

**КАМЕРНИЙ РЕПЕРТУАР У КОНЦЕРТНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ
УКРАЇНСЬКИХ ГАЛИЦЬКИХ СПІВАЧОК
ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

Камерно-вокальна творчість в українській музиці посідає одне з провідних місць. Жанр солоспіву, пов'язаний з побутовою пісенною лірикою міської та сільської традиції, завжди правдиво відбивав думки і настрої широких верств населення України. У цьому жанрі плідно творили Микола Лисенко, Яків Степовий, Денис Січинський, Кирило Стеценко, Станіслав Людкевич, Левко Ревуцький, Віктор Косенко, Василь Барвінський, Нестор Нижанківський, Борис Лятошинський, Федір Надененко, Микола Колесса, Анатолій Кос-Анатольський, Євген Козак, Дезидерій Задор та багато інших митців. Опираючись на досягнення західноєвропейської музики у поєднанні з національними традиціями, вони у вокально-інструментальній формі солоспіву мали можливість проявити яскравий мелодичний хист, глибинне розуміння та відчуття поетичного слова. На переконання Л. Кияновської, жоден інший жанр так як камерно-інструментальний, «не може вразити чистотою ліній, що взаємодоповнюють одне одного, представити вишукану гру розуму, який розглядає світ з різних позицій, досягаючи у цьому абсолютної гармонії і досконалості, не використовуючи здебільшого для цього чисто зовнішніх ефектів, а перебуваючи у сфері глибокого занурення у духовний вимір» [3, с. 8]. Як і в камерно-інструментальній, так і у камерно-вокальній музиці найбільш повно розкривається можливість досягнення внутрішнього, особистого, інтимного світосприйняття.

Сольна пісня, солоспів, романс – стали тією сферою, в якій найбільш виразно могли проявитися творчі сили українських виконавців. Дослідження творчої діяльності українських галицьких співаків першої половини ХХ століття свідчить про інтенсивне залучення ними до концертного репертуару камерних вокальних творів. А відтак можемо говорити і про їх вагомий роль у популяризації камерної вокальної лірики українських, польських, німецьких, російських, особливо ж галицьких композиторів – їхніх сучасників.

Мета статті – розкрити значення концертно-камерного доробку у діяльності українських галицьких співачок та його популяризації.

Для розкриття теми вибрано постаті Олександри Любич-Парахоняк, Марії Сабат-Свірської та Олени Дмитраш, виконавська діяль-

ність яких на теренах Галичини протікала від 10-х до початку 40-х років ХХ століття.

Яскравою оперною та концертно-камерною співачкою була **Олександра Любич-Парахоняк** (справжнє прізвище Парахоняк; 14.03.1892 р., м. Станіславів – 23.02.1977 р., смт. Винники біля Львова) – оперна та камерна співачка (лірико-драматичне сопрано). У дитинстві та юності жила у с. Копичинці та м. Тернополі, де виступала в концертах та аматорських виставах. У 1904 році переїхала з родиною до Львова. Брала лекції співу у приватній школі В. Баронча. У 1907–1912 рр. навчалася у Вищому Музичному Інституті ім. М. Лисенка (клас фортепіано Г. Ясеницької, вокалу – З. Козловської, теорії музики – С. Людкевича). Вдосконалювала вокальну майстерність у О. Мишуги (1912–1914 рр.) та Ч. Заремби (1916–1917 рр.) [7, с. 426; 8, с. 374].

Володіючи красивим природним голосовим матеріалом, О. Любич-Парахоняк розпочала співацьку діяльність в концертах «Львівського Бояна» та «Бандуриста». Водночас, навчаючись у Вищому Музичному Інституті, співала у щорічних «пописах». Оцінюючи виступи окремих виконавців-учнів, С. Людкевич у рецензії 29 червня 1909 року зазначав: «З продукції сольного співу одна, найважливіша, п. О. Вахнянинівної, мусіла, на жаль, відпасти; з прочих трьох найбільше признання належиться, безперечно, п. О. Парахоняківній, а саме, задля прегарного голосового матеріалу, як і певної, і чистої інтонації – так рідкої у високих сопрано. Годилося б при дальшій науці звертати бачнішу увагу на м'якість і заокруглення, особливо вищого регістру тонів» [6, с. 433].

У 1912 році О. Любич-Парахоняк отримала стипендію від Музичного Товариства ім. М. Лисенка у Львові і, прагнучи вокального вдосконалення, здійснила поїздку у Варшаву до О. Мишуги. «Мені хотілося стати справжньою артисткою. Для цього треба було далі вчитися, виїжджати кудись, бо у Львові справа викладання співу ще не була на дуже високому рівні» [9, с. 99], – передає її слова Я. Михальчишин у статті «Оперна співачка небуденних акторських здібностей».

У Варшаві О. Любич-Парахоняк навчалася до Першої світової війни. Про успіхи молодої співачки дізнаємось з листа-рекомендації, написаного О. Мишугою до Музичного Товариства ім. М. Лисенка: «Отсим посвідчую, що панна Олександра Парахоняківна училась у мене в школі Варшавського тов[ариства] муз[ичного] в класі соло-співу через два роки і зробила відзначаючі поступи в розвою голосу,

вокальної техніки як і застосування тих средств голосових в інтерпретації різних композицій, написаних на голос сопрано лірично-драматичного» [10, с. 619].

З 1916 року О. Любич-Парахоняк продовжила вокальні заняття у Ч. Заремби. У 1917 році її запросили виступити на сцені Львівської опери в опереті «Обер-Штейгер» К. Целлера. У Львові співачка виконувала головні партії в операх «Галька» С. Монюшка (Галька), «Ріголетто» Дж. Верді (Джільда), «Чіо-Чіо-сан» Дж. Пуччіні (Батерфляй) та оперетах «Орфей у пеклі» Ж. Оффенбаха, «Лилик» Й. Штрауса тощо. Брала участь у концертах, де виконувала оперні арії та камерні вокальні твори. Звертаємось до рецензії С. Людкевича на концерт О. Любич-Парахоняк, В. Барвінського та Є. Перфецького, що відбувся 5 жовтня 1920 року: «Співачка гром. Парахоняківна виступила з „ювелірною” арією з „Фауста” і серією пісень. Голос співачки трохи навіть скріпився, іменно ж у середині, зрештою, всі гарні прикмети голосу, дикції і техніки остали в повній силі і виявилися особливо в другій половині арії й у піснях Чайковського і Гріга. Хіба якоюсь тремою треба пояснити легку дрож голосу з початку виступу і хвилеве стемнювання гарного, з природи ясного тембру, яке опісля зникало без сліду» [6, с. 461].

О. Любич-Парахоняк була також солісткою Українського Незалежного Театру товариства «Українська бесіда», з успіхом поєднуючи вокальну та сценічну майстерність. Виконувала партії Оксани («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського), Настусі («Пан Сотник» Г. Козаченка), Катерини («Катерина» М. Аркаса), в якій «не тільки голосово, але й зовнішньою появою, а навіть грою, дала креацію справді сценічну і гарну» [6, с. 466], – зазначав С. Людкевич, стежачи за діяльністю українського музично-драматичного театру.

З великим успіхом співачка виступала у Поморській опері. У її репертуарі, крім головної партії в опері «Галька» С. Монюшка, були: Маженка («Продана наречена» Б. Сметани), Татьяна та Іоланта («Євгеній Онегін» та «Іоланта» П. Чайковського), Аїда («Аїда» Дж. Верді), Мікаела («Кармен» Ж. Бізе), Маргарити («Фауст» Ш. Гуно). Я. Михальчишин у статті «Оперна співачка небуденних акторських здібностей» подає цитату польського музичного критика А. Добровольського, у якій висвітлюється виконання співачкою ролі Гальки: «П. Любич прекрасно справилася з роллю. Вона переборолала вокальні труднощі, а в драматичному плані виконала роль на високому артистичному рівні. Вже сам зовнішній вигляд артистки настроїв публіку до її драматичного таланту. У неї прекрасна міміка і

поведінка на сцені, небуденні акторські здібності. Симпатичне сопрано п. Любич вражає особливо в ліричних епізодах» [9, с. 101].

У камерному репертуарі О. Любич-Парахоняк було чимало творів С. Монюшка, С. Рахманінова, П. Чайковського, Е. Гріга, Р. Шумана, Ф. Шуберта, М. Лисенка, Д. Січинського, Я. Степового, К. Стенценка тощо. Співачка була одним з перших (з 1916 р.) і довголітніх популяризаторів романсів та обробок народних пісень В. Барвінського. Вона часто виконувала твори С. Людкевича, з яким співачку пов'язувала творча дружба. Композитор присвятив їй соловієві на слова О. Олеса «Піду втечу» і «Тайна» [7, с. 426–427].

О. Любич-Парахоняк часто виступала з добродійними концертами, а також на ювілейних вечорах пам'яті Маркіяна Шашкевича, Тараса Шевченка. Тривалий час до Шевченкіани співачки входили твори М. Лисенка «Нащо мені чорні брови», «Садок вишневий коло хати», «Туман, туман долиною», «Якби мені черевики», «І широку долину», «Зацвіла в долині», а також арії з опери «Утоплена» [7, с. 426]. У співі та грі співачки критика відзначала серйозний та відповідальний підхід до справи. Слухачі любили артистку та обдаровували її щедрими оплесками.

У 1932 році О. Любич-Парахоняк поселилася у Винниках біля Львова, а в 1937 році назавжди залишила сцену.

Марія Сабат-Свірська (22.03.1895 р., с. Помонята, біля Рогатина – 6.04.1983 р., м. Рівне) – оперна та концертно-камерна співачка (ліричне сопрано), педагог. До Першої світової війни навчалася у Вищому Музичному Інституті ім. М. Лисенка (клас вокалу З. Козловської, теорії музики – С. Людкевича) та консерваторії Польського Музичного Товариства (1922–1926, клас Ч. Заремби). Театральний дебют співачки відбувся у серпні 1926 року¹ на сцені Львівської опери в опереті «Сільва» Імре Кальмана² [8, с. 507].

М. Сабат-Свірська водночас займалася концертною діяльністю, яку розпочала ще у 1912 році. Співала у «Львівському Бояні», диригентом якого був С. Людкевич. Вона «з великим захопленням розповідала про репетиції, як приємно минав час, незважаючи на те, що диригент був вимогливий, кропітко домагаючись ідеального виконання партій, про творчу співпрацю з композитором Людкеви-

¹ У художньо-документальному нарисі О. Комаринець «Марія Сабат-Свірська про себе і свій час» зустрічаємо іншу дату – 1925 рік (с. 26–27).

² Каталог тематичних виставок (1992–1996 рр.) Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької у Львові / Упор. Д. Білавич, вст. ст. Л. Яросевич. – Львів, 1998. – 104 с., іл. (с. 54).

чем» [4, с. 25]. Виконувала також і сольні твори С. Людкевича «Піду від вас» на сл. О. Олеся, «Я й не жалую» на сл. А. Кримського, які композитор сам вивчав з молододою співачкою та акомпанував їй. Пізніше у творчому доробку М. Сабат-Свірської були кращі зразки вокальної лірики композитора: «Спи, дитинко моя» на сл. П. Карманського, «Тайна» на сл. О. Олеся, «Одна пісня голосенька» на сл. У. Кравченко. Згодом С. Людкевич часто рецензував її концерти. Зокрема, у травні 1926 року він писав: «На концерті виступила (по довшій перерві) відома співачка п. М. Сабат-Свірська, учениця професора Заремби, і зробила відспівуванням двох пісень Степового якнайкраще враження як під оглядом голосовим, так і під оглядом артистичного виконання. П. Свірська може вважатися нині одною з найкращих наших нечисленних концертних сил» [6, с. 498].

У 1926–1929 рр. М. Сабат-Свірська працювала в Торунській опері та один рік у Варшавській опереті. Виступала в операх: «Фауст» Ш. Гуно (Маргарита), «Дочка кардинала» Ж. Ф. Галеві (Євдокія), «Богема» Дж. Пуччіні (Мімі), «Демон» А. Рубінштейна (Тамара), «Бал-маскарад» Дж. Верді (Амелія), «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського (Оксана); в оперетах: «Циган-прем'єр» І. Кальмана (Сільва), «Принцеса цирку» Ф. Легара (Єва) тощо.

Повернувшись до Львова у 1930 році, М. Сабат-Свірська розпочала концертну діяльність: виконувала твори Ф. Шуберта, Р. Шумана, Е. Гріга, І. Падеревського, С. Невядомського, М. Карловича, В. Желенського, пропагувала українські народні пісні. Вона майстерно інтерпретувала солоспіви М. Лисенка, В. Матюка, Д. Січинського, О. Нижанківського, А. Вахнянина, С. Людкевича, В. Барвінського, Н. Нижанківського. Наприклад, С. Людкевич вважав співачку «безконкурентною інтерпретаторкою» пісень О. Нижанківського [6, с. 615].

З 1932 року М. Сабат-Свірська брала активну участь у мистецькому гуртку «Богема», який очолювали композитори та піаністи В. Балтарович та Н. Нижанківський. Члени цього об'єднання організовували вистави, імпровізовані концерти та вечори, постійно працювали над самовдосконаленням. Духовним наставником та учасником цих заходів був В. Барвінський.

У 1938 році в концерті «Старогалицькі пісні», з якими виступив хор «Сурма», М. Сабат-Свірська виконала низку солоспівів В. Матюка та А. Вахнянина. З приводу цього концерту в часописі «Діло» 15 квітня 1938 року С. Людкевич писав: «Незважаючи на теперішню

нашу концертну мізерію і кризу та незважаючи на те, що наша старогалицька скарбниця не така вже стара й багата, щоб її експлуатувати на довгу мету, все ж таки концерт пройшов, під моральним оглядом, удатно й симпатично та засвідчив ще раз, що наша старогалицька музична культура не така вже вбога, щоби при гарнім опрацюванні й виконанні потребувала стидатися перед Європою» [6, с. 588]. Сольні номери С. Людкевич називає «гарними квітами в китиці програми концерту», а їх виконавицю як таку, що «має усталене ім'я і марку» [6, с. 588].

Камерні концерти 1930–1940-х років М. Сабат-Свірська проводила тематично як своєрідні музичні лекторії, інколи за участю співаків М. Голинського, М. Дуди, І. Романовського, або читця художнього слова Лесі Кривицької. Серед них: «Концерт інтимної музики», «Стародавні галицькі пісні та романси», «Вечір творів О. Нижанківського», «Концерт оперних арій», «Вечір української пісні», «Твори сучасних львівських композиторів», «Вечір творів Н. Нижанківського», «Вечір пісень О. Бобикевича» [6, с. 440]. Великий успіх мав «Вечір пісень Василя Барвінського» [11, с. 110–111]. Зі своїми концертами вона виступала у Тернополі, Стрию, Самборі, Станіславові та інших містах Східної Галичини.

М. Сабат-Свірська брала участь у багатьох ювілейних концертах, присвячених відомим мистецтвознавцям, композиторам, визначним діячам культури, зокрема М. Лисенкові, О. Нижанківському, Д. Січинському, В. Барвінському. Постійним акомпаніатором співачки був Н. Нижанківський, твори якого також входили до концертних програм співачки [4, с. 27–28].

Разом з О. Бандрівською, І. Шмериківською-Приймовою, В. Витвицьким та М. Колесою М. Сабат-Свірська була в складі журі конкурсу молодих співаків, що відбувся у Львові 22–25 травня 1939 року [5, с. 114]. Це свідчило про її авторитет у музичних колах.

На початку 40-х рр. М. Сабат-Свірська працювала солісткою Львівського радіо із співаком М. Скала-Старицьким, композиторами Н. Нижанківським та Є. Козаком.

У 1942 році співачка залишила артистично-виконавську діяльність і перейшла на педагогічну роботу: спершу працювала у музичних школах та Львівському педагогічному інституті, відтак – у Львівському музичному училищі. Першочергового значення надавала правильній побудові «інструменту» співака. На увагу заслуговують спогади О. Комаринець «Незабутня вчителька вокалу», вміщені у її художньо-документальному нарисі «Марія Сабат-Свірська про себе і свій час» (1995). Автор намагається дослівно, «цитатно»

передати емоційні настанови свого педагога, як от: «Зівок! Зівок! Притиш галасливий звук, пускай не в ніс, а у переднісся. Хай аж дзвонить! Прикривай голосні звуки, зокрема „е“, „а“. При найтихішому виконанні умій володіти голосом і надавай йому потрібного напруження. Звук твого голосу повинен бути і простий, і натуральний, і заокруглено гордий, і без напруження співучий, а де треба – переконливо задушевний. Коли передаєш глибоку тугу, відчай, горе людини – навпаки, напружений без завивання: „Схилились – і вмерли... А тут, мов на сміх, засяяло сонце над тру-у-па-ми їх!!!“»³ [4, с. 52].

Основою навчально-педагогічного репертуару в класі Сабат-Свірської була народна пісня. О. Комаринець згадує, що її викладачка «знала сотні народних пісень і співала їх, здавалось, безперестанку. <...> Народні українські пісні у її виконанні заповнювали наші душі, зворушували серця. А кожна лекція!? Це вже розумію тепер: то була велика школа вокалу! Спочатку тренувальні й численні ритмічні вправи. Тоді виучувану пісню проспівує сама. Пояснює. Слухаю уважно, а потім виконую самостійно. <...> Після виконання пісні дає аналіз кожної проспіваної фрази, коментує зміст твору. Підказує, як правильно володіти голосом, як розмірити темп до обґрунтованого розуміння тексту і т. п.» [4, с. 51]. «Ваше завдання, – говорила М. Сабат-Свірська своїм учням, – невпинно черпати із цілющого джерела фольклору мелодику і зміст народних пісень, відчуті дух епохи, напрямки духовного руху, збагачувати його, хто чим може, – тоді хоч скромно, але своє покликання ви виконаєте» [4, с. 50]. Також пропагувала твори італійських, польських композиторів.

М. Сабат-Свірська була працелюбним, справедливим, сумлінним педагогом. Часто виступала на тематичних вечорах, по радіо, з лекціями. Мала пошану слухачів і велику любов учнів. Ніколи не практикувала нав'язливих повчань, настановних лекцій, а своїм «власним життям, власним прикладом учила нас, яким шляхом іти, як жити і творити. <...> Виваженою, мудрою думкою уміла відстояти себе й інших, хоча була завжди скромна, не любила дешевого вихваляння і штучного захоплення» [4, с. 56–57].

У 1951 році М. Сабат-Свірська разом із сином виїхала до м. Рівне, де продовжила педагогічну працю у вечірній музичній школі. Її вагомий внесок в українську музичну та вокальну культуру є незаперечним.

³ Так відбувалася праця М. Сабат-Свірської над романсом М. Лисенка «Айстри» на вірші О. Олеся.

Олена (Гая) Дмитраш (18.02.1902 р., с. Мишин, Коломийщина – 24.07.1952 р., с. Решоти Красноярського краю) – оперна та камерна співачка (лірико-драматичне сопрано), педагог.

О. Дмитраш зростала у музичній родині. З 1913 року була солісткою шкільного хору Б. Вахнянина. Навчалася у Вищому Музичному Інституті ім. М. Лисенка (1913–1917 рр.), згодом в Оперній школі у професорів З. Козловської та Ч. Заремби. З 1923 по 1929 рік вдосконалювала вокальну майстерність у Варшавській консерваторії (клас Маргот Кафталь).

Після закінчення консерваторії молодій співачці запропонували стати солісткою Варшавської опери, та вона залишилась у Львові.

Наприкінці серпня 1929 року О. Дмитраш дебютувала на сцені Львівської опери в партії Сантуцци («Сільська честь» П. Маскани). С. Людкевич, відзначаючи великий мистецький ріст співачки, на сторінках часопису «Діло» писав: «Для тих, які знали п. Г. Дмитраш ще як молоденьку дівчину перед війною в нашій Музичній інституті ім. Лисенка, вчорашній її дебют у міському театрі в ролі Сантуцци (оп. „Cavalleria rusticana”) мусів бути милою несподіванкою. Співачка по довгих совісних студіях явилася на сцені вже доволі „готовою”. Її колись невеличкий матеріал значно розширився й окріп, а всі регістри стали вирівняні й – за виїмком ще найвищих – доволі легко опановані й заокруглені. Сценічно явилася п. Г. Дмитрашівна також уже, як на першій виступ, значно завансованою і, за виїмком деяких моментів „ревнивости”, трохи ще „роблених”, виявила навіть чимало правдивого сценічного хисту і темпераменту. Особливо коли зважиться, що партія Сантуцци, як голосово, так і сценічно, не належить до легких, успіх п. Дмитрашівної покажеться ще далеко більший. Мусимо радіти, що в нас, у Львові, зростає щороку число наших оперних співачок [...]» [6, с. 516].

Прихильними були й оцінки польських критиків, які відзначали «чудовий, сильний голос, чистоту інтонації, чітку дикцію, щирість почуттів, продуману сценічну гру. Звичайно, зверталась увага і на певні недоліки виконання, пов'язані із хвилюванням, браком сценічного досвіду» [2, с. 45].

У репертуарі О. Дмитраш були партії: Оксани («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського), Наталки («Наталка-Полтавка» М. Лисенка), Гальки (однойменна опера С. Монюшка), Баттерфляй («Чіо-Чіо-сан» Дж. Пуччіні). Співачка також виконувала головні партії в оперетах «Циганський барон» Й. Штрауса, «Княгиня чардаша» І. Кальмана, «Весела вдова» та «Циганська любов» Ф. Легара, «Чорноморці» М. Лисенка.

Різноманітним був камерний репертуар О. Дмитраш. На концертах у Львові, Тернополі, Станіславові, Коломиї вона виконувала, крім оперних арій, солоспіви М. Лисенка, Д. Січинського, Остапа та Нестора Нижанківських, В. Барвінського, С. Людкевича, К. Стеценка, М. Рegera, С. Рахманінова та ін. [7, с. 484–485].

Характеризуючи виконавську майстерність та голосові особливості співачки, С. Людкевич у рецензії на «Вечір пісень та оперних арій п. О. Дмитраш», опублікованій 4 травня 1939 року в часописі «Діло», зазначав: «П. О. Дмитрашівна як сопраністка і голосово, і технічно виявляє багато гарних прикмет, які дозволяють їй опанувати й засвоїти собі у виконанні всякі співочі стилі поважного напрямку. Її соковите, велике та об'ємисте сопрано, здається, більше схильне до драматичних акцентів, ніж до м'якої лірики, але культура і техніка голосу дозволяє співачці також на гарне виконання нижніх нюансів піано» [6, с. 612].

Варта уваги критична рецензія В. Барвінського на той самий концерт. Композитор висловлює здивування з приводу нечастих виступів співачки, яка, на його думку, є «незвичайно цінною силою з дуже поважними й цінними голосовими і виразовими засобами». Її великий голосовий матеріал, яким «співачка володіє дуже добре, передиспонує її в першу чергу на оперову сцену. Тому й найкраще випали оперові арії з „Cavalleria Rusticana“, „Аїди“ чи „Жидівки“, чи такі пісні, як драматична коліскова Людкевича „Спи, дитинко моя“, Рахманінова „Я жду тебе“ і т. п. В деяких аріях та піснях, – зауважує критик, – домагалися б ми виразнішої дикції та більш вирівняної ритмічної лінії і покинення лишнього отягання. Пісні такої тонкої вокально-виразової фактури, як Рegera „Marias Wiegenlied“, чи Лисенка „Ой, стрічечка“ менше підходять під характер голосу і вдачі співачки, та вони в нічому не ослабили загального успіху того вечора, що дає співачці повну легітимацію інтенсивної участі в нашому концертному житті, що з притиском підкреслюємо» [1, с. 87].

Подальші творчі плани О. Дмитраш перекреслила Друга світова війна. До 1941 року, як свідчить документ, що зберігається у Музично-меморіальному музеї Соломії Крушельницької у Львові, вона працювала у Львівському відділі мистецтв на посаді інспектора музики та музично-учбових закладів. Відомостей про життя співачки під час війни немає.

У повоєнні роки (1945–1949) О. Дмитраш вела клас сольного співу в Станіславівському (тепер Івано-Франківському) музичному училищі. Серед її учнів були: Михайло Головащенко, Михайло Гри-

нишин, Любомира Любінецька, Ірена Целевич, Дарія Паладійчук-Ієвенко, О. Колодницька, Клавдія Чернет.

І. Целевич про свою першу зустріч з О. Дмитраш писала: «Пам'ятаю, як встала з-за фортепіано після прослуховування і яке враження зробила на мене її постать. Вигляд був імпонуючий, голос хвилюючо м'який, глибокий, фігура класичної форми, вираз обличчя приємний; вся якась величава. Легко уявлялося її на сцені оперного театру» [2, с. 47].

Подаючи необхідну науково-теоретичну інформацію, О. Дмитраш намагалась у доступній формі донести її до учня, розвиваючи при цьому його уяву, асоціативне мислення. Цікавими є зафіксовані у спогаді І. Целевич думки її педагога щодо роботи над співацьким диханням, над відчуттям його «компактності»: «Коли розкидати сіно по кімнаті, то здаватиметься, що його є дуже багато. Але, якщо те саме сіно щільно спресувати, то його буде зовсім мало, хоча вага сіна не зміниться. Так і повітря треба набирати в легені спресовано, з передбаченням його використання далі» [2, с. 47].

Зі спогадів Л. Любінецької дізнаємося, що О. Дмитраш «дуже любила свою роботу, <...> була розумним і терпеливим педагогом. Водночас відзначалась великою вимогливістю. Наполягала, щоб учні співали лише вибраний нею репертуар, співали грамотно, шануючи свій голос» [2, с. 47]. Вона щедро ділилася своїми знаннями та досвідом, щиро радіючи успіхам своїх вихованців.

У грудні 1949 року О. Дмитраш було заарештовано та вивезено до Красноярського краю. Важкі умови життя та праці підірвали її здоров'я, і невдовзі, 24 липня 1952 року, вона передчасно померла. «Неможливо передбачити, яких успіхів могла б досягти ця винятково талановита жінка. Скільки недоспіваних пісень, скільки образів залишилося невітленими...» [2, с. 48] – пише у статті «Олена Дмитраш: сторінки трагічної долі» старший науковий працівник Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької у Львові Мар'яна Зубеляк.

Підсумувати вище викладену інформацію, належить зробити декілька узагальнень.

1) Творчі долі співачок дуже подібні. Як творчі особистості, вони формувалися в одному середовищі, спілкувалися фактично з одними і тими ж митцями – композиторами, піаністами, співаками, мали спільних досвідчених та авторитетних педагогів (зокрема З. Козловську та Ч. Зарембу), навчалися у тих самих закладах; їхнє знайомство з виконавським мистецтвом спершу відбувалося у співацьких хорових колективах, де вони співали у хорі і мали сольні

виступи; усі три співачки володіли хорошими природними голосовими якостями.

2) Їхнє творче становлення та виконавська діяльність пов'язані з львівськими, а також і польськими мистецькими осередками (Варшава, Торунь, Катовіце, Познань тощо).

3) Поруч з оперним репертуаром камерний обширний виконавський доробок займав у творчості співачок вагоме місце.

4) Камерна виконавська творчість дала їм можливість розкрити якнайкращі голосові та артистичні якості, продемонструвати високу виконавську культуру, про що свідчать численні відгуки авторитетних рецензентів: саме у невеликій вокально-інструментальній формі солоспіву яскраво проявився вокальний хист цих співачок, розвинулось тонке розуміння та відчуття поетичного слова, краси поетичного образу.

5) Усі три виконавиці долучилися до популяризації камерної вокальної лірики польських, німецьких, російських, українських, особливо ж галицьких композиторів – їхніх сучасників.

6) Олександрю Любич-Парахоняк, Марію Сабат-Свірську та Олену Дмитраш вважаємо визначними представницями львівської вокальної школи, яка, на нашу думку, тяжіла здебільшого до інтелегентно-стриманої, технічно вишуканої камерності.

Література

1. Барвінський В. Вечір оперових пісень та арій у виконанні Олени Дмитраш / В. Барвінський // Українська музика. Хроніка й рецензії. – 1939. – Ч. 3. – С. 87.
2. Зубеляк М. Олена Дмитраш: сторінки трагічної долі (на матеріалах фондів Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької) / М. Зубеляк // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство, 2002. Вип. 2. – С. 44–48.
3. Кияновська Л. Специфіка камерно-інструментального мислення Мирослава скорика (на прикладі творів останнього двадцятиріччя) / Л. Кияновська // Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія. Практика. – Випуск 25 (до 60-річчя кафедри камерного ансамблю та квартету ЛНМА ім. М. Лисенка). – Львів: Сполом, 2011. – С. 7–16.
4. Комаринець О. Марія Сабат-Свірська про себе і свій час: Худож.-докум. нарис / О. Комаринець; Слово про авт. Р. Кудлика. – Львів: Каменярь, 1995. – 61 с.
5. Конкурс молодих піаністів і співаків / «Українська музика». – 1939. – Ч. 2.

6. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / С. Людкевич. – У 2-х т. / Упор., ред., пер., прим. і бібліографія З. Штундер. – Львів: Дивосвіт, 2000. – Т.2. – 816 с.
7. Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника) / П. Медведик // Записки НТШ. Т. ССХХVI. Праці музикознавчої комісії. – Львів: НТШ, 1993. – С. 370–455.
8. Митці України: Енциклопедичний довідник / Упор. М. Лабінський, В. Мурза. – К.: У Е, 1992. – 848 с.
9. Михальчишин Я. З музикою крізь життя / Я. Михальчишин; упор., вст. стаття Л. Мелех-Яросевич. – Львів: Каменярь, 1992. – 232 с.
10. Олександр Мишуга. Спогади. Матеріали. Листування / Упор., вст. стаття та прим. М. Головащенко. – К.: Муз. Україна, 1971. – 780 с.
11. Савицький Р. Вечір пісень Василя Барвінського [виконавці – М. Сабат-Свірська (сопрано), Н. Нижанківський (фортепіанний супровід), Р. Криштальський (скрипка)] / Р. Савицький // Українська музика. Хроніка й рецензії. – 1938. – № 6. – С. 110–111.

Мирослава Жишкович. Камерний репертуар у концертній діяльності українських галицьких співачок першої половини ХХ століття. У статті розкриваються питання значення камерного репертуару в концертній діяльності галицьких співачок та його популяризації. Для розкриття теми вибрано постаті трьох українських галицьких оперних та концертно-камерних співачок – М. Сабат-Свірської (ліричне сопрано), О. Любич-Парахоняк та О. Дмитраш (обидві лірико-драматичне сопрано), творчо-виконавська діяльність яких на теренах Галичини протікала від 10-х до початку 40-х рр. ХХ століття.

Ключові слова: українські галицькі співаки, камерно-вокальне виконавство, камерний репертуар.

Мирослава Жишкович. Камерный репертуар в концертной деятельности украинский галицийских певиц первой половины ХХ века. В статье раскрываются вопросы значения камерного репертуара в концертной деятельности галицийских певиц и его популяризации. Для раскрытия темы избраны фигуры троих украинских галицийских оперных и концертно-камерных певиц – М. Сабат-Свирской (лирическое сопрано), А. Любич-Парахоняк и Е. Дмитраш (обе лирико-драматическое сопрано), творчески-исполнительская деятельность которых на территории Галиции длилась от начала 10-х до начала 40-х гг. ХХ века.

Ключевые слова: украинские галицийские певицы, камерно-вокальное исполнительство, камерный репертуар.

Myroslava Zhyshkovych. Chamber repertoire in the concert activity of ukrainian singers in Galicia (first half of the 20th century). The article covers the issue of value of the concert and chamber repertoire in the activity of Galician singers and its popularization. To examine the topic, there were selected three personalities of Ukrainian Galician opera and concert-chamber singers – M. Sabat-Svirs’ka (lyrical soprano), O. Liubych-Parakhoniak and O. Dmytrash (both – lyrical and dramatic soprano), whose creative and performance activity in Galicia proceeded between the 1910s and 1940s.

Keywords: ukrainian singers in Galicia, chamber-and-vocal performances, concert activity.
