

12. Исторична постановва [передовиця] // Радянська музика. – 1937. – № 4. – С. 3–5.
13. Козицький П. Про методи й музичне виробництво // Культура і побут. – 1925. – 5 липня.
14. Козицький П. Що таке «давидовщина» і чому ми з нею боремося / Пилип Козицький // Музика масам. – 1930. – № 1–2. – С. 10–16.
15. Композитори Радянської України вітають вирок про розстріл троцькістсько-зінов'євської банди фашистів // Радянська музика. – 1936. – № 5. – С. 9–13.
16. Косенко В. Листи / В. С. Косенко // Віктор Степанович Косенко: погляд з 90-х років: Сб. ст. – К., 1997. – С. 8–17
17. Костенко В. Націоналістичні концепції у моїх музично-критичних працях / В. Костенко // Радянська музика. – 1933. – № 10. – С. 26–28.
18. Міхайлов М. До редакції журналу «Радянська музика» / М. Міхайлов // Радянська музика. – 1934. – № 4. – [С. 3 обкладинки].
19. Постанова ЦК КП(б)У про реорганізацію національних шкіл в Україні (10 квітня 1938 р.) // Історія української культури : зб. матеріалів і документів. – К. : Вища школа, 2000. – С. 357–358.
20. Проти формалістичного трюкацтва // Радянська музика. – 1936. – № 1. – С. 36–38.
21. Ржевська М. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи : монографія / Майя Ржевська. – К. : Автограф, 2005. – 356 с.
22. Скороход В. Спогади про В. С. Косенка / В. Г. Скороход // Радянська музика. – 1939. – № 5. – С. 44–47.

*В статтє идєт рєчє о характерє музикальнє-културнєгє прєцєсє в сєвєтськєй Укрєинє 1930-х гг., о присущих єтєму врємєннєму отрєзку тєндєнцєях: разєблєчєниє «буржєуазнєгє национализма», борьбє с «формализмом» в музыкє, измєнєнии отнєшєния к наслєдиєу классикєв украинськєй музыки, регламентации композиторськєгє творчєства и т. д. Проанализированы особеннєсти положєния композитєрєв, условия их творчєства в тоталитарнєм гєсударствє. Сделан вывод о 1930-х гг. в украинськєй музыкє как антитєзє первєй трєти ХХ в.*

*Ключєвыє слєва: композиторськє творчєство, традиция, «формализм в музыкє», модернизм, соцєреализм.*

*The article deals with nature of musical-cultural process in Soviet Ukraine of 1930s and trends peculiar of this time line: «bourgeois nationalism» revelation, fighting with «formalism» in music, change of attitude to heritage of classics of Ukrainian music, regulation of composers' creative work etc. Peculiarities of situation of composers, conditions of their creative work in totalitarian state have been analyzed. Conclusion on 1930s in Ukrainian music being an antithesis to the first third of the 20<sup>th</sup> century has been made.*

*Key words: composers' creative work, tradition, «formalism in music», modernism, socialist realism.*

УДК 78.15 : 78.40

Ядвіга Ухила-Зроскі

## МУЗИКА МОВОЮ ЗВУКІВ І ТИШІ

*Авторка статті обґрунтувала роль психологічних чинників у розумінні і сприйнятті музики. Наводить вибрані положення польських і закордонних дослідників у сфері виховання психічних процесів, що підтримують творчу і співтворчу поведінку людини. Приближує основні положення методики Батті Штраус і вказує на багато можливостей її застосування в дидактичній і терапевтичній праці. В заключній частині статті подає власні віршовані тексти як приклади творчих завдань для малих дітей.*

*Ключові слова: слухання музики, розуміння музики, методика Батті Штраус, гра, творчість*

### Музика як джерело пізнавального і семантичного змісту

Найчастіше пізнаємо музику через її безпосереднє слухове, візуальне, мануальне сприйняття. Цей процес має дієвий характер, адже завжди пов'язаний з психічними діями. Сприйняття діяльність людини розпочинається психічною активністю, тобто дієвими пізнавальними процесами, які ангажують увагу, спостереження, пам'ять, мислення і уяву.

Процес пізнання музики охоплює складну структуру. Розпочинається він насамперед слуховим досвідом, отриманим у формі подразників, тобто, звуків. Ці подразники можуть викликати відчуття задоволення, приємності, прийняття, схвалення почутої музики і згодом, впливати на формування емоційного відношення до неї у вигляді позитивного наставлення та емоцій. В залежності від якості отриманих подразників, вони можуть бути також джерелом байдужих чи негативних емоцій.

Музику завжди творять звуки, упорядковані в логічному, семантичному, формальному і значеннєвому сенсах. Ці характеристики, укладені і поєднані композитором в одну цілісність, власне творять музичний твір. Звук є його елементом, що виступає як складне у своїй внутрішній структурі явище.

Тому й музична нотація не є здатною передати усі параметри, що торкаються виконання музичного твору і його розуміння. Як нотація, так і композиція взаємно доповнюють одне одного. Музична нотація є мовою, яка удокладнює те, що композитор може і хоче сказати. Саме тому багато сучасних педагогів, психологів і музикознавців називають музику «мовою звуків» [1, с. 32]. Музична мова оперує системою засад, що узагальнюють сенс існування окремих музичних знаків і кодів, витворених музичною нотацією. Однак графічний запис твору є малопрецизійним і лише наближає до композиторської інтенції. Він є музичним кодом для виконавця. Проте кожен виконавець може цей код відчитати і зрозуміти у різний спосіб.

Казімеж Штокгаузен стверджує: «Досконалої нотації не існує. Чи мала б вона бути такою, щоб можна було негайно уявити як повинен звучати твір? Заовте мені таку. ... Коли читаємо музику, краще її собі уявляти, аніж увесь час задумуватись, що означають знаки» [2, с. 54]. Графічний запис музики подає інформацію лише про її базовий характер: метр, звуковисотність і час тривання звуків, а також загальні вказівки, що відносяться до їх звучання, не деталізуючи всіх елементів твору. Графічний запис не є настільки досконалим, аби окреслити з великою докладністю спосіб видобування кожного звуку, усі відтінки його напруги, відповідну барву, допустиму свободу фразування і агогічних відхилень, усіх нюансів, що залежать від індивідуальної концепції виконавця, зумовленої його вразливістю, інтуїцією, знаннями і технічними можливостями.

Отже, музичний твір є своєрідним керованим посланням від того, хто надає закодовану у тексті інформацію, тобто, композитора, – до виконавця, а потім до слухача. Їх порозуміння «опирається на певній конвенції (узгодженості) пережиття звуків і однорідності сприйняття окреслених музичних структур» [3, с. 27], стаючи таким чином досить складним явищем. Музична підготовка слухача дозволяє йому швидше і влучніше відчитати знаки, символи і значеннєвий зміст музики. В іншому випадку недостатність навичок відчитання тексту обмежує його розуміння і спричиняє те, що сприйняття музики є лише поверхневим досвідом і хвилиним слуховим контактом.

Абрахам Молес теж пише про обмеження нотного запису, який є лише носієм семантичної інформації, однак не передає інформації естетичної, яку виконавець повинен відчитати правильним та властивим для себе чином, що, своєю чергою, залежить від його інкультураційного досвіду стосовно стилю, епохи, характерних рис даного композитора [4, с. 59–60]. Роблячи спробу вияснити складеність музичної нотації, А.Молес впровадив поняття семантичної і естетичної інформації.

**Семантична інформація** керується правами логіки, торкається зовнішнього світу, а її ціллю є викликати рішення відносно теперішніх і майбутніх дій, що готують реакцію особи на її прийняття. З цього виникає, що семантична інформація підлягає перекладові з однієї мови на іншу, оскільки опирається на універсальну логіку, спільну для обох мов. Натомість **естетичну інформацію** неможливо перекласти на мову, бо її просто не існує. Вона відноситься не до універсального логічного репертуару музики, а лише до відомостей того, хто надає і сприймає музику, вона набагато більш особистісна.

Послання, які містять семантичний чи естетичний зміст, творять дві протилежні діалектичні спрямовані і в реальності не існують. Вони витворені в процесі сприйняття музики. Зазвичай, маємо справу з обома видами одночасно, піддається зміні лише їх взаємовідношення.

**Участь процесів перцепції, реценції і апперцепції в пізнанні і розумінні музики стає фундаментом її засвоєння.**

**Перцепція** (сприйняття) – це пізнавальний процес, що полягає на суб'єктивному віддзеркаленні перцепієнтом (тим, що сприймає) предметів, явищ і процесів. Процес спостереження проходить дворівнево. Першим є сенсорно-моторний рівень, який реагує в автоматичний спосіб за участі чуттєвих знарядь: зору, слуху, дотику. Головно чуття спричиняються до розпізнавання звуків за висотністю, музичними та значеннєвими характеристиками. Другий рівень, названий **значеннєво-**

дієвим, надає перцепційним (сприйняттевим) процесам поглибленого значення щодо музики та відчуттів і прагнень, які вона несе. Він впливає на формування поведінки людини відносно слуханої музики.

**Отже, сприйняття музики – це пізнавальний процес, пов'язаний із спостереженням музичних явищ, який завжди супроводжують процеси аналізу і синтезу музичного матеріалу, музичні і позамузичні асоціації і уявлення, естетичні оцінки музики.**

В процесі пізнання музики важливу роль відіграє **апперцепція** (утвердження, закріплення), тобто психічний процес, що полягає на спостереженні музичних характеристик, керований увагою, і пов'язуванні змісту нових спостережень з попередньо набутим музичним досвідом слухача. Третім у черзі важливим поняттям, що формує пізнавальний процес, є **рецепція**, тобто спостереження. Вона допомагає у найранішому розпізнаванні музичних вражень слухачем [5, с. 24].

#### **Розуміння музики і її зумовлень в поглядах Е. Тарасті**

У своїй книзі «Signs of Music» (Знаки музики) Е.Тарасті висуває тези стосовно зумовлень процесів розуміння музики [6, с. 20]. Подаємо деякі з них:

1. Розуміти музику означає охопити цілість змісту через її деталі. В цьому процесі вимагається концептуалізація як уміння надавати «чомусь» описових рис. Якщо оте «щось» розумію, то можу на цю тему висловитися і описати сприйнятий зміст.

2. Розуміти – переходити зі стану «отримувати інформацію» до стану «знати». В цей спосіб знання, яким посідають, змінюється на особисте, тобто, суб'єктивне відчуття. У почутій музиці завжди потрібно стреміти до поглиблення нових знань. Це може означати, що музика, яку розуміється, надихає до творення нової музики, будучи «відкритою» в іншій, ніж до тих пір формі.

3. Розуміти музику означає осягати текст чи знак як «вузол», «невідоме» у мережі інших знаків і текстів. Тарасті пригадує тут про «семіосферу», котра є «континуумом знаків», вона уможливорює розуміння індивідуальних знаків в обсязі їх найістотніших ознак, властивостей. До поняття «семіосфера» додається також поняття «інтертекст». У цій перспективі міркувань, музичний знак чи текст поєднується з іншими знаками, не лише музичними, створюючи своєрідний «ланцюг інтерпретації». Ключ до такого типу інтерпретації музики полягає у знайомстві і розумінні тексту, а також обізнаності слухача з іншими видами мистецтва та явищами, які створюють культуру.

4. Розуміти музику означає бачити зв'язок між способом висловлювання і змістом висловлювання. Згідно з цією тезою всі елементи, які виступають у музичному творі, становлять спаяну цілість.

Наведені твердження Тарасті в царині розуміння музики вказують, що найкраще розуміє музику той, хто здатний її найвлучніше відчитати, проаналізувати, засвоїти, зрозуміти і перетворити. Допомагає під цим поглядом освітня дорога формування, виховання особи до мистецтва і мистецтвом. Величезну роль у цих освітніх процесах відіграють вчителі музики, терапевти і аніматори музичного мистецтва.

#### **Формування розуміння музики через її активне слухання**

У 70-х рр. ХХ століття Батія Штраус створила концепцію, базовану на системі Карла Орфа. Вчителька, що працювала в Musik Teachers College (Музичний учительський коледж) в Тель-Авіві, завдяки своїй багатолітній роботі зі шкільною молоддю і інноваційному педагогічному чуттю, виробила власну методику праці, звану «активним слуханням музики» [7, с. 194]. Підставою концепції навчання були постулати Карла Орфа, лише оперті на слуханні музики (а не як у Орфа, – в грі на інструментах).

Методика Батії Штраус була затверджена Ізраїльським Міністерством і впроваджена в систему освіти ізраїльських шкіл. Її ефективність виявилася такою суттєвою, що її почали поширювати в інших країнах. Авторці даної статті випала можливість особисто зіткнутися із положеннями цієї методики на Симпозіумі в Зальцбурзі у 1993 році, який проводить Європейське Поліестетичне Товариство з осідком в Музичній академії. Присутні на симпозіумі вчителі музики швидко сприйняли твердження цієї методики і стали її пропагувати у Польщі. Її застосовують до виховання майбутніх вчителів музики дітей дошкільного і шкільного віку. Ідея методики була реалізацією постулату, що кожна дитина є музично здібною і має потенціал для розвитку. Активне слухання музики є досконалим способом аби виховувати її розуміння музики і музичну вразливість. Через дію дитина активізує пізнавальні процеси, головно, увагу, мислення, уяву, спостереження, пам'ять. Ця методика має на меті наблизити до дітей, зокрема, класичну музику.

Активне слухання відбувається з участю рухових, танцювальних, інструментальних занять, мелорецитації, фабуляризації форми, інсценізації музичного змісту через ілюстративні рухи. Під час доповіді і презентації Авторка методики підкреслювала важливість дотримання послідовності дій учня і вчителя як сталого порядку занять і засад поведінки. Ось найважливіші з них:

1. Розбудження пізнавального інтересу в початковій фазі занять;
2. Пристосування тематичних пропозицій уроків, забав і музичних занять до уподобань і потреб дітей;
3. Виховання розуміння музичних елементів поруч із іншими музичними якостями під час презентації музичних творів;
4. Приготування мануального апарату до гри на інструментах, так-звана «гра на ніби» («ніби гра»);
5. Реалізація дидактичного матеріалу слухання музики у зв'язку з грою на інструментах (головно, інструментарій Орфа), рухами і танцем. Спроби створювати власні музичні інструменти;
6. Заохочення під час занять усіх дітей до повної активності без застосування суворого примусу;
7. Ініціювання в групі активного слухання музики через задавання питань, уникання пасивного наслідування. В цій засаді навчання бачимо виховання у дитини свідомого музичного мислення, так-званого «запитального мислення». Цей вид активності торкається психічної сфери дитини і залишає найтриваліший слід в її пам'яті;
8. Активне слухання музики налаштовує дитину на вільне засвоєння всіякого музичного знання: артикуляції звуків, динаміки, гармонії і співзвуччя, будови музичних творів;
9. В заняттях можуть брати участь також родичі, які мають підтримувати дитину через свою діяльну участь в заняттях.

В цій методиці вирізняють окремі етапи праці вчителя над твором:

1. Фабуляризація музики, поєднана з простими ритмічними рухами.
2. Повторення засвоєного на попередніх заняттях музичного змісту і збагачення його новими музичними діями дитини.
3. Застосовування запису музичної партитури, яка виконуватиме роль закріплення засвоєного змісту.
4. Рухова або танцювальна реалізація.
5. Поєднання танцю з інструментальним виконавством.
6. Розмови на тему прослуханої музики і про музику.

Й.Трачинський в своїй публікації [8, с. 92–93] подає багато положень цієї методики. Він вказує на широкі можливості адаптації різних творів незалежно від критеріїв стилю, гатунку і музичної форми. Слухач може через власний вид активності впродовж слухання музики ідентифікувати себе з артистами-виконавцями (наприклад, як співвиконавець і диригент, презентуючи різні музичні дії: гру на уявлених собою інструментах, наслідуючи рухи, які її супроводжують і ін.).

Автор наголошує на свободі у заміні ролей, які діти мають виконувати в даному музичному творі, вихованні власної звукової уяви, творчого вимислу стосовно дій, інспірованих слуханою музикою. Вказує також на можливість презентації дитячих опрацювань перед іншими слухачами (родичами, ровесниками з інших класів, запрошеними гістьми). Показові заняття, виступи, підтримувани оплесками, мотивують дітей до більшої активності і участі в заняттях.

Інтегроване слухання, гра, танець і спів з елементами руху (пантоміми), драми і різних пластичних форм почерпнуті з методики К.Орфа, в якій домінує єдність слова, руху і музики (синкретизм в словах: чую, граю, танцюю, співаю).

Ці дії корисно впливають на дидактичні успіхи вчителя і природнім чином зміцнюють розвиток здібностей у дітей. Ця методика посідає усі вартості, аби бути визнаною як важливий спосіб терапевтичного впливу. В її підвалинах прихована важлива педагогічна ідея, що музично здібними є усі діти, але у різному ступені, тому вибір творчої чи співтворчої активності є індивідуальною дією, що завжди дає позитивний ефект.

Учитель під час застосування методики Батті Штраус повинен також зважати на загальнодидактичні засади навчання, до яких відносимо систематичність, свідому активність, доступність, поступеневе ускладнення, контроль і оцінювання здобутків діянь дитини [9].

Експресія музичних дій дитини в методі Б.Штраус завжди має вигляд пізнання музики через забаву. Експресія гри найчастіше є синтезом багатьох різних форм діяльності, а отже, словесного

виразу, музичного (вокального, інструментального), рухово-мімічного, танцювального, драматичного.

### Музично-ігрове вираження як наука, відпочинок і тиша

Ігрова діяльність дитини є дуже важливою, головно для її духовного життя, самореалізації, розбудження активності до творчих і виконавських дій [10]. Вона дає радість від спільної діяльності і спільних успіхів. Музика як мистецтво робить дитину вразливою на красу, спричинюючи те, що цілий світ видається цікавішим і гарнішим. Це музика спричиняє те, що впродовж її активного пізнання дитина стає багатшою на пережиття і досвіди, набирається повноти сил, переконань і сенсу своїх дій. Музична гра спостерігається як діяльність, виконувана заради приємності, для власного задоволення і радості дітей, що забавляються [11, с. 5–14].

У житті кожної людини гра виконує багато різних функцій. Може бути формою виразу психічних і емоційних станів. Вона народжується з потреби особистого вислову і суспільного порозуміння. Першу теорію гри створив Ф. В. А. Фрюбель [12, с. 136–137], який теорію гри вважав за потребу «самовираження» людини. Забаву він назвав головною формою активності дитини, яка служить всесторонньому розвитку і приготуванню до шкільної науки. Рівно ж, у навчанні музикою через гру дитина досвідчує акустичні явища. Вона бавиться звуками, підспівує під музику, скаче, танцює, щоби після хвилини відпочинку і тиші знову продовжити гру і виражати експресивну поведінку.

Ось декілька способів, що подають різні можливості забави через спів, гру на інструментах, слухання музики, рух і танець під музику.

### Музичні форми творчо-співтворчого ігрового характеру

1. *Спів*: пісня (одноголоса, багатоголоса), інсценізована пісня, забава зі співом, танцювальна забава зі співом, спів з акомпанементом, творення пісні (тексту, музики), спів без тексту, вокалізи.

2. *Гра на інструментах*: «жестозвуки», акустичні явища, одноголоса гра, багатоголоса гра (музична партитура), гра на інструментах, поєднана з рухом, творення музики на інструментах.

3. *Слухання музики - як джерело творчих і співтворчих дій*: віддзеркалення рухом музичного і позамузичного змісту, малювання і рисунок, укладання оповідань, інсценізації до прослуханої музики, укладання вербально-музичного змісту з інспірацій вислуханого твору, слухання акустичних явищ, творення музики до прослуханого фрагменту

4. *Рух і забави під музику*: рухові оповідання, ритмічні ігри під музику, реакції на музику (на паузу в музиці, виконання рухом різних вартостей звуків і пауз, динаміки і барв), реакції на зміну темпу, будову музичного твору, вправи на розпізнавання метру, на розпізнавання музичних тем, забави і вправи на розпізнавання висоти звуків, забави на орієнтацію в напрямку мелодичної лінії, танцювальні забави і вправи з елементами танцю, народні танці, регіональні, національні, інших народів.

Важливим чинником правильного перебігу гри є пристосування тематики до віку і можливостей тих, що бавляться. Досконало можна поєднувати музичні ігри із словесною творчістю, мелорецитацією або творенням музики до поданого тексту дитячої поезії. Всі форми діяльності інспірують і поступово, природно та системно розвивають музикальність. Подаємо приклади словесного тексту для творчо-співтворчої ігрової активності (тексти авторські).

#### Приклад 1.

#### *Гра з м'ячем*<sup>13</sup>

*На кріслі лежить котик*

*Під кріслом спить мій пес.*

*Я бавлюся із м'ячиком*

*Звірята, грайтесь теж*

**Завдання:** - Ритмізація тексту з вистукуванням ритму, метру, акценту на першу долю, застосовуючи динаміку, звуконаслідування і ін.

- Чи знаєш які звуки видають ці звірята і як вони рухаються? Продемонструй їх.

- Зроби рухову, ситуаційну ілюстрацію до описаного тексту.

- Склади акомпанемент до рецитації.

- Спробуй заспівати текст

<sup>13</sup> Адаптований переклад з польської Христини Флейчук. В оригіналі текст наступний:

**Zabawa z piłką:** Na krześle leży kotek, // Pod krzesłem śpi mój pies. // Ja bawię się piłeczką, // choć za oknami deszcz.

- Придумай власне завдання до поданого віршика і виконай його сам чи з кимось.

**Приклад 2**

**Їжак<sup>14</sup>**

Замість хутра у звірятка  
Голочки одні,  
Залюбки по саду ходить  
Часом вдень й вночі.  
Їжак ходить по садочку  
Несе груші дві,  
А за ним маленький братик  
Сховався на пні

**Приклад 3**

**Танець<sup>15</sup>**

Подай ручку, подай другу,  
Хутчіш зімкни круг  
Та навколо дрібним кроком  
«Туна-туна», «туп».

**Завдання:** Склади творчі завдання до поданих прикладів (2 і 3), спробуй їх виконати сам.  
Опиши, що сталося потім в городі (для прикладу 2)?

Отже, творчі і співтворчі музичні дії дитини, реалізовані через активне слухання музики, є найефективнішим способом омузикалення. Вони збагачують пізнавально, духовно, мануально і моторично. Зоф'я Конашкевич говорить: «Коли людина відчуває радість, висловлює її словами. Якщо слів не вистачає, вона розтягує їх. Оскільки недостатніми є і ці модульовані слова – її руки несвідомо чинять рухи, а ноги – підстрибують» [13, с. 42].

1. M. Kubień – Uszokowa. O uczeniu łatwości w wykonawstwie muzycznym ze szczególnym uwzględnieniem gry na fortepianie / M. Kubień – Uszokowa // Problemy dydaktyki fortepianowej. Skrypt 17 AM. – Katowice, 2002. – S. 5–38.
2. K. Stokhausen. Notacja, interpretacja... / K. Stokhausen // Resfacta 1. – Kraków : Wyd. AM Kraków, 1967. – S. 40–69.
3. J. Wierszyłowski. Psychologia muzyki / J. Wierszyłowski. – Warszawa : PWN, 1981. – 367 s.
4. A. Moles. Art et ordinateur / A. Moles. – Paris : Casterman, 1971. – 198 p.
5. J.Uchyła-Zroski. Rozumienie muzyki procesem wiodącym ku wartościom / J.Uchyła-Zroski // Wartości w muzyce. Studium monograficzne. T.1. – UŚ Katowice, 2008. – S. 24–34.
6. E. Tarasti. Sinus of Music / E. Tarasti. – Berlin-New York : Mouton de Gruyter, 2002. – 78 p.
7. K. Żyłka. Praktyczne wykorzystanie metody aktywnego słuchania muzyki w szkole podstawowej według Batii Strauss / K. Żyłka / Nauczyciel i szkoła. – 2001. – № 3–4. – S. 194–196.
8. J. Traczyński. Aktywne słuchanie muzyki według Batii Strauss / J. Traczyński / Wychowanie Muzyczne w szkole. – 2000 r. – № 2–3. – S. 91–95.
9. A. Balcer. Metoda aktywnego słuchania muzyki w praktyce edukacyjnej / A. Balcer // Edukacyjne inspiracje dziecięcego przeżywania doświadczania i poznawania muzyki. – Dąbrowa Górnicza, 2008. – S. 37–50.
10. J. Uchyła-Zroski. Zabawa w muzyce, pieśni i tańcu. Cz. III. / D. Dymara, A.Górniok-Naglik, J.Uchyła-Zroski // Dziecko w świecie zabawy. – Kraków, 2009. – S. 147–215.
11. R. Trzeźniowski. Gry i zabawy ruchowe / R. Trzeźniowski. – Warszawa : Sport i Turystyka, 1972. – 409 s.
12. F.W.A. Fröebel. Wychowanie człowieka / F.W.A. Fröebel // Dzieje wychowania i myśli pedagogicznej w zarysie / Pod red. S. Wołoszyn. – Kielce, 2000. – S. 136–137.
13. Z. Konaszkiwicz. Taniec, sztuka i zawód / Z. Konaszkiwicz. – Kwartalnik ISME. – Warszawa : Polska Sekcja ISME, 1991. – 145 s.

*Автор статті обосновує роль психологічних факторів в розумінні та сприйнятті музики; приводить обрані положення польських та заграничних дослідників в області формування психічних процесів, які підтримують творче та сотворче поведіння людини. Вона наближає основні тези методики Батії Штрауса і вказує на різні можливості її використання в дидактичній та терапевтичній роботі. В*

<sup>14</sup> Текст оригіналу: **Jeż:** 1.Nie futerko ma na sobie // lecz igiełek moc // Lubi tuptać po ogrodzie, // Czasem w dzień, ... i w noc. 2.Tupta jeżyk po ogrodzie // Niesie jabłka dwa, // za nim drugi całkiem mały // Schował się za pniak.

<sup>15</sup> **Taniec:** Podaj rękę, podaj drugą, // zatocz śmiało krąg. // Dookoła drobnym kroczeniem, // «Kosiu łapki», «Kos».

заключительной части представлены ее собственные стихотворения как примеры творческих заданий для маленьких детей.

**Ключевые слова:** слушание музыки, понимание музыки, методика Батии Штраус, игра, творчество.

*The author grounded the role of the psychological factors in the understanding and reception of the music; she offers some ideas of the polish and foreign researchers in the field of forming of psychic processes, which support the humans' creative activity. She approaches the main conceptions of Batia Straus' methods and pointed the different possibilities of its use for the didactic and therapeutic aims. In the closing part her own lyrics are presented as the examples of creative tasks for small children.*

**Key words:** listening of the music, understanding of the music, Batia Straus' methods, the game, creative activity.

УДК 78.03(477) : 78.071.1(477)

Яким Горак

### ВАСИЛЬ БАРВІНСЬКИЙ І ВОЛОДИМИР САДОВСЬКИЙ: ДО ІСТОРІЇ ВЗАЄМИН

У статті вперше систематизуються і розкриваються нечисленні факти взаємин між В. Барвінським та В. Садовським. Джерела документують ці взаємини в 1922–1930рр. Впродовж того часу чітко зафіксовано дві особисті зустрічі діячів. У декількох подіях (заходах) того часу аргументується ймовірність зустрічі діячів, але ті контакти не підтверджені документально.

Розглянуто також рецензії В. Садовського на львівські концерти, в яких виконувалися твори В. Барвінського і сам композитор виступав як піаніст.

**Ключові слова:** Василь Барвінський, Володимир Садовський, церква Преображення у Львові, Музичне Товариство імені М. Лисенка у Львові, Анна Крушельницька, хор «Бандурист», рецензія, Микола Лисенко, Олександр Мишуга, панахида.

Контакти Василя Барвінського з представниками його мистецького та наукового оточення – це та ділянка, яка ще довго потребуватиме чисельних нових наукових досліджень і принесе ще не одне відкриття. Специфіка особистої долі В.Барвінського, його спадщини, архіву не дає можливості в бажаній повноті дати картину тих контактів, позаяк рідкісною є нагода натрапити на якісь матеріали листування, мемуари, документи В. Барвінського, які б документували навіть очевидні контакти композитора з відомими особистостями. Коли ж йдеться про контакти композитора з персоналією менш відомою і недосліджуваною проблематичність такого дослідження зростає. Ілюстрацією сказаного можуть бути взаємини композитора з священником, хоровим диригентом, музичним критиком і видавцем Володимиром (Дометом) Івановичем Садовським (1865–1940): серед виявленої невеликої кількості фактів їх взаємин лише одиничні точно фіксують їх контакти. Більшість – це фіксація спільних заходів, в яких зустріч обох мистців гіпотетично видається цілком можливою, але нема точної документальної вказівки про неї. Взаємооцінку обох митців у невеликій мірі висвітлюють декілька рецензій В.Садовського на концертні виступи В.Барвінського і виконання його творів. Зі сторони ж В.Барвінського окремих просторих оцінок діяльності В.Садовського нема.

З родиною Барвінських В.Садовський мав контакти ще до особистого знайомства з Василем. У фонді Барвінських у відділі рукописів ЛННБ ім. В.Стефаніка збереглася візитна картка зі запискою В.Садовського до Василевого батька – Олександра Барвінського [6]. На візитівці друкований текст: «Vladimir Domet Sadowskij, gr. kath. Pfarrwicar zur hl. Barbara», а в нижньому правому куті візитівки – адреса: «Wien, I, Universitätplatz 1». Хоч текст на ній написаний автором не датований, візитівка стосується часу служби В.Садовського сотрудником греко-католицької церкви св. Варвари у Відні (1894–1901) і керування хором цієї церкви.