Міжн. дистанц. наук.-практ. конф., Київ, 14 листопада 2019 р. Київ: НАКККіМ, 2019. С. 129–131.

151. Спольська О. В. Фортеп'янні класи факультету мистецтв ТНПУ ім. В. Гнатюка: концертно-виконавська діяльність. *Естетичне виховання дітей та молоді: синергія культури і освіти*: матеріали Шостого Міжнародного науково-практичного семінару / Ред.-упор. З. Гнатів, М. Каралюс. Дрогобич, 2020. С. 136–140.

152. Спольська О. Штрихи до представлення фортеп'янних класів ТНПУ імені В. Гнатюка. *Перші наукові читання, присвячені 80-річчю діяльності Тербовлянського коледжу культури і мистецтв (1940–2020) за темою: «Освітній культурно-мистецький простір: минувшина, сьогодні»*. Мат. читань, 12 травня 2020 р., м. Тербовля: «Мелос», 2020. Тернопіль: Осадца Ю. В., 2020. С. 157–161.

153. Спольська О. В., Прийдун С. В., Древницький Ю. Р. Роль представниць родини Крихів у фортеп'янному мистецтві Тернопілля. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 1. С. 180–185.

154. Стебельська О. С. Музичне життя Тернопільщини другої половини ХХ – початку ХХІ століття: регіональні мистецько-освітні аспекти: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2012. 225 с.

155. Стеценко К. Обробки укр. нар. пісень: для хору без супроводу; ред.-упоряд. Г. Ніколаєва. Київ: Муз. Україна, 1980. 39 с.

156. Стеценко К. Українські колядки і щедрівки: для мішаного і однорідного хору з супроводом фортепіана. Київ: Тип-хромо-літогр. и нотопечатня «И. И. Чоколов», [1917–1918]. 15 с.

157. Сулій Н. Рецепція галицьких різдвяних пісень у збірнику Василя Барвінського «Коляди і щедрівки». *Молодь і ринок*. 2009. № 3 (50). С. 139–143.

158. Сюта Б. Інтертекстуальність та проблеми стилю і форми в українській музиці постмодернізму. *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно*. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2003. Число 2. С. 13–19.

159. Сюта Б. О. Маркантні постаті львівського фортепіанного музикування XIX ст. у контексті європейської культури. *Культурологічні виміри актуальних проблем мистецтва*: колективна монографія / за заг. ред. проф. Т. І. Андрущенко. Київ: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2022. С. 193–211.

160. «Там, де Іква сріблиться імлюю...»: літературно-мистецький альманах / [упоряд. Т. Сеніна]. Тернопіль: Джура, 2007. 272 с.

161. Театральна Тернопільщина: бібліогр. покажчик / уклад. П. К. Медведик [та ін.]; ред. Г. С. Моліцька, С. В. Ткачов; Управління культури Тернопільської обласної держ. адміністрації, Тернопільська обласна універсальна наукова бібліотека. Тернопіль: Підручники & посібники, 2001. 263 с. (Мистецька Тернопільщина).

162. Тернопільська музична школа № 1 імені Василя Барвінського. URL: <http://music1.te.ua/> (дата звернення: 15.12.2022).

163. Тернопільська музична школа № 2 імені Михайла Вербицького. URL: <http://music2.te.ua/> (дата звернення: 15.12.2022).

164. Тернопільська обласна філармонія. URL: <http://filarmony.te.ua/> (дата звернення: 16.12.2022).

165. Тернопільський академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка. URL: <https://www.theatre.te.ua> (дата звернення: 16.12.2022).

166. Тернопільський Енциклопедичний Словник. Тернопіль: ВАТ ТВПК «Збруч», 2004. Т. 1. А–Й. 696 с.

167. Тернопільський Енциклопедичний Словник. Тернопіль: ВАТ ТВПК «Збруч», 2005. Т. 2. К–О. 706 с.

168. Тернопільський Енциклопедичний Словник. Тернопіль: ВАТ ТВПК «Збруч», 2008. Т. 1. П–Я. 708 с.

169. Тернопільський Енциклопедичний Словник. Тернопіль: ВАТ ТВПК «Збруч», 2009. Т. 4 (додатковий). А–Я. 788 с.

170. Тернопільський мистецький фаховий коледж ім. Соломії Крушельницької. URL: <http://tmc.te.ua/> (дата звернення: 23.04.2023).

171. Тернопільський національний педагогічний університет ім. Володимира Гнатюка. URL: <https://tnpu.edu.ua/> (дата звернення: 21.02.2023).

172. Українські коляди (з нотами) / зібрав і справив о. Марко Дирда ЧСВВ. Торонто: Видавництво і Друкарня оо. Василіян, 1950. 167 с.

173. Федчун Т. О. Фортепіанне мистецтво Західної України XIX – першої половини XX століття в контексті полікультурних процесів: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2013. 316 с.

174. Філоненко Л. Збірка колядок «Христос родився» Д. Січинського та її педагогічне значення. *Музика в системі художньо-естетичної освіти молоді*: Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. Івано–Франківськ, 1995. С. 83–85.

175. Філоненко Л. Колядки і щедрівки українських композиторів (для фортепіано). *Мистецтво та освіта*. 1997. № 4. С. 16–18, 29.

176. Філоненко Л. Проблеми інтерпретації колядок і щедрівок для фортепіано українських композиторів. *Теорія та практика мистецької освіти у цивілізаційних викликах сьогодення*: матеріали VII Міжнародної

науково-практичної конференції / ред.-упор. З. Гнатів, Т. Медвідь. Дрогобич: ДДПУ ім. Івана Франка, 2023. С. 181–186.

177. Філоненко Л. «Українські народні пісні для фортепіано» Василя Барвінського. *Мистецтво і освіта*. 2003. № 2. С. 51–52.

178. Філоненко Л., Філоненко Н. Колядки і щедрівки у фортепіанній інтерпретації українських композиторів ХІХ–ХХ сторіччя (педагогічний аспект). *Втілення ідей національного відродження в навчально-виховний процес педагогічних училищ України: збірник матеріалів* / ред. О. Яцків. Чернівці–Дрогобич, 1997. С. 64–69.

179. Фортепіанні твори М. Вериківського: навч.-методич. посіб. / упоряд.: І. Гринчук, О. Горбач. Тернопіль: Астон, 2016. 106 с.

180. Фортепіанні твори українських композиторів для молоді. Зібрала Таїса Богданська. Частина перша. Тернопіль: Астон, 2000. 64 с.

181. Фортепіанні твори українських композиторів для молоді: Зібрала Таїса Богданська. Частина друга. Тернопіль: Астон, 2000. 84 с.

182. Фортепіанні твори українських композиторів: навч. посіб. Вип. 4 / упоряд.: І. Гринчук, О. Горбач. Тернопіль: Астон, 2016. 116 с.

183. Фортепіанні твори українських композиторів: навч. посіб. Вип. 5 / упоряд.: І. Гринчук, О. Горбач. Тернопіль: Астон, 2017. 96 с.

184. Фортепіанні твори українських композиторів: навч. посіб. Вип. 6 / упоряд.: І. Гринчук, О. Горбач. Тернопіль: Осадця Ю. В., 2017. 131 с.

185. Фортепіанні твори українських композиторів: навч. посіб. Вип. 7 / упоряд.: І. Гринчук, О. Горбач. Тернопіль: Осадця Ю. В., 2019. 120 с.

186. Фрайт І. Внесок Дениса Січинського у розвиток музичної освіти і виховання Західної України (кінець ХІХ – початок ХХ століття). *Молодь і ринок*. 2013. № 6 (101). С. 85–90.

187. Хананаєв С. В. Взаємодія композиторської, виконавської та педагогічної шкіл у фортепіанному мистецтві Придніпров'я: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2009. 14 с.

188. Христос родив ся. Коляди на Різдво Христове. Часть 1. Музика. Зложив на фортеп'ян Денис Січинський. Станіславов: Наклад і власність книгарні А. Ставдахер і Спілка (власитель М. Гасклер), [б. р.]. 32 с.

189. Христос родився! Коляди на Різдво Христове. Уклав для фортепіано Денис Січинський / упорядкування Віолетти Дутчак та Ірини Новосядлої. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний педагогічний університет імені Василя Стефаника, 2012. 40 с.

190. Черепанин М. В. Музична культура Галичини (друга половина ХІХ – перша половина ХХ століття): монографія. Київ: Вежа, 1997. 324 с.

191. Черепанин М. В. Музична культура Галичини другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 1998. 45 с.

192. Чишко В. С. Біографічна традиція та наукова біографія в історії і сучасності України. Київ: БМТ, 1996. 239 с.

193. Шамаєва К. І. З концертного життя Київської консерваторії (20-30-ті роки). *Українське музикознавство: республіканський міжвідомчий науково-методичний щорічник*. Київ, 1990. Вип. 25. С. 40–48.

194. Шамаєва К. І. Концертна діяльність піаністів у Києві в двадцять роки ХХ сторіччя. *Науково-методичні записки / Київська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського*. Том 2. Вип. 2: Питання фортепіанної музики. Київ, 1964. С. 32–57.

195. Шевченко Л. М. Сакральні витоки інтонаційної множинності музичного виконавства як ознака піаністики. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*. Київ, 2020. Вип. 42. С. 163–169.

196. Шевченко Л. М. Проблема стильової фортепіанної парадигматики в мистецтвознавчій і культурознавчій сферах сучасності. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрям: Мистецтвознавство*. Рівне: РДГУ, 2020. Вип. 34. С. 121–127.

197. Шестеренко І. В. Творчість Віталія Кирейка в аспекті біографічних досліджень: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2009. 19 с.

198. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навчальний посібник. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.

199. Шульгіна В. Д. Музична Україніка. Київ: НМАУ, 2000. 213 с.

200. Шульгіна В. Д. Українська музична педагогіка: підручник. 2-ге вид., допов. Київ: ДАКККіМ, 2008. 263 с.

201. Шульгіна В., Кравченко А. Теоретико-методологічні аспекти культурологічної регіоніки. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 3–11.

202. Юзюк З. Фортепіанні твори композиторів української діаспори у педагогічному репертуарі. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2009. № 1 (20). С. 111–118.

203. Юзюк З. І. Естетико-психологічні засади фортепіанної творчості для дітей українських піаністів-педагогів ХХ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2012. 289 с.

204. Ярко М. Фортепіанні «Обробки колядок і щедрівок» В. Барвінського: інновації художньої обробки фольклорного матеріалу. *Молодь і ринок*. 2009. №3 (50). С. 91–95.

205. Kondratska L., Vodianyі B., Vodiana V., Toporivska Y., Spolska O., Malovichko S. The Bioethical Discourse in the Development of a Musician-Performer. *Postmodern Openings*. 2022. Volume 13. Issue 1Sup1. P. 198–215.

206. Kravchenko A. Instrumental Art of Ukraine in the 1960s – the beginning of the 21st century: studying from the standpoint of the philosophy of musical analysis. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. 2022. № 2. С. 165–169.

207. Mazepa T. Lwowskie towarzystwa muzyczne. *Musica Galiciana* / pod red. L. Mazepy. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2005. T. IX. S. 43–65.

208. Mazepa T. Wykonania utworów F.Chopina we Lwowie, zwłaszcza w Galicyjskim Towarzystwie Muzycznym. *Musica Galiciana* / pod red. L. Mazepy. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2012. T. XIII. S. 93–114.

209. Spolska O. V. Regional performance traditions: historical and music, scientific and didactic approaches. *Mucmeumbo ma ocbima*. 2021. № 1 (99). P. 46–50.

## ДОДАТКИ

Додаток А

**СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ  
ТА ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ ОСНОВНИХ ПОЛОЖЕНЬ  
ДИСЕРТАЦІЙНОЇ РОБОТИ**

**Наукові праці, в яких опубліковані  
основні наукові результати дисертації**

*Статті у наукових фахових виданнях України*

1. Спольська О. Фортеп'яне мистецтво Тернопільщини другої половини ХІХ століття: історико-музикознавчий аспект. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2019. Вип. 2 (41). С. 86–93. DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.2.12>

2. Спольська О. В. Тернопільська філія Вищого музичного інституту імені М. Лисенка як культурно-освітній центр Тернополя (перша половина ХХ століття). *Мистецтвознавчі записки*. 2021. № 40. С. 173–177. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.40.2021.250386>

3. Спольська О. В. Роль В. Вшелячинського та його вихованців у становленні фортепіанного виконавства в Тернополі. *Мистецтвознавчі записки*. 2022. № 41. С. 141–145. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-2180.41.2022.262995>

4. Спольська О. В., Прийдун С. В., Древницький Ю. Р. Роль представниць родини Крихів у фортепіанному мистецтві Тернопілля. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 1. С. 180–185. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2022.257683>



*Автору належить характеристика діяльності представниць родини Крихів, окрім Марії та Лідії Крих.*

5. Грицун Ю., Соколова Г., Спольська О. Критерії та рівні сформованості сценічно-виконавської культури учня. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [ред.-упоряд. М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2022. Вип. 56. Том 1. С. 48–56. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/56-1-7>

*Автору належить розробка концепту сценічно-виконавської культури в музичному мистецтві.*

6. Зосім О. Л., Спольська О. В. Особливості рецепції українських церковних різдвяних пісень у фортепіанних обробках Дениса Січинського, Василя Безкоровайного та Василя Барвінського. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [ред.-упоряд. М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 60. Том 2. С. 66–77. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/60-2-10>

*Автору належить музична характеристика фортепіанних обробок різдвяних пісень Дениса Січинського, Василя Безкоровайного та Василя Барвінського.*

7. Грицун Ю., Шубіна В., Спольська О. Інноваційні підходи до фахової підготовки майбутніх викладачів інструментально-виконавської майстерності у закладах вищої освіти. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [ред.-упоряд. М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 61. Том 1. С. 90–96. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/61-1-15>

*Автору належить висвітлення проблем та пропозиція рішень щодо впровадження інноваційних підходів у фаховій підготовці майбутніх викладачів інструментально-виконавської майстерності в закладах вищої освіти.*

*Стаття в іноземному науковому періодичному виданні,  
включеному до міжнародної наукометричної бази даних  
Web of Science Core Collection*

8. Kondratska L., Vodianyi B., Vodianana V., Toporivska Y., Spolska O., Malovichko S. The Bioethical Discourse in the Development of a Musician-Performer. *Postmodern Openings*. 2022. Vol. 13. Issue 1Sup1. P. 198–215. DOI: <https://doi.org/10.18662/po/13.1Sup1/422>  
<https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:000769947800012>

*Автору належать фрагменти, в яких здійснено критичний огляд літератури з проблематики музичного виконавства.*

*Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації*

9. Спольська О. В. Історичний аспект розвитку фортепіанного мистецтва Тернопільщини у ХХ столітті. *Інноваційні культурно-мистецькі аспекти в сучасній картині світу*. Матеріали V Міжнародної науково-практичної конференції (11–13 вересня 2019 р.), ХНТУ / за ред. Якимчук О. В. Херсон: ХНТУ, 2019. С. 52–54.

10. Спольська О. В. Класи спеціального фортепіано у музичному виконавстві Тернопілля. *Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства*. Матеріали і тези V Міжнародної конференції молодих учених та студентів (Одеса 17–18 жовтня 2019 р.). Т. 1. Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 2019. С. 92–94.

11. Спольська О. В. Фортепіанна школа Тернопільщини в контексті розвитку професійної музичної освіти. *Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі*: Зб. матеріалів Міжн. дистанц. наук.-практ. конф., Київ, 14 листопада 2019 р. Київ: НАКККіМ, 2019. С. 129–131.

12. Гринчук І., Спольська О. Відомі піаністи-виконавці та педагоги у музичній культурі Тернополя кінця ХІХ – початку ХХ століття. *Музичне мистецтво і освіта: досвід та інноваційні шляхи розвитку*: збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю молодих учених та студентів (Вінниця, ВДПУ імені Михайла Коцюбинського, 20–21 листопада 2019 р.). Вінниця: ТОВ «Твори», 2019. С. 58–63.

13. Спольська О. Штрихи до представлення фортепіанних класів ТНПУ імені В. Гнатюка. *Перші наукові читання, присвячені 80-річчю діяльності Тереховлянського коледжу культури і мистецтв (1940–2020) за темою: «Освітній культурно-мистецький простір: минушина, сьогодні»*. Мат. читань, 12 травня 2020 р., м. Тереховля: «Мелос», 2020. Тернопіль: Осадца Ю. В, 2020. С. 157–161.

14. Спольська О. В. Фортепіанні класи факультету мистецтв ТНПУ ім. В. Гнатюка: концертно-виконавська діяльність. *Естетичне виховання дітей та молоді: синергія культури і освіти*: матеріали Шостого Міжнародного науково-практичного семінару / Ред.-упор. З. Гнатів, М. Каралюс. Дрогобич, 2020. С. 136–140.

15. Спольська О. В. Початок становлення фортепіанного виконавства у Тернополі. *Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства*. Матеріали і тези VII Міжнародної конференції молодих учених та студентів (Одеса, 4–5 листопада 2021 р.). Т. 1. Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 2021. С. 82–85.

16. Спольська О. В. Софія Дністрянська в українському та європейському фортепіанному мистецтві. *100 років української культури в*

*екзилі*: збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції, Київ, 9–10 грудня 2021 р. Київ: НАКККиМ, 2021. С. 193–195.

17. Спольська О. Педагоги та видатні піаністи Тернопілля кінця ХХ – початку ХХІ століття. *Теорія та практика мистецької освіти у цивілізаційних викликах сьогодення*: матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції / ред.-упор. З. Гнатів, Т. Медвідь. Дрогобич: ДДПУ ім. Івана Франка, 2023. С. 252–255.

*Наукові праці, які додатково відображають  
наукові результати дисертації*

18. Гринчук І., Спольська О. Вітчизняні виконавські школи: регіональний аспект. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*: наук. журнал. 2020. № 5. С. 24–31.

19. Spolska O. V. Regional performance traditions: historical and music, scientific and didactic approaches. *Мистецтво та освіта*. 2021. № 1 (99). Р. 46–50.

**Відомості про апробацію основних положень дисертаційної роботи:**

Апробація результатів дисертаційного дослідження здійснювалася на наукових конференціях, читаннях та семінарах, зокрема:

1) V Міжнародній науково-практичній конференції «Інноваційні культурно-мистецькі аспекти в сучасній картині світу» (Херсон, 11–13 вересня 2019 р., форма участі – очна);

2) V Міжнародній конференції молодих учених та студентів «Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства» (Одеса, 17–18 жовтня 2019 р., форма участі – заочна);

3) Міжнародній дистанційній науково-практичній конференції «Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі» (Київ, 14 листопада 2019 р., форма участі – дистанційна);

4) Всеукраїнській науково-практичній конференції «Музичне мистецтво і освіта: досвід та інноваційні шляхи розвитку» (Вінниця, 20–21 листопада 2019 р., форма участі – заочна);

5) Перших наукових читаннях «Освітній культурно-мистецький простір: минувшина, сьогодення», присвячених 80-річчю діяльності Тербовлянського коледжу культури і мистецтв (1940–2020) (Тербовля, 12 травня 2020 р., форма участі – заочна);

6) Шостому Міжнародному науково-практичному семінарі «Естетичне виховання дітей та молоді: синергія культури і освіти» (Дрогобич, 30–31 жовтня 2020 р., форма участі – дистанційна);

7) Крайовому форумі освітян «Освіта – енергія майбутнього. Нові грані розвитку освіти» (Тернопіль, 26 вересня 2021 р., форма участі – дистанційна);

8) VII Міжнародній конференції молодих учених та студентів «Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства» (Одеса, 04–05 листопада 2021 р., форма участі – дистанційна);

9) Всеукраїнській науково-практичній конференції «100 років української культури в екзилі» (Київ, 9–10 грудня 2021 р., форма участі – дистанційна);

10) VII Міжнародній науково-практичній конференції «Теорія та практика мистецької едукатії у цивілізаційних викликах сьогодення» (Дрогобич, 7–8 грудня 2022 р., форма участі – дистанційна);

11) XI Всеукраїнській науково-практичній онлайн-конференції студентів, аспірантів «Актуальні проблеми мистецької освіти і художньої культури» (Київ, 25 травня 2023 р., форма участі – дистанційна).