

ІСТОРІЯ ТА ТЕОРІЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА І КУЛЬТУРИ

УДК 78.07/071.1+78.083.2+786.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-2-1>

Остап Іванович Майчик

ORCID: 0000-0001-5082-4284

кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри джазу та популярної музики,
проректор з науково-педагогічної,
творчої роботи та міжнародних зв'язків
Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка
5025114@ukr.net

ЗАГУБЛЕНИЙ КОМПОЗИТОРСЬКИЙ ТАЛАНТ ОЛЬГИ ОЛЬШАНЕЦЬКОЇ КРІЗЬ ПРИЗМУ ЧАСУ

Мета статті — окреслення еволюції творчих здобутків маловідомаї постаті О. Ольшанецької в контексті проблеми досягнення композиторського професіоналізму українською жінкою в першій половині ХХ століття. **Методологія** дослідження спирається на міждисциплінарність, а саме, взаємодію музикознавчих та історико-соціологічних джерел. Використано загальнонаукові методи системного аналізу, порівняння та узагальнення, а також музикознавчий і історико-культурний методи. **Наукова новизна** полягає у вивченні впливу історичних і особистісних обставин на жіночу музичну творчість та національних соціокультурних «кліше» на долю жінки; у подоланні «білих плям» національної культури, зокрема, у висвітленні здобутків забутої персоналії; у здійсненні порівняльного аналізу музичної мови двох циклів фортепіанних прелюдій О. Ольшанецької, написаних у різний час (1947–1948 і 1956–1957 рр). **Висновки.** На основі аналізу циклів прелюдій і узагальнення наразі обмеженої інформації про життя й творчий шлях піаністки й композиторки О. Ольшанецької можна стверджувати, що її фортепіанний доробок варто розглядати крізь призму часу на стику аматорства та професіоналізму. Порівняння циклів доводить суттєвий

прогрес у компонуванні. Якщо Ф. Шопен і В. Барвінський у прелюдійних циклах частково орієнтувалися на народно-національний ідіом, то Ольшанецька більше орієнтувалася на спільні загальноєвропейські традиції та набання. Фольклор переосмислювався нею лише як знак епіки. Прелюдії стали свідченнями пошуків індивідуалізованого виразу в популярному жанрі, що не детермінує авторів жодними канонами. Порівняння циклів доводить суттєвий прогрес, а саме, помітне зростання рівня композиторського письма впродовж майже десяти років праці й намагання «не повторюватися», а, навпаки, запропонувати широкий спектр емоційно-образних, структурно-семантичних і концептуально-стильових рішень. Все ж подекуди проглядає певна невикінченість окремих п'єс (метроритмічні та ладогармонічні хиби), що пояснюється браком професіоналізму через незавершення композиторської освіти та соціально-історичними й особистісними причинами.

Ключові слова: композиторка, фортепіанні прелюдії, професіоналізм, музичне мистецтво, освіта.

Maychuk Ostap Ivanovich, Candidate of Art History, Honored Artist of Ukraine, Associate Professor at the Department of Academic Singing, Vice-Rector for Scientific, Pedagogical, Educational Work and International Relations of the National Academy of Sciences named after M. V. Lysenko

The lost composing talent of Olga Olshanetska through the prism of time

The purpose of the article is to outline the evolution of the creative achievements of the little-known figure O. Olshanetska in the context of the problem of the achievement of compositional professionalism by a Ukrainian woman in the first half of the 20th century. **The research methodology** is based on interdisciplinarity, namely, the interaction of musicological and historical-sociological sources. General scientific methods of system analysis, comparison and generalization, as well as musicological and historical and cultural methods are used. **The scientific novelty** consists in the study of the influence of historical and personal circumstances on women's musical creativity and national sociocultural "clichés" on the fate of women; in overcoming the "white spots" of national culture, in particular, in highlighting the achievements of forgotten personalities; in carrying out a comparative analysis of the musical language of two cycles of piano preludes by O. Olshanetska, written at different times (1947–1948 and 1956–1957). **Conclusions.** Based on the analysis of the cycles of preludes and the generalization of the currently limited information about the life and creative path of the pianist and composer O. Olshanetska, it can be said that her piano works should be considered at the intersection of amateurism and professionalism. Comparison of cycles proves a significant progress in composition. If F. Chopin and V. Barvinskyi in the prelude cycles were partly oriented towards the folk-national idiom, Olshanetska was more oriented towards common European traditions and heritage. Folklore was reinterpreted by her only as a sign of epic. Preludes became evidence of the search for individualized expression in a popular genre, which does not determine the authors by any canons. The comparison of the cycles proves a significant progress, namely, a noticeable increase in the level of the composer's writing during almost ten years

of work and efforts “not to repeat themselves”, but, on the contrary, to offer a wide range of emotional-figurative, structural-semantic and conceptual-stylistic solutions. Nevertheless, in some places a certain incompleteness of individual pieces is visible (metrorhythmic and harmonic errors), which is explained by a lack of professionalism due to the incompleteness of the composer’s education and socio-historical and personal reasons.

Key words: female composer, piano preludes, professionalism, musical art, education.

Актуальність теми дослідження. Професія композиторки сьогодні сприймається як звикла річ, однак донедавна вважалася найбільш рідкісною, порівняно з жінками-виконавицями, педагогами чи музикознавцями. Якщо композиторська творчість Стефанії Туркевич у наш час викликає все більше зацікавлення науковців, то творча спадщина її молодшої ровесниці О. Ольшанецької досі не потрапляла до дослідницького поля зору. Звідси випливає актуальність теми. Мета статті полягає у спробі окреслення творчих здобутків маловідомої постаті О. Ольшанецької в контексті проблеми досягнення композиторського професіоналізму українською жінкою в першій половині ХХ століття.

Мета статті – окреслення еволюції творчих здобутків маловідомої постаті О. Ольшанецької в контексті проблеми досягнення композиторського професіоналізму українською жінкою в першій половині ХХ століття

Наукова новизна. Постаті й творчості О. Ольшанецької донині не було присвячено жодних наукових розробок, окрім Передмови автора статті до нотного видання 1999 року [5] та Ольги Катрич до другого нотного видання 2018 року [3]. Назагал про жінок-композиторок першими серед українських музикознавців написали Ігор Юдкін [8] і Василь Витвицький (на еміграції) [2]. Жіноча композиторська творчість є доволі поширеною темою досліджень останніх десятиліть, як в Україні, так і за кордоном. Окремих питань торкалися Олена Берегова [1], Любов Кияновська [9], Тереса Мазепа [11], Оксана Фрайт [6] і інші. Портрети-монографії про окремих українських композиторок належать Софії Грици, Марії Загайкевич, Стефанії Павлишин. У працях зарубіжних дослідників (Джеральд Гейбл, Фрея Гофман, Джефрі Кольберг, Кеті Лакнер, Сюсен МакКлері, Беа Фрідленд та ін.) знаходимо невідомі досі історичні факти жіночого музичного авторства, докази його необґрунтованого легковаження,

хронологічне висвітлення змін ситуації у цій творчій ділянці. Та особливості історичних і сучасних реалій творчості композиторок, як компоненти українського музичного мистецтва, ще недостатньо вивчені, водночас слід долати «білі плями» національно-культурного ареалу, в тому числі, в пошануванні незаслужено забутих персоналій, тим більше, що «українські жінки значною мірою долучилися до формування самобутності національного музичного мистецтва та піднесення його престижу в світі» [6, с. 51].

Виклад основного матеріалу. Після здобуття незалежності нашої держави «постійно повертаються в лоно національної культури часом забуті, часом ще донедавна заборонені імена композиторів, чия творчість переконливо доводить непересічну і органічну присутність української складової в процесах стилетворення європейської професійної музики» [3, с. 3]. Серед таких імен – Ольга Ольшанецька, з дому Кулинич (1905–1973). Народилася в Бориславі, де отримала початкову освіту. Від матері успадкувала любов до музики. Завдяки дбайливим батькам опановувала фортепіанну гру приватно, спочатку вдома, потім у Дрогобичі. Вступила до вчительської семінарії у Стрию. Вже тоді відчула потяг до компонування, в чому призналася сестрі Стефанії. Сестра у своїх спогадах відзначала її мистецькі схильності, не лише до музики, а й до малювання, писання віршів [5, с. 3]. Але Ольга приховувала свою мрію творити музику, що може свідчити про такі риси психічного укладу, як сором'язливість, відсутність віри в себе, внутрішня самокритика.

З іншого боку, феміністичний рух у Галичині на початку ХХ віку, пов'язаний насамперед із здобуттям освіти, супроводжувався страхом позбутися спокою, наштотхнутися на критику чи насмішки [7, с. 49], особливо в такій галузі, де, як здавалося, неподільно панують чоловіки. Родинні місцеві звичаї допускали й заохочували домашні заняття дівчат і жінок музикою (гра на інструментах чи спів із акомпанементом) виключно як прояви доброго виховання. Пишучи про емансипацію жінок (польок і українок) у галицькому музично-артистичному середовищі порубіжжя ХІХ–ХХ століть, Л. Кияновська зауважила, що творча діяльність цих передових представниць «прекрасної статі» сприймалася цілком по-різному: «часом була більше доцінена, часом осміювалася, але переважно принаймні звертала на себе увагу» [9, с. 19–20]

Після одруження з Осипом Ольшанецьким Ольга переїхала з ним до Львова. У міжвоєнний період культурно-мистецьке життя міста зазнало значного піднесення, що було закономірно з появою грона професіональних композиторів – випускників європейських освітніх закладів. Діяльність Станіслава Людкевича, Василя Барвінського, Стефанії Туркевич, Нестора Нижанківського, Антона Рудницького, Зиновія Лиська, Євгена Цегельського, Миколи Колесси та інших прикметна універсальним охопленням різних ділянок музичної культури. 1934 року був заснований СУПром (Союз Українських Професійних Музик), який планував і координував заходи для підвищення фахового рівня компонування, виконавства, освіти, музикознавства, публікування творів тощо.

Це надихало Ольгу до вдосконалення своїх знань і вмінь, тому вона стала навчатися композиції у Людкевича й Барвінського приватно. Крім того, брала лекції фортепіанної гри у Тадеуша Маєрського. Познайомилася й з іншими представниками мистецько-наукової інтелігенції міста, зокрема це Зоф'я Лісса, Одарка Бандрівська, художниці Олена Кульчицька та Ярослава Музика, згодом Соломія Крушельницька. Та Друга світова війна й смерть чоловіка перервали всі починання. 1945 року Ольшанецька вступила до консерваторії, займалася з композиції у професорів Адама Солтиса та Романа Сімовича. З'явилися перші професійні спроби: «Поліфонічні вирази на шість голосів з *santus firmus*» (I цикл, 1947), цикл фортепіанних прелюдій (1947–1948 рр.).

Проте через хворобу консерваторію не вдалося закінчити. Все ж не полишала творити, внаслідок чого впродовж 1950–1960 років її доробок поповнили: симфонічна поема «Картини Чорного моря», три струнні квартети, фортепіанний квартет, наступні три цикли «Поліфонічних виразів», Соната, Рондо, Варіації, Тема з варіаціями, нові Прелюдії та Прелюдія і fuga для фортепіано. 1975 року, до 70-річчя від дня народження композиторки, з ініціативи Анатолія Кос-Анатольського було заплановане видання її творів у видавництві «Музична Україна», проте цей намір не був зреалізований. Усі фортепіанні композиції вперше вийшли друком 1999 року й тільки після цього почали вивчатися та виконуватися студентами ЛНМА імені М. Лисенка. До збірки ввійшли два цикли прелюдій, Рондо, Варіації, Прелюдія і fuga, Колискова, Соната, Тема з варіаціями.

Шість прелюдій першого циклу (1947–1948 рр.) та вісім другого (1956–1957 рр.) відобразили тенденцію звернення українських композиторів першої половини ХХ століття до цього жанру в циклізованій формі, започаткованій Фридеріком Шопеном (В. Барвінський, Яків Степовий, Всеволод Задерацький, Левко Ревуцький, Микола Рославець, Борис Лятошинський¹ і інші, «створюючи прелюдії як самостійні за художнім змістом п'єси, водночас мислили їх і як ланки крупнішого цілого, що зумовило народження прелюдійних циклів» [4, с. 145]). Образно-стильовими прототипами прелюдійної циклічності для О. Ольшанецької послужили передусім опуси Шопена та Барвінського. У своїх циклах вона дотрималася принципу контрастного чергування, як за характером музики, так і за темпоритмом. Прелюдії також різні за масштабами.

Перша (*Andante sostenuto*) з циклу 1940-х років написана в гомофонно-гармонічній фактурі, представляє період у вигляді дуги, з кульмінаційним наростанням динаміки й теситури звучання в точці «золотого перетину» та поступовим спадом. Лаконічність виразу поєднана з логічно побудованою формальною пропорцією та ємким емоційно-інтелектуальним наповненням «музичної миті», що занадто швидко проминула.

Друга прелюдія (*Allegretto*) могла б викликати жанрові алузії до баркарольності, завдяки розміру 6/8 та континуальній плинності музичної течії. Проте, це більше стосується дещо повільнішої середини з тришаровим викладом (у тому числі тріольним), ніж крайніх частин, де панує октавна фактура. Обрані композиторкою гармонічні засоби, зокрема, відхилення, модуляції, ладотональні зіставлення, не виходять за класико-романтичні межі. В цій прелюдії, відповідно до структури та тонального плану, зіставляються два романтичні образи: бадьора активність і бентежні поривання.

Тричастинність Третьої прелюдії (*Allegro*) так само заснована на протиставленнях: фактурних (загальні форми руху та мелодія з акомпанементом), ладотональних (мінор і однойменний мажор), а звідси й образно-семантичних. Властивий крайнім частинам суцільний тріольний виклад етюдного типу включає сміливі гармонічні переходи. Середня частина теж не

¹ З цих композиторів 24 прелюдії написав лише В. Задерацький.

позбавлена цього, однак тут над тріолями домінує мелодика. Загальна образно-емоційна лінія спрямована на остаточне прояснення настрою, про що свідчить зниження гармонічного напруження в репризи.

Натомість у Четвертій (Andante) п'єсі тріольність пере-межується з дуольністю. Мініатюра «стиснена» в часі: після «розгойдування» експозиції упродовж 7 тактів та унісонного висхідного пасажу лівої руки вибухає раптова буря почуттів, відображена в ламано-тріольних пасажах із альтераціями шаблів (коротка кульмінація – 8 і 9 тт.) у партіях обох рук; повернення першого такту (10 т.) в однойменному мажорі створює ілюзію репризи; за ним вклинюється ламана тріольність, підйом якої до верхніх регістрів переривається суворими пунктирами (11 т.), що ведуть до низхідного кадансу (12 т.). Це доволі модерний експеримент з редукцією музично-драматургічного хронотопу.

Тихий вступний двотакт П'ятої прелюдії з пунктирами 2 і 4 тактових часток експонує характерний для джазу ритмічний малюнок, що трохи суперечить із ремаркою *Largo*. Мірний поступ, наповнена синхронними пунктирами інтервально-акордова фактура, з альтерованими шаблями й тональними зіставленнями, змінюються невеликою середньою частиною. Нову мінорну тему, також акордового складу з довільним використанням пунктирів, супроводять капризні тріолі й рвучкі октавні стрибки. Підхід до форте збігається з теситурним підйомом. Дзеркально відбувається спад динаміки й повернення до репризи, гармонічно підготовленої мажорним акордом. Реприза трансформована, більше діатонічна та майже вдвічі довша від першої частини. Форшлаги, що в першій частині містилися в басах, тут перенесені до заключних висхідних інтервалів партії правої руки. Цей задум і його втілення вказують на зацікавлення Іншою музикою, нетиповою для радянських часів. Можна припустити, що авторка обрала дуже повільний темп із метою завуалювати джерело свого натхнення. Проте специфічні гармонічно-ритмічні прийоми свідчать про її перші серед західноукраїнських композиторів нововведення у сфері застосування стильового арсеналу джазу саме в жанрі фортепіанної прелюдії.

Шоста прелюдія (Moderato) заснована на розмаїтих фактурних модифікаціях-репрезентаціях тріольності – подвійні ноти, терцеві паралелізми й акорди. Серед цього плетива

з'являються приховані мелодизовані мотиви середнього голосу. Подекуди вкраплено поліметрію. Незважаючи на вільні тонально-гармонічні переливи, відчуття функційної опори не губиться.

Новий цикл із восьми Прелюдій показав вищий ступінь майстерності авторки, оволодіння нею розмаїтішим арсеналом виражальних засобів. У порівнянні з раннім циклом виявляються як подібності, так і розбіжності трактування художньої цілості циклу та його окремих складових. Наприклад, дві перші прелюдії обох циклів мають ідентичні ремарки (*Andante sostenuto*), схожість за формою періоду та хоральністю викладу. Та мініатюра з другого циклу сприймається власне як вступ-преамбула, «попередня гра» (апеляція до первісного розуміння жанру прелюдії).

У Другій (*Grave*) вчувається відгомін дзвонівості. Емансипована від тональних устоїв середина побудована на секвенційному розвитку основних акордових і пунктирних мотивів. Після стрімкого наростання динаміки відбувається спад гучності й темпу. У скороченій репризі початковий матеріал перенесено на октаву вгору, внаслідок чого, у парі з *pp* та вкінці з *ppp*, він набуває звукової ефермерності. В цьому творі образно-семантичні засади перебувають у повній відповідності з їхнім утіленням.

Третя прелюдія (*Largo*) поєднує розповідну лінеарність письма крайніх частин із традиційністю викладу мелодії та акомпанементу в рухливішій середині. Розповідно-баладний елемент підсилюють арпеджовані довгі тривалості вкінці двох початкових фраз, акцентування, мікродинаміка. Закінчення кожної з частин прикметне ритмоінтонаційними повторами з короткими лігами, що стають лейтзворотами. В переході до репризи вони розтягуються в часі (мають довші тривалості), в динамізованій репризі двічі долучаються до театралізованого додаткового епізоду в ролі звуконаслідувальних «сигналів». Укінці лейтзвороти вжиті замість кадансу в басах, без артикуляційних штрихів, як оспівування квінтового тону. Все це вказує на драматургічну парадигму казки чи іншого літературно-епічного сюжету.

Тріольність Четвертої (*Animato*) вкладається у жанрову формульність «вічного руху». Ця безперервність сконцентрована виключно у лівій руці. Партія правої значно різноманітніша: від коротких дискретних «звертань» і наспівних

речень – до включення у тріольність одноголосною реплікою з акордовим закінченням і нашаруванням довшої фрази, а наостанок це імперативний акордовий ланцюг із кінцевими пунктирами.

Споглядальна пасторальність двочастинної П'ятої прелюдії (*Andante*) передається спокійним і мірним рухом мінливих гармонічних послідовностей у розмірі 6/8. Цьому сприяє також злагоджена фактурна одностайність партій, що порушується гучною появою акордової мелодії у правій руці, за якою слідує контрастні мотиви із семантикою запитань і відповідей. Ці мотиви знову з'являються в другій частині, що є скороченим повторенням першої (без акордової мелодії). Недоліком цієї мініатюри можна вважати ідентичний тональний план двох її частин.

Шоста прелюдія навіює асоціації з експресивним танком (*Andante con espressione*). Квадратність членування речень і фраз із короткими лігами, рвучка ритміка супроводу доповнюються альтераціями-ковзаннями й перемінно-гармонічними зблисками тонів, а також реєстровою колористикою переміщуваних мотивів. Єдиний такт короткої середини в мажорі відразу змінюється низхідними паралелями хроматизмів. У репризі відбувається гармонічне просвітлення та зниження гучності звуку.

Сьома прелюдія (*Largo maestoso*) відображує епічну образну сферу в мініатюрній формі. Кожне речення експозиції написано в іншій тональності, що надає різних емоційних барв «слову від автора». Крайнім частинам притаманна розповідно-речитативна манера розповіді, а середина *piu mosso* є схвильовано-збудженою. Нова тема спершу повторюється з ідентичною гармонізацією в різних реєстрах, далі інтенсивно-модуляційно розгортається в обсязі чотирьох октав. Єдина відмінність у репризі – це мелодико-гармонічний кадансовий зворот в основній мінорній тональності (тоді як експозиція завершена акордовим переходом у тональність середини).

Фіналом цього циклу є Восьма прелюдія (*Adagio molto con espressione*), що за масштабом і глибиною образної концепції стає також смисловою кульмінацією. В ній сконцентровані «знаки» барокового жанру сарабанди та деяких риторичних фігур тої доби. Це помітно вже з початкових мотивів «зітхань» типу *lamento*, розділених паузами, на тлі тонічних октавних остинато в басу. Подальше поєднання пунктирного

акордового руху з тріолями у сопрано, що супроводиться низхідною катабазою октав, надає особливої експресії цій похмурій процесії. Фігураційний одноголосий перехід від низьких регістрів до вищих закінчується одночасною поліритмією обох рук. Наскрізний розвиток поступово приводить до фактурно-виражальних аналогій з ораторським пафосом органного виконання. Все сильніше й гучніше нагнітання другої хвилі драматизації виливається в речитативне, повне скорботи завершення твору. Завдяки вступній функції Першої прелюдії і фінальній останньої цей цикл сприймається цілісніше від раннього.

Загалом не полишає відчуття, що О. Ольшанецька не розкрила в прелюдіях свої можливості повною мірою, вона наче стримувала себе від розкутішого самовиразу. Це не дивно, бо навіть у західноєвропейських країнах довгий час зберігалось переконання, що «жінки не можуть писати більш прогресивну музику без ризику „мертвого ходу” від музичних критиків» [10, с. 1]. Та ситуація почала змінюватися на краще з другої половини ХХ століття й особливо в нашій незалежній державі, коли все більше українських жінок вливалися в ряди творців музики, утверджуючи власну «самодостатність у світі, де мужчини вирішували все» [11, с. 105]. Тому не можна не погодитися з тим, що «відновлення історичної справедливості та переоцінка ролі жінок-композиторок у національному та глобальному масштабах, а також просвітницькі та популяризаторські заходи постають нині як фундаментальні завдання новітньої історії музики і музикознавства» [1, с. 316].

Висновки. На основі аналізу двох фортепіанних циклів і узагальнення обмеженої інформації про життя й творчий шлях О. Ольшанецької, можна ствердити, що її композиції варто розглядати крізь призму часу на перетині аматорства та професіоналізму. Як і деякі інші композитори (наприклад, В. Барвінський), вона саме на прелюдіях шліфувала свою майстерність. Порівняння циклів доводить суттєвий прогрес у komponуванні. Якщо Ф. Шопен і В. Барвінський у прелюдійних циклах частково орієнтувалися на народно-національний ідіом, то Ольшанецька більше орієнтувалася на спільні загальноєвропейські традиції та надбання. Фольклор переосмислювався нею лише як знак епіки.

Прелюдії стали свідченнями її пошуків індивідуалізованого виразу в жанрі, що не детермінує авторів жодними канонами.

Помітне зростання рівня композиторського письма впродовж майже десяти років праці й намагання «не повторюватися», а, навпаки, запропонувати широкий спектр емоційно-образних, структурно-семантичних і концептуально-стильових рішень.

Подекуди проглядає певна невикінченість окремих п'єс (метроритмічні й ладогармонічні хиби, непродуманість драматургічної концепції тощо). Не все задумане переконливо вдалося, зрештою, це були рукописи. Історична та соціокультурна обумовленість її загубленого таланту пояснюється несприятливими часами (Друга світова війна, післявоєнні роки, коли в УРСР засуджувалися й заборонялися з ідеологічних мотивів деякі твори чоловіків-композиторів), незавершенням освіти, невиданням творів (а звідси, невиконанням), результатом чого стало повне забуття авторки. Інші причини полягали в наявності певних суспільних опіній і національно-психологічних «кліше» щодо жіночої долі, а також у невідповідних рисах вдачі О. Ольшанецької. Проте її фортепіанна творчість володіє багатьма позитивними якостями, показує експериментаторські наміри й цілком здатна доповнити як навчально-концертний репертуар учнів / студентів / професійних піаністів, так і дослідницьке поле діяльності науковців. Тож відкриваються перспективи подальшого дослідження спадщини О. Ольшанецької та пошуку дотичних до її особи матеріалів і документів у руслі різнобічного вивчення композиторської та іншої творчої праці українських жінок із музично-мистецької галузі.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Берегова О. Українські жінки-композиторки Великої Британії в європейському культурному діалозі. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро: Грані, 2022. Вип. 22 (1). С. 313–334.
2. Витвицький В. Композитори – і композиторки. *Музикознавчі праці. Публіцистика* / упоряд. Б. Лехник. Львів, 2003. С. 221–223.
3. Катрич О. Передмова. *Olshanetska O. Piano compositions* / compiler Ostop Mauchuk. Toronto: Authentica, 2018. Р. 3.
4. Кли́н В. Українська радянська фортепіанна музика. Київ : Наукова думка, 1980. 315 с.
5. Майчик О. Передмова. *Ольшанецька О. Фортепіанні твори* / упоряд. О. Майчик. Львів, 1999. С. 3–5.
6. Фрайт О. Ментальні та історико-соціальні чинники музично-мистецької діяльності українського жіноцтва. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський зб. наук. праць молодих вчених Дро-*

гобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич, 2018. Вип. 19 (2). С. 51–55.

7. Черчович І. Емансипаційні ідеї vs консервативні практики: жінки у середовищі української інтелігенції Галичини зламу XIX–XX століть. *Українські жінки у горнілі модернізації* / заг. ред. О. Кісь. Харків: Клуб сімейного дозвілля, 2017. С. 32–51.

8. Юдкін І. Мистецька творчість жінок. *Музика*. 1975. № 5. С. 10–11.

9. Kijanowska-Kamińska L. Emancypacja kobiet w muzyczno-artystycznym środowisku Galicji (na przykładzie Teodozji Papary i Sałomei Kruszelnickiej). *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich* / pod red. naukową G. Oliwy i K. Fink. Rzeszyw : Wyd-wo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2019. T. 16 : Kobiety w kulturze muzycznej Galicji. S. 17–36.

10. Lakner K. Formal and Harmonic Considerations in Clara Shuman's Drei Romanzen, op. 21, No. 1 : A Thesis ... for the degree of Master of Music. College of Bowling Green State University. *OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Center*. 2015. 79 p. URL: http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=bgsu1431660576 (дата звернення 26.11.2022 р.).

11. Mазepa T. Lwowskie reminiscencje Andy Kutschman. *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich* / pod red. naukową G. Oliwy i K. Fink. Rzeszyw : Wyd-wo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2019. T. 16 : Kobiety w kulturze muzycznej Galicji. S. 94–105.

REFERENCES

1. Berehova, O. (2022). Ukrainian women composers of Great Britain in the European cultural dialogue. *Musicological thought of Dnipropetrovsk region*, 22 (1), 313–334. Dnipro: Hrani [in Ukrainian].

2. Vytvytskyi, V. (2003). Kompozytory – i kompozytorky [Composers – and female composers]. In B. Lekhnyk (Comp.), *Musicological works. Publicistics* (pp. 221–223). Lviv [in Ukrainian].

3. Katrych, O. (2018). Peredmova [Foreword]. In O. Olshanetska, *Piano compositions* (p. 3). O. Maichyk (Comp.). Toronto: Authentica [in Ukrainian].

4. Klyn, V. (1980). *Ukrainska radianska fortepianna muzyka [Ukrainian Soviet piano music]*. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

5. Maichyk, O. (1999). Peredmova [Foreword]. In O. Olshanetska, *Piano compositions* (pp. 3–5). O. Maichyk (Comp.). Lviv [in Ukrainian].

6. Frait, O. (2018). Mentalni ta istoryko-sotsialni chynnyky muzychno-mystetskoï diialnosti ukrainskoho zhinotstva [Mental and socio-historical factors of musical and artistic activities of Ukrainian womanhood]. *Humanities science current issues: Interuniversity collection of Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University Young Scientists Research Papers*, 19 (2), 51–55. Drohobych [in Ukrainian].

7. Cherchovych, I. (2017). Emansypatsiini idei vs konservatyvni praktyky: zhinky u seredovyshchi ukrainskoi intelihentsii Halychyny zlamu XIX–XX stolit [Emancipatory ideas vs conservative practices: women in the Ukrainian intelligentsia of Galicia at the turn of the nineteenth and twentieth centuries]. In O. Kis (Ed.), *Ukrainian women in the crucible of modernization* (pp. 32–51). Kharkiv: Klub simeinoho dozvillia [in Ukrainian].

8. Yudkin, I. (1975). Mystetska tvorchist zhinok [Artistic creativity of women]. *Music*, 5, 10–11 [in Ukrainian].

9. Kijanowska-Kamińska, L. (2019). Emancypacja kobiet w muzyczno-artystycznym środowisku Galicji (na przykładzie Teodozji Papary i Sałomei Kruszelnickiej) [The emancipation of women in the musical and artistic milieu of Galicia (on the example of Teodozja Papara and Sałomea Kruszelnicka)]. In G. Oliwa and K. Fink (Eds.), *Musica Galiciana. The musical culture of Galicia in the context of Polish-Ukrainian relations. Vol. 16: Women in the musical culture of Galicia* (pp. 17–36). Rzeszyw: Wyd-wo Uniwersytetu Rzeszowskiego [in Polish].

10. Lakner, K. (2015). Formal and Harmonic Considerations in Clara Schumann's Drei Romanzen, op. 21, no. 1. (Master's thesis, Bowling Green State University). *OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Center*. Retrieved November 26, 2022. URL: http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=bgsu1431660576 [in English].

11. Mazepa, T. (2019). Lwowskie reminiscencje Andy Kitschman [Andy Kitschman's Lviv Reminiscences]. In G. Oliwa and K. Fink (Eds.), *Musica Galiciana. The musical culture of Galicia in the context of Polish-Ukrainian relations. Vol. 16: Women in the musical culture of Galicia* (pp. 94–105). Rzeszyw: Wyd-wo Uniwersytetu Rzeszowskiego [in Polish].