

УДК 783.65+78.088(477)

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/60-2-10>**Ольга ЗОСІМ,***orcid.org/0000-0001-7546-094X**доктор мистецтвознавства, професор,  
професор кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв  
(Київ, Україна) olgazosim70@gmail.com***Олена СПОЛЬСЬКА,***orcid.org/0000-0002-2397-2035**аспірантка кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,  
провідний фахівець ректорату  
Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка  
(Тернопіль, Україна) olenadovbush84@gmail.com*

## **ОСОБЛИВОСТІ РЕЦЕПЦІЇ УКРАЇНСЬКИХ ЦЕРКОВНИХ РІЗДВЯНИХ ПІСЕНЬ У ФОРТЕПІАННИХ ОБРОБКАХ ДЕНИСА СІЧИНСЬКОГО, ВАСИЛЯ БЕЗКОРОВАЙНОГО ТА ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО**

*У статті розкриваються питання рецепції української духовнопісенної традиції та аналізуються індивідуальні художні рішення у фортепіанних обробках різдвяних пісень Д. Січинського, В. Безкоровайного та В. Барвінського. Актуальність роботи пов'язана з необхідністю осмислення фортепіанних транскрипцій церковних коляд не лише в контексті регіональної музичної традиції, а і з позицій генетичних зв'язків такого роду музичних творів з паралітургічними пісенними практиками Галичини. В результаті аналізу змісту і структури циклів трьох композиторів було встановлено, що збірки Д. Січинського та В. Безкоровайного є фортепіанними аналогами церковних співаників паралітургічного призначення, з якими їх споріднює пісенний репертуар та принципи його упорядкування. В. Барвінський відходить від моделі церковного пісенника, в його збірці у вільному порядку розташовані різдвяні твори книжного та фольклорного походження. Встановлено, що при звертанні до української барокової духовнопісенної спадщини композитори орієнтувалися на сучасну музичну практику паралітургічного співу, а тому мелодичні версії пісень, які було покладено в основу їх фортепіанних творів, були відмінними від богогласникових, іноді суттєво. Аналітичним матеріалом дослідження стали фортепіанні обробки трьох пісень з почаївського «Богогласника» – «Небо и земля нынѣ торжествуютъ», «Новая радость стала», «Не плачь Рахили», до яких, окрім останньої, зверталися усі три композитори. Було відзначено особливості індивідуальних творчих рішень кожного з композиторів при обробці пісенних творів, встановлено жанрові орієнтири та окреслено стильові пріоритети. Зазначено, що в обробках Д. Січинського базовий романтичний стиль доповнюється неокласичними елементами, у творах В. Барвінського органічно поєднуються риси романтизму, імпресіонізму та неокласицизму, а В. Безкоровайний, який у п'єсах циклу максимально спрощує музичну мову, орієнтується на класико-романтичний стиль. Аналіз фортепіанних обробок різдвяних пісень Д. Січинського, В. Безкоровайного та В. Барвінського показав, що ці твори є значимими для української музичної культури і як зразок оригінальної рецепції українського духовнопісенного репертуару, так і національно орієнтованої фортепіанної музики дидактичного спрямування, що має художню цінність.*

**Ключові слова:** українські церковні пісні, церковні співаники, «Богогласник», фортепіанні обробки різдвяних пісень Д. Січинського, В. Безкоровайного та В. Барвінського, музичний жанр, музичний стиль.

**Olga ZOSIM,**

*orcid.org/0000-0001-7546-094X*

*Doctor of Arts, Professor,*

*Professor at the Department of Academic and Popular Vocal and Sound Directing*

*National Academy of Culture and Arts Management*

*(Kyiv, Ukraine) olgazosim70@gmail.com*

**Olena SPOLSKA,**

*orcid.org/0000-0002-2397-2035*

*Postgraduate Student at the Department of Academic and Popular Vocal and Sound Directing*

*National Academy of Culture and Arts Management,*

*Leading Specialist of the Administration*

*Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University*

*(Ternopil, Ukraine) olenadovbush84@gmail.com*

## **FEATURES OF THE PERCEPTION OF UKRAINIAN CHURCH CHRISTMAS SONGS IN THE PIANO ARRANGEMENTS BY DENYS SICHYNSKYI, VASYL BEZKOROVAINYI AND VASYL BARVINSKYI**

*The paper reveals the issues of the perception of the Ukrainian spiritual song tradition and analyzes individual artistic decision in piano arrangements of Christmas songs by D. Sichynskyi, V. Bezkorovainyi and V. Barvinskyi. The relevance of the work is connected with the need to comprehend the piano transcriptions of church carols not only in the context of the regional musical tradition, but also from the standpoint of the genetic links of this kind of musical works with the paraliturgical song practices of Halychyna. As a result of the analysis of the content and structure of the cycles of three composers, it was found that the collections by D. Sichynskyi and V. Bezkorovainyi are piano analogues of church songbooks for paraliturgical purposes, with which they have in common the song repertoire and the principles of its compilation. V. Barvinskyi departs from the model of a church songbook; in his collection, Christmas works of book and folklore origin are disposed in a free order. It has been established that when referring to the Ukrainian baroque spiritual song heritage, the composers were guided by the modern musical practice of paraliturgical singing, and therefore the melodic versions of the songs that were the basis of their piano works were different from the Bohohlasnyk's ones, sometimes significantly. Piano arrangements of three songs from Pochaiv's «Bohohlasnyk» – «Heaven and earth are now triumphant», «New joy has become», «Don't cry Rachel», which, except for the last one, were used by all three composers, became the analytical material of the study. The features of the individual creative decisions of each of the composers in the arrangement of song works were noted, genre guidelines were established and stylistic priorities were outlined. It is indicated that in the arrangements by D. Sichynskyi the basic romantic style is supplemented with neoclassical elements, in the works of V. Barvinskyi organically combines the features of romanticism, impressionism and neoclassicism, and V. Bezkorovainyi, who simplifies the musical language as much as possible in the plays of the cycle, focuses on the classic-romantic style. The analysis of piano arrangements of Christmas songs by D. Sichynskyi, V. Bezkorovainyi and V. Barvinskyi showed that these works are significant for Ukrainian musical culture both as an example of the original perception of the Ukrainian spiritual song repertoire and nationally oriented piano music of the didactic direction.*

**Key words:** *Ukrainian church songs, church songbooks, «Bohohlasnyk», piano arrangements of Christmas songs by D. Sichynskyi, V. Bezkorovainyi and V. Barvinskyi, musical genre, musical style.*

**Постановка проблеми.** Дослідження української сакральної музики є одним з пріоритетів сучасних музикологічних студій. Окрім традиційних розвідок, присвяченим богослужбовому співу, активно розвивається напрям, що зосереджує увагу на паралітургічних жанрах, а також музичних творах, що генетично пов'язані з традиціями паралітургічного співу. Фортепіанні обробки різдвяних пісень композиторів Галичини першої третини ХХ століття є тим напрямом творчості, який сягає корінням церковної музичної традиції, а саме її паралітургічної гілки. Цей зв'язок мало усвідомлюється сучасними науковцями, які воліють розглядати фортепіанні збірки з обробками різдвяних пісень в контексті рецепції української

фольклорної традиції. Не менш важливе значення матимуть текстологічні та музикознавчо-аналітичні, у тому числі компаративні, студії циклів різдвяних пісень в обробці фортепіано композиторів Галичини, які дадуть цілісне уявлення про оригінальну сторінку фортепіанної музики регіону першої третини ХХ століття.

До жанру фортепіанної обробки різдвяних пісень зверталися Василь Барвінський, Василь Безкоровайний, Богдан Вахнянин, Денис Січинський, Ярослав Ярославенко (Вінцковський), які створили збірки п'єс на основі пісень різдвяного циклу – як церковних, так і фольклорних. Серед цих композиторів троє – Василь Барвінський, Василь Безкоровайний, Денис Січинський – є уро-

дженнями Тернопілля. І хоча фортепіанні цикли за часом і місцем створення не були безпосередньо пов'язані з їх малою батьківщиною, для аналізу нами було обрано збірки саме тернопільських митців, творчість яких мала важливе значення для розвитку музичної культури Галичини першої третини ХХ століття.

**Аналіз досліджень.** Цикли фортепіанних обробок різдвяних пісень Д. Січинського, В. Безкоровайного та В. Барвінського вже потрапляли у поле зору українських науковців. Серед цих робіт відзначимо дослідження О. Горбач та М. Райчук (Горбач, Райчук, 2005), І. Новосядлої (Новосядла, 2007а; Новосядла, 2007б; Новосядла, 2009; Новосядла, 2011), Л. Філоненка (Філоненко, 1995; Філоненко, 1997), І. Фрайта (Фрайт, 2013). У розвідках зазначених науковців підіймаються питання музичного стилю творів, зв'язку з фольклорною традицією, підкреслюється їх виховна та дидактична цінність, меншою мірою увагу приділено музичній компаративістиці, а саме порівнянню підходів митців до пісенних першоджерел та відмінностям їх творчих рішень у музичному втіленні тієї чи іншої пісні. Зовсім не висвітлено в науковій літературі проблематика зв'язків фортепіанних обробок різдвяних пісень з паралітургічною гілкою української богослужбової традиції, представленою духовнопісенними творами, хоча питання релігійного компоненту в контексті українських традицій святкування Різдва підіймалися у дисертації І. Новосядлої (Новосядла, 2011: 75–77), а також у вступній статті Т. Воробйової до видання циклу В. Безкоровайного (Безкоровайний, 2006: 3–5). Отже, проблематика, пов'язана з рецепцією пісень різдвяного циклу у фортепіанній музиці Галичини першої третини ХХ століття, потребує серйозного вивчення, у тому числі із залученням методологічного інструментарію, виробленою сучасною компаративістикою.

**Мета статті** полягає у з'ясуванні особливостей рецепції української духовнопісенної традиції та характеристикі індивідуальних художніх рішень у фортепіанних обробках різдвяних пісень композиторів-тернополян – Д. Січинського, В. Безкоровайного та В. Барвінського.

**Виклад основного матеріалу.** Тривалий час фортепіанні обробки різдвяних пісень Д. Січинського, В. Безкоровайного та В. Барвінського були невідомі українському загалу, передусім через їх релігійний зміст. За часи незалежності було здійснено їх перевидання, що дало можливість ознайомитися з цими творами українському слухачеві та закріпитися в концертному й навчально-мето-

дичному репертуарі. Оскільки сучасні музиканти мають уяву про цикли Д. Січинського, В. Безкоровайного та В. Барвінського по нових виданнях, вважаємо за потрібне подати інформацію джерелознавчо-текстологічного характеру, передусім щодо назв циклів, часу і місця їх виходу.

Повна назва циклу Д. Січинського – «Христос родився. Коляди на Різдво Христове. Часть 1. Музыка. Зложив на фортепьян Денис Січинський» (Січинський, б. р.). У перевиданні її, як і назви п'єс у циклі, змінено відповідно до норм сучасного правопису: «Христос родився! Коляди на Різдво Христове. Уклав для фортепіано Денис Січинський» (Січинський, 2012). Рік видання на титульній сторінці оригінального видання не зазначено, орієнтовно він припадає на 1920-ті роки. Збірка містить 24 музичних твори для фортепіано, де інструментальна партія доповнена текстами перших куплетів різдвяних пісень, що розташовані між нотонаосцями. Такий тип друків передбачав як фортепіанне виконання музичних композицій, так і супровід сольного, ансамблевого або хорового співу. Назва циклу Д. Січинського вказує на існування другої його частини – з текстами пісень, однак наразі немає відомостей про це видання.

Фортепіанний цикл В. Барвінського, що налічує 22 твори, має оригінальну назву «Колядки і щедрівки на фортепьян з підложеним текстом» (Барвінський, б. р.). Назва сучасного видання є дещо зміненою: «Колядки і щедрівки для фортепіано зі словесним текстом» (Барвінський, 1997). Рік видання більшість науковців традиційно визначають як 1935, хоча на титулці дата відсутня. Як і у збірці Д. Січинського, перший куплет текстів пісень розміщено між нотонаосцями фортепіанної партії. На початку збірки подано передмову композитора, наприкінці – деякі тексти пісень зі вказівкою, в яких виданнях можна знайти інші пісенні тексти.

Цикл В. Безкоровайного «При ялинці», що складається з 16 творів, є значно більш складним щодо атрибуції. Сучасні дослідники та видавці розділилися у думках щодо місця й часу написання твору, а також його форми. Ю. Медведик подає його назву («При ялинці: Збірка коляд для фортепіано») та місце видання (Тернопіль – Львів) без зазначення дати (Медведик Ю., 2015: 60), тим самим вказуючи, що цей твір композитор написав і видав, перебуваючи на Галичині у період до 1939 року. Наразі про цей друк ми маємо інформацію лише з публікації цього вченого. Низка дослідників, зокрема Л. Обух (Обух, 2015), З. Юзюк (Юзюк, 2009), І. Новосядла (Новосядла, 2009) зазначають, що цей цикл був написаний В. Безкоровайним вже

після від'їзду з України. Втім, для І. Новосядло питання часу і місця написання твору є відкритим, бо в іншій публікації цикл В. Безкоровайного розглядається як такий, що написаний на Галичині (Новосядла, 2007а). Зазначимо і той факт, що усі дослідники уникають його датування. Не менше питань викликають і два сучасних українських видання збірки В. Безкоровайного: «При ялинці. Збірка колядок в перекладі для фортепіано з текстами» (Безкоровайний, 1999) та «При ялинці. Збірка колядок для фортепіано» (Безкоровайний, 2006). Як бачимо, у першому виданні різдвяні пісні надруковані з текстами, подібно до збірок Д. Січинського та В. Барвінського, друге містить лише їх музичні обробки. Ми висловимо свої припущення щодо часу і місця написання В. Безкоровайним свого твору після аналізу його змісту і структури та порівняння з аналогічними циклами Д. Січинського та В. Барвінського.

Для характеристики фортепіанних збірок Д. Січинського, В. Барвінського та В. Безкоровайного з позицій рецепції в них українських різдвяних пісень важливо не лише виявити специфічні риси фортепіанних обробок окремих пісень, а й проаналізувати зміст та структуру самих циклів, зокрема ступінь їх спорідненості з колядниками – співаниками, що містять церковні пісні різдвяного періоду, тобто із врахуванням церковно-літургійного чинника. Для цього спочатку коротко охарактеризуємо саму українську едиційну традицію різдвяних пісень другої половини XIX – першої третини XX століття. Інформацію про деякі видання подає стаття Галини та Юрія Медведиків, в якій зазначено, що окремі збірки коляд у Галичині видавалися ще у другій половині XIX століття, але початок активної промоції такого типу видань припадає на кінець XIX століття. На початку XX століття збірки різдвяних пісень виходили на Буковині та Закарпатті, але системно видавати пісні різдвяного циклу в галицькій Жовкві з 1905 по 1939 роки (Медведик Г., Медведик Ю., 2015: 73–74). Втім, як справедливо зазначають автори статті, наші знання про видання різдвяних пісень та їхні кінця XIX – першої третини XX століття й досі є поверховими і хаотичними, а тому необхідно ретельне опрацювання українських друків зазначеного періоду (Медведик Г., Медведик Ю., 2015: 76).

Пошук джерел для опрацювання різдвяних пісень, їх підбір та розташування у збірці, на нашу думку, не може обмежуватися лише територіями сучасної України, а має враховувати й видання діаспори, які, хоч і з запізненням, відображають едиційні практики материкової Укра-

їни. Саме діаспорні друковані співаники дозволили зрозуміти особливості формування контенту та структури циклу Д. Січинського. Три ненотовані співаника з діаспори – австрійський «Українські колядки» (Українські колядки, 1916) та американські «Коляди церковні. Коляди, щедрівки і желаня» (Коляди церковні, 1923) і «Коляди і щедрівки на Різдво Христове і Богоявлення з додатком пісень страстних, воскресних і інших пісень церковних» (Коляди і щедрівки, 1927), попри те, що вийшли друком після смерті композитора, виявилися репрезентативними щодо усвідомлення специфіки фортепіанної збірки Д. Січинського, зокрема її зв'язку з паралітургійною співацькою традицією Греко-католицької Церкви. Відзначимо насамперед два моменти. По-перше, американські співаники, окрім нових, містять доволі велику кількість барокових пісень з почаївського «Богогласника», текст яких адаптований для сучасного слухача. По-друге, звертає увагу вільне розташування церковних різдвяних пісенних творів, яке було в почаївському друці і зберіглося у співаниках XIX – початку XX століття. Пізніше, у жовківському виданні «Коляди» (Коляди, 1925) і в канадському «Українські коляди (з нотами)» (Українські коляди, 1950), вже використано інший, а саме алфавітний принцип упорядкування коляд. Останнє свідчить, що в діаспорі орієнтувалися і враховували едиційну практику материкової України, але із запізненням. Таким чином ми припускаємо, що діаспорні видання коляд 1920-х років відображали традицію, передусім зміст та упорядкування пісень, які були у Галичині на початку XX століття, тобто тоді, коли писав свій цикл Д. Січинський. У фортепіанній збірці останнього ми бачимо вільне розташування п'єс, створених на основі різдвяних пісень, що свідчить про орієнтацію композитора на структуру тогочасних церковних пісенників. Якщо говорити про сам пісенний репертуар, то у циклі Д. Січинського 15 з 24 творів базуються на богогласникових піснях (14 українських та одній польській), а до пісні «Дивная новина» композитор звертався двічі, використавши дві різні мелодії. Отже, 16 з 24 композицій у циклі ( $\frac{2}{3}$ ) пов'язані з «Богогласником». Інші 8 творів є фортепіанними обробками нових церковних пісень.

Відзначимо ще й такий момент. Обидва американські співаники починаються з пісні «Бог предвічний», який у XX столітті отримав почесний статус головного галицького різдвяного гімна, а тому часто відкривав зібрання духовних пісень (в збірках з алфавітним розташуванням творів ця пісня зазвичай не є першою, оскільки починається

з літери б). Обробки В. Безкоровайного та В. Барвінського, написані у 1930-х роках, починаються з цієї пісні. Однак у Д. Січинського вона розміщена під № 11. Якщо взяти до уваги згаданий австрійський співаник, то у ньому пісня «Бог предвічний» також не є першою. Отже, цикл Д. Січинського відображає більш ранню традицію неалфавітного упорядкування збірок коляд, де «Бог предвічний» ще не набув зазначеного статусу.

Порівняльний аналіз змісту австрійської та двох американських показав, що найбільш близьким до циклу Д. Січинського за пісенним репертуаром є видання «Коляди церковні. Коляди, щедрівки і желаня» (Коляди церковні, 1923). Серед церковних коляд у діаспорній збірці 33 твори, з яких 15 богогласникових (13 українських та 2 переклади з польської). І якщо відсоток пісень з «Богогласника» в американському співаніку є дещо меншим, ніж у Д. Січинського ( $\frac{2}{3}$  та менш ніж  $\frac{1}{2}$  відповідно), то пісенний контент дуже близький – обидва видання мають спільних 20 творів, що становить  $\frac{5}{6}$  репертуару циклу Д. Січинського та трохи менше ніж  $\frac{2}{3}$  пісенної збірки. Це найбільша репертуарна спорідненість з усіх відомих нам на цей час співаніків. Пісенний контент та структурна близькість циклу Д. Січинського до тогочасних співаніків наштовхує на думку про те, що друга – текстова – частина його збірки як не надто потрібна (тексти усіх пісень були в тогочасних співаніках) могла і не виходити з друку.

Оскільки американський співаник є ненотованим, то важко говорити і про тотожність його мелодій з богогласниковими піснями, і про подібність їх у пісеннику та циклі Д. Січинського. Лише звернення до нотованих видань дозволить зробити порівняльний аналіз, який дасть можливість побачити трансформації у мелодіях «Богогласника» я в пісенниках першої третини ХХ століття, так і циклі Д. Січинського. Частково ці питання підійматимуться в аналітичній частині статті, однак вони потребують системного й ґрунтовного вивчення.

Отже, збірка «Христос родився» Д. Січинського є фортепіанною версією церковних співаніків початку ХХ століття, оскільки за структурою та змістом відображає галицьку традицію, яку було збережено в українській діаспорі. Можливо з часом будуть віднайдені й галицькі пісенні збірки межі століть, музичний контент яких виявиться близькими й навіть тотожним циклу Д. Січинського, однак і зараз ми зі впевненістю можемо стверджувати про орієнтири композитора при написанні циклу та його генетичну спо-

рідненість з тогочасним церковним паралітургічним співом.

Якщо говорити про цикл «При ялинці» В. Безкоровайного, то його структура та змістовне є близьким до збірки Д. Січинського, хоча він є дещо меншого обсягу (16 творів). Розташування пісень у циклі є вільним, подібно до співаніків з неалфавітним упорядкуванням пісенного репертуару. В. Безкоровайний звертався до пісень «Богогласника» більш ніж у половині творів: ним оброблено 8 пісенних творів, а пісню «Нова радість стала» він гармонізував двічі, і богогласникову традицію репрезентують 9 творів циклу. Інші 7 п'єс є обробками нових церковних пісень, які у циклі В. Безкоровайного, як і в тогочасних співаніках, чергуються з бароковими. Як і Д. Січинський, В. Безкоровайний не звертався безпосередньо до почаївського видання ХVІІІ століття, а брав пісенний контент з пізніших співаніків. Таким чином ми можемо говорити про орієнтацію обох композиторів на структуру і репертуар тогочасних церковних пісенників, які було покладено в основу їх фортепіанних циклів. Ця спорідненість збірки В. Безкоровайного з церковними співаніками та циклом Д. Січинського непрямо свідчить про те, що вона була задумана і написана у Галичині у 1920–1930-ті роки, де традиція фортепіанних обробок церковних пісень була популярною, а такий тип збірки затребуваний.

Суттєво менше звертався до пісень «Богогласника» у своєму циклі В. Барвінський, у якого лише 5 з 22 творів взято з барокової збірки та 4 з нових церковних пісень, тобто їх менше ніж половина. Інша частина репертуару – це народні колядки і щедрівки. Зазначимо, що церковні співаніки США і Канади також містили народні колядки, щедрівки та віншування, але вони були чітко відмежовані від церковних коляд; в австрійському виданні колядки-віншування хоча і не виділені в окремий розділ, однак йдуть після церковних. У циклі В. Барвінського церковні колядки (№№ 1–5, 15, 18–20) чергуються з народними колядками та щедрівками, при цьому церковні твори, за винятком № 15, йдуть блоками. Таким чином констатуємо, що В. Барвінський вже не орієнтується на будову церковного співаніка, як Д. Січинський і В. Безкоровайний, а дає авторську версію будови циклу різдвяних пісень, в якій на першому плані художній, а не літургічний чинник.

Окрім спорідненості та відмінності, які виявилися при підборі пісенного репертуару та в структурі циклів Д. Січинського, В. Барвінського та В. Безкоровайного, багато спільного та відмінного є і в підходах до фортепіанних транскрипцій різд-

вяних пісень та музичної інтерпретації окремих творів. 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. Натомість у збірці В. Барвінського ми бачимо різножанрові твори – церковні коляди, народні колядки і щедрівки, а сам цикл нагадує збірку фортепіанних п'єс, які тематично пов'язані, але не становлять драматургічно вибудоване ціле. 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 різні 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 поступове технічне 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 та 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 (Новосядла, 2007а: 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 нотонасях.

Зупинимося більш детально на обробках композиторами богогласникових пісень. Пісня **«Небо і земля нині торжествують»** у почаївському друку (назви пісень у «Богогласнику» та фортепіанних циклах ми подаємо відповідно до того, як вони записані у перших виданнях) записана під № 5. 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 нині торжествують» є повторність, що стало наслідком її танцювальної генези. Пісня має заспів і приспів, її тематичну будову можна відтворити за допомогою схеми  $A+A+b+b+b_1+b_1+b_1+b_1+C$ , 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. Повторність музичного матеріалу приспіву можна трактувати як звуконаслідувальний елемент, а саме імітацію церковного передзвону, особливо у тому випадку, якщо твір звучить у швидкому темпі. В більш пізніх за часом створення співаниках мелодія пісні друкувалася без суттєвих змін, а тому композитори в своїх обробках фактично спиралися на її бароковий варіант.

У Д. Січинського пісня **«Небо і земля»** у циклі розміщена під № 14. Композитор обирає темп *Andantino*, орієнтуючись на традицію повільного виконання твору. 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»**.

В. Безкоровайний пісню **«Небо і земля»** розміщує під № 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, характерної для усієї його збірки, а, отже, неможливістю це зробити через свідоме обмеження у виражальних засобах.

Фортепіанну обробку пісні **«Небо і земля»** В. Барвінський у своєму циклі розміщує під № 3. Композитор, подібно до багатьох інших аранжувань різдвяних пісень у своєму циклі, як вже зазначалося, орієнтується на хорове звучання, у тому числі й фактурному викладі. Пісня 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 (Горбач, Райчук, 2005: 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 мелодії твору, потім використана в обробці Д. Січинського, що, можливо, надихнуло застосувати цей ефект і В. Барвінського.

Отже, ми можемо констатувати, що Д. Січинський, В. Безкоровайний та В. Барвінський створили свої фортепіанні транскрипції богогласникової пісні **«Небо и земля нынѣ торжествуютъ»**, які відображають оригінальне бачення композиторами твору в його фортепіанній редакції, так і тяглість традиції, яка проявилася як у звертанні до практики хорового виконавства, так і до музичного тексту обробки тієї самої пісні, створеної попередником.

**«Нова радість стала»** увійшла до **«Богогласника»** під № 22. 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 сецесії. 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.

У своєму циклі Д. Січинський пісню **«Нова радість стала»** розмістив під № 5. Композитор обрав галицький варіант барокового пісенного твору. В обробці Д. Січинського пісенній мелодії 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.

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 Владиславом Вшелячинським. Не виключений і вплив традиції салонного музикування, де мазурка була одним з найпопулярніших жанрів. Також можна припустити, що композитор вирішив актуалізувати закладену в бароковій пісні танцювальність, яка з часом втрачалася. Ймовірно, усі три чинники зіграли свою роль, і пісня «Нова радість стала» в мазуркових шатах увійшла до збірника коляд Д. Січинського, загравши новими фарбами.

В. Безкоровайний у своїй збірці зробив дві обробки пісні «**Нова радість стала**» – у № 4 та № 15. У № 4 композитор за основу бере галицьку версію, як Д. Січинський та В. Барвінський, у № 15 – наддніпрянську. В. Безкоровайний у № 4 підкреслює пісенність твору, а тому її танцювальні прообрази відходять на другий план. Фактурне рішення є подібним до інших п'єс циклу і розраховане на виконавця-початківця. 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 у галицькому варіанті пісні. Апелюючи до української барокової музики, В. Безкоровайний в

обробці пісні «Нова радість стала», як і в інших п'єсах циклу, орієнтується на класико-романтичний стиль. Простота фактурного викладу не дозволяла композитору включитися у стильову гру, якою відзначалася модерна доба.

В обробці пісні «**Нова радість стала**» (у циклі розміщена № 4), В. Барвінський притримується лінії, наміченої в перших композиціях збірки, а саме ідею фактурного розвитку – від квазі-хорової до фортепіанної. 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 імперсіоністичних 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.

Таким чином констатуємо, що в музичному рішенні пісні «Нова радість стала» різниця в інтерпретації твору Д. Січинським, В. Безкоровайним та В. Барвінським 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.

Пісня «**Не плачь Рахили**» увійшла до «Богослужника» під № 4. Цей бароковий твір був дуже популярним на українських землях протягом кількох століть. Через оповідь про побиття немовлят царем Іродом пісня часто ставала частиною вертепної драми. Твір написано в куплетній формі з приспівом, куплет і приспів є контрастними за темпом та характером, а також достатньо великими за розміром, що доволі типово для барокових пісень. Відповідно мелодія пісні є розвиненою, і ця її особливість приваблювала композиторів, які часто робили її аранжування. 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 запи-



сується в парному розмірі. Через драматичний зміст до цього твору не звернувся В. Безкоровайний, однак Д. Січинським та В. Барвінським були створені цікаві обробки цієї барокової пісні.

Д. Січинський розмістив свій твір **«Не плач Рахиле»** наприкінці свого циклу під № 22. Композитор спирається на тогочасні співаники, а тому протягом твору він кілька разів змінює розмір з тридольного на дводольний. Д. Січинський намагається повністю використати музично-драматургічний потенціал пісні. «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 Д. Січинський 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 його 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, що панували в музиці у цей час.

Обробка пісні **«На плач, Рахиле»**, що розміщена композитором наприкінці збірки під № 20, є одним із найскладніших творів у циклі В. Барвінського. У цій композиції В. Барвінський повністю відмовляється від квазі-хорового викладу та спирається лише на тип фактури і прийоми, характерні

для фортепіанної музики. Відмітимо, що В. Барвінський використовує той самий варіант мелодії, що і Д. Січинський, але створює зовсім інший за звучанням фортепіанний твір. У Д. Січинського на першому плані баладність як найбільш органічна форма передачі оповідальності в романтичній музиці. Риси баладності можна побачити і в обробці В. Барвінського, що можна пояснити як впливом Д. Січинського, так і особливістю самої пісні, драматичний зміст якої, напевно, неможливо передати інакше.

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, а саме на альтеровані гармонії та підголосок в середніх голосах (Горбач, Райчук, 2005: 89). Не можна погодитися з авторами зазначеної розвідки, що в цьому творі є риси імпресіонізму, тоді як цілком слушним є твердження, що п'єса є яскравим прикладом сецесії у фортепіанних творах (Горбач, Райчук, 2005: 89). Відзначимо, що оригінальна гармонія створюється за рахунок лінійного хроматизованого руху голосів, що характерно для творчості 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'єси неповторними й унікальними, попри єдине пісенне першоджерело.

**Висновки.** Аналіз збірок з фортепіанними обробками різдвяних пісень Д. Січинського, В. Безкоровайного та В. Барвінського дозволив окреслити специфіку рецепції української духовнопісенної традиції в інструментальній музиці Галичини першої третини ХХ століття. В результаті аналізу змісту і структури циклів було встановлено, що збірки Д. Січинського та В. Безкоровайного є фортепіанними аналогами церковних співаників паралітургічного призначення, з якими їх споріднює пісенний репертуар та принципи його упорядкування. Композитори у своїх обробках створили фортепіанні версії як сучасних церковних пісень, так і барокових, тим самим підкреслюючи цінність та значимість дав-

нього українського духовнопісенного репертуару. В. Барвінський відходить від моделі церковного пісенника, в його збірці у вільному порядку розташовані різдвяні твори книжного та фольклорного походження.

Встановлено, що при звертанні до української барокової духовнопісенної спадщини композитори орієнтувалися на сучасну музичну практику паралітургічного співу, а тому мелодичні версії пісень, які було покладено в основу їх фортепіанних творів, були відмінними від богогласникових, іноді суттєво. Також митці враховували й традицію хорового співу, беручи до уваги хорові аранжування духовнопісенних творів.

На основі аналізу обробок трьох пісень з початківського «Богогласника» («Небо и земля нынѣ торжествуютъ», «Нова радість стала», «Не плачъ Рахили») були відзначені особливості індивиду-

альних творчих рішень кожного з композиторів при обробці пісенних творів, встановлено жанрові орієнтири та окреслено стильові пріоритети. Зазначено, що в обробках Д. Січинського базовий романтичний стиль доповнюється неокласичними елементами, у творах В. Барвінського органічно поєднуються риси романтизму, імпресіонізму та неокласицизму, а В. Безкоровайний, який у п'єсах циклу максимально спрощує музичну мову, орієнтується на класико-романтичний стиль.

Аналіз фортепіанних обробок різдвяних пісень Д. Січинського, В. Безкоровайного та В. Барвінського показав, що ці твори є значимими для української музичної культури і як зразок оригінальної рецепції українського духовнопісенного репертуару, так і національно орієнтованої фортепіанної музики дидактичного спрямування, що має художню цінність.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барвінський В. Колядки і щедрівки для фортепіано зі словесним текстом / упоряд. О. Смоляк. Тернопіль: Збруч, 1997. 24 с.
2. Барвінський В. Колядки і щедрівки на фортепян з підложеним текстом. Львів: Видання Музичного товариства ім. М. Лисенка, б. р. 24 с.
3. Безкоровайний В. При ялинці. Збірка колядок в перекладі для фортепіано з текстами / упор. І. Полякова. Івано-Франківськ: Плай, 1999. 31 с.
4. 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).
5. 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.
6. Коляди і щедрівки на Різдво Христове і Богоявлення з додатком пісень страстних, воскресних і інших пісень церковних. Jersey City: З друк. «Свободи», 1927. 96с.
7. Коляди церковні. Коляди, щедрівки і желаня / зібрав о. М. Кінаш. Філадельфія: Накладом Друк. при Сиріт. домі, 1923. 160 с.
8. Коляди, або Пісні з нотами на Різдво Христове. Жовква: Печатня оо. Василіян, 1925. 80 с.
9. Медведик Г., Медведик Ю. Релігійна та етнопедагогічна сутність українських різдвяних пісень (за матеріалами маловідомих друкованих видань середини XIX – початку XX ст.). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2015. Вип. 11. С. 70–76.
10. Медведик Ю. Ad Fontes: з історії української музики XVII – початку XX ст.): вибрані статті, матеріали, рецензії. Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2015. 618 с.
11. Новосядла І. «Дитячий альбом» як цикл мініатюр у фортепіанній педагогічній літературі західноукраїнських композиторів I половини XX ст. *Вісник Прикарпатського Університету. Серія «Мистецтвознавство»*. 2007. Вип. X–XI. С. 230–237.
12. Новосядла І. С. Сучасні тенденції формування українського фортепіанного репертуару для дітей (кінець XX – початок XXI ст.): дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2011. 265 с.
13. 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.
14. Новосядла І. Фортепіанні твори для дітей В. Безкоровайного. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного інституту ім. В. Гнатюка та НМАУ ім. П. Чайковського. Серія «Мистецтвознавство»*. 2007. № 1 (18). С. 3–10.
15. Обух Л. Специфіка дитячого педагогічного репертуару в українському зарубіжжі (ногні збірники та посібники для інструментального виконання). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2015. Вип. 15. С. 130–138.
16. [Січинський Д.]. Христос родив ся. Коляди на Різдво Христове. Часть 1. Музика. Зложив на фортепян Денис Січинський. Станіславов: Наклад і власність книгарні А. Ставдагер і Спілка (власитель М. Гасклер), б. р. 32 с.
17. [Січинський Д.]. 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.

18. Українські коляди (з ногами) / зібрав і справив о. Марко Дирда ЧСВВ. Торонто: Видавництво і Друкарня оо. Василіян, 1950. 167 с.
19. Українські колядки. 3-тє вид. Відень: Накладом Союзу визволення України, 1916. 32 с.
20. 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.
21. Філоненко Л. Колядки і щедрівки українських композиторів (для фортепіано). *Мистецтво та освіта*. 1997. № 4. С. 16–18, 29.
22. 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.
23. Юзюк З. Фортепіанні твори композиторів української діаспори у педагогічному репертуарі. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство»*. 2009. № 1 (20). С. 111–118.

## REFERENCES

1. Barvinskyi, V. (1997). Koliadky i shchedrivky dlia fortepiano zi slovesnym tekstem [Carols and generous for piano with verbal text]. Ternopil: Zbruch. 24 p. [in Ukrainian].
2. Barvinskyi, V. (n. d.). Koliadky i shchedrivky na fortepian z pidlozhenym tekstem [Carols and generous for piano with accompanying text]. Lviv: Vydannia Muzychnoho tovarystva im. M. Lysenka. 24 p. [in Ukrainian].
3. Bezkorovainyi, V. (1999). Pry yalyntsi. Zbirka koliadok v perekladі dlia fortepiano z tekstamy [At the Christmas tree. A collection of translated carols for piano with texts]. Ivano-Frankivsk: Plai. 31 p. [in Ukrainian].
4. Bezkorovainyi, V. (2006). Pry yalyntsi: Zbirka koliadok dlia fortepiano [At the Christmas tree: A collection of carols for the piano]. Lviv: LDMA im. M. Lysenka, 2006. 14 p. [in Ukrainian].
5. Horbach, O. A., Raichuk, M. M. (2005). Impresionistychna stylystyka u fortepiannykh tvorakh V. Barvynskoho (na materialy tsyklu “Koliadky i shchedrivky”) [Impressionistic stylistics in the piano works of V. Barvinskyi (based on the material of the cycle “Carols and generous”)]. *Visnyk Zhytomyrskoho derzhavnogo universytetu im. I. Franka*. 2005. Issue 21. P. 88–90 [in Ukrainian].
6. Koliady i shchedrivky na Rizdvo Khrystove i Bohoiavlennі z dodatkom pisen strastnykh, voskresnykh i ynshykh pisen tserkovnykh (1927). [Carols and generous and Epiphany with the addition of Passion, Resurrection and other church songs]. Jersey City: Z druk. “Svobody”. 96 p. [in Ukrainian].
7. Koliady tserkovni. Koliady, shchedrivky i zhelania (1923). [Church carols. Carols, generous and desire]. Philadelphia: Nakladom Druk. pry Syrit. domi. 160 p. [in Ukrainian].
8. Koliady, abo Pисni z notamy na Rizdvo Khrystove (1925). [Carols, or Songs with notes for Christmas]. Zhovkva: Pechatnia oo. Vasyliian. 80 p. [in Ukrainian].
9. Medvedyk, H., Medvedyk, Yu. (2015). Relihiina ta etnopedagogichna sutnist ukraїnskykh rizdvianykh pisen (za materialamy malovidomykh drukovanykh vydan seredyiny ХІХ – pochatku ХХ st.) [Religious and ethno-pedagogical essence of Ukrainian Christmas carols (based on the materials of little-known printed editions of the middle of the 19th – early 20th centuries)]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. 2015. Issue 11. P. 70–76 [in Ukrainian].
10. Medvedyk, Yu. (2015). Ad Fontes: z istorii ukraїnskoi muzyky ХVІІ – pochatku ХХ st.): vybrani statti, materialy, retsenzii [Ad Fontes: on the history of Ukrainian music of the 17th – early 20th centuries): selected articles, materials, reviews]. Lviv: LNU im. Ivana Franka. 618 p. [in Ukrainian].
11. Novosiadla, I. (2007). “Dytiachyi albom” yak tsykl miniatur u fortepianniі pedahohichnii literaturi zakhidnoukraїnskykh kompozytoriv I polovyny ХХ st. [“Children’s album” as a cycle of miniatures in the piano pedagogical literature of Western Ukrainian composers of the first half of the 20th century]. *Visnyk Prykarpatskoho Universytetu. Seriiа “Mystetstvoznavstvo”*. Issue 10–11. P. 230–237 [in Ukrainian].
12. Novosiadla, I. S. (2011). Suchasni tendentsii formuvannia ukraїnskoho fortepiannoho repertuaru dlia ditei (kinets ХХ – pochatok ХХІ st.) [Modern trends in the formation of the Ukrainian piano repertoire for children (late 20th – early 21st centuries)]: Candidate’s thesis. Kyiv: Instytut mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy. 265 p. [in Ukrainian].
13. Novosiadla, I. (2009). Fortepianniі repertuar dlia ditei u tvorchosti kompozytoriv ukraїnskoho zarubizhzhia: natsionalno-vykhovnyi ta dydaktychno-piznavalnyi aspekt [Piano repertoire for children in the works of Ukrainian composers abroad: national-educational and didactic-cognitive aspect]. *Visnyk Prykarpatskoho Universytetu. Seriiа “Mystetstvoznavstvo”*. Issue 15–16. P. 115–124 [in Ukrainian].
14. Novosiadla, I. (2007). Fortepianni tvory dlia ditei V. Bezkorovainoho [Piano works for children by V. Bezkorovainyi]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnogo pedahohichnogo instytutu im. V. Hnatiuka ta NMAU im. P. Chaikovskoho. Seriiа “Mystetstvoznavstvo”*. Issue 1 (18). P. 3–19 [in Ukrainian].
15. Obukh, L. (2015). Spetsyfika dytiachoho pedahohichnogo repertuaru v ukraїnskomu zarubizhzhі (notni zbirnyky ta posibnyky dlia instrumentalnogo vykonannia) [Specificity of children’s pedagogical repertoire in Ukrainian abroad (sheet music and manuals for instrumental performance)]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Issue 15. P. 130–138 [in Ukrainian].
16. [Sichynskyi, D.], (n. d.). Khrystos rodyv sia. Koliady na Rizdvo Khrystove. Chast 1. Muzyka. Zlozhyv na fortepian Denys Sichynskyi [Christ was born. Christmas carols. Part 1. Music. Composed for piano by Denys Sichynskyi]. Stanislavov: Naklad i vlasnist knyhnari A. Stavadkher i Spilka (vlastytel M. Hasklier). 32 p. [in Ukrainian].

17. [Sichynskyi, D.], (2012). Khrystos rodyvsia! Koliady na Rizdvo Khrystove. Uklav dlia fortepiano Denys Sichynskyi [Christ was born! Christmas carols. Composed for piano by Denys Sichinsky]. Ivano-Frankivsk: Prykarpatskyi natsionalnyi pedahohichnyi universytet imeni Vasylia Stefanyka. 40 p. [in Ukrainian].
18. Ukrainski koliady (z notamy) (1950). [Ukrainian carols (with notes)]. Toronto: Vydavnytstvo i Drukarnia oo. Vasyliian. 167 p. [in Ukrainian].
19. Ukrainski koliadky (1916). [Ukrainian carols]. Vienna: Nakladom Soiuzu vyzvolennia Ukrainy. 32 p. [in Ukrainian].
20. Filonenko, L. (1995). Zbirka koliadok "Khrystos rodyvsia" D. Sichynskoho ta yii pedahohichne znachennia [Collection of carols "Christ is born" by D. Sichinsky and its pedagogical significance]. Muzyka v systemi khudozhno-estetychnoi osvity molodi: Materialy Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii. Ivano-Frankivsk. P. 83–85 [in Ukrainian].
21. Filonenko, L. (1997). Koliadky i shchedrivky ukrainskykh kompozytoriv (dlia fortepiano) [Carols and generous of Ukrainian composers (for piano)]. Mystetstvo ta osvita. Issue 4. P. 15–18, 29 [in Ukrainian].
22. Frait, I. (2013). Vnesok Denysa Sichynskoho u rozvytok muzychnoi osvity i vykhovannia Zakhidnoi Ukrainy (kinets XIX – pochatok XX stolittia) [Denys Sichynsky's contribution to the development of musical education and upbringing in Western Ukraine (end of the 19th – beginning of the 20th century)]. Molod i rynek. Issue 6 (101). P. 85–90 [in Ukrainian].
23. Yuziuk, Z. (2009). Fortepianni tvory kompozytoriv ukrainskoi diaspory u pedahohichnomu repertuari [Piano works of composers of the Ukrainian diaspora in the pedagogical repertoire]. Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. V. Hnatiuka. Serii "Mystetstvoznavstvo". 2009. Issue 1 (20). P. 111–118 [in Ukrainian].