

**ПРО ФАХОВІСТЬ У ВИКОНАННІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ:
ДОСВІД ПІАНІСТІВ ГАЛИЧИНИ**

У статті простежується історія виконання українських творів галицькими піаністами від 1860 р. до 1939р. Розкрито поступове формування фахового ставлення до цього завдання.

Ключові слова: аматорство, виконання, концерт, музика, національна свідомість, піаніст, український репертуар, фаховість.

Питанню фаховості у сфері музичного виконавства надається чимала вага. Саме за цією ознакою (швидше за її відсутності) академічно настроєні критики можуть взагалі позбавити уваги навіть талановитого музиканта. Проте ознаки професіоналізму не є однаковими, а залежать від часу і місця діяльності виконавця, формуються поступово і можуть проявлятися не у повному комплексі. Для правдивого висвітлення історії українського музично-відтворчого мистецтва нам важливо простежити такі процеси в середовищі вітчизняного виконавства і проектувати їх на розвиток української музики загалом. Тож у пропонованій статті поставлено завдання висвітлити шлях до фахового виконання української музики, пройдений галицькими піаністами від 60-х рр. XIX ст. до 40-х років XX ст.

У другій половині XIX ст. передові діячі західноукраїнської інтелігенції, домагаючись національного єднання та пробудження національної свідомості, один із найефективніших засобів вбачали в музиці. Головну роль вони відводили народній пісні, а осередками її плекання стали аматорські хорові товариства. Від 60-х років XIX ст. у Львові проводилися українські музично-декламаційні вечори, які до 80-х рр. поширилися й охопили всі міста і деякі села Галичини.

На часі стало питання про виховання професіональних діячів музичної культури. Однак особливість становища виконавців-інструменталістів (тих перших, хто мав фахову підготовку) серед західноукраїнського музичного руху зумовлена була традиціями цієї підготовки. Фахова музична освіта категорично прищеплювала свої репертуарні норми: після завершення навчання піаністи, звичайно, мали вже практику концертних виступів і репертуар, повністю орієнтований на західноєвропейські твори. Склалася опозиція: національно визначене аматорство проти космополітично орієнтованих професіоналів, за якої зневажливе ставлення до української музики виступало мало що не критерієм професіоналізму. Все ж західноукраїнським піаністам (переважно піаністкам) не чужою була й ідея розвитку національної музики, адже вони походили з тих самих кіл нечисленної української інтелігенції, з яких творилися і хорові товариства. Тож саме піаністи першими ламають витворену історичними обставинами опозицію і повертаються обличчям до фахової пропаганди української музики.

Можна провести таку періодизацію діяльності західноукраїнських піаністів з освоєння та пропаганди української фортепіанної музики:

1860–1900 – аматорський етап (за традиційним трактуванням);

1901–1920 – перехідний етап;

1921–1939 – професіональний етап.

Слід відзначити, що галицькі музиканти XX ст. , домагаючись фаховості, схильні були критично оцінювати діяльність попередників-аматорів, і така критична оцінка поступово утвердилася в музикознавчій літературі [3; 5; 7]. І тут постає питання: кого ж із західноукраїнських піаністів і від якого часу можна і слід уже розцінювати як фахівців? За прийнятим у наш час визначенням, фахівцем або професіоналом називають того, для кого обрана справа є головним і постійним предметом діяльності. Він, фахівець, отримує за неї належну платню, а отже, передбачається, що досягає у ній найвищої досконалості [10, 826]. Але для українських музикантів до 1939 року ця характеристика була нетиповою і трудно осяжною через нерозвинену в державі систему потреби, підтримки й розвитку української музичної культури. Визначні українські концертуючі піаністи, такі, як Л. Колесса,

Д. Гординська-Каранович, Т. Микиша, змогли реалізуватися лишень на службі у чужих народів, оскільки українське суспільство не мало коштів, щоб оплатити існування, самовдосконалення і діяльність концертуючих піаністів. Коли в Галичині вже з'явився загін інтелігенції, для якої головною справою була музика – В. Барвінський, Т. Шухевич, Г. Левицька, Р. Савицький, – концертні виступи все ж не давали їм заробітку і були передусім проявом громадської діяльності. Тож за таким показником фах піаніста для українців у Галичині довоєнного часу був лише у стадії становлення. Водночас ці музиканти мали добру освіту (Відень, Берлін, Прага), досконало знали свою справу і, всупереч офіційним виявам державної потреби, систематично виступали, готували концертні програми, удосконалювалися. Тому для їхньої оцінки як фахівців критерій кваліфікації є важливішим за критерій заробітку.

Така особлива ситуація у Галичині, що певною мірою міняє визначник фаховості музиканта, дає змогу інакше глянути і на піаністів ХІХст. Не було жодного чи жодної з них, для кого б концерт стали головною справою життя. Проте очевидно, що всі ті галицькі піаністки, про яких довідуємося з програм ХІХ ст., мусили мати вже добру фахову кваліфікацію. Це засвідчує навіть репертуар, якого не заграє ненавчений аматор¹. Бачимо також схвальні, більш чи менш розширені, більш чи менш кваліфіковані відгуки на їхню гру в рецензіях. Отже, поряд з ентузіазмом тут було достатнє уміння, культивувався непроста сфера фортепіанної музики, більші і складніші форми. Можна вважати, що у другій половині ХІХ ст. саме піаністи відіграли чималу роль у становленні українського музичного професіоналізму.

В концертних програмах ХІХ ст. найчастіше зустрічалися імена таких піаністок: Дроздовська, Вербицька, Сосновська, Марія Вахнянинівна, Антоніна Збірховська, Ієроніма Озаркевич, Ольга Огоновська, Ольга Шараневич. Всі ці піаністки не часто мали концертні виступи, типовою для них була різнобічна культурницька робота. Майже всі вони виступали і як співачки — у хорах чи соло, або ж із художньою декламацією. Діяльність таких музикантів-активістів розвинулася не тільки у Львові — вони скрізь знаходяться там, де лиш починається національно-культурний рух: у Тернополі, Станіславові, Стрию, а також сміливо беруться до пропаганди української музики у слов'янських колах столиці Австро-Угорської імперії Відня. І хоч концертів з українськими програмами було небагато – переважно один на рік або й на пару років, – та вони запам'ятовувалися як важлива подія і гуртували українську інтелігенцію до свідомого життя.

Зміну концертної ситуації готує зростаюча професіоналізація музичних кадрів від початку ХХ ст. Піаністами, фахівцями-музикантами стають діти Володимира Шухевича — Одарка й Тарас, син Олександра Барвінського Василь. Таке спрямування у музику власних дітей є логічним продовженням діяльності західноукраїнських «культуртрегерів» Барвінських і Шухевичів. А поряд з ними бачимо ще й інших піаністів-фахівців: Ольгу Окуневську, Ольгу Ціпановську, сестер Прокеш, Галю Ясеницьку-Волошинову, Софію Дністрянську. З практики 20-х років у Львові не зникає тип збірних концертів до урочистих подій – їх відбувається дуже багато. Але молоді українські музиканти розгортають активну боротьбу за чисто музичні концертні програми як суто фахову форму діяльності. Ідея фахового ставлення до концертної справи пронизує публіцистичні виступи В. Барвінського. Він намагається наблизити форми українського концертного життя у Галичині до європейських, організовує сам та підтримує в інших суто музичні концертні програми, пише: *«Давнішими часами Шевченківський концерт був до певної міри щорічним білянсом нашого культурно-музичного життя і дорібку. Нині те життя поволі, але вперто починає спеціалізуватися. Чимраз більше і частіше відбуваються у нас концерти з чисто музичною тенденцією і в той бік звертається інтенсивність та напруження наших сил і змагань...»* [2, 2].

З ім'ям В. Барвінського пов'язане проведення ледь не першого такого чисто музичного концерту у травні 1918 р. У ньому взяли участь кращі музичні сили: Р. Любінецький, О. Парахоняк, Б. Бережницький, Є. Перфецький і сам В. Барвінський. Звучали класичні твори: віолончельний кон-

¹ Сонати Бетховена, твори Шуберта, Вебера, Мендельсона, Шопена (полонези, ноктюрни, Фантазія), А. Рубінштейна, Ліста (Угорські рапсодії, «Венеція і Неаполь», «Лісовий цар»).

церт Гайдна, «Крейцера соната» Бетховена, арії Пуччіні, Гуно, Масне. Але поряд з ними велику частину програми становила українська музика і, зокрема, перші авторські виконання у Львові фортепіанних Прелюдій та Тріо а-мінор Барвінського. Т. Шухевич писав у рецензії: *«Концерт той є в нашій житті поступом вперед, бо був чисто музичний, без жодного патріотично-маніфестаційного характеру. А на такі концерти хіба вже й у нас найвищий час»* [12, 3].

Подальший крок — впровадження сольних концертів. На нього легше зважитися піаністам, які вже звикли до такої форми виступу під час навчання у Західній Європі. Це — Володимира Божейко, Галя Левицька, Любка Колесса. Власне з ім'ям першої з них львівські музиканти пов'язували таку важливу новацію. 1921 р. В. Божейко виступає у залі віденського Концертного дому з сольною програмою, до якої поряд з великими творами Баха, Бетховена, Шумана, Мендельсона, Шопена входила також і Прелюдія В. Барвінського. А в 1923 р. читаємо: *«В. Божейківна зважилася устроїти у Львові фортеп'яновий вечір в залі товариства Лисенка — перший фортеп'яновий вечір на нашій естраді»* [8, 476]. Підкреслимо, що у програмі цього вечора піаністка грала II Українську рапсодію Лисенка.

Українська позиція у сольній концертній програмі піаніста — знак нового ставлення до рідної фортепіанної музики. Український твір перестає бути передусім маніфестацією національного руху, а стає у ряд високоартістичних художніх творінь, що оцінюються уже за їхнім музичним, мистецьким змістом. З цієї позиції треба відзначити на початку 20-х років ще й сольний концерт у Відні Галі Левицької (1922), в якому було здійснено прем'єру циклу В. Барвінського «Канцона, Серенада, Імпровізація».

Наступний відповідальний крок — до сольної фортепіанної програми, повністю присвяченої українській музиці. Тематичні українські концерти зі збором різних виконавців були в Галичині відомі протягом 20-х років, приклад піаністам показували хори. Українські ж програми одного виконавця з'являються від 30-х років ХХ ст. У 1931 р. з програмою сучасної української фортепіанної музики виступає Галя Левицька, яка знайомить галицьких слухачів із Прелюдіями оп. 11 Л. Ревуцького, Сонатою З. Лиська, Сюїтою М. Колесси та п'єсами П. Козицького. Виконання концерту, повністю складеного з української фортепіанної музики, дає змогу піаністам ставити і розв'язувати серйозні питання, що стосуються стилевих особливостей або ж історії розвитку рідної музики. Протягом 1930-х років такі концерти відбуваються у Галичині періодично. Відзначимо, наприклад, вечір фортеп'яних творів сучасних українських композиторів, виконаний у 1938 р. Д. Гординською-Каранович. Єдиним у своєму роді залишився у концертному житті 30-х років монографічний концерт із фортепіанних творів В. Барвінського, даний у 1938 р. Р. Савицьким під час фестивалю, присвяченого 50-річчю композитора. Це насамперед був перший монографічний концерт із фортепіанних творів українського композитора не лише в Галичині, а й узагалі.

Огляд форм українського музичного життя показує швидкий прогрес у побудові концертних програм і в серйозному демонструванні у них української музики, досягнений галицькими піаністами за два міжвоєнні десятиліття. Та музиканти не заспокоювалися на досягнутому. Орієнтиром для них були норми концертного життя у західноєвропейських столицях. За таким взірцем будували і музичну культуру Львова. Характерними є вимоги, поставлені у статті «Музична справа на західно-українських землях» [6]:

- концертів відбувається дуже мало;
- потрібні єдині напрями для цілеспрямованої роботи провінційних музичних товариств;
- треба, щоб учителі музичних шкіл виступали на концертах;
- потрібна українська концертна організація, яка дала б можливість українським музикантам повноцінно концертувати;
- бракує концертного залу;
- на концертах замало слухачів.

Треба визнати, що ці вимоги могли ставитися лише з позиції уже досягнутого досить високого рівня концертного життя, організація якого потребувала дальшого покращення.

Друга істотна прикмета професіонального періоду у пропаганді української фортепіанної му-

зики – освоєння нового репертуару. Виконання творів В. Барвінського у вищезгаданих програмах було не самотнім і не випадковим прикладом. Творчість цього композитора, обширна й різножанрова, написана з розумінням своєрідності фортепіано й на рівні сучасного європейського стилю, а водночас яскравонаціональна, склала головний пласт українського фортепіанного репертуару галицьких піаністів у 20–30-х роках.

Велику роль в історії виконання фортепіанних творів Барвінського відіграло те, що композитор сам був добрим піаністом. Авторська манера виконання заклала ґрунт інтерпретаційної традиції. Проте надзвичайну популярність його творів серед галицьких сучасників не можна звести тільки до «заразливості» прикладу автора-піаніста. Вирішальну роль мала близькість стилю і фактури фортепіанних творів Барвінського до смаків і виховання сучасних йому піаністів у поєднанні зі змістовністю і симпатичною шляхетною натурою цієї музики. Твори композитора потрапили якраз на «свій» час і на «своїх» виконавців. Одна з найперших їхніх інтерпретацій у Львові належить Тарасові Шухевичу, який у 1909 р. в концерті «Львівського Бояна» виконав Пасторальну прелюдію. А 1921р. , перебуваючи на навчанні в Берліні, він виступив у Шевченківському концерті з виконанням «Мініатюр» Барвінського і твори, освоєні в роки навчання, постійно зберігав надалі у своєму репертуарі.

Від початку 20-х років ХХ ст. виконання фортепіанних творів В. Барвінського стає уже нормою в програмах молодих західноукраїнських піаністів. Не тільки В. Божейко і Г. Левицька, а й Любка Колесса під час своїх перших концертів у Львові (1925) поряд з іншими творами виконує 5 Прелюдій Барвінського. Від 30-х років до популяризації його творів активно беруться колишні учні композитора: Роман Савицький, Дарія Гординська-Каранович, Надія Лаврівська. Його ім'я фігурує у кожній з програм, зданих у 1936-1937 рр. до СУПРОМу для радіотрансляції М. Вишницькою, Г. Лагодинською, М. Віханською та ін. Проте, якщо окремі п'єси Барвінського грають багато піаністів, то великі його твори — лиш обмежене коло виконавців. Так, цикл «Любов», крім автора, грала тільки Г. Левицька (1931, 1937), Українська сюїта була «візитною карткою» Д. Каранович (1938), Концерт — Р. Савицького (1939).

У 30-х роках п'єси В. Барвінського увійшли також до педагогічного репертуару. Спеціально для навчання написаний і виданий 1935р. накладом СУПРОМу збірник «Наше сонечко грає на фортеп'яні» уже наступного року здобуває поширення серед учнів ВМІЛ. Та ще перед ним до навчальних програм входять окремі з «Мініатюр», що цікаво, не тільки в українському музичному інституті, а й у польських навчальних закладах. Так, у класному концерті учнів Гелени Оттавової 10 травня 1933 р. звучали «Думка» і «Гумореска» Барвінського [13, 78]. Входили п'єси Барвінського і до репертуару концертуючого польського піаніста Яна Горбатого.

А ось – події особливі. 1937 р. Л. Колесса грає Барвінського в одній з перших передач раннього телебачення у Лондоні — вважає його п'єси мистецьки вартісними й цікавими для англійського слухача. 1938 року у Львові проходить ювілейний фестиваль музики В. Барвінського, в якому звучить уже згадуваний монографічний концерт, підготовлений Р. Савицьким. А 1939 року на Шевченківському концерті Р. Савицький запропонував слухачам прем'єру фортепіанного Концерту Барвінського, виконання якого згодом повторив близько 20 разів у Києві, Дніпропетровську, Станіславові та ін. Це був, мабуть, пік довоєнного періоду виконавської історії фортепіанних творів Барвінського, після якого в ній настав час складний і нещасливий.

Історія творів Барвінського найбільш повно віддзеркалює той період, як розвивається виконання української фортепіанної музики в Галичині міжвоєнного часу. Творчість інших композиторів тільки доповнить це питання.

Фортепіанні твори С. Людкевича написані не пізніше, а почасти навіть раніше від таких самих у В. Барвінського, адже перша серія його п'єс з'явилася уже в другій половині 90-х років ХІХ ст. Але виконавська доля їх склалася далеко не так щасливо: бракувало інтерпретаторського прикладу автора, а ще істотніше, мабуть, впливав на піаністів брак «європейського іміджу», що так приваблював у творах Барвінського. Музика Людкевича незвичніша, поєднує у собі виразну традицію галицького побутового музикування (що не додавало їй імпазантності в очах піаністів) з неспо-

діваними інтонаційними знахідками і неординарними поворотами розвитку у формі (що також ускладнює розуміння, не сприяє популярності). Недобачаючи їхньої неординарності, багато виконавців залишало твори Людкевича в розділі домашньо-побутово-педагогічних. Відомості про виконання: у 20-х роках – В. Божейко, Н. Нижанківський, у 30-х — Д. Гординська-Каранович, Н. Лаврівська. Нешироке й коло творів: повторюються «Пісня до схід сонця», «Листок до альбому», «Гумореска». Уважнішими до творчості С. Людкевича були піаністки Перемишля В. Божейко та її учениця М. Вишницька. Особливо слід відзначити заслугу останньої: 1936 року вона вивчила колосальний цикл «Елегії» і виконала його, як і «Гумореску», в концерті.

У популяризації творів Нестора Нижанківського особливу роль відіграла Любка Колесса. Вже від першої половини 20-х років ХХ ст. , як тільки ці твори були написані, вона вводила їх до своїх концертів. Відомо, що Прелюдію і фугу піаністка грала в Італії [4, 126]. У 1925 р. Колесса виконала у Львові «Імпровізацію» на українську народну пісню, а у львівському концерті 1928 року грала Варіації на українську тему, написані композитором саме для неї¹. Вона виконувала твори Нижанківського і під час гастролей у Радянській Україні. Приклад європейської піаністки стимулював львівських музикантів до виконання творів Нижанківського. Був також приклад самого автора, який хоч *«рідко коли виступав у ролі концертуючого піаніста»* [11, 338], а все ж грав власні твори перед слухачами. Охочим і щирим пропагандистом музики Нижанківського виступав Роман Савицький — його молодший колега з часів навчання у Празі. 1928р. Савицький виконував фортепіанну партію Тріо на дипломному іспиті Нижанківського в Майстерській школі Празької консерваторії, а пізніше додав до свого репертуару такі твори для фортепіано соло, як: Мала сюїта, Прелюдія і фуга, Інтермецо. Він грав їх 1937 року у передачах Львівського радіо. Прелюдія і фуга та Тріо входили також до програм Г. Левицької (1937—1939); Мала сюїта, Коломийка, Тріо — до програм Д. Гординської-Каранович, яка згодом у 80-х рр. ХХ ст. виступила редактором усіх фортепіанних творів Нижанківського у виданні УМІА. Зразу увійшли до педагогічного репертуару ВМІ дитячі п'єси Н. Нижанківського, видані 1936 року СУПРОМом. Виділяється тут учень самого композитора Роман Климкевич, який грав «Народну пісню» і Марш [11, 339].

Твори Миколи Колесси сприймалися у цей час як сміливо новаторські. Їх виконання Т. Шухевичем (що, за усним спогадом композитора, грав «Дрібнички» у Львові ще тоді, коли Колесса був у Празі, – при кінці 20-х рр.) зустріло підтримку в рецензії В. Барвінського [1, 3]. А 1936 року Шухевич подає у своїй власноручно написаній програмі до Львівського радіо [9] «Гуцульську сюїту» (очевидно, «Картинки Гуцульщини») і Три прелюдії М. Колесси. Серед виконавців цього композитора також і Д. Гординська-Каранович – не тільки європейського рангу піаністка, а й приятелька його молодих літ. У її львівській програмі нової української музики 1938 року «Картинки Гуцульщини» подані з припискою: «Перше виконання у Львові». А виконавцем найзначнішого фортепіанного твору М. Колесси — Сюїти 1929 року була Г. Левицька, яка вперше заграла цю композицію в 1931р. , а потім повторювала її у різних концертних програмах, у т. ч. перед Белою Бартоком у 1936 р.

Одночасно з творами Колесси до програм західноукраїнських піаністів входять також композиції З. Лиська (Сонату виконує Г. Левицька, 1931; «Хлопську сюїту» — Р. Савицький, 1936; мініатюри — Т. Шухевич, 1936), Сонати А. Рудницького (Г. Левицька, 1932) та Б. Кудрика (Р. Савицький, 1936), Сюїта Р. Сімовича (Г. Левицька, 1937).

У 1928 р. В. Барвінський привіз із гастрольної поїздки в Радянську Україну ноти тамтешніх композиторів і зразу ж став їх пропагувати. Він звернувся із закликом до солістів в газетній статті, *«щоби вони старалися обновити свій український репертуар творами нових композиторів. . . як Ревуцького, Косенка, Козицького, Вериківського, Лятошинського та інших»* [1]. А вже 20 березня 1929 р. у виконанні його учениць — молодих піаністок Дарії Гординської та Дарії Герасимович — прозвучали «Поєма» і «Меланхолійний етюд» В. Косенка та дві прелюдії Л. Ревуцького з чотирьох, які він отримав від автора в Харкові. Дієвою презентацією нового пласта української музики стали кон-

¹ Виконання Варіацій Н. Нижанківського на українську тему Л. Колесса записала 1928 р. на роликую Вельте-мінйон. Цей запис (дещо пошкоджений) зберігається у музеї німецького міста Фрайбурга.

церти Галі Левицької (1931, 1933, 1936). Після них твори Ревуцького і Косенка швидко здобувають популярність серед галицьких піаністів. Проте коло виконуваних творів залишилося нешироким — можливо, лімітувала відсутність нот. З музики Косенка найбільше грали поеми-легенди – Божейко і Савицький. Звучали окремі етюди з 19-го опусу та інші п'єси у виконанні Савицького, Гординської, Тетяни Лепківни, Вишницької. З Ревуцького грали тільки прелюдії — Герасимович, Левицька, Шухевич, Кравців, Савицький. Без уточнення програми названо у заявках радіо виконання фортепіанних творів Ревуцького Славою Ганчерюк, Ярославою Поповською, Галею Лагодинською.

Досі не виконуваними творами фортепіанні програми ще поповнилися в другій половині 30-х років. Г. Левицька розучує зі своїми учнями у ВМІЛ фортепіанний Концерт Ігоря Белзи (1936). Для радіопередач Н. Лаврівська пропонує «Весняні мрії» Ф. Якименка, а Б. Кудрик — дві Сонати Д. Бортиянського (1939). Серед прем'єр 1938 р. — Варіації на чумацьку тему Т. Микиші у виконанні Д. Гординської-Каранович. Виразно відчутне бажання піаністів розширити коло виконуваних творів української музики, бути пропагандистами-просвітниками, оволодівати в рідній музиці різними стилями.

Отже, піаністи стали першими західноукраїнськими музикантами, у діяльності яких перетнулися і реалізувалися ідеї національно спрямованого розвитку української музичної культури та її професіоналізації. Започаткувавши концертне виконання українських творів і, зокрема, великих композицій Лисенка у ХІХ ст., вони тим самим відіграли чималу роль у становленні українського музичного професіоналізму. Спершу важливим був сам факт виконання українського твору як акт національної маніфестації. У 20-х роках ХХ ст. актуальним стало питання про донесення української музики до якомога ширшого кола слухачів в Україні і світі та розширення кількості виконуваних творів. А в 30-х роках у концертах таких піаністів, як Г. Левицька чи Р. Савицький, відчувається підхід, спрямований на зрозуміння стилю окремих і зіставлення стилів декількох українських композиторів, на зіставлення українських творів із західною класикою для повнішого відчуття їхньої своєрідності і змісту. Всі нові форми реалізації фортепіанно-виконавського мистецтва, які з'являлися у галицькому музичному житті протягом 20-30-х років (речиталі, тематичні та монографічні концерти, радіовиступи і грамзапис), відразу ж максимально використовувалися для поширення рідної музики.

Концертні виступи галицьких піаністів у середині 30-х років дають широку панораму фортепіанної музики, представляючи всіх діючих українських композиторів. Діяльність галицьких композиторів і піаністів відбувалася у тісній і дружній співпраці. Кожен новий фортепіанний твір без зволікання знаходив свого виконавця і доходив до слухача. Інколи, як, наприклад, у випадку творчої співпраці Любки Колесси з Нестором Нижанківським, відчутним був навіть зворотний вплив індивідуальної манери піаніста на творчий стиль композитора. Очевидно, що така обстановка сприяла плідності фортепіанної творчості галицьких композиторів і власне їй завдячуємо кращими здобутками західноукраїнської фортеп'яної музики.

Галицькі піаністи досягли високого фахового рівня у пропаганді української музики. Цьому сприяло вміння вибрати вартісні твори, глибоко й переконливо розкрити їхній зміст в інтерпретації і майстерно скласти програму, знайти форму вирашної подачі виконання. Зроблене галицькими піаністами викликає захоплення, а вони ж не вважали ще своєю метою досягнутою і ставили собі подальші, конкретні завдання. Якби послідовний розвиток цієї роботи не був перерваний відомими трагічними обставинами історії, мабуть, сьогодні українська фортепіанна музика звучала б рівноправно і повноцінно серед усієї європейської творчості. Справа західноукраїнських піаністів, продовжена львівськими музикантами в 60-90 роках ХХ ст., багато чого вчить нас сьогодні і потребує подальшого плідного розвитку.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барвінський В. Концерт Т. Шухевича і М. Маслока-Мартіні /Василь Барвінський // Діло. — 1931. — 24 квіт. — № 88.
2. Барвінський В. Шевченківський концерт /Василь Барвінський // Діло. — 1926. — Ч. 60. — 19 берез.

3. Витвицький В. Микола Лисенко і його вплив на музичне життя Галичини /Василь Витвицький // Українська Музика. – 1937. – №1. – С. 4-7.
4. Голинський М. Спогади /Михайло Голинський; [Упорядк. , комент., прим.: Г. Тихобасва, І. Криворучка, Д. Білавич]. – Львів: Априорі, 2006.
5. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст. /М. Загайкевич. – К.: Видавництво АН УРСР, 1960.
6. Крещендо. Музична справа на західноукраїнських землях /Крещендо // [З редакційних матеріалів журналу «Нові шляхи»]. — Центральний державний історичний архів України у Львові, ф. 311, оп. 17, спр. 7.
7. Людкевич С. Старогалицька фортеп'янна музика ХІХ ст. // Дослідження, статті, рецензії, виступи /Станіслав Людкевич; [упор. , ред. Зеновія Штундер]. – Львів, 2000. – Т. II. – С. 404-405.
8. Людкевич С. Фортеп'яновий вечір п-ни В. Божейко // Дослідження, статті, рецензії, виступи /Станіслав Людкевич; [упор. , ред. Зеновія Штундер]. – Львів, 2000. – Т. II.
9. Матеріали СУПРОМ: [архів Союзу Українських Професійних Музикантів] // Львівська наукова бібліотека ім. В. Стефаника НАН України, Відділ рукописів. – П. 53, конс. 171/1-9.
10. Новий тлумачний словник української мови / [Укладачі: В. Яременко, О. Сліпушко]. – К. : Аконті, 1999. – Т. 3: Обє-роб. – 1999.
11. Соневицький І. Композиторська спадщина Нестора Нижанківського /Ігор Соневицький // Записки НТШ: Т. ССХХУІ: праці Музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – С. 334-352.
12. Шухевич Т. З музики /Т. Шухевич // Діло. – 1918. – Ч. 108. – 15 травн.
13. Ottawa-Rogalska Z. Lwy spod ratusza sluchają muzyki /Z. Ottawa-Rogalska. – Warszawa, 1987.

Natalia Kashkadamova

**ABOUT PROFESSIONALISM IN PLAYING UKRAINIAN MUSIC:
EXPERIENCE OF PIANISTS IN GALICHINA**

Notificated history of implementation of Ukrainian works by the Galichina pianists from 1860 to 1939. The gradual forming of professional attitude is exposed toward this task.

Key words: amateurness, implementation, concert, music, national consciousness, pianist, Ukrainian repertoire, professionalism.

Світлана Хащеватська

**ШЛЯХИ ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО РЕПЕРТУАРУ
НАЦІОНАЛЬНОГО ОРКЕСТРУ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ УКРАЇНИ**

Стаття присвячена проблемам формування і розвитку художнього репертуару провідного професійного виконавського колективу в жанрі народно-інструментальної музики – Національного оркестру народних інструментів України.

Ключові слова: художній репертуар, народно-оркестровий колектив, українські народні інструменти.

Проблеми збереження та розвитку мистецтва оркестрового виконавства на народних інструментах є однією з найбільш актуальних і найменш досліджених у вітчизняному музикознавстві. Водночас сучасне народне оркестрове мистецтво – важлива і значна складова частина національної музичної культури, без якої було б неможливими її функціонування в суспільстві та інтеграція української музики в європейський і світовий художній процес.

Сучасне мистецтвознавство вимагає всебічної наукової оцінки всіх складових національної музичної культури, в тому числі й сучасного народного оркестрового мистецтва як важливої і значної її частини та, зокрема його художньо-стилістичного явища – Національного оркестру народних інструментів України.