

with the study of foreign languages (4 modules), the basics of vocal at the department of solo and chamber singing (due to pedagogical practice as a vocalist-beginner). **Conclusions.** The necessity of revising the directions of training for a pianist-concertmaster in Ukrainian high school musical institutions in the context of professional continuity of this musician has been stated. On the basis of the argumentation of the need to prepare vocal coach, an algorithm for acquiring the relevant knowledge and skills that are fundamental to this profile is determined. The concept of training vocal coach as a special course or a training course is offered. The introduction of the course is dictated by the urgent need to prepare a competitive specialist.

**Keywords:** modernization of education, vocal coach, competent approach, sequence, maintenance, methods, knowledge and skills.

Стаття постуила до редакції 29.08.2019, прийнята до друку 29.09.2019.

---

УДК 78.2; 78.2У

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2019.45.16.28>

Оксана Фрайт

## ГЕНДЕРНА ПРОБЛЕМАТИКА В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ ЖУРНАЛІСТИЦІ ГАЛИЧИНИ (ПЕРША ТРЕТИНА ХХ СТОЛІТТЯ)

**Фрайт Оксана Володимирівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, Дрогобич (Україна). E-mail: [oksana\\_frajt@ukr.net](mailto:oksana_frajt@ukr.net)  
ORCID 0000-0001-6903-7096

### Гендерна проблематика в українській музичній журналістиці Галичини (перша третина ХХ століття)

*Феміністичний рух, який зародився в ХІХ столітті в Західній Європі, невдовзі поширився і на Східну Галичину. Одним із проявів фемінізму в галузі музичної культури стали дописи, статті та рецензії, в яких порушувалася гендерна проблематика. Їх авторами були чоловіки і жінки – як професійні музиканти, так і представники інших видів мистецької діяльності.*

*Станіслав Людкевич, Антін Рудницький, Нестор Нижанківський, Меланія Нижанківська, Галя Левицька, Дарія Віконська*

торкалися різних аспектів гендерної тематики. Це могли бути лише побіжні зауваження. Це також спеціальні висвітлення: як узагальнені, так і намагання звернути увагу на важливіші моменти різного характеру, а саме, кореляції приватно-особистого й професійного чинників. Та всі ці міркування були спрямовані до подолання міцно вкорінених у галицькому суспільстві стереотипних поглядів на культурні «канони» чоловіка й жінки, на гендерну стратифікацію, що закріплювала стійкі ролі статей, та до пошуків способів якнайповнішої жіночої самореалізації в музичному мистецтві.

Характерними рисами названих авторів були високий інтелектуальний рівень, різнобічна праця на культурній ниві, а також уболівання за долю України. Їхні публікації з'являлися на шпальтах таких періодичних видань того часу: «Діло», «Нова хата», «Назустріч», «Українські вісті».

Можна констатувати, що названі публікації стали вагомим чинником формування виразного «жіночого акценту» в українській музичній культурі. Музична журналістика поступово розкривала потенціал для сприяння високим здобуткам українок у різних галузях музичного мистецтва, а саме, композиторській творчості, педагогіці, виконавстві, музикознавстві.

**Ключові слова:** українки, гендер, стаття, музична журналістика, музичне мистецтво.

**Постановка проблеми.** На зламі XIX і XX століть ідеї жіночої емансипації охоплювали все ширші обрії суспільно-культурного простору Галичини. Показовими щодо фемінізаційних процесів стали міркування, висловлені в музичній критиці й музичній публіцистиці того часу. Автори – як чоловіки (Станіслав Людкевич, Василь Барвінський, Антін Рудницький, Нестор Нижанківський), так і жінки (Меланія Нижанківська, Дарія Віконська, Галя Левицька) – торкнулися доволі розмаїтого спектру питань тематики «Жіноцтво та музичне мистецтво». І хоча це були одні з перших імпульсів, вони мали вагоме значення для подальшого розвитку жіночої присутності в komponуванні, виконавстві, музикознавстві та музичній освіті. Оскільки названа проблематика досі не виокремлювалася й спеціально не висвітлювалася, її можна вважати актуальною.

**Виклад основного матеріалу.** С. Людкевич, В. Барвінський, А. Рудницький і Н. Нижанківський – абсолюенти провідних освітніх

інституцій Європи, представники когорти, а згодом (1934 р.) спілки професійних музик у Львові. Різнобічні й невтомні діячі присвячували свій час також музичній критиці й публіцистиці, прагнучи популяризувати українську музику й українських виконавців, прищеплювати естетичний смак широкому загалу слухачів і піднімати їхній культурний рівень.

С. Людкевич (1879-1979) послідовно й скрупульозно обсервував музичне життя Галичини впродовж понад 40 років. У своїх численних оглядах «музичних пописів» указував на вагому роль музичних шкіл для загальноестетичної культури особистості. Зокрема – в руському Інституті для дівчат у Перемишлі, позаяк «всі ті дівчата, що перебули хоч рік-два такого серйозно-артистичного напрямку, хоч би тільки у грі фортеп'яній, вони – яка-небудь їм доля судилась, чи в широкому артистичному світі, чи хоч би в скромнім родиннім крузі ділання – усюди внесуть почуття правдивої краси і пієтизм та змагання до дійсного високого артизму, а не до тої фарбованої, дешевої штуки, якою в нас вдовольняються» [7, с. 442-443]. З результатів цих «пописів» випливає гендерна проблема, адже «бесіда йде лише про дівчат». Важливо, що Людкевич допускав опцію діяльності дівчат у широкому артистичному світі – і це було прогресивне його міркування. Проте автор завершив статтю «Попис учениць музичної школи в дівочім ліцеї в Перемишлі», опубліковану в часописі «Діло» 1911 року, риторичними запитаннями про те, чи й надалі має втримуватися «безглуздий старий пересуд, що музика «потрібна» тільки для «образовання дівчат», чи хлопці «мають бути призначені тільки для практичної суспільно-політичної кар'єри та, може, ще до фізичного спорту, а замикатись перед доступом тоншої духовної естетичної культури» [7, с. 443]. Тобто, гендерний ракурс тут реверсує на чоловічий бік – як заохочення хлопців до набуття освіти в музичній царині.

У 1930-х роках, попри значний науковий і культурно-мистецький поступ, у більшій частини галицького суспільства продовжували домінувати застарілі трафаретні погляди відносно недопущення будь-яких змін, у тому числі, гендерного плану. Так, Лариса Крушельницька зауважила, що «людям, які мали крила, неспокійну вдачу, які хотіли щось зробити для свого поневоленого народу, чинив опір не тільки колонізаторський уряд, а й внутрішній

цензор консервативної громадськості, котра розцінювала широту поглядів як екстравагантність» [3, с. 122]. Як приклад, навела рецензію А. Рудницького (1902-1975) з газети «Діло» 1931 року на концерт її мами, видатної піаністки Галини Левицької (1901-1949)<sup>1</sup>. Відзначивши небуденність події (дату якої слід записати «золотими буквами в історії музичного життя Львова» [3, с. 122]), а саме концерту із вперше виконуваних у Львові фортепіанних творів українських композиторів М. Лисенка, Л. Ревуцького, П. Козицького, М. Колесси, музиколог зауважив: «П. Галя Левицька-Крушельницька грала всі ці важкі й складні твори знаменито; їй належаться слова найвищого признання, найбільшої похвали – за ідею влаштування цього концерту, за її переведення у життя, за виконання творів. Між нашими піаністками, які все ще «мріють» виключно в творах Шопена і Шумана (для «форми» ставлять першою точкою програми Баха! – так само, як це робили наші бабки 50 літ тому), – пані Галя Левицька – білий крук. Отже: цінуймо її так, як цінимо білі круки!» [3, с. 122-123]. Таким чином Рудницький виступив проти одноманітності в укладенні програм і водночас яскраво вирізняв Г. Левицьку серед решти репрезентанток фортепіанного мистецтва у Львові (а їх було тоді немало) за допомогою усталеного в українській мові фразеологізму.

Ексклюзивність цієї піаністки підкреслювали і інші критики. С. Людкевич, зокрема, відзначив 1927 року вихід мистецької акції з її участю «поза шаблонні норми» та деякі чоловічі прикмети виконавського стилю: «Твори знайшли в п. Левицькій гідну інтерпретаторку, сконцентровану, без зайвого ліризму або якої-небудь пересадки, з мужеською рисою у фразуванні та акцентах» [6, с. 503].

Н. Нижанківський (1893-1940), рецензуючи в «Українських вістях» перший з попередньо анонсованих шести концертів піаністки в Малому залі Музичного товариства ім. Лисенка 1936 року, спочатку зауважив: «Галя Левицька znana у нас донедавна в більшості як пробоевик української сучасної музики. Нема здається

---

<sup>1</sup> На початку 1920-х років закінчила віденську Академію музики (клас фортепіано Єжи Лялевича та майстеркурс у Пауля Фелікса Вайтгартена); протягом 1929-1932 рр. – вдосконалювалася на майстеркласах німецького піаніста Егона Петрі у Львові.

українського композитора, якого б твори – якщо вони тільки доступні, не були б виконані Г. Левицькою» [10, с. 186]. Знайдений неологізм «пробоевик» свідчить про наявність у характері піаністки деяких рис, що їх традиційно вважали чоловічими. Це відвага, цілеспрямованість, сильна воля, здатність до «відкриттів» і до ламання канонів. У виконанні трьох сонат Бетховена (ор. 10 № 3, ор. 57 «Апасіоната» та ор. 110), вона показала себе, на думку критика, «як наскрізь поважний і глибокий музикант, цього густо-часто не помічав пересічний слухач» [10, с. 186]. Як видно із рецензії, Нижанківському забракло фемінітивів і він вдався до номенів чоловічого роду.

Інша його рецензія, надрукована в «Українських вістях» 1937 року, присвячена Стефанії Туркевич-Лісовській (1898-1977). Лісовська виступила як виконавиця власних творів і акомпаніаторка співачки Євгенії Зарицької, яка виконувала її пісні. У фортепіанних варіаціях Нижанківський помітив такі якості творчості, як «безперечний композиторський талант, так рідкий між жіноцтвом, добрий технічно-композиторський вишкіл, загальномузичне образование (Ст. Лісовська – др. музикознавства), солідність праці – та жіноча м'якість у думкових ходах та в способі їх відповідання тонами» [11, с. 205].

В цей час С. Туркевич-Лісовська-Лукіянович (1898-1977), яка отримала ґрунтовну професійну освіту<sup>1</sup>, була вже авторкою багатьох творів<sup>2</sup>. У 1930-х роках вони звучали не тільки у Львові, а й

---

<sup>1</sup> Як піаністка у Львові (Музичний інститут імені М. Лисенка, клас Василя Барвінського), у Відні (клас Вілема Курца і клас Єжи Лялевича, пізніше у проф. Ф. Вірера), музиколог (Львівський університет, факультет музикології у проф. Адольфа Хибінського та ін.; Віденський університет, філософські і музикознавчі студії у Гвідо Адлера; Прага, написання і захист дисертації у проф. Зденека Неедлі) та композиторка (Віденська Музична Академія, теорія у проф. Йозефа Маркса; Берлін, композиція у Франца Шрекера, відвідування лекцій Арнольда Шенберга; Прага, клас композиції Отакара Шина, вдосконалення композиторської техніки у Вищій школі майстерності і Вітеслава Новака).

<sup>2</sup> Це Служба Божа (1919), фортепіанний квартет (1930), соната для скрипки і фортепіано (1935), «Симфонія № 1» (1937), низка пісень зі супроводом оркестру та зі супроводом фортепіано на слова Лесі Українки, Т. Шевченка, Ю. Липи, Б. Лепкого та інших, твори для дітей – опера «Цар Ох» (1930) і балет «Весна» (1935).

у Празі, отримуючи прихильні оцінки критики. Зокрема, Федір Стешко відзначав вияви «творчої індивідуальності й таланту авторки» [12, с. 17]. Інші відгуки про її музику схоплюють протилежні жіночі властивості в компонуванні: «Її "Втомилася душа моя" – дає таку силу відчуття, яку вміє добути тільки жінка» [12, с. 20]; «Ст. Туркевич є у нас першою і одинокою композиторкою, що само вже є фактом гідним вирізнення... як на жінку, знаходимо у неї доволі мало... ліричного елемента, чим ... у більшості українських композиторів... її манять в першу чергу звуково-кольоритні засоби і ефекти» [12, с. 21]. Рядки з інтерв'ю Меланії Нижанківської (письменниці й журналістки, дружини Н. Нижанківського) із композиторкою «У Стефи Туркевич-Лукіянович» проливають світло на деяке розпорошення її активності, на неможливість зосередження на основній фаховій ділянці: «... Не уявляєте собі, як це важко догодити всьому, бути матір'ю, жінкою, господинею, учнем консерваторії, композитором. Треба було нераз закусити зуби! Все доводилось самій зробити: хвору дитину припилити, з нею на клініку ходити, хатою зайнятися! Сама собі дивуюся, як я все це витримала!» [12, с. 13]. Надмірне завантаження та відданість родині відривали С. Туркевич від творчості й не додавали натхнення. Недостатня самопромоція, а, можливо, занадто складна музика, що була свідченням «непереможного прагнення новаторства» [12, с. 151], стали результатом тривалого її забуття на батьківщині (яку вона назавжди покинула 1944 року) аж до кінця 1990-х років.

М. Нижанківська також опублікувала 1934 року статтю «Українська жінка і музика» в часописі «Назустріч». Насамперед, привертає увагу національна визначеність у назві, чим авторка наголошує на наявності партикулярної специфіки проблеми. Українки здавна брали у всіх проявах музичного життя активну участь – така декларація у рядку-лідері (за Л. Мельник) налаштовує на масштабність, перформативність цих проявів. Та авторка відразу змінила свій пафос на констатацію їхнього обмеження (зумовленого історичним тлом і внутрішньо-ментальними потребами) не менш важливими національно-виховними й звичаєвими моментами, як спів колісанок дитині або вивчення рідних пісень зі своїми дітьми, зберігання дорогої нам традиції, бо ж українка «передавала з уст до уст обрядові пісні (весільні, похоронні) і хоронила їх від забуття» [9,

с. 6]. Підсумування цього справедливе: «культурне значіння такої підсвідомої праці надзвичайне. Чи ми самі не зберігаємо як дорогий спомин з дитячих літ, в своїй пам'яті пісню, яку нам мати співала? Чи саме та пісня не супроводила нас у далеку чужину як одиноке рідне, яке нам ще залишилось? Чи не вчила нас підтримувати зв'язок з усім, що своє? Чи не навчилися ми завдяки малесенькій народній пісні цінити як слід українську жінку?» [9, с. 6]. Останнє аксіологічне запитання, щоправда, дещо випадає із цього ряду й залишається риторичним. Цю частину своєї статті Нижанківська назвала дещо безпідставно «поезією дилетантизму» й повернулася лицем до «прози мистецтва», розуміючи під нею реальні надбання.

В другій частині статті авторка перелічила українських жінок, які «посвятились музиці і служать їй. Вони співають, грають на фортепіяні, на чельо, творять камерну музику, диригують» [9, с. 6]. Найсильніший елемент, на думку Нижанківської, це співачки. Їх багато і вони репрезентують різноманітні вокальні напрямки (Іванна Шмериковська-Приймова, Одарка Бандрівська, Марія Сабат-Свірська, Марія Сокіл та інші). Та «Найкраща представниця українських співачок – це Сальомея Крушельницька, артистка світової слави, все і всюди ревна пропаторка нашої народньої пісні» [10, с. 6]. Як піонерку нашого музичного руху взагалі згадано Ольгу Ціпановську, піонеркою фортепіанного виконавства названо Софію Дністрянську, єдиною солісткою-концертанткою на чельо – Христину Колессу, єдине жіноче тріо творять сестри Левицькі. Між молодшими перед веде піаністка Любка Колесса, серед інших вирізняються Дарія Гординська-Каранович і Галя Левицька. «Диригентка європейської міри» – Платонида Щуровська-Росиневичева, менше званою є Галина Тимінська-Василяшко, досі одна українка-абсолютка оркестрального диригента Вайнгартнера<sup>1</sup>. З відомих піаністок-педагогів названо Г. Левицьку, М. Байлову, Біленьку. Єдиною абсолюткою композиторського відділу стала С. Туркевич-Лісовська, твори якої здобули прихильні оцінки в чеських і українських виданнях.

1937 року часопис «Нова хата» ініціював дискусію на тему поєднання особистого, фахового та громадського аспектів у житті

---

<sup>1</sup> Paul Felix Weingartner (1863-1942) – австрійський композитор, диригент, піаніст (згаданий вище в інформації про Г. Левицьку).

жінки. Для цього були розповсюджені анкети. Галя Левицька, відповідаючи на анкету, вирішила висловити власні думки в статті «Жінка-мистець як мати».

Музика була мрією Левицької, відколи вона почала думати. «Чистим щастям» від музики, якого пізніше ніколи не відчувала, стала гра її мами. Після кількох років навчання, за свідченням піаністки, вона майже осягнула те щастя та водночас «почала мучитися». Це означає, що зазнала відчуття критики й самокритики, які з'явилися на її дорозі дуже рано. А вони – «невідступні товариші кожного або майже кожного адепта мистецтва» [4, с. 53]. Тут висловила іманентний для справжніх талантів психологічний парадокс: людина-мистець ніколи не буде собою повністю задоволена, але власне це ідентичне зі щастям. Існує виняток, якщо вона «є – пікніком», тобто, як можна припустити, становить тип людини-свята. Позаяк Левицька не вважала себе такою, то й відповідно життя з нею – нелегке. Це самоусвідомлення прийшло швидко, «тому нерадо виходила заміж, мимо того, що кохала свого чоловіка<sup>1</sup>» [4, с. 53]. В обох мистецтво було на першому плані, дружина була майже увесь час зайнята позахатніми справами. Але не це послужило основою визріваючого конфлікту, а психологічна причина з боку І. Крушельницького. Мистець «із великими можливостями розвитку», як виявилось, «просто був заздрісний» (може, радше ревний? – О. Ф.) до праці дружини, її світу, її оточення. Розглядаючи життя з перспективи років і передумуючи його як «прочитану книжку», Г. Левицька прийшла до висновку, «що назагал мистці чи не найбільш егоцентричні типи. Повна гармонія між двома мистцями можлива хіба тільки в подружжі, яке служить одній музі й має спільний інтерес» [4, с. 53].

Піаністка також розповіла про своє бажання мати дитину, щоб виховати з неї митця. День, коли народилася дочка, став найщасливішим у її житті<sup>2</sup>. Попри те, що «хатній апарат відразу скомплікувався... ані подружжя, ані материнство... не забрали мистецької праці» [4, с. 54]. Тобто, Левицька прекрасно справлялася з усім цим, але призналася, що, якби не опора в мистецтві, то не

---

<sup>1</sup> Чоловіком Г. Левицької був Іван Крушельницький – поет і драматург, графік, мистецтвознавець, літературний критик.

<sup>2</sup> Як відомо, дочка не стала митцем, а науковцем у геологічній сфері.

знати, чи змогла би втримати рівновагу. Щоправда, визнала також інше: у фахово-артистичному плані не вдалося досягнути того, «про що колись мріялось у віденській Академії» [4, с. 54].

Ще одна артистка світової слави – піаністка Любка Колесса<sup>1</sup> (1902-1997) – змусила місцевих критиків вдатися до гендерних зауважень. В. Барвінський (1888-1963) у своїй рецензії на два її концерти у Львові 1926 року зазначив про таємність чару виконавиці й використав для пояснення свого враження слова німецького скульптора Райнгольда Бегаса: «Щоби в мистецтві створити щось справді визначне, треба до того певного роду «трійці»: мужеської енергії, жіночої ніжності і діточої наївності чи, радше сказати, – непорочності» [5, с. 89]. Цими прикметами Барвінський означив стиль Л. Колесси, підкреслюючи неординарність її особистості та відмінність від інших піаністів, у яких особа артиста виступає як активний чинник. У Колесси – навпаки: перетворення на медіума, тобто, слухняне та ідеальне виконання того, «що невидимий геній того твору приказує» – йдеться про програму з композицій Й. С. Баха, Д. Скарлаті, Р. Шумана та Ф. Шопена. Тобто, її інтерпретація є висловом «неймовірної просто вразливості на красу й суть змісту виконуваного твору» [5, с. 90]. Пояснення цього – у поєднанні «мужеської енергії» і «пасивізму», наче позірно противорічних понять, але у неї природно злитих. Бо та енергія виходить не від піаністки у твір, а з того твору в найдальші клітини її духовного і тілесного єства [5, с. 90].

Тогочасна літераторка й мистецтвознавець Дарія Віконська (псевдонім Інни-Кароліни Федорович), відгукнулася на концерт Любки Колесси у Львові 1927 року. Публікація була надрукована в часописі «Нова хата» під назвою «Українська артистка в концертній салі».

Виступ піаністки окреслено як свято, її ж саму як рідкісний феномен високої музичної культури. Покликання на оцінки «визначного музики» В. Барвінського свідчить про опору на його думки. Вслід за ним, Віконська ствердила про вразливість піаністки в найвищому ступені, яка власне й стала таємницею небувалого успіху. Та вислів про інтерпретаторку-«медіума» спонукав

---

<sup>1</sup> Навчалася в приватній школі Марієти Джиджілі у Відні, у Віденській музичній академії (кл. проф. Луї Терна) та в «Майстершуле» Емілія фон Зауера у Відні.

рецензентку замислитися над іншим питанням із гендерно-виконавської сфери: чи вдалося би в такій мірі «дostroїтися» до певного твору піаністові-мужчині? Відповідь впливає з вирішальної різниці у вдачі обох статей, «глибоко основана на їхньому устрої»: «рецептивність жінки краще відповідає завданню виконуючого артиста, бо в інтересі об'єктивності краще віддавати твір в дусі творця, аніж накидувати йому, хоча і ненавмисно, власну, часто чужу його духові інтерпретацію» [2, с. 291]. Стійкий інтерес Віконської до теми фемінізму відбився й у інших статтях, де трапляються судження про жіночі й чоловічі мистецькі прикмети. Наприклад, у статті «Жінка і мистецтво (Олена Кульчицька)», написаній 1926 року, знаходимо подібні міркування про жінку-артистку в гендерно-психологічному ракурсі: «...вона силою свого вродженого альтруїстичного інстинкту ще краще уділяється іншим, ще більше роздає себе самої, і предмет її внутрішніх візій буде, звичайно, більше безпосередньо зв'язаний з актуальним життям, аніж в артистів-мужчин, в яких переважають або змислові, або чисто абстрактні візії» [1, с. 189]).

**Висновки.** Отже, в галицькій музичній журналістиці й публіцистиці першої третини ХХ століття порушувалися гендерні питання досить широкого спектру: музично-освітні і соціально-фахові, що стосувалися вибору професії; соціально-психологічні та особистісно-психологічні, як чинники сприйняття/несприйняття новаторсько-творчих явищ жіночого авторства/виконавства та здатностей жінки-митця сумішати ролі дружини й матері. В окремих дописах автори торкалися перспективної теми особливостей статевої диференціації у інтерпретації музики. Вагомі думки стосувалися кількісних співвідношень жінок і чоловіків у світі музики, пропаганди жіночих досягнень, а також значення жінок у збереженні й передаванні архетипного коду українських пісень і обрядів, починаючи від колісанок. Названі мисленнєві вектори часто ґрунтувалися на національній основі, оскільки українці, як нація в колоніальному статусі, потребували інтеграції, довкола духовно-мистецьких цінностей у тому числі.

### Література

1. Віконська Д. Жінка і мистецтво (Олена Кульчицька). *Ars longa... : ecei*. Упор. та літ. ред. Н. Полішук. Львів: ЛА «Піраміда», 2015. С. 188-191.

2. Віконська Д. Українська артистка в концертній залі. *Ars longa... : eseї*. Упор. та літ. ред. Н. Поліщук. Львів: ЛА «Піраміда», 2015. С. 291-292.
3. Крушельницька Л. Рубали ліс... Спогади галичанки. Львів: Астролябія, 2018. 576 с.
4. Левицька Г. Жінка-мистець як мати. *Піаністка та педагог Галина Левицька: Матеріали обласної конференції викладачів фортепіанних відділів музичних училищ та мистецьких шкіл, присвяченої пам'яті Галини Левицької (Львів, 6 жовтня 2004)*. Львів, 2012. С. 53-54.
5. Любка Колесса, українська піаністка: Статті та матеріали / Ред.-упор. Н. Кашкадамова, В. Бобицька. Львів: Літопис, 2011. 460 с.
6. Людкевич С. З концертної естради. Концерт в 100-літню річницю Л. Бетховена. *С. Людкевич. Дослідження. Статті, рецензії, виступи*. У 2 тт. Львів: Дивосвіт, 2000. Том 2. С. 503–504.
7. Людкевич С. Попис учениць музичної школи в дівочім ліцеї. *С. Людкевич. Дослідження. Статті, рецензії, виступи*. У 2 тт. Львів: Дивосвіт, 2000. Т. 2. С. 441-443.
8. Мельник Л. Музична журналістика: теорія, історія, стратегії. На прикладах із щоденної преси Львова від початків до сьогодення. Львів : ЗУКЦ, 2013. 384 с.
9. Нижанківська М. Українська жінка і музика. *Назустріч*. 1934. Ч. 12. С. 6.
10. Нижанківський Н. З концертної залі. Галя Левицька. Піаністка. *Молчко У. Публіцистична спадщина Нестора Нижанківського*. Дрогобич: Посвіт, 2014. С. 185-187.
11. Нижанківський Н. З концертної залі. Концертна частина. *Молчко У. Публіцистична спадщина Нестора Нижанківського*. Дрогобич: Посвіт, 2014. С. 205-206.
12. Павлишин С. Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукіянович. Львів: БАК, 2004. 160 с.
13. Фрайт О. Музичний дискурс у творчості письменниці та науковця Дарії Віконської. *Українська музика: Науковий часопис*. Ч. 4. Львів, 2016. С. 36-47.

### References

1. Vikonska, D. (2015). Zhinka I mystetstvo (Olena Kulchutska). *Ars longa... : eseї*. Upor. i lit. red. N. Polishchuk. Lviv: LA «Piramida». S. 188-191.
2. Vikonska, D. (2015). Ukrainka artystka v koncertoviy sali. *Ars longa... : eseї*. Upor. i lit. red. N. Polishchuk. Lviv: LA «Piramida». S. 291-292.
3. Krushelnytska, L. (2018). Rubaly lis... Spogady galuchanky. Lviv: Astrolyabiya. 576 s.
4. Levytska, H. (2012). Zhinka-mystets yak maty. *Pianistka ta pedagog Halyna Levytska: Materialy oblasnoi konferencii vykladachiv fortepiannyh viddiliv muzychnyh uchylshch ta mystetskyh shkil, prysvyachenoї pamiaty Halyny Levytskoї (Lviv, 2004)*. S. 53-54.

5. Lubka Kolessa, ukrainska pianistka: Statti ta Materialy / Red.-upor. N. Kashkadamova, V. Bobytska (2011). Lviv: Litopys. 460 s.
6. Ludkevych, S. (2000). Z kontsertnoi estrady. Kontsert v 100-litnyu richnytsyu L. Bethovena. S. *Ludkevych. Doslidzennya. Statti, retsenzii, vystupy*. V 2 t. Lviv: Dyvosvit. Tom 2. S. 503-504.
7. Ludkevych, S. (2000). Popys uchenyts' muzychnoi shkoly v divochim litsei. S. *Ludkevych. Doslidzennya. Statti, retsenzii, vystupy*. V 2 t. Lviv: Dyvosvit. Tom 2. S. 441-443.
8. Melnyk, L. (2013). Muzychna zhurnalistyka: teoriya, istoriya, strategii. Na prykladah iz shchodennoi presy Lvova vid pochatkiv do siogodennya. Lviv: ZUKTS. 384 s.
9. Nyzhankivska, M. (1934). Ukrainska zhinka I muzyka. *Nazustrich*. Ch. 12. S. 6.
10. Nyzhankivskiy, N. (2014). Z koncertovoi sali. Galya Levytska. Pianistka. *Molchko U. Publitsystychna spadshchyna Nestora Nyzhankivskogo*. Drohobych: Posvit. S. 185-187.
11. Nyzhankivskiy, N. (2014). Z koncertovoi sali. Kontsertova chastyna. *Molchko U. Publitsystychna spadshchyna Nestora Nyzhankivskogo*. Drohobych: Posvit. S. 205-206.
12. Pavlyshyn, S. (2004). Persha ukrainska kompozytorka Stefaniya Turkevych-Lisovska-Lukiyanovych. Lviv: BaK. 160 s.
13. Frajt, O. (2016). Muzychnyi dyskurs u tvorchosti pysmennytsi ta naukovytsi Darii Vikonskoi. *Ukrainska muzyka*. Ch. 4. Lviv. S. 36-47.

**Frait Oksana** – Candidate of Art Criticism (PhD), associate professor, Institute of Musical Art, Drohobych State Pedagogical University named after Ivan Franko, Drohobych (Ukraine). E-mail: oksana\_frajt@ukr.net  
ORCID 000-0001-6903-7096

### **Gender issues in the ukrainian music journalism of Galicia (of first third of the XX century)**

*The feminist movement, which originated in the nineteenth century in the Western Europe, soon spread to the Eastern Galicia. One of the manifestations of feminism in the field of music culture was posts, articles and reviews that raised gender issues. Their authors were men and women – both professional musicians and representatives of other arts.*

*Stanislav Liudkevych, Antin Rudnytskyi, Vasyl Barvinskyi, Nestor Nyzhankivskiy, Melaniia Nyzhankivska, Halia Levytska, Dariia Vikonska dealt with various aspects of gender issues. These could only be cursory remarks. These are also special illustrations: both generalized, in which poetic and emotional expressions bordered on the list of names of female performers and attempts to draw attention to more important points of a*

*different nature, namely, personal and professional factors. But all these considerations were aimed at overcoming the stereotypical views of the cultural canons of men and women, firmly rooted in the Galician society, on the gender stratification, which fixed the steady roles of the sexes, and on the search of the methods of the most complete female self-realization in the music arts.*

*The characteristic features of the mentioned above authors were the such as: a high intellectual level, fruitful work in the cultural field, as well as true caring for the Ukrainian destiny. Their publications appeared on the front pages of the following periodicals: “Dilo”, “Nova Hata”, “Nazustrich”, “Ukrayinski Visti”.*

*It can be stated that the mentioned above publications have become a significant factor in the formation of a distinct “female accent” in the Ukrainian music culture. Music journalism gradually opened up the potential to promote high achievements of the Ukrainian women in various fields of music art, namely composing, pedagogy, performance, musicology.*

**Key words:** *Ukrainians, article, gender, music journalism, music art.*

---

Стаття поступила до редакції 04.09.2019, прийнята до друку 04.10.2019.

---

УДК 78.721

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2019.45.28.44>

*Анна Утіна*

## **АСОЦІАТИВНЕ МИСЛЕННЯ ЯК ПРОВІДНИЙ МЕТОД ВИЗНАЧЕННЯ ІНТЕРВАЛІВ НА СЛУХ**

**Утіна Анна Миколаївна** – кандидат мистецтвознавства, Початковий спеціалізований мистецький навчальний заклад «Костянтинівська школа мистецтв» Костянтинівка (Україна). E-mail: ramina.uan@gmail.com  
ORCID 0000-0001-9502-3296

### **Асоціативне мислення як провідний метод визначення інтервалів на слух**

*В статті розглядається методика розвитку інтервального слуху, запропонована на початку 1990-х років викладачем Костянтинівської школи мистецтв В. М. Ситніковою, та шляхи її сучасного удосконалення. Методика базується на принципах асоціативного мислення та враховує вікові психологічні особливості учнів молодших класів. Обґрунтовано доцільність використання півтону*