

epochs on the basis of articles, explanatory messages to musical collections and resources of the internet); comparative (for the analysis of their composer's work with the aim of lineation of the personal interest by this theme for lack of the proper attention to this division of musicology), observation and self-observation method (own pedagogical analysis and experiment : guidance of the creative project «The not-popular women-composers» from 2011, in the context of which – introduction in the educational process of students and master's degrees in the concertmaster class of the Lviv Mykola Lysenko National Music Academy, the Department of Music of the J.Dlugosza University (course «Warsztaty Artystyczne», studt «zespół kameralny», Poland, Częstochowa) of work of these composers and implementation them on the stage.

The need to review the attitude to this problem was stated. Based on the argumentation, the cultural and educational activities of women composers have been rethought and their important role in the musical culture of their time has been identified. An analysis of their creative heritage is made, which can be a material for introducing into the training course of the concertmaster class, as well as solo and chamber singing classes, instrumental classes of music institutions of secondary and higher education with the purpose of expanding worldviews, enriching the repertoire of performers.

Key words: *not-popular women-composers, prohibition for performances and studies, home musical carrying out, education, priority directions of composition.*

Стаття поступила до редакції 12.12.2020, прийнята до друку 12.01.2020.

УДК 78.27

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2020.46.332.343>

Марія Герєга

ДИДАКТИЧНА ТВОРЧИСТЬ ОКСАНИ БІРЕЦЬКОЇ В КОНТЕКСТІ ЇЇ КУЛЬТУРНО-ОРГАНІЗАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Герєга Марія Михайлівна – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів (Україна). E-mail: mariaherega@ukr.net
ORCID 0000-0002-9895-259X

Дидактична творчість Оксани Бірецької в контексті її культурно-організаційної діяльності

Завданням даної розвідки є розглянути специфіку ознак дидактичної творчості О. Бірецької в контексті середовища, яке сформувало її світогляд та її соціокультурної реалізації. Методологія дослідження полягає у використанні теоретичного та структурно-системного методів при аналізі джерел та зразків дидактичного репертуару різних авторів; компаративного – при дослідженні особливостей індивідуального авторського стилю як підстави опанування технічних та звукотворчих завдань.

Наукова новизна полягає у тому, що автором вперше проаналізовано взаємозумовленість запитів регіонального українського соціуму та потенціалу багажовекторної самореалізації фахового музиканта, зокрема у галузі створення виконавсько-дидактичного репертуару для піаністів. Розглянуто його особливості і художньо-творчі завдання з позицій опанування в класі загального і спеціалізованого фортепіано.

Дидактичний доробок О. Бірецької є логічним продовженням її культурно-громадських позицій – максимальної активності у розвитку фахово-музичних і світоглядно-просвітницьких завдань. Її творчий шлях – постійна праця над власним професійним рівнем і прагнення реалізуватися для розвитку і забезпечення інтересів громади. Педагогічна творчість Оксани Бірецької переконує в прагненні авторки з одного боку – надати національних орієнтирів типовим жанрам європейської академічної музичної культури із застосуванням актуального музичного словника, з іншого – продемонструвати вільне володіння жанровим моделями та стильовими рисами у процесі роботи з фольклорним матеріалом. Це демонструє суголосність її композиторських і педагогічних цілей дидактичним творам Н. Нижанківського, І. Соневицького, М. Кравців-Барабаш, С. Туркевич, А. Рудницького та інших видатних представників міжвоєнного двадцятиліття.

Продемонстрований підхід дає змогу індивідуально формувати найдоцільніший комплекс творів, який допоміг би поступово нароцувати і розвивати естетичний та виконавсько-інтерпретаційний потенціал учня, його спроможність вирішувати художні завдання і долати технічні труднощі. А усвідомлення й пізнання життєвого і творчого шляху авторки творить сприятливе підґрунтя для формування національно-громадянської позиції і історичної пам'яті. Запорукою успіху є залучення в роботу різностильового і

різножанрового репертуару з можливістю виокремлення окремих мініатюр чи, навпаки, моделювання сюїтно-циклічних структур.

Ключові слова: *соціокультурні запити, національно-світоглядні позиції музична регіоналістика, дидактичний репертуар, інтерпретаторські завдання, звукотворчі аспекти.*

Постановка проблеми. Поряд з розвитком художнього мислення і технічно-виконавської бази, серед завдань фахової підготовки митця важливими є формування засад національної свідомості та історичної пам'яті. Цінною складовою у формуванні репертуарного багажу для загального і спеціалізованого фортепіано є залучення напрацювань досвідчених українських виконавців-педагогів минулого. Коли ж автор дидактичного музичного твору є вихідцем з важливих музично-фахових осередків, організатором культурного життя краю, просвітником, концертуючим виконавцем і композитором, його діяльність і творчість може послужити цінним прикладом для формування особистості учня. З цього огляду постать Оксани Бірецької-Озаркевич є показовою.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творча діяльність і композиції суспільно-культурної діячки, піаністки, композиторки та педагога Оксани Бірецької ще чекають на своє ґрунтовне дослідження. Більшість матеріалів, присвячених різним аспектам її діяльності мають краєзнавчий і довідниково-енциклопедичний характер. Низку популярно-просвітницьких розвідок в контексті регіоналістики (зокрема, культурного життя Городка міжвоєнного періоду) здійснили Оксана Паламарчук [8–12] і Роман Горак [5], ім'я діячки фігурує в дослідженнях жіночого руху (Марта Богачевська-Хомяк) [2] і контексті діяльності хорових товариств Галичини (Мар'яна Ферендович [13] і Наталія Кобрин [7]). Характеристики фахових критеріїв її музичної діяльності містять оглядові статті Оксани Дітчук [6] та Тетяни Воробкевич [4], побіжно її ім'я згадується в статті Василя Барвінського, присвяченій Марії Криницькій [1]. Отже за наявності численних джерел можна скласти уяву щодо багатогранності та масштабу внеску культурно-громадської діячки в життя українців Галичини середини ХХ століття, проте спеціальні музикознавчі дослідження її виконавської, педагогічної праці та композиторського доробку знаходяться на початкових стадіях.

Мета роботи. Завданням даної розвідки є розглянути специфіку ознак дидактичної творчості О. Бірецької в контексті середовища, яке сформувало її світогляд, та її соціокультурної реалізації.

Виклад основного матеріалу. Творчість піаністки Оксани Бірецької-Озаркевич (1890–1959) нерозривно пов'язана і зумовлена її походженням, освітою, суспільною ангажованістю та практичними потребами. Донька шанованого юриста, члена Союзу українських адвокатів, громадського діяча Лонгина Озаркевича та Олександри Озаркевич-Бажанської – концертуючої піаністки і концертмейстерки, випускниці консерваторії Галицького музичного товариства, вона з дитинства була в центрі культурного і громадського життя Городка. Після смерті матері формуванням її особистості і освітою опікувався дідусь по материнській лінії, Порфирій Бажанський – священник, композитор, фольклорист, автор підручників з музично-теоретичних дисциплін. Проживаючи у його домі у Львові, вона здобула якісну фахову освіту у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка: у класах Олени Ясеницької-Волошинової та Марії Криницької (1913). Випускниця Віденської консерваторії М. Криницька тривалий час зберігала реноме педагога з потужним методичним потенціалом. Відзначаючи її заслуги Василь Барвінський підкреслював: «Помітний слід в історії української піаністики залишила педагогічна діяльність Марії Криницької. Пропрацювавши у Вищому музичному інституті понад 30 років (1903–1935), Криницька виховала багатьох учнів, які в майбутньому відіграли важливу роль у музичному житті Галичини, серед них: Н. Нижанківський, М. Колесса, Л. Туркевич, О. Бандрівська, О. Бірецька, Г. Лагодинська, Н. Кміцикевич [1, с. 16] та інші.

У період подій першої світової війни, перебуваючи у вимушеній еміграції, О. Бірецька вдосконалювала майстерність у Віденській академії музики та відтворчого мистецтва (клас Є. Лялевича) у 1914–1918 роках.

Після повернення в рідне місто, тогочасна її музично-громадська діяльність включала диригентську працю з хором «Львівського бояна», а повоєнна – як очільниці курсів громадського виховання молоді у «Просвіті». Разом з о. Артемієм Цегельським, (випускником ВМІ ім. Лисенка і прекрасним скрипалем) керувала хором «Союзу українок» в Городку, репертуар якого укладався на підставі вивчення маловідомих зразків фолькору (зокрема на гаївкові свята), була співорганізатором та членом журі місцевих хорових конкурсів.

Водночас з активною участю в мистецькому житті Городка, нерідко виступала у Львові як концертмейстер і солістка. Так, Н. Кобрин, дослідивши програми низки шевченківських концертів, наводить приклади участі в них городоцької піаністки: як солістки з виконанням Концерту № 3 Л. ван Бетовена в супроводі симфонічного оркестру 30 піхотного полку, творів Т. Лешетицького і транскрипцій Ф. Бузони (1913), в її виконанні публіці були представлені концертні п'єси М. Лисенка і Ф. Мендельсона, акомпанемент до «Заповіту» В. Барвінського у виконанні хору «Львівський Боян» (1920) [7, с. 427–429], Т. Воробкевич вказує на її виступи як концертмейстерки зі скрипалем Є. Перфецьким, співачкою О. Любич-Парахоняк (1916), співаком О. Носалевичем (1918), в цій же програмі вона постала і як солістка – з творами Ф. Шопена та С. Борткевича [4, с. 39].

Прагнення створити передумови для фахового вишколу музикантів зумовило її ініціативу у відкритті експонованих класів Вищого музичного інституту ім Лисенка в Городку, де вона вела клас фортепіано, а від 1930 року – була управителькою. Філія містилась у власному домі родини, в ньому ж зупинявся С. Людкевич, навідуючись на творчі звіти-пописи до Городка.

Філії для С. Людкевича мали винятково важливе значення не лише як нові осередки фахової музичної підготовки, але й як платформи для організації і активізації концертно-виконавської діяльності в українському середовищі. Вона вела як силами учнів (у звітних концертах найсильніших вихованців – пописах елевів), так і через участь педагогів закладу і в збірних концертах-академіях патріотичного характеру та концертних програмах педагогів – суто академічних, просвітницьких, інструктивних чи тематичних.

Важливою є позиція керівництва ВМІ і щодо підсилення педагогічного складу регіональних осередків кращими фаховими силами, насамперед з числа тих, хто вдосконалював отриману на батьківщині спеціальну підготовку за кордоном (в Празі, Берліні, Відні, Варшаві, Кракові, Мілані, Женеві тощо) – цим забезпечувалась прогресивність методів навчання і концертної діяльності учнів і педагогів.

«Після повернення з Відня, де вони вдосконалювали свою піаністичну майстерність, ці молоді ентузіасти з готовністю беруться до роботи у себе на Батьківщині. Галина Лагодинська, Оксана Бірецька, Наталія Кміцикевич, Марія Віханська своєю наполегливою

і часто жертвовною працею у філіях Музичного інституту (Лагодинська працювала у Станиславові, Дрогобичі і Коломії, Бірецька – в Городку, Кміцикевич – в Надвірній, Віханська – в Золочеві) значно підняли рівень виконавства і музичної культури загалом у провінційних містах Галичини. Разом з тим, піаністки не полишали і виконавства» [6, с. 61].

Філія в Городку не будучи масштабною кількісно, втримувала досить високий рівень фахових вимог, а її педагоги та освічені й ініціативні аматори музичного мистецтва радо долучалися до доволі складних мистецьких проєктів. Управителька філії, прагнучи подальшого фахового росту, відвідувала майстеркласи Леопольда Мюнцера і Мар'яна Добмровського. У листі до С. Людкевича Оксана Озаркевич-Бірецька у 1926 році писала: «Будьте ласкаві, відпишіть мені, а я буду тішитися, як зможу знов брати активну участь в музичному життю» [9, с. 91].

Як для дидактичних потреб філії так і для святкових програм просвітнянських концертів управителька komponувала здебільшого фортепіанні композиції.

З приходом радянської влади, була депортована до Казахстану (1940), звідки повернулася у 1947 році завдяки старанням Василя Барвінського (якого за два роки чекало заслання до Мордовських таборів). У 1947–1957 роках як викладачка фортепіано працювала в музичних школах Львова (консерваторійній школі – тепер ЛССМШ ім. С. Крушельницької та ДМШ № 1).

В практичній діяльності нерідко використовувала п'єси власного укладу, в яких помітна суголосність до педагогічних позицій В. Барвінського. Його стараннями і за його ініціативи формувався український піаністичний дидактичний репертуар. Видатний композитор і педагог, директор ВМІ і очільник композиторської секції СУПрому, націлюючи митців на його створення, акцентував на потребі таких композицій, в яких би поєднувалися яскрава, властива дитячій природі мислення образність, національний зміст, мистецька вартість, сучасна композиторська мова і враховувалися б художньо-технічні вимоги і потреби формування юного виконавця. Ці ж якості спостерігаємо в дитячих навчальних циклах Н. Нижанківського, А. Рудницького, В. Витвицького, З. Лиська, С. Туркевич, М. Кравців-Барабаш та ін.

Колеги і учні О. Бірецької засвідчують, як високо цінувала вона цикли В. Барвінського «Наше сонечко грає на фортепіані» та «Шість

мініатюр на українські теми». Розуміючи брак композиторської підготовки для втілення своїх творчих ідей, брала консультації у Романа Сімовича.

Нечисленні твори О. Бірецької склали основу збірки «П'єси для фортепіано», виданої у Львові в 2017 році в серії «Український педагогічний репертуар». У композиціях, які увійшли до збірки Оксани Бірецької, представлено цікаву жанрову палітру: поліфонічні твори («Прелюд», «Веснянка»), танці («Вальс», «Метелиця»), п'єси («Лірницька пісня», «Ноктюрн») і два варіаційних цикли на фольклорні теми. Незалежно від жанрових орієнтирів і типу програмності, вони здебільшого опираються на народнопісенний тематизм, в чому помітно слідування авторки педагогічним засадам Василя Барвінського.

Паралелі з творчістю В. Барвінського виникають і в самих програмних заголовках. Такою, зокрема, є перша композиція збірки «Лірницька пісня». Незважаючи на невеликий масштаб (31 такт) і помірний темп, вона ставить перед виконавцем доволі значні вимоги щодо темпохарактеру (*Andante, molto espressivo cantabile e rubato*), звуковедення (співвіднесення пластів мелодії і сонорного квінтового гла), відтворення ритмічного рисунку і його агогічного урельєфнення (складні градації насиченості звуку, філірування, інтонаційно-динамічне виведення альтерованих ступенів у високому регістрі – так званих кобзарських «желів», синтаксичні фермати та педалізація).

Приклад поліфонічного жанру «Прелюд» трактовано як інвенцію на тему народної пісні «Сонце низенько, вечір близенько». Композиція передбачає темпову варіативність (*Moderato/Allegro*) має тричастинну будову з яскравими тональними зміщеннями (*g-moll* гармонічний – *Es-dur*), де крайні частини опираються на двоголосний вертикальний контрапункт, а сама тема подається у прямому у інверсійному видах. З виконавських проблем тут відпрацьовуються паралельний і протилежний рух голосів з широкими інтервальними ходами у фігураціях, часта зміна рельєфу і фону.

Середній розділ є триголосним, де два голоси наділено комплементарною ритмікою, а третій є здебільшого тонічним органом пунктом. В ньому також ставляться завдання пластичного голосоведення середнього голосу при переході з руки в руку.

Яскрава концертна композиція «Метелиця» має народнотанцювальну основу. Написана в тричастинній

динамізованій репризній формі, вона пробудована на варіантному розвитку провідних інтонацій, властивому традиціям фольклорного інструментального музикування. Розділи наділено яскравим тональним контрастом (b-moll – Es-dur – B-dur-b-moll) з численними відхиленнями. До виконавсько-технічних завдань в ній належать одночасне поєднання різних типів туше (*legato*, *staccato*, *marcato*) і зміщення акцентуації, змінний масштаб фразування, збереження єдності паузованої мелодичної лінії басу, стрімка зміна виконавського діапазону в розвитку інтонаційного ядра (першого шістнадцяткового мотиву основної теми).

Середній розділ більш ритмічно монолітний, понизаний остинатною ритмічною формулою зі зміною співзвуч терцової та квартосекундової структури. Його інтонаційний контраст похідний, з крайніми розділами його ріднить зміщення акцентів і протиставлення *staccato* і *legato*.

Реприза має численні варіантні відмінності в тонально-гармонічному плані, способах розвитку інтонаційного начала, містить помітні елементи розробковості, які ведуть до генеральної кульмінації – вихревої коди в заключних 9-ти тактах (від *pp* до *ff*).

Поліфонічну групу доповнює п'єса «Веснянка», повністю витримана у канонічно-імітаційних проведеннях фольклорної теми з інтервалом в один такт, а також з горизонтально-контрапунктичними поєднаннями голосів. Кожне нове проведення починається одноголоссям в іншій руці, в новому напрямку розгортання мелодичного руху, з транспонуванням повторних проведень теми в іншу теситуру. Ця п'єса містить чимало завдань для розвитку поліфонічного слуху при лаконізмі виразових засобів.

Яскравими жанровими ознаками наділено «Вальс». Це тричастинна форма, типова фактура, плинна мелодика широкого діапазону, яка набижена до стилістики *brillante*. Логічним є барвистий тональний план середнього розділу (C-dur – d-moll – G-dur – a-moll), тематизм якого ритмічно споріднений з основною темою в паралельно перемінному ладу (a-moll – C-dur).

Композицією концертного плану, адресованою виконавцям з достатнім розвитком виконавської техніки, ритмічним мисленням і готовим до звукотворчих завдань, є «Ноктюрн». Авторська ремарка (*Lento sostenuto e cantabile*, а також позначення *legato*) чітко орієнтують на послідовне дотримання рельєфності й безперервності мелодичної лінії, яка вінчає тришарову фактуру взаємодоповнення

шуманівського плану. Мелодика – лірико-епічна, пісенного типу, з альтерованими ступенями в верхніх регістрах. Фактура досить розвинена, з численними прихованими поліфонічними лініями і комплементарною ритмікою окремих пластів. Окрім голосоведння та римічних труднощів, композиція ставить вимоги гнучкого оволодіння педалізацією (півпедаллю та мерехтливою педаллю) на нюансових градаціях динаміки (*p – mp*).

Варіаційні цикли («Малі варіації на тему української народної жартівливої пісні» і «Варіації на тему української народної пісні “Ой, під гаєм, гаєм”») трактовано як вільні романтичні варіації з структурними, метричними, стильовими, фактурними і тональними контрастами, а також з прикладами жанрової та індивідуальної композиторської стилізації (*tempo a la Mozart, tempo di polka, alla polacca, adagio a la Bethoven*). Робота над ними підсумовує опрацювання римічних, звукотворчих, жанрових особливостей у великій розгорнутій формі.

Висновки. Дидактичний доробок О. Бірецької є логічним продовженням її культурно-громадських позицій – максимальної активності у розвитку фахово-музичних і світоглядно-просвітницьких завдань. Її творчий шлях – постійна праця над власним професійним рівнем і прагнення реалізуватися для розвитку і забезпечення інтересів громади. Педагогічна творчість Оксани Бірецької переконує в прагненні авторки з одного боку – надати національних орієнтирів типовим жанрам європейської академічної музичної культури із застосуванням актуального музичного словника, з іншого – продемонструвати вільне володіння жанровим моделями та стильовими рисами у процесі роботи з фольклорним матеріалом. Це демонструє суголосність її композиторських і педагогічних цілей дидактичним творам Н. Нижанківського, І. Соневицького, М. Кравців-Барабаш, С. Туркевич, А. Рудницького та інших видатних представників міжвоєнного двадцятиліття.

Література

1. Барвінський В. Марія Криницька: Некролог. *Українська музика*. 1938. № 1. С. 16.
2. Богачевська-Хомяк М. Білим по білому: Жінки в громадському житті України, 1884–1939. Львів: Український католицький університет, 2018. 520 с.
3. Бурачинська Л. Пам'яті української піаністки. *Наше життя*. Філадельфія. 1963. № 7. С. 3.

4. Воробкевич Т. Післямова. Оксана Бірецька. П'єси для фортепіано. Львів. 2017. С. 37–40.
5. Горак Р. Троє з Городка. *Олеся Бажанська, Лесь Мартович, Василь Загаєвич*. Львів: Априорі, 2014. С. 3–49
6. Дітчук О. Перші українські професійні піаністки Галичини. *Матеріали Семінару «Роль визначних особистостей – митців, діячів науки та культури у розвитку самосвідомості нації кін. XIX – поч. XX ст.»*. К., 2005. С. 58–66.
7. Кобрин Н. Традиції львівської музичної Шевченкіани: Шевченківські концерти за участю «Львівського Бояну». *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*. Вип. 25. 2015. С. 411–432.
8. Паламарчук О. Бірецька Оксана Лонгинівна. *Енциклопедія сучасної України*: у 30 т / ред. кол. І. М. Дзюба [та ін.]; НАН України, НТШ, Координаційне бюро енциклопедії сучасної України НАН України. К., 2003 – 2019.
9. Паламарчук О. Городоцькі образки в житті Станіслава Людкевича. *Городоцькі образки в житті Станіслава Людкевича. Станіслав Людкевич у спогадах сучасників* / Упоряд. З. Штундер. Жовква : Місіонер, 2010. С. 89–93.
10. Паламарчук О. Мистецькі триумфи й тернисті шляхи Оксани Бірецької. *Народна думка*. Городок, 2004. 24. IV. № 17; 8.V. № 19. С. 6.
11. Паламарчук О. «Просвіта» і просвітяни Городка: історичний нарис. Львів, 1998. С. 4–66.
12. Паламарчук О. Сповідь музикознавця. *Зона*. 2011. № 26. С. 178–180.
13. Ферендович М. Українські співочі товариства Львова та їх керівники (1900-1939 рр.). *Молодь і ринок*. 2011. № 2. С. 145–151.

References

1. Barvynskiy, V. (1938) Mariia Krynytska: Nekroloh. *Ukrainska muzyka*. № 1. S. 16 [In Ukrainian].
2. Bohachevska-Khomiak, M. (2018) Bilym po bilomu: Zhinky v hromadskom zhytti Ukrainy, 1884–1939. Lviv: Ukrainskyi katolytskyi universytet [In Ukrainian].
3. Burachynska, L. (1963) Pamiati ukrainskoi pianistky. *Nashe zhyttia*. Filadelfia, № 7. S. 3 [In Ukrainian].
4. Vorobkevych, T. (2017) Pisliamova. *Oksana Biretska. Piesy dlia fortepiano*. Lviv. S. 37–40 [In Ukrainian].
5. Horak, R. (2014) Troie z Horodka. *Olesia Bazhanska, Les Martovych, Vasyl Zahaievych*. Lviv: Apriori. S. 3–49 [In Ukrainian].
6. Ditchuk, O. (2005) Pershi ukrainski profesiini pianistky Halychyny. *Materialy Seminaru «Rol vyznachnykh osobystostei – myttsiv, diiachiv nauky ta kultury u rozvytku samosvidomosti natsii kin. KhIKh – poch. KhKh st.»*. Kyiv. S. 58–66 [In Ukrainian].

7. Kobryn, N. (2015) Tradysii Ivivskoi muzychnoi Shevchenkiany: Shevchenkivski kontserty za uchastiu «Lvivskoho Boianu». Ukraina: kulturna spadshchyna, natsionalna svidomist, derzhavnist. Vyp. 25. S. 411–432 [In Ukrainian].
8. Palamarchuk, O. (2003) Biretska Oksana Lonhynivna. *Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy*: u 30 t / red. kol. I. M. Dziuba [ta in.] ; NAN Ukrainy, NTSh, Koordynatsiine biuro entsyklopedii suchasnoi Ukrainy NAN Ukrainy. Kyiv [In Ukrainian].
9. Palamarchuk, O. (2010) Horodotski obrazky v zhytti Stanislava Liudkevycha. *Stanislav Liudkevych u spohadakh suchasnykiv* / Uporiad. Z. Shtunder. Zhovkva : Misioner. S. 89–93 [In Ukrainian].
10. Palamarchuk, O. (2004) Mystetski triumfy y ternysti shliakhy Oksany Biretskoi. *Narodna dumka*. Horodok. 24. IV. № 17; 8.V. № 19. S. 6 [In Ukrainian].
11. Palamarchuk, O. (1998) «Prosvita» i prosvitiany Horodka: istorychnyi narys. Lviv. S. 4–66 [In Ukrainian].
12. Palamarchuk, O. (2011) Spovid muzykoznavtsia. *Zona*. № 26. S. 178–180 [In Ukrainian].
13. Ferendovych, M. (2011) Ukrainski spivochi tovarystva Lvova ta yikh kerivnyky (1900-1939 rr.). *Molod i rynek*. № 2. S. 145–151 [In Ukrainian].

Gerega Mariia – Candidate of Art Criticism (PhD), Professor, Head of the Department of General and Specialized Piano, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv (Ukraine). E-mail: mariaherega@ukr.net
ORCID 0000-0002-9895-259X

Didactic creativity of Oksana Biretska in the context of her cultural and organizational activities

The task of this investigation is to consider the specifics of the features of the didactic work of O. Biretska in the context of the environment that shaped her worldview and its socio-cultural implementation. The research methodology consists in the use of theoretical and structural-system methods in the analysis of sources and samples of didactic repertoire of different authors; comparative - in the study of the peculiarities of individual authorial style as a basis for mastering technical and sound tasks.

The scientific novelty is that the author for the first time analyzes the interdependence of the demands of the regional Ukrainian society and the potential of multi-vector self-realization of a professional musician, in particular in the field of performing performing and didactic repertoire for pianists. Its features and artistic and creative tasks from the standpoint of mastering in the classroom of general and specialized piano are considered.

O. Biretska's didactic work is a logical continuation of her cultural and social positions - maximum activity in the development of professional-

musical and ideological-educational tasks. Her creative path is constant work on her own professional level and the desire to be realized for the development and provision of community interests. Oksana Biretskaya's pedagogical work convinces in the author's desire on the one hand - to provide national guidelines for typical genres of European academic music culture with the use of current musical vocabulary, on the other - to demonstrate fluency in genre models and stylistic features in working with folklore material. This demonstrates the consistency of her compositional and pedagogical goals with the didactic works of N. Nyzhankivsky, I. Sonevytsky, M. Kravtsiv-Barabash, S. Turkevich, A. Rudnytsky and other prominent representatives of the interwar twentieth century.

The demonstrated approach allows to individually form the most appropriate set of works, which would help to gradually increase and develop the aesthetic and performance-interpretive potential of the student, his ability to solve artistic problems and overcome technical difficulties. And the awareness and knowledge of the life and creative path of the author creates a favorable basis for the formation of national-civic position and historical memory. The key to success is the involvement of different styles and genres of repertoire with the possibility of isolating individual miniatures or, conversely, modeling of suite-cyclic structures.

Key words: *socio-cultural inquiries, national-worldview positions, musical regionalism, didactic repertoire, interpretive tasks, sound-creating aspects.*

Стаття поступила до редакції 28.12.2019, прийнята до друку 28.01.2020.

УДК 78.471

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2020.46.343.354>

Любомир Мартинів

ХОРОВА СПРАВА ЯК СЕНС ПЕДАГОГІЧНОЇ І НАУКОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ІРИНИ БЕРМЕС (ДО 65-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)

Мартинів Любомир Ігорович – кандидат мистецтвознавства, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, Дрогобич (Україна). E-mail: liubomyrmartyniv26@gmail.com
ORCID 0000-0001-7826-3968

Хорова справа як сенс педагогічної і наукової діяльності Ірини Бермес (до 65-річчя від дня народження)