

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ДЕРЖАВНИЙ ВИЩИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ЗАКЛАД  
«ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА»

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**ЧУЧМАН ВАСИЛЬ МАР'ЯНОВИЧ**

УДК 78.087.68.071.2 (477.83/.86) "19"Є.Вахняк (092)

**ДИСЕРТАЦІЯ**  
**ТВОРЧА СПАДЩИНА ЄВГЕНА ВАХНЯКА**  
**В ХОРОВІЙ ТРАДИЦІЇ ГАЛИЧИНИ**

26.00.01 – «Теорія та історія культури»

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання  
на відповідне джерело \_\_\_\_\_ В. М. Чучман

**Науковий керівник** – Козаренко Олександр Володимирович,  
доктор мистецтвознавства, професор

Івано-Франківськ – 2019

## АНОТАЦІЯ

**Чучман В. М. Творча спадщина Євгена Вахняка в хоровій традиції Галичини.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – «Теорія та історія культури». – ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». – Івано-Франківськ, 2019.

Ця дисертація є першим в українському музикознавстві науковим дослідженням творчої спадщини одного з чільних представників української хорової культури ХХ століття, видатного диригента-хормейстера, професора, народного артиста України Євгена Дмитровича Вахняка (1912–1998).

Його творча особистість формувалася на тлі національно-визвольних змагань початку ХХ ст. у середовищі священничої родини у Надвірній, а згодом – у стінах Коломийської гімназії, в академічних колах Люблінського католицького університету, Львівської Богословської академії, Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, у співочій атмосфері новоствореної капели «Трембіта». Учень Миколи Колесси, Євген Вахняк став одним із найяскравіших представників львівської диригентської школи, продовжувачем хорових традицій Галичини.

Багаторічна педагогічна діяльність митця пов'язана з Львівським музично-педагогічним училищем ім. Ф. Колесси та Львівською державною консерваторією ім. М. В. Лисенка, де він викладав диригування та хорові дисципліни, створював хорові колективи і керував ними. Професійний творчий шлях Є. Вахняка як диригента-виконавця розпочався в капелі «Трембіта» і знайшов своє продовження в праці з хором оперної студії та студентським хором Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка, міжвузівським чоловічим хором «Гомін». Найвищі мистецькі досягнення диригента пов'язані з хоровою капелою Львівського Будинку культури працівників зв'язку, якою він керував понад п'ятдесят років. Під безпосереднім впливом його творчої особистості сформувалася виконавська манера багатьох хорових колективів, отримало професійний вишкіл декілька поколінь диригентів.

Життєвий і творчий шлях Є. Вахняка в дисертації висвітлено у нерозривній єдності з його соціокультурним ареалом. Заакцентовано, що життєтворчість митця базувалася на світоглядних принципах християнської релігії, а також на суспільно-етичних і художньо-естетичних засадах галицької хорової традиції. Першочергова цінність останньої полягає в тому, що вона стала основою, і водночас одним із дієвих інструментів розвитку хорової культури краю, а закладені в ній ідеологічні та методологічні імперативи, дозволили зберегти, розвинути й забезпечити наступність у прийдешніх поколіннях низки духовно-мистецьких орієнтирів і національно-ментальних ознак.

Одним із основних завдань дослідження стало визначення типологічних особливостей мистецької особистості Є. Вахняка як музиканта-інтерпретатора, диригента-організатора та педагога. Зосереджено увагу на ролі індивідуальності особи митця в процесах ретрансляції та розвитку мистецької традиції. Фактологічною основою для відтворення психологічного та соціонічного портретів Є. Вахняка стали його авторські хорознавчі тексти, а також прямі й опосередковані свідчення родичів, друзів, колег, учнів і хористів, які сприяють осмисленню особистих якостей та різних аспектів творчого процесу диригента. Важливим матеріалом для досліджень у цьому напрямі виступили також архівні аудіо та відеозаписи концертних виступів. На основі численних свідчень сучасників та за допомогою методу аудіовізуального аналізу охарактеризовано індивідуальний виконавський стиль Є. Вахняка, його диригентську манеру, звучання керованих ним хорових колективів. У результаті соціонічного аналізу виявлені екзистенціальні засади життєтворчості митця, що стали основною формотворчою детермінантою його мистецького феномена як типоутворюючого явища не лише в тогочасному професійному середовищі, але й в значно ширшому суспільно-історичному контексті.

Створення належної практично-виконавської, теоретично-методологічної та композиторської бази дає підстави трактувати диригентсько-педагогічну діяльність Є. Вахняка як індивідуальну диригентську школу – школу

Євгена Вахняка, що стала одним із відгалужень школи Миколи Колесси, частиною львівської диригентської школи. Опираючись на теоретично-методологічні напрацювання сучасного українського музикознавства, дисертант пропонує власне визначення поняття «диригентська школа». Відповідно до цього визначення охарактеризовано основні мистецькі засади (функціональні компоненти) диригентської школи Є. Вахняка. З метою осмислення значення творчої спадщини Є. Вахняка в загальнонаціональному контексті, здійснено порівняльний аналіз останньої з доробком провідних майстрів українського диригентсько-хорового мистецтва тієї доби. Практично-методичні надбання школи Є. Вахняка зіставлено з напрацюваннями інших диригентських шкіл України.

Композиторська творчість Є. Вахняка, що була тісно пов'язана з виконавським і педагогічним досвідом митця, засвідчила масштабність і універсальність його мистецької особистості. У дисертації запропоновано жанрову та стильову характеристику всього композиторського доробку Є. Вахняка, здійснено музикознавчий та виконавський аналіз найбільш знакових творів, викладено деякі відомості щодо історії їх створення, виконання, публікування, звукозапису тощо.

**Наукова новизна дослідження.** *Вперше* в українському музикознавстві: виокремлено культурний феномен галицької хорової традиції, простежено його генезу, виявлено специфічні ознаки та особливості; системно і комплексно опрацьовано життєтворчість Є. Вахняка (зібрано, систематизовано та введено в науковий обіг джерела до біографії митця, укладено детальний науковий життєпис, здійснено періодизацію життєтворчості, проведено типологічний аналіз творчої особистості митця, проаналізовано диригентсько-виконавську, педагогічну та композиторську творчість); окреслено концептуальні засади диригентської школи Є. Вахняка в контексті регіональних та загальнонаціональних традицій. *Уточнено:* зміст понять «хорова традиція», «диригентська школа». *Набуло подальшого розвитку* знання про львівську

диригентську школу та вплив її окремих предстаників на розвиток музичної культури України.

**Теоретичне і практичне значення отриманих результатів** дослідження полягає у можливості їх подальшого застосування у наукових розвідках культурологічного та мистецтвознавчого та спрямування. Матеріали, напрацювання й висновки цієї дисертації можуть бути використані для подальших наукових досліджень історії хорової культури, враховані при розробці підручників, методичних посібників, лекційних курсів з історії українського хорового мистецтва, диригентського та хорового виконавства. Багатоаспектний аналіз мистецького доробку Є. Вахняка сприятиме формуванню професійних пріоритетів сучасних диригентів-практиків, слугуватиме методичним матеріалом для диригентів-педагогів при викладанні предметів «диригування» та «практика роботи з хором».

**Ключові слова:** хорова культура України, галицька хорова традиція, львівська диригентська школа, Євген Вахняк, диригентська школа Євгена Вахняка.

## ABSTRACT

***Chuchman V. M. Yevhen Vakhniak creative heritage in Galicia choral tradition.*** –The qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Thesis for a Candidate degree in art studies, specialty 26.00.01. “Theory and history of culture”. Public Higher Education Institution “Vasyl Stefanyk Precarpathian National University”, Ministry of Education and Science of Ukraine. Ivano-Frankivsk, 2019.

This thesis is the first research in Ukrainian musicology having as object the creative heritage of one of main representatives of Ukrainian choral art of 20th century, famous conductor and choirmaster, professor, national artist of Ukraine, Yevhen Dmytrovych Vakhniak (1912–1998).

His creative personality developed on the background of fight for national liberation of the beginning of 20th century in the family of priest in Nadvirna, and after that – within the walls of Kolomyia Gymnasium, in academic community of Lublin Catholic University, Lviv Music Institute named after Mykola Lysenko, in singing environment of newly created Chapel “Trembita”. The student of Mykola Kolessa, Ye. Vakhniak became one of the most prominent representatives of Lviv conducting school and a follower of Galicia choral traditions.

His longstanding teaching activity was related to Lviv Music and Pedagogical College named after F. Kolessa and Lviv State Conservatoire n. a. M. Lysenko where he held classes of conducting and choral disciplines, founded choral groups and leaded them. Ye. Vakniak started his professional creative career of conductor and performer in the Chapel “Trembita” and continued with the choir of opera studio and student choir of Lviv State Conservatoire n. a. M. Lysenko, interacademic men choir “Homin”. The most important artistic achievements of the conductor are related to the Lviv Cultural Center of Communication Service Workers’ Chapel which was leaded by him during more than fifty years. His creative personality directly affected the formation of performing style of many choirs and the professional education of several generations of conductors.

Ye. Vakhniak way of living and creation are shown in this thesis in a continuous connection with his sociocultural area. We make accent on the fact that life and creation of the artist was based on the beliefs of Christianity as well as on public and ethical and artistic and aesthetical bases of Galicia choral tradition. The most important value of the last one consists in the fact that it became basis, and at the same time one of efficient instruments of development of choral culture of the country; and it's ideological and methodical imperatives enabled to keep, develop and assure continuation in future generations of a number of spiritual and artistic orienting points and national and mental marks.

One of the key tasks of examination of Ye. Vakhniak creative life is the definition of typological particularities of his artistic personality as musical interpreter, conductor and organizer, and pedagogue. The focus is on the role of the individual personality of the artist in the processes of relaying and developing the artistic tradition. The factual basis for reproduction of psychological and social portraits of the artist became his original texts of choral studies and direct and indirect testimonials of relatives, friends, colleagues, students and choralists of Ye. Vakhniak, that help to understand the personal traits and different aspects of creative process of the conductor. The important material in this field became also the archived audio and video records of his performances. On the basis of many testimonials of contemporaries and with use of audio-visual method we analyzed Ye. Vakhniak's individual performing style, his conducting manner, described the sounding of choirs he leaded. In consequence of a socionic analysis was identified the existential basis of creative life of the artist which became the main formational determinant of his artistic phenomenon as type-creating fact not only in the professional environment of that time, but also in much wide socio-historical context.

The creating of proper practical, theoretical, methodological and composite base permitted to treat the conducting and pedagogical activity of Ye. Vakhniak as an individual conducting school – Yevhen Vakhniak school, which became one of the branches of Mykola Kolessa's school and part of Lviv conducting school. Based on the theoretical and methodological groundwork of modern Ukrainian musicology, the

author of this thesis offers his own definition of the notion “conducting school”. In correspondence with this definition, he describes main creative bases (functional components) of Ye. Vakhniak school. In order to comprehend the significance of Ye. Vakhniak’s creative heritage in the national context, a comparative analysis of the latter with the work of the leading masters of Ukrainian conductor-choral art of that time was made. Practical and methodological patrimony of Ye. Vakhniak school is compared to the groundwork of other conducting schools of Ukraine.

Ye. Vakhniak’s composer creative work, which was closely linked to the artist’s performing and pedagogical experience, testified he large scale and universalism of his artistic personality. In this dissertation we present the genre and style characteristics of all composer patrimony of Ye. Vakhniak’s, the musicological and performing stylistic analysis of the most significant works, some information about the history of their creation, performance, publication, sound record etc.

**Scientific novelty of the study.** *For the first time* in Ukrainian musicology: we separated the cultural phenomenon of Galicia choral tradition, retraced its genesis, identified its specific characteristics and particularities; examined in a consistent and complex manner the creative life of Ye. Vakhniak (gathered, systemized and incorporated in science the sources of biography of the artist, drew up a detailed scientific life story, made a typological analysis of his creative personality, divided his creative life into periods); the conceptual bases of his conducting school described in the contexts of regionals and national traditions. *Clarified:* the content of the concepts “choral tradition”, “conducting school”. *Were further developed:* the knowledge about Lviv conducting school and the influence of its individual representatives on the development of music culture of Ukraine.

**Theoretical and practical matter of the results of study** consists in the possibility of their further use in scientific researches of cultural and art studies. The materials, groundwork and conclusions of this thesis may be used for studies of history of choral culture, taken in account for development of textbooks, teaching aids, lecture courses on the history of Ukrainian choral art, conducting and choral performing art. A multidimensional analysis of Ye. Vakhniak’s creative heritage will



encourage formation of professional priorities of modern conductors in practice and will be used as methodical material for pedagogues–conductors during their courses of “conducting” and “practical work with choirs”.

**Keywords:** choral culture of Ukraine, Galicia choral tradition, Lviv conducting school, Yevhen Vakhniak, Yevhen Vakhniak conducting school.

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### Статті у фахових виданнях, рекомендованих МОН України

1. Чучман В. Євген Вахняк: диригент і педагог. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Львів, 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 107–117.
2. Чучман В. Гуцульська тематика в репертуарі заслуженої хорової капели України «Боян» ім. Є. Вахняка. *Українська музика*. Львів, 2017. Ч. 3 (25). С. 102–109.
3. Чучман В. Диригент Євген Вахняк: творчі контакти з сучасниками. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Львів, 2017. Вип. 18. С. 113–126.
4. Чучман В. Диригентська школа Євгена Вахняка на тлі хорової культури України. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса: Астропринт, 2019. Вип. 26. С. 266–282.
5. Чучман В. Євген Вахняк і Зиновій Демцюх: паралелі життєтворчості. *Українська музика*. Львів, 2019. Ч. 1 (31). С. 5–13.

### Статті у фахових виданнях, включених до міжнародних наукометричних баз

6. Чучман В. Диригентський почерк Євгена Вахняка. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Київ: Міленіум, 2017. Вип. 2 (9). С. 263–269.

### Статті в інших наукових виданнях

7. Чучман В. Сакральне в життєтворчості диригента Євгена Вахняка. *Lwowsko-Rzeszowskie zeszyty naukowe=Львівсько-Ряшівські наукові зошити: Sacrum i profanum w kulturze=Sacrum i profanum в культурі* / red. nauk. G. Grzybek, Т. Дубровний. Lwów–Rzeszów=Львів–Ряшів, 2016. Т. 3. С. 53–61.

8. Чучман В. М. Композиторська творчість Євгена Вахняка. *Молодий вчений*. 2017. № 7. С. 99–104.

9. Чучман В. Диригентсько-хорова творчість Євгена Вахняка як зразок соціокультурного менеджменту. *Менеджмент соціокультурної діяльності*: колективна монографія / упоряд. О. Козаренко, наук. ред. В. Пасічник. Львів: Растр-7, 2018. С. 134–145.

### **Публікації у формі тез доповідей на конференціях**

10. Чучман В. Диригентська творчість Євгена Вахняка. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія*: тези доповідей Міжнародної наукової конференції (Львів, 25 листоп. 2016 р.). Львів: Растр-7, 2016. С. 100–103.

11. Чучман В. Диригент Євген Вахняк: творчі контакти з сучасниками. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія*: тези доповідей Міжнародної наукової конференції (Львів, 24 листоп. 2017 р.). Львів: Растр-7, 2017. С. 125–128.

12. Чучман В. Диригентсько-педагогічна спадщина Євгена Вахняка. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія*: тези доповідей Всеукраїнської наукової конференції (Львів, 30 листоп. 2018 р.). Львів: Растр-7, 2018. С. 75–78.

## ЗМІСТ

|                                                                           |     |
|---------------------------------------------------------------------------|-----|
| ПЕРЕЛІК УМОВНИХ ПОЗНАЧЕНЬ .....                                           | 13  |
| ВСТУП .....                                                               | 14  |
| РОЗДІЛ 1. КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ ОСНОВИ ХОРОВОЇ ТРАДИЦІЇ                     |     |
| ГАЛИЧИНИ .....                                                            | 22  |
| 1.1. Джерельна та методологічна база дослідження .....                    | 22  |
| 1.2. Генеза хорової традиції Галичини .....                               | 33  |
| РОЗДІЛ 2. ФЕНОМЕН ЖИТТЄТВОРЧОСТІ ЄВГЕНА ВАХНЯКА .....                     |     |
| 2.1. Життєтворчість Є. Вахняка: періодизація, соціокультурний ареал ..... | 76  |
| 2.2. Типологічні виміри мистецької особистості Є. Вахняка .....           | 104 |
| РОЗДІЛ 3. ДИРИГЕНТСЬКА ШКОЛА ЄВГЕНА ВАХНЯКА НА ТЛІ ХОРОВОЇ                |     |
| КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ .....                                                    | 130 |
| 3.1. Функціональні компоненти диригентської школи Є. Вахняка              |     |
| в контексті регіональних та загальнонаціональних традицій .....           | 130 |
| 3.2. Композиторська творчість Є. Вахняка .....                            | 154 |
| ВИСНОВКИ .....                                                            | 174 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....                                          | 181 |
| ДОДАТКИ (окремий том)                                                     |     |

## ПЕРЕЛІК УМОВНИХ ПОЗНАЧЕНЬ

- АВА ЛОДТРК – Аудіовізуальний архів Львівської обласної державної телерадіокомпанії
- АЗХКУ «Боян» ім. Є. Вахняка – Архів заслуженої хорової капели України «Боян» ім. Є. Вахняка
- АЛНМА ім. М. В. Лисенка – Архів Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка
- ВМІ ім. М. Лисенка – Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка
- ДАЛО – Державний архів Львівської області
- ДВНЗ – Державний вищий навчальний заклад
- ЕП – етико-інтуїтивний інтроверт
- ІНТ – Інститут народної творчості
- ЛБА – Львівська богословська академія
- ЛДК ім. М. В. Лисенка – Львівська державна консерваторія ім. М. В. Лисенка
- ЛМПУ ім. Ф. Колесси – Львівське музично-педагогічне училище ім. Ф. Колесси
- Соціотип – соціонічний тип
- СУПРОМ – Союз українських професійних музик
- ФМІН – Фонди Музею історії Надвірнянщини
- ЦДІА України у м. Львові – Центральний державний історичний архів України у м. Львові

## ВСТУП

Сучасне культурознавство є наукою «з людським обличчям», уособленим (персоніфікованим) знанням, тому одним із пріоритетних напрямів досліджень є осмислення життєтворчості видатних діячів української культури. **Актуальність теми дисертації** пов'язана з давно назрілою необхідністю всебічного наукового опрацювання творчої спадщини відомого українського диригента, педагога і композитора Євгена Вахняка, мистецька постать якого символізує собою цілу епоху в історії хорового мистецтва Львова, Галичини, а відтак, України. Дотеперішня відсутність окремого наукового дослідження на цю тему стала основною причиною написання цієї дисертації.

У спогадах сучасників Є. Вахняк постає як аристократ духу, інтелігент з величезним почуттям обов'язку, титанічною працездатністю, енциклопедичними знаннями та багатством інтересів у різних ділянках мистецтва і науки. Його творча особистість формувалася на тлі національно-визвольних змагань початку ХХ ст. у середовищі священичої родини, а згодом – в стінах Коломийської гімназії, в академічних колах Люблінського католицького університету, Львівської Богословської академії, Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, у співочій атмосфері новоствореної капели «Трембіта».

Учень Миколи Колесси Євген Вахняк став одним із найяскравіших представників львівської диригентської школи, продовжувачем хорових традицій Галичини. Його багаторічна педагогічна діяльність пов'язана з Львівським музично-педагогічним училищем ім. Ф. Колесси та Львівською державною консерваторією ім. М. В. Лисенка. У цих навчальних закладах Євген Дмитрович викладав диригування та хорові дисципліни, створював хорові колективи і керував ними впродовж багатьох років. Професійний творчий шлях Є. Вахняка як диригента-виконавця розпочався в капелі «Трембіта» і знайшов своє продовження в праці з хором оперної студії та студентським хором Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка, міжвузівським чоловічим хором «Гомін». Найвищі мистецькі досягнення диригента пов'язані з хоровою

капелою Львівського Будинку культури працівників зв'язку, якою він керував понад п'ятдесят років. Під безпосереднім впливом його творчої особистості сформувалася виконавська манера багатьох хороших колективів, отримало професійний вишкіл декілька поколінь диригентів. Наявність відповідної практично-виконавської та теоретично-методологічної бази дає підстави трактувати диригентсько-педагогічну діяльність Є. Вахняка (її цілі, засоби та результати) як індивідуальну диригентську школу – школу Євгена Вахняка, що стала одним із відгалужень школи Миколи Колесси, частиною львівської диригентської школи.

У дослідженні наголошується на тому, що життєтворчість митця базувалася на світоглядних принципах християнської релігії, а також на суспільно-етичних і художньо-естетичних засадах галицької хорової традиції, першочергова цінність якої полягає в тому, що вона стала основою, і водночас одним із дієвих інструментів розвитку хорової культури краю як невід'ємної складової загальнонаціонального культурного континууму. Акумуляовані в ній ідеологічні та методологічні імперативи, дозволили зберегти, розвинути й забезпечити наступність у поколіннях низки духовно-мистецьких орієнтирів і національно-ментальних ознак. Цей аспект дослідження є особливо актуальним сьогодні, коли наше суспільство, прагнучи відродити природний фундамент свого розвитку, намагаючись подолати тяжкі наслідки багатолітнього панування викривленої системи цінностей тоталітарного минулого, постає перед новими, не менш серйозними викликами.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертація виконана на кафедрі виконавського мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв ДНУВЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» згідно з планом науково-дослідної роботи на 2015–2020 рр. і відповідає темі № 11 «Соціологічні та психологічні напрямки сучасного музикознавства». Тему дисертації затверджено 29 грудня 2015 р. (протокол № 12) та уточнено 26 лютого 2019 р. (протокол № 2) Вченою радою ДНУВЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника».

**Метою дослідження** є комплексне висвітлення творчої спадщини Є. Вахняка в контексті галицької хорової традиції.

Поставлена мета передбачає виконання наступних **завдань**:

- виявити та окреслити характерні ознаки феномена галицької хорової традиції;
- укласти детальний науковий життєпис Є. Вахняка, здійснити періодизацію його життєтворчості;
- провести типологічний аналіз творчої особистості митця;
- окреслити концептуальні засади диригентської школи Є. Вахняка та представити їх в регіональному та загальнонаціональному контекстах;
- проаналізувати композиторську творчість митця;
- осмислити значення творчої діяльності Є. Вахняка для розвитку хорової культури України ХХ ст.

**Об'єктом дослідження** виступає хорова культура України.

**Предметом дослідження** є творча спадщина Є. Вахняка.

**Хронологічні межі** дослідження феномена життєтворчості Є. Вахняка визначені роками життя митця – 1912–1998. У тій частині дисертації, де висвітлюються питання генези галицької хорової традиції, часові рамки дослідження охоплюють період від ХІІІ до ХХ ст.

**Джерельну базу дослідження** можна умовно поділити на три групи джерел. До першої групи належать архівні матеріали, документи музейних фондів, монографії, мемуаристика, пресові публікації, фото-, аудіо-, відеодокументи, стенограми інтерв'ю та інші джерела, які висвітлюють життя і творчість Є. Вахняка. Низку джерел цієї групи введено у науковий обіг вперше. До другої групи відносимо розвідки та праці істориків, краєзнавців і мистецтвознавців, присвячені історії та культурно-мистецькому життю західноукраїнських земель. Третя група джерел – це наукові дослідження, в яких висвітлюються питання історії, теорії та практики музичного виконавства,



хорового та диригентського мистецтва, типології творчості, а також деякі праці з філософії, психології, соціології, соціоніки.

**Теоретичну базу дослідження склали:**

- документальні матеріали і відомості про Є. Вахняка та його мистецьке оточення (Ю. Балух [33], М. Бурбан [44; 45], Є. Вахняк [48; 51; 52; 53], І. Гамкало [63], С. Гелей [65], В. Головка [257], З. Демцюх [75; 258], Б. Дерев'янка [259], М. Кочержук [110], В. Лига [119; 120], Т. Микитка [260], Я. Михальчишин [142], В. Рожок [165; 166], С. Стельмашук [179], М. Телюк [187], М. Тимофіїв [188], Є. Цегельський [199], І. Чупашко [157; 206; 207; 208], З. Штундер [237] та інші);

- наукові праці та розвідки з історії української музичної культури (М. Антонович [29], В. Витвицький [59; 60; 61; 62], Я. Горак [68], С. Грица [72], М. Загайкевич [87], Ж. Зваричук [89], Г. Карась [93], Л. Кияновська [100], Б. Кіндратюк [101], О. Козаренко [105], Л. Корній [108], Л. Корній та Б. Сюта [109], Б. Кудрик [114], З. Лисько [121], С. Людкевич [126; 127], Л. Мазепа [129; 245], Т. Мазепа [131; 246], П. Маценко [138], Ю. Медведик [139], Л. Мороз [146; 147], Е. Нідецька (E. Nidecka) [247], С. Павлишин [152], О. Письменна [154; 155], Р. Римар [164], Н. Синкевич [175], Ф. Стешко [180], М. Ферендович [194], Л. Ханик [197], М. Черепанин [205], С. Шнерх [234], В. Шніцар [235], З. Штундер [236; 237], Ю. Ясіновський [240; 241; 242; 243; 244]);

- дослідження в галузі теорії, історії та практики диригентсько-хорового мистецтва (Ю. Балух [33], О. Бенч [36; 37; 248], І. Бермес [38; 39; 40; 41], Н. Белік-Золотарьова [42], М. Бурбан [45], Є. Вахняк [48; 51; 53; 54; 57], М. Головащенко [67], П. Горохов і Д. Загрецький [70], Я. Гоян [71], О. Драган [81], О. Драгомирецька [82], Р. Дудик [84], Ж. Зваричук [90], Г. Карась [94], Т. Кметюк [102; 103], М. Колесса [107], О. Кошиць [111; 112], А. Лашенко [116; 117], О. Майчик [133], Л. Мороз [146; 147], О. Перунов [153], К. Пігров [156], Ю. Пучко-Колесник [162], В. Рожок [167], Н. Самотос-Баєрле [173], С. Сапрун

[174], Р. Сов'як [176], С. Стельмахук [179], М. Ферендович [193; 195], І. Чупашко [206; 207], І. Шатова [221]);

- музикознавчі праці та розвідки, присвячені питанням індивідуального стилю, психології, типології музично-виконавської творчості та інтерпретації (Г. Дехант [76], О. Драган [81], Г. Єржемський [85], О. Катрич [95; 96; 97], О. Майчик [133], В. Рожок [167]);

- наукові праці та довідкова література з суміжних галузей гуманітарних знань, в яких висвітлюється проблематика життєтворчості (Н. Богданова [43], В. Вандишев [46], Л. Сохань [177]) та типології особистості (А. Аугустинавічюте [31; 32], В. Гуленко [73; 249], І. Онуфрієнко [151], К. Г. Юнг [238]);

- дослідження, присвячені проблематиці співвідношення дефініцій *школа–традиція–культура* (О. Бенч [36; 37], Н. Белік-Золотарьова [42], С. Грица [72], Ж. Дедусенко [74], Н. Кашкадамова і Л. Садова [98], С. Кучеренко [115], А. Лащенко [116; 117], А. Мартинюк [136], Т. Мартинюк [137], І. Шатова [221]).

**Методологічна основа дослідження** базована на принципі історизму, зокрема на категорії культурної пам'яті, одним із елементів якої виступає хорова традиція. Для вивчення феномена життєтворчості Є. Вахняка в руслі галицької хорової традиції застосовано системний підхід і використано такий комплекс **методів наукового дослідження:**

- *дослідницько-пошуковий* – для пошуку джерел, які стосуються об'єкта та предмета дослідження;

- *джерелознавчий* – для аналітичного опрацювання архівних документів, літератури, пресових публікацій;

- *метод критичного осмислення джерел* використано паралельно з джерелознавчим для роботи з матеріалами радянського періоду, особливо з пресовими публікаціями тієї доби.

- *метод інтерв'ювання* – для отримання необхідної інформації про Є. Вахняка від його безпосередніх учнів та хористів;

- *системно-аналітичний* – для систематизації, адаптації й осмислення інформації, отриманої з різних джерел, для виведення узагальнюючих висновків;
- *біографічний* – для створення наукового життєпису Є. Вахняка та подання необхідної інформації щодо багатьох сучасників митця (його батьків, родичів, вчителів, наставників, друзів, колег, учнів, хористів та ін.);
- *історико-генетичний* – для виявлення витоків галицької хорової традиції, генези мистецької особистості Є. Вахняка, простеження спадкоємності творчості митця в контексті європейських, національних і регіональних традицій;
- *феноменологічний* – для виокремлення, розкриття суті та цілісного осмислення феноменів галицької хорової традиції, життєтворчості Є. Вахняка та його диригентської школи;
- *метод типологічного аналізу* – для виявлення типологічних особливостей творчої особистості Є. Вахняка як музиканта-інтерпретатора, диригента-організатора та педагога.
- *музикознавчий метод* – для аналізу авторських партитур митця;
- *метод аудіовізуального аналізу* – для характеристики звучання хорових колективів Є. Вахняка, аналізу його мануальної техніки, диригентської манери;
- *емпірично-аналітичний та компаративний методи* – для характеристики функціональних компонентів диригентської школи Є. Вахняка та їх співставлення з доробком інших шкіл;
- *культурологічний метод* – для виявлення ступеня впливу творчої діяльності Є. Вахняка на наступні покоління українських диригентів та осмислення внеску митця в розвиток української хорової культури.

**Наукова новизна дослідження** визначена його метою та комплексом поставлених завдань. У дисертації *вперше*:

- виокремлено культурний феномен галицької хорової традиції, простежено його генезу, виявлено специфічні ознаки та особливості;
- системно і комплексно опрацьовано життєтворчість Євгена Вахняка (зібрано, систематизовано та введено в науковий обіг джерела до біографії

митця, укладено детальний науковий життєпис, здійснено періодизацію життєтворчості, проведено типологічний аналіз творчої особистості);

- окреслено концептуальні засади диригентської школи Є. Вахняка в контексті регіональних та загальнонаціональних традицій;

*уточнено:*

- зміст категорій «хорова традиція», «диригентська школа»;

*набуло подальшого розвитку:*

- знання про львівську диригентську школу та вплив її окремих предстаників на розвиток музичної культури України.

**Особистий внесок здобувача.** У дисертації вперше комплексно опрацьовано, систематизовано і введено в науковий обіг архівні матеріали, пресові публікації, літературні джерела, присвячені життю і творчості Є. Вахняка, а також укладено науковий життєпис, здійснено періодизацію життєтворчості, багатоаспектно проаналізовано творчу спадщину митця. Дисертація є самостійною науковою працею. Всі публікації здобувача одноосібні.

**Теоретичне і практичне значення** отриманих результатів дослідження полягає у можливості їх подальшого застосування у наукових розвідках мистецтвознавчого та культурологічного спрямування. Матеріали, напрацювання й висновки цієї дисертації покликані збагатити фактологічну та методологічну базу сучасного українського хорознавства і можуть бути використані для подальших наукових досліджень історії музичної, зокрема, хорової культури, враховані при розробці підручників, методичних посібників, лекційних курсів з історії українського хорового мистецтва, диригентського та хорового виконавства. Багатоаспектний аналіз мистецького доробку Є. Вахняка сприятиме формуванню професійних пріоритетів сучасних диригентів-практиків, а також слугуватиме методичним матеріалом для диригентів-педагогів при викладанні предметів «диригування» та «практика роботи з хором».

**Апробація результатів дослідження.** Основні положення та результати дослідження впродовж 2014–2019 років оприлюднено у формі доповідей на шести міжнародних наукових конференціях: «*Sacrum et profanum* в культурі» (Львів, 2015), «Синергетична природа культури: наукова рефлексія над взаємодією Ероса та Етоса» (Львів, 2016), «Мистецька культура: історія, теорія, методологія» (Львів, 2016, 2017), «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність» (Одеса, 2018), «Event-менеджмент та кітч в полікультурному просторі» (Львів, 2018); на всеукраїнській науковій конференції «Мистецька культура: історія, теорія, методологія» (Львів, 2018); на XXIX науковій сесії Музикознавчої комісії Наукового товариства ім. Т. Шевченка (Львів, 2018); на звітних наукових конференціях Львівського національного університету імені Івана Франка (Львів, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019); на щорічних звітних наукових конференціях кафедр Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (Івано-Франківськ, 2016, 2017, 2018).

**Публікації.** За темою дослідження здобувачем опубліковано дев'ять одноосібних статей та три тези доповідей на наукових конференціях. П'ять статей – у спеціалізованих виданнях, рекомендованих ДАК МОН України, одна – у періодичному фаховому виданні, включеному до міжнародних наукометричних баз, три – в інших наукових виданнях.

**Структура роботи.** Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел і додатків. Загальний обсяг роботи – 203 сторінки, основний зміст – 180 сторінок, список використаних джерел – 260 позицій, окремий том додатків – 179 сторінок (список публікацій автора дисертації та відомості про апробацію результатів дослідження; життєпис Є. Вахняка; список джерел до життєпису та нотографія музичних творів митця; стенограми інтерв'ю з учнями та хористами Є. Вахняка; описи та стенограми телепередач, присвячених або пов'язаних з творчістю диригента; три диски з фото, аудіо, та відео документами).

## РОЗДІЛ 1

### КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІ ОСНОВИ ХОРОВОЇ ТРАДИЦІЇ ГАЛИЧИНИ

#### 1.1. Джерельна та методологічна база дослідження

Джерельну базу дослідження становлять матеріали і праці, які висвітлюють різні аспекти розвитку української культури, зокрема музичної культури та диригентсько-хорового мистецтва Галичини. Основними концептуальними орієнтирами для цієї дисертації є положення, викладені в працях Анатолія Лашенка «Хорова культура: аспекти вивчення й розвитку» [117] (Переклад – В. Ч.) та «З історії київської хорової школи» [116]. У них вперше в сучасному українському музикознавстві сформульовано цілісну концепцію хорової культури. Розглядаючи широкий спектр проблем (хорові школи, виконавські напрямки, хорове мислення, хорове інтонування, організація хорової справи тощо), своїми головними завданнями вчений вважав подолання глибоко укорінених уявлень про хорознавство як про суто прикладну ділянку знань і створення теорії хорової культури на основі комплексного аналізу з позицій загальної теорії культури та з урахуванням специфіки близьких до хорознавства мистецтвознавчих наук. Під даним кутом зору дослідник опрацював низку теоретичних проблем, що стосуються хорового репертуару, виконавської інтерпретації, вокально-хорової техніки, організаційно-управлінських і матеріальних аспектів хорової справи. Зосередивши увагу на соціальних, художньо-естетичних і технологічних особливостях хорового співу, А. Лашенко трактує хорову культуру як складну багаторівневу систему взаємодії суспільних, художньо-творчих і виконавських сил, в якій простежується функціональний взаємозв'язок цілей, засобів і результатів діяльності. Висвітлюючи діяльність київської хорової школи, вчений наголошує на нерозривності в її художньому просторі історичного досвіду композиторської, виконавської, хорознавчої та слухацької практики. Природу такого синкретизму музикознавець вбачає у витоках українського хорового

мистецтва, які сягають пісенно-культових традицій дохристиянської доби, які пізніше поєдналися із запозиченою культурою візантійського християнського богослужбово-співацького ужитку.

Методологічна основа цього дослідження базована на принципі історизму, зокрема на категорії культурної пам'яті, яка формує ментальні ознаки, культурну ідентичність кожної етнічної та суспільної спільноти. Такий методологічний підхід широко застосовується у працях сучасних дослідників, оскільки дозволяє не лише виявити глибинні витoki багатьох феноменів культурного буття народу, але й глибше осмислити їхню суть.

Питання онтології українського хорового мистецтва як основи вітчизняного музичного мистецтва, широко висвітлені у фундаментальних працях з історії української музики, зокрема в шеститомному виданні «Історія української музики» під загальною редакцією Миколи Гордійчука [92], у трьохтомнику «Історія української музики» Лідії Корній [108], у спільній праці Лідії Корній та Богдана Сюти «Українська музична культура. Погляд крізь віки» [109]. Етнокультурні витoki українського хорового співу, а також взаємозв'язок сучасної вітчизняної хорової культури зі співочою традицією досліджує Ольга Бенч-Шокало у своїй праці «Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції» [37].

Проблематика соціокультурних функцій української хорового мистецтва, його окремих суб'єктів та культуро-мистецьких інституцій найбільш ґрунтовно розкрита в працях Ірини Бермес [38; 39], Тереси Мазепи [131], Наталії Синкевич [175]. В них, зокрема, наголошується на взаємозв'язку соціокультурних функцій з ментальними ознаками народу, його культурною пам'яттю, духовними потребами, націєтворчими процесами.

Безпосереднім об'єктом нашого дослідження є галицька хорова традиція, яка впродовж віків живила не лише сферу мистецького буття народу, але й була невід'ємною частиною національно-культурної екзистенції українського етносу в регіоні. Для детального розгляду традиції як культурно-мистецького феномена ми скористалися концептуальними напрацюваннями і понятійно-категоріальним

апаратом сучасної фольклористики, зокрема, етномузикології, опираючись на праці відомої української вченої Софії Грици [72].

У цій частині роботи, для виявлення витоків галицької хорової традиції, а також пізніше, для простеження генези мистецької особистості Є. Вахняка, спадкоємності його творчості в контексті європейських, національних і регіональних традицій та ступеня впливу на наступні покоління українських диригентів послуговуємося історико-генетичним і культурологічним методами. Для виокремлення, розкриття суті та цілісного осмислення феноменів галицької хорової традиції, життєтворчості Є. Вахняка та його диригентської школи застосовуємо феноменологічний метод.

Необхідність відтворення основних етапів становлення та розвитку галицької хорової традиції, а також виявлення її найважливіших специфічних ознак і функцій обумовило огляд значного масиву літератури, присвяченої історії музичної культури західноукраїнських земель. Це окремі публікації та монографії Мирослава Антоновича [29], Василя Витвицького [59; 60; 61; 62], Якіма Горака [68], Марії Загайкевич [87], Жанни Зваричук [89; 90], Любові Кияновської [100], Богдана Кіндратюка [101], Тараса Кметюка [102], Олександра Козаренка [105], Бориса Кудрика [114], Зиновія Лиська [121], Станіслава Людкевича [126; 127], Павла Маценка [138], Юрія Медведика [139], Лесі Мороз [146], Стефанії Павлишин [152], Оксани Письменної [154; 155], Наталії Самотос-Баєрле [173], Северина Сапруна [174], Романа Сов'яка [176], Степана Стельмашука [79; 179], Федора Стешка [180], Мар'яни Ферендович [193; 194; 195], Юрія Ясіновського [240; 241; 242; 243; 244], українсько-польських дослідників Лешека і Тереси Мазепи [129; 130; 131; 245; 246], польської музикознавиці Еви Нідецької [247].

Особливе місце у дослідженні займають питання організації та функціонування хорового життя в Галичині наприкінці XIX – в першій третині XX століття. Цей період відзначається надзвичайно інтенсивним розвитком усіх сфер мистецького життя краю, зокрема й хорової творчості. Різні аспекти даної проблематики ґрунтовно висвітлені в уже згаданих працях Ірини Бермес [38; 39;



40], Тереси Мазепи [134], Наталії Синкевич [175], а також Лесі Мороз [146], Мар'яни Ферендович [194], Лідії Ханик [197], Мирона Черепанина [205].

Багато цінної інформації про музичне і, зокрема, хорове життя Галичини черпаємо з праць С. Людкевича [126; 127], а також із монографій Зеновії Штундер [178; 236; 237], присвячених життю й творчості одного з провідних діячів української музичної культури ХХ ст. Станіслав Пилипович брав активну безпосередню участь в організації хорового життя Галичини, виступав з багатьма хорами як співак, акомпаніатор, диригент і композитор, ініціював реформу церковного співу, написав велику кількість музикознавчих праць, розвідок і рецензій, в яких порушено чимало проблем, пов'язаних з історично-теоретичними та виконавсько-практичними аспектами вітчизняного хорового мистецтва.

Значний масив відомостей про культурно-мистецьке та суспільне життя Галичини кінця ХІХ – початку ХХ ст. містять історико-мемуарні збірники (альманахи) Наукового Товариства імені Т. Шевченка за кордоном, які складають багатотомну (більше сорока томів) серію «Український архів», зокрема: «Альманах Станиславівської землі» [24; 25; 26]; «Дрогобиччина – земля Івана Франка» [83]; «Наш Львів» [149]; «Стрийщина» [182; 183; 184]; «Шляхами золотого Поділля» [231; 232; 233]. Усі ці та чимало інших цікавих видань краєзнавчого культурознавчо-мистецтвознавчого змісту доступні на ресурсах електронної бібліотеки DIASPORIANA.ORG.UA [255].

Змістовним джерелом інформації про фактичний стан і проблеми хорової справи в Галичині наприкінці 1930-х рр. є публікації в журналі «Українська музика» М. Антоновича [30], Євдокії Лиськової [123; 124], Михайла Мариняка [135], Богдана П'юрка [163], Романа Шипайла [230]. На сторінках журналу «Українська музика» та газети «Діло» вміщено чимало анонсів, повідомлень і відгуків про тогочасні концертні та інші культурно-мистецькі події того часу. Для пошуку потрібних матеріалів дуже корисними є систематичний покажчик змісту журналу «Українська музика» [191] та електронний ресурс LIBRARIA [256]. Зазначимо, що часовий проміжок 20–30 рр. ХХ ст. для нашого

дослідженні має особливе значення, оскільки на тлі музичного життя краю тієї доби відбувалося становлення мистецької особистості Є. Вахняка.

Знаковими подіями для хорового середовища Галичини стали вихід у світ двох видань: «Великого співанника “Червоної калини”» [58] та «Диригентського поради́ника» [77]. «Співанник» був першою антологією хорової обробки української пісні в Галичині, призначений кількісно та якісно поповнити репертуар хорів. «Диригентський поради́ник» став першим українським підручником з диригування, покликаний підвищити професійну підготовку диригентів і, відповідно, виконавський рівень хорів.

Помітний вплив на стан хорового виконавства Галичини першої третини ХХ ст. справили наддніпрянські хори. Це, зокрема, Українська республіканська капела під керуванням Олександра Кошиця, а також хорові колективи під керуванням Дмитра Котка. Про перебування республіканської капели в Станіславі (тепер – Івано-Франківськ), Стрию та Тернополі дізнаємося зі спогадів О. Кошиця [111]. Збірку матеріалів про Д. Котка та керовані ним хори упорядкував і видав Степан Стельмахук [79]. Ґрунтовне наукове опрацювання мистецької діяльності Д. Котка здійснив Тарас Кметюк [102; 103].

У другому розділі дисертації основним інформаційним орієнтиром слугує праця Володимира Лиги «І проросте посіяне зерно» [119]. Будучи багато років старостою заслуженої хорової капели працівників зв'язку, якою керував Є. Вахняк, В. Лига написав свою книгу, опираючись на власні спогади та досвід співу в капелі, на свідчення Євгена Дмитровича та деяких його хористів, а також використовуючи деякі пресові публікації, документи зі свого особистого архіву та архіву капели.

З метою концептуалізації поняття «життєтворчість» в контексті рецепції мистецької діяльності Є. Вахняка звертаємось до теоретичних та методологічних напрацювань сучасних українських філософів і соціологів Наталії Богданової [43] та Лідії Сохань [177].

Необхідність визначення пріоритетних напрямів і ракурсів дослідження спонукало до вивчення новітніх наукових розробок, які за своїм змістом

суголосі з темою нашої роботи. Це, зокрема, праці Ірини Бермес [38; 39; 40; 41], Олександра Драгана [81], Олени Драгомирецької [82], Мирослави Жишківч [86], Жанни Зваричук [89], Тараса Кметюка [103], Остапа Майчика [133], Анатолія Мартинюка [136], Лесі Мороз [146], Юлії Пучко-Колесник [162], Росіни Римар [164], Володимира Рожка [167], Наталії Синкевич [175], Мар'яни Ферендович [194], Лідії Ханик [197], Мирона Черепанина [205], Ірини Шатової [221].

Оскільки творчість Є. Вахняка в українському мистецтвознавстві опрацьовується вперше, першочерговим завданням стало укладання детального наукового життєпису митця, який подано у додатках до цієї дисертації. Для уточнення та доповнення біографічних відомостей про Є. Вахняка, а також для проведення аналізу впливу окремих середовищ та персоналій на його життєтворчість, використано низку джерел, які безпосередньо стосуються: особи Євгена Дмитровича та деяких його сучасників (наставників, колег, учнів, хористів); культурно-мистецьких подій, в яких він брав або, гіпотетично, міг брати участь; освітніх установ, мистецьких інституцій і колективів, у яких навчався і працював.

Для вирішення цього завдання застосовано низку методів, зокрема: дослідницько-пошуковий – для пошуку джерел, що стосуються предмета та об'єкта дослідження; джерелознавчий – для аналітичного опрацювання архівних документів, літератури, пресових публікацій; системно-аналітичний – для систематизації, адаптації та осмислення інформації, отриманої з різних джерел, та для виведення узагальнюючих висновків; метод біографістики – для створення наукового життєпису Є. Вахняка та подання необхідної інформації щодо багатьох сучасників митця.

Усі використані джерела можна умовно поділити на п'ять груп.

До першої групи належать розвідки істориків, краєзнавців і мистецтвознавців, присвячені історії та культурно-мистецькому життю Надвірної, Коломиї, Львова – міст, у яких Євген Дмитрович жив, навчався, працював. Це праці Степана Андріїшина [28], Ростислава Гандзюка [64], Марії

Гнатюк [66], Михайла Дем'янчука [24, с. 809–821], Лешека і Тереси Мазеп [130], Михайла Максим'юка [134], Ярослава Михальчишина [142], Івана Монолатія [145], Степана Стельмашука [179]. Серед джерел цієї групи особливо слід відзначити монографію Мирослави Кочержук «Українська державна гімназія в Коломії 1892–1944» [110], з якої багато дізнаємося про освітні та культурно-мистецькі традиції Коломийської гімназії. Зазначимо, що навчаючись у цьому закладі Є. Вахняк набував початкового хормейстерського досвіду.

Друга група джерел – це друковані праці Є. Вахняка, які умовно можна поділити на три підгрупи. Перша підгрупа – це мемуаристика: монографія «Олександр Сорока» [51] і стаття-спогад про Соломію Крушельницьку «Пам'ять про неї житиме у віках» [52]. До другої підгрупи відносимо навчально-методичні статті та посібники: «Хор – школа співака» [48], «Про інтерпретацію хорових творів С. Людкевича» [53], «Хорове аранжування» [54], «Як працювати над хоровими творами а капелла» [57]. Зміст і мова цих праць відзначаються глибиною думки та лаконічністю, вони до сьогодні залишаються повчальними та практично цінними посібниками для хорових диригентів. Третю підгрупу складають нечисленні пресові публікації – рецензії та відгуки [49; 50; 56; 198]. За свідченням сучасників, до радянського мистецтвознавства Є. Вахняк ставився відверто скептично. Надто вже багато в цій заідеологізованій науці перекручувалося, недоговорювалося або замовчувалося, особливо в питаннях, які стосувалися історії розвитку українського музичного мистецтва. Мабуть саме тому більшість друкованих праць Є. Вахняка мають прикладне практичне значення.

До третьої групи джерел відносимо архівні матеріали, за допомогою яких вдалося довідатися про деякі невідомі факти з біографії митця, а також аудіо та відеозаписи, в яких зафіксовано творчий процес диригента. Це документи з фондів: Музею історії Надвірнянщини [20]; Державного архіву Львівської області [13]; Центрального державного історичного архіву у м. Львові [2; 4]; Архіву Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка [10]; Аудіовізуального архіву Львівської обласної державної телерадіокомпанії [1;

16; 17; 18; 19]; Архіву заслуженої хорової капели України «Боян» ім. Є. Вахняка [3; 5; 6; 7; 8; 9; 11; 12; 14; 15; 21; 22; 143; 196].

До цієї групи джерел відносимо також «Шематизми всего клира греко-католицької Епархії Станиславівської» за 1907, 1909, 1910–1914, 1925 рр. [222–229], у яких містяться відомості про батька диригента – священика Дмитра Вахняка, про його призначення на парафії й, відповідно, про місця проживання родини Вахняків та її соціокультурне оточення.

Четверту групу складають пресові публікації.

В періодичних виданнях до 1939 р. необхідну нам інформацію знаходимо у вже згаданих вище періодичних виданнях, а саме: в часописі «Діло» та журналі «Українська музика».

В періодиці радянського періоду – у львівських газетах: «Вільна Україна», «Ленінська молодь», «Львовская правда»; у республіканських виданнях: «Жовтень», «Культура і життя», «Музика», «Правда Украины», «Радянська культура», «Радянська Україна», «Соціалістична культура»; в мистецькій періодиці всесоюзного рівня: «Музыкальная жизнь», «Художественная самодеятельность»; а також у деяких локальних часописах, таких як: «Вечерний Ленинград» (тепер – Санкт-Петербург), «Червоний прапор» (Коломия).

В пресі незалежної України – у газетах: «Високий замок», «За вільну Україну»; в журналах: «Грегіт», «Дзвін», «Животоки», «Музика», «Українська культура». У зв'язку зі значною кількістю пресових публікацій, в який висвітлюється творчість Є. Вахняка, до основного списку використаних джерел включено лише найвагоміші. Повний перелік джерел до життєпису Є. Вахняка, укладений нами в процесі підготовки цієї дисертації, подано у додатках.

Базовим методом для аналітичного опрацювання архівних матеріалів, пресових публікацій і літератури виступив джерелознавчий метод, а паралельно з ним – метод критичного осмислення джерел. Застосування останнього є конче необхідним при роботі з матеріалами радянського періоду, особливо з пресовими публікаціями тієї доби.

До п'ятої групи джерел відносимо окремі наукові публікації, студентські дипломні роботи, а також словниково-довідникову літературу, опубліковану мемуаристику та документалістику, стенограми інтерв'ю та електронні ресурси. Сюди входять статті: Ольги Бенч [248], Івана Гамкала [63], Мар'яни Самотос [172], Ганни Трегуб [252], Івана Чупашка [208], Вероніки Шніцар [235]; дипломні роботи Л. Дмитришин [78], Б. Мазепи [128], Е. Трушнікової [189] (імен студентів-дипломантів не вдалося встановити – *В. Ч.*); біографічний довідник «Мистецтво України» [140], ювілейне видання «Сторінки історії Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка» [181]; книги Юліана Балуха [33], Михайла Бурбана [45], Степана Гелея [65], Яреми Гояна [71], Зиновія Демцюха [75], Володимира Лиги [119; 120], Ярослава Михальчишина [142], Єжи Мільтона [144], Наталії Самотос-Баєрле [173], Степана Стельмашука [79], Михайла Телюка [187], Михайла Тимофіїва [188], Івана Чупашка [206; 207].

Дуже важливим джерелом інформації, особливо щодо особливостей творчого процесу митця (характер взаємостосунків з хористами та студентами, навчально-репетиційний етап, концертний виступ тощо) стали інтерв'ю з колишніми учнями та хористами Є. Вахняка, відомими сьогодні диригентами та педагогами: Володимиром Головком, Зиновієм Демцюхом, Богданом Дерев'янком, Тарасом Микиткою. При цьому застосовано метод інтерв'ювання. Стенограми розмов подано у додатках.

В другій частині нашого дослідження, присвяченій типологічному аналізу творчості Є. Вахняка теоретичною та методологічною базою слугували музикознавчі праці Германа Деханта [76], Олександра Драгана [81], Георгія Єржемського [85], Ольги Катрич [95; 96; 97], Остапа Майчика [133], Володимира Рожка [167], в яких висвітлюються проблеми теорії, практики та психології музично-виконавської інтерпретації, типології музичної творчості.

Формування належної фактичної бази для відтворення психологічного та соціонічного портретів Є. Вахняка вимагало детального аналізу авторських текстів диригента, а також прямих й опосередкованих, письмових та усних

свідчень його родичів, друзів, колег, учнів і хористів, що висвітлюють різноманітні аспекти творчого процесу митця. У цьому плані важливим об'єктом спостереження виступають також архівні аудіо та відеозаписи концертних виступів диригента [1; 3; 14]. За допомогою методу аудіовізуального аналізу охарактеризовано звучання хорових колективів Є. Вахняка, проаналізовано його мануальну техніку, диригентську манеру.

При визначенні психологічного та соціонічного типу особистості Є. Вахняка спираємося на критерії та методологічні напрацювання, викладені в книзі класика психологічної науки XX ст. Карла Густава Юнга «Психологічні типи» [238], у працях засновниці соціоніки Аушри Аугустинавічюте [31; 32] та практичних розробках чільних представників київської школи соціоніки Віктора Гуленка [73; 249] та Ігора Онуфрієнка [151]. Оскільки окреслений вище комплекс проблем виходить за межі суто мистецтвознавчого дослідження і торкається проблем філософії, психології та соціоніки, то ми послуговувалися також деякою довідковою літературою [46; 161; 250].

У третьому розділі дисертації здійснено аналіз диригентсько-виконавської, педагогічної, навчально-методичної та композиторської спадщини Є. Вахняка, окреслено та охарактеризовано функціональні компоненти його диригентської школи в контексті регіональних та загальнонаціональних традицій. Концептуальним стрижнем при цьому виступило положення, сформульоване А. Лащенком у визначенні поняття київської хорової школи, а саме – нерозривність в художньому просторі досвіду композиторської, виконавської, хорознавчої та слухацької практики, яка забезпечує наступність і спадкоємність світоглядних, музично-естетичних і технологічних ознак суб'єктів хорової культури.

З метою визначення співвідношення дефініцій школа–традиція–культура в контексті творчої діяльності Є. Вахняка, розглядається низка музикознавчих напрацювань з даної проблематики, зокрема статті Наталії Белік-Золотарьової [42], Наталії Кашкадамової і Людмили Садової [98], Станіслава Кучеренка [115],

а також праці Ольги Бенч [36; 37], Анатолія Мартинюка [136] та Ірини Шатової [221].

Для окреслення значення навчально-методичного доробку Є. Вахняка в загальнонаціональному контексті виникла потреба в його порівнянні з аналогічною спадщиною провідних майстрів українського диригентсько-хорового мистецтва тієї доби, зокрема з працями Павла Горохова і Дмитра Загрецького [69; 70], Миколи Колесси [77; 106; 107], Олександра Перунова [153], Костянтина Пігрова [156].

З метою характеристики функціональних компонентів диригентської школи Є. Вахняка та їх співставлення з доробком інших шкіл застосовано емпірично-аналітичний та компаративний методи наукового дослідження.

В огляді композиторської творчості Є. Вахняка подано музично-теоретичний та виконавсько-стилістичний аналіз найбільш знакових хорових творів митця, а також історію їх створення, публікації, сценічного втілення, аудіо та відеозапису. Укладену нами нотографію музичних творів Є. Вахняка розміщено у додатках.

Отже, в широкому контексті розвитку музичної культури й освіти України і, зокрема, Галичини, у висвітленні культурно-історичних та організаційних аспектів функціонування музичних товариств та інституцій, в дослідженнях діяльності окремих хорових колективів і диригентів категорія хорової традиції виділялася лише частково. Завдання нашого дослідження полягає в тому, щоб рельєфно окреслити межі феномена галицької хорової традиції, виявити її витоки, простежити еволюцію, відзначити найсуттєвіші об'єктивні фактори, що впливали на розвиток цієї традиції, виокремити та охарактеризувати складові елементи, які, з одного боку, свідчать про її самобутність, а з другого – роблять невід'ємною частиною української хорової культури. У творчій спадщині Є. Вахняка, наукове опрацювання якої здійснюється нами вперше, віддзеркалені всі найхарактерніші риси вищезгаданої традиції. Залучений обсяг джерел та методів дослідження дозволяє виконати всі поставлені завдання, а також намітити перспективні вектори подальших наукових пошуків.



## 1.2. Генеза хорової традиції Галичини

*«Пісня – це сила велика. Велика сила!  
Ми виховані на пісні. Наша старша  
генерація здавна вихована ще на  
церковному співі. І тому вона так  
любить пісню, так вона любить хор».*

*Євген Вахняк, 4 грудня 1992 р.*

Самобутність культури кожного народу проявляється в його традиціях. У них акумульовано специфічні парадигми буття, світоглядні ідеали, критерії цінностей, способи реалізації екзистенціальних потреб і цілей, що притаманні для даної національної спільноти і передаються її представниками з покоління в покоління. Спів є одним із перших проявів музичної творчості людства, а хоровий спів – однією з найдавніших форм ансамблевого музикування. Для нашого народу він став не лише основою музичної культури, але й одним із інструментів, за посередництвом якого український соціум впродовж віків виявляв свою національну ідентичність. Українська хорова традиція акумулювала в собі не лише низку певних художньо-естетичних властивостей і технологічних імперативів, але цілий комплекс етичних і ментальних констант, що характеризують парадигму вікового буття нації.

У нашому розумінні, **хорова традиція** – це сукупність ідейних засад, стилістичних особливостей і практично-методичних надбань у сфері хорової творчості, що історично склалися в певному просторі-середовищі та передаються з покоління в покоління. Забезпечуючи закон спадкоємності, хорова традиція виступає основою розвитку хорової культури.

Спробуємо здійснити короткий культурно-історичний огляд утворення галицької хорової традиції, виявити основні фактори, що вплинули на формування її характерних ознак. У зв'язку з неможливістю широкого розкриття

багатьох питань у стислих межах даного розділу, зазначатимемо лише деякі, принципові для нас, тези.

Для детальнішого розгляду традиції як культурно-мистецького феномена скористаємося концептуальними напрацюваннями і понятійно-категоріальним апаратом сучасної фольклористики, зокрема, етномузикології, опираючись на праці відомої української вченої С. Грици [72].

За С. Грицою, сама ідея парадигматики фольклору відтворює образ його вічності та змінності. Традицію зазвичай розуміють як щось незмінне, проте саме на неї орієнтується будь-яка новація. Наявні в традиції «вічні», «канонізовані» (лапки – *В. Ч.*) засади не є незмінними, позаяк існують в стані постійної трансмісії, в якій задіяні численні передавачі, котрі, дотримуючись традиції, постійно пристосовують її до нової ситуації. Трансмісія – це спосіб переказу інформації від людини до людини, від соціуму до соціуму. Іншими словами, трансмісія – це динаміка життя традиції, її відтворення у виконавстві, рух в антропологічних і часових вимірах. Трансмісія пісенної традиції здійснюється через слово і спів. Її опорою є думка – думка в слові, у звуковій артикуляції. Через жанрове розмаїття фольклору (календарно та родинно-обрядові пісні) до нас дійшли залишки синкретизму язичницького світогляду і культових вірувань наших предків. Як зазначає С. Грица: «Сприймання й бачення фольклору є настільки ж різноманітним, наскільки різноманітним є сам фольклор, бо він і мова, і мислення, і знання, і мистецтво водночас» [72, с. 4].

Підтвердженням і логічним доповненням останньої тези можуть бути слова О. Кошиця: «Виявляючи всебічно життя української нації, наша народна пісня висвітлює і релігійну суть української душі, християнської з природи, глибоковіруючої, повної високих моральних ідеалів. Тут українська народна творчість не тільки склала чудову релігійно-моралістичну пісню, але будувала також і нашу церковну музику, як колись будувала поганську культову» [67, с. 350].

Отже, витоками української хорової традиції є пісенно-культова традиція дохристиянської доби й запозичена з Візантії церковна монодія. Навіть з

поширенням в Русі-Україні записів церковної музики невменною нотацією ідеографічного типу, усне функціонування співочої традиції ще довго зберігалось не лише у фольклорі, але й у церковному вжитку, завдяки чому відбувалося взаємопроникнення цих двох первнів. Як зазначає А. Лащенко: «В системі храмової співочої практики було націлено на “воцерковлення усього сущого”» [116, с. 5]. Головним осередком формування співацької культури була Києво-Печерська лавра. Витворений у ній розспів як феномен (модус) художнього мислення став основою русько-української церковно-співацької практики середньовіччя. З цього приводу Б. Кудрик писав: «Київський напів стає для України тим, чим для латинського Заходу григоріанський напів» [114, с. 10].

Саме розспів і співочу храмову традицію Києво-Печерської лаври А. Лащенко вважає «культурогенезою київської хорової школи» [116, с. 4–5]. Характеризуючи її основні ідейно-естетичні та виконавсько-технологічні аспекти, вчений зокрема пише: «В цілому давньоруський співацький синкретизм уособлював світоглядну гармонію духу, священність ідеалів, молитовну морально-повчальну чуттєвість. Вокально-технологічні пріоритети зводилися до індивідуальних якостей окремих співаків (головщиків) в хорі, домінуючого в хоровому звучанні “природного” (грудного) регістру, сакральності семантики, лінійного інтонування енергетично-виражальних формул-поспівок (які складали систему “осмогласся”) та інших характерних рис» [116, с. 4].

Дослідник історії української церковної музики П. Маценко, виходячи з того, що грецьке слово «доместікос» (δομέστικός) означає «начальник в різних галузях життя» вважає, що «доместик» це – диригент, керівник, «начинатель» співу, який керував співаками, вказував міру, слідкував за порядком уставу [138, с. 73]. Вчений припускає, що для керування масовим співом вживалася хейрономія – умовна жестикуляція рук (диригування), за допомогою якої доместик показував рух мелодії, орнаментику тощо.

Києво-Печерський патерик оповідає про першого domestика й розпорядника церковного уставу Стефана, якого після смерті св. Феодосія 1074 р. обрано ігуменом. З 1053 р. відомий співак і вчитель церковного й світського співу Мануїл. У 1096 р. монах-мандрівник Єфрем упорядковує Студійський устав. В Перемишлі відомий співак Дмитро [138, с. 73–77]. В «Слові о полку Ігоревім» згадується віщий поет-співець Боян [251]. Це ім'я відіграє особливу роль в подальшій історії українського хорового мистецтва.

Після зруйнування монголо-татарами Києва (1240) політичне й культурне життя Русі-України зміщується на західні землі – у Галицько-Волинське князівство. Тут, особливо на ранньому етапі, розвиток музичного мистецтва орієнтувався на київську спадщину. Це проявлялося у церковному співі та його основних жанрах, в місцевій рецепції билинного епосу. Головними осередками церковно-співочого мистецтва були єпископські катедри в Галичі та Перемишлі. Зокрема, історія церковного співу перемиської катедри виразно простежується з княжих часів, коли Галицько-Волинський літопис під 1241 роком згадує *словутного співця Митусу* перемиського владики [243, с. 37].

На думку Ю. Ясіновського, саме в добу Галицько-Волинської держави починається поступова переорієнтація української музики з візантійсько-балканської культурної традиції на європейську. Зміна ця відбувалася в руслі загального росту європейської цивілізації, в річищі поступового унезалежнення від Візантії та усвідомлення власної культурної ідентичності [101, с. 7].

Після смерті у 1340 р. останнього повновладного правителя князівства Юрія II Болеслава Тройденовича та тривалого конфлікту між сусідніми державами за галицько-волинську спадщину, у 1349 році Галичина була поступово захоплена сусідньою Польщею, а Волинь – Литвою. Нові політичні реалії посилили заангажованість української музики в загальноєвропейський контекст. В умовах міжконфесійного протистояння церковна музика стала одним з найважливіших чинників єднання місцевої традиції з новітніми європейськими впливами. Як зазначає Ю. Ясіновський, засвоєння чужого досвіду відбувалося двома шляхами. З одного боку, пряме запозичення музично-

виразових і формотворчих засобів з латинського Заходу (тональна організація, метроритмічна регулярність, прийоми музичного розвитку і композиційної побудови тощо). А з другого – інтенсивне засвоєння новогрецької музичної стилістики та її балканослов'янської рецепції (грецькі, болгарські, сербські, молдаво-волоські напів), що мала виразно ренесансне забарвлення – так званий калофонний стиль, який вважають прямим аналогом західноєвропейського *Ars nova*. Зміна культурної орієнтації торкнулася навіть такого традиційного пласта як гимнографії (церковних співів візантійського обряду в одноголосому записі), яка поступово оновлює свою музичну стилістику. Її репертуар помітно звужується й обмежується святковими та найбільш урочистими співами. Звужується й саме коло свят і тільки цей скорочений репертуар передається в нотному записі. Виникає оригінальний тип нотного збірника, який отримує свою назву від переважаючого у ньому за обсягом жанру ірмоса – ірмологіон або ірмолой. Пізніше, десь у XVI ст., цей збірник приймає нотолінійне письмо, і завдяки цьому співочий гимнографічний репертуар отримує нову форму запису, цілком доступну для прочитання наступними поколіннями аж до нашого часу. Саме ірмолой довгий час слугував основним підручником для навчання церковного співу [243, с. 36–38].

Дослідник української церковної монодії Ю. Ясіновський відзначає три основні осередки й пов'язані з ними вектори культурно-мистецьких орієнтирів Галичини ранньомодерної доби. Православне середовище Львова у найближчому сусідстві з латинською культурою піддавалося її впливові, переймало нові форми музичного мистецтва й адаптувало їх до свого літургійного співу. Перемишльська єпархія, як найвіддаленіша на Захід земля українського етносу, спрямовувала свої творчі зусилля на збереження й непорушність сутності богослужінь східного обряду та його співних форм. Духовним осередком, який зберігав минувшину, але водночас активно адаптовував новітні форми церковного співу, орієнтуючись на пізньо- і поствізантійську спадщину, що напливала на руські землі з Балкан, став Манявський скит. Тут було переписано принаймні три нотолінійні ірмологіони,

які збереглися до нашого часу і які віднайшла, описала й частково опублікувала болгарська дослідниця Єлена Тончева. Манявські ірмологіони наповнені оригінальним репертуаром піснеспівів грецького, болгарського, волоського *напівів*, стилістично зорієнтованих на калофонічний спів, що відзначався віртуозним блиском мелодичного розвитку та складним ритмічним мереживом. Усі грецькі напиви мають тут грецьку підтекстовку кириличною абеткою. Така увага до грецького напіву обумовлена міцною поствізантійською орієнтацією співочої культури Манявського скиту. Проте, у величальних припівах і стихирах згадуються київські святі (князь Володимир, преподобний Антоній Печерський, первомученики Борис і Гліб), що свідчить про приналежність Манявського скиту до української літургійної практики та про його тісні зв'язки з Києвом як церковним і культурним центром усієї України. Скит, очевидно, готував церковних співців як для власних потреб, так і для дочірніх монастирів Галичини і Молдово-Волощини, для навколишніх сіл і містечок. У рукописних ірмолоях, створених в зоні культурного впливу Манявського скиту, зустрічається мелодичний варіант під назвою *скитський напів*, який стилістично є близьким до болгарського. Є підстави пов'язувати походження цього напіву з Манявським скитом. Середовище співців і регентів найбільшої в Україні школи болгарського напіву інспірували місцеву українську гимнотворчість, створення місцевих мелодичних варіантів церковних наспівів, переписування нотованих лінійних збірників, сприяли піднесенню церковного співу в містах і селах Прикарпаття, Галичини, а також у сусідніх народів православного обряду. І хоч Манявський скит був форпостом багатовікових зв'язків з Візантією та її пізнішими спадкоємцями, але культура його церковного співу виразно резонувала з новітніми ренесансно-бароковими новаціями, які зумовили прийняття нової системи нотації (*київська квадратна нота*) та утвердження нової естетики, яка трактувала сакральний спів не лише як спів літургійний, але й як явище мистецьке (*нініє умиленноє, зіло красноє*) [241]. Це призвело до кардинального оновлення українського музичного мистецтва ранньоновітнього часу і стало фундаментом для величної споруди українського музичного Бароко.

Найяскравішим відбитком ренесансно-барокові новації, що увінчав піраміду жанрової палітри української музики середини XVI–XVIII ст. став партесний багатоголосий спів. Тут найвиразніше проявилися риси європейського Бароко з характерним контрастним зіставленням звучання хорових та сольо-ансамблевих епізодів, підвищеним емоційним тонусом, внутрішньою напругою та експресією [243, с. 36–37].

Запровадження нової лінійної системи нотації започаткувало кардинальні зміни в музичній культурі. Зміни ці, зумовлені зближенням із західною культурою та сприйняттям стильових ренесансно-барокових новацій, мали безпосередній вплив на хорову традицію, стали могутнім поштовхом для її подальшого розвитку.

Як вже зазначалося, найактивніше засвоєння західноєвропейського досвіду відбувалося у Львові. Вже саме існування в цьому місті трьох архієпископських кафедр (православного, латинського, вірменського обрядів) мало велике значення для розквіту церковної музики.

До розповсюдження багатоголосого «фігурального» співу в латинському середовищі Львова вельми спричинився колишній співак папської капели, архієпископ львівський (1451–1457) Григорій Сяноцький (*Grzegorz z Sanoka*). Ймовірно, саме він привіз сюди копії музичних творів багатьох тогочасних італійських композиторів, а також Гійома Дюфе (*Guillaume Dufay*) [245, с. 21]. Згодом у Львові жив і працював один з найвидатніших майстрів ренесансного поліфонічного стилю в Польщі Мартин Леополіта (*Marcin Leopolita*) (бл. 1540–бл. 1589), який у своїй творчості орієнтувався головню на традиції франко-фламандської школи, дотримувався канонів поліфонії строгого стилю (*cantus firmus*) [100, с. 16]. Таким чином, у практиці латинського богослужіння використовувалися твори найвпливовішої композиторської школи епохи Відродження – франко-фламандської, а латинська катедра перебувала на вістрі європейських музичних інновацій [243, с. 39–40].

Пишній та емоційно-виразній музиці в католицьких храмах православна церква мусіла протиставити адекватну альтернативу, яка б мала не менший

вплив на людей. Цією альтернативою стало партесне багатоголосся. З кінця XVI ст., в умовах гострої латинсько-католицької експансії, визначальну роль у культурному піднесенні української спільноти і, зокрема, православної громади Львова відіграли братські слов'яно-греко-латинські школи, найславніша з яких Успенська заснована у 1586 р. при церкві Успіння Богородиці. У цьому освітньому осередку культивували хоровий спів і дбали про його найвищу якість. В школі існував спеціальний предмет «мусика». Він був обов'язковим, оскільки входив до складу «семи вільних наук» («*septem artes liberalis*»), на яких ґрунтувалося навчання в цьому закладі. Вивчення музичної грамоти та церковного співу починали змалку, коли хлопчики тільки вчилися читати, і тривало протягом усього шкільного курсу. Спів викладав спеціальний вчитель, чий обов'язки були досить широкими. Він відповідав за належну комплектацію хору (дискантами, альтами, тенорами і басами), повинен був дбати, щоб хористи мали добрі голоси і були належним чином забезпечені. В його обов'язки входило також керування хоровим співом у храмі під час буденних і святкових відправ, у яких, без сумніву, мусіли брати участь і його учні-хористи [108, с. 133–134]. Серед вчителів співу львівської братської школи Б. Кудрик вказує Рузкевича (1586), а також Теодора Сидоровича (1604), який був протопсалтом і «гармонізатором напівів на 4 і більше голосів» (тобто композитором) [114, с. 16–17].

Підкреслимо, що в XVI–XVII ст. в хоровій традиції Галичини формується візія керівника хору, який поєднує в собі функції *співак–вчитель–диригент–композитор*. Тобто, досвідчений співак мусить досконало володіти тонкощами вокального мистецтва, а також педагогічними й організаційними здібностями, для того, щоб навчати інших і керувати колективним виконанням складних багатоголосих творів. Водночас, він мусить бути добре обізнаний з теорією композиції, щоб komponувати музичні твори для свого колективу. Слід зазначити, що така тенденція цілком відповідає духу загальноєвропейської традиції епох Ренесансу й Бароко. Згадаймо хоча б майстрів франко-фламандської школи або творчість Йоганна Себастьяна Баха. В Галичині ж ця



традиція, що бере свій початок від доби Відродження, буде розвиватися впродовж наступних століть.

Наприкінці XVII ст. в репертуарі братського хору при церкві Успіння Богородиці були композиції, розраховані на виконавський склад від трьох до вісімнадцяти голосів. Серед них багато творів українських композиторів: Бишовського, Гавалевича, Завадовського, Колячина, Лаконека (можливо Лаконіка), Пекулицького, Чернушина, Шаваровського, Яжевського, а також Миколи Дилецького – автора відомої «Мусикійської граматики», першого в історії української музики підручника з теорії композиції. Найбільша кількість восьмиголосих композицій (120) вказує на те, що такий склад був найвживанішим у тогочасній хоровій практиці [180]. Всі ці факти свідчать також про високий виконавський рівень братського хору та про значні успіхи українських музикантів у галузі композиторської творчості.

Окрім партесного багатоголосся слід звернути увагу на ще один вагомий пласт тогочасної вокально-хорової культури, який чи не найбільше спричинився до формування специфічних рис галицької хорової традиції. Йдеться про українську духовну пісню (кант).

Дослідник цього жанру Ю. Медведик для однозначної ідентифікації фактури того чи іншого твору пропонує вживання терміна «пісня» для одноголосого нотного тексту і «кант» для багатоголосого (зазвичай триголосу) [139, с. 5]. Найдавніший запис українського духовного канта зберігся у рукописній книзі «*Latopis Lwowski, 1498–1649*» (ІР НБУВ, ф. VII, № 206/м. арк. 31). Серед інших наративних документів є тут запис 1649 р. з текстом канта «Радуйся, Маріє» [139, с. 20]. Ця писемна пам'ятка дозволяє стверджувати, що в середині XVII ст. в Галичині вже побутували трьохголосі духовні канти, створені у формі періоду. Однак, як зазначає Ю. Медведик, на тому етапі розвитку жанру його музична форма лише почала викристалізовуватися.

Українська духовнопісенна традиція досягла свого розквіту у XVIII ст., призвівши до появи спеціальних нотних видань, що з'явилися в Почаєві на Волині («Богогласник», 1790–1791). Цьому сприяв накопичений репертуар

духовних пісень (кантів), який до того часу записували переважно на сторінках різноманітних рукописних книг як додаткові тексти, а пізніше – в рукописних співаниках, укладених за календарно-тематичним принципом, запозиченим із церковних «Ірмоліїв». Вперше такий тип систематизації духовнопісенного репертуару запроваджено лемківськими переписувачами у «Кам'янському Богогласнику» (1734). У рукописних збірниках із Західної України, особливо з Лемківщини, краю інтенсивної міжнаціональної культурної співпраці, зустрічається чимало «багатомовних» (за історією) текстів – перекладних духовних пісень (латино-польсько-українські, латино-німецько-польсько-українські, чесько-польсько-українські, словацько-українські та ін.). Таким чином в Україну проникало чимало зразків духовної лірики латинського, чеського та німецького походження. З цими текстами переймалися й нові засоби музичної виразності, які впливали на розвиток цього жанру в Україні. Однак, прищеплення здобутків західноєвропейської музичної культури на українському ґрунті відбувалося шляхом певного компромісу з багатовіковим вітчизняним творчим досвідом, базованим на греко-візантійській гімнографії та національному музичному фольклорі. Так, репертуар «Богогласника», виданого почаївськими греко-католиками, складають не лише твори українських католиків східного обряду та римо-католиків. Є тут низка пісень українських православних авторів (Данило Туптало, Єпіфаній Славинецький, Григорій Сковорода), що свідчить про позаконфесійний статус стародруку [139, с. 8–14].

У другій половині XVIII ст. у Львові при святоюрській греко-католицькій катедрі існувала постійно діюча капела, що складалася з хору й оркестру. Як вказує З. Лисько, її діяльність підтримували єпископи: Лев Шептицький (1749–1779), Петро Білянський (1780–1798), Микола Скородинський (1798–1805). Хор був великий, мішаний, складався з 40–50 співаків, жіночі партії співали хлопчики. Оркестр у кращі періоди свого існування міг доходити до повного складу тодішнього симфонічного оркестру. Хор і оркестр разом брали участь в урочистих богослужіннях, але його члени грали також й поза мурами храму на різних світських забавах, бенкетах тощо. На зламі XVIII–XIX ст. під керуванням

Паньківського капела сягнула свого найвищого розквіту і була найповажнішим музичним ансамблем у Львові; навіть місцевий театр не міг без її участі проводити своїх вистав. Інколи святоюрська капела виїжджала «на провінцію» і там «пригравала» при богослужіннях, на превелике здивування місцевого селянства [121, с. 22–23]. З останнього можемо зробити висновок, що загальна маса українських вірян Галичини поза Львовом таких новацій в церковній музиці не сприймала.

За припущенням З. Лиська, до репертуару капели мусіли входити твори західноєвропейських композиторів з адаптованими до них церковно-слов'янськими текстами, а також композиції місцевих диригентів. Зокрема, вищезгаданий Паньківський був рівно ж і композитором. Він написав урочисту кантату на честь єпископа Скородинського, яку було прилюдно, з великим успіхом, виконано в день іменин владики. Правдоподібно, він міг також писати для капели й богослужбові композиції [121, с. 23].

Найпомітнішою творчою постаттю, пов'язаною з святоюрською капелою, був Андрій Рачинський (1724–1794). Корінний галичанин, вихованець Львівського колегіуму, він був регентом святоюрського хору в 1740-х – на початку 1750-х рр., за архієпископа Л. Мелецького. Подальший шлях музиканта пов'язаний спочатку з капелою Кирила Розумовського у Глухові, пізніше – з Придворною півчою капелою в Петербурзі та двором Петра III. Основними жанрами його композиторської творчості були літургійні твори, передусім – духовний концерт. Л. Кияновська відносить А. Рачинського до числа перших авторів, що попередили «золотий вік» української церковної музики, представленої невдовзі доробком Максима Березовського, Дмитра Бортнянського, Артема Веделя [100, с. 17–18].

Як пише З. Лисько, після смерті єпископа Скородинського у 1805 р. святоюрська вокально-інструментальна капела почала поступово занепадати. Спів хору ще тримався у більш-менш пристойних межах допоки частину його хористів становили співаки, які пам'ятали мистецтво недавно минулих часів. Проте, поступово хор став співати «за слухом», а нефахові диригенти, головно

питомці (учні) духовної семінарії, не розуміючи партитур, написаних у чотирьох ключах, відкладали їх до архіву або й нищили. Натомість уживали власних «партитур», які, за свідченнями сучасників, являли собою мелодію, записану в скрипковому ключі на одному нотоносі, з позначками де і який голос повинен співати, де соло, дуєт, терцет, квартет, разом тощо [121, с. 24].

В першій чверті XIX ст. у львівській катедрі св. Юра запроваджено звичай запрошувати до участі в урочистих богослужіннях хор і оркестр, що склалися з чужинців. Ініціатором цього став доктор права, професор і дідич села В'янцковичі Микола Нападієвич. Він вболівав за українську справу і намагався підтримати її через греко-католицьку церкву, піднісши велеліпність святоюрського богослужіння. З цією метою до «гостинних» (гастрольних) виступів у храмі св. Юра був ангажований диригент Львівського театру, чех Вацлав Йозеф Ролечек (Vaclav Josef Roleček). Його диригентська діяльність тут припадає на 1820-ті рр., за митрополита Михайла Левицького. Відомо, що В. Ролечек залучав до справи хор, оркестр і співаків-солістів із Львівського німецького театру. Він виконував твори західноєвропейських композиторів і свої власні композиції, написані на церковно-слов'янські тексти (канони, літургію та ін.). Однак його твори в репертуарі святоюрського хору довго не втрималися і їх свого часу передали до архіву духовної семінарії. Лиш один піснеспів «Єлици во Христа» пережив свого автора й співався пізніше по галицьких церквах. Як зазначає З. Лисько, прилюдні виступи В. Ролечека з німецькими ансамблями були для широкого загалу чужими і незрозумілими. Беручи участь у богослужіннях і виконуючи твори на церковно-слов'янські тексти, співаки, які не розуміли ні обряду, ні мови, часто перекручували слова, чим викликали незадоволення українців. Проте, як пише З. Лисько «їх [ці виступи] не занекали, бо іншого виходу не було» [121, с. 27].

За прикладом святоюрської катебри у Львові пішов і Перемишль. Урочисті богослужіння з інструментальним супроводом (орган, оркестр) тут почали практикувати з 1814 р. Подібний спосіб літургійного музикування став

проникати і в деякі менші міста: Радимно, Дроздовичі, Валяву, Мости Великі [121, с. 27–28].

Проте, якщо у митрополичих катедрах і ще декількох храмах питання мистецького літургійного співу частково вирішувалося шляхом запозичення музичних традицій латинської церкви з відповідним залученням професійних музикантів-чужинців, то у малих містечках і селах Галичини, де таких можливостей не було, ця справа перебувала у плачевному стані. З доволі скептичної публікації С. Воробкевича, яку цитує З. Лисько, дізнаємося, що на початку ХІХ ст. у галицьких церквах співався дуже простий хорал; перший голос виконував мелодію, а другий вторував йому терціями або секстами на фоні витриманих звуків басового голосу [121, с. 25].

Поданий вище опис явно вказує на виконавську традицію трьохголосого співу, що бере свій початок у духовних кантах. З цього можемо зробити висновок, що в кризові періоди, коли українська музична культура загалом і хорова зокрема, знаходячись на роздоріжжі, визначалася з подальшими напрямками свого розвитку, хорова традиція заповнювала вакуум, що утворився. Вона виступала своєрідним «накопичувачем» творчого досвіду набутого, адаптованого і зафіксованого впродовж попередніх віків.

Отже, на початку ХІХ ст. українська церковна музики в Галичині потребувала кардинальних змін, при чому, змін, які б базувалися на ґрунті національної хорової традиції. Як видно з вищесказаного, нововведення, а точніше, запозичення з латинсько-католицької традиції, не отримали загальної підтримки українського соціуму. Причин такого несприйняття, як нам видається, було декілька. В першу чергу це, безперечно, суспільно-історичний, соціально-економічний фактори. Окатоличення і спольщення колишніх руських вельмож і шляхти, економічний занепад міщанства призвели до того, що русини (українці) у той час становили переважно найнижчі суспільні верстви (селянство, дрібне міщанство й духовенство), освіченість і музична культура яких перебувала на дуже низькому рівні. Однак, не менш вагомим, на нашу думку, виявився ментально-генетичний фактор. Українська спільнота не

сприйняла в своїх храмах вокально-інструментальної музики, у зв'язку зі значним дисонансом останньої відносно чуттєво-молитовної зосередженості східного літургійного обряду й національної хорової традиції. Набагато більшого значення тут згодом набула музика, базована на споріднених східноукраїнських музичних коренях, яка далеким обхідним шляхом, через Петербург і Відень, торувала собі шлях у Галичину.

З 1772 р., після переділу Польщі й передачі галицьких земель Австрійській імперії, в житті русинів наступили помітні позитивні зміни: греко-католицька церква отримала рівні права з римо-католицькою, її духовенство здобуло правове і матеріальне забезпечення, а також доступ до вищої освіти. У 1774 р. у Відні при греко-католицькій церкві св. Варвари засновано освітній осередок «Barbareum» [100, с. 19]. При російському посольстві у Відні, де перебував син останнього гетьмана України князь Андрій Розумовський, була православна каплиця, в якій співав добрий хор, що складався зі співаків із Наддніпрянської України. У 1809 р. цю каплицю закрили, а хористи звернулися до адміністрації церкви св. Варвари з проханням дозволити їм співати на богослужіннях. Вони виконували здебільшого твори Д. Бортнянського, які на галичан справляли могутнє враження. Найбільше захоплювався цим співом майбутній перемиський єпископ Іван Снігурський [121, с. 25–26].

Саме він відіграв велику роль у подальшому розвитку української музики в Галичині. Ставши єпископом, у 1818 р. І. Снігурський заснував при Перемиській катедрі дяко-учительську школу (*Institutum cantorum et magistorum scholae*), а у 1828 р. – хор, на зразок того, що був у церкві св. Варвари у Відні. Організаційні обов'язки щодо хору взяв на себе капелан Йосиф Левицький. Він налагодив зв'язки з Петербургом і отримав звідти ноти хорових творів Д. Бортнянського, М. Березовського, Бальдассаре Галуппі. До керівництва хором залучено професійних музикантів-чужинців (своїх кадрів тоді ще не було). Першим диригентом хору став Вінкент Курянський, дещо пізніше до цієї справи запрошено чехів Алоїза Нанке та Вінкента Серсавія. Дуже скоро мистецький хоровий спів став притягувати до української катедри у Перемишлі вірних усіх

національностей. Якщо спочатку поляки ставилися до українського хору з неприхильністю і погордою, то пізніше вся перемиська аристократія почала відвідувати українські богослужіння. Спів хору під орудою А. Нанке настільки захоплював, що навіть високі урядовці, професори і військові почали масово записувалися в нього [121, с. 30–37].

Репертуар перемиського хору складався головним чином із творів Д. Бортнянського, М. Березовського, Б. Галуппі, а також релігійних композицій А. Нанке та В. Серсавія, написаних в дусі музики Д. Бортнянського. Крім участі в церковних богослужіннях, хористи співали на різних прийомах і бенкетах в єпископському палаці. Тоді, зазвичай, виконували популярні німецькі світські пісні для чоловічого хору, так звані Liedertafel, що саме в цей час досягли свого розквіту як жанр у творчості ранніх німецьких композиторів-романтиків. Завдяки легкості й зрозумілості мелодики, простоті форми та інших музичних виразових засобів ці твори користувалися великим успіхом серед української інтелігенції Галичини. Пізніше ці пісні мали великий вплив на світську хорову музику Михайла Вербицького та Івана Лаврівського [121, с. 38–39].

Однією з найбільших заслуг перемиського хору стало те, що з його середовища, інспірованого музично-духовним ідеалом Д. Бортнянського, вийшли два визначні композитори – М. Вербицький та І. Лаврівський. Їхня творчість в українській музичній історіографії об'єднана назвою «перемиська школа». Ця школа, незважаючи на те, що деякі пізніші критики і музикознавці вважатимуть її «аматорською», мала виразні ознаки професійної композиторської школи, що розвивала головні жанри фахової музики (як церковної, так і світської), переосмислювала інтонації національного фольклору відповідно до нових художніх пошуків європейських шкіл. Творчість композиторів «перемиської школи» та їх послідовників у певному сенсі стала переломним етапом в українській музичній культурі.

Як відзначає Л. Кияновська, основна відмінність русинської музики того часу від австрійської та польської полягала в «романтизації» жанрів духовної та паралітургійної музики. Водночас, виразну або опосередковану символічно-

сакральну тенденцію часто виявляли світські музичні твори патріотичного змісту, як наприклад, популярна староғалицька пісня-гімн на слова Івана Гушалевича «Мир вам, браття, всі приносим» з музикою Теодора Леонтовича або «Мир русинам» М. Вербицького [100, с. 44].

О. Козаренко вважає домінантною рисою «перемиської школи» перевагу етичних настанов над естетичними. В творчості композиторів-священиків, які розглядали свою музичну діяльність як виконання душпастирського обов'язку, сформувалося прагматичне розуміння ролі мистецтва як Сповідника, Вихователя, Учителя народу. Цим обумовлена й тематична спрямованість їхнього доробку (духовна, громадська, патріотична), а також основні його жанрові втілення (церковна музика, світські хори, музика до драматичних вистав) [105, с. 154]. Підтримуючи і розвиваючи цю тезу, можна додати, що трактування ролі мистецтва як Сповідника, Вихователя й Учителя народу з того стає характерною рисою ғалицької хорової традиції, яка в подальшому виступила основним носієм і «транслятором» цієї етичної парадигми.

Трансляція надбання «перемиської школи» відбувалася двома способами: через організаційну й виконавсько-хорову діяльність; через різножанрову композиторську творчість.

У 1830-х рр. «перемисьляни», що приїжджали до Львова для здобуття вищої богословської освіти, поширювали мистецький хоровий спів у місцевих осередках. Першим організатором мистецького співу у Львівській духовній семінарії став «перемисьлянин» Григорій Шашкевич. У 1831 р. він зібрав гурт співаків і вивчив з ними на чотири голоси «Тебе Бога хвалим» Д. Бортнянського. Крім того, Г. Шашкевич сам пробував компонувати літургійну музику. Деякі його твори, зокрема причасник «Тіло Христове», тривалий час були в репертуарі семінарського хору. Також відомо, що Г. Шашкевич, який мав прекрасний тенор, керував співом і під час театральних вистав, що їх влаштовували семінаристи. У 1835–1938 рр. хором духовної семінарії у Львові керував Іван Хризостом Сінкевич. З його приходом музичне життя тут значно пожвавилася. Слід зазначити, що деякі прищичаєні до «самойлівки» церковні достойники й



семінаристи тривалий час чинили потужний опір поширенню мистецького хорового співу. Доходило до гострого протистояння двох таборів: «єрусалимчаків» та «музикалістів». Боротьба тривала три роки. До речі, та ж сама церковна влада у 1837 р. гостро виступила проти молодих українських поетів, авторів альманаха «Русалка Дністровая». Починаючи з 1839 і, ймовірно, до початку 1842 р. хором духовної семінарії керував М. Вербицький. Є відомості, що у 1844–1845 рр. він ще раз був учителем співу в семінарії [121, с. 42–51]. Також відомо, що у 1864 р. хором семінаристів керував І. Лаврівський [121, с. 111].

Другим вогнищем хорового співу у Львові була Ставропігія, але, як пише З. Лисько, вона відігравала значно меншу роль ніж духовна семінарія. Хор при Ставропігії у 1831 р. організував Йосиф Левицький (з Покуття). Першим диригентом новоствореного хору став «перемисьлянин» Яків Неронович, який керував ним до 1840 року [121, с. 43]. Восени 1842 р. тимчасову посаду диригента й учителя співу в Ставропігійському інституті одержав М. Вербицький. Після трьох місяців праці, 7 лютого 1843 р. відбувся блискучий публічний виступ хору під його керуванням. Однак, 21 жовтня цього ж року, не дійшовши згоди з керівництвом стосовно своєї оплати праці, М. Вербицький покинув інститут [121, с. 50–51].

Деякі вихованці перемиського осередку пропагували його хорові традиції й поза межами Галичини. Зокрема, вже згадуваний І. Х. Сінкевич у Чернівцях на Буковині (1833–1835), а також Константин Білорусин в Ужгороді на Закарпатті (1837) [121, с. 40–41].

Композиторський доробок М. Вербицького досить великий: біля сорока церковних композицій, тридцяти хорів світського змісту, понад двадцять співоігр, а крім того, кільканадцять оркестрових опусів і декілька солоспівів. У більшості жанрів він, фактично, закладає підвалини західноукраїнської школи, демонструючи неабияку майстерність у засвоєнні європейських художніх досягнень на національному ґрунті. Як відзначає Л. Кияновська, композитор пройшов типовий для романтичного митця шлях еволюції від безпосереднього,

пісенно-узагальненого сприйняття поезії та використання жанрових стереотипів на ранньому етапі розвитку стилю (до 1850 р.) до органічного синтезу принципів різних видів мистецтв у пізніший період творчості (від 1862 до 1870 р.) [100, с. 55–56].

Основна частина світських хорів М. Вербицького написана в останнє десятиріччя його життя. Для музичної мови тут характерне використання коломийкових ритмо-інтонаційних зворотів. Фактура композицій і логіка гармонічних послідовностей, оперта на консонантні співзвуччя послідовності тризвуків діатонічної спорідненості, засвідчують стилістичну близькість до традицій німецької «компанійської» патріотичної пісні Liedertafel. Найвагомішими творами композитора у цьому жанрі є «Жовнір» на слова І. Гушалевича та «Заповіт» на вірші Т. Шевченка. За своєю фактурою, формою, інтонаційним складом, принципами драматургічного розгортання вони значно складніші ніж звичайна хорова п'єса. Наскрізний сюжетний стрижень, послідовно проведений в епізодах цих композицій, диференційоване трактування сольної партії та хору (а у «Заповіті» – двох хорів, чоловічого та мішаного), прагнення передати найтонші нюанси поетичного слова й, водночас, ствердити вагомість загального поетичного образу дозволяє музикознавцям залічувати ці твори до числа перших поем в українській хоровій музиці [100, с. 60–65].

Релігійна музика М. Вербицького дотепер зберегла своє прикладне значення, вона дуже часто звучить у храмах на теренах Галичини і не тільки тут. Її популярність і значимість, як слушно зазначає Л. Кияновська, «зумовлена не лише загальновизнаною роллю композитора у мистецькому житті краю, але й тим, що вона у загальних рисах віддзеркалила найважливіші ознаки релігійного світовідчуття українців, які, після втрати Україною державності, зберегли для нації особливу роль, взагалі дозволили їй перетривати як нації. Тому церковна творчість окрім свого прямого культового призначення починає відігравати важливу громадську роль і в тій місії неминуче зближується з піснею» [100, с. 66].

Незважаючи на те, що патріотичні мотиви в релігійних жанрах не виступають так прямолінійно як у пісенних, а більш опосередковано, дуже часто саме духовна музика виявляє більшу близькість до національних пісенних джерел ніж театральні та концертні опуси. Як приклад інтонаційної аналогії Л. Кияновська подає відомий і часто виконуваний у галицьких церквах «Отче наш» (a-moll). Інтервальна послідовність початкових тактів цього твору збігається з поширеною в той час у свяченичих колах старогалицькою елегією «Там, де Чорногора», написаною автором-священиком на смерть улюбленої дружини [100, с. 67].

Слід підкреслити, що «старогалицька елегія» стала найпомітнішим проявом початків романтичного мислення в західноукраїнській музиці. Вона акумулювала в собі численні риси українського фольклору, насамперед характерний карпатський колорит, і зуміла пристосувати його до загальноєвропейської моди романтичної пісні того часу та до інтонаційного словника галицького середовища. Створена представниками нечисленної в той час русинської інтелігенції, переважно священиками, скромна за своїми художніми якостями старогалицька елегія стала тим підґрунтям, на якому згодом виросла традиція галицького солоспіву [100, с. 41].

Водночас, образно-емоційна сфера та інтонаційний склад старогалицької елегії значною мірою відбилися у хоровій творчості композиторів «перемиської школи», а особливо в доробку І. Лаврівського. Переважаючі образи смутку і задуми панують в його церковних композиціях і світських творах, написаних здебільшого на вірші місцевих авторів – Володимира Шашкевича, І. Гушалевича та ін. В жанрі хорової мініатюри, найвартіснішій частині свого доробку, композитор втілює засади романтичного солоспіву. Окрім відповідної тематики, кола образів, камерності настроїв і почуттів це проявилось також і в характерних музично-виразових засобах: розвинута кантиленність, прозорість фактури, експресія гармонічних зворотів тощо [100, с. 75–76].

Загалом, т. зв. «перемиська школа» мала великий вплив на творчість усіх пізніших композиторів-аматорів: Порфирія Бажанського, Сидора Воробкевича

(який працював на Буковині, але його доробок стилістично споріднений з «перемиською школою»), Анатолія Вахнянина, Віктора Матюка, Остапа Нижанківського, Генрика Топольницького, Йосипа Кишакевича та ін. Її слід, хоч і в опосередкованій формі, помітний також у художньому світобаченні професійних галицьких композиторів ХХ століття: Дениса Січинського, Станіслава Людкевича, Василя Барвінського, Романа Сімовича, Євгена Козака, Анатолія Кос-Анатольського і, частково, Миколи Колесси. Рівно ж в ідейному змісті усієї життєтворчості Є. Вахняка, зокрема в його диригентсько-виконавській, педагогічній та композиторській творчості виразно вбачається вплив «перемиської школи».

Значне пожвавлення в культурному житті Галичини, що наступило після 1848 р. (року «весни народів») спричинилося до активного поширення хорової творчості в сферу світського музикування. Передусім тут слід відзначити традиційну поліфункціональність українських церковних хорів, згадаймо хоча б спів хору Перемиської катедрі на прийомах в єпископському палаці або участь хору львівських семінаристів у концертах і театральних виставах (співограх) тощо. Як пише З. Штундер, концертний репертуар хору семінаристів у 1860-1870 рр. складався з хорових і сольних пісень, вокальних квартетів, обробок народних пісень для чоловічого хору, а також хорових номерів із побутових п'єс, що ставилися в театрі «Руської бесіди» та інших театрах Галичини. Авторами музики були передусім М. Вербицький, І. Лаврівський, С. Воробкевич [236, с. 13]. Таким чином, творчий доробок «перемиської школи» став частиною хорової традиції, яка, в свою чергу, виступила основою подальшого стрімкого і «лавиноподібного» процесу створення хорових колективів, культурно-освітніх і музичних товариств, кульмінацією якого стала діяльність мережі «Боянів» та заснування Вищого музичного інституту.

Виникнення феномена «перемиської школи», на нашу думку, стало можливим завдяки трьом головним факторам: 1) ідеї; 2) людям, які захопилися нею і зробили її метою свого життя; 3) середовищу, що відчувало внутрішню потребу в цій ідеї та прагнуло її реалізації. Ідеєю стала церковна музика

Д. Бортнянського, яка була втілена завдяки зусиллям І. Снігурського, Й. Левицького, А. Нанке та ін. у Перемиській катедрі в середовищі співочої української молоді. Плеяда диригентів і композиторів, що вийшла з цього осередку, вивела українську галицьку хорову культуру на якісно нові позиції. Надбання кожної епохи як квінтесенція активної фази розвитку оновлювало традицію й закріплювалося в ній. В свою чергу, оновлена традиція ставала підґрунтям, творчим ресурсом, базою на якій, інспіровані новими ідеями, виникали наступні «активні фази» розвитку.

Переломним моментом у духовному і національному житті Галичини 1860-х років стало знайомство з поезією Т. Шевченка, що потрапила сюди ще за життя поета і спричинила справжній переворот у свідомості галичан. Культ Шевченка, якого через політику російського царату не знала Східна Україна, по галицьких громадах розрісся з великою силою, став основою національної свідомості та культурного життя. В один час із поезіями Т. Шевченка потрапив у Галичину вірш Павла Чубинського «Ще не вмерла Україна», який спочатку вважали твором Т. Шевченка. Пісня М. Вербицького на ці слова відразу була загально сприйнята як національний гімн, а слово «Україна» – як назва єдиної спільної батьківщини.

Починаючи з 1862 р., роковини Т. Шевченка відзначалися в Галичині як найбільше національне свято урочистими академіями і музично-декламаційними вечорами [236, с. 11–13]. Традицією стає вшановувати пам'ять Т. Шевченка новими музичними, зокрема хоровими творами на вірші поета. Символічно, що на Шевченківському концерті 1868 р. «Заповіт» Кобзаря прозвучав двічі – на музику М. Вербицького та 26-річного М. Лисенка, визнаного згодом кращим музичним інтерпретатором усієї багатоманітності ідей, якими сповнені твори поета Т. Шевченка [205, с. 126].

Підкреслимо, що відзначення Шевченківських роковин стало своєрідним «опорним пунктом» функціонування галицької хорової традиції. Разом із надзвичайною суспільною вагомістю, ця подія щороку акумулювала довкола

себе значні творчі сили, стимулювала хорову виконавську діяльність і композиторську творчість.

Ще однією надважливою ланкою, що поєднувала творче життя Галичини зі Східною Україною стали постійні контакти галицьких митців з М. Лисенком, які почалися у 1868 р. і не припинялися аж до смерті композитора [236, с. 16]. Як пише О. Козаренко, активне особисте і творче спілкування послідовників «перемиської школи» А. Вахнянина, О. Нижанківського, Г. Топольницького, Ф. Колесси з М. Лисенком мало своїм предметом передусім категорію національного в мистецтві. Лисенкові імперативи були сприйняті галичанами як актуальна мистецька і життєва програма, що визначила парадигму їхньої творчості від фольклористичних студій та обробок народних пісень до написання оригінальних творів. З історичної перспективи, ці автори сформували масив творчості, що увійшов у галицьку музику під назвою «Лисенкова школа» [105, с. 158–159].

Значному піднесенню культурного й освітнього рівня українців Галичини сприяло засноване у 1868 р. товариство «Просвіта», співорганізатором і першим головою якого був А. Вахнянин. Це львівське товариство за допомогою ентузіастів (сільських учителів і священиків) поступово створило мережу читалень і бібліотек в усій Галичині. Популярність цих читалень зросла, коли при них почали діяти хори, театральні трупи, гімнастичні товариства та кооперативи. У 1870 р., продовжуючи працю на ниві просвітництва, А. Вахнянин заснував у Львові перше українське співоче товариство «Теорбан», яке, однак, через рік після свого заснування за браком коштів занепало. Проте, періодичні виступи та концертні поїздки членів цього товариства дали поштовх до організації інших співочих гуртів та хорів [100, с. 109–110].

Велике значення для популяризації хорового співу і трансмісії хорової традиції мали концерти хору українських студентів та гімназистів, організованого О. Нижанківським, який, згідно з З. Штундер, починаючи з 1883 р., щорічно під час літніх «вакацій» (канікул) влаштовував «артистичні мандрівки» містами і селами Галичини. Цей хор виконував твори

М. Вербицького, І. Лаврівського, С. Воробкевича, О. Нижанківського, В. Матюка, а також М. Лисенка та П. Ніщинського. Кількість хористів була різною, у 1886 р. – понад сто осіб. З нього формувалися «дванадцятки» або «шістнадцятки» (лапки – В. Ч.), які давали окремі концерти. У 1885 р. учасники хору заснували у Львові музичне видавництво «Бібліотека музикальна», яке видавало головним чином вокальні твори – хори і солоспіви [236, с. 15].

Найавторитетнішим співочим товариством, що діяло в польському середовищі Львова від 1880 р. була «Лютня» («Lutnia»). У першому десятилітті свого існування (до створення «Львівського Бояна») воно об'єднувало поляків і українців. Серед його членів були: Ф. Колесса, Г. Топольницький, Роман Ганінчак, Володимир Шухевич, А. Вахнянин. Двоє останніх довгий час виконували функції заступників керівника товариства. Цікаво й те, що А. Вахнянин був автором музики гімну «Лютні» [246, с. 49; 243, с. 76–77]. У перший рік свого існування цей хор виступив у Львові, а також Тернополі, Бродях, Стрию, Дублянах. В усіх концертних програмах виконувалася хорова музика польських та західноєвропейських композиторів, а також твори українських авторів та українські народні пісні. Як зазначає українсько-польська дослідниця Т. Мазепа, це була «золота доба» у польсько-українських стосунках [246, с. 49]. Відомо також, що «Лютня» брала участь у Шевченківських концертах і вечорах пам'яті Маркіяна Шашкевича [146, с. 19–20]. Зокрема С. Людкевич з цього приводу пізніше писав: «на Шевченківських концертах української громади [ще до появи “Львівського Бояна”] вдовольнялися хоровими виступами польської “Лютні”, яка, щоправда, вдержувалась тоді головню українськими голосами» [Цит. за: 127, с. 379]. Досвід, набутий українськими митцями у лавах цього співочого товариства пізніше став у нагоді при організації та розбудові «Львівського Бояна».

Основним поштовхом до створення постійно діючого українського хорового товариства стало усвідомлення значення популяризації національного хорового мистецтва, зокрема через регулярні концертні подорожі. Цю думку підтверджує М. Черепанин, який пише: «поштовхом для створення якого

[товариства «Львівський Боян»] стали артистичні подорожі з хором, керованим відомим диригентом О. Нижанківським» [205, с. 184], а також З. Штундер: «Ті ж самі учасники мандрівних хорів 1891 р. стали засновниками постійного співацько-музичного хорового товариства “Львівський Боян”, а за його прикладом засновано “Бояни” у всіх більших містах Галичини» [236, с. 15]. Отож, можемо стверджувати, що значною мірою саме завдяки хоровій традиції в музичному просторі Галичини стала можлива поява мистецького феномена під назвою «Львівський Боян». Історія цього товариства, як писав С. Людкевич, «це щось трохи більше, ніж історія одного тільки співочого гуртка; це, без прибільшення, один з **головних шматків історії починів нашої музичної культури** на Галицькій Україні» [Цит. за: 127, с. 379].

Діяльність «Львівського Бояна» не просто сприяла культурному й національному піднесенню українців Галичини, але започаткувала незворотній процес поступової професіоналізації в усіх сферах музичної творчості: виконавській, диригентській, композиторській. Влаштування конкурсів на написання хорових творів неабияк інспірувало композиторську творчість. Закладення та утримання музичної бібліотеки, видавництво нот, книжок, часописів сприяло стрімкому поширенню ідей товариства по всьому краю і за його межами [194, с. 155–156]. За короткий час мережа «Боянів» настільки широко розгорнула свою діяльність, що для її координації виникла потреба у створенні окремого товариства. Так у 1903 р. виник «Союз співацьких і музичних товариств», на установчих зборах якого вирішено заснувати у Львові Вищий музичний інститут, який з 1907 р. названо іменем М. Лисенка [100, с. 111–115].

Одним із головних «промоутерів» усіх цих процесів був А. Вахнянин – суспільно-політичний діяч, ініціатор організації багатьох товариств та культурно-просвітницьких акцій, а разом з тим – талановитий диригент і композитор. Саме він став першим диригентом хору «Львівського Бояна» та першим директором Вищого музичного інституту. Постать А. Вахнянина є яскравим уособленням особливого архетипу митця, пануючого на зламі XIX–XX



століть, який, за визначенням Л. Кияновської, поєднував у собі «музиканта-культурного діяча, аніматора суспільно-духовного життя» [100, с. 98].

Багатогранна діяльність керівників і диригентів «Львівського Бояна» (Анатолія Вахнянина, Степана Федака, Романа Ганінчака, Івана Копача, Михайла Волошина, Василя Барвінського, Станіслава Людкевича, Іларіона Гриневецького, Івана Охримовича та ін.) сприяла мистецькому поступу хору цього товариства, що став потужною і чи не єдиною (до виникнення хорів «Бандурист», «Сурма», «Студіо-хор») солідною базою для формування співацьких і диригентських кадрів, інспіратором хорового виконавства в українському середовищі Галичини. За керівництва С. Людкевича (1924–1930, 1931–1934) головними тенденціями репертуарної політики хору «Львівського Бояна» було послідовне виконання нових, ще невідомих у Львові творів українських композиторів, звертання до нової музики зарубіжних авторів, проведення тематичних концертів, їх свідомо спрямованість на певного «адресата». Перед концертами митець часто виголошував доповідь, а після виступів писав статтю або рецензію, висвітлюючи музичне життя в пресі [194, с. 156–162; 236, с. 330].

Підкреслимо, що С. Людкевич від початку ХХ ст. перебував у епіцентрі хорового життя Галичини і прикладав чимало зусиль для його піднесення. Будучи головою правління «Львівського Бояна», а також піаністом-аккомпаніатором, диригентом, композитором, музичним критиком, він вирішував численні організаційні й творчі питання, що турбували не лише співочі товариства «Боян» і «Бандурист», а й усю українську музичну спільноту краю. С. Людкевич став свого роду «духовним батьком» вказаних колективів і диригував ними навіть тоді, коли не перебував на посаді мистецького керівника. Його тісний контакт з львівськими хорами проявлявся у частих відвідинах репетицій, під час яких митець подекуди давав поради диригентам [194, с. 264]. Слід також особливо відзначити, що впродовж усього свого творчого шляху С. Людкевич доклав чимало зусиль збиранню, упорядкуванню, аранжуванню, виданню та популяризації творів давніх галицьких композиторів.

Багато уваги С. Людкевич приділяв також справі церковного співу. Ще у 1919 р. він запропонував митрополиту Андрею Шептицькому заснувати у Львові Інститут церковної музики. Такий заклад було створено у 1937 р., а С. Людкевич, Б. Кудрик та деякі інші музиканти увійшли до складу його викладачів [236, с. 386]. У 1921 р. С. Людкевич опублікував статтю «Справа нашого церковного співу» [Див.: 127, с. 244–248], у якій виклав своє бачення процесу реформування церковного співу в Галичині. Як відзначає Ю. Ясіновський, певною мірою пропозиції С. Людкевича були суголосні ініціативам Української автокефальної православної церкви у Києві, провід якої залучив до співпраці кращі композиторські сили того часу: К. Стеценка, М. Леонтовича, О. Кошиця та інших [242].

У 1922 р. С. Людкевич уклав і видав «Збірник літургічних і церковних пісень на основі народних напівів». Майже всі мелодії, взяті з народної самолівки, композитор відредагував і додав їм легку і просту гармонізацію. Цей збірник став свого роду підручником з церковного співу [236, с. 281–283]. У 1924 р. з ініціативи С. Людкевича й за фінансової підтримки митрополита А. Шептицького видано усі духовні концерти Д. Бортнянського, а наступного року С. Людкевич доклав усіх зусиль для проведення ювілею Д. Бортнянського [236, с. 291–292].

Більшість настанов і пропозицій С. Людкевича з приводу реформування церковного співу знайшли своє відображення у Декреті Львівського Архиєпархіального Собору «Про церковний спів» від 25 квітня 1941 року [160]. Під час німецької окупації, 10 грудня 1942 р. на XIV Соборі Української греко-католицької церкви була створена Організаційна комісія з питань церковного співу, до якої, серед інших, увійшов і С. Людкевич. Пізніше, престолонаслідник митрополита Андрея Йосиф Сліпий намагався продовжити справу, розпочату його великим попередником і мав намір відкрити при Богословській Академії у Львові факультет церковного співу, однак, в умовах радянської окупації здійснити ці плани було неможливо [242].

Унікальним «дітищем» галицької хорової традиції став феномен стрілецької пісні. Впродовж усієї історії людства жодна армія світу за такий короткий період часу не витворила подібного пласта пісенності як це зробили Українські Січові Стрільці та вояки Української Галицької Армії. Стрілецькі пісні стали свідками подій національно-визвольних змагань 1914–1919 років і джерелом, що живило й скріплювало духовні сили народу в його подальшій боротьбі за державну незалежність. Їх поява стала можливою внаслідок плекання хорového співу в численних студентських осередках і молодіжних спортивних організаціях, зокрема у відділеннях українського гімнастичного товариства «Сокіл» [194, с. 171]. Саме патріотично налаштована й освічена молодь стала основою галицького стрілецтва. Авторами мелодій і слів стрілецьких пісень були, в основному, безпосередні учасники бойових дій (Михайло Гайворонський, Роман Купчинський, Богдан і Левко Лепкі та ін.), а гармонізації та хорові обробки цих пісень створювали професійні композитори (В. Барвінський, М. Колесса, Б. Кудрик, З. Лисько, С. Людкевич, Нестор Нижанківський, Антін Рудницький, а також М. Леонтович та К. Стеценко). Тематика стрілецьких пісень різна: від рекрутських, прощальних, похідно-маршових, пісень-хронік і пісень-реквіємів до ліричних і жартівливих. У 1937 р. у Львові видано «Великий співанник “Червоної калини”» [58], що став першою антологією хорової обробки української пісні в Галичині. До нього, зокрема, увійшло шістдесят хорових обробок стрілецьких пісень.

Слід зазначити, що в 1920–1930 рр., в нелегких умовах польської окупації, галицькі українці все ж таки мали можливість відзначати річниці історичних подій і вшановувати пам'ять осіб, про яких у Східній Україні не можна було й згадувати: Крути, Базар, Івана Мазепу, Симона Петлюру та ін. З нагоди річниць проголошення української державності (Листопадового Чину) проводилися панахиди, урочисті академії, концерти стрілецької пісні, які разом із вечорами, присвяченими Т. Шевченкові, І. Франкові, М. Шашкевичеві, М. Лисенкові та іншим видатним українцям консолідували значні творчі сили, в тому числі

хорові, викликали незмінне зацікавлення громадськості, набували суспільного резонансу [169; 236, с. 329, 360].

Деякі стрілецькі пісні набули в свідомості галичан особливого, символічного значення. Пісню-реквієм «Чуєш, брате мій» на вірші Б. Лепкого і мелодію Л. Лепкого (в оригіналі вона починається словами «Видиш, брате мій») під час війни стрільці співали над могилами полеглих у бою побратимів. По завершенні бойових дій склалася традиція співати її під час поховань колишніх вояків УСС та УГА, а також видатних громадських і культурних діячів. У Львові, коли велелюдна похоронна процесія йшла вулицями міста за домовиною, покритою китайкою або синьо-жовтим прапором, цю пісню зазвичай співали зведені хори («Боян», «Бандурист», «Сурма» та інші хорові колективи). До 1939 р. твір братів Лепких «Чуєш, брате мій» до репертуару концертів не входив, а після 1939 р. він, як і всі інші стрілецькі пісні був заборонений, не можна було згадувати і про його авторів. Як свідчить Ярослав Михальчишин, у 1945–1947 рр. хористи капели «Трембіта» під керуванням Олександра Сороки вивчали «Чуєш, брате мій» як «народну» пісню, але і в такій інтерпретації вона не була допущена на сцену. Відомо також, що славетний український тенор Іван Козловський не побоявся заспівати цю пісню в Москві на похороні свого мистецького побратима Олександра Довженка [142, с. 37–39].

Щодо інших творів, які в галицькій хоровій традиції набули певного символічного значення, то крім «Чуєш, брате мій» і згаданого вище гімну «Ще не вмерла Україна» слід також відзначити «Не пора» Д. Січинського на вірші І. Франка [236, с. 360], пісню «Чорна рілля ізорана» в обробці С. Людкевича [236, с. 273] і, особливо, його кантату-симфонію «Кавказ».

У 1925 р. після першого виконання цього монументального твору в цілості В. Барвінський написав: «Для нас, українців, не лиш в Галичині, але на цілій широкій Україні цей твір має неоціненне значення. Чим для німця є “Перстень Нібелунгів” Вагнера, або для чеха симфонічний цикл Сметани “Моя батьківщина”, тим – або й ще чимось більшим – є для нас “Кавказ” Людкевича... Твір д-ра Людкевича написаний “кров’ю і слізьми”, які пролив наш поневолений

народ у боротьбі за свободу і тим-то він такий близький нам і такий дорогий. “Кавказ” є і на довгі часи останеться ще якоюсь біблією, з якої будучі покоління будуть вичувати незглибиму силу мук і болю української душі та черпати віру на світлу перемогу і кращу будучність» [34]. Загалом, феномен музичних творів-символів потребує окремого наукового опрацювання.

Велике враження на галицького слухача і помітний вплив на хорове виконавство в плані трактування хорової звучності, хорового ансамблю та мистецької інтерпретації народної пісні справили хори під керуванням двох видатних наддніпрянців – Олександра Кошиця і Дмитра Котка.

Про короткотривале перебування Української республіканської капели на початку 1919 р. у Станіславові (тепер – Івано-Франківськ) та Стрию дізнаємося зі спогадів О. Кошиця. У Станіславові капела дала три концерти. «Громадянство ставилось до нас надзвичайно гарно. Воно чудово пізнало зразу, яку пропагандистську роль може відіграти в Європі Капела і прямо носило нас на руках» – писав О. Кошиць [111, с. 32]. Чудово приймала Національний хор і громада Стрия. Тут відбулася зустріч О. Кошиця з О. Нижанківським. У перший день Великодніх свят (21 квітня 1919 р.) хор Кошиця і хор Нижанківського разом співали літургію у військовій церкві на околиці Стрия. Як згадує О. Кошиць: «Співати слов'янський текст з українською вимовою було трохи незвично, бо в [Східній] Україні в церквах співали з російською вимовою» [111, с. 33]. Це свідчення для нас є дуже цінним, оскільки воно прямо вказує на те, що в галицькій хоровій традиції твори з церковно-слов'янськими текстами здавна було прийнято співати з українською вимовою.

На початку 1920-х років у таборі для інтернованих вояків армії УНР на Познаньщині виник чоловічий хор, якому судилося стати першим українським мандрівним професійним хором на території міжвоєнної Польщі й відіграти значну роль у хоровому русі Західної України. До такої форми діяльності Д. Котка та очолений ним гурт співаків-ентузіастів надихнув приклад хору Кошиця – служити українській ідеї рідною піснею. У 1924 р. хор отримав урядову ліцензію як концерто-комерційне підприємство і дозвіл виступати по

всій території тодішньої польської держави під назвою «Хор Дмитра Котка». Спочатку цей хор був чоловічим і складався з шістнадцяти співаків («шістнадцятка»). Пізніше назва хору та його склад змінювалися. У 1925–1930 рр. це був «Український наддніпрянський хор» (40-особовий мішаний); у 1935–1937 рр. – «Український хор Дмитра Котка» (24-особовий чоловічий), той самий склад з 1937 по 1939 р. виступав під назвою «Гуцульський хор» [79, с. 13–21]. Галицька публіка була приголомшена мистецтвом наддніпрянців, про Д. Котка та його хор багато писала тодішня преса. Художні прийоми, що їх застосовували «котківці» були цілком новим явищем на фоні тодішніх співочих традицій Галичини. Але якщо виконавські ефекти у виконанні «шістнадцятки» і початкового складу мішаного хору, укомплектованих співаками з першорядними голосами й різного рівня музичною освітою, викликали загальне захоплення своєю мистецькою довершеністю, то ті ж самі технічні прийоми, виконані чоловічим хором 1935–1939 рр., який не був обставлений такого рівня співаками, не раз викликали застереження фахової критики [79, с. 42].

Отже, що нового приніс Д. Котко у хорове виконавство Галичини?

Насамперед галичан вражала якість хорової звучності: тембральний, динамічний і ритмічний ансамбль, агогічне фразування, дикція. «Хористи, співаючи з пам'яті, фразують і деклямують знаменито, зі всіма відтінками в динаміці. Знамените зіспівання поодиноких голосів робить хор подібним до інструменту (фортеп'яну чи органів)» (Ф. Колесса) [79, с. 102]. «Хор складається із молодих, свіжих, дужих та дібраних голосів із загальним соковитим та ядерним тембром. Під оглядом ритмічним та динамічним, а навіть кольористичним цей хор є взірцево зіспіваний» (С. Людкевич) [79, с. 103].

Із динамічних прийомів Д. Котко часто використовував контрастні зіставлення *piano* і *forte*, несподівані *subito*. Мистецьки відпрацьовані вони спочатку викликали захват, а пізніше підпадали під різку критику. Улюбленим інтерпретаційним засобом Д. Котка була агогіка. Він віртуозно поєднував різноманітні темпові відхилення з величезною гамою динамічних і тембрових відтінків. Рецензенти часто підкреслювали виразну дикцію хорів Д. Котка.

Цьому сприяло широке застосування технічного прийому алітерації (наприклад: на письмі «коршма» – в співі «коррршма») [79, с. 42–43].

Серед характерних колористичних прийомів, застосовуваних Д. Котком, особливе захоплення викликало звучання басів-октавістів в заключних аккордах деяких творів при загальному хоровому *diminuendo*. Цей ефект диригент використовував дуже вміло й економно – два-три рази в концерті. Також дуже витончено звучали унісонні закінчення хорового *tutti*. Крім цього, Д. Котко був майстром наслідування в хорі звуків природи. В його «Пташиному хорі» на фоні соліста й «гітарного» супроводу хору звучали ідеально відтворені співи птахів. В щедрівці Григорія Концевича «А в Єрусалимі дзвони задзвонили» хор блискуче імітував звуки дзвонів. Услід за Леонтовичевим «Дудариком» Д. Котко подав прекрасний зразок наслідування звучання ліри в своїх обробках кантів «Про страшний суд» і «Через поле широкее» [79, с. 43].

За свідченнями сучасників, Д. Котко був першим, хто розкрив справжню красу співу на *piano* і *mormorando*, а також широко впровадив у концертну співочу практику Галичини народну пісню в досконалому мистецькому виконанні. До його появи народні пісні у програми концертів вводилися епізодично, а основою репертуару хорів були авторські композиції. З цього приводу С. Стельмахук цитує слова І. Гриневецького, який у 1930–1931 рр. був диригентом «Львівського Бояна», а після Другої світової війни довгий час працював деканом Львівської консерваторії: «... до Котка в нас, у Галичині, ніхто не знав, що таке спів піаніссімо; Котко перший показав нам справжню красу піаніссімо і морморандо, і навчив, як співати народні пісні» [79, с. 3].

Захоплення галичан викликала також сценічна культура хорів Д. Котка. Сенсаційно сприймалися зовнішній вигляд диригента й хористів, їх концертні костюми: червоні чоботи, сині шаровари, вишиванки, розкішні наддніпрянські жіночі строї. І, як висловився С. Людкевич: «Ідеальне зіспівання хору [...] в парі із дискретними, майже незамітними рухами диригента роблять особливе враження не тільки для слуху, але й для зору» [79, с. 103]. У 1930-х роках співаки чоловічого хору Д. Котка виступали в гуцульських строях, тримаючи в руках

топірці. Пізніше подібні костюми використовувалися в капелі «Трембіта». А в застосуванні Д. Котком у програмах концертів народних (троїстих) музик і танцюристів С. Стельмахук вбачає прообраз майбутнього Гуцульського ансамблю пісні і танцю [79, с. 43–44].

Під впливом концертних виступів хору Д. Котка аматорський, зокрема, сільський хоровий рух в Галичині набрав великого розмаху, а наслідування знаменитого диригента і його колективу стало своєрідною модою [79, с. 45]. Серед численних шанувальників і послідовників диригентської манери Д. Котка варто відзначити Богдана Антківа, Мирослава Антоновича, Ярослава Бабуняка, Володимира Божика, Богдана Волосянка, Василя Осташевського, Степана Прокоп'яка, Василя Якуб'яка. Усі ці диригенти успішно керували хорами в Галичині, деякі з них продовжили пізніше свою творчу працю в еміграції [102, с. 100–101].

Також слід згадати, що у 1931–1935 рр. на запрошення митрополита А. Шептицького, Д. Котко керував хором Малої духовної семінарії у Львові та викладав співи в українській дівочій гімназії сестер Василіянок. У цей час він власним накладом випустив три збірники пісень із репертуару своїх хорів [79, с. 29–30]. Досвідчений диригент підніс викладання музичних предметів у цих закладах на високий рівень. У літургійній хоровій практиці Д. Котко ознайомлював галичан з наспівами київської традиції (давні, аскетично строгі мелодії; стрункі речитативи, переплетені мереживною мелізматикою; багата повнозвучна гармонія з перевагою мінорного ладу) [102, с. 166–167].

У 1937 р. під егідою Союзу Українських професійних музик у Львові засновано професійний «Студіо-хор». Його творцем став М. Колесса, а хористами – студенти та випускники ВМІ ім. М. Лисенка. За два роки творчої діяльності «Студіо-хор» брав участь в оперних спектаклях («Ноктюрн» М. Лисенка, «Вечорниці» Петра Ніщинського, «Євгеній Онегін» Петра Чайковського), у супроводі симфонічного оркестру виконував кантати («Єднаймося» К. Стеценка, «Каменярі» С. Людкевича), презентував обробки поліських пісень свого диригента. Метою новоствореного хору були плекання й



популяризація української хорової та вокально-інструментальної музики, а також **професіоналізація хорового виконавства** (виділення – *В. Ч.*) [194, с. 168–170].

Зазначимо, що стійка тенденція до професіоналізації всіх сфер музичної творчості, що намітилася в українському середовищі Галичини в першій третині ХХ ст. і набула особливо виразних обрисів у 1930-х роках стала можливою завдяки активній діяльності цілої генерації музикантів, які отримали фахову освіту в провідних центрах європейської культури (Відні, Празі, Кракові, Берліні та ін.). Повернувшись на Батьківщину, вони намагались підняти до належного рівня своє національне мистецтво, поєднати його глибинні витoki з інноваційними засадами професійної композиторської та виконавської творчості, культивувати на «рідному ґрунті» відповідні форми й методи організації музичного життя.

В процесі професіоналізації диригентсько-хорового виконавства Галичини велику роль відіграв М. Колесса. Крім активної диригентської діяльності й заснування вищезгаданого професійного «Студіо-хору», головним його внеском у цю справу стала наполеглива праця, присвячена системній підготовці фахових диригентських кадрів. Отримавши ґрунтовну музичну й, зокрема, диригентську освіту в Празі, М. Колесса у 1931 р. повернувся до Львова й тут почав викладати диригування учням ВМІ ім. М. Лисенка та учасникам трьохмісячних диригентських курсів для керівників церковних і просвітянських хорів, організованих при інституті. При цьому, гостро відчувалася потреба в підручнику з диригування, який можна було б покласти в основу виховання диригентів національної школи. Таким підручником став «Диригентський поради́ник», укладений трьома авторами: до розділу М. Колесси про диригування Василь Витвицький додав короткий курс з теорії та історії музики, гармонії, контрапункту, інструментовки, а З. Лисько написав частину про орудування голосом. В останньому розділі підручника про диригента як учителя і провідника окреслено специфіку організації музичного гуртка, подано орієнтовний репертуарний список акапельних хорових творів за ступенем

складності та невеликий музичний словник [71, с. 59–62]. Автори «Диригентського poradника» старалися в лаконічній і доступній формі надати диригентам-аматорам найнеобхіднішу для їхньої діяльності музично-теоретичну, навчально-дидактичну та практично-методичну базу. Цей підручник став змістовною відповіддю на численні запити хормейстерів-практиків щодо необхідності такого видання. У багатьох аспектах він відображав суть галицької хорової традиції й став наріжним каменем львівської диригентської школи, названої згодом школою М. Колесси.

Так званий «золотий вересень» 1939 р. у Галичині зустріли з двояким відчуттям: з одного боку, звільнення від багатовікового польського поневолення і возз'єднання з єдинокровними братами зі Східної України, якого в Галичині завжди бажали, а з другого боку – зміна польського окупанта російським. Галичани, наскільки це було можливо, стежили за подіями в радянській Україні. Галицька преса інформувала про жорстокі репресії, колективізацію, масові розстріли, виселення українців на Сибір, голодомор. І хоч перші зустрічі з українцями-наддніпрянцями були радісні, проте дуже швидко галичанам довелося досвідчити на собі реалії життя в «імперії зла». З установленням радянської влади були ліквідовані всі українські інституції, включно з «Львівським Бояном» і Науковим товариством ім. Т. Шевченка, як такі, що нібито вже відіграли свою роль в історії визвольного руху українського народу [237, с. 3–12]. Насправді ж нова влада прагнула тотально контролювати всі сфери суспільного життя, культурно-мистецьким закладам і установам при цьому відводилася роль рупора большевицької ідеології.

У жовтні 1939 р. у Львові була створена капела «Трембіта». До її складу увійшли співаки чоловічого хору Д. Котка, жіночого хору студенток Української гімназії сестер Василянок і Малої духовної семінарії у Львові, «Студіо-хору» М. Колесси, хору товариства «Львівський Боян», деякі випускники Духовної семінарії та Богословської академії. Першим керівником новоствореного хору став Д. Котко [229]. Творчу діяльність капели «Трембіта» на її початковому етапі ми розглянемо ширше у наступному розділі, оскільки серед перших її

співаків був Є. Вахняк. Тут лише зазначимо, що в квітні 1941 р. «Трембіта» виїхала на гастролі містами Радянського Союзу і повернулася до Львова лише в липні 1944 р. Три воєнні роки капела провела в евакуації в Середній Азії.

У період німецької окупації (1941–1944) головним осередком організації аматорського мистецького життя Галичини став Інститут народної творчості, яким керував о. Северин Сапрун – священник, колишній воїн Української Галицької армії, активний музично-громадський діяч, засновник хору «Дрогобицький Боян» і часопису «Боян» у Дрогобичі. Серед основних завдань ІНТ було сприяти розвитку українського народного мистецтва, керувати художньою самодіяльністю, організовувати курси для керівників хорів, поширювати відповідний репертуар тощо. З Інститутом тісно співпрацювали провідні музиканти та мистецтвознавці, серед яких В. Барвінський, Є. Козак, М. Колесса, А. Кос-Анатольський, Б. Кудрик, З. Лисько, Л. Туркевич, Є. Цегельський, а також С. Людкевич, який був членом Ради Інституту. При Музичному кабінеті ІНТ діяли вокальний та інструментальний відділи, працювала музична школа та студія. Дев'ять подібних студій було організовано в інших містах Галичини (Перемишлі, Ярославі, Дрогобичі, Чорткові, Золочеві та ін.). Зусиллями кабінету було організовано або відновлено приспану воєнними діями діяльність сільських, містечкових і міських хорів, організовано низку навчальних курсів з теорії музики, композиції та диригентури. Взірцево працювало нотне видавництво, ефективно функціонувало концертне бюро. За неповних три роки було організовано близько тисячі «імпрез». Це були виступи відновлених хорів дрогобицького і львівського «Боянів», станіславівської «Думки», косівської «Трембіти», Українського національного хору під керуванням Нестора Городовенка, київської капели бандуристів під керуванням Григорія Китастого [234, с. 74–75, 83–94; 237, с. 23–24].

С. Людкевич у рецензії на один із концертів хору під керуванням Н. Городовенка, відзначаючи широкий жанровий діапазон репертуару і високий виконавський рівень хору, писав: «Хор ім. М. Леонтовича має всі дані на те, щоб спеціально у нас, в Галичині, відіграти історичну роль, т. є. [тобто – *В. Ч.*]

утворити у нас школу та прищепити почуття й смак зразкового хорового мистецтва, непорочного стилю, свободного від усяких дилетантських манер, недосагнення, переборщення й т. п., які у нас чомусь і досі нелегко даються викоринити» [Цит. за: 127, с. 627]. Ця цитата красномовно свідчить про потребу тогочасної галицької хорової традиції у мистецькому діалозі, живому спілкуванні, взаємопроникненні з хоровим мистецтвом Великої України, зокрема з київською хоровою традицією. Цю тезу ми повніше розкриємо в наступних розділах, коли йтиметься про співпрацю галичан і наддніпрянців у творчому середовищі капели «Трембіта», про взаємовпливи між провідними хоровими школами України.

У часі воєнного лихоліття, в умовах німецької окупації, коли розстрілювали невинних людей, вивозили молодь на роботу до Німеччини, коли діяло українське підпілля і зароджувалась Українська повстанська армія, директор ІНТ о. С. Сапрун зініціював ідею провести конкурс хорів і тим довести, що «українська пісня – найвища і найшляхетніша еманация духа народу, цінність, що дала безсмертя нації і її найвищу славу. Творена вже від перших світанків народу, передавана од роду в рід, була повсякчасно тією націотворчою і націооб'єднавчою понад межі-кордони силою та й тим священним, великим вартовим духа нації, що зберіг її перед смертоносними атаками чужих сил і довів її до великого воскресення» [23, с. 8].

Першим крайовим конкурсом хорів у Галичині, Святом та Фестивалем української пісні у Львові українське громадянство у 1942 р. відзначило століття від дня народження М. Лисенка. Для підготовки цих заходів було проведено величезну організаційну роботу, левову частину якої взяв на себе о. С. Сапрун. Багато зусиль для реалізації цієї справи доклали Євген Цегельський та Євген Козак. Загалом, задіяні були всі працівники ІНТ, а також представники інших українських організацій. В ІНТ була створена центральна комісія з питань організації конкурсу до складу якої, крім фахівців з музичного мистецтва, були запрошені художники та письменники. Комісія видала «Правильник [регламент – В. Ч.] краєвого конкурсу українських хорів», сім випусків нот з

двадцятьма хоровими творами М. Лисенка, портрети композитора, керамічні ювілейні вази із зображенням М. Лисенка, листівки, а також відповідні методичні матеріали. Це ще раз підкреслює, що метою конкурсу, крім святкування ювілейної дати, було піднести патріотичний дух народу, продемонструвати незламність нації в часи окупації [234, с. 94–96].

У конкурсі могли брати участь усі співочі товариства краю, усі хорові гуртки сіл і міст, до діяли при читальнях, церквах чи інших установах, хори вищих і середніх шкіл. Кожен хор, який зголошувався до участі у конкурсі, мусів підготувати щонайменше три хорових твори М. Лисенка. Для проведення великої селекційної роботи було застосовано багатоступеневу конкурсну систему: місцеву, повітову, окружну, крайову. До першого (місцевого) туру конкурсу зголосилось 450 хорів з цілого краю, з них до повітових конкурсів допущено 163, до окружних – 72 хори з дванадцятьох округ: львівщини (11 хорів), самбірщини (6), стрийщини (7), станіславівщини (10), коломийщини (11), чортківщини (5), тернопільщини (8), золочівщини (5), перемищини (6), а також по одному хору з Ярослава, Сянока і Криниці. Для участі в крайовому святі пісні було відібрано 26 найкращих хорів, з них 16 сільських хорів і 10 містечкових. Поза конкурсом до свята було залучено також 4 великоміські (репрезентативні) хори: дрогобицький «Боян», станіславівський «Боян», станіславівська «Думка» і львівська «Сурма» [23, с. 13–16].

31 липня, 1–2 серпня 1942 р. у Львівському оперному театрі відбулося Свято української пісні (заклучний тур конкурсу). Середину першого балкону займали члени журі, на другому і третьому балконах сиділи вільні від занять хористи, в партері – глядачі. На сцену один за одним виходили одягнені в регіональні строї хори і виконували свої програми. По завершенні конкурсних прослуховувань усі хори організованими колонами пройшли вулицями міста до Святоюрської гори, щоб скласти поклін митрополиту Андрею Шептицькому. Над святоюрськими садами задзвеніли могутні акорди конкурсних пісень, а також гімн «Боже великий, єдиний». До хористів промовив зворушений митрополит, передаючи їм своє благословення [23, с. 17–27].

До складу журі конкурсу було залучено 19 видатних діячів культури краю, серед них: В. Барвінський, З. Лисько, С. Людкевич та ін. Вони були заскочені високим мистецьким рівнем сільських хорів. Усім хорам було визначено призові місця, відповідно до їх категорій: сільські, містечкові, великоміські. Із диригентів сільських хорів відзначено Василя Якуб'яка [в «Альманасі» його чомусь записано Володимиром – *В. Ч.*] з Печеніжина, з диригентів містечкових хорів – Степана Прокоп'яка з Ходорова, з міських – Миколу Колессу. Три найкращі хори з кожної категорії, а також хори з Криниці і Заліщик було залучено до Фестивалю української пісні (своєрідного гала-концерту конкурсу). Величне враження в усіх учасників і публіки залишило завершення фестивалю, коли об'єднаний хор, що складався з 1200 співаків, виконав на сцені оперного театру твори М. Лисенка «Ой діброво, темний гаю», «Ой гай, мати», «Час додому, час». Цього дня об'єднаний тисячоголосий хор співав іще двічі: вдень на площі перед оперним театром і ввечері у Стрийському парку [23, с. 28–34].

Відлуння цього співочого свята ще довго ширилося Галичиною. Тим часом в ІНТ розпочалася робота над організацією Другого крайового конкурсу хорів, присвяченого композиторам К. Стеценку та М. Леонтовичу. Було обрано організаційний комітет, складено програму. Заявки до участі приймали до 30 березня 1943 р., повітові прослуховування було призначено на 9–30 травня, а крайовий і фінальний концерт – між 21 і 30 червня. Однак бойові дії змінили графік. З повітовими змаганнями зволікали до осені, а фінал так і не відбувся [234, с. 99–100].

З наближенням лінії фронту, щоб не стати жертвами комуністичних репресій, багато діячів української культури, у тому числі о. С. Сапрун, Є. Цегельський, З. Лисько, В. Витвицький та багато інших, змушені були емігрувати на Захід і продовжити свою працю далеко від рідного краю. У цьому контексті вважаємо за доречне згадати про українські хори, музично-співочі товариства, їх союзи і організації в еміграції, діяльність яких детально описала і проаналізувала Ганна Карась [93, с. 182–194, 282–346]. Не вдаючись до переліку хорів і товариств та імен їхніх керівників, зазначимо, що хорова творчість стала

одним із найдієвіших засобів збереження власної національної ідентичності та пропаганди українських культурних цінностей серед чужинців. У діяльності численних громадських і релігійних інституцій діспори, які забезпечують самоорганізацію і самоуправління української громади і водночас відіграють роль культурно-мистецьких центрів, ми також вбачаємо відгомін галицької хорової традиції.

Розвиток хорової традиції в Галичині по закінченні Другої світової війни буде висвітлено в наступних розділах у контексті розгляду життєтворчості Є. Вахняка – митця, який знаходився в епіцентрі всіх найважливіших подій, творчість якого відображає головні тенденції тієї доби.

### **Висновки до першого розділу.**

У підсумку, окрім отриманих нами результатів, вважаємо за необхідне розвинути деякі тези, викладені у статтях Б. П'юрка [163], М. Антоновича [30], Р. Шипайла [230], М. Мариняка [135], Є. Лиськової [123], що були надруковані в журналі «Українська музика» у 1937 році. У цих публікаціях сформульовано ідеальне бачення мети, завдань, способів, форм і засобів функціонування хорового мистецтва краю. Значний збіг і взаємодоповнюваність думок усіх дописувачів у багатьох аспектах порушених питань дає можливість «з перших рук» отримати основні «параметри» тогочасної галицької хорової традиції. Підкреслимо, що більшість з них є актуальними дотепер. Саме цей, накопичений віками багаж ідей та практичного досвіду Є. Вахнякові та його ровесникам судилося перейняти, продовжувати, оберігати від деформації, розвивати й передавати нащадкам, змагаючись з викликами, долаючи перепони й, іноді, користаючись нагодами, породженими складними реаліями епохи, що випала на їх долю.

Отже, відповідно до сформульованого нами на початку цього розділу визначення, викладемо головні ідейні засади, стилістичні особливості та практично-методичні надбання галицької хорової традиції.

**Ідейні засади.** В умовах багатовікової бездержавності та суспільно-економічної скрути хоровий спів був найдоступнішим і найпріоритетнішим

жанром музичної творчості, що дозволяв залучати до культурної діяльності значну частину українського соціуму й, завдяки цьому, зберігати його національну ідентичність. Хорове мистецтво – це Сповідник, Вихователь, Учитель народу. Ідеальні уявлення про добрий хор, його організаційну структуру та дисципліну, асоціювалися зі зразковою моделлю функціонування суспільства, від найменших спільнот до велетенського організму – незалежної держави. Хор – це мірило дисциплінованості та «різьбар характерів». Хоровий колектив мусить мати шляхетні амбіції, кожен його виступ повинен бути новою позицією у боротьбі за досягнення найвищого мистецького рівня. Це здобувається лише невпинною, систематичною працею та витривалістю.

Диригент («провідник» – лідер) захоплений своєю ідеєю – піснею, живе нею. Його завданнями є вишколювати хор, доводити музичний твір до вершин мистецького виконання, підносити до таких самих висот індивідуальну майстерність хористів, виховувати їхні характери.

Хористи беззастережно підпорядковані диригентові, довіряють йому, захоплені ним. Кожен співак – це впевнена в собі індивідуальність, яка, однак, мусить підпорядковуватися волі диригента. Кожен голос має свободу рухів, але тільки в рамках загальної гармонії. Точність і сумлінність виконання свого завдання, цілковите підпорядкування волі диригента, з одного боку, а з другого – впевненість у собі та усвідомлення важливості своєї ролі в загальній справі, ушляхетнює характер людини.

Хорове мистецтво, як і мистецтво взагалі, дає людині не тільки високе естетичне переживання, але й позитивно впливає на її психіку, «вирізьблює» та «шліфує» до найтонших відтінків її почуття краси. Спів у хорі має бути внутрішньою потребою кожного співучого українця. Тільки спільними зусиллями та впертою працею можна поставити українську музичну, а зокрема хорову культуру на належне їй високе становище в світовому контексті.

**Стилістичні особливості** галицької хорової традиції виявляють стійку опору на національний фольклор і християнську літургійну традицію східного обряду, сталий взаємозв'язок цих двох первнів. Звідси тенденція до символічної



сакралізації світських музичних творів патріотичного змісту. Постійний прямий або опосередкований контакт і взаємодія з наддніпрянською, зокрема київською хоровою традицією (Д. Бортнянський, М. Лисенко, О. Кошиць, Д. Котко та ін.). Відносна відкритість до зовнішніх впливів, але їх рецепція, переосмислення та адаптація відбувалася лише на основі відповідності до національних ментальних та художньо-естетичних засад хорової творчості. Зважаючи на суспільно-історичні обставини, найпомітніше на розвиток галицької хорової традиції, крім уже зазначеної вище київської традиції, вплинули грецька, болгарська, вірменська, слов'яно-балканська, молдаво-волоська, польська, чеська, австрійська, німецька та російська традиції.

В церковному середовищі остаточно закріпився стиль хорового виконавства *a cappella*. В релігійному репертуарі першість належала музиці Д. Бортнянського та, створеним під її впливом, творам галицьких композиторів. У 20–30 рр. ХХ ст. посилювався інтерес до релігійної творчості наддніпрянських композиторів школи М. Лисенка (М. Лентовича, К. Стеценка та ін.). Подекуди виконувалися сакральна музика російських композиторів і західноєвропейських класиків.

Сфера світського хорового музикування значно розширила свій жанровий діапазон починаючи з другої половини ХІХ ст. У світських хорових творах давніх галицьких композиторів відчутна інтонаційна опора на регіональний фольклор та вплив стильових тенденцій європейського, особливо австро-німецького, романтизму. Значним імпульсом для розвитку хорової композиторської творчості, зокрема кантатно-ораторіального жанру, стало знайомство галицьких митців з поезією Т. Шевченка та постійні творчі контакти з М. Лисенком. Знаковим явищем у сенсі поєднання національних та західноєвропейських музичних первнів стала творчість С. Людкевича. Його кантата-симфонія «Кавказ» стала одним із символів національної музичної культури.

**Практично-методичні надбання.** Основним полем, на якому розвивалася галицька хорова традиція до другої половини ХІХ ст. було церковне середовище

та пов'язані з ним освітні осередки. Не втрачаючи зв'язків з церквою, з утворенням численних громадсько-політичних та культурно-просвітницьких організацій, хорове мистецтво поступово набуває широкого поширення у світському середовищі, виступає важливим елементом усіх суспільно-культурних процесів. Розуміючи надзвичайну вагу мистецького хорового співу, до заснування та ефективної діяльності хорових колективів і товариств, освітніх інституцій спричинялися провідні церковні та громадські діячі (І. Снігурський, А. Вахнянин, А. Шептицький та ін.).

Для світських хорів і хорових товариств, утворених наприкінці XIX та на початку XX ст. характерні демократичні засади функціонування, які проявлялися у виборності керівників товариств та диригентів хорів. За давньою традицією, що склалася ще в добу Ренесансу, керівник хорового колективу одночасно мусів бути добрим співаком, вчителем, диригентом, композитором. Навіть у XX ст. зустрічаємо чимало прикладів таких «універсальних» особистостей ренесансного типу (А. Вахнянин, О. Нижанківський, С. Людкевич та ін.).

Темброво-динамічне трактувалася хорової звучності опиралося на «голосовий еталон» співу, який був зорієнтований на природні вокальні здібності українців і здобутки школи італійського *bel canto*. В хорах культивувалася виключно академічна манера співу або, зважаючи на недостатні вміння та можливості, наближена до неї. Значний вплив на виконавську традицію Галичини в плані формування естетики хорової звучності та застосування засобів вокально-хорової техніки справили хори під керуванням О. Кошиця та Д. Котка.

Активна концертна діяльність провідних аматорських колективів («Боян», «Бандурист», «Сурма») та перших професійних хорів («Хор Дмитра Котка», «Студіо-хор») приготували міцне підґрунтя для процесу поступової професіоналізації хорового виконавства Галичини. Реалізації цього процесу сприяла також низка освітніх інституцій та громадських організацій професійного спрямування. Педагогічна діяльність М. Колесси, скерована на

систематичну фахову підготовку диригентів-хормейстерів у довгостроковій перспективі спричинила до утворення львівської диригентської школи, наріжним каменем якої стала галицька хорова традиція.

Основні положення цього розділу розкриті в таких наших публікаціях: «Гуцульська тематика в репертуарі заслуженої хорової капели України «Боян» ім. Є. Вахняка» [209], «Диригентська школа Євгена Вахняка на тлі хорової культури України» [213], «Диригентсько-хорова творчість Євгена Вахняка як зразок соціокультурного менеджменту» [216], «Євген Вахняк: диригент і педагог» [217].

### **Джерела до першого розділу**

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 89, 90, 92, 95, 96, 97, 98, 100, 101, 102, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 114, 115, 116, 117, 119, 120, 121, 123, 124, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 133, 134, 135, 136, 138, 139, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 149, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 161, 162, 163, 164, 167, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 187, 188, 189, 191, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 205, 206, 207, 208, 209, 213, 216, 217, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 255, 256.

## РОЗДІЛ 2

### ФЕНОМЕН ЖИТТЄТВОРЧОСТІ ЄВГЕНА ВАХНЯКА

#### 2.1. Життєтворчість Є. Вахняка: періодизація, соціокультурний ареал

Поняття життєтворчість, яке відносно недавно увійшло в обіг гуманістичних наук, пов'язане передусім з необхідністю визначення провідних стратегічних завдань формування особистості в умовах сучасної екзистенції, коли процеси глобалізації, загострення конкурентних умов та перевага матеріально-споживацьких інтересів більшої частини соціуму спонукають до необхідності збереження традиційних морально-етичних цінностей та культурних надбань, виплечаних на самобутньому національному ґрунті. Особливо гостро ця проблема постає перед суспільствами, які долаючи наслідки багатолітнього панування викривленої системи культурних та духовних цінностей тоталітарного минулого, намагаються відродити природний фундамент суспільства.

Філософське визначення поняття життєтворчості полягає в єдності двох субстанційних понять: життя і творчість. Життя в цьому сенсі розглядається не як біологічна, а як філософська категорія, яка втілює весь онтологічний зміст поняття буття у світі. Творчість – це процес людської діяльності, що створює якісно нові матеріальні та духовні цінності [43, с. 9–10].

Найретельніша спроба концептуалізації феномена життєтворчості в українській соціології та соціальній психології представлена в працях Лідії Сохань. В основі її концепції життєтворчості лежить уявлення про життя людини як творчий процес, особистість трактується як суб'єкт життя в основі якого лежить життєтворчість – духовно-практична діяльність особистості, спрямована на творче проектування та здійснення її життєвого проекту. В процесі життєтворчості особистість реалізовує своє призначення і, як результат цього, визначає свою долю [177, с. 7–8].

При цьому, життєтворчість особистості розглядається не лише як діяльність та процес, але й як спосіб вирішення поточних, середньострокових та перспективних життєвих завдань, впорядкування подієвої картини життя, процесу самовдосконалення і самореалізації особистості в її життєвих орієнтаціях, вчинках та діяннях, а також як спосіб особистісного буття, що передбачає вихід особистості на вищий щабель розвитку та її входження в площину духовного буття.

Концепція життєтворчості володіє цінним евристичним потенціалом, що виступає зв'язуючою ланкою між соціологічними, соціально-психологічними та психологічними дослідженнями феномену творчості.

Зокрема, у життєтворчості відбувається втілення особливого виду обдарування особистості – таланту життєтворчості, наявність якого дає можливість людині реалізувати своє життя як художній твір. Також в рамках життєтворчості обговорюється поняття «життєвої аури особистості» – індивідуально-особистісного простору життєдіяльності людини як члена сім'ї, роду, малої групи тощо. До системи якісних показників життєвого ареалу особистості поряд з об'єктивними факторами входять й суб'єктивно-особистісні: думки, очікування, вчинки, діяння.

В теорії життєтворчості представлена концепція потенціалу особистості в її соціальній та індивідуальній життєдіяльності. Життєвий потенціал особистості окреслює поняття життєвої компетентності, яке включає в себе знання, вміння, життєвий досвід, досягнення. В цьому контексті проблема волі до життя трактується як готовність і здатність особистості відповідально ставитися до життя, долати труднощі на шляху до втілення своїх задумів, досягнення мети. Воля є «хребтом» життєздатності та життєстійкості особистості. В цьому контексті особистість, що постає як суб'єкт життя, не підвладна маніпулюванню, їй неможливо нав'язати манеру поведінки, вчинки, які не відповідають її життєвим принципам, а в більш відповідальних ситуаціях – життєвому кредо [177, с. 37–40].

Саме в цьому плані показовою є постать українського диригента, педагога і композитора Є. Вахняка, для якого мистецька діяльність була невід’ємною частиною життєвого процесу, відповідальним виконанням особистого обов’язку, реалізацією призначення і базувалася на стійких внутрішніх світоглядно-етичних засадах, що не втрачали своєї резистентності в найскладніших умовах зовнішньої ідеологічної кон’юнктури.

Запропонована нами періодизація життєтворчості Є. Вахняка та характеристика соціокультурного ареалу, в якому вона реалізовувалася, сприятиме осмисленню феномену митця.

**Роки дитинства Є. Вахняка (1912–1923)** минули на Прикарпатті в місті Надвірна та в селі Сороки на Городенківщині. Народився майбутній диригент в Надвірній 4 грудня 1912 р. в багатодітній сім’ї греко-католицького священника, де змалку прививалася любов до музики, літератури, поезії. Хлопець досить рано виявив свої музичні здібності, а часте музикування в сімейному колі значною мірою визначило його подальшу долю. Батько Євгена – отець Дмитро Вахняк мав добрий голос, грав на скрипці, керував дитячим церковним хором. Першою вчителькою музики Євгена стала його мати Мінодора. Вона добре співала та грала на фортепіано, часто акомпанувала чоловікові-скрипалеві та іншим виконавцям у концертах, що їх організовувала місцева філія товариства «Просвіта». Буваючи на репетиціях чи концертах, Євген запам’ятовував мелодії, а прийшовши додому – награвав їх на фортепіано [119, с. 11–12].

Майбутній диригент зростав серед мальовничих краєвидів Карпат, в середовищі музичного фольклору Прикарпаття. Цей зовнішній фактор, на нашу думку, також наклав свій відбиток на характер майбутнього митця. Пізніше Є. Вахняк з великою любов’ю згадував рідні місця свого дитинства та свої перші музичні захоплення.

Найсильнішими музичними враженнями дитячих років, що запам’яталися Є. Вахнякові на все життя, були «Пісня про Байду» у виконанні мандрівного бандуриста, а також те, як на плебанії у Вахняків вояки Української Галицької армії проводили репетиції вистави «Назар Стодоля». Сильно вразили його також

проповіді єпископа Григорія Хомишина, які владика виголошував перед тисячами вірян. Серед перших літературних творів, з якими познайомився хлопець були оповідання про січових стрільців, а також «Книга буття українського народу» Миколи Костомарова.

Як і талант до музики, Є. Вахняк змалку виявив свої здібності до вивчення іноземних мов. В дитинстві він приватно вивчав німецьку мову у вчительки-німкені. У день народження або іменин батьків Євгена вона складала віршовані привітання, які хлопець вивчав напам'ять і, вітаючи солінізанта (іменинника), декламував, а потім вручав записані на листівці побажання [119, с. 11–12].

Як в Надвірній, так і в Сороках батьки Є. Вахняка брали активну участь у громадському житті та просвітянських акціях. При церкві діяло братство тверезості, при читальні «Просвіти» працював кооператив і молочарня, було засновано хор. Під час різдвяних свят селом ходили ватаги колядників до яких приєднувалися малий Євген і його старша сестра Марта [119, с. 12–13].

Любов до національних традицій, зокрема до колядок і щедрівок, залишилася у Є. Вахняка на все життя. За свіченням Володимира Головка, Євген Дмитрович дуже любив коли до нього додому приходили колядувати. І хоч в радянські часи це було не зовсім безпечно, в домі Вахняків щороку бували колядники [257].

Підсумовуючи період дитинства Є. Вахняка, можемо констатувати, що основоположними факторами в формуванні особистості митця стали його вроджені індивідуальні здібності, сімейні традиції, а також природне та соціокультурне середовище. Рання прояву та розвитку музичних та лінгвістичних здібностей Є. Вахняка сприяли, насамперед, традиції й атмосфера інтелігентної священичої родини. Варто відзначити низку специфічних особливостей цього найпершого і найвизначнішого для формування особистості соціокультурного середовища: релігійність; культура поведінки та спілкування; виховання в християнському та національно-патріотичному дусі; традиції домашнього музикування, літературних читань, декламування поезії, вивчення іноземних мов; суспільно-культурна активність тощо. За межами родинного

кола найвпливішими були фактори природного та фольклорного середовища Прикарпаття, а також історичний момент – період національно-визвольних змагань.

**Роки навчання в Коломийській гімназії (1923 – 1933).** Цей період є надзвичайно важливим етапом в життєтворчості Є. Вахняка з огляду на те, який вплив на формування його особистості справили суспільна та культурно-мистецька атмосфера тогочасної Коломиї, освітні традиції Коломийської гімназії, її викладацький склад та учнівське середовище.

Коломия XIX – початку XX ст. була важливим центром української культури і освіти Східної Галичини, багатим на культурно-просвітницькі та мистецькі традиції, корені яких сягають часів «Руської трійці». Автори «Русалки Дністрової» мали в Коломиї палких прихильників та меценатів [28, с. 67–68]. Тут у 1848 р. створено перший в Галичині український аматорський театр. Навіть у Львові тоді ще не було достатньо українських мистецьких сил, які б взяли на себе ініціативу створення театру [145, с. 119–120].

В музичному житті Коломиї велику роль відігравав «Коломийський Боян», до створення якого спричинився композитор Д. Січинський [152, с. 9]. Офіційно товариство «Коломийський Боян» було засноване 15 грудня 1895 р. У 1903 р., коли українська громадськість Галичини відзначала 35-ліття діяльності Миколи Лисенка, «Коломийський Боян» брав участь у Лисенківському концерті у Львові, а в грудні того ж року зустрів Миколу Віталійовича у своєму місті. «Коломийський Боян» щорічно влаштовував Шевченківські концерти, а також ювілейні концерти на честь І. Франка (1926), Д. Січинського (1929), М. Лисенка (1933) [197, с. 88–89].

Потужним осередком культури та освіти тогочасної Галичини була українська державна чоловіча гімназія в Коломиї, заснована 1892 р. як паралельні українські класи при польській гімназії. В 1900 р. українські класи відокремлено та сформовано окрему українську державну гімназію [110, с. 9]. Як зазначає дослідниця історії цього закладу Мирослава Кочержук: «гімназія притягнула в Коломию значні інтелектуальні та наукові сили, стимулювавши



цим самим відчутний поступ в гуманітарній сфері, завдяки чому Коломия стала потужним осередком культури та освіти» [110, с. 3].

Викладачі гімназії були людьми надзвичайно діяльними, вони брали активну участь у всіх ділянках життя української спільноти. Це були знані на той час поети, драматурги, фольклористи, публіцисти, перекладачі, видавці, диригенти, засновники громадських організацій, товариств, фондів. Серед учителів та професорів гімназії було багато ветеранів галицького стрілецтва. Кожен з них, незважаючи на поразку національно-визвольних змагань, вірив у майбутнє української держави і цю віру передавав своїм учням. Як зазначає М. Кочержук: «Важливим чинником у формуванні світогляду та життєвих принципів коломийських гімназистів було те, що викладачі, незалежно від методів викладання, строгості чи поблажливості до учнів, виховували й учили їх перш за все власним прикладом, власним життям» [110, с. 123].

Навчальна програма Коломийської гімназії складалася з обов'язкових і надобов'язкових предметів, тобто таких, які учні вибирали за бажанням. До обов'язкових предметів входили: релігія; польська, українська, німецька, латинська і грецька мови; історія; географія; математика; природознавство; фізика; хімія; психологія; пропедевтика філософії. До надобов'язкових належали: малювання, ручні роботи, фізкультура, стенографія, каліграфія, історія рідного краю, спів [110, с. 18, 24, 69].

Навчання в гімназії відбувалося в християнському дусі. Щодня перший урок обов'язково розпочинався молитвами «Отче наш» і «Богородице Діво». Предмет «релігія» вивчався у всіх класах по дві години на тиждень. Тричі на рік гімназисти організовано приступали до сповіді та причастя. Впродовж навчального року, щонеділі, а також у дні релігійних та державних свят учні збиралися в гімназії на спеціальні проповіді «екзорти», які виголошував катехит, а після цього організовано йшли до церкви, де збиралася вся українська шкільна молодь. Службу Богу зазвичай співав один із шкільних хорів [110, с. 18, 24, 69].

Особливою любов'ю гімназистів користувався катехит о. Микола Капустинський – колишній старшина УГА, надзвичайно доброзичлива та щира людина. Він не боявся дискусії з учнями ні в класі, ні поза класом. Для оцінювання знань використовував лише дві оцінки – «добре» і «дуже добре». Катехит часто допомагав учням матеріально. Відомо, як о. Микола вніс свої гроші за здібного сільського хлопця, який успішно здав іспити, але не міг їх оплатити [110, с. 69, 149–150].

У тому, як пізніше Є. Вахняк ставився до своїх учнів, можна легко розпізнати «почерк» катехита Коломийської гімназії. Як і о. Микола, Євген Дмитрович при оцінюванні успішності, намагаючись підтримати і заохотити студента, використовував лише високі оцінки, дуже часто робив це «авансом», а студенти, в свою чергу, з усіх сил старалися виправдати довіру вчителя. Відомі численні факти коли Є. Вахняк матеріально підтримував студентів, особливо вихідців з незаможних сільських сімей. Про це свідчать спогади його учнів В. Головка [257] та Б. Дерев'янка [259].

Іншими рисами особистості Є. Вахняка, які, на нашу думку, сягають періоду навчання в гімназії, є його феноменальна пам'ять, ерудиція, знання іноземних мов, потреба постійного самовдосконалення. Він володів польською, німецькою, грецькою, латинською, старослов'янською, російською, французькою, англійською мовами, а також мовою есперанто. Більшістю з цих мов Є. Вахняк оволодів під час навчання в гімназії. За словами його племінника, англійську мову Євген Дмитрович вивчив самостійно вже в досить поважному віці [17].

Методика вивчення іноземних мов у гімназії передбачала тісну взаємодію з іншими загальноосвітніми дисциплінами. Такі предмети, як географія та історія Польщі, викладалися польською мовою. При вивченні кожної з «живих» мов учні 5–8 класів впродовж навчального року мали виконати десять письмових завдань на теми, що охоплювали питання літератури, історії, етнографії, природознавства, фізики, логіки, психології. Це сприяло закріпленню вивченого матеріалу, навчало самостійно мислити, аналізувати та синтезувати знання з усіх предметів, а також вільно, красиво і грамотно висловлювати

думки. Чимало часу відводилося для вивчення грецької та латинської мов. Для отримання позитивної оцінки від учнів вимагалось вільного читання текстів античних авторів, їх перекладу та граматичного аналізу [110, с. 20–23, 72–74].

Серед професорів гімназії латиніст Іван Храпливий мав репутацію ерудита з феноменальною пам'яттю та поліглота, що знав дванадцять мов. Один з його учнів описав випадок, коли перед вступними іспитами до гімназії професор І. Храпливий, лише раз прочитавши список вступників, після іспиту назвав напам'ять прізвища усіх тридцяти двох зарахованих [110, с. 240].

Згодом подібне демонстрував Є. Вахняк. Знайомлячись з новою групою студентів, він просив кожного представитися – назвати своє ім'я, прізвище, місце народження та місце попереднього навчання. Якщо ж траплялося якесь знайоме йому прізвище – з'ясовував чи студент часом не є родичем тому чи іншому однофамільцеві. Після такого знайомства на всіх наступних заняттях Євген Дмитрович робив «перекличку» напам'ять, безпомилково називаючи імена і прізвища всіх студентів. Свідком цього був автор цієї дисертації.

Основою людських взаєностосунків для Є. Вахняка було почуття поваги до особи. Працюючи викладачем, Євген Дмитрович не терпів зверхнього ставлення старших до молодших, рівно ж не схвалював він і «панібратських» стосунків між студентами молодших та старших курсів, а тим більше між студентами та викладачами. Педагог намагався привити студентами почуття поваги один до одного та поваги до старших колег як до більш досвідчених фахівців. Про це часто згадують його учні, зокрема В. Головка [257] і Т. Микитка [260].

На нашу думку, такі етичні засади міжособистісних взаєностосунків Є. Вахняк також виніс із стін Коломийської гімназії, де існувала певна ієрархія та відповідні норми поведінки. Молодші учні зверталися до старших не інакше, як «пане», а якщо не знали прізвища, то, в залежності від класу навчання, говорили: «пане п'ятаку», «пане шостаку» тощо. Вітаючись з професором чи зі старшокласником, молодші обов'язково знімали шапку. До професора зверталися зі словами: «прошу пана професора». В свою чергу, викладачі теж

дуже рідко говорили учневі «ти», найчастіше зверталися: «прошу мені сказати» або «нехай учень скаже». Все це було усталеним звичаєм, який існував роками [110, с. 53].

Коломийські гімназисти виявляли та реалізовували свої таланти й поза шкільною програмою, відвідуючи різноманітні гуртки [110, с. 35, 79–86].

В гімназії діяло перше в Україні товариство есперантистів, виходило есперантське періодичне видання, засновниками яких був Орест Кузьма – автор першого українського підручника з мови есперанто [110, с. 172–177]. Свідченням того, що Є. Вахняк відвідував цей гурток є спогади його племінника про те, як Євген Дмитрович, вже в зрілому віці, мовою есперанто напам'ять декламував «Катерину» Т. Шевченка [17].

Чільне місце серед усіх гуртків займав гімназійний хор [110, с. 85]. Багато років його очолював, математик за освітою, Р. Шипайло – екстраординарна особистість, яка була задіяна буквально у всіх ділянках суспільного життя Коломиї 1910–1930 рр. Як педагог, Р. Шипайло мав особливий дар надихати і вести за собою, бути прикладом для наслідування [110, с. 245–248].

Коломийські гімназисти щорічно влаштовували Шевченківські концерти, які з великим ентузіазмом сприймалися українським громадянством міста. У випадках, коли Краєва шкільна рада забороняла проведення концерту, учні блискавично реагували на це добре організованим страйком. Під час лекцій вони покидали стіни гімназії і колоною крокували вулицями міста [110, с. 49–51].

На початку 1920-х рр. у гімназії організовано симфонічний оркестр, який згодом став основою першого в Галичині постійно діючого міського оркестру. Спочатку ним керував Р. Шипайло. Виконавців на духових інструментах він «позичав» з кола професійних музикантів або з місцевого військового оркестру [110, с. 84–85]. У 1925 р. чи в 1926 р. до гімназії прийшов працювати Фелікс Баран, про якого згадували як про людину «що грала на всіх струнних, дерев'яних і бляшаних інструментах». В скорому часі він підготував духовиків, яких бракувало, і симфонічний оркестр під його керуванням став повноцінною

концертною одиницею без якої не обходилась жодна «імпреза», організована гімназією чи іншими українськими школами міста [110, с. 123–124].

Під час навчання у Коломийській гімназії Є. Вахняк співав у хорі, вивчав теорію музики та сольфеджіо, вчився грати на фортепіано і скрипці у професорів Цайгера (ім'я не вдалося встановити – *В. Ч.*) та Ф. Барана. Євген мав добрий голос та диригентські здібності, йому доручали виконувати сольні партії та вивчати партії з хором при підготовці до Шевченківських днів, до ювілеїв Лесі Українки та І. Франка. Як згадував пізніше Є. Вахняк, в репертуарі чоловічого хору були досить складні твори М. Лисенка, С. Воробкевича, О. Нижанківського. Об'єднаний хор учнів чоловічої та жіночої гімназій виконував багато творів, написаних для мішаного хору, зокрема, кантати «Б'ють пороги» М. Лисенка та «Дніпро реве» Д. Січинського, «Сонце заходить» Д. Роздольського, обробки народних пісень М. Леонтовича та О. Кошиця. В гімназійні роки Є. Вахняку доводилося співати також під батугою Дмитра Николишина та Романа Ставничого [119, с. 13].

Д. Николишин, подібно до Р. Шипайла, встигав поєднувати викладацьку, письменницьку, перекладацьку, видавничу діяльність з керуванням різноманітними гуртками та музичними колективами [110, с. 202–203].

Адвокат і музикант Р. Ставничий як диригент «Коломийського Бояна» надзвичайно успішно співпрацював з Романом Рубінгером – організатором і керівником симфонічного оркестру при філії Музичного інституту ім. М. Лисенка. І хор, і оркестр були відомими на всю Галичину. В. Барвінський та С. Людкевич на сторінках львівських часописів визнавали, що жодне місто в Галичині, навіть Львів, не мало такого злагодженого постійно діючого оркестру, як Коломия. Коломийські музиканти виконували кантати М. Лисенка «Б'ють пороги», «Радуйся, ниво неполитая», частини «Кавказу» С. Людкевича, «Вибір гетьмана» Б. Кудрика, «Шевченкові» К. Стеценка та ін. У супроводі цього оркестру в Коломії виступали видатні оперні співаки: Михайло Голинський, Марія Сокіл, Василь Тисяк, Іванна Синенька-Іваницька та ін. [110, с. 223–224].

Значний вплив на формування творчої особистості молодого Є. Вахняка мало концертне життя тогочасної Коломиї. Для юнака, що мав гарний голос і мріяв стати співаком було великим щастям почути видатних солістів тогочасної оперної сцени: Василя Тисяка, Модеста Менцинського, Михайла Дуди, Соломії Крушельницької. Особливе враження справив на нього спів хору Дмитра Котка [119, с. 13].

Підсумовуючи гімназійний період життєтворчості Є. Вахняка, можемо стверджувати, що освітні, культурно-мистецькі та національно-патріотичні традиції Коломиї стали вагомим фактором формування його основних світоглядних орієнтирів, основою життєвих та мистецьких принципів. М. Кочержук дуже влучно характеризує випускників Коломийської гімназії тих років, відзначаючи такі їх риси: «шляхетність, ерудиція, особлива мова й вміння триматися перед великою аудиторією, інтелігентність та почуття власної гідності» [110, с. 3].

**Студентські роки (1933–1939).** У цей період Є. Вахняк навчався у Львівській богословській академії та Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка.

Після закінчення Коломийської гімназії Є. Вахняк, маючи непогану музичну підготовку та відчуваючи в собі необхідний творчий потенціал, хотів здобувати музичну освіту. Однак його батьки були іншої думки. Вони вважали, що юнак мусить здобути фах, який би забезпечив його матеріально. Професія музиканта в той час такою не вважалася. Тому, за порадою батьків, Євген вступив на факультет права і суспільно-економічних наук Люблінського католицького університету [119, с. 14; 10, арк. 8].

Але вже у 1934 р. перейшов на навчання до Львівської богословської академії після співбесіди з її ректором о. Йосифом Сліпим [119, с. 14]. Про вплив на юнака авторитету особи о. Йосифа найкраще засвідчує архієрейський девіз майбутнього Патріарха, вигаптуваний на його єпископському гербі – вислів, який пізніше Євген Дмитрович любив часто повторювати: «Per aspera ad astra» (лат. – «Крізь терни до зірок»).

Львівська богословська академія була важливим духовним та культурним осередком Галичини, що виховував священника-громадянина і всебічно готував його не лише до душпастирської, але й до культурно-просвітницької діяльності. Дім священника в той час вважався «культурним центром на провінції». Крім вивчення суто богословських дисциплін, «питомці» (вихованці) академії багато часу приділяли самоосвіті, брали активну участь у різних громадських та культурно-мистецьких акціях. З метою організації самоосвіти в академії діяло багато різних секцій, в тому числі й музично-драматична секція, одним із завдань якої було проведення всіх «імпрез» в семінарії. Тут щороку відзначалися річниці Листопадового чину, проводилися святкові академії на честь св. Йосафата, Божої Матері, М. Шашкевича, Митрополита А. Шептицького, літературно-музичні вечори. На зібраннях секції семінаристи-доповідачі виступили з рефератами на теми, що торкалися їхніх практичних потреб. Щороку секція копіювала велику кількість нот для приватного вжитку семінаристів, даючи їм до рук добірну музичну літературу [199].

Музична освіта в академії була на досить високому рівні. Ірмолойний спів вивчався як обов'язковий предмет. Лекції з історію церковної музики, гармонії, аналізу музичних форм і контрапункту в академії читав композитор Борис Кудрик. Він був також акомпаніатором різних «імпрез», які семінаристи проводили в семінарії та поза нею [199]. Пізніше Є. Вахняк з великим пієтетом згадував Б. Кудрика як людину дуже побожну, делікатну, «з голубиним серцем», викладача з феноменальною пам'яттю і глибокими знаннями свого предмету. В бібліотеці семінарії було багато рукописів його музичних творів, деякі з них композитор апробував на репетиціях хору «питомців» академії [19].

Хор богословів (хор «питомців» ЛБА) часто виступав поза семінарією і мав багато позитивних рецензій. В одному із відгуків Роман Савицький, порівнюючи львівський «Боян» і хор богословів, надає перевагу останньому щодо звучності, агогічної гнучкості й хорової дисципліни, позитивно відзначає його солістів [168].

В хорі співало багато співаків з добрими голосами, які мали музичну освіту. Репертуар хору складали переважно богослужбові твори та псалми, а також твори українських композиторів та світових класиків. Керувати хором призначали музично здібніших богословів. В роки навчання Є. Вахняка керівником хору був його товариш із Коломийської гімназії Василь Якуб'як.

Духовно-мистецька атмосфера Львівської богословської академії стала сприятливим середовищем для всебічного розвитку особистості Є. Вахняка. Тут, співаючи у хорі богословів, він здобув чималий багаж репертуару та знань в царині духовної музики. На четвертому році навчання Є. Вахняка було призначено керівником крилоса, в його обов'язки входило диригування хором під час богослужінь. Тоді ж під керівництвом о. Івана Гриньоха Є. Вахняк почав писати дипломну роботу на тему «Чи можливе життя на планетах», що свідчить про широкий спектр зацікавлень майбутнього митця [119, с. 14]. Ставши на шлях продовження сімейної священничої традиції, Є. Вахняк отримав додатковий імпульс до поглиблення своєї музичної освіти.

У 1936 р., паралельно з навчанням в богословській академії, він вступає на вокальний відділ Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка [10, арк. 8, 14]. Почала збуватися його давня мрія – здобути фахову музичну освіту та стати співаком. Вокалу Є. Вахняк навчався в класі Лідії Улуханової, музично-теоретичні дисципліни вивчав відвідуючи лекції В. Барвінського, Н. Нижанківського, Б. Кудрика, С. Людкевича, М. Колесси [119, с. 14].

Оперна співачка Л. Улуханова (псевдонім Вікшемська) у викладацькій роботі поєднувала методику італійської та російської вокальних шкіл з власним виконавським досвідом. Звуковим естетичним еталоном для неї був округлий, теплий, сріблястий звук, формуванню якого сприяло утримання півпози́ху та спів «під куполом». В роботі над постановкою голосу Л. Улуханова домагалася рівності регістрів та багатства тембральної палітри, особливої ваги надавала підготовці емоційного стану учня до занять співом. Одна з її учениць, Людмила Жилкіна, згадує, що «під час уроку завжди належало бути у піднесеному настрої – радості. Тоді співочий апарат ладен виконати будь-яке завдання, все



легко запам'ятовується, знаходяться потрібні координації. Вимагала [Л. Улуханова – В. Ч.] також красивої, вільної, гордої постави; руки – легкі, наче крила у птаха, досить глибоке дихання – і організм готовий до співу» [Цит. за: 86, с. 167].

Піднесена емоційність стала згодом однією з основних характерних рис мистецького почерку Є. Вахняка, яка пронизувала творчий процес на всіх його етапах, від підготовчого до завершального. Шляхетна артистична постава Є. Вахняка, його наснажений емоційний стан, руки, як крила птаха – все це впадало в вічі і під час концертів, і на репетиціях. Надзвичайною легкістю відзначалася хода Євгена Дмитровича. Коли він йшов на репетицію, складалося враження, що він не йде, а пливе над землею [257].

Формуванню мистецького світогляду Є. Вахняка сприяло також мультикультурне середовище багатонаціонального Львова. Його надихала давня історія міста, його архітектура, традиції, багате на події мистецьке життя. Він бував на концертах «Львівського Бояна», чоловічих хорів «Сурма» та «Бандурист», часто відвідував Львівську оперу. Юнак мав драматичний тенор широкого діапазону і педагоги пророкували йому кар'єру оперного співака, але творчим планам перешкодила війна [119, с. 14].

**Період становлення диригента (1939–1949).** Після подій «золотого вересня» і встановлення в Галичині радянської влади Є. Вахняк вже не міг продовжувати навчання в богословській академії. Одним із перших він вступив у новостворену капелу «Трембіта», де працював спочатку хористом-солістом, а пізніше – помічником диригента [119, с. 15].

В капелі «Трембіта» Є. Вахняк та його товариш по богословській академії Володимир Василевич отримали професійний хормейстерський вишкіл під керівництвом Д. Котка, Петра Гончарова, Олександра Сороки, М. Колесси, Павла Муравського. Спостерігаючи за їх роботою, молоді диригенти вчилися мистецтву творення звукообразів, вникали у тонкощі тембрової драматургії та виконавської інтерпретації.

Для кращого розуміння характеру особистісних взаємовпливів в середовищі капели «Трембіта» слід відзначити два важливих аспекти. Перший аспект: Д. Котко, О. Сорока, Є. Вахняк і В. Василевич були вихованцями духовних семінарій, а П. Гончаров свого часу керував хорами Володимирського та Софійського соборів у Києві. Всіх цих митців об'єднували спільні світоглядні орієнтири. Другий аспект: Д. Котко, О. Сорока, П. Гончаров і П. Муравський були представниками хорової культури Великої України, зокрема київської традиції. Д. Котко був представником мандрівного хорового виконавства, учень О. Кошиця. П. Гончаров – представляв традицію українського сакрального виконавства, випускник Київського музично-драматичного інституту. О. Сорока був прямим продовжувачем виконавської школи М. Лисенка, а П. Муравський свого часу співав у хорі під керівництвом М. Леонтовича. Отже, Є. Вахнякові та В. Василевичу випала унікальна нагода тривалий час співпрацювати з представниками хорової культури Великої України, перейняти від них чималий багаж хормейстерського досвіду і творчо переосмислити його крізь призму галицької хорової традиції, носіями якої були самі.

Міцні й тривалі дружні стосунки склалися в Є. Вахняка з Д. Котком. В останні роки життя Дмитро Васильович дуже переживав через те, що, як він говорив: «усі мене забули» [79, с. 24]. У зв'язку з тим, що Д. Котко був репресований, його творчі заслуги цілковито ігнорували. Про нього як засновника і першого керівника «Трембіти», реорганізатора Гуцульського ансамблю пісні і танцю навіть не згадувалося в офіційних біографіях цих колективів. Але Є. Вахняк залишався вірним давній дружбі [79, с. 260–261]. У 1972 р. в одному з листів до С. Стельмашука Д. Котко написав: «Вчора були в мене Вахняки» [Цит. за: 119, с. 260–261]. З особистого листування відомо також, що Є. Вахняк написав нарис про творчість Д. Котка [119, с. 267]. А в листопаді 1982 р. Євген Дмитрович був одним із небагатьох музикантів, який мав сміливість прийти на похорон свого наставника і товариша Д. Котка [119, с. 201]. Нагадаємо, що в той час сама лише присутність на похороні за участю священика могла бути причиною великих неприємностей. У квітні 1989 р.

С. Стельмашук звертався до Є. Вахняка з проханням заопікуватися особистим архівом Д. Котка, оскільки той мав добрі стосунки зі сім'єю покійного і добре знав його спадкоємицю [119, с. 274].

П. Гончарова Є. Вахняк згадував як майстра звукової акварелі, що серйозно і філігранно відточував деталі хорової мініатюри [51, с. 26].

Про творчу діяльність О. Сороки Є. Вахняк написав монографію, яка вийшла друком у 1975 р. і є для нас цінною, оскільки написана вже зрілим, досвідченим музикантом, визнаним авторитетом у хоровій справі, який зміг фахово оцінити творчий доробок свого наставника [51]. У ній зафіксовано важливі біографічні факти і, найважливіше, суб'єктивні враження, судження та оцінки Є. Вахняка, які стосуються багатьох моментів творчого процесу.

У квітні 1941 р. «Трембіта» вирушила у гастрольну поїздку, яка через війну затягнулася на довгих три з половиною роки. Капелу було евакуйовано до Казахстану і поділено на декілька груп. Основна група, на чолі з О. Сорокою, залишилася в Алма-Аті (тепер – Алмати), а менша, під керівництвом Д. Котка, базувалася в Чимкенті (тепер – Шимкент) [51, с. 37–39]. Саме в Алма-Аті Є. Вахняк уперше став за диригентський пульт «Трембіти». Приємне і хвилююче враження на молодого диригента справило м'яке, багате фарбами звучання капели, яке він почув з диригентського майданчика [51, с. 8].

На початку 1944 р. «Трембіта» два з половиною місяці перебувала у Харкові. Тут відбулося знайомство капели з двома щойно організованими мистецькими колективами: Українським народним хором та її диригентом Григорієм Верьовкою; капелою бандуристів та її керівником Олександром Мінківським [51, с. 40–41]. У кінці березня 1944 р. «Трембіта» разом з Харківським театром ім. Т. Шевченка виїхали на гастролі до Києва. Тут «трембітяни» познайомилися з Максимом Рильським та Андрієм Штогаренком. Капела виступала на сцені Київського російського драматичного театру ім. Лесі Українки та в колонному залі Київської філармонії. Один із концертів О. Сорока доручив диригувати Є. Вахнякові [51, с. 42–45].

Після повернення капели «Трембіти» до Львова постало завдання збільшити творчий склад колективу. Згадуючи той період, Є. Вахняк зазначав, що серед керівників капели не було одностайності в питанні критеріїв добору співаків. Одні вважали, що необов'язково набирати артистів з голосами широкого діапазону, важливо, щоб голос співака був типово хоровим – «еластичним, в розумінні модулювання і підстроювання» [51, с. 47].

Можемо припустити, що серед прихильників такої думки був В. Василевич, який тоді, як і Є. Вахняк, працював помічником диригента. О. Сорока вважав, що голос співака капели повинен бути великий, динамічний, тембральний, мати повний діапазон, подібно до того, як це вимагається від оперних співаків. Так само вважав і Є. Вахняк. Пізніше, після проведення набору, з'ясувалося, що деякі співаки за наявності дуже хороших вокальних даних і доброго слуху не встигають достатньо швидко засвоїти репертуар або не вміють належно включитися в загальний ансамбль, а високі голоси (сопрано й тенори) повинні, все ж таки, володіти повним діапазоном, що значно сприяє подоланню труднощів теситурно-регістрового та інтонаційного характеру [51, с. 48].

На нашу думку, саме в цей період сформувалося творчі підходи до хорової звучності двох самобутніх митців: Є. Вахняка як прихильника повнозвучного темброво-динамічного звучання та В. Василевича – прихильника ансамблево-еластичного музикування. Про це яскраво свідчить їх подальша диригентська творчість.

Протягом 1944–1948 рр. Є. Вахняк навчався на диригентському факультеті Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка в класі диригування М. Колесси та в класі вокалу С. Крушельницької. Одночасно, він продовжував виконувати обов'язки помічника диригента «Трембіти». У 1946 р. капелу «Трембіта» очолив М. Колесса [119, с. 15–16].

Значно пізніше, вже в столітньому віці М. Колесса в розмові з І. Чупашком про свою роботу в капелі сказав таке: «Я там добра не мав: вічні концерти, поїздки по розбитих дорогах на відкритих машинах, люди перестуджувались,

недоїдали, недосипали, вічно виснажені і голодні, як вони могли то витримувати? А я керувався тим, що залишив мій попередник Олександр Сорока і що добре підтримували мої учні-диригенти, а його помічники по “Трембіті” Володимир Василевич і Євген Вахняк» [207, с. 24]. Між учителем та учнем панувала атмосфера взаємоповаги. Збереглася світлина, на якій зафіксовано зворушливий момент – 95-літній М. Колесса схилювся над домовиною, проводжаючи в останню путь свого учня Є. Вахняка [119, с. 49].

На заняттях з вокалу в класі С. Крушельницької Є. Вахнякові дуже імпонувала невимушена творча атмосфера, манера говорити про все щиро, відверто, по-дружньому. Тоді, в зв'язку зі станом здоров'я, знаменита співачка давала уроки вдома. Та, не зважаючи на хворобу, Соломія Амвросіївна не занепадала духом, її голос, незважаючи на вік, звучав чисто і свіжо, а постать випромінювала оптимізм, що мимоволі передавався студентам і додавав наснаги. Заняття вона проводила дуже інтенсивно, говорила мало і по суті. Принагідно розповідала цікаві епізоди із свого творчого життя. Ці розповіді викликали захоплення, ворушили фантазію, будили почуття поваги і відповідальності. Після них ставало легше співати, працювати над створенням художнього образу [52].

На заняттях з вокалу в С. Крушельницької Є. Вахняк познайомився з Богданом Дрималиком – концертмейстером співачки, який ще перед війною акомпанував їй у концертних поїздках Галичиною. Згодом Б. Дрималик багато років співпрацював з Є. Вахняком у капелі працівників зв'язку [119, с. 30–31].

У 1948 р. М. Колесса передав керівництво капелою «Трембіта» П. Муравському. Помічниками диригента залишились працювати Є. Вахняк і В. Василевич. Їх працю П. Муравський високо оцінював. Зокрема, про Є. Вахняка він пізніше писав як про «фахівця високого рівня професіоналізму», «музиканта-художника», «людину високої культури, з добрим характером», а також відзначав, що «із всіх хормейстерів, з якими мені доводилося працювати в колективах “Трембіти” і “Думки”, про Євгена Дмитровича у мене залишились найкращі спогади» [Цит. за: 119, с. 56–57].

Набувши значного диригентського досвіду, Є. Вахняк прагнув проявити себе в самостійній роботі. На початку 1947 р., ще будучи студентом консерваторії, він очолив аматорський хор Львівського обласного Будинку народної творчості, заснований кількома роками раніше диригентом Володимиром Панасюком [119, с. 27]. Невеликий хоровий гурток з 12 чоловік вже за рік творчої роботи налічував 40 учасників. Є. Вахняк прагнув домогтися від аматорського хору професійного звучання і старався відповідним чином налагодити творчу роботу в колективі. З перших репетицій молодий диригент наполегливо і методично працював над вихованням співацької культури хористів, розвитком вокально-хорової техніки, проводив окремі заняття з вивчення нотної грамоти [189, с. 2].

**Початок самостійного творчого шляху (1949–1956).** В житті Є. Вахняка 1949 рік виявився багатим на зміни. Керований ним аматорський хор переведено з обласного Будинку народної творчості до Будинку культури працівників зв'язку [10, арк. 12]. Він перестає працювати хормейстером капели «Трембіта» і переходить на викладацьку роботу, яку розпочав роком раніше (відразу після закінчення консерваторії), працюючи за сумісництвом викладачем хорового та сольного співу Львівського педучилища. У вересні 1949 р. Є. Вахняк перейшов на основне місце праці до педучилища, в серпні 1951 р. його переведено на посаду викладача хорових дисциплін Львівського музично-педагогічного училища [20, с. 2–7]. Тут він завідував диригентським циклом, викладав хорові дисципліни, організовував жіночий та чоловічий хори, керував мішаним хором [128, с. 8]. Саме у цьому навчальному закладі під керівництвом Є. Вахняка почали опановувати основи виконавського мистецтва майбутні видатні музиканти: Стефан Турчак, Іван Гамкало, сестри Марія, Даниїла і Ніна Байко, Ігор Жук, Богдан Завойський, Орест Кураш, Андрій Кушніренко, Тарас Микитка, Володимир Пекар та інші [113].

Основною ж творчою лабораторією Є. Вахняка, де він реалізовував себе як диригент-виконавець, був хор Будинку культури працівників зв'язку. Сюди він залучав багатьох співаків з добрими голосами, в тому числі й своїх кращих

студентів, які набували в хорі практичних навиків як співаки та хормейстери. Водночас, таке якісне кадрове поповнення значно посилювало виконавський потенціал хору, давало можливість розширення репертуару, розгортання дедалі активнішої концертної діяльності.

Варто зазначити, що в 1950-х рр., з початком так званої «хрущовської відлиги», розвиток аматорської або, як тоді говорили, самодіяльної творчості на Львівщині набув великого розмаху. Керівники підприємств, установ та парторганізацій мали за обов'язок забезпечувати масовість аматорських гуртків, створювати їм умови для творчості, а професійні мистецькі установи та навчальні заклади – надавати «шефську» допомогу колегам-аматорам. Особливо ретельно здійснювався ідеологічний контроль на репертуаром, лєвова частина якого повинна була відображати «героїчну боротьбу народу за побудову комунізму», «непорушну дружбу народів», «боротьбу трудящих за мир у всьому світі», возвеличувати керівну роль комуністичної партії та її вождів, оспівувати пам'ятні події і дати радянської історії. Іншу частину репертуару аматорських хорів могли складати обробки народних пісень, деякі твори українських та зарубіжних композиторів-класиків. Для контролю і стимулювання діяльності колективів художньої самодіяльності щорічно проводилися численні міські, районні, обласні, республіканські та всесоюзні огляди, різного роду масові заходи [150].

Не зважаючи на тотальний контроль, Є. Вахнякові вдавалося включати у концертні програми хору працівників зв'язку твори М. Лисенка, М. Леонтовича, Г. Топольницького, Ф. Колесси, С. Людкевича, які, фактично, забезпечували і виконавцям, і слухачам художньо-естетичне задоволення від виступу.

Початок самотійного шляху Є. Вахняка як диригента позначений надзвичайною творчою активністю. Окрім вже згаданого хору зв'язківців, він працював ще з декількома аматорськими колективами. У 1950 р. – організував хор при Будинку вчителя, з яким за досить короткий час приготував концертну програму з творів галицьких композиторів і вивчив хорові номери з опери Семена Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм». У 1951 р. він очолив

мішаний хор Львівського медичного інституту, з яким працював протягом двох років [119, с. 16].

У Будинку культури працівників зв'язку Є. Вахнякові судилося пропрацювати понад сорок років. Окремої уваги заслуговує специфічна творча атмосфера цього закладу культури. Його чотириповерхова будівля розташована в доволі непримітному, але затишному місці неподалік центру Львова на вулиці Хасанській, 9 (тепер вулиця Японська – *В. Ч.*). Тут був свій кінозал, бібліотека і читальний зал. Окрім хору, в будинку культури функціонувало багато технічних гуртків і колективів народної творчості. Львів'яни любили приходити сюди у вільний час, брати участь у творчих зустрічах, слухати лекції та концерти, переглядати науково-популярні, документальні та художні фільми [144]. Пізніше в кінозалі на Хасанській відбувалися покази кінострічок, яких неможливо було переглянути в жодному іншому кінотеатрі міста. Тут, зокрема, демонструвалися всі фільми Андрія Тарковського.

У різнобарвному середовищі інженерів і митців Є. Вахняк, як ерудит з широким колом інтересів і визнаний в професійних колах митець, користувався беззаперечним авторитетом. До нього зверталися молоді люди з добрими вокальними даними, але часто без елементарної музичної освіти. Крім концертної діяльності в хорі проводилася систематична навчальна робота. Є. Вахняк проявив себе як талановитий педагог-вокаліст, під його керівництвом хористи вивчали нотну грамоту, працювали над розвитком вокальних здібностей. Стали в нагоді методи вокальної роботи Л. Улуханової та С. Крушельницької, а також мудрі поради і допомога досвідченого концертмейстера Б. Дрималика. Через деякий час окремі співаки виступали в концертах у складі вокальних ансамблів, виконували сольні програми. Багато вихованців капели ставали співаками професійних колективів або керівниками інших аматорських хорів [144].

Капела Будинку культури працівників зв'язку була першим виконавцем багатьох творів С. Людкевича, М. Колесси, А. Кос-Анатольського, Є. Козака, які вважали хор Є. Вахняка своєю творчою лабораторією. В грудні 1953 р. капела



зв'язківців виступила на пленумі спілки композиторів України [48]. Відомий російський диригент і композитор Олександр Свєшніков, який слухав цей виступ, сказав таке: «Голоси свіжі, співаки співають із захопленням. Відчувається щирість і простота, немає гонитви за дешевими ефектами. Кожен член колективу вкладає у виконання багато почуттів. Порівняно висока хорова техніка колективу, досягнута завдяки великій вдумливій роботі керівника» (Переклад з російської – В. Ч.) [Цит. за: 128, с. 11–12].

У 1954 р. на республіканському огляді художньої самодіяльності в Києві капела зв'язківців зайняла друге місце. Є. Вахняку присвоєно почесне звання заслуженого артиста Української РСР [47]. На засіданні журі Пилип Козицький характеризує капелу як талановитий, злагоджений колектив, що показав велику зрілість, майстерність і не поступається професійним капелам [119, с. 30]. За високу виконавську культуру тогочасна преса називає капелу зв'язківців «молодшою сестрою «Трембіти» [99].

На початку 1950-х рр. Є. Вахняк виступає не лише як диригент, але й як композитор. Він пише вокальні, інструментальні, хорові твори, які виконує з капелою зв'язківців, працює над створенням опери «Тіні забутих предків» [260]. Композиторській творчості Є. Вахняка присвячено окремий розділ цієї дисертації.

**Період найвищого творчого злету (1956–1975).** У вересні 1956 р. Є. Вахняк почав викладати на кафедрі хорового диригування Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка [20, с. 8–9]. Цього ж року він організував при консерваторії чоловічий хор «Гомін». За три роки концертної діяльності цей хоровий колектив хор став добре відомий на Львівщині. Серед його хористів було багато викладачів та студентів консерваторії. Основою репертуару хору були твори галицьких композиторів, українська хорова класика та народні пісні. У зв'язку з цим на диригента та його співаків «кривим оком» дивилися поборники «ідейної чистоти» радянського мистецтва. Диригентові доводилося на це зважати, а нерідко й «хитрувати» [119, с. 17–18, 66–67].

У 1959 р. Є. Вахняк очолив хор оперної студії Львівської консерваторії. Як хормейстер він працював над постановками опер: «Ноктюрн» М. Лисенка, «Сотник» Михайла Вериківського, «Алеко» Сергія Рахманінова, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Викрадення із Сералю» Вольфганга Амадея Моцарта [181, с. 46–48].

У 1962–1975 рр. Є. Вахняк керував студентським хором консерваторії. На цей час припадає період найбільшого розквіту його диригентського таланту. Здійснюючи свою давню мрію, він підготував і виконав низку монументальних творів західноєвропейських композиторів, зокрема: «Магніфікат» і «Месу» сі-мінор Йоганна Себастьяна Баха; «Стабат Матер» Антоніна Дворжака; «Велику месу» В. А. Моцарта та інші. Значну частину репертуару студентського хору становили твори української музики. Це насамперед хорові обробки народних пісень М. Лисенка, М. Леонтовича, Ф. Колесси, С. Людкевича, Є. Козака, А. Кос-Анатольського та ін., а також твори великої форми: «Б'ють пороги», «Радуйся, ниво неpolitая», «Веснянки» М. Лисенка, «Хустина» Левка Ревуцького, «Шевченкові» К. Стеценка, «Кавказ» С. Людкевича. Зі студентським хором Є. Вахняк виступив з низкою монографічних концертних програм, присвячених творчості М. Лисенка, С. Людкевича, М. Вербицького, Д. Січинського [119, с. 18–22]. У 1970 р. особливого резонансу набуло виконання львівськими студентами хорових концертів Д. Бортнянського і М. Березовського мовою оригіналу [119, с. 90–93].

Продовжуючи світоглядну лінію своїх коломийських наставників, Є. Вахняк намагався виховувати молодь як національно-свідому українську інтелігенцію своїм особистим прикладом, своїм життям. Суть такої стратегії полягала не лише в репертуарних вподобаннях та виконавській манері, але й в ставленні до людей, до професії. В часи тоталітаризму, промовляючи до своїх студентів та сподвижників засобами мистецтва та мовою символів, він ділився з ними своїми сокровенними думками та почуваннями, реалізовував свої життєві і мистецькі принципи, чинив опір системі та вселяв надію в серця молодих музикантів.

Значних успіхів в цей період досягла і капела працівників зв'язку. Колектив неодноразово концертував в Києві, Москві, Ленінграді, брав участь у святі пісні в Латвії, в численних творчих звітах, оглядах, декадах, фестивалях. Капела часто виступала на телебаченні та радіо, її репертуар поповнився новими, досить складними творами. Особливо уваги заслуговує праця над «Месою» до-мажор Людвіга ван Бетховена, яка вимагала від хористів-аматорів наполегливості і повної віддачі сил [119, с. 32–43]. У 1965 р. капелі зв'язківців присвоєно почесне звання заслуженої капели Української РСР [21].

Особливо слід відзначити участь капели у Шевченківських концертах. Коли капела «Трембіта» перебувала на гастролях, то зв'язківці, замінюючи її на прохання керівництва Львівської філармонії, виступали з Шевченківською програмою на багатьох сценах Львівщини. З великою відповідальністю Є. Вахняк ставився до концертів у навчальних закладах. В умовах комуністичного режиму вони мали значний вплив на формування національної свідомості молоді [119, с. 38].

Щороку капела зв'язківців виступала перед львів'янами зі звітними концертами. Шанувальники називали її «хором Вахняка», а хористів – «вахняківцями» [119, с. 37]. Як свідчить С. Стельмахук: «під час концерту вахняківців не пустувало в залі жодне місце» [Цит. за: 119, с. 65]. Хоровий спів був виявом українського національного духу, люди на концерти ходили і, «відсидівши» декілька «офіційних» опусів, із задоволенням слухали українську хорову музику. Євген Дмитрович, знаючи свою аудиторію, відчуваючи її смаки і духовно-естетичні запити, майстерно, з певним підтекстом, укладав програми виступів. Виконання творів «з підтекстом» викликали в артистів і публіки прояви ентузіазму і солідарності, сприймалися як акт спротиву тоталітарній системі.

У 1975 р. капела працівників зв'язку під керівництвом Є. Вахняка стала лауреатом Фестивалю хорів «Таллінн–75». Ця перемога стала кульмінаційним моментом у диригентсько-виконавській кар'єрі Є. Вахняка, який засвідчив міжнародне визнання його таланту. У фестивалі брали участь хори з усіх

республік колишнього СРСР, багатьох країн соцтабору та Фінляндії. Виконавський рівень мішаних хорів був настільки високим, що журі допустило до фінального туру не шість колективів, як передбачалося положенням, а вісім. Хорову капелу зв'язківців, було нагороджено дипломом I ступеня і великою золотою медаллю [80]. Виконавську культуру капели високо оцінив голова журі, відомий диригент і композитор Густав Ернесакс, а також члени журі Клавдій Птиця та Михайло Кречко [119, с. 44].

Отже, в роки найвищого злету активна диригентсько-виконавська та педагогічна творча діяльність Є. Вахняка була скерована на професіоналізацію хорового життя Львова. В багатьох аспектах при цьому проявлялася стійка опора на галицьку хорову традицію, зокрема на її національно-патріотичні пріоритети, що знайшло відображення в репертуарі керованих ним хорів.

**Пізній період творчості (1975–1998).** У 1975 р. Є. Вахняк залишив студентський хор консерваторії [13, арк. 1–3]. Його виконавська діяльність зосередилася на капелі зв'язківців. Він підготував низку монографічних концертних програм, присвячених творчості М. Леонтовича, Д. Січинського, Є. Козака, А. Кос-Анатольського, С. Людкевича [119, с. 46–47]. В одній із рецензій на виступ капели музикознавець Світлана Церлюк-Аскадська зазначає: «Вже сам факт монографічного концерту засвідчує, яких зусиль коштувала підготовка та організація цього виступу. Якщо ж взяти до уваги, що співав самодіяльний хоровий колектив, то концерт цей виходить далеко за межі звичайного явища» [201].

У січні 1979 р. капела працівників зв'язку брала участь у святкуванні 100-ліття С. Людкевича. Програма концерту, укладена Є. Вахняком, складалася з двох відділів. У першому відділі звучали солоспіви С. Людкевича у виконанні співачки Марії Процев'ят та піаністки Марії Тимків-Кокотайло, в другому – хорові твори ювіляра у виконанні капели [119, с. 47, 73–74]. Згадуючи той концерт, співачка капели Надія Кос підкреслює, що Є. Вахняк з аматорським хором спромігся тоді «підняти» [виконати – В. Ч.] такі твори композитора, які й зараз, через свою складність, виконуються дуже рідко, або й не виконуються

взагалі. Якщо у перший день святкування, коли звучала кантата-симфонія «Кавказ», через присутність в залі великої кількості «відповідальних осіб», атмосфера в залі філармонії була дуже офіційною, то на другий день, коли співала капела Вахняка, вона вже була зовсім іншою, бо прийшли люди, які завжди приходили на концерти «вахняківців» [17].

Коли ми говоримо про мистецькі успіхи капели «Боян», неможливо не сказати про особливу, доброзичливу, товариську атмосферу, яка панувала в колективі, адже кожен хорист, в міру свого таланту і сил, вносив свою лепту в загальну справу. Любов до пісні привела в хор багатьох юнаків і дівчат, на репетиціях вони знайомилися між собою, симпатія переростала в любов, вони одружувались, а одружившись, продовжували співати в капелі, пізніше приводили в хор своїх дітей [119, с. 51–52].

На початку 1980-х рр. за колективною згодою хористів було вирішено дати капелі працівників зв'язку назву «Боян». Це довго не давало спокою посадовцям Львівського обкому партії. Довелося довго і терпеливо пояснювати, що Боян – це співець, який згадується в давній писемній пам'ятці «Слово о полку Ігоревім», що класик російської літератури Олександр Пушкін вживав це слово в своїх творах і т. ін. [119, с. 48; 120, с. 90–91]. Поступово все владналося. Архів капели свідчить, що з квітня 1984 р. в документах будинку культури працівників зв'язку колектив фігурує як заслужена хорова капела УРСР «Боян» [15].

Повернувши таким чином у мистецький простір Львова назву «Боян», Є. Вахняк та його хористи-однодумці продемонстрували спадкоємність хорових традицій міста і краю. Цікаво, що відбулося це після святкування ювілею С. Людкевича – довголітнього диригента «Львівського Бояна», композитора, значна частина творів, яких була написана у співпраці з цим колективом, голови правління товариства, а також «духового батька» багатьох тогочасних українських хорових колективів Львова. Можемо припустити взаємозв'язок цих обставин.

Євгену Дмитровичу пощастило дожити до тих днів коли його рідна Українська Греко-Католицька Церква вийшла з підпілля, а Україна стала незалежною державою. Він з головою поринув у духовно-мистецьку стихію, викладав історію церковної музики у новоствореній дяківсько-регентській школі, поповнив репертуар капели «Боян» стрілецькими та повстанськими піснями, а також творами духовної музики, які в радянські часи були заборонені.

Пам'ятною подією для капели «Боян» була поїздка до Канева невдовзі після проголошення Незалежності України, в листопаді 1991 р. З великим хвилюванням хористи заспівали «Заповіт» біля пам'ятника Кобзареві на Чернечій горі, дали імпровізований концерт у музеї. Наступного дня хористи домовилися з місцевим священиком про участь капели у літургії. Почалася Служба Божа, священик співав російською, а хор, усім на подив – українською. Коли в кінці літургії хор заспівав церковний гімн «Боже великий єдиний», то в багатьох з'явилися сльози на очах [120, с. 91–92].

У 1992 р. у Львові з нагоди 150-літнього ювілею М. Лисенка відбувся фестиваль хорового співу, заключним акордом якого став виступ зведеного хору на Співочому полі в Шевченківському гаю, яким диригував Є. Вахняк. Востаннє Євген Дмитрович диригував зведеним хором 24 серпня цього ж року під час відкриття пам'ятника Т. Шевченкові у Львові [119, с. 54]. 4 грудня 1992 р. музична громадськість Львова відзначала 80-літній ювілей Є. Вахняка, указом Президента України ювіляру присвоєно почесне звання народного артиста України [119, с. 54–55].

В останні роки життя Євген Дмитрович важко переживав втрату рідних і близьких, особливо своєї дружини Теодозії [119, с. 85]. Він любив приходити на молитву до храму Покрови Пресвятої Богородиці, де недільні Служби Божі в той час співала капела «Антей» під орудою З. Демцюха – колишнього хориста капели «Боян» [119, с. 95].

У травні 1996 р. хорова капела «Боян» відсвяткувала своє 50-ліття і відразу розпочала підготовку до поїздки у Ватикан на святкування 400-ліття Берестейської унії. У цю поїздку Євген Дмитрович, на превеликий жаль, не зміг

поїхати через стан здоров'я. Останні два роки він хворів і вже не міг диригувати. Лише час від часу приходив на репетиції, давав свої настанови хористам, звертаючись до них теплими словами, немовби благословляючи їх і прощаючись з ними [119, с. 58–60].

Підсумовуючи розгляд життєтворчості Є. Вахняка, можемо констатувати те, що основоположними факторами в формуванні особистості митця стали його вроджені індивідуальні здібності, які досить рано проявилися і отримали належний початковий розвиток в атмосфері інтелігентної священичої родини. За межами родинного кола цьому сприяли фактори природного та фольклорного середовища Прикарпаття, а також фактор історичного моменту – період національно-визвольних змагань. Подальшому формуванню світоглядних орієнтирів, життєвих та мистецьких принципів сприяли освітні, культурно-мистецькі та національно-патріотичні традиції Коломиї, безпосереднє спілкування зі знаковими особистостями «ренесансного» типу – компетентними в багатьох різних сферах діяльності.

Навчаючись у Львівській богословській академії Є. Вахняк, завдяки сприятливому для всебічного розвитку особистості середовищу, отримав додатковий імпульс до поглиблення своєї музичної освіти. Крім того, на формування мистецького світогляду юнака помітно вплинула надзвичайно багата на культурно-мистецькі події та процеси мультикультурна панорама Львова міжвоєнного періоду. Всі ці фактори та вроджені здібності спонукали його до реалізації заповітної мрії – здобути музичну освіту та стати професійним співаком.

Друга світова війна внесла корективи в творчі плани Є. Вахняка. Волею долі він став хормейстером. Однак природні вокальні здібності та набуті навички співу стали у нагоді, саме вони значною мірою спричинилися до формування «виконавського почерку» диригента – повнозвучного темброво-динамічного хорового звучання.

Співпрацюючи тривалий час з представниками хорової культури Великої України, зокрема київської традиції, перейнявши від них чималий багаж

хормейстерського досвіду, творчо переосмисливши його крізь призму галицької хорової традиції, Є. Вахняк став ключовою фігурою в процесі професіоналізації хорового виконавства Галичини другої половини ХХ ст. В результаті його багаторічної диригентсько-педагогічної діяльності сформувалася певна звукова парадигма хорової звучності, яку наслідувало декілька поколінь вихованих ним диригентів-хормейстерів, виконавців-інтерпретаторів, формуючи виконавські манери багатьох хорових колективів.

Продовжуючи стратегічну лінію життєтворчості своїх коломийських наставників, Є. Вахняк своїм особистим прикладом, своїм життям намагався виховувати молодь як національно-свідому українську інтелігенцію. Суть такої стратегії полягала не лише в репертуарних вподобаннях та виконавській манері, але й у ширшому гуманістичному контексті. В часи тоталітаризму, своїми сокровенними думками та почуваннями він ділився за посередництвом засобів мистецтва, мовою символів. Реалізуючи свої екзистенціальні принципи митець чинив «тихий опір» системі, вселяв надію в серця молодих музикантів.

У такий спосіб Є. Вахнякові вдалося створити свій індивідуально-особистісний простір життєдіяльності, свою неповторну «життєву ауру особистості», яка охоплювала досить широке коло однодумців, особливо в середовищі хорової капели «Боян». Той факт, що шанувальники називали цей колектив не інакше як «хор Вахняка», а хористів – «вахняківцями» дає підстави говорити про Євгена Дмитровича як про типоутворюючий феномен. Проблемі типології творчої особистості Є. Вахняка присвячений наступний підрозділ.

## **2.2. Типологічні виміри мистецької особистості Є. Вахняка**

Одним із основних завдань дослідження феномена життєтворчості Є. Вахняка є визначення типологічних особливостей його мистецької особистості як музиканта-інтерпретатора й диригента-організатора. Впродовж останніх десятиліть такий підхід став загальноприйнятим до досліджень



творчості митців, оскільки індивідуальні психологічні особливості особистості неминуче знаходять свій відбиток у мистецькій діяльності.

Як зазначає музикознавиця О. Катрич: «Розгляд окремої виконавської індивідуальності чи виконавства історичного періоду через призму виконавського “типу” скеровує дослідження ракурсом найбільш доцільним в сенсі виявлення характерних стильових домінант окремих явищ, що дає певні підстави для їх класифікації» [97, с. 52].

Запропонована вченою типологія музично-виконавської творчості є дуже вдалою спробою аналітичного осмислення стильового підґрунтя виконавського мистецтва. В контексті концепції музично-виконавського стилетворення науковець, опираючись на напрацювання теорії суміжних мистецтв, обґрунтовує існування двох основних типів художнього мислення і виводить два основні музично-виконавські архетипи – аполонічний та діонісійський [96, с. 9–11; 97, с. 52–63]. У своїх міркуваннях О. Катрич керується розумінням архетипу як «колективного несвідомого», запропонованого в аналітичній психології Карлом Густавом Юнгом, що передбачає можливість осмислення цього явища як формоутворюючого елемента сприйняття і обумовлює саму здатність сприйняття. Поняття «тип творчості» трактується О. Катрич на загальноестетичному рівні як ядро художнього мислення і застосоване до особливостей співвідношення змісту і форми, раціонального та емоційного, об'єктивного та суб'єктивного. Для термінологічної номінації двох архетипів дослідниця використала відповідні поняття «аполонічного» та «діонісійського», якими Фрідріх Ніцше характеризував два визначальні першовитоки розвитку європейського мистецтва [96, с. 10–11; 97, с. 51–63].

Поняття «музично-виконавський архетип» О. Катрич визначає як «найбільш узагальнюючий тип музичного мислення виконавця-інтерпретатора, що фіксує основоположні моменти, які стосуються способів викладення музичного матеріалу твору і принципів побудови музичної форми» [97, с. 63].

Відтак:

«аполонічний музично-виконавський архетип – це такий узагальнюючий тип виконавського мислення, який характеризують розповідний спосіб викладення музичного матеріалу твору та принципи пропорційності, симетрії, довершеності в сфері музичної форми»;

«діонісійський музично-виконавський архетип – це такий узагальнюючий тип виконавського мислення, який характеризують подієвий спосіб викладення музичного матеріалу твору та принцип динамізму, наскрізності в сфері музичної форми» [97, с. 63].

При цьому авторка концепції зазначає, що впровадження в музикознавчий обіг понять аполонічного та діонісійського музично-виконавських архетипів, які хоч і визначають глибинно-домінуючі тенденції музично-виконавського мислення, що формують індивідуально-стильову неповторність мистецтва музиканта виконавця, не є намаганням «“розкласти” (лапки – *О. К.*) все різноманіття виконавський індивідуальностей по двох пронумерованих шухлядах» [97, с. 63]. Серед музикантів-виконавців зустрічаються як абсолютні представники двох основних архетипів, так і такі, в яких приналежність до того чи іншого архетипу можна визначати лише як домінуючу тенденцію [97, с. 63–64].

Така позиція, що фактично констатувала обмеженість ресурсу бінарності для оцінювання типологічних особливостей музично-виконавського мистецтва кінця XX – початку XXI ст., стильовою особливістю якого є постмодерністська багатоликість, спонукала дослідницю до подальшої творчої праці над розширенням запропонованої нею типології і doprowadила до формулювання третього музично-виконавського архетипу – орфічного. У пошуках термінологічної номінації вчена звернулася до давньогрецького культу, що виник у VI ст. до н. е. як намагання узгодити культу Аполлона й Діоніса і в своїй назві апелював до Орфея – напівміфічного провидця і музиканта, який втілював гармонію божественного Духу перед якою вщухала стихія. Відтак орфічне постає як результат облагородження діонісійського аполонічним. На думку *О. Катрич*, ідея орфізму цілком «прочитується» (лапки – *О. К.*) в узагальненій

моделі музичного мислення музиканта-виконавця, структурним принципом якої є взаємопроростання сегментів емоційно-експресивного та формально-організуючого. За її визначенням: «орфічний музично-виконавський архетип – це такий узагальнюючий тип виконавського мислення, який характеризують подієвий спосіб викладання музичного матеріалу твору та принципи пропорційності, симетрії, довершеності у сфері музичної форми» [95, с. 155–158].

Отже, для класифікації музично-виконавської творчості О. Катрич рекомендує використання типології, що складається з трьох музично-виконавських архетипів: апологічного, діонісійського, орфічного.

Спроба виявити характерні особливості музичного мислення та основні риси індивідуального виконавського стилю Є. Вахняка, які б дозволили визначити його приналежність до одного з вищезазначених музично-виконавських архетипів вже на самому початку стикається з проблемою, пов'язаною зі специфікою диригентського виконавства. Тут художній результат прямо залежить від творчої взаємодії диригента та керованого ним колективу, що виступає своєрідним «живим інструментом» за посередництвом якого і проявляється виконавська індивідуальність диригента. Отже, об'єктивний розгляд індивідуального виконавського стилю диригента є неможливим без урахування всього спектру особливостей творчої взаємодії на рівні *диригент – колектив*, у нашому випадку – *диригент – хор*. Особливого значення при цьому набуває аналіз підготовчих етапів, що передують безпосередньому виконанню музичного твору, зокрема репетиційному процесу, на якому відбувається основний масив роботи диригента-хормейстера як інтерпретатора, від якого в значній мірі залежить кінцевий художній результат. Взаємовідносини диригента та виконавців, які формуються на етапі репетиційної роботи та обумовлюються багатьма художніми й психологічними аспектами визначають ступінь їх творчої взаємодії під час концертного виступу.

У питанні творчої взаємодії диригента та колективу з позиції використання методів роботи скористаємося типологічним підходом,

напрацьованим австрійським диригентом та музикознавцем Г. Дехантом і викладеним у праці «Диригування. Теорія і практика музичної інтерпретації» [76].

Дослідник вважає, що існує два основних типи диригентів. Представники першого типу виходять до колективу абсолютно підготовленими, з чітким уявленням звучання твору і на чисельних репетиціях відпрацьовують до найдрібніших деталей нотний текст і втілюють його в точній відповідності до власного задуму. До цього типу диригентів Г. Дехант відносить Густава Малера, Вільгельма Менгельберга, Артуро Тосканіні.

До другого типу належать диригенти, які від самого початку роботи над твором включають у свою концепцію індивідуальні виконавські трактування, узгоджуючи та синтезуючи їх протягом декількох репетицій. Їх манері притаманна експресивність висловлювання, а методи адресовані творчо ініціативному, чутливому та сприйнятливому до стилю диригента колективу. Представниками цього типу диригентів Г. Дехант вважає Артура Нікіша, Вільгельма Фуртвенглера, Ганса Кнаппертсбуша

На думку Г. Деханта, диригент, який враховує творчу ініціативу виконавців і надихається ними, здатен продемонструвати високий рівень інтерпретації і в концертній практиці це може викликати до життя неповторні інтерпретаторські шедеври, тоді як результати репетиційної роботи в першому випадку можуть дати безкінечне число репродукцій [76, с. 362–365].

При написанні індивідуального психологічного портрета Є. Вахняка як музиканта-виконавця, диригента-інтерпретатора опиратимемося, передусім, на його авторські публікації, на численні свідчення його колег, хористів, учнів, родичів, а також на власні спостереження та рефлексії, викликані переглядом і прослуховуванням відповідних фото, аудіо та відео документів.

Найголовнішим чинником у формуванні творчої особистості Є. Вахняка, на нашу думку, стала його неординарна вроджена обдарованість: поетична натура, музикальність, гарний голос, музична пам'ять тощо. Розвитку його талантів сприяла насамперед гармонійна атмосфера священничої родини та

здобута згодом ґрунтовна загальна та музична освіта. Усі, хто був особисто знайомий з Євгеном Дмитровичем, з великою шаную згадують його як інтелігента-інтелектуала з феноменальною пам'яттю та енциклопедичними знаннями в різних сферах мистецтва і науки; як аристократа духа та віруючого християнина, завжди тактовного і уважного до оточуючих, який до кінця життя зберіг вірність своїм моральним та релігійним переконанням; як талановитого диригента та педагога з величезним творчим потенціалом, почуттям відповідальності та титанічною працездатністю.

Є. Вахняк надавав надзвичайно великої ваги початковій «фазі» роботи диригента над музичним твором – самостійному опрацюванню партитури. З цього приводу він зокрема писав: «Без глибокого аналізу, вникнення в образи творів виконавець не зуміє повністю донести до слухача їх зміст» [53]. Першочерговим завданням в процесі аналізу хорового твору Є. Вахняк вважав глибоке «вникнення» у зміст та характер літературного тексту, його образну сферу. Далі, у процесі детального аналізу всіх елементів музичної мови (мелодики, метро-ритму, темпу, агогіки, ладо-тонального плану, гармонії, динаміки), фактури та форми твору, ступеня єдності поетичного і музичного текстів, в уяві диригента поступово поставало виконавське бачення інтерпретації твору, його драматургія, весь спектр характерів, образів, емоційних станів, відповідних виконавських виразових засобів, а також можливі технічні труднощі та способи їх подолання. Не оминав Є. Вахняк увагою і виконавських традицій, що склалися в процесі інтерпретації твору іншими диригентами та колективами, а особливо, коли ці традиції йшли від самого автора [53].

Вже на початку роботи над розучуванням твору з хором, окрім сумлінного опрацювання інтонації та ритму, Є. Вахняк вимагав від хористів звука відповідного характеру та тембру. Проводячи розспівування хору, він домагався правильного дихання, позиційної подачі звука та виразної дикції. Матеріалом для розспівок часто слугували окремі мелодичні звороти або гармонічні уривки виконуваних творів [128, с. 21].

Після самостійного опрацювання партитури, під час її ретельного вивчення та добросовісного «вспівування» з хором, Є. Вахняк не вимагав від колективу «фіксації» якогось «єдиного» варіанту інтерпретації, як це намагалися робити інші диригенти, зокрема його вчитель О. Сорока.

Будучи неперевершеним майстром хорового звукопису, «творцем звукового імпресіонізму» [51, с. 20], який володів унікальним вмінням оперувати засобами вокальної виразності, «добувати широкий спектр хорових тембрів, виявляти багатство фарб звукової палітри» [51, с. 6], О. Сорока як диригент-інтерпретатор старався уникати будь-яких моментів несподіваності чи стихійності під час виконання на сцені. Він вважав, що працювати над створенням художніх образів потрібно на репетиціях, а на сцені співаки повинні бути готовими до емоційного відтворення заздалегідь відпрацьованого варіанту інтерпретації твору, досконалого технічного виконання усього комплексу виконавських виразових засобів: темпу, динаміки, фразування, агогіки, а також сценічного артистизму та диференційованої міміки. Все це, як неодноразово наголошував О. Сорока, є запорукою творчого успіху. Недотримання хором на сцені дрібних, але необхідних виконавських нюансів завдавало диригентові великої прикраси, часом призводило до гострої реакції. На репетиціях митець розкривав усе багатство своєї творчої фантазії, шукав найвідповідніших звукових фарб для кожного конкретного твору, відшліфовував найдрібніші деталі, а остаточно визначивши всі нюанси – згодом їх майже не змінював. Через це його манеру виконання інколи називали «сухою», «академічною» [51, с. 7–8]. Отже, керуючись типологією Г. Деханта, можемо віднести О. Сороку до диригентів першого типу.

Переосмисливши девіз О. Сороки «фіксувати нюанси», Є. Вахняк трактував його по-своєму і застосовував як метод, головним чином, до технічного боку праці з хором, націлюючи хористів на свідоме засвоєння принципів вокально-хорової техніки та на здійснення самоконтролю. Свідоме самоспостереження сприяло ефективнішому запам'ятовуванню артистами хору характерних способів звукоутворення, відпрацьованих на репетиціях.

Розвиваючи цю думку, Є. Вахняк проводив паралелі з працею музиканта-інструменталіста – якщо не відшліфувати як слід аплікатурних прийомів, інтонації, штрихів, динаміки тощо, то неможливо належним чином відтворити складний музичний образ. Якщо ж виконавець покладається тільки на внутрішні афекти, то це часто призводить до хибного розуміння прийомів інтерпретації, надмірного дроблення фраз, пихатості виконання, вживання різного роду стогонів, схлипувань, зайвих акцентів, недоречних гліссандо тощо і, як наслідок, виконання твору стає викривленим [51, с. 8–9].

Після сумлінного вивчення тексту, ретельного репетиційного опрацювання всіх технічних елементів, своєї остаточно довершеної форми музичний твір у виконанні Є. Вахняка набував лише в процесі «живого» виконання на сцені. За свідченням багатьох хористів, зокрема В. Головка, на сцені між диригентом та хором існувала якась особлива форма контакту. Хор розумів Є. Вахняка з півнятяку, повністю довіряв йому і був готовий у будь-який момент піддатися його диригентській волі, мистецькій фантазії [253]. В. Лига пригадує як капела «Боян» під керуванням Є. Вахняка в одному з концертів тричі виконувала твір Богдана Вахнянина «Садок вишневий коло хати», і щоразу диригент вносив нові барви в його звучання [119, с. 56].

З вищевикладеного можемо зробити висновок, що попри надзвичайно серйозне ставлення до авторського тексту, Є. Вахняк все ж належав до митців-інтерпретаторів імпровізаційного плану, за типологією Г. Деханта – до диригентів другого типу. Використовуючи на початкових стадіях роботи методи, притаманні диригентам першого типу, ретельно опрацьовуючи з хором текст і технічні елементи виконання, він готував собі надійну основу для найважливішого завершального етапу – концертного виконання, під час якого й відбувалося остаточне оформлення варіанту інтерпретації твору.

У контексті взаємодії диригента та хору буде доречним звернутися також до напрацювання українського диригента та музикознавця В. Рожка, який у праці «Творчість Стефана Турчака в контексті музично-театральної культури України 60–80-х рр. XX століття» розглядає чотири типи диригентів: «диригент-

вождь», «диригент-ментор», «диригент-батько», «диригент-партнер». Відзначаючи вольові якості, притаманні експресивній диригентській манері С. Турчака, а також його талант бути співтворцем, співрежисером вистави, В. Рожок робить висновок, що С. Турчак уособлював у собі риси «диригента-вождя» та «диригента-партнера» [167].

Диригент і музикознавець О. Драган у дослідженні «Постать Ярослава Вошака в контексті розвитку диригентської культури другої половини ХХ століття» приходить до висновку, що Я. Вошаку були притаманні психологічні особливості типу «диригент-вождь» у поєднанні з типами «диригент-партнер» і «диригент-ментор». Риси «диригента-партнера» у Я. Вошака проявлялися у співтворчості, в бережливому ставленні до особливо талановитих артистів, а приналежність до типу «диригент-ментор» обґрунтовується тим, що Я. Вошак спрямував у творче життя багатьох митців, зокрема він був у числі наставників С. Турчака [81].

Є. Вахнякові були притаманні ознаки всіх чотирьох типів диригентів, які розглядає у своїй праці В. Рожок. В процесі концертного виступу Є. Вахняк виявляв риси «диригента-вождя» та «диригента-партнера», під час спілкування з хористами на репетиціях та поза ними йому були більш притаманні психологічні риси «диригента-ментора» та «диригента-батька».

Як «диригент-вождь», Є. Вахняк в особливий спосіб умів мобілізувати хор у відповідальних ситуаціях. Він, насамперед, запалював людей своєю внутрішньою енергетикою, деколи апелював до свідомості та почуття відповідальності кожного хориста, посиляючись на авторитет видатних особистостей. Так, наприклад, Надія Кос розповіла випадок, коли одного разу під час генеральної репетиції на сцені філармонії хор проявив деяку розслабленість і неорганізованість, Євген Дмитрович зупинив пробу і промовив до всіх: «Пам'ятай, що тут буде сидіти Станіслав Людкевич! Ти на нього співай!» [17]. Це відразу мобілізувало хористів.

Якщо в повсякденному житті Є. Вахняк був людиною скромної поведінки, то на сцені він ніби перевтілювався. За свідченням В. Головка: «Артист



[Є. Вахняк] з яскравою зовнішністю і шляхетною поставою виходив на сцену впевнений у собі, цю впевненість передавав хористам і незвичайним внутрішнім вогнем та великою експресією запалював їх на емоційний спів» [257]. Відомий хормейстер Василь Яциняк характеризує Є. Вахняка як «імпульсивного, динамічного, емоційного, експресивного, дуже артистичного і харизматичного диригента» [17]. Про його «перевтілення» на сцені згадує також і Н. Кос: «Євген Дмитрович на сцені – це був зовсім інший чоловік, як на репетиції. Це був насправду великий артист» [17].

Така «двоїстість» Є. Вахняка, кардинальна відмінність характеру поведінки в повсякденному житті та на сцені яскраво демонструє діалектику інтроверсії та екстраверсії в структурі його особистості. За теорією К. Г. Юнга, ці психологічні установки є компенсаторними в співвідношенні одна до одної у сферах свідомого й несвідомого [238, с. 621]. Тобто, якщо у повсякденному спілкуванні Є. Вахняка, в сфері свідомого домінувала установка інтроверсії, то під час виступу на сцені, коли творчий порив і фантазія диригента переносили його в сферу підсвідомого, ініціативу перехоплювала компенсаторна установка екстраверсії. Скромна, делікатна і стримана людина перетворювалася на сцені в яскравого артиста з вольовою поставою, маєстатичною жестикуляцією. Визначенням психотипу Є. Вахняка на основі дихотомії *інтроверсія* – *екстраверсія* ми займемося дещо пізніше, а зараз повернемося до диригентських типів В. Рожка.

Риси Є. Вахняка як «диригента-партнера» проявлялися у великій мірі довіри до хористів, у співпраці з солістами. За словами Н. Кос: «Євген Дмитрович мав велику віру в той колектив (капелу «Боян» – В. Ч.). І ту любов, яку він посилав до тих людей, і віру в них вони йому віддавали і ніколи його не підводили» [17]. В. Головка пригадав епізод, коли Є. Вахняк на сцені філармонії «диригував якийсь твір, де співали сопрано і альт. І він [...], без ніякої схеми, тільки взяв отак легесенько двома пальцями правої руки і так їх вів легенько, так, якби тую музику плекав, якби ліпив її, а вони йому співали» [257]. Співачка М. Процев'ят – багаторазова виконавиця сольної партії в творі А. Кос-

Анатольського «Чотири воли пасу я», що був своєрідною творчою «візитівкою» капели «Боян», засвідчує наступне: «Неможливо порахувати скільки разів я співала ці «Чотири воли», але неможливо було повторити, те що було попередньо заспівано. Ніколи! Особливо, коли я співала з Євгеном Дмитровичем. Він піднімав свої руки і щось творилося таке, що кожен раз були нові образи, нові творчі натхнення» [16]. «І кожного разу звучала вона не так, як на попередніх виступах, бо неможливо (і я це усвідомила) повторити загадковий творчий процес душі. Євген Дмитрович, розуміючи мене, імпровізував на сцені ту атмосферу, в якій ми знову і знову творили нове маленьке мистецьке чудо» [119, с. 72].

Вищевикладене свідчить про велику міру емпатії між диригентом та співаками. Є. Вахняк як диригент з непересічними вокальними даними, який досконало володів своїм власним голосом, розумів фізіологічну та психо-емоційну природу вокалу, з одного боку, та його співаки, з другого боку, під час творчого процесу комунікували між собою однією мовою. Об'єктом їхньої спільної емпатії був музичний твір, який вони разом **співтворили** на сцені.

Кожен хормейстер, по суті, є «диригентом-ментором» для свого колективу, наставником для своїх хористів, а у випадку, коли цей колектив аматорський – він мусить виконувати функції педагога з сольфеджіо та вокалу. В попередньому підрозділі ми вже згадували про те, як була організована навчальна робота в капелі працівників зв'язку, як завдяки Є. Вахнякові багато співаків-аматорів отримали путівку у професійне музичне життя. До вищесказаного додамо лише один яскравий приклад.

Молодим юнаком прийшов співати в хор Мирослав Фікташ. Він мав абсолютний слух і неймовірної краси голос (ліричний тенор). Через деякий час юнак став провідним солістом капели, найкращим виконавцем сольної партії у пісні «Ніч яка місячна» в обробці Є. Вахняка. За свідченнями багатьох хористів капели, його інтерпретація цього «коронного» соло перевершувала виконання багатьох оперних співаків. Згодом М. Фікташ працював у ленінградському ансамблі «Дружба», де співав разом з Едітою П'єхою [119, с. 42].

Про аналогічні, значно чисельніші результати діяльності Є. Вахняка зі студентськими хорами, прямим призначенням яких є виховання професійних музикантів, ми також вже частково згадували в попередньому підрозділі. Тут лише зазначимо, що для багатьох студентів Євген Дмитрович став не лише ментором чи наставником, але й «диригентом-батьком». Під впливом його творчої особистості багато молодих людей зробили свій життєвий вибір. Дуже переконливо свідчить про це С. Турчак, який почав опановувати основи диригентського мистецтва в класі Є. Вахняка і через багато років сказав наступне: «Чимало часу опікувався мною відомий львівський диригент, митець і визначний організатор художньої самодіяльності тих часів Євген Вахняк. На все життя вдячний йому, терплячому і мудрому вчителю, який наважився зі мною, жовторотим пташеням, розучити бетховенівський «Егмонт». Я бігав до нього в капелу, на заняття з хористами, і намагався не оминати жодної нагоди, щоб поспілкуватися з ним і в позанавчальний час. Це тепер розумію, миттєво відрізняю почерки своїх московських, ленінградських колег – диригентів Євгена Светланова, Геннадія Рождественського. Тоді ж для мене мій учитель був своєрідним мистецьким одкровенням. Він зробив для мене так багато, що навіть уже навчаючись у консерваторії в класі уславленого професора М. Колесси, я багато чого вмів, знав і головне – не мав потреби переучуватися» [166, с. 19].

Диригентська професія передбачає одночасне виконання цілого комплексу діяльностей. Відомий дослідник проблематики психологічної взаємодії диригента з музичним колективом Г. Єржемський виділяє п'ять таких діяльностей: організаційна (планувальна); репетиційна (педагогічна); керуюча (реалізуюча); виконавська (евристична); інтерпретаційна (аналітична). В свою чергу, будь-яка діяльність диригента будується на принципі відображення та внутрішнього моделювання, скеровується і регулюється художньою метою, яка є образом очікуваного результату [85, с. 7–14.]. Такий методологічний підхід щодо структурування диригентської діяльності дозволить нам стисло охопити основні методи, якими користувався Є. Вахняк у вирішенні «стратегічних» і «тактичних» завдань на всіх етапах творчої роботи з колективом.

Безпосередній вплив на методику роботи з хором Є. Вахняка мали його особисті якості. Як вже згадувалося, він був дуже інтелігентною, скромною і делікатною людиною, будь-який «тиск» на інших для нього був категорично неприйнятним. Є. Вахняк не належав до числа «диригентів-диктаторів» і добивався значних успіхів «демократичним» способом, заохочуючи хористів до творчої праці «своєю відданістю роботі, диригентськими прийомами, всебічними знаннями, особистим впливом на хористів і властивою тільки йому культурою» [119, с. 45]. Хористам «імпонували його розум, інтелігентність, почуття гумору, енциклопедичні знання» [119, с. 99]. У цьому контексті виразно простежується продовження Є. Вахняком педагогічних принципів викладачів Коломийської гімназії виховувати і навчати власним прикладом, власним життям [110, с. 123].

Однак не слід вважати, що «демократизм» Є. Вахняка межував з «анархією» чи з елементарною відсутністю дисципліни – навпаки – він вважав творчість неможливою без дисципліни. Поняття дисципліни у Вахняка мало дві сторони: дисципліна зовнішня (організаційна) та дисципліна внутрішня (творча) [214, с. 265–266].

Зовнішня дисципліна – це обов’язковість, акуратність, точність, особиста відповідальність кожного за успіх загальної справи тощо. З метою її забезпечення в хорах Є. Вахняка діяла система самоуправління (староста хору, старости хорових партій, бібліотекар), існував чіткий алгоритм планування репетиційного процесу та концертної діяльності. Зовнішня дисципліна була тим «інструментом», який сприяв згуртованості колективу і, водночас, допомагав розвивати індивідуальні вольові якості хористів [48, с. 26; 214, с. 265–266]. Через зовнішню дисципліну, методом часткового делегування повноважень, Є. Вахняк реалізовував організаційну (планувальну) диригентську функцію. Зовнішня дисципліна сприяла зростанню внутрішньої дисципліни.

Внутрішня дисципліна полягала у формуванні доброго музичного смаку та виконавської майстерності хористів. Є. Вахняк часто повторював, що добрий смак – це «плід всебічної освіти, читання і багатого життєвого досвіду»

(Переклад з рос. – В. Ч.) [48, с. 26]. Головна роль в організації внутрішньої дисципліни в колективі, як і творчого процесу загалом, відводилась диригентові. Його завданням було зацікавити хористів, зробити спів у хорі духовною потребою кожного його учасника, формувати репертуар, акумулювати весь творчий потенціал колективу та скеровувати його на досягнення творчої мети [128, с. 27–28; 189, с. 44–46; 214, с. 266]. В такий спосіб Є. Вахняком реалізовувалася репетиційна (педагогічна) та керуюча (реалізуюча) функції.

Детальний аналіз кожного виконуваного твору, копітка репетиційна праця з хором над усіма його елементами, тривале вокальне «вспівування», постійний пошук найкращого варіанту вираження його драматургії та образно-емоційної сфери в кінцевому результаті дозволяли Є. Вахнякові бути на сцені диригентом-художником, вести хор за собою, творити живі і неповторні образи [214, с. 268]. Тож реалізація інтерпретаційної (аналітичної) та виконавської (евристичної) диригентських функцій відбувалася шляхом вдалого послідовного застосування аналітичного, рефлексивного, інтуїтивного та імпровізаційного методів.

Кожен диригент як особистість, яка виражає свою сутність через музику, в процесі практичної творчої діяльності, виходячи із суб'єктивних даностей та зважаючи на об'єктивні обставини, формує свій індивідуальний «диригентський інструментарій», який дозволяє йому адекватно реалізовувати поставлені творчі цілі. В процесі тривалої виконавської практики цей інструментарій поступово вдосконалюється і набуває певних характерних рис, що відображають творчу індивідуальність виконавця-інтерпретатора та дозволяють ідентифікувати його творчість за звуковим результатом. У такому випадку можемо говорити про індивідуальний «диригентський почерк», який в нашому розумінні є поняттям об'ємним і включає в себе низку зовнішніх ознак, як «диригентська манера» (мануальна техніка), «звукова конституція хору» (вокальний темброво-динамічний потенціал), репертуарне спрямування, а також і глибоко внутрішню «мистецьку філософію», яка полягає в образно-емоційному багатстві та оригінальності вислову, внутрішньому відчутті композиційної будови твору та

розгортанні його драматургії, глибині виконавської інтерпретації та в її відповідності до стилю виконуваної музики [214, с. 264].

В наведених вище ознаках диригентського почерку присутні критерії, за якими О. Катрич визначає тип музичного мислення виконавця-інтерпретатора та відповідний музично-виконавський архетип, а саме: спосіб викладення музичного матеріалу твору і принципи побудови музичної форми. Характеристика звукової конституції хору, тобто його темброво-динамічного потенціалу виступатиме головним індикатором способу викладення, розгортання музичного матеріалу, звуковим проявом виконавської волі диригента. Принципи побудови музичної форми є частиною складного і об'ємного поняття мистецької філософії диригента, зовнішнім проявом якої, її дієвим технологічним інструментом виступає мануальна техніка.

Однією з визначальних рис диригентського почерку Є. Вахняка є його трактування вокально-хорової звучності, яку можна охарактеризувати як повнозвучне темброво-динамічне ансамблювання. Добре володіючи технікою постановки голосу, він проводив вокальну роботу в хорі за критеріями оперного співака, вимагаючи повноцінного вокального звучання найвищої якості. Є. Вахняк не сприймав легковажного підходу до практики хорового співу та критикував деяких диригентів за захоплення так званим «камерним звучанням», він вважав, що хор повинен володіти широкою динамічною шкалою та відповідно до художнього образу застосовувати повну гаму нюансів [119, с. 83]. У цьому питанні він був безкомпромісним. Іноді хори, недоукомплектовані голосами відповідної якості, не могли повною мірою виконати вимог Є. Вахняка щодо звуку і з цієї причини «грішили» дещо форсованим звуком, незбалансованістю звучання партій, неточністю інтонації. Зате хори з добрими голосами при застосуванні його методики досягали значних результатів. Прикладом цього є успішний виступ капели працівників зв'язку на музичному фестивалі «Таллінн-75» [259].

Отже, в темброво-динамічному трактуванні вокально-хорової звучності як способі викладення, розгортання музичного матеріалу, звуковому прояві

виконавської волі диригента, яке кількома словами можна охарактеризувати як «стихія соковитого звучання», беззаперечно вбачається діонісійський первень.

Щодо принципів побудови музичної форми.

За свідченнями багатьох диригентів-хормейстерів, Є. Вахняк був неперевершеним інтерпретатором хорових творів галицьких композиторів (М. Вербицького, Д. Січинського, О. Нижанківського, С. Воробкевича, Г. Топольницького, Ф. Колесси та ін.). Зокрема З. Демцюх з цього приводу сказав наступне: «[Твори] галицьких композиторів співати не так просто, оскільки форма дуже часто є наскрізна і виписана певними епізодами, і вміти ті епізоди органічно об'єднати в одне ціле – то міг тільки Вахняк» [17].

Як вже неодноразово зазначалося, творчий процес Є. Вахняка, робота над кожним хоровим твором починалася з детального опрацювання поетичного та музичного тексту, глибокого аналізу всіх його компонентів. Основним фактором у побудові музичної форми, визначенні темпових, динамічних та агогічних співвідношень для нього було слово – зміст і характер поетичного тексту. Тут давалися взнаки чутливість його поетичної інтелігентної натури, багатостороння освіченість, захоплення поезією та композицією. На нашу думку, відчуття характеру та образності словесного тексту нав'язувало в уяві Є. Вахняка до відповідних виконавських засобів виразності, якими він оперував як диригент. Логіка розгортання форми, відчуття темпів та їх співвідношення впливали з образно-емоційної сфери поетичного тексту. Саме це сприяло глибокому розкриттю художніх образів і створенню найвдаліших інваріантів інтерпретації музичних творів.

Такий «примат» поезії над музикою в творчій натурі Євгена Дмитровича дуже вдало підмітив його племінник Євген Вахняк, названий Євгеном на честь стрийка (дядька). Інженер за освітою, він висловив думку, що «музика тут була, так би мовити, похідним, тому що поезія була в душі» [17].

Формотворчий фактор поетичного слова можна вважати аполонічним первнем творчого процесу Є. Вахняка, оскільки саме завдяки цьому фактору реалізовувалися «принципи пропорційності, симетрії, довершеності в сфері

музичної форми», що, за О. Катрич, є відповідною частиною визначень аполонічного та орфічного музично-виконавських архетипів. З цієї позиції можемо говорити також про ушляхетнення діонісійського аполонічним, в результаті чого постає орфічне. Водночас слід зауважити, що формотворча дія поетичного слова не призводить до статичності, не заперечує принципів динамізму та наскрізності у сфері музичного форми (ознака діонісійського типу), вона лише підпорядковує і скеровує їх у відповідному напрямі.

Відтак, характеризуючи узагальнений тип виконавського мислення Є. Вахняка, можемо констатувати наявність у ньому принципів взаємопроростання та гармонійного поєднання сегментів емоційно-експресивного, формально-організуючого та досконало-пропорційного, що дає підстави до визначення його музично-виконавського архетипу як орфічного.

Наприкінці попереднього підрозділу нами констатовано, що творчій особистості Є. Вахняка були притаманні ознаки типоутворюючого феномена. Це твердження базоване на судженнях багатьох сучасників диригента, які називали хорову капелу «Боян» «хором Вахняка», а хористів – «вахняківцями». На наш погляд, у даному випадку йдеться не лише про наявність певних специфічних форм і методів професійної співпраці диригента та хору, скерованих на вирішення музично-естетичних завдань, а й про значно ширший контекст взаємодії особистості з соціумом, закорінених у спільності певних світоглядних ідей, на основі яких відбувалося задоволення екзистенціальних потреб усіх учасників цієї взаємодії в межах малої групи, а також «трансляція» цих ідей на більш широку аудиторію. Даний аспект життєтворчості Є. Вахняка спонукає нас до розгляду типу його особистості з позицій соціоніки, тобто визначити його соціонічний тип або соціотип.

За визначенням чільного представника київської школи соціоніки В. Гуленка, поняття «соціотип» у вузькому розумінні є тотожне поняттю «психотип» і стосується лише сфери людської психіки, в широкому ж розумінні воно трактується як стійка структура інформаційної системи будь-якої природи,



що прагне відновити себе при спробах деформації. З цієї позиції можна говорити про соціотип групи людей, суспільства, системи поглядів тощо [249].

Поняття типу психіки соціоніка запозичила в основоположника практичної типології особистості К. Г. Юнга, який описав структуру типу та його основні компоненти – психологічні функції. За Юнгом, психологічний тип – це спосіб адаптації особистості в оточуючій дійсності, в ході якої одна з чотирьох функцій займає домінуюче становище, а протилежна до неї – підлегле. Домінуючою функцією людина керує свідомо, а підлегла функція, якщо вже виходить на передній план, керує самою людиною. Таким чином формується певна установка свідомості та протилежна їй компенсаторна установка підсвідомості, спільні дії яких і утворюють тип психіки [238].

Засновниця соціоніки, литовська вчена А. Аугустинавічюте, поєднавши ідеї психологічної типології К. Г. Юнга з теорією інформаційного метаболізму Антонія Кемпінського, запропонувала свого роду «періодичну систему», що складається з психологічних елементів. Юнгівські поняття *екстраверсія* – *інтроверсія* ввійшли у соціоніку в класичному їх розумінні – як установки людини на переважне сприйняття, відповідно, зовнішнього або внутрішнього світу. Залишивши зміст юнгівських функцій *мислення*, *почуття*, *інтуїція*, *відчуття*, А. Аугустинавічюте змінила їх назви на *логіка*, *етика*, *інтуїція*, *сенсорика*. В кінцевому результаті базис Юнга в соціоніці отримав вигляд чотирьох дихотомій: *екстраверсія* – *інтроверсія*, *логіка* – *етика*, *інтуїція* – *сенсорика*, *раціональність* – *ірраціональність*. В основі моделей соціотипів лежать чотири функції *логіка*, *етика*, *інтуїція*, *сенсорика*, кожна з яких розглядається в екстравертивному та інтровертивному варіантах, за раціональною та ірраціональною моделями. Використовуючи систему графічних символів, що складається з восьми елементів, комбінуючи їх, вона сформулювала шістнадцять моделей типів інформаційного метаболізму<sup>1</sup> і наочно показала, що у представників кожного з типів присутні всі елементи, а різниця полягає лише в структурних відмінностях, тобто в їх ієрархії. В назвах

<sup>1</sup> Інформаційний метаболізм – процес засвоєння, обробки та передачі інформації психікою людини.

типів відображаються всі чотири домінуючі ознаки. Наприклад, етико-інтуїтивний раціональний інтроверт. Для деякого скорочення таких громіздких назв А. Аугустинавічюте ввела правило назви раціональних типів починати з раціональних функцій (логіка або етика), а назви ірраціональних типів – з ірраціональних функцій (інтуїція або сенсорика). Завдяки цьому слово «раціональний» (або «ірраціональний») в назві типу опускається [31].

Типи інформаційного метаболізму, сформульованих А. Аугустинавічюте, згодом набули аналогічного визначення як соціонічні типи. Ретельно вивчивши описи всіх шістнадцяти типів за А. Аугустинавічюте [32], І. Онуфрієнком [151], В. Гуленком [73; 249], зіставивши їх з наявною в нас інформацією щодо особистості Є. Вахняка, ми схильні до визначення його соціонічного типу як етико-інтуїтивного інтроверта. Наведемо найвагоміші аргументи з цього приводу.

Головними рисами етико-інтуїтивного інтроверта (далі – ЕІІ), які допомагають безпомилково ідентифікувати цей соціонічний тип (далі – соціотип), є його гуманізм і співчуття до людей. При цьому, гуманізм цей уникає гучних декларацій, красивих слів і проявляється у повсякденних справах. Зосередженість на проблемах моралі, на дотриманні її норм є головною лінією поведінки представників цього соціотипу. Великодушний від природи, він зі всіма підтримує доброзичливі стосунки, не тримає зла на людей, прощає навіть своїх кривдників і недоброзичливців, якщо ті щиро розкаялися. Чесність і порядність у людських стосунках для нього важать дуже багато. Надзвичайно схильний до емпатії, нові знайомства заводить легко, проте коло інтересів, зазвичай, обмежене близькими і знайомими людьми, які поділяють його цінності, яких він любить, за яких переживає, яким завжди готовий прийти на допомогу, а особливо тим, хто перебуває в скрутному становищі, при цьому, його турбота проявляється не на словах, а на ділі [32, с. 8–11; 249].

Гуманістичні світоглядні ідеали Є. Вахняка базувалися на засадах християнської релігії. Син греко-католицького священика, а згодом семінарист, він, хоч і не був висвячений на священика, але до кінця життя зберіг вірність

своїм релігійним переконанням. За словами Б. Дерев'янка: «Він [Є. Вахняк] був християнином не за приналежністю до церкви чи до певної конфесії, і не тому, що походив з сім'ї священика, а за своєю суттю і своїми вчинками. Свої відносини з колегами, хористами і студентами він будував відповідно до своїх християнських поглядів» [259].

Надійним орієнтиром для ідентифікації ЕП В. Гуленко вважає зовнішні ознаки: безпристрасне лице, зазвичай правильної овальної форми, класичні риси якого нагадують лики святих з ікон. Ніколи не виявляючи бурхливих позитивних емоцій, лише посмішку, на ньому ніби лежить печать страждань, написаний німий докір усьому грішному, що відбувається довкола. Це ж саме чується і в «сповідальних» інтонаціях його розмовної мови. ЕП з посиленою етичною функцією, як правило, має худорляву, аскетичну фігуру. Особливістю його ходи є те, що стопи ніг, не відриваючись високо, пересуваються паралельно до землі. Намагаючись не виділятися на фоні інших, етичний підтип ЕП надає перевагу скромному, але водночас зі смаком підібраному одягу [249].

Усі вищевикладені зовнішні ознаки, що ніби списані з портрета Є. Вахняка, повністю кореспондували до його внутрішнього світу. Повага до особи була основою доброзичливої сімейної атмосфери родини Вахняків. Євген Дмитрович дуже шанобливо ставився до своєї дружини Теодозії. Як згадує В. Головка: «Я не раз бував вдома у Вахняків і, спостерігаючи за їхніми стосунками, я вчився як поважати жінку, як бути чоловіком у сім'ї» [257]. З належною повагою Є. Вахняк ставився й до інших своїх родичів, а також до сусідів, знайомих – ніколи не вивищуючи себе перед кимось.

Як педагог, що інтуїтивно відчував соціокультурний статус студента, Є. Вахняк особливо старався допомогти студентам-українцям, вихідцям із сіл, які, часто володіючи талантом та здібностями, мали слабшу фахову підготовку, а крім того, відчували певні побутові та матеріальні труднощі. Таких студентів він підтримував морально, підкріплюючи їхню віру у правильності зробленого вибору, а дуже часто допомагав їм і матеріально, причому, робив це дуже тактовно і делікатно, аби не образити студента, не принизити його людської

гідності. Під приводом того, що він, нібито, не зовсім добре себе почуває, запрошував студентів на заняття до нього додому. Студенти приходили, він займався з ними диригуванням, і, принагідно, годував обідом [259].

Ще однією характерною рисою ЕП, яка повністю відповідає натурі Є. Вахняка, є категоричне неприйняття насильства. Чутливий і вразливий, він сам важко переносив грубість і не міг тиснути на інших людей. Основним засобом впливу для нього були духовні якості (чесність, совісність, гідність, інтелігентність) та особистий приклад. Насильству він протиставляв спокійну впертість і витримку. Викриваючи людські вади і помилки, робив це дуже тактовно – у формі афоризму, приказки, дотепного порівняння чи жарту. Він не злився на людей, його нервували недоречності в ситуаціях.

В. Головка згадує про Є. Вахняка як про істинного педагога вищої школи, який не просто «передавав» знання і навички, а розвивав в студентах бажання вчитися, спонукав до самостійного творчого мислення. Він ніколи не застосовував авторитарно-деспотичних методів вольового тиску. Шляхетна мета його діяльності потребувала таких же шляхетних засобів її досягнення. Дискутуючи, він не наполягав на «правильності» свого варіанту вирішення проблеми, не нав'язував своєї думки, а, діючи методом переконання, ґрунтовно аргументував свою позицію і цього ж вимагав від опонента [257].

Водночас, Є. Вахнякові було притаманне почуття субординації, яке базувалося на глибокій повазі до особистості. Т. Микитка пригадує випадок, коли одного разу, будучи в гостях у Євгена Дмитровича, студенти дозволили собі в розмові назвати С. Людкевича не Станіславом Пилиповичем, а Сясьом. У відповідь на це з боку Є. Вахняка настала хвилинка мовчанки, якою він дав зрозуміти студентам, що вони повели себе занадто фамільярно [260].

Характерною рисою особистості Є. Вахняка була його повна «всеїдність» на рівні інтелекту. Він усе життя займався самоосвітою, вивчав іноземні мови. Як вже зазначалося, будучи великим шанувальником поезії, він знав напам'ять вірші багатьох поетів різних епох і стилів, принагідно, любив їх декламувати. І. Чупашко відзначає, що поетичні твори Євген Дмитрович читав із захопленням,

з відчуттям форми, відповідним тембральним забарвленням голосу, агогікою, зі всіма компонентами, які власне й роблять поезію поезією. На лекціях з хорових дисциплін вроджений гумор Є. Вахняка та особлива манера подачі фахової інформації сприяла її образному засвоєнню студентами. Виклад матеріалу він часто любив підкріплювати доречними прикладами «з греки і латини», що робило його в очах студентів «людиною іншого часу». Інтелігент-ерудит легко і вишукано відповідав на будь-яке, деколи спеціально заготовлене «мудрагелями», запитання [157, с. 199–200].

Його манера викладання часто набирала форми роздумів уголос, з яких студент мав брати те, що йому було потрібно і до чого він був готовий в даний момент, на даному етапі свого розвитку. Найбільшої прикрасі Вахнякові-педагогу завдавали випадки, коли студент не приходив на заняття і не попереджав про це. За втраченим часом він дуже шкодував, переживав, що не зможе, не встигне передати студентові того, що він має йому передати [257].

Демонструючи велику працездатність, обов'язковість і дисциплінованість, Є. Вахняк надавав перевагу спокійному, врівноваженому ритму життя і праці. Оптимальним для нього був такий режим роботи, при якому він міг спокійно займатися улюбленою справою. Під цим оглядом, щонайбільш відповідним середовищем для реалізації екзистенціальних потреб його особистості була хорова капела «Боян», яку абсолютно правомірно називають «мистецьким дітищем Вахняка». Досягти видатних результатів з цим аматорським колективом йому вдалося шляхом виявлення і культивування потенційних можливостей хористів, якими він керував у повній відповідності до своїх етичних і професійних норм, в межах яких вбачав єдину можливість досягнення своєї гуманістичної мети.

Однією з рис ЕП є вміння примирити ворожі сторони, поставити себе в соціальні рамки і бути ввічливим, але залишатися при цьому об'єктивним, не забувати свого істинного ставлення до неприємної людини чи явища [32, с. 13].

У ставленні Є. Вахняка до радянського режиму визначальну роль відігравали його християнські та національно-патріотичні почуття. Співіснуючи

з тоталітарною системою, він ніколи не відзначався особливою лояльністю до неї і, на відміну від багатьох своїх колег, незважаючи на різного роду спокуси, так і не став членом комуністичної партії. Враховуючи тогочасні реалії, він не міг відкрито декларувати своїх поглядів, але, разом з тим, ніколи не висловлювався на догоду комуністичній ідеології і не діяв всупереч своїм внутрішнім переконанням. Відверто висловити свої внутрішні почування Є. Вахняк міг лише за посередництвом музичних образів. В його диригентському репертуарі значне місце займали твори українських, зокрема, галицьких композиторів, а також твори сакральної музики, робота над якими була справжнім одкровенням митця-патріота і християнина. Як згадує В. Головка: «він вмів так вселити надію і ту ідею українського патріотизму, що без зайвих слів ми всі розуміли про що йдеться. [...] Робив він це незначними, але виразними штрихами, і якимсь невидимим духом, невидимим для ока непосвяченого, але ми, ті що хотіли і прагнули цього – то ми це відчували, відчували і брали, і були вдячні» [257].

У цьому проявляється ще одна риса Є. Вахняка як ЕП і полягає вона у здатності вирішувати стратегічні завдання. Розуміючи хорове мистецтво як Сповідника і Вчителя народу, як Оберіг його національної і культурної ідентичності, а власну мистецьку діяльність як відповідальне виконанням особистого обов'язку, Є. Вахняк, за допомогою своїх хористів-однотумців, транслиував ці ідеї на широку слухацьку аудиторію, виховував молодих фахівців для майбутнього української культури, намагаючись, водночас, зберегти тяглість і наступність, зв'язок з традиціями попередніх поколінь. Однією з видимих ознак такої стратегії є факт повернення у мистецький простір Львова назви «Боян». Як зазначає І. Чупашко, Є. Вахняк кожним концертним виступом, кожною репетицією, всією своєю сутністю чинив тихий опір системі, боровся проти червоного фарисейства, а те, що на схилі літ він із капелою «Боян» виконував великі музичні полотна, вже не зовсім посилені для переобтяженого літами аматорського колективу, було, в першу чергу, виконанням обов'язку, актом мистецького служіння, а також морально-етичною настановою молодим

музикантам шанувати і плекати своє. Разом з тим, І. Чупашко дуже влучно підкреслює, що усі життєві і мистецькі настанови Є. Вахняка світилися «тихим світлом християнського всепрощення і любові до ближнього» [157, с. 201].

Підсумуємо результати дослідження типологічних особливостей мистецької особистості Є. Вахняка як музиканта-інтерпретатора, диригента-організатора та педагога.

За типологією Г. Деханта, який виділяє два основних типи диригентів, Є. Вахняк належав до диригентів другого типу. Хоч на початкових стадіях роботи він широко використовував методи, що притаманні диригентам першого типу, на завершальному етапі створення інваріанту інтерпретації твору, під час концертного виконання Є. Вахняк проявляв себе як митець-інтерпретатор імпровізаційного плану. Його манері була притаманна експресивність висловлювання, адресована творчо ініціативному, чутливому та сприйнятливому до стилю диригента колективу.

За типологічною концепцією В. Рожка, Є. Вахнякові були притаманні ознаки всіх чотирьох типів диригентів. Зокрема, в процесі концертного виступу він виявляв риси «диригента-вождя» та «диригента-партнера», а під час спілкування з хористами на репетиціях та поза ними йому були притаманні риси «диригента-ментора» та «диригента-батька».

Характеризуючи узагальнений тип виконавського мислення Є. Вахняка за концепцією О. Катрич, констатуємо наявність принципів взаємопроростання та гармонійного поєднання сегментів емоційно-експресивного (темброво-динамічне трактування вокально-хорової звучності) та формально-організуючого (формотворчий фактор поетичного слова), тобто діонісійського, підпорядкованого і скерованого у найбільш відповідному напрямку аполонічним, в результаті чого постає досконало-пропорційне орфічне. Це дає нам підстави визначити музично-виконавський архетип Є. Вахняка як орфічний.

Соціонічний тип етико-інтуїтивного інтроверта, до якого за нашими міркуваннями належав Є. Вахняк, В. Гуленко окреслює псевдонімом «гуманіст». Це слово дуже влучно характеризує Євгена Дмитровича як людину і митця.

Розглядаючи риси його особистості в контексті даного соціотипу, ми виявили екзистенціальні засади його життєтворчості, що стали основним формотворчим фактором феномена Є. Вахняка як типоутворюючого явища не лише в тогочасному професійному середовищі, але й в значно ширшому суспільно-історичному контексті.

### **Висновки до другого розділу.**

В процесі розгляду життєтворчості Є. Вахняка виявлено домінантні фактори формування його мистецької особистості. Ними стали вроджені індивідуальні здібності, які отримали належний розвиток в колі інтелігентної священичої родини, в природному та фольклорному середовищі Прикарпаття, а також фактор історичного моменту – період національно-визвольних змагань.

Подальшому формування світоглядних орієнтирів та мистецьких принципів Є. Вахняка сприяли освітні, релігійні, національно-патріотичні та культурно-мистецькі традиції Коломиської гімназії, Львівської богословській академії, Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка.

Тривала співпраця з представниками хорової культури Великої України, зокрема київської традиції, дозволила Є. Вахнякові перейняти чималий багаж хормейстерського досвіду, творчо переосмислити його крізь призму галицької хорової традиції і стати ключовою фігурою в процесі професіоналізації вітчизняного хорового виконавства другої половини ХХ ст.

Природні здібності, а також набуті вокальні та диригентські навички значною мірою спричинилися до формування «виконавського почерку» Є. Вахняка – повнозвучного темброво-динамічного хорового ансамблювання. Така парадигма хорової звучності стала еталоном для декілька поколінь диригентів-хормейстерів, її наслідувало чимало хорових колективів.

Стратегія життєтворчості Є. Вахняка полягала в тому, щоб навчати й виховувати особистим прикладом. В часи тоталітаризму своїми сокровенними думками та почуваннями він ділився за посередництвом засобів мистецтва, мовою символів. У такий спосіб Є. Вахнякові вдалося створити свій індивідуально-особистісний простір життєдіяльності, свою неповторну «життєву



ауру особистості», яка охоплювала досить широке коло однодумців. Разом з тим, реалізуючи свої екзистенціальні принципи, митець чинив «тихий опір» тоталітарній системі, вселяв надію в серця молодих музикантів.

Дослідження типологічних особливостей творчої особистості Є. Вахняка виявляють його як митця-інтерпретатора імпровізаційного плану (за Г. Дехантом – диригент другого типу), манері якого була притаманна експресивність висловлювання, адресована творчо ініціативному, чутливому та сприйнятливому до стилю диригента колективу. В процесі концертного виступу Є. Вахняк проявляв себе як «диригент-вождь» і «диригент-партнер», а під час спілкування з хористами на репетиціях та поза ними йому були притаманні риси «диригента-ментора» і «диригента-батька» (за В. Рожком). Для типу виконавського мислення Є. Вахняка, який ми визначаємо як орфічний (за О. Катрич), характерне взаємопроростання й гармонійне поєднання емоційно-експресивного темброво-динамічного хорового звучання та формально-організуючого фактора поетичного слова. Соціонічний тип етико-інтуїтивного інтроверта (за В. Гуленком – «гуманіст») характеризує особистість митця та виявляє мотивацію екзистенціальних засад його життєтворчості, що були зорієнтовані на реалізацію артистично-естетичних, просвітницько-пізнавальних, консервативно-етичних, етнозахисних та етноконолідаційних соціокультурних функції (за Н. Синкевич [175]) галицької хорової традиції.

Основні положення цього розділу розкриті в таких наших публікаціях: «Диригент Євген Вахняк: творчі контакти з сучасниками» [210; 211], «Диригентська творчість Євгена Вахняка» [212], «Диригентський почерк Євгена Вахняка» [214], «Євген Вахняк: диригент і педагог» [217], «Сакральне в життєтворчості диригента Євгена Вахняка» [220].

#### **Джерела до другого розділу**

10, 13, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 28, 31, 32, 43, 47, 48, 51, 52, 53, 73, 76, 79, 80, 81, 85, 86, 95, 96, 97, 99, 110, 113, 119, 120, 128, 144, 145, 150, 151, 152, 157, 166, 167, 168, 175, 177, 181, 189, 197, 199, 201, 207, 210, 211, 212, 214, 217, 238, 249, 257, 259, 260.

### РОЗДІЛ 3

## ДИРИГЕНТСЬКА ШКОЛА ЄВГЕНА ВАХНЯКА НА ТЛІ ХОРОВОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

### 3.1. Функціональні компоненти диригентської школи Є. Вахняка в контексті регіональних та загальнонаціональних традицій

Одним із провідних напрямів сучасного українського мистецтвознавства є тенденція до осмислення розмаїтості культурного буття України крізь призму всебічного вивчення окремих знакових феноменів національного мистецтва. У контексті української хорової культури надзвичайно важливою є тема хорових шкіл. У вже згаданій концепції А. Лашенка хорова культура постає як складна багаторівнева система взаємодії суспільних, художньо-творчих і виконавських сил, в якій простежується функціональний взаємозв'язок цілей, засобів і результатів діяльності. З-поміж українських хорових шкіл, вчений виділив і коротко охарактеризував чотири провідних: київську, одеську, харківську, львівську [117]. Хорову школу А. Лашенко трактує як «рівень оволодіння засобами хорової діяльності, які забезпечують уособлену професійну наступність і спадкоємність світоглядних, музично-естетичних і технологічних ознак певних суб'єктів хорової культури» [116, с. 3]. При цьому дослідник спирається на вчення Болеслава Яворського, який інтерпретував мистецьку школу як головну константу музичного життя. Відтак, київську хорову школу А. Лашенко розглядає як «нерозривність історичного досвіду композиторської, виконавської, хорознавчої та слухацької практики у відповідному художньому просторі» [116, с. 3].

Наголошуючи на наступності й спадкоємності, нерозривності історичного досвіду, А. Лашенко мислить хорову школу в органічній єдності з хоровою традицією. Тісний взаємозв'язок двох явищ, «школа» і «традиція», а також їх взаємодія за принципом діалектичної єдності як одиничного і загального, спостерігається в працях багатьох музикознавців.

Продовжуючи ідеї А. Лащенко, А. Мартинюк, висвітлює діяльність вищезгаданих диригентсько-хорових шкіл як феномен національної культури в системі музичної освіти України другої половини XX століття. У своїй концепції хорознавства як окремої галузі музикознавства, вчений визначає традиції хорової культури як взаємодію хорової творчості, хорового виконавства, диригентсько-хорової педагогіки і розвитку музично-теоретичної думки у цій галузі [136, с. 15–16].

Дослідниця феномена одеської хорової школи Ірина Шатова аргументовано доводить тезу, що життя традиції – в школі, в живих носіях традиції. Основну мету диригентсько-хорової школи вчена вбачає у розвитку хорового виконавського мистецтва на основі спадкоємності, коли хоровий професіоналізм формується в умовах діалектичної наступності, відбираючи й закріплюючи в собі кращий досвід музичної спадщини [221, с. 8].

Харківський дослідник С. Кучеренко трактує поняття школа як своєрідний інструмент для реалізації та створення традиції, який забезпечує її закріплення в певному інформаційному полі з подальшим розвитком і досягненням нової якості. При цьому, школа може включати в себе як одну, так і декілька традицій, а сама традиція може функціонувати у декількох школах [115].

В свою чергу, Н. Кашкадамова та Л. Садова доводять, що кожна «регіональна» школа включає в себе низку «авторських» шкіл, які представлені виконавськими та педагогічними досягненнями окремих видатних особистостей, продовжених поколіннями їхніх учнів і послідовників [98].

У працях, пов'язаних із даною проблематикою, зустрічаємо низку синонімічних формулювань: «хорова школа», «диригентська школа», «диригентсько-хорова школа». Стосовно львівської школи, на нашу думку, слухним буде вживання означення «диригентська», оскільки її вихованці однаково яскраво проявили себе у багатьох жанрах диригентської творчості (хоровому, оперному, симфонічному).

Про львівську диригентську школу, яку абсолютно справедливо називають «школою Миколи Колесси», написано багато. Водночас, у затінку слави вчителя

дещо призабутою залишається постать одного з його учнів – Євгена Вахняка, чия багатолітня диригентсько-виконавська та педагогічна діяльність, як явище, на нашу думку, також уповні відповідає визначенню «диригентська школа». Диригентська школа Є. Вахняка стала одним із відгалужень школи М. Колесси, частиною львівської диригентської школи.

Творча активність кожної школи спрямована на створення культурного продукту найвищої мистецької якості. Кращі здобутки школи, які відповідають уподобанням і потребам широкої аудиторії (фахової та слухацької), отримують її схвалення і стають загальним надбанням, тобто частиною традиції, її оновленням, основою нового витка розвитку. Таким чином утворюється спіралеподібна висхідна модель еволюції культури (традиція – школа – культура – традиція), у якій традиція виступає підґрунтям, необхідною передумовою культурного прогресу, завдяки якому оновлюється, і стає основою для наступного етапу розвитку.

Дієвим інструментом, творчою лабораторією, що створює і популяризує новий культурний «продукт» виступає школа, яка, як вже було зазначено, може базуватися як на одній, так і на декількох традиціях, застосовувати досягнення декількох шкіл. В свою чергу, традиція включає в себе сукупність шкіл, які функціонують на її питомих засадах. Цінність здобутків школи можна визначити ступенем їх впливу на традицію та інші школи. Найвартісніші культурні досягнення неминуче залишають слід у традиції, вони підхоплюються і розвиваються іншими школами. Водночас, навіть дуже яскраве культурне явище з часом здатне втрачати своє значення, якщо воно не знайшло свого продовження в школі, не стало зафіксованим у традиції.

Резюмуючи вищесказане, спробуємо екстраполювати елементи описаної вище моделі (традиція – школа – культура – традиція) на життєтворчість Є. Вахняка. Вихований змалку на ґрунті галицької хорової традиції, Є. Вахняк, працюючи в капелі «Трембіта», сприйняв вплив київської традиції від її безпосередніх носіїв: Д. Котка, П. Гончарова, О. Сороки, П. Муравського. Вивчаючи диригування в класі М. Колесси, Є. Вахняк опосередковано відчув на

собі вплив традицій празької диригентської школи, і, водночас, став одним із послідовників «авторської» школи М. Колесси. В процесі тривалої диригентсько-виконавської та педагогічної діяльності Є. Вахняка сформувалася його власна «авторська» диригентська школа, яка разом зі школою М. Колесси стала частиною «регіональної» львівської школи. Створений школою Є. Вахняка культурний «продукт» був позитивно сприйнятий широкою аудиторією, отримав продовження у творчості багатьох учнів і послідовників і, таким чином, став частиною тієї ж галицької хорової традиції на новому історичному етапі її розвитку.

Аналіз концептуальних засади диригентської школи Є. Вахняка в контексті регіональних та загальнонаціональних традицій дозволить нам осмислити значення творчості митця для розвитку хорової культури України. Для реалізації цих завдань, опираючись на вищевикладений огляд методологічних напрацювань А. Лащенка, А. Мартинюка, О. Шатової, С. Кучеренка, Н. Кашкадамової та Л. Садової, сформулюємо власне визначення поняття «диригентська школа».

Отже, в нашому розумінні, **диригентська школа** – це сукупність досвіду диригентсько-виконавської практики, теоретично-методичного доробку і педагогічних принципів, базованих на певних художньо-естетичних засадах і репертуарних пріоритетах, які культивуються, розвиваються і передаються у відповідному творчому середовищі від учителя до учня. Окремі елементи школи, такі як виконавський досвід, теоретично-методичний доробок, педагогічні принципи, художньо-естетичні засади, репертуарні пріоритети, з огляду на специфічний характер їх взаємодії в межах цілого, пропонуємо вважати відповідними **функціональними компонентами** диригентської школи.

Витоки, ідейні засади, типологічні характеристики диригентської та педагогічної діяльності Є. Вахняка висвітлено у попередньому розділі дисертації. Тут перед нами постає завдання комплексного аналізу змісту, форм, методів, цілей і результатів творчості митця на предмет виявлення у них суб'єктивних (індивідуальних особистісних рис) та об'єктивних (регіональних

та загальнонаціональних традицій, тенденцій епохи) факторів, що стали визначальними у формуванні виконавського, теоретично-методичного, педагогічного, художньо-естетичного та репертуарного функціональних компонентів його диригентської школи.

Творчими середовищами, у яких викристалізовувалися і культивувалися характерні риси диригентської школи Є. Вахняка, стали Львівська державна консерваторія ім. М. В. Лисенка, Львівське музично-педагогічне училище ім. Ф. Колесси, хорова капела Будинку культури працівників зв'язку.

Основною творчою лабораторією митця стала хорова капела Львівського Будинку культури працівників зв'язку. З цим колективом Є. Вахняк розпочав свій самостійний диригентський шлях. У 1947 р., будучи ще студентом консерваторії, він очолив невеликий аматорський хор, який, завдяки його наполегливій праці, став відомою хоровою капелою. У 1965 р. колективу присвоєно почесне звання «заслужена капела Української РСР» [21]. Тепер це заслужена хорова капела України «Боян» ім. Є. Вахняка. Цим колективом Євген Дмитрович керував понад 50 років, із ним пов'язував свої найвищі мистецькі здобутки.

Зазначимо, що в той час високопрофесійні хормейстери не цуралися праці з аматорськими хорами. Вагома державна підтримка самодіяльного мистецтва та його популярність серед населення давали можливість створити добре укомплектований, в голосовому і кількісному відношенні, хоровий колектив і за умови тривалої, кропіткої і систематичної хормейстерської роботи, досягнути якісного, мистецького рівня звучання. Так, наприклад, Костянтин Греченко – випускник Київського музично-драматичного інституту ім. М. В. Лисенка, диригент капели «Думка» (1943–1945), який згодом став одним із чільних представників харківської хорової школи, у 1953–1956 рр. керував аматорським колективом – заслуженою хоровою капелою БК «Металіст» [42, с. 118]. Олег Тимошенко – учень Петра Гончарова і Михайла Вериківського, який у 1963–1965 рр. очолював хор студентів Київської консерваторії, у 1965–1972 рр. керував народною академічною хоровою капелою Міжобласного управління

професійно-технічної освіти, а в 1973–1984 рр. – хоровою капелою Південно-Західної залізниці [116, с. 66–67].

До хору львівських зв'язківців, окрім співаків-аматорів з добрими голосами, Є. Вахняк залучав своїх кращих студентів. Допмагаючи своєму вчителю, вони набували значних практичних навиків. У різний час тут співали і набиралися виконавського досвіду майбутні диригенти: Стефан Турчак, Іван Гамкало, Тарас Микитка, Андрій Кушніренко, Ігор Жук, Микола Попенко, Мирон Дуда, Богдан Завойський, Іван Небожинський, Орест Кураш, Іван Майчик, Ярослав Базів, Зиновій Демцюх, Василь Яциняк та ін. Співоче середовище капели сприяло вихованню багатьох професійних співаків, серед яких: Мирослав Фікташ, Марія Процев'ят, Ярослава Крилошанська, Володимир Пержило, Степан Вольський та ін. [119, с. 41–42]. Концермейстерами капели були: Богдан Дрималик, Ігор Дурнів, Дарія Довбенко [119, с. 30 – 31, 42]. Крім того, твори великої форми з симфонічним оркестром капела зв'язківців виконувала під керуванням Миколи Колесси, Ісака Паїна, Дем'яна Пелехатого. Співати сольні вокальні партії з капелою вважали за честь Павло Кармалюк, Георгій Кузовков, Роман Вітошинський, Володимир Ігнатенко, Степан Степан, Степан Тарасович, Микола Співак [119, с. 35; 127, с. 13].

Якісне кадрове наповнення хору зв'язківців значно посилювало його виконавський потенціал, давало можливість розширення репертуару, розгортання активної концертної діяльності. Капела часто виступала на телебаченні та радіо, записала дві грамплатівки, гастролювала в Україні, Росії, Литві, Латвії, Естонії, Боснії, Хорватії, Польщі, Італії, брала участь в численних творчих звітах, оглядах, декадах, фестивалях, конкурсах [119, с. 32–43]. Тут варто відзначити один із численних мистецьких здобутків колективу. У 1957 р. хор львівських зв'язківців зайняв третє місце на Фестивалі молоді України в Києві. Нагадаємо, що саме тоді на повний голос заявила про себе одеська хорова школа. Перше місце на цьому конкурсі завоював хор студентів міста Одеси (художній керівник – Костянтин Пігров, диригент – Дмитро Загрецький), який згодом тріумфував на VI Всесвітньому фестивалі молоді і студентів у Москві,

одержавши два дипломи першого ступеня і дві золоті медалі. Диплом другого ступеня і срібну медаль на фестивалі у Москві отримав чоловічий хор Харківського обласного управління трудових резервів під керування одного зі співфундаторів харківської хорової школи – Зиновія Заграничного [132; 159].

Характерною рисою виконавського стилю Є. Вахняка, як вже зазначалося, було трактування вокально-хорової звучності як повноцінного темброво-динамічного ансамблювання. Він не сприймав легковажного підходу до практики хорового співу, критикував деяких диригентів за надмірне захоплення так званим «камерним звучанням», котре нерідко базувалося на елементарній відсутності у співаків вокальних даних. Такий спів він називав «ерзац-мистецтвом» і переконливо вважав, що хор повинен володіти широкою динамічною шкалою та, відповідно до художнього образу, застосовувати повну гаму нюансів [119, с. 83].

Вказані художньо-естетичні засади виконавської творчості були результатом взаємодії декількох факторів: темброво-динамічне трактування хорової звучності, яке здавна притаманне українській хоровій традиції, було широко розповсюджене у тогочасній виконавській практиці; працюючи помічником диригента в капелі «Трембіта», Є. Вахняк перейняв від О. Сороки методику вокальної роботи в хорі з використанням широкої звукової палітри; Є. Вахняк досконало володів власним голосом і добре розумів природу вокалу. Як хормейстер він проводив вокальну роботу в хорі за критеріями оперного співака, вимагаючи повноцінного звучання найвищої якості.

Розглянемо основні методи роботи з хором, які застосовував у своїй диригентській практиці Є. Вахняк.

**Розспівування.** Процес розспівування хору в Є. Вахняка був скерований на одночасний розвиток у хористів вокальних та інтонаційно-слухових навиків, зокрема відчуття ладотональних тяжінь натурального строю [157, с. 199]. Проводячи його, хормейстер домагався правильного дихання, позиційної подачі звука та виразної дикції. Часто матеріалом для розспівок слугували окремі мелодичні звороти або гармонічні уривки виконуваних творів. Завдяки багатій і



виразній мануальній техніці диригування, він досягав бездоганної ритмічної, штрихової та динамічної гнучкості хору, пластичності і співучості голосів, безперервної звукової лінії [128, с. 21].

**Робота над звуком.** Вже на початку роботи над розучуванням твору, окрім сумлінного опрацювання інтонації та ритму Є. Вахняк вимагав від хористів звука відповідного характеру, необхідного тембру. Досягав він цього за допомогою власного показу, пояснення або вдалого, дотепного порівняння. Це виглядало дуже просто, але разом з тим майстерно. Досконале володіння голосом широкого діапазону, знання техніки постановки голосу, здатність тонко відчувати найрізноманітніші відтінки голосових тембрів допомагали диригентові вільно працювати над звуком [128, с. 21]. Він часто наголошував: «Сильний, кришталевий чистий звук повинен мати зверху “капельшок”» [119, с. 32]. Оперуючи багатоманітною гамою звукових фарб (від закритого «темного» звука до майже відкритого «білого»), Є. Вахняк вміло використовував їх для створення хорового полотна. Як диригент із знанням можливостей симфонічного оркестру, він нерідко вимагав від хору наслідування звучання оркестрових інструментів. Це дозволяло досягти цікавих тембрально-динамічних ефектів в окремій хоровій партії чи в певному епізоді виконуваного хорового твору.

**Хоровий стрій.** Про важливість чистоти хорового строю Є. Вахняк неодноразово наголошує у своїй статті «Про інтерпретацію хорових творів С. Людкевича», зокрема пише: «у більшості випадків праця диригента великою мірою концентрується на точності і чистоті хорового строю, який є необхідною умовою для забезпечення вірної інтерпретації твору» [53]. У цій же публікації він описав деякі причини виникнення проблем зі строєм, а також окреслив методи їх подолання. Важливими передумовами доброго строю в хорі Є. Вахняк вважав старанну і постійну працю хормейстера в цьому напрямі, а також свідоме ставлення співаків до інтонування. На його думку, значного «підвищення інтонаційного тону» потребує відтворення складних структур, де виступають ланки альтерованих акордів з хроматичними і діатонічними півтонами. Варто

також дбати про гостроту інтонування в каденціях. У роботі над великою тембровою та динамічною звуковою шкалою добре опрацьоване співоче дихання допомагає стабілізувати інтонацію в складних гармонічних структурах. Тематичні проведення в низькій теситурі ускладнюють чистоту вертикального строю, на що впливає активна дія обертонів у цьому регістрі. Добиваючись чистоти інтонації, не можна забувати про змістовне багатотемброве звучання таких структур – їх треба рельєфно відтінювати. Складні вертикально-гармонічні побудови на репетиціях доцільно проспівувати у сповільненому темпі в умовній динаміці *p*, *pp* [53].

В описаних вище методах Є. Вахняка прослідковується чимало аналогій з хоровою методикою Павла Муравського. Це, насамперед, прискіплива робота над чистотою натурального хорового строю, розуміння необхідності вироблення у хористів навиків свідомого інтонування і правильного співочого дихання, невіддільність двох основних компонентів хорової звучності – інтонації та тембру, трактування методу власного голосового показу диригента як досконалого взірця для наслідування хористами [36, с. 519–534]. Цю методику, вочевидь, Є. Вахняк перейняв від Д. Котка, П. Гончарова, О. Сороки та П. Муравського працюючи в капелі «Трембіта».

Підкреслимо, що такий підхід до проблеми інтонації в хорі був співзвучний також з методикою одеського хормейстера К. Пігрова, де чистота інтонації стала «наріжним каменем» творчості, виступала як художня категорія, виконавський символ [221, с. 7–11]. Праця К. Пігрова «Керування хором» [156] дотепер залишається основним методичним посібником українських хормейстерів.

Разом з тим, в усіх чотирьох провідних українських хорових школах (київській, львівській, одеській, харківській) вважалося і дотепер вважається, що хормейстер повинен виховуватися в доброму хорі, який має відмінний стрій, бездоганний ансамбль, хорошу дикцію і тонке, емоційне нюансування. А всі дисципліни диригентсько-хорового циклу повинні бути скеровані на забезпечення якнайкращих результатів у практичній роботі з хором.

**Робота над ансамблем.** Важливою умовою доброго звучання хорової партії Є. Вахняк вважав послідовне розташування співаків у хорі за спорідненими тембрами. Це максимально сприяло ансамблю, хорошій тембровій інтеграції голосів, забезпечувало багате барвисте звучання окремих партій і хору в цілому. Такий метод був незмінно ефективним як в аматорських, так і в професійних хорах. Водночас, працюючи з майбутніми професійними музикантами, Є. Вахняк вдавався до різного роду творчих експериментів, зокрема до квартетного розташування хористів. Це іноді негативно відбивалося на ансамблі окремих партій, однак позитивно впливало на чистоту інтонації, повніше розкривало індивідуальний голосовий потенціал співаків [128, с. 19].

За свідченням Б. Мазепи, практику квартетного розташування співаків у хорі Євген Дмитрович запровадив у 1965 р. [128, с. 19]. Сергій Амбарцумян у рецензії на звітний концерт студентського хору, який відбувся в травні 1969 р. зазначив, що така, досить рідкісна на той час, розстановка, запозичена з практики зарубіжних хорів, виявилась вдалим експериментом. Хор звучав м'яко, синтезовано, монолітно, чисто і злагоджено [27].

Можемо припустити, що квартетне розташування Є. Вахняк перейняв від американського хору під керуванням Роберта Шоу (Robert Shaw), який у 1962 р. з великим успіхом концертував містами СРСР, у тому числі й у Львові. Як свідчить П. Муравський: «Я [...] завжди дотримувався традиційного розташування [хору]. А ось у Києві згодом, після Шоу, таке [квартетне] розташування диригенти практикували» [Цит. за: 36, с. 144]. Як бачимо, практикував його і Є. Вахняк у Львові.

Пізніше Євген Дмитрович використовував різні способи розміщення хору (традиційне, квартетами, з переміщенням чоловічих партій), що давало певний звуковий ефект, забезпечувало різноманітні перспективи звучання. Тогочасна критика відзначає особливе, притаманне лише його хорові, тембральне забарвлення, променистий і прозорий звук, багате нюансування, акварельну м'якість звучання, прекрасний ансамбль окремих партій і хору в цілому, а крім

того – студенти співали з величезним ентузіазмом і піднесенням, яке передавалося їм від керівника хору Є. Вахняка [239].

**Робота над хоровими творами *a cappella*.** Працюючи над мініатюрами, особливо над композиціями М. Леонтовича, Є. Вахняк з великою скрупульозністю відшліфовував кожен нюанс. У своїх методичних порадах для хорових самодіяльних колективів він як досвідчений практик застерігав: «Твори *a cappella* вимагають до себе особливого ставлення в роботі. Вони немов дуже витончені тендітні мережива, до яких необхідно відноситися надзвичайно обережно, щоб не зруйнувати їх крихкої структури [...] Акапельні твори-мініатюри набагато важче провести з хором на концерті, ніж масштабні полотна великої форми. При цьому руки диригента мають бути дуже виразні і точні, насичені багатством технічних засобів і прийомів хормейстерської техніки» [57].

Як диригент-інтерпретатор, Є. Вахняк належав до митців-романтиків імпровізаційного плану. Під час вивчення та добросовісного «вспівування» твору з хором він не вимагав «фіксації» якогось «єдино правильного» варіанту інтерпретації, а творив його безпосередньо на сцені, в процесі «живого» виконання. Між ним і хором існувала особлива форма контакту. Хор повністю довіряв йому і був готовий у будь-який момент піддатися його диригентській волі, мистецькій фантазії. Якщо в повсякденному житті Є. Вахняк був людиною скромної поведінки, то на сцені він ніби перевтілювався. Артист з яскравою зовнішністю і шляхетною поставою виходив на сцену впевненим у собі, своїм внутрішнім вогнем та експресією запалював хористів на емоційний спів [257]. З цього ж приводу учень Є. Вахняка Р. Сов'як зазначає: «Як видатний хоровий диригент, Є. Вахняк мав своє неповторне й індивідуальне творче обличчя. Його трактування хорових творів відзначалися сміливістю, оригінальністю інтерпретації, мали особливий імпровізаційний характер не лише в репетиційній, а й у концертно-виконавській практиці» [119, с. 83].

Педагогічна діяльність Є. Вахняк розпочалася 1948 р. у Львівському музично-педагогічному училищі [20, с. 2–7]. У цьому навчальному закладі він багато років викладав хорові дисципліни, організував жіночий та чоловічий

хори, керував мішаним хором [128, с. 8]. Тут під його керівництвом почали опановувати основи виконавського мистецтва майбутні видатні музиканти: С. Турчак, І. Гамкало, сестри Марія, Даниїла і Ніна Байко, І. Жук, Б. Завойський, О. Кураш, А. Кушніренко, Т. Микитка, В. Пекар та інші [113]. У 1956 р. Є. Вахняк почав викладати у Львівській консерваторії. Він керував чоловічим хором «Гомін» (1957–1959), хором оперної студії (1959–1962), студентським хором (1962–1975) [119, с. 15–18]. Євген Дмитрович був наділений великим даром педагога розпізнавати талановитих студентів. Він любив працювати з ними, вмів їх підтримати й скерувати. Під впливом його особистості багато молодих людей відчували покликання до музики, зробили свій життєвий вибір. Про свою першу доленосну зустріч з Є. Вахняком з трепетом згадують М. Бурбан [119, с. 87] і З. Демцюх [119, с. 92].

Педагогіка Є. Вахняка базувалася на засадах християнської моралі, на його особистих і професійних якостях. Як син священика, колишній семінарист і людина релігійна, він до кінця життя не зрадив своїм переконанням, не став членом комуністичної партії. Євген Дмитрович не належав до числа «педагогів-диктаторів», будь-який «тиск» на інших для нього був неприйнятним. Значних успіхів добивався завдяки своїй широкій ерудиції, професійній компетентності, комунікативним здібностям. Він заохочував до творчої праці «своєю відданістю роботі, диригентськими прийомами, всебічними знаннями, особистим впливом на хористів і властивою тільки йому культурою» [119, с. 45].

Заакцентовуємо, що домінантний метод педагогіки Є. Вахняка – навчати й виховувати власним життєвим прикладом, успадкований ним від викладачів Коломийської гімназії та Львівської богословської академії, є однією з етичних настанов галицької хорової традиції.

Тут буде доречним згадати про духовні, релігійно-мистецькі витоки виконавських традицій всіх чотирьох українських хорових шкіл. Ми вже писали про богословські студії Є. Вахняка, В. Василевича, Д. Котка, О. Сороки. Загальновідомою є інформація про духовну освіту О. Кошиця, К. Стеценка, М. Леонтовича. Майстром храмової хорової органіки був П. Гончаров [116,

с. 54]. Засновник харківської хорової школи Олександр Перунов був випускником регентсько-вчительських курсів при Придворній співацькій капелі в Петербурзі [42, с. 117]. Ці ж курси закінчив і фундатор одеської хорової школи К. Пігров, який водночас був головним регентом Одеського кафедрального собору, засновником традиції одеського храмового співу 30-80 років XX ст. У своїй регентській діяльності він спирався на новації, що декларувались представниками Московського синодального хору [221, с. 6].

Основні методичні засади своєї хормейстерської творчості Є. Вахняк виклав у працях: «Хор – школа співака» (Переклад – В. Ч.) (1959) [48]; «Як працювати над хоровими творами а капела» (1967) [57]; «Про інтерпретацію хорових творів С. Людкевича» (1995) [53]. У них він описує методи вокальної роботи з хором на різних стадіях вивчення музичного твору, на конкретних прикладах дає практичні рекомендації щодо вирішення багатьох виконавських проблем, а також формулює поняття зовнішньої та внутрішньої дисципліни в колективі.

Підкреслимо, що до 1939 р. у хоровому житті Галичини, коли організація хорових колективів відбувалася головним чином на засадах волонтерства, питання дисципліни було дуже «болючим». На необхідності її покращення неодноразово наголошували С. Людкевич [127, с. 384], М. Антонович [30] та ін. Водночас, ідеальні уявлення галицьких митців про добрий хор, його організаційну структуру та дисципліну, асоціювалися зі зразковою моделлю функціонування суспільства, від найменших спільнот до велетенського державного організму. Хор мислився мірилом дисциплінованості та «різьбарем характерів», колективом, що має шляхетні амбіції досягнення найвищого мистецького рівня, які здобуваються невпинною, систематичною працею та витривалістю [30].

Євген Вахняк вважав, що справжня творчість без дисципліни неможлива. Дисципліна є запорукою успіху колективу і має дві сторони: зовнішню (організаційну) та внутрішню (творчу).

**Зовнішня дисципліна** – це обов’язковість, акуратність, точність, особиста відповідальність кожного за успіх загальної справи. Найефективнішим засобом для її забезпечення Є. Вахняк вважав систему самоуправління діяльністю колективу. Для цього обирали старосту хору, його заступника, старостів хорових партій і бібліотекаря – прямих помічників диригента. Вони готували зал до репетиції чи концерту, вели облік відвідування, забезпечували співаків нотним матеріалом і стежили за порядком. Усі виступи планували за місяць наперед та оголошували заздалегідь. Є. Вахняк старався уникати завчасних викликів на концерт, хористи збиралися не пізніше ніж за півгодини до виступу. Відміна або перенос концерту, зміни в програмі виступу або її скорочення в останню хвилину були неприйнятними. Усе це, на його думку, розгойдувало дисципліну. Не допускалася також неправильна інформація. «Обманути хористів вдається раз, від сили два, а потім вони перестають вірити хормейстеру» (Переклад – В. Ч.) – писав Є. Вахняк [48, с. 26]. Тому його співаки збиралися за першим покликом через любов до хору. Особливу увагу в колективі приділяли новачкам. Для них проводили заняття з нотної грамоти, сольфеджіо, індивідуально вивчали партії.

**Внутрішня дисципліна** охоплює формування музичного смаку і виконавської майстерності. Є. Вахняк вважав, що прививаючи людям акуратність, точність і організованість, керівник сприяє їх творчому зростанню. Головним засобом для зміцнення творчої дисципліни він вважав виховання хорошого музичного смаку. Цитуючи Івана Тургенєва, Є. Вахняк часто повторював, що смак – це «плід всесторонньої освіти, читання і багатого життєвого досвіду» [48, с. 26]. Головна роль в організації творчого процесу в колективі належить диригентові: він зацікавлює хористів вдалим проведенням репетицій, вдумливим підбором творів, концертними виступами, участю в конкурсах і фестивалях, творчих зустрічах. Внутрішня і зовнішня дисципліна допомагає згуртувати хор, захопити людей співом, зробити його духовною потребою кожного учасника колективу, акумулювати всю енергію для підготовки репертуару [48, с. 26–27].

Цінним у практично-методичному плані є також монографія Є. Вахняка «Олександр Сорока» (1975) [51]. У ній зафіксовано не лише важливі історичні та біографічні факти, але й суб'єктивні враження, судження та оцінки зрілого майстра щодо багатьох аспектів творчого процесу. Відомо також, що Євген Дмитрович готував до друку працю «Історія хорового мистецтва», рукопис якої, на жаль, не зберігся [119, с. 61].

Особливої уваги заслуговує підручник Є. Вахняка «Хорове аранжування» (1977) [54], який став підсумком багаторічного досвіду викладання цієї дисципліни в музичних навчальних закладах Львова. У передмові автор зазначає, що при підготовці цього посібника він користувався матеріалами С. Людкевича – його лекціями з хорового аранжування та перекладами хорових творів на різні склади хору. У восьми розділах підручника систематизовано і послідовно викладено різні способи аранжування: за допомогою транспозиції, переміщення середніх голосів, зі спрощенням та ускладненням фактури, перекладення камерно-вокальних та інструментальних творів для хору, музична редакція тощо. Усі теоретичні положення ілюстровано фрагментами з творів українських, російських і зарубіжних композиторів-класиків, а також на прикладах власних композицій та перекладів автора [54, с. 3]. Тираж підручника дуже швидко розійшовся і вже через рік Є. Козак писав про необхідність його перевидання з введенням додаткового розділу «Обробки народних пісень і мелодій» [104]. Підкреслимо, що поряд з аналогічною працею одеських фахівців Петра Горохова та Дмитра Загрецького (1972, 1982) [69; 70], «Хорове аранжування» Є. Вахняка й досі залишається в активному практичному вжитку українських хормейстерів.

У цьому контексті варто також відзначити доробок харківського митця З. Заграничного – блискучого хормейстера-практика, композитора, який писав оригінальні хорові твори, робив багато перекладів для хору, викладав аранжування і вів клас диригування. Його збірка хорових розспівок пройшла апробацію в численних хорових колективах, свої міркування щодо методики викладання диригентсько-хорових дисциплін він виклав у працях: «Хрестоматія



з хорового диригування для диригентсько-хорових факультетів», «Посібник з хорового аранжування для музичних училищ УРСР», «Навчально-виховна робота в хоровому колективі ансамблю трудових резервів» (рукописи) [42, с. 119]. У навчальних закладах України, де виховують диригентів-хормейстерів, з дидактичною метою досі використовується «Хрестоматія з читання хорових партитур» (1963) харків'янина О. Перунова [153].

Окремої уваги заслуговує **музично-громадська діяльність Є. Вахняка**. Свій авторитет він спрямовував головним чинном на те, щоб підтримати творчу діяльність колег, сприяти новим ініціативним ідеям щодо розвитку хорового мистецтва Львова.

Так, у липні 1972 р. Євген Дмитрович написав відгук на концерт хору учнів музичної школи-інтернату імені С. Крушельницької (керівник – Сергій Амбарцумян) та камерного оркестру консерваторії (керівник – Леся Деркач), який відбувся в органному залі Львівської філармонії. Слід зауважити, що рецензії Є. Вахняк писав вкрай рідко, а основним приводом до написання цієї, на нашу думку, стала програма концерту – було виконано твір Джованні Перголезі «Стабат Матер». Насамперед, Євген Дмитрович зазначив, що участь дитячого хору в філармонійних концертах – це явище нове, яке треба всіляко вітати, а виконання твору великої форми називає вірним методично-педагогічним напрямом у вихованні молодих музикантів різних спеціальностей через любов до хорового співу. Далі рецензент, проаналізувавши виконання твору, відзначив численні позитивні моменти, вказав на деякі незначні недоліки [50]. Можемо припустити, що схвальна рецензія авторитетного доцента консерваторії в київській газеті «Культура і життя» стала у великій нагоді його колезі С. Амбарцумяну, який насмівся публічно виконати з дитячим хором (а в той час всі діти були або жовтенятами, або піонерами, тобто – юними ленінцями) твір релігійної музики мовою оригіналу.

У жовтні цього ж року Євген Дмитрович виступив одним із підписантів відкритого листа-клопотання щодо виділення приміщення для діяльності новоствореного хору хлопчиків. Цього листа було опубліковано в обласній

газеті «Вільна Україна» [198]. Крім Є. Вахняка його підписали найвідоміші та найвпливовіші музиканти Львова: С. Людкевич, М. Колесса, А. Кос-Анатольський, П. Кармалюк, Є. Козак, І. Паїн, Д. Пелехатий, Ю. Луців, В. Пекар. Так було підтримано діяльність хору хлопчиків «Дударик».

**Диригентський репертуар Є. Вахняка** відзначається широтою стильового й жанрового діапазону – від обробок народних пісень та хорових мініатюр до монументальних вокально-симфонічних полотен. Водночас, його аналіз дозволяє виділити декілька пріоритетних ліній.

Як вже зазначалося, значне місце в диригентському репертуарі Є. Вахняка займали твори сакральної музики. З особливим пієтетом працював він над релігійними творами великої форми західноєвропейських композиторів. У радянські часи ця музика дозволялася до виконання, оскільки зміст латинського тексту був недоступний для широкого загалу слухачів. Але для Є. Вахняка, високоосвіченого інтелігента і християнина, робота над цими творами була справжнім одкровенням. З хором студентів Львівської консерваторії він виконав «Магніфікат» і «Месу» сі-мінор Й. С. Баха, «Кіріє» з «Урочистої меси» Л. Бетховена, «Стабат Матер» А. Дворжака, «Велику месу» до-мінор В. А. Моцарта [119, с. 19–22].

Зазначимо, що «Месу» сі-мінор Й. С. Баха було виконано в грудні 1965 р. в рамках конкурсу-звіту чотирьох консерваторій України. Оркестром і хором диригував М. Колесса. До складу журі входили завідувачі кафедр хорового диригування: Олександр Мінківський з Києва; Костянтин Греченко з Харкова; Дмитро Загрецький з Одеси; Микола Колесса та Євген Вахняк зі Львова. По завершенні огляду, не встановлюючи призових місць, журі окремо відзначило роботу львів'ян, оскільки лише вони виконали твір великої форми за участю симфонічного оркестру [118].

У 1970 р. на аналогічному конкурсі, який відбувся у Києві, студентський хор Львівської консерваторії під керуванням Є. Вахняка виконав хорові концерти Д. Бортнянського та М. Березовського з оригінальним церковнослов'янським текстом. До підготовки цього виступу, в якості

консультанта, було залучено С. Людкевича. Як пише М. Бурбан: «хор “йшов на святу справу” і вона мала бути освяченою легендарною людиною» [119, с. 90]. Слід зазначити, що ці твори в той час на сценах не звучали. Окремі концерти могли виконуватися лише в кафедральних соборах Києва, Львова, Одеси, Харкова, Луцька, де в хорах співали співаки-професіонали, якими керували фахові регенти (К. Пігров, Д. Котко та ін.). В тогочасних нотних виданнях друкувалися сурогатні партитури з надуманими світськими текстами, з яких спеціалісти могли б «ознайомитися з музичною драматургією» цих творів [119, с. 91].

Найбільшу частину диригентського репертуару Є. Вахняка складала хорова музика українських композиторів різних форм і жанрів. Особливо важливими для розвитку вокально-хорової техніки та інтерпретаційних можливостей хору він вважав твори М. Леонтовича. Хорові колективи під керуванням Є. Вахняка регулярно презентували монографічні концертні програми з творів М. Вербицького, Є. Козака, А. Кос-Анатольського, М. Леонтовича, М. Лисенка, С. Людкевича, Д. Січинського [119, с. 18–21]. За свідченням багатьох сучасників, Євген Дмитрович був неперевершеним інтерпретатором хорової спадщини давніх галицьких композиторів, про що вже згадувалося вище. Їхня музика належала до основних репертуарних пріоритетів диригента [259]. Крім того, капела працівників зв'язку під його керуванням була першим виконавцем багатьох творів С. Людкевича, М. Колесси, А. Кос-Анатольського, Є. Козака, а також творів самого диригента. Тогочасні львівські композитори вважали хор Є. Вахняка своєю творчою лабораторією [119, с. 30].

Твір Є. Козака на вірші Григорія Ковалю «Вівчарик» тривалий час був своєрідною «творчою візитівкою» капели. Його дуже любили співати хористи, а Є. Вахняк підкреслював, що ця композиція, в якій дуже вдало передано дух Гуцульщини, відзначається «легкістю фрази, прозоро світлим звучанням, еластичністю ритму, грою фарб, граціозною пульсацією, струнким “бігом” дрібних тривалостей, агогічною гнучкістю» [119, с. 24]. Сольну партію у цьому

творі блискуче виконували Марія Процев'ят, Любов Голинська, Ярослава Крилошанська, Євгенія Базів.

Ще однією «візитівкою» капели працівників зв'язку була українська народна пісня «Чотири воли пасу я» в обробці для мішаного хору і соло сопрано А. Кос-Анатольського. Вона входила до майже всіх концертних і конкурсних програм колективу і в його виконанні неодноразово звучала в концертних залах України, а також Москви, Ленінграда, Таллінна, записувалася на радіо та телебаченні. У 1965 р. капела працівників зв'язку з солісткою М. Процев'ят блискуче виконала цей твір в Кремлівському палаці з'їздів у Москві. Грамплатівка із записом цього концерту, який здійснила одна американська фірма, великим тиражем розійшлася країнами вільного світу [119, с. 39, 72–73].

До «золотого фонду» репертуару капели входили також інші твори А. Кос-Анатольського, особливо «Коломия-місто» та «Гей, браття опришки». Тематика опришківської боротьби завжди підтримувала національний дух не лише гуцулів, але й всіх українців, особливо в часи радянської влади. Солістами цього твору в різний час були: Володимир Пержило, Ярослав Мелех, Степан Вольський [119, с. 42; 258].

Окрему сторінку в диригентському репертуарі Є. Вахняка займали твори великої форми авторства українських композиторів. Тут варто особливо відзначити багаторазове виконання студентським хором консерваторії кантати-симфонії «Кавказ» С. Людкевича. У роботі над розучуванням хорових партій Є. Вахнякові допомагали студенти-випускники, які потім диригували окремі частини цього твору на державному іспиті. Екзамени з диригування хором були відкритими і відбувалися, зазвичай, в концертному залі філармонії, на них приходило багато шанувальників хорового співу. Виконання кантати-симфонії «Кавказ» завжди справляло велике враження і на слухачів, і на виконавців [119, с. 21]. За свідченням З. Демцюха, який у 1969 р. в складі студентського хору співав цей твір у концерті з нагоди святкування 90-ліття С. Людкевича: «Панували особливий дух і особлива атмосфера. Патріотична настроєна молодь зі сльозами на очах співала цей твір. Пригадую, в мене на словах “Не скує душі

живої і слова живого” завжди підходив клубок до горла, а стан душі набував виняткового піднесення» [119, с. 93–94].

Велику увагу Є. Вахняк приділяв добору творів, які мали диригувати його учні. При цьому він обов’язково враховував здібності й можливості студентів, а також дидактичні особливості творів – щоб у процесі роботи над ними можна було виправити наявні технічні недоліки і, одночасно, розвивати сильні сторони молодих диригентів.

Окрім хорових композицій, Євген Дмитрович часто задавав студентам диригувати симфонічні твори. Для прикладу, В. Головка пригадує як у класі Є. Вахняка продиригував майже всі увертюри Л. Бетховена, і це при тому, що він був студентом хормейстерського відділу. Водночас, Євген Дмитрович вказував на специфічні відмінності в диригуванні хором і оркестром. Він часто говорив: «Якщо в диригуванні хором можна використовувати багато горизонталей, то з оркестром ви собі цього не можете дозволити» [257].

Студенти Є. Вахняка часто працювали в класі над творами, які тоді виконувалися студентським хором або капелою працівників зв’язку. Таким чином, вони мали можливість закріплювати свої диригентські навики на практиці. До програми державних іспитів Євген Дмитрович рекомендував хорові твори різних епох і стилів, частини великих форм для хору з оркестровим супроводом [128, с. 26–27]. Дуже багато працював зі студентами над передачею художнього образу. Формував розуміння, що в диригента важливе все – постава, погляд, думка. «Думайте про образ, а руки самі повинні плекати його» – повчав він [257].

Особливим талантом Є. Вахняка було його вміння контактувати зі слухацькою аудиторією. В часи тоталітаризму, відчуваючи духовно-естетичні запити своєї аудиторії, він майстерно, з певним підтекстом, укладав програми виступів. Про те, як це впливало на публіку, яскраво засвідчує епізод, що відбувся під час творчого звіту капели працівників зв’язку в концертному залі Львівської консерваторії 24 березня 1958 р. Слухачі зустрічали аплодисментами кожен концертний номер, «а коли зі сцени полилися, мов курликання журавлів,

пройняті тугою за рідним краєм, слова пісні «Чуєш, брате мій», зал завмер, напруживши всю свою увагу. Коротенька ця пісня, але скільки в ній переживань і почуттів народних. І коли вона, наче віддаляючись у небі, стихла, вибухнули гучні оплески. Вони довго не вщухали. Диригент капели заслужений артист УРСР Євген Вахняк вже кілька разів вклонявся публіці, дякуючи за увагу і любов, та цього було недосить. Довелося повторити пісню» – писав кореспондент газети «Ленінська молодь» [186].

Тут буде дуже доречним ще раз пригадати слова В. Головка про те, як Євген Дмитрович вмів вселити надію і без зайвих слів передати ідею українського патріотизму. «Робив він це незначними, але виразними штрихами, і якимсь невидимим духом, невидимим для ока непосвяченого, але ми – ті, що хотіли і прагнули цього – то ми це відчували і брали, і були вдячні» [257].

Повертаючись до змісту попередньої публікації, бачимо, як «непосвячене око» кореспондента газети Львівського обкому комсомолу мимоволі зафіксувало колективний акт вдячності «посвяченої» публіки артистам за виконання хорового твору, який був для неї певним символом. Подібне траплялося майже на кожному виступі «вахняківців». З точки зору сучасного слухача описаний вище епізод, зокрема така реакція публіки, може викликати деякий подив. Справа в тому, що в тогочасних хорових збірниках та концертних програмах твір «Чуєш, брате мій» фігурував як українська народна пісня в обробці для хору К. Стеценка. І дійсно, К. Стеценко був автором обробки цієї пісні для мішаного хору, однак, «посвячена» частина публіки добре знала справжніх авторів слів і музики твору, розуміла його суспільно-історичний контекст, а ті хто не знав – інтуїтивно відчував його глибинну суть. Виконання пісні братів Лепких, імена яких були під заборonoю, або творів В. Барвінського – композитора, який повернувся з сибірських таборів, розцінювалося в той час як акт «тихого спротиву» тоталітарній системі і викликало в артистів і публіки емоційні прояви солідарності [119, с. 37].

Майже п'ятдесят років Є. Вахняк вдало поєднував диригентсько-виконавську та педагогічну діяльність. Студенти старалися наслідувати його,

ставилися до нього з великою повагою і шаною. Він був для них не лише педагогом, а й радником. Після закінчення навчання вони не поривали зв'язків зі своїм учителем.

Гуманістичні, художньо-естетичні та національно-патріотичні засади диригентської школи Є. Вахняка знайшли своє продовження у виконавській та педагогічній діяльності багатьох його учнів і послідовників, які згодом очолювали професійні та аматорські хорові колективи, вели педагогічну діяльність у різних навчальних закладах України. Серед них: **Ярослав Базів** – викладач диригування та керівник студентського хору Львівського училища культури і мистецтв (1976–1996), від 1964 р. – хормейстер, а у 1998–2001 рр. – художній керівник і головний диригент заслуженої хорової капели України «Боян» ім. Є. Вахняка; **Михайло Бурбан** – викладач, згодом доцент і професор Дрогобицького педагогічного університету ім. І. Франка (1976–2012), керівник багатьох аматорських і навчальних хорів та оркестрів, ініціатор відновлення товариства «Дрогобицький Боян» (1997), засновник конкурсу хорів ім. С. Сапруна (Дрогобич, 1997); **Богдан Дерев'янка** – художній керівник Гуцульського ансамблю пісні і танцю (1970–1980), завідувач кафедри диригування Рівненського інституту культури (1981–1986), від 1988 р. – доцент, а від 2002 р. – професор кафедри диригування Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка; **Володимир Пекар** – художній керівник і головний диригент капели «Трембіта» (1967–1978), пізніше завідувач кафедри хорового диригування Рівненського інституту культури; **Микола Попенко** – від 1964 р. – диригент, а у 1969–1986 рр. – художній керівник і головний диригент Закарпатського народного хору, керівник хорового класу Ужгороського училища культури (1987–1991); **Роман Сов'як** – диригент, композитор, музикознавець. Викладач, керівник навчальних хорів Дрогобицького педагогічного університету ім. І. Франка. У 1970–1989 рр. хормейстер чоловічого хору «Бескид» (Дрогобич), у 1989–2007 рр. – художній керівник і головний диригент цього колективу [45]. Послідовниками школи Є. Вахняка можна вважати багатьох музикантів, які не навчались безпосередньо в його

диригентському класі, але перейняли творчі принципи і настанови митця, співаючи у хорах під його керуванням.

Комплексний аналіз диригентсько-педагогічної діяльності Є. Вахняка дає всі підстави трактувати її як окрему диригентську школу, яка є відгалуженням школи М. Колесси та частиною львівської диригентської школи. Синтезувавши й творчо переосмисливши спадщину галицької та київської хорових традицій, диригентська школа Є. Вахняка стала знаковим феноменом хорової культури України.

Виконавський функціональний компонент школи Є. Вахняка характеризується трактуванням вокально-хорової звучності як повноцінного темброво-динамічного ансамблювання з широкою шкалою нюансів, а також художньо-імпровізаційним стилем виконавської інтерпретації. Такі ознаки хоч і мають яскраво виражений індивідуальний характер, але їх витoki глибоко закорінені в традиціях.

Педагогічна складова школи Є. Вахняка базується на засадах християнської моралі, особистих та професійних якостях диригента, зокрема на унікальному дарі розпізнавати таланти, вмінні підтримувати й скеровувати їх. Домінантний метод навчати й виховувати власним життєвим прикладом, що притаманний діяльності багатьох представників української культури, виступає тут як елемент регіональної традиції, так і загальнонаціональна тенденція епохи.

В методичних працях Є. Вахняка висвітлено низку практичних питань, пов'язаних з організацією та функціонуванням хорового колективу, а також вокально-ансамблеві, художньо-виразові та інтерпретаторські аспекти виконавства. У них сформульовано низку ключових понять, які здавна побутували у галицькій хоровій традиції. Разом з працями М. Колесси «Диригування» (1938) [77, с. 125–215] та «Основи техніки диригування» (1960) [107], в яких викладені, головним чином, теоретичні основи функціонування мануальної техніки диригента, методичні розробки Є. Вахняка становлять науково-методичну базу львівської диригентської школи. Подібний «розподіл» методичного доробку спостерігається і в інших регіональних школах. Як



зазначає О. Шатова, одеська хорова школа розвиває традиції К. Пігрова в галузі особливої вокально-ансамблевої природи мистецтва хорового співу, а техніка диригування як система диригентських жестів успадкована нею від диригентської школи учня К. Пігрова – Д. Загребського [221, с. 8–9]. Методичні праці Є. Вахняка сповнені прагнення осмислення творчих процесів, досягненням мистецької досконалості, а також намаганням передати ці знання і вміння своїм наступникам. Його праці мають цінне практичне значення й сьогодні, а творчі методи, переосмислені й адаптовані до сучасних умов, можуть ефективно застосовуватися теперішніми й майбутніми диригентами-хормейстерами та педагогами.

Аналіз репертуарного контенту школи Є. Вахняка виявляє широту стильового й жанрового діапазону, а також дозволяє виділити декілька пріоритетних ліній. Звернення до релігійної музики західноєвропейських класиків було властиве всім тогочасним провідним хоровим школам України. Робота над цими творами, з одного боку, сприяла значному підвищенню професійного рівня хорів, а з іншого – частково компенсувала майже цілковиту відсутність у виконавській практиці вітчизняної релігійної музики, яка в радянську добу була забороненою. Сміливим і гідним поваги вчинком Є. Вахняка було виконання у 1970 р. духовних хорових концертів Д. Бортнянського та М. Березовського мовою оригіналу. Ця подія засвідчила вагу даного жанру як однієї з основ національної музичної традиції, залишила помітний слід у серцях і головах молодих музикантів. Часте виконання хорових обробок народних пісень, особливо творів М. Леонтовича – явище загальнонаціональне, адже саме в цьому жанрі містяться глибинні корені української хорової культури. Цілеспрямоване пропагування Є. Вахняком спадщини галицьких композиторів свідчить про його вірність регіональній традиції, якій здавна притаманна єдність художньо-естетичних, етичних і національно-патріотичних первнів.

Євген Вахняк, подібно до представників перемиської школи, з якими відчував духовний зв'язок, мислив хорове мистецтво як Учителя, Вихователя,

Сповідника народу, а свою діяльність – як особливу форму служіння [105, с. 154]. В добу тоталітаризму, коли хоровий спів трактувався як один із інструментів ідеологічної пропаганди, він усіма силами намагався залишити за ним статус одного з видів мистецтва, яке несе людям вічні етичні та естетичні цінності. Така життєва і мистецька позиція Є. Вахняка, а також подальша діяльність численних представників його диригентської школи, особливо наприкінці ХХ ст., на етапі відновлення державної незалежності України, справила значний внесок у розвиток національної хорової культури.

### **3.2. Композиторська творчість Є. Вахняка**

В українській музичній культурі жанри хорової музики дуже тісно пов'язані з національною виконавською традицією. В процесі історичного розвитку специфіка виконавської практики сприяла тому, що багато диригентів-хормейстерів зверталися до композиторської творчості і впродовж віків таке поєднання диригентсько-виконавської та композиторської діяльності було природним явищем. У ХХ ст., з розвитком професійних композиторських шкіл, композиторська та виконавська сфери хорового мистецтва поступово диференціювалися. Природнім чином увагу музикознавців привертає насамперед творчість композиторів-професіоналів. Разом з тим, значний науковий інтерес викликає й композиторська творчість диригентів-практиків, чий доробок аранжувань та оригінальних композицій становить невід'ємну частину виконавського репертуару [219, с. 99].

В останні роки тематика композиторської творчості диригентів-практиків привертає увагу багатьох науковців. Дослідження висвітлюють джерелознавчий, музикознавчий та культурологічно-психологічний аспекти цього питання. З джерелознавчої точки зору цінним є видання М. Тимофіїва [188], в якому вперше проведено огляд творчої спадщини та опубліковано музичні твори В. Якуб'яка – колеги Є. Вахняка у Коломийській гімназії та Львівській богословській академії, керівника хору богословів. В праці О. Драгомирецької

[82] здійснено музикознавчий аналіз та жанрову класифікацію композиторського доробку Анатолія Авдієвського, а також визначено основні принципи його індивідуального композиторського стилю, встановлено зв'язок з виконавською творчістю. О. Майчик на основі аналізу творчості деяких західноукраїнських диригентів-практиків другої половини ХХ ст. вивів особливий «давидіанський» психотип композитора-практика, який мислить продукт своєї творчості в нерозривному зв'язку з прикладними завданнями та має на меті служіння конкретній групі людей, в чій свідомості митець прагне утвердити близькі йому ідеали [133]. Праця О. Майчика є для нас особливо цінною, оскільки в ній висвітлено творчу спадщину Є. Козака, І. Майчика, С. Стельмащука, Р. Сов'яка. А. Кушніренка, М. Попенка – колег, учнів і послідовників Євгена Дмитровича.

Композиторська творчість Є. Вахняка лише побіжно згадується в окремих виданнях та публікаціях, присвячених диригентсько-виконавській та педагогічній діяльності митця. Слід зазначити, що сам Євген Дмитрович доволі скромно оцінював свій композиторський доробок і старався його не афішувати. Свої власні хорові твори він виконував переважно з хоровою капелюю працівників зв'язку, деякі з них кілька разів переробляв. Як чуйний педагог Є. Вахняк радо відгукувався на прохання своїх учнів про допомогу у формуванні репертуару, йому було дуже приємно коли студенти виявляли бажання виконувати його твори. Він часто давав їм оригінали партитур разом із поголосниками, які ті йому потім, на жаль, не завжди повертали. Це стало однією з причин того, що не всі твори Є. Вахняка збереглися [219, с. 99].

Після смерті митця один з його учнів Олег Підківка зібрав та опублікував окремою збіркою усі твори свого вчителя, які вдалося віднайти [55]. Крім цього, декілька хорових творів Є. Вахняка опубліковано в репертуарних збірниках хорових колективів, про що докладніше йтиметься пізніше. Його композиції записані на грамплатівках, зафіксовані у відеозаписах і, найважливіше, продовжують звучати на концертній естраді [219, с. 99]. Все це красномовно свідчить про вагомий внесок Є. Вахняка в розвиток галицької хорової традиції не лише як диригента-виконавця та педагога, але й як композитора. Мистецька

вартість творів Є. Вахняка спонукає нас до здійснення спроби їх музикознавчого аналізу.

У цьому підрозділі ми маємо на меті вирішення наступних завдань: дати коротку характеристику всього композиторського доробку Є. Вахняка та виділити найважливіші жанри та форми; простежити взаємозв'язок композиторської творчості з практичним виконавським та педагогічним досвідом митця; на основі архівних матеріалів та інших джерел висвітлити історичний аспект створення, виконання та публікації його композицій; провести стислий музично-теоретичний та виконавський аналіз окремих найзнаковіших творів; виявити характерні елементи музичної мови та основні риси індивідуальної творчої манери композитора; дати оцінку його творчості в контексті виконавської практики [219, с. 99].

Композиторський доробок Є. Вахняка складають обробки народних пісень для хору, оригінальні хорові твори на вірші українських поетів, переклади для хору камерно-вокальних та інструментальних творів, солоспіви та дуети для голосу з фортепіано, твори для фортепіано [55; 219, с. 99–100].

В жанрі обробки народної пісні для хору Є. Вахняка як аранжувальника приваблювали, насамперед, українські ліричні та жартівливі пісні з яскраво вираженою мелодією («Червона калина у гору ся вила», «Раз приходжу я додому» для мішаного хору, «Ніч яка місячна» для соліста та міш. хору). Схильність композитора до ліризму виражена також в обробці словацької народної пісні «Мила, тобі на добраніч шлю» для соліста та чоловічого хору. Характерною рисою його творчості є звернення до музичного фольклору етнічних груп Західної України, зокрема лемківської та гуцульської («Заходить сонечко» для соліста та мішаного хору, «Фраїрочко, щось думала» для мішаного хору, «Віночок закарпатських народних пісень» для солістки та мішаного хору). Пісні календарно-обрядового циклу представлені двома щедрівками для мішаного хору «В полі, в полі плужок оре» та «Чи є, чи нема пан господар вдома». Можемо припустити, що колядок та щедрівок, а також творів на духовну тематику в творчому доробку Є. Вахняка було б значно більше, якби

період його композиторської творчості не припав на роки тоталітарно-більшовицького режиму [219, с. 100].

Оригінальні хорові твори Є. Вахняка перейняті пантеїстичними мотивами, філософською лірикою та сентиментальними настроями. Вони написані на вірші М. Шашкевича («Підлисса» для солістів та міш. хору, «Над Бугом» для мішаного хору), Юрія Федьковича («Шельвах» для мішаного хору), Богдана-Ігоря Антонича («Вокально-хорова сюїта на сл. Б.-І. Антонича» для солістів та мішаного хору). Громадянський пафос та щирі патріотичні почуття присутні у кантатах Є. Вахняка «Любов до Вітчизни» на вірші Тимоша Одудька та «В золотих загравах» на вірші Ростислава Братуня [219, с. 100].

Жанр перекладу для хору камерно-вокальних та інструментальних творів в композиторській творчості Є. Вахняка тісно пов'язаний з його педагогічною діяльністю. Впродовж багатьох років він керував хорами та викладав хорові дисципліни, зокрема аранжування, у Львівському музично-педагогічному училищі ім. Ф. Колесси та Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка. З дидактичною метою Євген Дмитрович переклав для хору чимало солоспівів, серед них: «Ой джигуне, джигуне» М. Лисенка, «Накрила нічка» Романа Купчинського, «Хусточка червона» Федора Надененка (мелодія Зиновія Остапенка), «Журавлі» Дезидерія Задора, «Черемшина» Василя Михайлюка, «Матроські ночі» та «Пора в путь-дорогу» Василя Соловйова-Седого. Також Є. Вахняк здійснив переклад для хору та уклав український текст до «Неаполітанської пісеньки» П. Чайковського. На превеликий жаль, ноти всіх цих перекладів, окрім «Накрила нічка», втрачено [55, с. 6–7; 119, с. 62–63; 219, с. 100]. Свій досвід аранжувальника Є. Вахняк узагальнив, систематизував та залишив для нащадків у підручнику «Хорове аранжування» [54].

Усі без винятку твори Є. Вахняка відзначаються мелодизмом і написанні з досконалим знанням природи вокалу. Нагадаємо, що Євген Дмитрович володів голосом широкого діапазону (драматичним тенором), в молоді роки серйозно займався сольним співом в класі Л. Улуханової та С. Крушельницької, мріяв про оперну сцену. Саме завдяки цьому, на нашу думку, він проявив особливий

мелодичний дар в своїх композиціях, особливо в сольних вокальних партіях. Зауважмо, в більшості його обробок та оригінальних творів для хору партії солістів представлені дуже широко [219, с. 100].

Слід зазначити, що масштаб композиторських амбіцій Є. Вахняка сягав наміру написання опери. За свідченням Т. Микитки, на початку 1950-х рр. Євген Дмитрович почав працювати над створенням опери «Тіні забутих предків» за повістю Михайла Коцюбинського. Якраз у той час головний диригент Львівської опери Я. Вошак запропонував йому посаду головного хормейстера. Є. Вахняк довго обмірковував цю пропозицію, але зрештою відмовився. Він усвідомлював, що працюючи в оперному театрі мав би більше шансів побачити своє творіння на сцені, але водночас, через відповідальність, яка лягла б на його плечі у разі згоди, в нього не залишилося б часу для роботи над оперою [260]. Твір так і не був дописаний, його ескізи, на жаль, не збереглися.

В жанрі солоспіву Є. Вахняк проявив себе як тонкий лірик і мелодист. На матеріалі народної пісні написаний дует для тенора і баритона «Ой у полі три криниченьки», який, ймовірно, призначався для родинного музикування. В доробку композитора є солоспіви на вірші І. Франка («Зелений явір»), Лесі Українки («Сім струн»), Б.-І. Антонича («Чарки»), на власний текст («О Маріє, Царице мая»), а також на слова рідної сестри Марти («Сніжинки») і брата Олега («Ой скажи чому») [219, с. 100].

Його солоспіви «Чарки» та «Ой скажи чому» довгий час були в концертному репертуарі співачки М. Процев'ят і звучали на сценах міст Західної України, а також Києва, Одеси, Чернігова, Миколаєва, Херсона [172; 219, с. 100].

Фортепіанна творчість митця має камерний, ліричний характер. Вона налічує всього декілька композицій – це варіації на пісенні теми («О Маріє, Мати Божа», «Левадов-долинов»), а також соната *d-moll*, яка є наймасштабнішим твором композитора в цьому жанрі. Ці твори заслуговують на увагу виконавців і потребують концертної апробації [219, с. 100].

Найважливішим жанром композиторського доробку Є. Вахнянка є хорова музика, яка була безпосередньо пов'язана з його виконавською практикою. В його диригентсько-виконавському репертуарі була велика кількість обробок народних пісень різних авторів і як хормейстер-інтерпретатор він дуже любив працювати над творами цього жанру. Вивчаючи та аналізуючи обробки та оригінальні твори М. Лисенка, Григорія Давидовського, М. Леонтовича, К. Стеценка, О. Кошиця, Пилипа Козицького, Бориса Лятошинського, Ф. Колесси, С. Людкевича, В. Барвінського, М. Колесси, Є. Козака, А. Кос-Анатольського та інших композиторів, Євген Дмитрович запозичував чимало виразових засобів хорового письма. Створюючи свої обробки та оригінальні композиції, він намагався знайти найлаконічніший і найкolorитніший спосіб відображення жанру, змісту, образно-емоційної сфери кожного твору [219, с. 100].

Найчастіше виконуваними творами Є. Вахнянка є обробки народних пісень «Ніч яка місячна» та «Заходить сонечко». Дещо рідше виконуються, але заслуговують не меншої уваги виконавців оригінальний твір для хору на вірші М. Шашкевича «Підлисса» та кантата «В золотих загравах» на вірші Р. Братуня [219, с. 100].

Обробка української народної пісні «Ніч яка місячна» для соло тенора та мішаного хору виконана Є. Вахняком доволі простими і традиційними засобами хорового письма: лірична мелодія тенора-соло на фоні хору, куплетна форма, класичний гомофонно-гармонічний виклад з елементами підголоскової поліфонії. Короткий двотактовий вступ, побудований на початковій фразі мелодії пісні, викладений в партії сопрано, супроводжується послідовним імітаційним проведенням початкового мотиву в трьох інших голосах. Таке інтонаційно-ритмічне мереживо вступу відразу вводить слухача в романтичну атмосферу пісні-ноктюрна [219, с. 100–101] (*Див. Приклад 1*).

### Приклад 1.

Обробка Є. Вахняка «Ніч яка місячна», такти: 1–2.

**Помірно**

С А  
Т Б

*mf* Ніч яка місячна, зоряна, ясна...

*mf* Місячна, зоряна, ніч...

*mf* Зо-ря-на ніч...

Ліричне соло тенора на фоні гармонічного акомпанементу хору на *mormorando* наприкінці фраз доповнюється мелодійними імітаціями-підголосками окремих хорових партій, а в кінці кожного куплету хорове *tutti* повторює останнє речення соліста [219, с. 101]. (Див. Приклад 2).

### Приклад 2.

Обробка Є. Вахняка «Ніч яка місячна», такти: 7–14.

Т соло

С А  
Т Б

Вий-ди, ко-ха-на-я, пра-це-ю змо-ре-на, хоч на хви-ли-ноч-ку в гай.

Хоч на хви-ли-ноч-ку...

1.2

В гай,

Вий-ди, ко-ха-на-я, пра-це-ю змо-ре-на, хоч на хви-ли-ноч-ку в гай, на хви-ли-ноч-ку...

В гай,



Дуже вдало вибрана тональність (*A-dur*) та теситурна збалансованість всіх вокальних партій дозволяє і хору, і солісту в процесі виконання комфортно оперувати широкою динамічною шкалою від *pp* до *ff*, використовувати весь спектр засобів тембрової драматургії для втілення образно-емоційного змісту пісні [219, с. 101].

Ця обробка дотепер не покидає репертуару заслуженої хорової капели «Боян» ім. Є. Вахняка. Найкращим виконавцем сольної партії у цьому творі вважався Мирослав Фікташ, який в 1947 р. молодим юнаком прийшов співати в капелу, а пізніше працював у Ленінградському ансамблі «Дружба» разом із Едітою П'єхою. За свідченнями багатьох хористів капели «Боян» його інтерпретація цього «коронного» соло перевершувала виконання багатьох оперних співаків [119, с. 42]. «Ніч яка місячна» тривалий час була в репертуарі Гуцульського ансамблю пісні і танцю. Партитура твору була опублікована в одному з репертуарних збірників цього професійного колективу, яким в 1970–1981 рр. керував учень Є. Вахняка Б. Дерев'янка [91, с. 61–63]. Цю пісню із задоволенням співають студентські хори Львова, зокрема в грудні 2012 р. її виконував хор студентів факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка під керуванням Марії Камінської, соліст – Назар Тацишин [5; 219, с. 101].

Обробка лемківської народної пісні «Заходить сонечко» для соло баритона та мішаного хору виконана в куплетно-варіаційній формі. В процесі розгортання форми композитор поступово розкриває образно-емоційний зміст пісні майстерно оперуючи всіма засобами вокально-хорової виразності. Теситурна відповідність всіх голосів, добре вивірений баланс між солістом і хором, гнучке поєднання гомофонно-гармонічної та підголосково-імітаційної фактури, вміле тембральне та динамічне зіставлення окремих груп голосів, яскравий та ефектний підхід до кульмінації, поступовий динамічний спад – все це справляє велике враження на слухачів і сприяє популярності цього твору серед виконавців [219, с. 101] (*Див. Приклад 3*).

### Приклад 3.

Обробка Є. Вахняка «Заходить сонечко», такти: 21–25.

mf

Две-рі не о - тво - рит, а - ни о -

Две - рі не от во рит, Мм...

Две-рі не от - во рит, Мм...

Две-рі не от - во-рит, Мм...

У 1973 р. фірма «Мелодія» випустила грамплатівку із записами хорових творів у виконанні заслуженої хорової капели зв'язківців м. Львова під керуванням Є. Вахняка. На цій платівці серед інших творів записана й пісня «Заходить сонечко», соліст – Володимир Пержило [3]. Цю обробку виконувала також народна хорова капела «Мрія» Львівської комерційної академії під керуванням Б. Дерев'янка. Партитура твору надрукована в репертуарному збірнику цього колективу [148, с. 72–75]. «Заходить сонечко» дотепер є окрасою концертних програм капели «Боян». Соло баритона з капелою виконували Андрій Стецький [5; 8] і Назар Михальчук [7; 219, с. 101].

Серед оригінальних хорових композицій Є. Вахняка особливої уваги заслуговує твір «Підлисса» на вірші М. Шашкевича для двох солістів (тенора і баса) та мішаного хору *a cappella*. В мелодико-інтонаційній та метро-ритмічній структурі твору відчувається наслідування композитором жанру галицької елегії, що відповідає духу епохи створення поетичного тексту, його образному та лірико-філософському змісту. Однак музична мова тут, у порівнянні з обробками народних пісень, значно складніша. Часта зміна метру пов'язана з мелодичними обрамленням повторень фрагментів віршованого тексту – цей прийом композитор використовує для посилення настрою журливості, елегійності. Впродовж цілого твору широко застосовуються елементи

поліфонічного письма, на словах «Шуми вітре, шуми буйний...» канонічна імітація створює звукозображальний ефект [219, с. 101] (Див. Приклад 4).

#### Приклад 4.

Музика Є. Вахняка, вірші М. Шашкевича «Підлисса», такти: 1–3.

The musical score is for a three-part setting of the poem 'Pidlissa' by Yurii Vakhnyak. It is written for Soprano (C.), Alto (A.), and Bass (B.) voices. The tempo is 'Andantino con anima, legato' and the dynamic is 'mf'. The time signature is 3/4. The lyrics are: 'Шу-ми, віт - ре, шу-ми, буй - ний, на лі -'. The score shows the first three measures of the piece, with the Soprano and Bass parts having a melodic line and the Alto part providing a harmonic accompaniment.

Структура композиції спирається на строфічну будову тексту і формально нагадує куплетно-варіаційну форму – п'ять куплетів і кода. Однак інваріантність мелодики та складний ладо-тональний план твору виявляє виразні ознаки репризної трьохчастинності. Гармонія рясніє частими, часом дуже несподіваними відхиленнями особливо в третьому і четвертому куплетах. В цьому плані виразно відчувається вплив гармонічного письма С. Людкевича, твори якого Є. Вахняк дуже любив виконувати з хором [219, с. 101].

Партитура хорового твору «Підлисса» Є. Вахняка у 1992 р. була надрукована в «Збірнику музичних творів на слова Маркіяна Шашкевича», виданому Інститутом-заповідником Маркіяна Шашкевича у Вінніпезі [88, с. 238–244]. Твір неодноразово виконувала капела «Боян». Вдало інтерпретував цю композицію в грудні 2012 р. студентський хор Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка під керуванням Христини Флейчук, солісти – Максим Шпинда та Степан Дробіт [5; 219, с. 101].

Кантату, літературною основою якої став вірш Р. Братуня, спочатку було названо «Пісня про возз'єднання», але через деякий час Є. Вахняк, самостійно переробивши літературний текст і дописавши фінал, дав творові нову назву «В золотих загравах». У 1971 р. фірма «Мелодія» випустила грамплатівку із

записом цієї кантати у виконанні студентського хору Львівської консерваторії та хорової капели зв'язківців. Соло баритона виконував Ярослав Мелех, партію фортепіано – Дарія Довбенко. Цей твір був у постійному репертуарі капели «Боян» і часто виконувався, однак ідеологічна заангажованість тексту не влаштовувала Євгена Дмитровича і у 1998 р. літературний текст кантати було редаговано втретє [219, с. 101]. Остаточну редакцію твору в 2003 р. опублікував О. Підківка [55, с. 7–8].

У 2006 р. Петро Свердлик здійснив інструментовку кантати. В цій версії твір був виконаний капелою «Боян» та оркестром «Гомін Карпат» в червні 2006 р. у Львівській філармонії. Соло баритона виконував Богдан Косопуд, диригував Василь Чучман [6; 219, с. 101].

Попри неодноразове редагування літературного тексту кантати, він все ж залишився дещо строкатим. Оспівуючи вільну, незалежну Україну не вдалося повністю уникнути рудиментів панегіричного жанру радянської доби. На нашу думку, саме цей недолік став на заваді значно ширшій популярності цього твору серед виконавців [219, с. 101].

Музика кантати Є. Вахняка «В золотих загравах» для мішаного хору, соло-баритона і фортепіано продовжує традиції жанру одночастинної кантати, започатковані в українській музиці М. Лисенком, М. Вербицьким, Д. Січинським і продовжені К. Стеценком, С. Людкевичем, Л. Ревуцьким та ін. Композиційна структура твору являє собою послідовне поєднання простої трьохчастинної форми та фугато, яке сприймається як розгорнута кода. Ладотональний план, за деякими винятками, витриманий в межах паралельних тональностей *d-moll – F-dur*. Характерна метро-ритміка, теситурна врівноваженість голосів та темпові співвідношення (*Allegro moderato – Marciale maestoso – Tempo I – Moderato con moto energico*) сприяють утриманню загального емоційного тону, піднесеного урочисто-гімнічного характеру звучання впродовж усього твору. В усіх структурних елементах форми спостерігається гнучке поєднання гомофонно-гармонічної та імітаційно-поліфонічної фактур [219, с. 102].

Перший період (*Allegro moderato*) складається з двох речень, кожне з яких має чітку двотактову будову (2+2+2), що нав'язує до народнопісенної традиції. Відповідно до структури словесного тексту, кожен двотакт за своїм тематичним змістом та емоційним навантаженням виконує певну драматургічну функцію в музичному реченні (експозиція – розвиток – підсумок). Тут композитор проявив себе як досвідчений майстер хорового письма і, відповідно до змісту тексту, вміло поєднує гомофонію з елементами імітації та короткими епізодами змішаної фактури [219, с. 102] (Див. Приклад 5).

### Приклад 5.

Музика Є. Вахняка, вірші Р. Братуня – Є. Вахняка

«В золотих загравах», такти: 1–8.

*Allegro moderato*

Soprano  
Alto  
Tenor  
Bass  
Piano

В зо-ло-тих за-гра-вах за-лу-на-ла сла-ва  
В зо-ло-тих за-гра-вах за-лу-на-ла сла-ва  
В зо-ло-тих за-гра-вах за-лу-на-ла сла-ва  
В зо-ло-тих за-гра-вах за-лу-на-ла сла-ва

5 crescendo *f*

дзвін - ко за - лу на - ла со - неч - ком за - ся - ла дзвін - ко за - лу на - ла со - неч - ком за - ся - ла

за - - - лу на - - - ла дзвін - ко за - лу на - ла со - неч - ком за - ся - ла

за - - - лу на - - - ла дзвін - ко за - лу на - ла со - неч - ком за - ся - ла

5 *f*

У другому періоді (*Marciale maestoso*) також прослідковується чітка двотактовість, проте тут вона виступає структурним елементом двох речень класичної побудови 4+4. Зміна темпу та метру (з трьохдольного на чотирьохдольний) додає патетики партії соло баритона. В хоровому акомпанементі Є. Вахняк майстерно поєднує різні типи фактур. На фоні підкресленої гомофонно-гармонічної маршовості в партіях альтів, тенорів і басів сопранам доручається мелодичний надголосок до партії соліста. Двотактові фрази соло баритона сплітаються в єдиний мелодичний потік з їх імітаційними проведеннями в партіях тенорів і альтів. Мелодія партії соліста, розпочавшись в середньому регістрі, поступово піднімається догори і досягає своєї кульмінації на ферматі в кінці періоду на звуці «мі» першої октави [219, с. 102] (Див. Приклад 6).

### Приклад 6.

Музика Є. Вахняка, вірші Р. Братуня – Є. Вахняка

«В золотих загравах», такти: 28–31.

ра - зом в пра-ці і в бор - ні. Си - ни ве - ли-ко - ї ро - ди - - - ни

ра - зом в пра-ці і в бор - ні, і в бор-ні. Си - ни ве - ли - ко - ї ро - ди - ни

ра - зом в пра-ці і в бор - ні, і в бор-ні. Си - ни ве - ли - ко - ї ро - ди - ни

ми ра - зом в пра - ці

Цей момент найвищого емоційного напруження композитор підкреслює модуляцією в тональність домінанти та тріольним ритмом в партії фортепіано, який буквально «виносить» музичний потік в стрімке *Tempo primo* третього періоду, що є майже дослівним повторенням першого періоду [219, с. 102].

Фугато (*Moderato con moto energico*) являє собою розширену коду кантати. Його тема та мелодичні звороти деяких інтермедій інтонаційно споріднені з окремими епізодами першого періоду, чим досягається образно-інтонаційна єдність твору в цілому [219, с. 102] (Див. Приклад 7).

### Приклад 7.

Музика Є. Вахняка, вірші Р. Братуня – Є. Вахняка

«В золотих загравах», такти: 45–52.

Moderato con moto Energico

45

Moderato con moto Energico

Сла - вим про - слав - ля - ем Ук - ра - ї - ну віль - ну

49

Сла - вим про - слав - ля - ем Ук - ра - ї - ну віль - ну про - слав - ля - ем

8 віль - ну не - за - леж - ну, не - за - леж - ну віль - - - - ну Про - сла

49

Ук - ра - ї - ну віль - ну Сла - вим сла -

Підсумовуючи, можемо констатувати, що у композиторському доробку Є. Вахняка, який складають жанри хорової, вокально-інструментальної та фортепіанної музики, провідним є хоровий жанр, представлений обробками народних пісень, оригінальними хоровими творами, перекладами для хору. Таке



домінування хорового жанру зумовлене досвідом багаторічної диригентською-виконавської та педагогічної практики і часто мотивоване її потребами. Разом з тим, різножанровість композиторської творчості Є. Вахняка засвідчує багатогранність його романтичної творчої особистості та виявляє наявність в нього екзистенціальної естетичної потреби в художньому, зокрема в музичному самовираженні. Яскравим доказом цього є солоспів на його власні вірші «О Маріє, Царице мая» з присвятою дружині. Виходячи зі змісту тексту та дати написання можна припустити, що твір присвячено десятій річниці їхнього одруження [55, с. 56–57; 219, с. 102].

Про романтичний характер композиторської творчості Є. Вахняка свідчить сама її тематика та жанровий діапазон. Аналіз найбільш знакових творів композитора дозволяє виявити характерні елементи музичної мови та основні риси індивідуальної творчої манери композитора. Обробки народних пісень побудовані на фольклорному матеріалі в якому домінує ліричний настрій та яскрава мелодика. В оригінальних хорових творах композитор звертається до поезії де присутні, з одного боку, пантеїстичні мотиви, сентиментальні настрої, філософська лірика, а з другого – патріотизм та громадянський пафос [219, с. 102].

Музична мова композитора не виходить за рамки виразових засобів епохи романтизму. Мелодизм Є. Вахняка має яскраво виражену вокальну природу і обумовлений його особистими здібностями, практичними навиками та знанням вокальної техніки. Доволі широкий діапазон використання таких виразових засобів хорового письма як гармонія, фактура. В обробках народних пісень Є. Вахняк є послідовником традицій, закладених М. Лисенком та М. Леонтовичем і продовжених його сучасниками Є. Козаком та А. Кос-Анатольським. Він користується доволі простими і традиційними засобами: класична гомофонно-гармонічна фактура з елементами підголоскової поліфонії; куплетна або куплетно-варіаційна форма. В оригінальних хорових творах Є. Вахняка виразно прослідковуються пізньоромантичні тенденції. У формотворенні композитор виходить за рамки куплетної варіаційності й

створює більш розгорнуті структури, широко використовуючи при цьому поліфонічні прийоми. У складній ладо-гармонічній мові відчутний вплив творчості С. Людкевича [219, с. 102].

В перспективі подальших досліджень першочерговими завданнями видаються пошук, публікація та музикознавче опрацювання втрачених творів Є. Вахняка, виконавська апробація та музикознавче опрацювання доступних сьогодні композицій, особливо фортепіанного, вокально-інструментального та хорового жанрів. Це сприятиме популяризації його композиторського доробку серед ширшого кола виконавців, слухачів та музикознавців, стане передумовою частішого звучання цих творів на концертній естраді [219, с. 102–103].

Як вже зазначалося, Є. Вахняк скромно оцінював свої композиторські спроби, він не був композитором-новатором і не претендував на широку популярність. Тим не менше, йому вдалося створити якісні зразки хорових творів вже існуючих жанрових моделей. Ці композиції виявляють творчу індивідуальність митця і вирізняються своєрідним звуковим колоритом. Їх художня вартість підтверджується концертно-виконавською практикою. Хорові твори Є. Вахняка пережили свого творця і дотепер звучать у концертних залах у виконанні учбових, аматорських та професійних хорових колективів [219, с. 102].

Композиторська творчість, диригентська і педагогічна діяльність Є. Вахняка засвідчують масштабність та універсальність його мистецької особистості. Підкреслимо, що такий «ренесансний тип» музиканта, що поєднує в собі функції *співак – вчитель – диригент – композитор*, сформувався в галицькій хоровій традиції в XVI–XVII ст. і був притаманний багатьом видатним діячам української культури.

### **Висновки до третього розділу.**

В диригентській школі Є. Вахняка, що є одним із відгалужень школи М. Колесси та невід'ємною частиною львівської диригентської школи, синтезовано й творчо переосмислено спадщину галицької та київської хорових традицій.

Виконавський функціональний компонент школи Є. Вахняка характеризується трактуванням вокально-хорової звучності як повноцінного темброво-динамічного ансамблювання з широкою шкалою нюансів, а також художньо-імпровізаційним стилем виконавської інтерпретації.

Педагогічна складова школи Є. Вахняка базується на засадах християнської моралі, особистих та професійних якостях диригента-педагога. Домінантний метод педагогіки митця – навчати й виховувати власним життєвим прикладом.

В методичних працях Є. Вахняка висвітлено низку практичних питань, пов'язаних з організацією та функціонуванням хорового колективу, а також вокально-ансамблеві, художньо-виразові та інтерпретаторські аспекти виконавства. Творчі методи Є. Вахняка, переосмислені й адаптовані до сучасних умов, можуть ефективно застосовуватися теперішніми й майбутніми диригентами-хормейстерами та педагогами.

Репертуарний контент школи Є. Вахняка виявляє широту стильового й жанрового діапазону, а також дозволяє виділити декілька пріоритетних ліній, а саме: релігійна музика західноєвропейських класиків (Й. С. Бах, В. А. Моцарт, Л. Бетховен, А. Дворжак та ін.); хорові концерти Д. Бортнянського та М. Березовського (виконував мовою оригіналу); обробки народних пісень (особливо твори М. Лисенка, М. Леонтовича та ін.); хорова музика галицьких композиторів.

Композиторський доробок Є. Вахняка складають твори хорової, вокально-інструментальної та фортепіанної музики. Така різножанровість засвідчує багатогранність творчої особистості митця та виявляє його екзистенціальну естетичну потреби в художньому, зокрема в музичному самовираженні. Тематика і жанровий діапазон свідчать про романтичний характер композиторської творчості Є. Вахняка. Домінує хоровий жанр, представлений оригінальними хоровими творами, обробками народних пісень, перекладами для хору. Обробки народних пісень побудовані на фольклорному матеріалі в якому домінує ліричний настрій та яскрава мелодика. В оригінальних хорових творах

композитор звертається до поезії де присутні пантеїстичні мотиви, сентиментальні настрої, філософська лірика, а також патріотизм і громадянський пафос.

Музична мова Є. Вахняка-композитора не виходить за рамки виразових засобів епохи романтизму. Його мелодизм має яскраво виражену вокальну природу. Доволі широко й різноманітно використовує такі засоби хорового письма як гармонія, фактура, формотворення. В обробках народних пісень Є. Вахняк є послідовником традицій, закладених М. Лисенком та М. Леонтовичем, продовжених його сучасниками Є. Козаком та А. Кос-Анатольським. Він користується доволі простими і традиційними засобами: класична гомофонно-гармонічна фактура з елементами підголоскової поліфонії; куплетна або куплетно-варіаційна форма. В оригінальних хорових творах Є. Вахняка виразно прослідковуються пізньоромантичні тенденції. У формотворенні композитор виходить за рамки куплетної варіаційності й створює більш розгорнуті структури, ширше використовує поліфонічні форми. У складній ладо-гармонічній мові відчутний вплив творчості С. Людкевича [219, с. 102].

Є. Вахняк не був композитором-новатором і не претендував на широке визнання і популярність. Тим не менше, йому вдалося створити якісні зразки хорових творів вже існуючих жанрових моделей, які виявляють творчу індивідуальність митця і вирізняються своєрідним звуковим колоритом. Їх Художня вартість хорових творів Є. Вахняка підтверджується концертно-виконавською практикою. Вони дотепер звучать в концертних залах у виконанні учбових, аматорських та професійних хорів.

Багатогранна композиторська, диригентсько-виконавська і педагогічна діяльність Є. Вахняка свідчить про масштабність та універсальність його мистецької особистості «ренесансного типу». Творчі засади диригентської школи Є. Вахняка глибоко закорінені в галицькій хоровій традиції й, водночас, відображають тогочасні загальнонаціональні тенденції розвитку хорового жанру музичної творчості.

В добу тоталітаризму Є. Вахняк усіма силами намагався протистояти деформації основ національного хорового мистецтва, зберегти його етичні та естетичні цінності. Така життєва і мистецька позиція Є. Вахняка та багатьох його послідовників відіграла особливу велику роль наприкінці ХХ ст., на етапі відновлення державної незалежності України, в процесі суспільного, духовного та культурного відродження і справила значний внесок у розвиток національної хорової культури.

Основні положення цього розділу викладено в таких наших публікаціях: «Диригентська школа Євгена Вахняка на тлі хорової культури України» [213]; «Диригентсько-педагогічна спадщина Євгена Вахняка» [215]; «Євген Вахняк і Зиновій Демцюх: паралелі життєтворчості» [218]; «Композиторська творчість Євгена Вахняка» [219].

### **Джерела до третього розділу**

3, 5, 6, 7, 8, 20, 21, 27, 30, 36, 42, 45, 48, 50, 51, 53, 54, 55, 57, 69, 70, 77, 82, 88, 91, 98, 104, 107, 113, 115, 116, 117, 118, 119, 127, 128, 132, 133, 136, 148, 153, 156, 157, 159, 172, 186, 188, 198, 213, 215, 218, 219, 221, 239, 257, 258, 259, 260.

## ВИСНОВКИ

1. Хорова традиція – це сукупність ідейних засад, стилістичних особливостей і практично-методичних надбань у сфері хорової творчості, що склалися історично в певному просторі-середовищі та передаються з покоління в покоління. Забезпечуючи закон спадкоємності, хорова традиція виступає основою розвитку хорової культури. Галицька хорова традиція протягом століть акумулювала в собі світоглядно-мистецькі ідеали, критерії цінностей, способи реалізації екзистенціальних творчих потреб і цілей українського соціуму Галичини. Забезпечуючи спадкоємність цих засад із покоління в покоління, вона стала основою розвитку хорової культури краю.

Витоки галицької хорової традиції виявляють її історичний взаємозв'язок з київською традицією сакрального співу, який впродовж віків не переривався. Обидві традиції об'єднує стійка опора на національний фольклор і християнську літургійну традицію східного обряду, а також сталий взаємозв'язок цих двох первнів. Впродовж віків, незважаючи на несприятливі суспільно-історичні обставини, взаємозв'язок цих двох традицій не переривався. Кожна з них, набуваючи специфічних регіональних форм, збагачувала й доповнювала одна одну. В силу географічного і культурно-історичного факторів, на формування галицької хорової традиції впливало чимало внутрішніх і зовнішніх, музичних і «немузичних» чинників. Всі вони, в залежності від нагальності мистецьких потреб у певному історичному моменті та ступеня спорідненості новації з глибинними засадами традиції, сприймалися або не сприймалися, засвоювалися або не засвоювалися в хоровій практиці.

Традиція як феномен, що не може існувати поза людиною і є витвором діяльності багатьох поколінь, має своїх творців, послідовників, продовжувачів тощо. Значний слід у галицькій хоровій традиції залишили як окремі особистості, так і колективні суб'єкти хорової творчості. Її творили сучасники «словутного співця Митуси», укладачі «Ірмолоїв» і «Богогласників», відомі й невідомі автори партесного багатоголосся і кантів, співаки і регенти хорів

братських шкіл, Святоюрської капели, духовної семінарії та Ставропігії, діячі «перемиської школи», культурно-просвітницьких товариств, хористи і диригенти «Львівського Бояна» та багато інших.

Винятково важливу роль у творенні та розвитку галицької хорової традиції відіграли знакові особистості, такі як: І. Снігурський, Й. Левицький, М. Вербицький, І. Лаврівський, М. Лисенко, А. Вахнянин, О. Нижанківський, С. Людкевич, М. Колесса, Д. Котко, С. Сапрун та багато інших. У другій половині ХХ ст. до цієї когорти долучився і Є. Вахняк. Йому судилося продовжувати й розвивати сформований століттями багаж ідей та практичного досвіду, змагаючись із багатьма викликами й перепонами, породженими реаліями непростой історичної доби.

2. Аналіз життєтворчості Є. Вахняка виявив вагомість впливу соціокультурного середовища на парадигму творчості митця. Укладений нами детальний науковий життєпис Є. Вахняка розміщено у Додатках. У другому розділі дисертації окреслено соціокультурний ареал життєтворчості митця та запропоновано таку її періодизацію:

1. Роки дитинства (1912–1923);
2. Роки навчання в Коломийській гімназії (1923–1933);
3. Студентські роки (1933–1939);
4. Період становлення диригента (1939–1949);
5. Початок самостійного творчого шляху (1949–1956);
6. Період найвищого творчого злету (1956–1975);
7. Пізній період творчості (1975–1998).

Основоположним фактором формування творчої особистості Є. Вахняка стали його вроджені індивідуальні здібності, які отримали належний розвиток в колі інтелігентної священичої родини, на тлі природного та фольклорного ландшафту Прикарпаття. Відзначено також фактор історичного моменту – період національно-визвольних змагань початку ХХ ст.

Подальшому формування світоглядних орієнтирів та мистецьких принципів Є. Вахняка сприяли освітні, релігійні, національно-патріотичні та

культурно-мистецькі традиції Коломиської гімназії, Львівської богословській академії, Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові.

Тривала співпраця з представниками хорової культури Великої України, зокрема київської традиції, дозволила Є. Вахнякові перейняти чималий багаж хормейстерського досвіду, творчо переосмислити його крізь призму галицької хорової традиції і стати ключовою фігурою в процесі професіоналізації вітчизняного хорового виконавства в другій половині ХХ ст.

Підкреслено, що життєтворчість митця базувалася на світоглядних принципах християнської релігії, а також на суспільно-етичних і художньо-естетичних засадах галицької хорової традиції. Природні здібності та набутий досвід значною мірою спричинилися до формування «виконавського почерку» Є. Вахняка – повнозвучного темброво-динамічного хорового ансамблювання. Така парадигма хорової звучності стала еталоном для декількох поколінь диригентів-хормейстерів, її наслідувало чимало хорових колективів. Всупереч непростим життєвим обставинам, митцеві вдалося створити свій оптимальний індивідуально-особистісний простір життєдіяльності, реалізувати «життєву ауру» своєї особистості в широкому колі однодумців і послідовників.

3. Типологічний аналіз творчої особистості Є. Вахняка виявляє його як митця-інтерпретатора імпровізаційного плану (за Г. Дехантом – диригент другого типу), манері якого була притаманна експресивність висловлювання, адресована творчо ініціативному, чутливому та сприйнятливому до стилю диригента колективу. В процесі концертного виступу Є. Вахняк проявляв себе як «диригент-вождь» і «диригент-партнер», а під час спілкування з хористами на репетиціях та поза ними йому були притаманні риси «диригента-ментора» і «диригента-батька» (за В. Рожком). Для «орфічного» типу виконавського мислення (за О. Катрич) Є. Вахняка було притаманне взаємопроростання та гармонійне поєднання сегментів емоційно-експресивного (темброво-динамічне трактування вокально-хорової звучності) та формально-організуючого (формотворчий фактор поетичного слова).



Соціонічний тип етико-інтуїтивного інтроверта, який окреслюється псевдонімом «гуманіст» (за В. Гуленком), влучно характеризує Є. Вахняка як людину і митця. Екзистенціальні засади його життєтворчості повною мірою відображали артистично-естетичні, просвітницько-пізнавальні, консервативно-етичні, етнозахисні та етноконсолідаційні соціокультурні функції галицької хорової традиції. У часи тоталітаризму свої сокровенні думки та почування Є. Вахняк виражав засобами хорового мистецтва, спілкувався «мовою символів». Таким способом митець чинив «тихий опір» системі, вселяв надію в серця багатьох людей.

4. Поняття «диригентська школа» визначається нами як сукупність досвіду диригентсько-виконавської практики, теоретично-методичного доробку і педагогічних принципів, базованих на певних художньо-естетичних засадах і репертуарних пріоритетах, які культивуються, розвиваються і передаються у відповідному творчому середовищі від учителя до учня. Окремі елементи даного феномена, такі як виконавський досвід, педагогічні принципи, теоретично-методичний доробок, художньо-естетичні засади, репертуарні пріоритети, з огляду на специфічний характер їх взаємодії в межах цілого, запропоновано вважати відповідними функціональними компонентами диригентської школи.

Комплексний аналіз диригентсько-педагогічної діяльності Є. Вахняка дає підстави трактувати її як окрему диригентську школу, що стала одним із відгалужень школи М. Колесси, частиною львівської диригентської школи. Своїми ідеями, знаннями та практичним диригентським досвідом Є. Вахняк протягом п'ятих десятиліть ділився зі своїми студентами у Львівському музично-педагогічному училищі ім. Ф. Колесси та у Львівській державній консерваторії ім. М. В. Лисенка, зі співаками заслуженої хорової капели України «Боян», чоловічого хору «Гомін» та численних студентських хорових колективів.

Аналіз концептуальних засад функціональних компонентів диригентської школи Є. Вахняка у контексті регіональних та загальнонаціональних традицій виявляє наступне:

- виконавський функціональний компонент школи Є. Вахняка базується на художньо-естетичних засадах творчості митця і характеризується трактуванням вокально-хорової звучності як повноцінного темброво-динамічного ансамблювання з широкою шкалою нюансів, а також художньо-імпровізаційним стилем інтерпретації. Такі ознаки хоч і мають яскраво виражений індивідуальний характер, але їх витoki глибоко закорінені в традиції;

- педагогічні принципи школи Є. Вахняка оперті на засадах християнської моралі, особистих та професійних якостях диригента-педагога, зокрема на унікальному дарі розпізнавати таланти, вмінні підтримувати й скеровувати їх. Домінантний метод навчати й виховувати власним життєвим прикладом, що притаманний діяльності багатьох представників української культури, виступає тут як елемент регіональної традиції, так і загальнонаціональна тенденція епохи;

- теоретично-методичний доробок Є. Вахняка сповнений прагнення всебічного осмислення творчих процесів, досягнення мистецької досконалості, а також намагання передати знання і вміння своїм наступникам. У ньому сформульовано деякі ключові поняття, які здавна побутували у галицькій хоровій традиції, а також висвітлено низку практичних питань, пов'язаних з організацією та функціонуванням хорового колективу, а також з вокально-ансамблевими, художньо-виразовими та інтерпретаторськими аспектами хорового виконавства. Творчі методи Є. Вахняка, переосмислені й адаптовані до сучасних умов, можуть ефективно застосовуватися сучасними диригентами-практиками та педагогами;

- репертуарний контент диригентської школи Є. Вахняка характеризується широтою стильового й жанрового діапазону. У ньому виділяється декілька пріоритетних ліній. Звернення до релігійної музики західноєвропейських класиків було властиве всім тогочасним провідним хоровим школам України. Робота над цими творами, з одного боку, сприяла значному підвищенню професійного рівня хорів, а з іншого – частково компенсувала майже цілковиту відсутність у виконавській практиці вітчизняної релігійної музики, яка в радянську добу була забороненою. Часте виконання хорових обробок

народних пісень, особливо творів М. Леонтовича – явище загальнонаціональне, адже саме в цьому жанрі містяться глибинні корені української хорової культури. Цілеспрямоване пропагування Є. Вахняком спадщини галицьких композиторів, намагання створити «еталонні» зразки інтерпретації творів своїх попередників і сучасників є природним мистецьким пріоритетом представника цієї регіональної традиції.

5. Аналіз композиторської творчості Є. Вахняка виявляє масштабність та універсальність його творчої особистості. Домінування хорового жанру та майстерне володіння засобами хорового письма обумовлені великим досвідом диригентсько-виконавської та педагогічної практики і виявляють екзистенціальну потребу митця в різноплановому творчому самовираженні. Підкреслено, що такий «ренесансний тип» музиканта, який поєднував в собі функції *співак – вчитель – диригент – композитор*, сформувався в галицькій хоровій традиції в XVI–XVII ст. і був притаманний багатьом видатним діячам української музичної культури. Сам Є. Вахняк досить скромно оцінював свої композиторські спроби і не претендував на широку популярність. Він не був композитором-новатором, його музична мова не виходить за рамки виразових засобів епохи романтизму. Однак йому вдалося створити якісні зразки хорових творів уже існуючих жанрових моделей. Ці композиції виявляють творчу індивідуальність митця і вирізняються своєрідним звуковим колоритом. Їх художня вартість дотепер підтверджується концертно-виконавською практикою.

6. Осмислюючи значення творчої діяльності Є. Вахняка для розвитку хорової культури України в XX ст., відзначимо, що життєтворчість митця у фактологічному і типологічному вимірах, засвідчує глибоку закоріненість диригента в українську, зокрема, галицьку хорову традицію, яку він мислив в контексті європейської культурної парадигми. Це проявлялося в ідейно-етичних і художньо-естетичних засадах його творчості. У моделі функціонування хорового колективу, де ключову роль відігравала творча взаємодія диригента-лідера з хористами-партнерами в атмосфері довіри та взаємоповаги, в принципах формування репертуару та його мистецької інтерпретації. Подібно до

представників «перемиської школи», з якими митець відчував духовну єдність, Є. Вахняк трактував хорове мистецтво як Сповідника і Вчителя народу, як Оберіг його національної і культурної ідентичності, а власну мистецьку діяльність – як служіння, відповідальне виконанням особистого обов'язку. За допомогою хористів-однодумців він транслював ці ідеї на широку слухацьку аудиторію і, таким чином, «невидимим духом», «незначними, але виразними штрихами» апелював до культурної пам'яті українського соціуму. Навчаючи молодих фахівців в дусі кращих національних і європейських культурних традицій, він виконував ще одну дуже важливу стратегічну місію – в умовах комуністичного режиму виховував майбутню національно свідому українську інтелігенцію.

Багатолітня творча діяльність Є. Вахняка, спрямована до найвищого мистецького результату, а також його диригентська школа стали знаковими феноменами хорової культури України у ХХ ст. Свідченням цього є численні учні митця, які стали фаховими диригентами і продовжили справу свого вчителя, а також велика кількість хорових колективів, виконавська манера та організаційна структура яких сформована або під безпосереднім впливом самого Є. Вахняка, або за посередництвом його вихованців.

Творча спадщина Є. Вахняка, яка яскраво демонструє синтез усіх характерних ознак хорової традиції Галичини, значно вплинула на розвиток останньої і, на певному етапі, а саме, в другій половині ХХ ст., стала її частиною. Відтак, з точки зору сьогодення та з позиції прийдешніх поколінь, Є. Вахняка можна вважати співтворцем галицької хорової традиції.

Для подальших наукових досліджень, пов'язаних з матеріалами і висновками цієї дисертації перспективним є наступне: публікація монографії про життя і творчість Є. Вахняка; створення навчально-методичного посібника для диригентів-хормейстерів на основі теоретично-методичного доробку Є. Вахняка; упорядкування, редакція та видання повного зібрання музичних творів Є. Вахняка з відповідними коментарями й анотаціями; створення колективної монографії про львівську диригентську школу.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

### Архівні джерела:

1. Відеозапис концерту заслуженої хорової капели «Боян». Диригент Євген Вахняк (1989). *АВА ЛОДТРК* (Аудіовізуальний архів Львівської обласної державної телерадіокомпанії). Інв. № R-162.
2. Відомості про вплату семінаристами грошей за навчання за 1934/35 навч. рік. *ЦДІА України у м. Львові* (Центральний державний історичний архів України у м. Львові). Ф. 451. Оп. 1. Спр. 224. 18 арк.
3. Заслужена хорова капела зв'язківців (1973) Г-33Д-00034719-20 [грамплатівка]. *АЗХКУ «Боян» ім. Є. Вахняка* (Архів заслуженої хорової капели України «Боян» ім. Є. Вахняка). Інв. № А-19730000.
4. Звіти про роботу та книга протоколів семінару за 1931–1938 рр. *ЦДІА України у м. Львові*. Ф. 451. Оп. 1. Спр. 123. 88 арк.
5. Концерт з нагоди 100-ліття від дня народження Є. Вахняка (2012) [відеозапис]. *АЗХКУ «Боян» ім. Є. Вахняка*. Інв. № В-20121211-1-2.
6. Концерт з нагоди 60-ліття капели «Боян» (2006) [відеозапис]. *АЗХКУ «Боян» ім. Є. Вахняка*. Інв. № В-20060610.
7. Концерт з нагоди 70-ліття капели «Боян» (2016) [відеозапис]. *АЗХКУ «Боян» ім. Є. Вахняка*. Інв. № В-20161209.
8. Концерт з нагоди 90-ліття від дня народження М. Антківа (2013) [відеозапис]. *АЗХКУ «Боян» ім. Є. Вахняка*. Інв. № В-20131022.
9. Львовский Дом культуры работников связи [рекламна листівка]. Львов, 1976. *АЗХКУ «Боян» ім. Є. Вахняка*. Інв. № 19760628. 1 арк.
10. Особова справа Вахняка Євгена Дмитровича. *АЛНМА ім. М. В. Лисенка*. (Архів Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка). 49 арк.
11. Програма концерту заслуженої хорової капели УРСР Львівського Будинку культури працівників зв'язку з творів М. Д. Леонтовича. Львів, 20.12.1976. *АЗХКУ «Боян» ім. Є. Вахняка*. Інв. № 19761220. 3 арк.

12. Програма творчого звіту заслуженої хорової капели УРСР Львівського Будинку культури працівників зв'язку. Львів, 1977. *АЗХКУ «Боян» ім. Є. Вахняка*. Інв. № 19770000. 1 арк.
13. Протоколи засідання кафедри [диригування] (30.08.1975–25.05.1976). *ДАЛО* (Державний архів Львівської області). Ф. Р-2056. Оп. 1. Спр. 858. 50 арк.
14. Студентський хор Львівської консерваторії ім. М. Лисенка (1971) Г-33Д-34693-94 [грамплатівка]. *АЗХКУ «Боян» ім. Є. Вахняка*. Інв. № А-19710000.
15. Творча характеристика заслуженої хорової капели УРСР «Боян» Львівського будинку культури працівників зв'язку. Львів, 25.04.1984. *АЗХКУ «Боян» ім. Є. Вахняка*. Інв. № 19840425.
16. Телепередача «Акорди. Марія Процев'ят» у 2 ч. *АВА ЛОДТРК*. Інв. №№ R-163, R-164.
17. Телепередача «Маестро Євген Вахняк» (2013) у 2 ч. *АВА ЛОДТРК*. Інв. №№ R-340, R-341.
18. Телепередача «Майстер срібних тонів. Диригент Євген Вахняк» (1993). *АВА ЛОДТРК*. Інв. № R-85.
19. Телепередача «У мажорі і мінорі. Борис Кудрик». Ч. 2. *АВА ЛОДТРК*. Інв. № R-58/3.
20. Трудова книжка Вахняка Євгена Дмитровича. *ФМІН* (Фонди Музею історії Надвірнянщини). Інв. № КМ–1145. Р–341. 32 с.
21. Указ Президії ВР УРСР від 27 травня 1965 р. *АЗХКУ «Боян» ім. Є. Вахняка*. Інв. № 19650527. 1 арк.
22. Хорова капела «Верховина» Львівського Будинку культури зв'язку під керівництвом Є. Вахняка: книга відгуків. *АЗХКУ «Боян» ім. Є. Вахняка*. Інв. № 19520817. 48 арк.

### **Друковані джерела:**

23. Альманах першого краєвого конкурсу хорів у Галичині (у сторіччя народин Миколи Лисенка). Львів; Краків, 1943. 63 с.

24. Альманах Станиславівської землі: зб. м-лів до історії Станиславова Станиславівщини: у 3 т. / ред.-упоряд. Б. Кравців. Нью-Йорк; Торонто; Мюнхен, 1975. Т. 1. 960 с. (НТШ, Укр. Архів, т. 28).
25. Альманах Станиславівської землі: зб. м-лів до історії Станиславова Станиславівщини: у 3 т. / ред.-упоряд. М. Климишин. Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто: Видання Центрального Комітету Станиславівщини, 1985. Т. 2. 900 с. (НТШ, Укр. Архів, т. 29).
26. Альманах Станиславівської землі: зб. м-лів до історії Станиславова Станиславівщини: у 3 т. / ред.-упоряд. Ю. Гаєцький. Нью-Йорк; Київ; Івано-Франківськ: Видання Центрального Комітету Станиславівщини, 2009. Т. III. 864 с. (НТШ, Укр. Архів, т. XXXIX).
27. Амбарцумян С. Хор львівських студентів. *Культура і життя*. 1969. 1 черв. (№ 44).
28. Андрійшин С. Коломия у міжвоєнний період 1919–1939. Суспільно-політичний та національно-визвольний рух у Галичині. Коломия: Вік, 2010. 536 с.
29. Антонович М. *Musica sacra*: збірник статей з історії української церковної музики. / ред.-упоряд. Ю. Ясиновський. Львів: Інститут Українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. 261 с.
30. Антонович М. Недостачі наших хорів. *Українська музика*. 1937. № 3. С. 35–37.
31. Аугустинавичюте А. Соционика: Введение / сост. Л. Филиппов. Москва: ООО «Фирма «Издательство АСТ»»; СПб.: Terra Fantastica, 1998. 448 с.
32. Аугустинавичюте А. Соционика: Психотипы. Тесты / сост. Л. Филиппов. Москва: ООО «Фирма «Издательство АСТ»»; СПб.: Terra Fantastica, 1998. 416 с.
33. Балух Ю. Львівська диригентська школа: творчі портрети учнів академіка М. Ф. Колесси. Львів: Сполом, 2011. 72 с.

34. Барвінський В. 25-літній ювілей д-ра С. Людкевича. Симфонічно-вокальний концерт співацького товариства «Львівський Боян». *Діло*. 1925. 14 бер. (№ 57). С. 3–4.
35. Барвінський В. Концерт у 100-ліття «Русалки Дністрової». *Українська Музика*. 1937. № 3. С. 37.
36. Бенч О. Павло Муравський. Феномен одного життя. Київ: Дніпро, 2002. 664 с.
37. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції: навч. посіб. Київ: Ред. журн. «Український Світ», 2002. 440 с.
38. Бермес І. Л. Український хоровий рух у контексті соціокультурних процесів ХІХ – початку ХХІ століття: дис. ... докт. мистецтвознав.: 26.00.01 / Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. І. Франка. Дрогобич, 2014. 435 с.
39. Бермес І. Український хоровий спів як соціокультурне явище: монографія. Дрогобич: Посвіт, 2013. 432 с.
40. Бермес І. Л. Хорове життя Дрогобиччини першої половини ХХ століття в контексті духовного розвитку Галичини: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / НАН України. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2006. 20 с.
41. Бермес І. Л. Хоровий спів і ментальність українців. *Вісник Прикарпатського університету. Серія мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2011. Вип. 21–22. С. 319–324.
42. Белік-Золотарьова Н. Майстри харківської диригентсько-хорової школи (До 90-річчя Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського). *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. Мистецькі обрії '2008*. / ІПСМ Академії мистецтв України / наук. керівник теми і головн. наук. ред. І. Д. Безгін. Київ: Музична Україна, 2008. Вип. 1 (10). С. 117–122.
43. Богданова Н. Культура життєтворчості особистості. Філософсько-світоглядний аналіз: наукове видання. Київ: НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2011. 302 с.



44. Бурбан М. Висока кафедра митця. *Українська культура*. 1993. № 7. С. 14–15.
45. Бурбан М. Українські хори та диригенти. Дрогобич: Півсвіт, 2007. 672 с.
46. Вандишев В.М. Філософія: Екскурс в історію вчень і понять. Київ: Кондор, 2006. 474 с.
47. Ваго Т. Народные таланты. Хоровая капелла связистов. *Львовская правда*. 1954. 19 мая. (№ 117).
48. Вахняк Е. Хор – школа певна. *Художественная самодеятельность*. 1959. № 8. С. 26–29; № 9. С. 42–44.
49. Вахняк Є. Видатний художній колектив. *Вільна Україна*. 1954. 16 черв. (№ 141).
50. Вахняк Є. Діти виступають в філармонії. *Культура і життя*. 1972. 13 лип. (№ 54). С. 3.
51. Вахняк Є. Олександр Сорока. Київ: Музична Україна, 1975. 64 с.
52. Вахняк Є. Пам'ять про неї житиме у віках. *Соломія Крушельницька: спогади, матеріали, листування: у 2 ч. Ч. 1.: спогади* / вст. стаття, упоряд. і прим. М. Головащенко; ред. Р. Немировський. Київ: Музична Україна, 1978. С. 266–268.
53. Вахняк Є. Про інтерпретацію хорових творів С. Людкевича. *Творчість Станіслава Людкевича: збірник статей* / ред. кол.: Ю. Булка, Л. Кияновська, Я. Якуб'як. Львів, 1995. С. 85–100.
54. Вахняк Є. Хорове аранжування. Київ: Музична Україна, 1977. 72 с.
55. Вахняк Є. Хорові твори, солоспіви, твори для фортепіано / упоряд., вст. стаття О. Підківка. Львів: НВМ поліграфічного технікуму УАД, 2003. 96 с.
56. Вахняк Є. Щасливий шлях молоді. *Вільна Україна*. 1966. 4 вер. (№ 175). С. 2.
57. Вахняк Є. Як працювати над хоровими творами а капела: методичні поради для хорових самодіяльних колективів. Київ: Виробничий комбінат музфонду УРСР, 1967. 27 с.

58. Великий співанник «Червоної калини»: Збірник пісень стрілецьких, історичних (козацьких), побутових, обрядових, жартівливих в опрацьованні для хорів – мішаного, мужеського й жіночого а capella / заг. ред. З. Лиська. Львів: Видавнича кооператива «Червона калина», 1937. 319 с. (ноти); XXII с. (тексти).
59. Витвицький В. Микола Лисенко і його вплив на музичне життя Галичини. *Українська музика*. 1937. № 1. С. 4–7.
60. Витвицький В. Музикознавчі праці. Публіцистика / упор., підготовка до друку, коментарі, перекл. і переднє слово Л. Лехник; відп. ред. Ю. Ясіновський [= Історія української музики (Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України), 11: Дослідження]. Львів, 2003. 400 с.
61. Витвицький В. Музичними шляхами. Спогади. Видавництво «Сучасність», 1989. 221 с.
62. Витвицький В. Український музичний Львів. *Записки Наукового Товариства імені Шевченка* / ред. О. Купчинський, Ю. Ясіновський. Львів: НТШ, 1996. Т. 232. С. 208–216.
63. Гамкало І. Вахняк Євген Дмитрович. *Українська музична енциклопедія* / ред. кол.: Скрипник Г. (голова) та ін. Київ: Ін-т мистецт., фольклор. та етнол. ім. М. Т. Рильського НАН України, 2006. Т. 1. С. 314.
64. Гандзюк Р. Надвірна. Історичний нарис. Від найдавніших часів до наших днів. Івано-Франківськ: Сіверсія, 1999. 276 с.
65. Гелей С. «Мрія». Сторінки історії. Львів: Афіша, 2005. 268 с.
66. Гнатюк М. Рідномовне жіноче шкільництво в Коломиї (1919–1939). Коломия: Вік, 2014. 128 с.
67. Головащенко М. Феномен Олександра Кошиця. Київ: Музична Україна, 2007. 588 с.
68. Горак Я. Взаємини між Анатолем Вахнянином та Миколою Лисенком. До історії контактів Миколи Лисенка з галичанами. *Записки наукового товариства імені Шевченка. Праці музикознавчої комісії* / ред. тому О. Купчинський. Львів: НТШ, 2004. Т. 247. С. 353–362.

69. Горохов П., Загрецький Д. Хорова аранжировка. Київ: Музична Україна, 1972. 128 с.
70. Горохов П., Загрецький Д. Хорове аранжування. Вид. 2. Київ: Музична Україна, 1982. 128 с.
71. Гоян Я. Маестро: есе. Київ: Веселка, 2005. 207 с.
72. Грица С. Трансмісія фольклорної традиції: етномузикологічні розвідки. Київ; Тернопіль: «Астон», 2002. 236 с.
73. Гуленко В. Соціоніка. Визначаємо тип особистості. *Наука і суспільство*. 1990. № 1. С. 38–41.
74. Дедусенко Ж. В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.01 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. 21 с.
75. Демцюх З. Пісенні обрії «Антея». Спогади та роздуми диригента. Львів: Край, 2010. 176 с.
76. Дехант Г. Дирижирование. Теория и практика музыкальной интерпретации / пер. с нем. Н. Д. Зусман. Нижний Новгород: ДЕКОМ, 2000. 448 с.
77. Диригентський порадник / [В. Витвицький, М. Колесса, З. Лисько] під заг. ред. В. Витвицького. Львів: Український видавничий інститут, 1938. 240 с.
78. Дмитришин Л. 25-річний творчий шлях заслуженої хорової капели Будинку культури працівників зв'язку: дипломна робота / ЛДК ім. М. В. Лисенка. Львів, 1973. 51 с.
79. Дмитро Котко та його хори: статті, рецензії, спогади, документи / ред.-упоряд. С. Стельмашук. Дрогобич: Відродження, 2010. 336 с.
80. Домбровская Д. Диплом из Таллина. *Львовская правда*. 1975. 24 авг.
81. Драган О. В. Постать Ярослава Вощака в контексті розвитку диригентської культури другої половини ХХ століття: дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2010. 200 с.

82. Драгомирецька О. С. Творчість Анатолія Авдієвського в контексті української хорової культури: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. / Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2016. 16 с.
83. Дрогобиччина – земля Івана Франка / ред. колегія: Л. Луців (голова) та ін. Нью Йорк; Париж; Сідней; Торонто, 1973. 840 с. (НТШ, Укр. Архів, т. XXV).
84. Дудик Р. В. Хорова культура Прикарпаття кінця XIX – першої третини XX століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 18 с.
85. Ержемский Г. Л. Психология дирижирования: некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом. Москва: Музыка, 1988. 80 с.
86. Жишкович М. А. Освітньо-педагогічні аспекти розвитку вокального мистецтва Львова (друга половина XIX – перша половина XX ст.): монографія / ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів: Сполом, 2012. 256 с.
87. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини XIX століття / АН УРСР. Київ, 1960. 190 с.
88. Збірник музичних творів на слова Маркіяна Шашкевича: у 180-річчя від дня народження поета / муз. ред. Ю. Гнатюк, мовн. ред. Я. Розумний. Київ; Вінніпег; Львів, 1992. 362 с.
89. Зваричук Ж. Богослужбове хорове виконавство Галичини XIX ст.: автореф. канд. ... мистецтвознав.: 17.00.03 / Ін-т мистецт., фольклор. та етнол. ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2009. 19 с.
90. Зваричук Ж. До питання про галицькі церковно-співочі традиції. *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2007. Ч. 2 (18). С. 26–33.
91. Зелений мій краю: хоровий репертуар Гуцульського ансамблю пісні і танцю / [упоряд. Б. Дерев'янко]. Київ: Музична Україна, 1983. 76 с.

92. Історія української музики: в 6 т. / редкол.: М. М. Гордійчук (голова) та ін.; АН УРСР, Ін-т мистецт., фольклор. та етнол. ім. М. Т. Рильського. Київ: Наукова думка, 1989–1992. Т. 1: Від найдавніших часів до середини XIX ст. / авт. тому: Л. Б. Архімович, М. К. Боровик, Т. П. Булат та ін.; редкол. тому: М. М. Гордійчук (відп. ред.) та ін. 1989. 448 с.
93. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.
94. Карась Г. Олександр Кошиць та Нестор Городовенко: мистецько-виконавські паралелі. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2008. Вип. XII–XIII. С. 99–105.
95. Катрич О. До питання типології музично-виконавської творчості. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2007. Вип. X–XI. С. 155–158.
96. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 17 с.
97. Катрич О. Стиль музиканта виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): дослідження. Київ; Дрогобич: Відродження, 2000. 100 с.
98. Кашкадамова Н., Садова Л. Львівська фортеп'янна школа: традиції та розвиток. *Musica Humana: наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка*. Львів, 2003. Вип. 8. Чис. 1. С. 169–187.
99. Кедрова М. Смотри народных дарований. *Львовская правда*. 1955. 23 ноябр. С. 4.
100. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст.: монографія. Тернопіль: Астон, 2000. 339 с.
101. Кіндратюк Б. Нариси музичного мистецтва Галицько-Волинського князівства. Львів: Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2001. 144 с.

102. Кметюк Т. Дмитро Котко: феномен диригента: монографія. Івано-Франківськ: Фоліант, 2015. 204 с.
103. Кметюк Т. Мистецька діяльність диригента Дмитра Котка в контексті хорової культури Західної України (20–70-ті роки XX століття): автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2011. 18 с.
104. Козак Є. І студентам, і практикам. *Культура і життя*. 1978. 20 лип. (№ 58).
105. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів: НТШ, 2000. 286 с.
106. Колесса М. Основи техніки диригування. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1960. 200 с.
107. Колесса М. Основи техніки диригування. Вид. 2. Київ: Музична Україна, 1973. 200 с.
108. Корній Л. Історія української музики. Київ; Харків; Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць, 1996. Ч. 1: Від найдавніших часів до середини XVIII ст. 1996. 314 с.
109. Корній Л., Сюта Б. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ: Музична Україна, 2014. 592 с.
110. Кочержук М. Українська державна гімназія в Коломиї 1892–1944. Коломия: Вік, 2011. 304 с.
111. Кошиць О. З піснею через світ / передм., упоряд., літ. обр., заг. ред. М. І. Головащенко. Київ: Рада, 1998. 326 с.
112. Кошиць О. Спогади / упоряд. і передм. М. І. Головащенко; післям. М. Ф. Слабошпицький. Київ: Рада, 1995. 387 с.
113. Кропива М. Путь одаренной молодежи. *Львовская правда*. 1953. 3 июл. (№ 155).
114. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики / упоряд. і передм.: Ю. Ясиновський. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. 128 с.

115. Кучеренко С. Феномен «школа» як структурно-інформаційна модель музичного мистецтва. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Мистецтвознавство* / [за ред. О. С. Смоляка]. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2017. № 2 (вип. 37). С. 5–12.
116. Лащенко А. З історії київської хорової школи. Київ: Музична Україна, 2007. 200 с.
117. Лащенко А. Хоровая культура: аспекты изучения и развития. Київ: Музична Україна, 1989. 136 с.
118. Лежанська З. Перший хоровий конкурс-звіт. *Вільна Україна*. 1966. 7 січ. (№ 4). С. 3.
119. Лига В. І проросте посіяне зерно. Євген Вахняк: людина, митець, педагог. Львів: Дивосвіт, 2001. 112 с.
120. Лига В. На перехресті життєвих доріг. Львів: [без вид-ва.], 2011. 104 с.
121. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині / [упоряд., опрац. рукопису, вступ. ст.: В. Сивохіп]. Львів; Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць, 1994. 144 с.
122. Лисько З. Шевченківський концерт. *Українська музика*. 1939. № 1. С. 26–27.
123. Лиськова Є. Культура голосу в хорі. *Українська музика*. 1937. № 8. С. 108–110.
124. Лиськова Є. Церковний спів. (Великодні рефлексії). *Українська музика*. 1938. № 5. С. 84–87.
125. Лозова О. Золоте весілля «Бояна». *За вільну Україну*. 1996. 14 трав. (№ 56).
126. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи: у 2 т. / упоряд., ред., вст. стаття і прим. З. Штундер. Львів: Дивосвіт, 1999. Т. 1. 496 с.
127. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи: у 2 т. / упоряд., ред., вст. стаття і прим. З. Штундер. Львів: Дивосвіт, 2000. Т. 2. 816 с.
128. Мазепа Б. Нарис про творчу діяльність диригента-хормейстера заслуженого артиста Української РСР Євгена Дмитровича Вахняка: дипломна робота / ЛДК ім. М. Лисенка. Львів, 1969. 31 с.

129. Мазепа Л. «Перетворення» в культурі і мистецтві Західних областей УРСР (1939–1941). *Сторінки музичного минулого Львова (з неопублікованого)*. Львів: Сполом, 2001. С. 121–136.
130. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові: у 2 т. Львів: Сполом, 2003. Т. 1.: Від доби міських музикантів до Консерваторії [поч. XV ст. – до 1939 р.]. 287 с.
131. Мазепа Т. Соціокультурний феномен європейських музичних товариств XIX – початку XX століть на прикладі галицького музичного товариства: монографія. Львів: Растр-7, 2017. 474 с.
132. Майстри мистецтв про молодь. *Радянська культура*. 1957. 30 трав. (№ 44).
133. Майчик О. І. Композиторська творчість західноукраїнських хорових диригентів-практиків другої половини XX ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2010. 18 с.
134. Максим'юк М. «Просвіта» на Надвірнянщині. Надвірна: ЗАТ «Надвірнянська друкарня», 1999. 64 с.
135. Мариняк М. Організація і праця хору. *Українська музика*. 1937. № 4. С. 52–55; № 5/6. С. 78–80; № 7. С. 88–89.
136. Мартинюк А. К. Диригентсько-хорова освіта в музичній культурі України другої половини XX століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.01 / Харківська держ. акад. культури. Харків, 2001. 24 с.
137. Мартинюк Т. Наукове осмислення феномену хорової школи Анатолія Авдієвського. *Молодь і ринок*. 2014. № 12 (119). С. 15–19.
138. Маценко П. Нариси з історії української церковної музики / репринт. вид. 1968 р. Київ: Музична Україна, 1994. 152 с.
139. Медведик Ю. Ad Fontes: з історії української музики XVII – початку XX ст.: вибрані статті, матеріали, рецензії. Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2015. 618 с.
140. Мистецтво України: біографічний довідник / упоряд.: А. В. Кудрицький, М. Г. Лабінський; ред. А. В. Кудрицький. Київ: Укр. енцикл., 1997. 700 с.



141. Михайло Вербицький. Рукописи та першодруки музичних творів (із фондів ЛНБ ім. В. Стефаника НАН України): нотографічний покажчик / НАН України, ЛНБ ім. В. Стефаника; уклад. і авт. передмови О. Б. Письменна; бібліогр. ред. О. П. Осадця. Львів: [б. в.], 2004. 105 с.
142. Михальчишин Я. З музикою крізь життя / упоряд. Л. І. Мелех-Яросевич. Львів: Каменяр, 1992. 231 с.
143. Міжнародний фестиваль хорової музики [Буклет фестивалю]. Львів, 1998. 56 с.
144. Мільтон Є. Будинок культури зв'язківців. Львів: Книжково-журнальне видавництво, 1956. 48 с.
145. Монолатій І. Цісарська Коломия. 1772–1918. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2010. 312 с.
146. Мороз Л. Диригентсько-хорове мистецтво Галичини другої половини XIX – першої третини XX століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.01 / ДАКККиМ. Київ, 2003. 19 с.
147. Мороз Л. Духовна хорова культура церковних осередків Галичини. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2002. Вип. IV. С. 3–11.
148. На крилах «Мрії»: збірка хорових творів / упоряд. Б. Дерев'янка. Львів, 2005. 225 с.
149. Наш Львів: ювілейний збірник 1252–1952. Нью-Йорк: Червона калина, 1953. 214 с.
150. Омельченко В. Смотры народных талантов. *Львовская правда*. 1953. 18 сент. (№ 221).
151. Онуфрієнко І. Соціоніка. Діагностичні характеристики типів особистості. *Наука і суспільство*. 1990. № 2–5.
152. Павлишин С. Денис Січинський. Київ: Музична Україна, 1980. 48 с.
153. Перунов О. Хрестоматія з читання хорових партитур. Київ: Мистецтво, 1963. 304 с.

154. Письменна О. Мовно-стильові особливості вокальних творів Василя Безкоровайного (на матеріалах Інституту досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів). *Мистецька культура: історія, теорія, методологія: тези доповідей Міжнародної наукової конференції* (Львів, 20 листоп. 2013 р.). Львів, 2013. С. 76–78.
155. Письменна О. Музична спадщина Михайла Вербицького (із фондів ЛНБ імені В. Стефаника НАН України). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 55. С.183–190.
156. Пігров К. Керування хором. Вид. 2. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. 202 с.
157. Побратими [про життя і творчість В. В. Василевича та Є. Д. Вахняка] / автор ідеї та упоряд. І. Чупашко. Львів: Растр-7, 2016. 355 с.
158. Приймова І. Свято стрілецької пісні. *Діло*. 1935. 26 лют. (№ 51). С. 7.
159. Про підсумки участі художньої групи молоді Української РСР в художніх конкурсах Шостого Всесвітнього фестивалю молоді і студентів і Першого Всесоюзного фестивалю радянської молоді. *Соціалістична культура*. 1957. № 10. С. 44–45.
160. Про церковний спів. Декрет Львівського Архиєпархіального Собору від 25 квітня 1941 р. Львів: Львівська Богословська академія, 2001. 10 с.
161. Психология личности: словарь-справочник / ред.: П. П. Горностай, Т. М. Титаренко. Киев: Рута, 2001. 320 с.
162. Пучко-Колесник Ю. В. Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2013. № 3. С. 132–136.
163. Пюрко Б. Проблеми масової музики. *Українська музика*. 1937. № 2. С. 20–22.
164. Римар Р. С. Хорове мистецтво Хмельниччини в контексті історичного процесу (друга половина XIX – початок XXI ст.): автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01 / Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2008. 20 с.

165. Рожок В. Сонячний маестро: монографія. Київ: Автограф, 2006. 246 с.
166. Рожок В. Стефан Турчак / переднє слово: Б. Олійник. Київ: Либідь, 2013. 228 с.
167. Рожок В. І. Творчість Стефана Турчака в контексті музично-театральної культури України 60–80-х рр. ХХ століття: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1997. 47 с.
168. Савицький Р. Академія в пам'ять митр. Рутського. *Українська Музика*. 1937. № 2. С. 23–24.
169. Савицький Р. Концерт у 20-ліття проголошення української держави. *Українська музика*. 1938. № 3. С. 51.
170. Савицький Р. Свято в честь Матері Божої. *Українська Музика*. 1937. № 4. С. 56–57.
171. Савицький Р. Шкільні імпрези. *Українська Музика*. 1938. № 7–8. С. 141–142.
172. Самотос М. Діяльність концертно-камерної співачки Марії Процев'ят у контексті Західноукраїнської культури II пол. ХХ ст.: до 75-річчя з дня народження. *Вісник Львівського університету. Мистецтвознавство*. Львів, 2012. Вип. 11. С. 102–110.
173. Самотос-Баєрле Н. Микола Колесса. Сто років молодості. Львів: Аверс, 2014. 288 с.
174. Сапрун С. Співоча культура. Розвій хорів у світі та занепад у нас. – Наші музики й композитори сторонять від хорів. – Завдання «Бандуриста»: виховувати кадри диригентів! (На маргінесі 25-ліття «Бандуриста»). *Діло*. 1930. 22 лип. (№ 159). С. 5–6.
175. Синкевич Н. Т. Соціокультурні функції українського хорового мистецтва: дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01 / Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. І. Франка. Київ, 2012. 208 с.
176. Сов'як Р. Остап Нижанківський: нарис про життя і творчість. Дрогобич: Відродження, 1994. 88 с.

177. Сохань Л. Искусство житнетворчества. Предназначение. Житнетворчество. Судьба: Социологические очерки, социально-психологические эссе, интервью, глоссарий. Киев: Издательский Дом Дмитрия Бураго, 2010. 576 с.
178. Станіслав Людкевич у спогадах сучасників / упоряд. З. Штундер. Жовква: Місіонер, 2010. 236 с.
179. Стельмашук С. У світі звуків і слова. Львів: ПП Сорока Т. Б., 2009. 320 с.
180. Стешко Ф. З історії української музики XVIII ст.: Церковна музика в Галичині. *Українська музика*. 1937. № 8. С. 101–105; 1938. № 1. С. 2–5.; 1938. № 2. С. 21–27.
181. Сторінки історії Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Львів: Сполом, 2009. 352 с.
182. Стрийщина: історично-мемуарний збірник Стрийщини, Скільщини, Болехівщини, Долинщини, Рожнітівщини, Журавенщини, Жидачівщини і Миколаївщини / ред. колегія: В. Лев (голова) та ін.; Комітет Стрийщини. Нью Йорк, 1990. Т. 1. 634 с. (НТШ. Укр. архів. Регіональний зб. т. XLIX).
183. Стрийщина: історично-мемуарний збірник Стрийщини, Скільщини, Болехівщини, Долинщини, Рожнітівщини, Журавенщини, Жидачівщини і Миколаївщини / ред. колегія: В. Лев (голова) та ін.; Комітет Стрийщини. Нью Йорк, 1990. Т. 2. 608 с. (НТШ. Укр. архів. Регіональний зб. т. XLIX А).
184. Стрийщина: історично-мемуарний збірник Стрийщини, Скільщини, Болехівщини, Долинщини, Рожнітівщини, Журавенщини, Жидачівщини і Миколаївщини / ред. колегія: В. Лев (голова) та ін.; Комітет Стрийщини. Нью Йорк, 1993. Т. 3. 636 с. (НТШ. Укр. архів. Регіональний зб. т. XLIX Б).
185. Стрілецькі пісні: для чоловічого та мішаного хорів / Львівська національна філармонія; Львівська національна наукова бібліотека імені В. Стефаника; передмова і музична редакція Володимира Сивохопа, Володимира Пасічника; упорядкування біографічного матеріалу Володимира Пасічника. Львів: Простір-М, 2018. 120 с.
186. Творчий звіт лауреата фестивалю України. *Ленінська молодь*. 1958. 28 бер.

187. Телюк М. Серце віддане пісні. Нариси з історії навчальної, творчої та просвітницької діяльності чоловічої хорової капели «Буревісник»: навч. посібник. Львів: Вид-во НУ «Львівська політехніка», 2008. 104 с.
188. Тимофіїв М. Композитор Василь Якуб'як. Чернівці: Друк Арт, 2014. 296 с.
189. Трушнікова Э. Творческий путь и рост Львовской народной хоровой капеллы (руководитель заслуженный артист УССР Е. Д. Вахняк): дипломная работа / ЛГК им. Н. В. Лысенко. Львов, 1964. 63 с.
190. Українська душа. Київ: Фенікс, 1992. 128 с.
191. Українська музика: місячник (1937–1939): систематичний покажчик змісту журналу / упоряд.: Р. Мисько-Пасічник, В. Пасічник. Львів, 2003. 60 с.
192. Український Студіо-Хор. *Українська музика*. 1939. № 2. С. 60.
193. Ферендович М. Диригент Омелян Плешкевич у хоровому русі Львова тридцятих років XX століття. *Українська музика*. Львів, 2016. Ч. 4 (22). С. 54–59.
194. Ферендович М. В. Диригентське мистецтво в музичному просторі Львова першої третини XX століття (джерелознавчий аспект): дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. 282 с.
195. Ферендович М. Невідомий мистець – диригент Іван Охримович. *Lwowsko-Rzeszowskie zeszyty naukowe=Львівсько-Ряшівські наукові зошити: Sacrum i profanum w kulturze=Sacrum i profanum в культурі* / red. nauk. G. Grzybek, Т. Дубровний. Lwów–Rzeszów=Львів–Ряшів, 2016. Т. 3. С. 73–78.
196. Фестиваль хоров «Таллин – 75»: програма / Министерство культуры Эстонской ССР. Таллин, 1975. 64 с.
197. Ханик Л. Р. Історія хорового товариства «Боян». Львів: Вищий державний музичний інститут ім. М. В. Лисенка, 1999. 123 с.
198. Хор потребує уваги і турботи [Підписанти: Людкевич С., Колесса М., Кос-Анатольський А., Кармалюк П., Козак Є., Вахняк Є., Паїн І., Пелехатий Д., Луців Ю., Пекар В.]. *Вільна Україна*. 1972. 22 жовт. (№ 209).

199. Цегельський А. Музичне життя в Духовній семінарії у Львові. *Українська Музика*. 1938. № 9–10. С. 170–172; передрук: *Українська музика*. 2014. Ч. 3 (13). С. 110–112.
200. Целевич Ю. Історія Скиту Манявського (Репринт вид.: Львів, 1887) / передм.: І. Скрипник. Чернівці: Чернівецька облдрукарня, 1993. 136 с.
201. Церлюк-Аскадська С. Звучать хори Леонтовича. *Вільна Україна*. 1977. 14 груд. (№ 244).
202. Ч. В. Концерт Співочих товариств «Бояна» і «Сурми». *Діло*. 1935. 19 квіт. (№ 103). С. 6.
203. Ч. В. Концерт з творів Баха й Генделя. *Діло*. 1935. 19 лист. (№ 309). С. 15.
204. Чабаненко Є. [Концерт учнів О. Бандрівської та Л. Улуханової]. *Українська Музика*. 1939. № 4. С. 115–116.
205. Черепанин М. Музична культура Галичини (друга половина XIX – перша половина XX століття): монографія. Київ: Вежа, 1997. 328 с.
206. Чупашко І. Володимир Василевич. Воля і доля. Львів: Афіша, 2008. 216 с.
207. Чупашко І. Михайло Антків. Присутність. Львів: Колір ПРО, 2013. 206 с.
208. Чупашко І. Особливості виконавської майстерності Євгена Вахняка та Володимира Василевича. *Народознавчі зошити*. 2011. № 3 (99). С. 497–502.
209. Чучман В. Гуцульська тематика в репертуарі заслуженої хорової капели України «Боян» ім. Є. Вахняка. *Українська музика*. Львів, 2017. Ч. 3 (25). С. 102–109.
210. Чучман В. Диригент Євген Вахняк: творчі контакти з сучасниками. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Львів, 2017. Вип. 18. С. 113–126.
211. Чучман В. Диригент Євген Вахняк: творчі контакти з сучасниками. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія: тези доповідей Міжнародної наукової конференції (Львів, 24 листоп. 2017 р.)*. Львів: Растр-7, 2017. С. 125–128.

212. Чучман В. Диригентська творчість Євгена Вахняка. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія*: тези доповідей Міжнародної наукової конференції (Львів, 25 листоп. 2016 р.). Львів: Растр-7, 2016. С. 100–103.
213. Чучман В. Диригентська школа Євгена Вахняка на тлі хорової культури України. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 26. С. 246–262.
214. Чучман В. Диригентський почерк Євгена Вахняка. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Київ: Міленіум, 2017. Вип. 2 (9). С. 263–269.
215. Чучман В. Диригентсько-педагогічна спадщина Євгена Вахняка. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія*: тези доповідей Всеукраїнської наукової конференції (Львів, 30 листоп. 2018 р.). Львів: Растр-7, 2018. С. 75–78.
216. Чучман В. Диригентсько-хорова творчість Євгена Вахняка як зразок соціокультурного менеджменту. *Менеджмент соціокультурної діяльності*: колективна монографія / упоряд. О. Козаренко, наук. ред. В. Пасічник. Львів: Растр-7, 2018. С. 134–145.
217. Чучман В. Євген Вахняк: диригент і педагог. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Львів, 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 107–117.
218. Чучман В. Євген Вахняк і Зиновій Демцюх: паралелі життєтворчості. *Українська музика*. Львів, 2019. Ч. 1 (31). С. 5–13.
219. Чучман В. Композиторська творчість Євгена Вахняка. *Молодий вчений*. 2017. № 7. С. 99–104.
220. Чучман В. Сакральне в життєтворчості диригента Євгена Вахняка. *Lwowsko-Rzeszowskie zeszyty naukowe=Львівсько-Ряшівські наукові зошити: Sacrum i profanum w kulturze=Sacrum i profanum в культурі* / red. nauk. G. Grzybek, Т. Дубровний. Lwów–Rzeszów=Львів–Ряшів, 2016. Т. 3. С. 53–61.

221. Шатова І. О. Стилєві основи Одеської хорової школи: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2005. 18 с.
222. Шематизмъ всего клира греко-католицкои Епархіи Станиславѳвскои. Станиславовъ, 1907. 315 с.
223. Шематизмъ всего клира греко-католицкои Епархіи Станиславѳвскои. Станиславовъ, 1909. 235 с.
224. Шематизмъ всего клира греко-католицкои Епархіи Станиславѳвскои. Станиславовъ, 1910. 351 с.
225. Шематизмъ всего клира греко-католицкои Епархіи Станиславѳвскои. Станиславовъ, 1911. 335 с.
226. Шематизмъ всего клира греко-католицкои Епархіи Станиславѳвскои. Станиславовъ, 1912. 338 с.
227. Шематизмъ всего клира греко-католицкої Епархії Станиславївскої. Станиславїв, 1913. 337 с.
228. Шематизмъ всего клира греко-католицкої Епархії Станиславївскої. Станиславїв, 1914. 339 с.
229. Шематизмъ всего клира греко-католицкої Епархії Станиславївскої. Станиславїв, 1925. 325 с.
230. Шипайло Р. Недостачі наших хорів. *Українська музика*. 1937. № 5/6. С. 77.
231. Шляхами золотого Поділля: регіональний історично-мемуарний збірник Тернопільщини / ред. колегія: С. Конрад, В. Мацьків, Р. Миколаєвич, Б. Остапюк. 2-ге Видання Комітету «Тернопільщина». Філадельфія, ПА, 1983. Т. 1. 288 с. (НТШ в ЗСА. Укр. архів НТШ. т. XXI).
232. Шляхами золотого Поділля: регіональний збірник Тернопільщини / ред. колегія: В. Лев, Г. Лужницький, Р. Миколаєвич, В. Мацьків. Філадельфія, Па, 1970. Т. 2. 229 с. (НТШ в ЗСА. Укр. архів НТШ. т. XXI).
233. Шляхами золотого Поділля. Тернопільщина і Скалатщина: регіональний історично-мемуарний збірник / ред. колегія: Р. Миколаєвич (голова), П. Гайда, М. Кінасевич, О. Кравченко, В. Мацьків, Б. Остап'юк,



- О. Сосновська. Нью-Йорк, Париж, Сідней, Торонто: Регіональне Об'єднання ТЕРНОПІЛЬЩИНА, Філадельфія, Па., ЗСА, 1983. Т. III. 846 с. (НТШ. Укр. архів. т. XXXV).
234. Шнерх С. Незмовкна пісня / ред.-упоряд. О. Шнерх. Львів: ТеРус. 216 с.
235. Шніцар В. До історії створення капели «Трембіта». *Музикознавчі студії*. Львів, 2004. Вип. 9. С. 103–110.
236. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість: монографія у 2 т. Львів: ПП «Бінар-2000», 2005. Т. 1: (1879–1939). 636 с.
237. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість: монографія у 2 т. Жовква: Місіонер, 2009. Т. 2: (1939–1979). 360 с.
238. Юнг К. Г. Психологические типы / пер. С. Лорие; под общ. ред. В. В. Зеленского. Москва: Университетская книга, 1998. 720 с.
239. Ямінська А. Львівський студентський. *Культура і життя*. 1972. 11 черв. (№ 45).
240. Ясиновський Ю. З історії музики західноукраїнських земель XVI–XVII ст. *Українське музикознавство*. Київ, 1986. Вип. 21. С. 107–112.
241. Ясіновський Ю. Манявський скит як найбільший центр болгарського напіву в Україні. *Калофонія: науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії*. Львів: Вид-во УКУ, 2014. Ч. 7. С. 244–260.
242. Ясіновський Ю. Митрополит Андрей Шептицький і церковна музика Галичини (у 150-ту річницю від дня народження). *Українська Музика*. 2015. № 3. С. 5–16.
243. Ясіновський Ю. Між Сходом і Заходом: українська музика на шляху від середньовіччя до ранньоновітнього часу. *Musica Galiciana*. Rzeszów, 1997. Т. 1. S. 35–41.
244. Ясіновський Ю. Музична культура Галицько-Волинського князівства. *Musica Galiciana* / pod red. L. Mazepy. Rzeszów, 2000. Т. 5. S. 11–22.
245. Mazepa L. Życie muzyczne dawnego Lwowa (XIII–XVII wiek). *Musica Galiciana* / pod red. Leszka Mazepy. Rzeszów, 1997. Т. 1. S. 13–34.

246. Mazepa T. Lwowskie towarzystwa muzyczne. *Musica Galiciana* / pod red. L. Mazepy. Rzeszów, 2005. T. 9. S. 43–65.
247. Nidecka E. Tradycja muzyki chóralnej w kontekście twórczości kompozytorów lwowskich. *Musica Galiciana : Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-księżęcej do roku 2000)* / pod red. L. Mazepy. Rzeszów, 2005. T. 9. S. 75–81.

### Електронні джерела:

248. Бенч О. Хорова методика Павла Муравського. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2014. № 4. С. 12–17.  
URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys\\_2014\\_4\\_4](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Chasopys_2014_4_4) (дата звернення: 30.12.2018).
249. Гуманитарная соционика. URL: <https://socioniks.net> (дата звернення: 30.12.2018).
250. Психология личности: словарь-справочник / ред.: П. П. Горностай, Т. М. Титаренко. Киев: Рута, 2001.  
URL: [http://www.studmed.ru/view/gornostay-ptitarenko-tred-psihologiya-lichnosti-slovar-spravochnik\\_f452f0bca2e.html](http://www.studmed.ru/view/gornostay-ptitarenko-tred-psihologiya-lichnosti-slovar-spravochnik_f452f0bca2e.html) (дата звернення: 30.12.2018).
251. «Слово о полку Ігоревім» та українські коментарі.  
URL: <http://litopys.org.ua/links/inslovo.htm> (дата звернення: 30.12.2018).
252. Трегуб Г. Павло Муравський: «Наука дає багато, але ще більше – природа». *Тиждень*. 2014. 19 лип. URL: <http://tyzhden.ua/Culture/114263> (дата звернення: 30.12.2018).
253. Хорове мистецтво України та його подвижники: матеріали V Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції (м. Дрогобич, 20–21 жовтня 2016 року) / редкол.: І. Л. Бермес, В. В. Полюга. Дрогобич: Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2016. 282 с.  
URL: [http://ddpu.drohobych.net/?page\\_id=5182](http://ddpu.drohobych.net/?page_id=5182) (дата звернення: 30.12.2018).

254. Хорове мистецтво України та його подвижники: матеріали VI Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції (м. Дрогобич, 19–20 жовтня 2017 року) / редкол.: І. Л. Бермес, В. В. Полюга. Дрогобич: Редакційно-видавничий відділ ДДПУ ім. І. Франка, 2017. 358 с. URL: <http://ddpu.drohobych.net/konf-xorove-mystectvo> (дата звернення: 30.12.2018).
255. DIASPORIANA.ORG.UA. Електронна бібліотека. URL: <http://diasporiana.org.ua/> (дата звернення: 22.01.2019).
256. LIBRARIA. Архів української періодики. Видання. Діло. URL: <https://libraria.ua/all-titles/group/192/> (дата звернення: 12.01.2019).

### **Інтерв'ю:**

257. Інформатор: Головка Володимир Семенович, 1946 р. н. Інтерв'юер: Чучман Василь Мар'янович. Дата інтерв'ю: 24.06.2015 р. Місце проведення інтерв'ю: м. Львів.
258. Інформатор: Демцюх Зиновій Миколайович, 1943 р. н. Інтерв'юер: Чучман Василь Мар'янович. Дата інтерв'ю: 21.04.2018 р. Місце проведення інтерв'ю: м. Львів.
259. Інформатор: Дерев'янка Богдан Петрович, 1942 р. н. Інтерв'юер: Чучман Василь Мар'янович. Дата інтерв'ю: 06.07.2016 р. Місце проведення інтерв'ю: м. Львів.
260. Інформатор: Микитка Тарас Остапович, 1939 р. н. Інтерв'юер: Чучман Василь Мар'янович. Дата інтерв'ю: 05.05.2017 р. Місце проведення інтерв'ю: м. Львів.

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ДЕРЖАВНИЙ ВИЩИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ЗАКЛАД  
«ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА»

**ЧУЧМАН ВАСИЛЬ МАР'ЯНОВИЧ**

УДК 78.087.68.071.2 (477.83/.86) "19"Є.Вахняк (092)

**ДОДАТКИ ДО ДИСЕРТАЦІЇ**

**ТВОРЧА СПАДЩИНА ЄВГЕНА ВАХНЯКА  
В ХОРОВІЙ ТРАДИЦІЇ ГАЛИЧИНИ**

26.00.01 – «Теорія та історія культури»

Івано-Франківськ – 2019

## ЗМІСТ

|            |                                                                                          |     |
|------------|------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Додаток А. | Список публікацій Чучмана В. М. та відомості про апробацію результатів дослідження ..... | 3   |
| Додаток Б. | Життєпис Євгена Вахняка .....                                                            | 6   |
| Додаток В. | Список джерел до життєпису Є. Вахняка .....                                              | 77  |
| Додаток Д. | Нотографія музичних творів Є. Вахняка .....                                              | 90  |
| Додаток Ж. | Стенограми інтерв'ю з учнями та хористами Є. Вахняка:                                    |     |
|            | Ж1. Стенограма інтерв'ю з Володимиром Головком .....                                     | 94  |
|            | Ж2. Стенограма інтерв'ю з Зиновієм Демцюхом .....                                        | 105 |
|            | Ж3. Стенограма інтерв'ю з Богданом Дерев'янком .....                                     | 112 |
|            | Ж4. Стенограма інтерв'ю з Тарасом Микиткою .....                                         | 126 |
| Додаток З. | Фотодокументи (фото з коментарями, графічні файли на Диску 1) .....                      | 130 |
| Додаток И. | Аудіодокументи (фото конвертів грамплатівок, аудіофайли на Диску 1):                     |     |
|            | И1. Студентський хор Львівської консерваторії ім. М. Лисенка (1971) ...                  | 152 |
|            | И2. Заслужена хорова капела зв'язківців (1973) .....                                     | 155 |
| Додаток К. | Відеодокументи (описи та стенограми телепередач, відеофайли на Дисках 2, 3):             |     |
|            | К1. Концерт заслуженої хорової капели «Боян».                                            |     |
|            | Диригент Євген Вахняк (1989) .....                                                       | 158 |
|            | К2. Телепередача «Майстер срібних тонів.                                                 |     |
|            | Диригент Євген Вахняк» (1993) .....                                                      | 160 |
|            | К3. Телепередача «У мажорі і мінорі. Борис Кудрик». Частина 2 .....                      | 165 |
|            | К4. Телепередача «Акорди. Марія Процев'ят». Частина 1 .....                              | 166 |
|            | К5. Телепередача «Маестро Євген Вахняк». 2 ч. (2013) .....                               | 169 |
| Диск 1.    | Графічні файли Додатку З та аудіофайли Додатку И .....                                   | 177 |
| Диск 2.    | Відеофайли Додатків К1, К2 .....                                                         | 178 |
| Диск 3.    | Відеофайли Додатків К3, К4, К5 .....                                                     | 179 |

## Додаток А.

### Список публікацій Чучмана В. М. та відомості про апробацію результатів дослідження

#### Статті у фахових виданнях, рекомендованих МОН України

1. Чучман В. Євген Вахняк: диригент і педагог. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Львів, 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 107–117.
2. Чучман В. Гуцульська тематика в репертуарі заслуженої хорової капели України «Боян» ім. Є. Вахняка. *Українська музика*. Львів, 2017. Ч. 3 (25). С. 102–109.
3. Чучман В. Диригент Євген Вахняк: творчі контакти з сучасниками. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Львів, 2017. Вип. 18. С. 113–126.
4. Чучман В. Диригентська школа Євгена Вахняка на тлі хорової культури України. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса: Астропринт, 2019. Вип. 26. С. 266–282.
5. Чучман В. Євген Вахняк і Зиновій Демцюх: паралелі життєтворчості. *Українська музика*. Львів, 2019. Ч. 1 (31). С. 5–13.

#### Статті у фахових виданнях, включених до міжнародних наукометричних баз

6. Чучман В. Диригентський почерк Євгена Вахняка. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Київ: Міленіум, 2017. Вип. 2 (9). С. 263–269.

#### Статті в інших наукових видавництвах

7. Чучман В. Сакральне в життєтворчості диригента Євгена Вахняка. *Lwowsko-Rzeszowskie zeszyty naukowe=Львівсько-Ряшівські наукові зошити: Sacrum i profanum w kulturze=Sacrum i profanum в культурі* / red. nauk. G. Grzybek, Т. Дубровний. Lwów–Rzeszów=Львів–Ряшів, 2016. Т. 3. С. 53–61.
8. Чучман В. М. Композиторська творчість Євгена Вахняка. *Молодий вчений*. 2017. № 7. С. 99–104.
9. Чучман В. Диригентсько-хорова творчість Євгена Вахняка як зразок соціокультурного менеджменту. *Менеджмент соціокультурної діяльності: колективна монографія* / упоряд. О. Козаренко, наук. ред. В. Пасічник. Львів: Растр-7, 2018. С. 134–145.

### Публікації у формі тез доповідей на конференціях

10. Чучман В. Диригентська творчість Євгена Вахняка. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія*: тези доповідей Міжнародної наукової конференції (Львів, 25 листоп. 2016 р.). Львів: Растр-7, 2016. С. 100–103.
11. Чучман В. Диригент Євген Вахняк: творчі контакти з сучасниками. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія*: тези доповідей Міжнародної наукової конференції (Львів, 24 листоп. 2017 р.). Львів: Растр-7, 2017. С. 125–128.
12. Чучман В. Диригентсько-педагогічна спадщина Євгена Вахняка. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія*: тези доповідей Всеукраїнської наукової конференції (Львів, 30 листоп. 2018 р.). Львів: Растр-7, 2018. С. 75–78.

### Відомості про апробацію результатів дослідження

Матеріали дисертації обговорювались на засіданнях наукового міжкафедрального семінару Навчально-наукового інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». Результати дослідження апробовані автором на таких наукових конференціях:

1. Міжнародна науково-практична конференція «Sacrum et profanum в культурі». Львів, 3–4 листопада 2015 р. Тема доповіді: «Сакральна музика в диригентському репертуарі Євгена Вахняка». Форма участі: очна (виступ із доповіддю, публікація статті);
2. Звітна наукова конференція Львівського національного університету імені Івана Франка за 2015 рік. Львів, 4 лютого 2016 р. Тема доповіді: «Роль Дмитра Котка в процесі становлення професійного хорового виконавства Галичини». Форма участі: очна (виступ із доповіддю);
3. Міжнародна наукова конференція «Мистецька культура: історія, теорія, методологія». Львів, 25 листопада 2016 р. Тема доповіді: «Диригентська творчість Євгена Вахняка». Форма участі: очна (виступ із доповіддю, публікація тез);
4. Міжнародна наукова конференція «Синергетична природа культури: наукова рефлексія над взаємодією Ероса та Етоса». Львів, 30 листопада – 2 грудня 2016 р. Тема доповіді: «Етичні виміри життєтворчості Євгена Вахняка». Форма участі: очна (виступ із доповіддю);
5. Звітна наукова конференція Львівського національного університету імені Івана Франка за 2016 рік. Львів, 7 лютого 2017 р. Тема доповіді: «Євген Вахняк: період становлення особистості (1912-1939)». Форма участі: очна (виступ із доповіддю);

6. Щорічна звітна наукова конференція кафедр Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 13 лютого 2017 р. Тема доповіді: «Мистецька постать диригента Євгена Вахняка». Форма участі: очна (виступ із доповіддю);
7. Міжнародна наукова конференція «Мистецька культура: історія, теорія, методологія». Львів, 24 листопада 2017 р. Тема доповіді: «Диригент Євген Вахняк: творчі контакти з сучасниками». Форма участі: очна (виступ із доповіддю, публікація тез);
8. Звітна наукова конференція Львівського національного університету імені Івана Франка за 2017 рік. Львів, 8 лютого 2018 р. Тема доповіді: «Творчі контакти диригента Євгена Вахняка з львівськими композиторами». Форма участі: очна (виступ із доповіддю);
9. XXIX березнева наукова сесія Музикознавчої комісії Наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка. Львів, 22 березня 2018 р. Тема доповіді: «Феномен життєтворчості диригента Євгена Вахняка». Форма участі: очна (виступ із доповіддю);
10. Щорічна звітна наукова конференція кафедр Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 28 березня 2018 р. Тема доповіді: «Типологічні аспекти диригентської творчості Євгена Вахняка». Форма участі: очна (виступ із доповіддю);
11. Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність». Одеса, 19-20 квітня 2018 р. Тема доповіді: «Диригентська школа Євгена Вахняка на тлі хорової культури України». Форма участі: очна (виступ із доповіддю);
12. Міжнародна наукова конференція «Event-менеджмент та кітч в полікультурному просторі». Львів, 2 – 4 грудня 2018 р. Тема доповіді: «Кітч в українському хоровому виконавстві: pro et contra». Форма участі: очна (виступ із доповіддю);
13. VI Всеукраїнська наукова конференція «Мистецька культура: історія, теорія, методологія». Львів, 30 листопада 2018 р. Тема доповіді: «Диригентсько-педагогічна спадщина Євгена Вахняка». Форма участі: очна (виступ із доповіддю, публікація тез);
14. Звітна наукова конференція Львівського національного університету імені Івана Франка за 2018 рік. Львів, 7 лютого 2019 р. Тема доповіді: «Станіслав Людкевич і Євген Вахняк: творчі взаємини митців». Форма участі: очна (виступ із доповіддю).



## Додаток Б

### Життєпис Євгена Вахняка

Творчість диригента, педагога та композитора Євгена Дмитровича Вахняка залишила помітний слід в історії української музичної культури ХХ ст. Диригентська та педагогічна діяльність митця сприяла формуванню цілого виконавського пласта у вітчизняному хоровому мистецтві. Під впливом його творчої особистості виросло декілька поколінь диригентів, сформувалася виконавська манера багатьох хорових колективів. Його виконавська, теоретично-методологічна та композиторська спадщина потребують належного наукового опрацювання. Дотепер не існувало ані окремого наукового дослідження, присвяченого творчості Є. Вахняка, ані його наукового життєпису.

Найбільш змістовним виданням, що висвітлює життя та творчий шлях Є. Вахняка є книга колишнього багаторічного старости заслуженої хорової капели України «Боян» ім. Є. Вахняка Володимира Лиги «І проросте посіяне зерно»<sup>1</sup>. Вона містить біографічний нарис про диригента та керовану ним капелу працівників зв'язку, а також спогади деяких його учнів, колег та хористів. Багато викладеного у цій книзі записано зі слів Маестро. Майже весь композиторський доробок Є. Вахняка, представлений оригінальними хоровими творами, обробками народних пісень та перекладами для хору, а також солоспівами та творами для фортепіано, упорядкував і видав один із його учнів Олег Підківка<sup>2</sup>.

У спробі створення наукового життєпису Є. Вахняка за джерела нам слугуватимуть: архівні документи; матеріали музейних фондів; шематизми греко-католицької церкви; авторські публікації та рукописи Є. Вахняка; книги, статті, рецензії, пресові публікації, присвячені творчості диригента або подіям та фактам, що стосуються його творчої біографії; спогади колег, учнів та хористів Є. Вахняка; праці істориків, краєзнавців та музикознавців, що описують суспільно-історичні процеси, соціокультурні та мистецькі середовища в яких відбувалося формування творчої особистості митця.

Дитячі роки Є. Вахняка минули на Прикарпатті. Його мала батьківщина – місто Надвірна. Воно розташоване у передгір'ї українських Карпат на правому березі річки Бистриці-Надвірнянської, що в давнину називалася Чорною Бистрицею. Ще за часів Галицько-Волинського князівства через цю місцевість пролягав міжнародний торгівельний шлях. У першій письмовій згадці про місто, яка датується 23 січня 1578 р., йдеться про новозасноване на землях с. Пнів містечко, що мало назву Краснодарів. Сучасна назва міста

<sup>1</sup> Лига В. І проросте посіяне зерно. Євген Вахняк: людина, митець, педагог. Львів: Дивосвіт, 2001. 112 с.

<sup>2</sup> Вахняк Є. Хорові твори, солоспіви, твори для фортепіано / упоряд., вст. стаття О. Підківка. Львів, 2003. 96 с.

(Надвірна) утвердилась близько 1589 р. У другій половині XIV–XV ст. на його території була фортифікаційна споруда, руїни якої дотепер збереглися у міському парку. Історик та краєзнавець Павло Сіреджук стверджує, що це була потужна оборонна фортеця і вважає Надвірнянський замок найдавнішим замком Галицької Гуцульщини<sup>3</sup>. На думку історика Ростислава Гандзюка, місто постало набагато раніше, ніж про нього згадується в документах, однак, питання, хто був його засновником поки що залишається відкритим, а історія Надвірнянського замку й досі оповита таємницею часу<sup>4</sup>. У XVI–XVIII ст. Надвірною володіли магнати Куропатви, які наприкінці XVI ст. спорудили Пнівський замок, що став центром управління містом і, одночасно, житлом магнатів та оборонним укріпленням. До спорудження Станиславівської фортеці це була наймогутніша твердиня в Галичині<sup>5</sup>. Непроступність замку забезпечувала добре продумана система штучних засобів безпеки, зокрема підземних ходів. Щодо останніх, краєзнавець Михайло Максим'юк вказує на існування декількох народних переказів. За одним з них, існував підземний хід від Пнівського замку до нинішнього парку в Надвірній, тобто до колишнього Надвірнянського замку. За іншим переказом, підземний хід з'єднував Пнівський замок зі Скитом Манявським<sup>6</sup>.

Р. Гандзюк дослідив, що на початку XVII ст. в Надвірній діяла українська церква Різдва Христового, що мала декілька дочірніх церков. Після того як у 1785 р. австрійською владою було закрито Манявський Скит, усе його нерухоме майно підлягало продажу. У 1793 р. головний монастирський храм Воздвиження Чесного Хреста придбала надвірнянська домініальна влада. Церкву розібрали, перевезли до Надвірної й звели на вулиці Делятинській, мабуть, на місці старого храму. Відтоді в усіх церковних документах вона значилася як церква Благовіщення Пречистої Діви Марії. Чому змінили назву храму, достеменно невідомо. Можливо, на цьому місці раніше вже стояла церква з такою назвою, а можливо, освячення перенесеного храму відбулося на свято Благовіщення. У 1817 р. поблизу храму вимурували будинок для пароха, а в 1880 – для сотrudників. В 1840 р. на вулиці Долишній побудували дерев'яну церкву Покрови Пречистої Діви Марії. До 1914 р. парохіальною була церква Благовіщення, в ній відбувалися богослужіння протягом цілого року, а в церкві Покрови відправляли тільки на другий день Різдвяних і Великодніх свят. Надвірнянська парохія мала

<sup>3</sup> Сіреджук П. Надвірнянський замок. *Грегіт*. 2014. Ч. 10. С. 45–46; передрук: *Грегіт*. 2014–2015. Ч. 12–13. С. 82–83.

<sup>4</sup> Гандзюк Р. Надвірна. Історичний нарис. Від найдавніших часів до наших днів. Івано-Франківськ: Сіверсія, 1999. С. 20–23.

<sup>5</sup> Там само. С. 28–35.

<sup>6</sup> Максим'юк М. Твердиня у передгір'ї Карпат (з історії Пнівського Замку). *Грегіт*. 2004. Ч. 9. С. 40–44; передрук: *Грегіт*. 2014–2015. Ч. 12–13. С. 77–80.

три дочірні церкви: у Стримбі, Назавизові і Лоевій. При парохіальній церкві діяли братство тверезості, товариство Апостольської молитви та Марійська дружина<sup>7</sup>.

У 1894 р. в Надвірній відкрито першу в Надвірнянському повіті читальню, а в 1908 р. засновано філію товариства «Просвіта»<sup>8</sup>. Сучасник тих подій Михайло Дем'янчук<sup>9</sup> згадує: «При читальні існував здавна мішаний хор і діяв аматорський гурток. Хор співав у церкві у великі свята, вивчав також світські пісні і влаштовував власні концерти з такої чи іншої нагоди»<sup>10</sup>. У 1908 р. в Надвірній відбулися урочистості з нагоди 40-річчя створення «Просвіти» на яких виступив хор, а драмгуртківці поставили п'єсу «Ворожбит». Одним із акторів-аматорів, що брали участь у тій виставі, був цитований вище М. Дем'янчук<sup>11</sup>. Серед диригентів, що керували хором до Першої світової війни М. Дем'янчук згадує вчителя народної школи Устіяновича, студ. Юрія Срібного. Після 1920 р. хором диригували о. Іван Луцик, інж. Юрій Цибрівський та д-р. Микола Николайчук.

За словами Є. Вахняка в репертуарі цього хору були такі твори: «Заповіт» К. Стеценка; «Веснівка» В. Матюка; «Непереглядною юрбою» Д. Січинського; «Пряля» М. Леонтовича; «Брязнули ключики по столу», «Татунцю старенький» та «Жовнярські походи» Ф. Колесси. Часто у концертах разом з хором виступав оркестр народних інструментів<sup>12</sup>.

Хор Надвірнянської філії «Просвіти» проіснував аж до 1939 року. Після того, як радянські війська вступили до Надвірної і діяльність всіх українських громадських організацій, в тому числі й «Просвіти», була заборонена, хор ще деякий час працював при читальні, але, влаштувавши всього лише один виступ, самоліквідувався<sup>13</sup>.

Крім культурно-просвітницької діяльності просвітяни прагнули покращити матеріальне становище надвірнянців та активніше залучити їх до економічного життя. З цією метою при читальнях відкривали крамниці, засновували позичкові каси, створювали різноманітні спілки<sup>14</sup>.

У 1914 р. перед Першою світовою війною в Надвірній проживало 8605 душ. З них 2935 українців, 1708 поляків і 3962 євреїв<sup>15</sup>. Більшість населення Надвірної займалося

<sup>7</sup> Гандзюк Р. Надвірна. Історичний нарис. Від найдавніших часів до наших днів. С. 59–61.

<sup>8</sup> Максим'юк М. «Просвіта» на Надвірнянщині. Надвірна: ЗАТ «Надвірнянська друкарня», 1999. С. 7–10.

<sup>9</sup> Дем'янчук Михайло (1890–1973) – уродженець Надвірної, вояк УГА, підприємець, громадський діяч. У 1939 р. емігрував до Польщі, у 1945 – до Німеччини, у 1952 – до США. Співав у хорах, вів активну підприємницьку та громадську діяльність.

<sup>10</sup> Дем'янчук М. Надвірна. *Альманах Станиславівської Землі*: збірник матеріалів до історії Станиславова і Станиславщини. Нью-Йорк; Торонто; Мюнхен, 1975. С. 814.

<sup>11</sup> Максим'юк М. «Просвіта» на Надвірнянщині. С. 18.

<sup>12</sup> Лига В. І проросте посіяне зерно. С. 11.

<sup>13</sup> Максим'юк М. «Просвіта» на Надвірнянщині. С. 36.

<sup>14</sup> Там само. С. 19.

<sup>15</sup> Шематизм всего клира греко-католицької Епархії Станиславівської. Станиславів, 1914. С. 153.

землеробством та ремісництвом. Деякі з мешканців міста працювали робітниками в тартаку (деревообробний завод), на рафінерії нафти (нафтопереробний завод), на залізниці<sup>16</sup>.

З метою підвищення освітнього рівня мешканців у Надвірній діяли курси для неграмотних. Студенти Юрій Срібний, Роман Кирчів та Лесь Гринішак організували гімназійні курси для молоді і напередодні Першої світової війни довели їх до третього гімназійного класу<sup>17</sup>.

Шкільництво в Галичині набуло особливо стрімкого розвитку після того, як у 1869 р. австрійський уряд запровадив обов'язкову освіту для дітей віком від 6 до 12 років. Хлопці навчалися окремо від дівчат. Перед Першою світовою війною в Надвірній була школа для хлопців, яка містилася в ратуші та в окремому будинку біля костелу, а також школа для дівчат, що мала власне приміщення на вулиці Костюшка. Навчання у школах здійснювалося польською мовою, але обов'язковими предметами для вивчення були українська та німецька мови, а також катехизм. Катехизацію в школах проводили сотрудники (помічники) пароха<sup>18</sup>.

Роль українського духовенства в тогочасному суспільно-культурному житті Галичини є загальновідомою. М. Дем'янчук зокрема відзначає, що українські священики багато причинилися для поширення національної свідомості, а їх співпраця із організованим українським громадянством проходила «гармонійно, без якихось розбіжностей чи непорозумінь»<sup>19</sup>. Одним із найбільш активних громадських діячів Надвірної до Першої світової війни був довголітній парох і повітовий маршалок о. Корнилій (Корнило) Мандичевський. Серед патріотичних й активних священиків М. Дем'янчук згадує також о. Івана Луцика та о. Дмитра Вахняка – батька Євгена Вахняка.

Деяку інформацію про життя та священичу діяльність о. Д. Вахняка отримуємо з шематизмів греко-католицької Єпархії Станиславської початку ХХ ст. Як свідчать ці документи, Д. Вахняк, 1881 року народження, свій іспит на атестат зрілості склав в Коломиї, згодом навчався у Львівській духовній семінарії<sup>20</sup>. Можемо припустити, що він закінчив українську державну гімназію в Коломиї, яка в 1892-1900 рр. функціонувала в якості паралельних класів при польській державній чоловічій гімназії, а вже у 1900-01 н. р. розпочала свою діяльність як самостійна освітня установа<sup>21</sup>.

У 1908 р. Д. Вахняк закінчив богословські студії<sup>22</sup>, а в 1909 р. був рукоположений<sup>23</sup> (висвячений на священика). Після свячень він був скерований на парафію церкви св. Михаїла

<sup>16</sup> Дем'янчук М. Надвірна. *Альманах Станиславівської Землі*. С. 810.

<sup>17</sup> Максим'юк М. «Просвіта» на Надвірнянщині. С. 19.

<sup>18</sup> Гандзюк Р. Надвірна. Від найдавніших часів до наших днів. С. 73.

<sup>19</sup> Дем'янчук М. Надвірна. *Альманах Станиславівської Землі*. С. 817.

<sup>20</sup> Шематизмъ всего клира греко-католицкои Епархii Станиславѳвскои. Станиславѳвъ, 1907. С. 264.

<sup>21</sup> Кочержук М. Українська державна гімназія в Коломиї 1892–1944. Коломия: Вік, 2011. С. 9.

<sup>22</sup> Шематизмъ всего клира греко-католицкои Епархii Станиславѳвскои. Станиславѳвъ, 1909. С. 194.

в містечка Кулачківці Коломийського деканату. Спочатку (1910) він був «сотрудником»<sup>24</sup> (помічником) пароха о. Теодора Левицького, а згодом (1911) – «завідателем»<sup>25</sup> (завідувачем) парохії. У 1912 р., після призначення до Кулачківців нового пароха, о. Дмитро деякий час був завідателем парохії церкви Успення Пречистої Діви Марії в с. Назірна Коломийського деканату<sup>26</sup>. В другій половині 1912 р., о. Дмитра переведено до Надвірнянського деканату і призначено сотрудником пароха церкви Благовіщення Пречистої Діви Марії о. Корнилія Мандичевського та катехитом при «шестиклясовій» (шестикласній) школі для дівчат у Надвірній<sup>27</sup>.

Дружина о. Дмитра Вахняка Мінодора походила з родини Майковських. Відомо, що її батько був ветеринаром. У подружжя Вахняків було п'ятеро дітей. Найстарша донька Марта захоплювалася поезією, писала вірші, згодом загинула в загонах УПА. Євген був другою дитиною в сім'ї. Микола загинув на фронті у 1944 р. Олег працював вчителем української мови і літератури, він помер на другий день після похорону Є. Вахняка. Наймолодша Тереза – вчителька за фахом, довгий час проживала в Коломиї.

#### **Роки дитинства (1912–1922).**

Євген Вахняк народився в Надвірній 4 грудня 1912 р. Хлопець зростав серед мальовничих краєвидів Карпат, в середовищі фольклору Прикарпаття. Цей зовнішній фактор, на нашу думку, наклав свій відбиток на характер майбутнього митця. Згодом він з великою любов'ю згадував рідні місця свого дитинства та свої перші музичні враження.

Батьки Євгена змалку прививали дітям любов до музики та поезії. Батько Євгена, о. Дмитро мав добрий голос, грав на скрипці, керував дитячим церковним хором. Мати Євгена, Мінодора добре співала та грала на фортепіано, часто акомпанувала чоловікові-скрипалеві та іншим виконавцям у концертах, що їх організовувала місцева філія товариства «Просвіта». Батьки Є. Вахняка брали активну участь в діяльності «Просвіти».

5 серпня 1914 р. в Надвірній сталася велика пожежа. Жертвами вогню стали багато адміністративних і житлових будівель, а також читальня «Просвіти». Згоріла й старовинна церква, перенесена з Манявського Скиту, тобто церква Благовіщення Пречистої Діви Марії, а також «шестиклясова» дівоча школа<sup>28</sup>. З шематизмів відомо, що сотрудники пароха, а отже і о. Дмитро з родиною, мешкали при «материчній», тобто при головній парафіяльній церкві Благовіщення Пречистої Діви Марії<sup>29</sup>. Отже, під час цієї пожежі згоріла школа для дівчат, в

<sup>23</sup> Шематизмъ всего клира греко-католицкои Епархіи Станиславѳвскои. Станиславѳвъ, 1910. С. 300.

<sup>24</sup> Там само. С. 111.

<sup>25</sup> Шематизмъ всего клира греко-католицкои Епархіи Станиславѳвскои. Станиславѳвъ, 1911. С. 107.

<sup>26</sup> Шематизмъ всего клира греко-католицкои Епархіи Станиславѳвскои. Станиславѳвъ, 1912. С. 108.

<sup>27</sup> Шематизмъ всего клира греко-католицкои Епархіи Станиславѳвскои. Станиславѳвъ, 1913. С. 152–153.

<sup>28</sup> Гандзюк Р. Надвірна. Від найдавніших часів до наших днів. С. 82.

<sup>29</sup> Шематизм ... Епархіи Станиславѳвскои. 1914. С. 153.

якій працював катехитом о. Д. Вахняк, а також будинок, у якому мешкала родина Вахняків. Як вони пережили цю страшну пожежу – не відомо. Є. Вахняк ніколи не згадував цієї події, та й не міг згадувати, адже йому на той час не виповнилося й двох років. Проте М. Дем'янчук у своїх спогадах зазначає, що «коло обох церков були резиденції священиків»<sup>30</sup>. Тож, цілком можливо, що Вахняки мешкали в будинку біля церкви Покрови, що на вул. Долішній, яку пожежа не зачепила.

На початку вересня 1914 р. Надвірну зайняли російські війська. Окупанти закривали культурно-освітні заклади, вилучали українські книжки, нищили цілі бібліотеки, що належали різним товариствам і приватним особам. Українське національне життя завмерло. Ранньою весною 1915 р. російські війська відступили, а місто зайняли австрійські війська і частини польського легіону Юзефа Пілсудського. Життя в Надвірній нормалізувалося тільки в 1916 р., коли в Галичині остаточно закріпилися австрійські війська. Знову відкрилися школи, відновили роботу культурно-освітні заклади. В листопаді 1918 р., відразу після проголошення у Львові Західноукраїнської Народної Республіки в Надвірній була сформована українська адміністрація. Встановлення української влади у Надвірній відбулося спокійно, ніхто не загинув, тільки місцеві польські шовіністи намагалися організувати кілька антиукраїнських виступів. Під час національно-визвольних змагань у лавах УГА було багато надвірнянців, деякі з них відзначалися особливо. Після того, як уряд ЗУНР разом з УГА відійшов за Збруч, 20–25 травня 1919 р. Надвірну окупували ворожі війська<sup>31</sup>.

Свої музичні здібності Є. Вахняк виявив змалку. Буваючи на репетиціях і концертах, він запам'ятовував мелодії, а прийшовши додому – награвав їх на фортепіано. Його першою вчителькою музики стала мати. А часте музикування в сімейному колі значною мірою визначило його подальшу долю. Найсильнішими музичними враженнями дитячих років Є. Вахняка стали спів та гра мандрівного бандуриста, що виступав у Надвірній і виконував кобзарські пісні, зокрема «Пісню про Байду». До кінця життя запам'яталося йому те, як на плебанії у Вахняків в найбільшій кімнаті, яку називали салоном, вояки УГА проводили репетиції вистави «Назар Стодоля». В цій виставі брала участь Євгенова тета. Сильне враження на хлопця справили також проповіді єпископа Григорія Хомишина, виголошені перед тисячами вірян під час місійної візитації до Надвірної у 1918 р. Серед перших літературних творів, з якими познайомився Євген, були патріотичні оповідання про січових стрільців, а також «Книга буття українського народу» М. Костомарова<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> Дем'янчук М. Надвірна. *Альманах Станиславівської Землі*. С. 813.

<sup>31</sup> Гандзюк Р. Надвірна. Від найдавніших часів до наших днів. С. 84–87.

<sup>32</sup> Лига В. І проросте посіяне зерно. С. 11–12.

Також змалку Є. Вахняк виявив здібності до вивчення іноземних мов. В дитинстві він приватно вивчав німецьку мову у вчительки-німкені пані Бурхардової. В день народження або іменин батьків Євгена вона складала віршовані привітання, які малий Євген вивчав напам'ять і, рано-вранці, підійшовши до ліжка мами або тата, з хвилюванням декламував, а потім, поцілувавши солінізанта (іменинника), вручав записаними на листівці. Пам'ять про цю традицію Є. Вахняк зберігав протягом усього життя<sup>33</sup>.

В особовій справі Є. Вахняка<sup>34</sup>, яка зберігається в архіві Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, між іншими документами підшито дві власноручні автобіографії митця. Одна з них<sup>35</sup>, без зазначеної дати, написана, на нашу думку, в 1962 р. у зв'язку з призначенням Є. Вахняка виконувачем обов'язків завідувача кафедри музично-педагогічного факультету. Друга<sup>36</sup> датована 19 лютим 1965 р. Обидва документи, доповнюючи один одного, дають нам деяку інформацію про роки навчання Є. Вахняка.

У першій автобіографії Є. Вахняк пише: «Там [в Надвірній я] почав навчатись в початковій школі»<sup>37</sup>. Очевидно, він почав навчання у вищезгаданих «шестиклясовій» школі для хлопців, якої, ймовірно, так і не закінчив, оскільки в 1921 р. його батька було призначено парохом церкви Воскресення Христового в селі Сороки Городенського деканату<sup>38</sup>. В другій автобіографії читаємо наступне: «батько працював в неповній середній школі на посаді учителя»<sup>39</sup>. Ми знаємо, що батько Є. Вахняка був катехитом при «шестиклясовій» школі для дівчат у Надвірній. В Сороках була «триклясова» школа<sup>40</sup>. Цілком можливо, що о. Дмитро вчителював і в ній. Звичайно, що в часи радянської режиму Є. Вахняк не міг писати в автобіографії, що його батько був катехитом чи священником. Той факт, що батько працював вчителем у школі, дозволяв Є. Вахняку заповнювати графу «соціальне походження» словом «службовець»<sup>41</sup>.

Як у Надвірній, в Сороках о. Дмитро брав активну участь у громадському житті та просвітянських акціях за що його любили і поважали. При церкві діяло братство тверезості, при читальні «Просвіти» працював кооператив і молочарня, засновано хор. Під час різдвяних свят селом ходили ватаги колядників до яких приєднувалися малий Євген і його старша сестра Марта<sup>42</sup>. Любов до національних традицій, зокрема до колядок і щедрівок, залишилася

<sup>33</sup> Лига В. І проросте посіяне зерно. С. 11–12.

<sup>34</sup> Особова справа Вахняка Євгена Дмитровича. *Архів ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. 49 арк.

<sup>35</sup> Там само. Арк. 8.

<sup>36</sup> Там само. Арк. 14.

<sup>37</sup> Там само. Арк. 8.

<sup>38</sup> Шематизм всего клира греко-католицької Епархії Станиславівської. Станиславів, 1925. С. 37–38.

<sup>39</sup> Особова справа Вахняка Євгена Дмитровича. *Архів ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. Арк. 14.

<sup>40</sup> Шематизм ... Епархії Станиславівської. 1925. С. 37–38.

<sup>41</sup> Особова справа Вахняка Є. Д. *Архів ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. Арк. 2.

<sup>42</sup> Лига В. І проросте посіяне зерно. С. 12–13.

у Є. Вахняка на все життя. Згодом його учень Володимир Головка розповідав, що Євген Дмитрович дуже любив коли до нього додому приходили колядувати і, при цьому, гарно співали на декілька голосів. Таких колядників він дуже радо зустрічав, вгощав і запрошував приходити ще наступного року. Хоч в радянські часи це було не зовсім безпечно, в його домі щороку бували колядники<sup>43</sup>.

### **Гімназійні роки (1923–1933).**

У 1923 р. Є. Вахняк вступив на навчання до української державної гімназії в Коломиї. В одній із його автобіографій читаємо: «Середню школу-гімназію відвідував в м. Коломия з 1923 по 1932 р., де одержав свідоцтво зрілості після матурального екзамену в 1932/33 [н.] р.»<sup>44</sup>. Цей період є надзвичайно важливим в житті Є. Вахняка, оскільки суспільна та культурно-мистецька атмосфера тогочасної Коломиї, освітні традиції гімназії, її викладацький склад та учнівське середовище справили значний вплив на формування особистості майбутнього митця.

Коломия кінця XIX – початку XX ст. була важливим центром української культури і освіти Східної Галичини. Багатим на громадсько-політичні, культурно-просвітницькі та літературно-мистецькі традиції, корені яких сягають часів знаменитої «Руської трійці». Альманах «Русалка Дністровая», виданий в Будапешті 1837 р., який засвідчив початок нової літератури на західноукраїнських землях і став ніби епіграфом до національного відродження, мав в Коломиї своїх палких послідовників. Серед них о. Микола Верещинський, який власними коштами фінансував видання творів М. Шашкевича, Я. Головацького, Г. Ількевича<sup>45</sup>.

Надзвичайно промовистим є той факт, що саме в Коломиї у 1848 р. було створено перший український аматорський театр у Галичині. Навіть у Львові тоді ще не було достатньо мистецьких сил, які б взяли на себе ініціативу створення національного театру. Організаторами українського театру в Коломиї виступили о. Микола Верещинський, Сильвестр Дрималик та о. Іван Озаркевич. Останній був натхненником всієї справи, він забезпечив театр українським репертуаром, якого тоді ще в Галичині не існувало, адаптувавши для галицького глядача твори Івана Котляревського<sup>46</sup>.

Починаючи з другої половини XIX ст. в Коломиї активно розвивається музично-концертний рух, основою якого стало музично-хорове товариство «Коломийський Боян». До його створення спричинився композитор Денис Січинський, який у 1893 р. декілька місяців жив у Коломиї і працював диригентом хору. Пізніше перебування митця в Коломиї у 1887 та

<sup>43</sup> Інтерв'ю з Головком В. С. Львів, 24.06.2015 р.

<sup>44</sup> Особова справа Вахняка Є. Д. *Архів ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. Арк. 8.

<sup>45</sup> Андрійшин С. Коломия у міжвоєнний період 1919–1939. Коломия: Вік, 2010. С. 67–68.

<sup>46</sup> Монолатій І. Цісарська Коломия. 1772–1918. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2010. С. 119–120.



1893 р. позитивно вилинуло на пожвавлення музичного життя міста. Як зазначає Стефанія Павлишин: «привернувши до музики прогресивні кола місцевої інтелігенції, Січинський дав перший поштовх розвитку професіонального музичного мистецтва на Прикарпатті»<sup>47</sup>.

Офіційно товариство «Коломийський Боян» було засноване 1895 р. У грудні того ж року було ухвалено статут і затверджене керівництво. Понад десять років «Коломийським Бояном» диригував о. Теодозій Курп'як. Згодом хором деякий час керував о. Зенон Курилович. 28 червня 1898 р. в Коломиї відбувся спільний концерт «Коломийського Бояна» та всесвітньо відомої Соломії Крушельницької. А в грудні 1903 р. хор під орудою о. Т. Курп'яка концертом вітав в Коломиї Миколу Лисенка<sup>48</sup>.

Потужним осередком культури та освіти не лише Коломиї і Покуття, а й цілої Галичини, була українська державна чоловіча гімназія. Вона, як ми вже зазначали, була заснована 1892 р. в якості паралельних українських класів при польській державній чоловічій гімназії. В 1900 р. українські класи відділено від польської гімназії і з них сформовано окрему українську державну гімназію<sup>49</sup>. Як зазначає авторка книги «Українська державна гімназія в Коломиї 1892–1944» Мирослава Кочержук: «гімназія притягнула в Коломию значні інтелектуальні та наукові сили, стимулювавши цим самим відчутний поступ в гуманітарній сфері, завдяки чому Коломия стала потужним осередком культури та освіти»<sup>50</sup>.

Викладачі гімназії були надзвичайно діяльними людьми, вони брали активну участь у всіх ділянках життя української спільноти. Це були знані на той час поети, драматурги, фольклористи, публіцисти, автори перекладів, видавці й диригенти, засновники й фундатори різних товариств, громадських організацій, фондів, учнівських бурс. Коротко зупинимось лише на декількох найбільш показових персоналіях.

Орест Кузьма (1893–1968) – педагог, громадський діяч, есперантист, фотограф та садівник. Засновник першого в Україні товариства есперантистів «Прогрес» («Поступ»), першого українського есперантського періодичного видання «Україна Стельо» («Зоря України»), автор першого українського підручника з мови есперанто. В гімназії викладав природознавство, фізику та хімію, керував есперантським гуртком та гуртком фотографів. Стрілець УСС<sup>51</sup>.

Дмитро Николишин (1884–1950) – письменник, поет, драматург, літературознавець, перекладач. В гімназії викладав латинську, грецьку та українську мови, завідував бібліотекою для учнів. Був керівником церковного хору та хору жіночої гімназії, членом виділу

<sup>47</sup> Павлишин С. Денис Січинський. Київ: Музична Україна, 1980. С. 9.

<sup>48</sup> Монолатій І. Цісарська Коломия. С. 130–132.

<sup>49</sup> Кочержук М. Українська державна гімназія в Коломиї. С. 9.

<sup>50</sup> Там само. С. 3.

<sup>51</sup> Там само. С. 73, 83, 172–177.

Українського Педагогічного Товариства, очолював драматичний гурток читальні товариства «Просвіта» ім. М. Шашкевича<sup>52</sup>.

Роман Рубінгер (1893–1964) – скрипаль, диригент, педагог, засновник і багаторічний директор Коломийської філії Музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові, засновник першого симфонічного оркестру в українському середовищі Галичини. Поручник УСС<sup>53</sup>.

Петро Франко (1890–1941) – син Івана Франка, співзасновник «Пласту», письменник, педагог, науковець-хімік, член Наукового товариства ім. Шевченка. У гімназії викладав фізкультуру та географію, керував спортивними гуртками. Організатор і комендант першого летунського (авіаційного) полку УГА<sup>54</sup>.

Роман Шипайло (1882–1944?) – педагог, диригент, публіцист, організатор пластового руху, кооператор. В гімназії викладав точні дисципліни (математику, фізику), а також навчав співу, керував гімназійним хором та оркестром, туристичним гуртком та гуртком фотографів. Перед першою світовою війною керував «Коломийським Бояном». Сотник УГА<sup>55</sup>.

Зауважмо, серед учителів та професорів гімназії було багато колишніх стрільців та старшин галицького стрілецтва. Кожен з них, незважаючи на поразку національно-визвольних змагань 1918–1920 рр., вірив у майбутнє української держави і цю віру передавав своїм учням. Активна діяльність викладачів гімназії в усіх сферах життя української спільноти викликала авторитет і мала великий вплив на гімназистів. Як слушно зазначає М. Кочержук: «Важливим чинником у формуванні світогляду та життєвих принципів коломийських гімназистів було те, що викладачі, незалежно від методів викладання, строгості чи поблажливості до учнів, виховували й учили їх перш за все власним прикладом, власним життям»<sup>56</sup>.

До першого класу гімназії, в часи навчання Є. Вахняка, приймалися діти, що закінчили чотири класи початкової школи, досягли десятирічного віку й успішно здали вступні іспити, які складалися з письмової та усної частини. Вступники писали диктант з української мови та виконували письмове завдання з математики, усно здавали іспит з релігії, української та німецької мов<sup>57</sup>.

Коломийська гімназія була навчальним закладом класичного типу. Її навчальна програма складалася з предметів обов'язкових і надобов'язкових (за бажанням). До обов'язкових входили: релігія; польська, українська, німецька, латинська і грецька мови; історія; географія; математика; природознавство; фізика; хімія; психологія; пропедевтика

<sup>52</sup> Кочержук М. Українська державна гімназія в Коломиї. С. 73, 83, 202–207.

<sup>53</sup> Там само. С. 221–225.

<sup>54</sup> Там само. С. 236–239.

<sup>55</sup> Там само. С. 245–248.

<sup>56</sup> Там само. С. 123.

<sup>57</sup> Там само. С. 15–16.

філософії. До надобов'язкових належали: малювання, ручні роботи, фізкультура, стенографія, каліграфія, історія рідного краю і спів<sup>58</sup>.

Предмет «релігія» вивчався у всіх класах, здебільшого по дві години на тиждень. Заняття в гімназії щодня починалися о восьмій годині й, незалежно від того, яким був перший урок, розпочинався він молитвами «Отче наш» і «Богородице Діво», які вголос промовляв черговий в класі, а всі інші молилися разом з ним тихо. В цей час не дозволялося заходити тим, хто спізнився, а учнів, які прийшли пізніше, ніж через п'ять хвилин після початку занять, взагалі до гімназії в той день не впускали. Впродовж навчального року кожної неділі, а також на релігійні та державні свята учні збиралися в гімназії на спеціальні проповіді – «екзорти», які виголошував катехит. Після цього гімназисти організовано йшли на дев'яту годину до церкви, де збиралася вся українська шкільна молодь. Службу Божу зазвичай співав один із шкільних хорів. Хори співали дуже добре, тому парохіяни спеціально приходили на цю Літургію, щоб послухати гарний спів. Тричі на рік гімназисти організовано приступали до сповіді та причастя<sup>59</sup>.

Особливою повагою і любов'ю учнів користувався о. Микола Капустинський – колишній старшина УГА, надзвичайно добра та щира людина. Катехитом гімназії він став у 1926 р. Основною його вимогою до учнів було знання молитов і християнських догм. Він ніколи не користувався записником. Для оцінювання знань у нього було лише дві оцінки – «добре» і «дуже добре». На уроках релігії дозволяв учням готуватися до інших предметів. Разом з тим, не боявся дискусії на релігійні теми ні в класі, ні поза ним. Коли о. Микола під час перерви виходив у коридор – його негайно оточувала велика група гімназистів. У 1929–30 н. р., з політичних причин, його та професора Д. Николишина польська влада відсторонила від роботи в гімназії. За катехита цілий рік йшла вперта «боротьба» між єпископом Хомишиним та Львівською шкільною Кураторією. Впродовж цілого навчального року релігія в гімназії не викладалася, але, зрештою, єпископ переміг і на початку 1930–31 н. р. о. Капустинський повернувся до гімназії. Він був людиною великої душевної доброти, готовий завжди допомогти учням як морально, так і матеріально. Відомо, що наприкінці 1930 років о. Микола вніс свої гроші за здібного хлопця з Верхнього Вербіжа, який успішно здав іспити, але не міг їх оплатити<sup>60</sup>.

Аналізуючи деякі факти з подальшого життя Є. Вахняка, у багатьох його вчинках розпізнаємо «почерк» катехита Коломийської гімназії о. М. Капустинського. Щиро й доброзичливо ставлячись до своїх студентів, Є. Вахняк, подібно до о. Капустинського, при

<sup>58</sup> Кочержук М. Українська державна гімназія в Коломиї. С. 18, 24, 69.

<sup>59</sup> Там само. С. 18–20, 66.

<sup>60</sup> Там само. С. 69, 149–150.

оцінюванні успішності використовував лише високі оцінки. Дуже часто, намагаючись підтримати і заохотити студента, «авансом» ставив вищу оцінку. Студенти, дуже поважаючи Є. Вахняка, з усіх сил старалися виправдати його довіру. Відомі також факти коли Є. Вахняк підтримував студентів матеріально, особливо вихідців з незаможних сільських сімей. Про все це є чимало свідчень його колишніх студентів, зокрема Володимира Головка<sup>61</sup> та Богдана Дерев'янка<sup>62</sup>.

Іншими рисами особистості Є. Вахняка, корені яких, на нашу думку, сягають періоду навчання в Коломийській гімназії, є його ерудиція та знання іноземних мов. Він володів польською, німецькою, грецькою, латинською, старовірською, російською, французькою, англійською мовами, а також мовою есперанто. Більшістю з цих мов Є. Вахняк оволодів під час навчання в гімназії. За свідченням його племінника та похресника Євгена Олеговича Вахняка, Євген Дмитрович, вже будучи в досить поважному віці, самотужки вивчив англійську мову, а також цитував напам'ять «Катерину» Т. Шевченка мовою есперанто<sup>63</sup>.

Для вивчення іноземних мов в Коломийській гімназії застосовувалася особлива методика, яка передбачала вивчення мов в тісному поєднанні з іншими загальноосвітніми предметами, що забезпечувало учням глибокі та міцні знання, а також вміння застосовувати їх на практиці. Для вивчення «живих» мов – української, польської, німецької – відводилося від двох до п'яти годин на тиждень (для кожної мови!). В молодших класах учні вивчали граматику, а починаючи від п'ятого класу – літературу. Від них вимагалось володіння літературною мовою, граматиною, орфографією, стилістикою, літературою та її історією. Деякі предмети, такі як географія та історія Польщі, викладалися польською мовою, відповідати учні мусіли теж польською. При вивченні кожної з «живих» мов учні 5–8 класів впродовж кожного навчального року мали виконати десять письмових завдань на задану тему. Темі цих завдань охоплювали питання літератури, історії, етнографії, природознавства, фізики, логіки, психології та ін. Їх метою було повторення і закріплення вивченого матеріалу, навчання учнів самостійно мислити, аналізувати та синтезувати знання з усіх предметів, а також вільно, красиво і грамотно висловлювати свої думки. Грецьку мову гімназисти починали вивчати від третього класу по 4–5 годин на тиждень. Латинську мову вивчали з першого по восьмий клас, для неї виділялося найбільше часу – 5–6 годин на тиждень. Для отримання позитивної оцінки з античних мов від учнів вимагали вільного читання текстів, їх

<sup>61</sup> Інтерв'ю з Головком В. С.

<sup>62</sup> Інтерв'ю з Дерев'янком Б. П. Львів, 06.07.2016 р.

<sup>63</sup> Телепередача «Маєстро Євген Вахняк» у 2 ч. (2013). Ч. 2. АВА ЛОДТРК. Інв. № R-341.

граматичного аналізу та перекладу без словника. Діти вивчали твори Гомера, Демосфена, Платона, Софокла, Овідія, Вергілія, Горація та інших<sup>64</sup>.

Серед професорів, які в той час викладали в гімназії, слід відзначити латиніста Івана Храпливого – поліглота, що знав дванадцять мов, ерудита з феноменальною пам'яттю. Один з його учнів описав випадок, коли перед вступними іспитами до гімназії професор Храпливий, прочитавши лише один раз список вступників, після іспиту назвав напам'ять прізвища усіх тридцяти двох зарахованих<sup>65</sup>.

Згодом Є. Вахняк демонстрував подібне. Знайомлячись з новою групою студентів, Євген Дмитрович просив кожного студента представитися, назвавши своє ім'я та прізвище, а також місце народження та попереднього навчання. Якщо траплялося знайоме прізвище, то з'ясовував чи часом студент не приходить родичем тому чи іншому однофамільцеві. Після такого знайомства на наступних заняттях Євген Дмитрович робив «перекличку» напам'ять, безпомилково називаючи імена і прізвища всіх студентів. Це надзвичайно вражало, викликало повагу до професора і мотивувало студентів розвивати свою пам'ять. Автор цього тексту двічі був свідком такого знайомства. Перший раз у 1993 р. як учень Львівської дяківсько-регентської школи, другий – у 1996 р. як студент Львівської консерваторії. Ця звичка особливо стала у пригоді Євгену Дмитровичу в похилому віці, коли його зір значно погіршився і він вже не міг самостійно читати ні писати.

Основою людських взаєностосунків Є. Вахняк вважав почуття поваги до особи. Із спогадів В. Головка знаємо, що Є. Вахняк, викладаючи в Львівській консерваторії, не схвалював «панібратських» стосунків між студентами молодших та старших курсів. Не терпів він рівно ж і зверхнього ставлення старших до молодших. Працюючи зі студентами він намагався привити їм почуття поваги один до одного, зокрема поваги молодших до старших колег як до більш досвідчених фахівців. Така етична настанова Є. Вахняка, на нашу думку, також походить з його гімназійних років.

В середовищі Коломийської гімназії існувала певна суспільна ієрархія та відповідні норми поведінки. Молодші учні повинні були звертатися до старших не інакше, як «пане», а якщо не знали прізвища, то, в залежності від класу навчання, говорили: «пане п'ятаку», «пане шостаку» тощо. При привітанні з професором чи зі старшокласником молодші обов'язково знімали шапку, а під час розмови не дозволяли собі тримати руки в кишенях. Формою звертання до професора, що виявляла учнівську повагу, було «прошу пана професора». В свою чергу, викладачі теж дуже рідко говорили учневі «ти», найчастіше зверталися: «прошу

<sup>64</sup> Кочержук М. Українська державна гімназія в Коломиї. С. 20–23, 72–74.

<sup>65</sup> Там само. С. 240.

мені сказати» або «нехай учень скаже». Все це, як зазначає М. Кочержук, було усталеним звичаєм, який існував роками<sup>66</sup>.

Виявити свої таланти та реалізувати себе поза шкільною програмою гімназисти могли відвідуючи різноманітні гуртки. На початку 1920 рр. їх у гімназії було чимало: драматичний, літературно-науковий, германістичний, шаховий, стрілецький, туристичний, гурток з вивчення мови есперанто, гурток фотографів, «Пласт», школа танцю Василя Авраменка<sup>67</sup>.

Серед усіх гуртків чільне місце займав гімназійний хор, який був незмінним учасником усіх гімназійних урочистостей, а також супроводжував богослужіння в церкві св. Михайла<sup>68</sup>. Багаторічним керівником хору був, математик за освітою, Роман Шипайло – екстраординарна особистість, яка була задіяна буквально у всіх ділянках суспільного життя Коломиї 1910–1930 рр. Його музична діяльність не обмежувалася лише гімназійними колективами. Ще перед Першою світовою війною він керував «Коломийським Бояном», змінивши його першого диригента о. Курп'яка. Музичній тематиці присвячена низка його публіцистичних праць та наукове дослідження «Новітня українська музика» (1937)<sup>69</sup>.

Як педагог Р. Шипайло мав особливий підхід до дітей, вмів зацікавити і навчити, а крім цього – мав дар надихати і вести за собою, бути прикладом для наслідування. Строгістю чи вимогливістю він не відзначався, особливо поблажливим був до хористів з добрими голосами. Самі гімназисти більше згадували його не як математика, а як диригента та пластового організатора. Гімназійний хор під його керуванням виконував досить складні твори, такі як «Кавказ» С. Людкевича та «Гайдамаки» Й. Кишакевича<sup>70</sup>. Як згадував колишній хорист гімназійного хору Я. Зубаль: «З нашим хором виступали ми кожного року на великих Шевченківських концертах і не було випадку, щоб коли нам не повелось». Головною причиною успіху Я. Зубаль вважав те, що хористи «більш боялися диригента, як публіки, що перед нею виступали». На генеральній репетиції кожен хорист «мусів свою партію проспівати “сольо”», а під час виступу диригент «показував на кінець батуги – це знак, що тільки на нього маємо вважати, заля для нас не існує». Водночас Я. Зубаль зазначає, що «диригент умів бути й ласкавим до нас», а після вдалого виступу «крім привітної усмішки чекала нас ще й повна торба цукерків»<sup>71</sup>.

Після того як 4 березня 1900 р. українські гімназисти вперше самостійно вшанували роковини смерті Т. Шевченка, з 1901 р. щорічно відзначали Шевченківські дні проводячи музичні вечорниці, а з 1909 р. власними силами влаштовували концерти. У випадках, коли

<sup>66</sup> Кочержук М. Українська державна гімназія в Коломиї. С. 53.

<sup>67</sup> Там само. С. 35, 79–86.

<sup>68</sup> Там само. С. 85.

<sup>69</sup> Там само. С. 246–247.

<sup>70</sup> Там само. С. 246–247.

<sup>71</sup> Там само. С. 86.

Краєва шкільна рада забороняла проведення Шевченківського концерту, гімназисти блискавично реагували на це добре організованим страйком. Небайдужі до суспільно-політичного життя гімназисти без вказівки керівництва гімназії, а інколи й всупереч їм влаштовували своєрідні акції протесту або, навпаки, підтримки, організовано покидали під час лекцій стіни гімназії і колоною крокували вулицями міста<sup>72</sup>.

Пізніше державна чоловіча гімназія влаштовувала Шевченківські концерти спільно з жіночою гімназією та учительським семінаром Українського Педагогічного Товариства «Рідна Школа». Концерти відбувалися в залі Каси Ощадності (тепер Народний дім), що була завжди переповнена вшент, незалежно від того чи в будній, чи в недільний день відбувалася урочистість. Ці виступи сприймалися українським громадянством з великим ентузіазмом і деякі з них доводилося повторювати. Так, наприклад, концерт, присвячений 60-й річниці смерті Т. Шевченка, що відбувся 10 березня 1921 року на прохання глядачів було повторено ще й 13 березня. Колишній гімназист Роман Малащук згадував, як у 1928–29 н. р. об'єднаний хор та гімназійний симфонічний оркестр вперше виконували в Коломиї «Заповіт» М. Вербицького. «Хочу згадати, що в цьому 200 голосовому хорі співав і я серед баритонів..., а диригував проф. Р. Рубінгер, директор Музичного інституту ім. М. Лисенка. Під час виконання «Заповіту» (як завжди) вся заля встала і зацікавилася, і так само німо стояла ще довго по тім, як впала куртина. Це було надзвичайне пережиття для всіх – і для нас, виконавців і для всіх приявних. (Встали, хоча нерado, і стояли разом з усіма навіть польські поліцаї, що з обов'язку завжди були на всіх українських імпрезах)»<sup>73</sup>.

Діяльність гімназійного симфонічного оркестру була знову організована на початку 1920-х рр. з ініціативи директора гімназії Прокопа Мостовича. Цей оркестр згодом став основою першого в Галичині постійно діючого міського оркестру. Гімназійний оркестр, яким на початках керував Р. Шипайло, виступав у концертах, супроводжував аматорські вистави («Наталка Полтавка», «Вифліємська ніч») та виступи шкільного хору. Скрипалів гімназія мала своїх, а виконавців на духових інструментах Р. Шипайло мусів «позичати» з кола професійних музикантів або з військового оркестру місцевого полку піхоти<sup>74</sup>.

У 1925 р. чи в 1926 р. до гімназії прийшов працювати професійний диригент Фелікс Баран. Про нього колишній учасник шкільного оркестру Я. Микитюк згадував як про людину «що грала на всіх струнних, дерев'яних і бляшаних інструментах [...] знав своє діло дуже добре, а при тому був дуже вимогливий і строгий»<sup>75</sup>. В скорому часі Ф. Баран підготував духовиків, яких бракувало, і гімназійний симфонічний оркестр під його керівництвом став

<sup>72</sup> Кочержук М. Українська державна гімназія в Коломиї. С. 49, 51.

<sup>73</sup> Там само. С. 98.

<sup>74</sup> Там само. С. 84–85.

<sup>75</sup> Там само. С. 124.

повноцінною концертною одиницею без якої не обходилась жодна «імпреза», організована гімназією чи іншими українськими школами міста. У 1929–1930 н. р. в оркестрі грало 22 музиканти. Серед них: Вільгельм Баран, згодом скрипаль Віденської опери; Володимир Цісик, майбутній викладач і керівник струнного оркестру Українського Музичного інституту в Нью-Йорку; Василь Якуб'як – диригент і композитор<sup>76</sup>.

Навчаючись в українській державній гімназії в Коломиї Є. Вахняк співав у гімназійному хорі, вивчав теорію музики та сольфеджіо, вчився грати на фортепіано та на скрипці у професорів Цайгера та Ф. Барана. В зв'язку з тим, що Євген мав гарний голос, йому іноді доручали виконувати сольні партії. Крім того, гімназист Вахняк часто допомагав диригентові вивчати партії з хором при підготовці концертних програм до Шевченківських днів, до ювілеїв Лесі Українки та Івана Франка. Пізніше Є. Вахняк згадував, що в репертуарі чоловічого хору були твори: «Ой пуцу я кониченька в саду» та «Іван Підкова» М. Лисенка; «Огні горять» С. Воробкевича; «З окружків» О. Нижанківського. Об'єднаний хор учнів чоловічої та жіночої гімназій виконував багато творів, написаних для мішаного хору, зокрема: «Жалібний марш», «Ой що в полі за димове», «Б'ють пороги» М. Лисенка; «Дніпро реве» Д. Січинського; «Чорнушко-душко» М. Леонтовича, «Сонце заходить» Д. Роздольського, обробки народних пісень О. Кошиця. В гімназійні роки Є. Вахняку доводилося співати також під батуту Дмитра Николишина та Романа Ставничого<sup>77</sup>.

Подібно до Р. Шипайла, Д. Николишин встигав поєднувати викладацьку, письменницьку, перекладацьку, видавничу діяльність, а також керівництво музичними колективами та різноманітними гуртками. Він керував церковним хором, хором жіночої гімназії, був членом виділу Українського Педагогічного Товариства, очолював драматичний гурток читальні товариства «Просвіта». В середовищі професорів і гімназистів користувався беззаперечним авторитетом. Після того як у 1930 р. його та о. М. Капустинського шкільна влада звільнила з роботи в чоловічій гімназії, він працював у приватній гімназії УПТ «Рідна Школа». Колишній гімназист Я. Зубаль згадував про Д. Николишина наступне: «Був він добрий до нас, мав дуже милозвучний голос у мові і в співі. Співав у церкві на гімназійній Службі Божій, як соліст, «Святий Боже» так чутливо, що ми слухали, як заворожені, і сльози ставали нам в очах»<sup>78</sup>.

Адвокат і музикант Р. Ставничий як диригент «Коломийського Бояна» надзвичайно успішно співпрацював з Р. Рубінгером – організатором і керівником симфонічного оркестру при філії Музичного інституту ім. М. Лисенка. І хор, і оркестр були відомими на всю

<sup>76</sup> Кочержук М. Українська державна гімназія в Коломиї. С. 85.

<sup>77</sup> Лига В. І проросте посіяне зерно. С. 13.

<sup>78</sup> Кочержук М. Українська державна гімназія в Коломиї. С. 202–203.



Галичину. В. Барвінський та С. Людкевич у своїх статтях у львівських часописах «Діло», «Музика», «Новий час» визнавали, що жодне місто в Галичині, навіть Львів, не мало такого злагодженого постійно діючого оркестру, як Коломия. Коломийські музиканти виконували кантати М. Лисенка «Б'ють пороги», «Радуйся, ниво неpolitая», частини «Кавказу» С. Людкевича, «Вибір гетьмана» Б. Кудрика, «Шевченкові» К. Стеценка та ін. Під супровід цього оркестру відбувалися виступи видатних співаків: Михайла Голинського, Марії Сокіл, Василя Тисяка, Іванни Синенької-Іваницької та інших<sup>79</sup>.

В Коломії Є. Вахняк відвідував концерти видатних солістів оперної сцени: Василя Тисяка, Модеста Менцинського, Михайла Дуди<sup>80</sup>. Тут, у 1928 р., він вперше почув і побачив всесвітньо відому Соломію Крушельницьку, в якій пізніше, у 1944-1948 рр., навчатиметься вокалу в стінах Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка<sup>81</sup>. Особливе враження справив на юнака хор Дмитра Котка, який у 1924–1925 рр. з великим успіхом гастролював містами і селами Галичини, у тому числі і в Коломій<sup>82</sup>.

Національно-патріотичні, освітньо-виховні та культурно-мистецькі традиції Коломії мали великий вплив на формування Є. Вахняка як людини та музиканта. Громадянський гарт, ґрунтовні знання та мистецький вишкіл, здобуті в гімназії, стали фундаментом головних життєвих принципів майбутнього митця. Дуже влучну характеристику випускникам Коломийської гімназії дає М. Кочержук. Дослідниця відзначає спільні риси, які відразу впадають у вічі й вирізняють їх серед інших: «шляхетність, ерудиція, особлива мова й вміння триматися перед великою аудиторією, інтелігентність та почуття власної гідності. Все це виховала в них Коломийська гімназія»<sup>83</sup>.

### **Студентські роки (1933–1939).**

У 1933 р. Є. Вахняк склав матуральний іспит в Коломийській гімназії та отримав атестат зрілості. Маючи непогану музичну підготовку, відчуваючи в собі необхідний творчий потенціал, Євген мав намір здобувати музичну освіту, однак його батьки були іншої думки. Вони вважали, що юнак мусить здобути фах, який би забезпечив його матеріально. Професія музиканта в той час такою не вважалася. Тому, за порадою батьків, він вступив до Люблінського католицького університету. Згодом (у 1965 р.) в автобіографії він напише: «Після закінчення гімназії поступив на юридичний факультет Люблінського університету (в

<sup>79</sup> Кочержук М. Українська державна гімназія в Коломій. С. 223–224.

<sup>80</sup> Лига В. І проросте посіяне зерно. С. 13.

<sup>81</sup> Вахняк Є. Пам'ять про неї житиме у віках. *Соломія Крушельницька*: спогади, матеріали, листування: у 2 ч. Ч. 1.: спогади. Київ, 1978. С. 266–268.

<sup>82</sup> Дмитро Котко та його хори: статті, рецензії, спогади, документи / упоряд. С. Стельмашук. Дрогобич, 2010. С. 18, 28–29, 62, 133, 157.

<sup>83</sup> Кочержук М. Українська державна гімназія в Коломій. С. 3.

1933 р.), якого не закінчив; також не закінчив філософського факультету на який вступив після двох років навчання на юридичному факультеті»<sup>84</sup>.

Про навчання Є. Вахняка в Люблінському католицькому університеті відомо небагато. Зі слів самого Євгена Дмитровича відомо те, що навчаючись в Любліні він співав в українському хорі, який виконував твори К. Стеценка та М. Леонтовича<sup>85</sup>, а також те, що невдовзі, під тиском обставин, він був змушений залишити університет<sup>86</sup>. Які це були обставини – невідомо.

Варто зазначити, що відомості про післягімназійний період навчання Є. Вахняка містить деяку плутанину і потребує уточнення в хронологічному сенсі. В різних джерелах подано відмінні дані про роки його навчання в Люблінському католицькому університеті та Львівській богословській академії. Зокрема, О. Підківка пише, що після закінчення гімназії Є. Вахняк протягом трьох років працював регентом церковного хору в с. Сороки, де його батько був парохом; в 1935-1937 рр. – навчався на юридичному факультеті Люблінського університету; в 1937-1939 рр. – навчався одночасно на філософському факультеті Львівської богословської академії та в Музичному Інституті ім. М. Лисенка<sup>87</sup>. Як стверджує сам О. Підківка, інформація ця записана зі слів Є. Вахняка. Натомість В. Лига пише, що у 1934 р. після співбесіди з ректором Львівської богословської академії о. доктором Йосифом Сліпим Є. Вахняк перейшов на навчання до академії, а починаючи з 1936 р. навчався паралельно в музичному інституті ім. М. Лисенка<sup>88</sup>. З відомих причин в автобіографіях Є. Вахняка, написаних в роки радянської влади, немає жодної згадки про його навчання в богословській академії. Але нам видається цілком можливим те, що пишучи про своє навчання на філософському факультеті після двох років навчання на юридичному, він, не уточнюючи назви навчального закладу, мав на увазі саме Львівську богословську академію.

Тож аналізуючи та зіставляючи інформацію отриману з архівних матеріалів Львівської богословської академії, рукописних автобіографій Є. Вахняка, праць Б. Мазепи, О. Підківки, В. Лиги, написаних в різний час зі слів Євгена Дмитровича, спробуємо остаточно з'ясувати хронологію подій.

У 1933 р. після закінчення Коломийської гімназії Є. Вахняк вступив на юридичний факультет Люблінського університету. Про це він власноруч пише в обох автобіографіях<sup>89</sup>.

<sup>84</sup> Особова справа Вахняка Є. Д. *Архів ЛНМА ім. М. Лисенка*. Арк. 14.

<sup>85</sup> Мазепа Б. Нарис про творчу діяльність диригента-хормейстера заслуженого артиста Української РСР Євгена Дмитровича Вахняка: дипломна робота / ЛДК ім. М. Лисенка. Львів, 1969. С. 5.

<sup>86</sup> Лига В. І проросте посіяне зерно. С. 14.

<sup>87</sup> Вахняк Є. Хорові твори, солоспіви, твори для фортепіано. С. 4.

<sup>88</sup> Лига В. І проросте посіяне зерно. С. 14.

<sup>89</sup> Особова справа Вахняка Є. Д. *Архів ЛНМА ім. М. Лисенка*. Арк. 8, 14.

У 1934 р. Є. Вахняк перейшов на навчання до Львівської богословської академії після співбесіди з її ректором Йосифом Сліпим. Так зі слів Євгена Дмитровича пише В. Лига<sup>90</sup>. Про це свідчать також документи Львівської греко-католицької богословської академії, що зберігаються в фондах Центрального державного історичного архіву України у Львові. Зокрема, «Відомість про вплату семінаристами грошей за навчання за 1934/35 навч. рік»<sup>91</sup> містить список «питомців» першого, другого, третього і четвертого року навчання. Список цей складено в алфавітному порядку за прізвищем. У ньому, на жаль, з невідомих причин відсутні початкові аркуші на яких повинні б були записані «питомці» першого року навчання, прізвища яких починаються з літер А–Н, тобто ті аркуші, на яких могло б фігурувати прізвище Вахняк. Немає його й у списках «питомців» другого, третього і четвертого року навчання. В іншому документі, а саме в «Книзі протоколів Історичного Семінара при Богословській Академії»<sup>92</sup> в списку учасників цього семінара в 1935–1936 н. р. записані «Євген Вахняк» та «Володимир Василевич». Отже, слід визнати вірогідною хронологію, що подає В. Лига.

Львівська духовна семінарія була важливим духовним та культурним осередком Галичини, її музичну традицію в свій час творили Михайло Вербицький, Іван Лаврівський, Віктор Матюк, Порфирій Бажанський, Остап Нижанківський. Семінарія виховувала священника-громадянина, всебічно готувала його до душпастирської та культурно-просвітницької діяльності. Дім священника в той час вважався «культурним центром на провінції».

Про духовно-мистецьку атмосферу цього закладу інформує стаття Артема Цегельського<sup>93</sup> «Музичне життя в Духовній семінарії у Львові», опублікована у 1938 р. в журналі «Українська музика»<sup>94</sup>. Свідком і безпосереднім учасником багатьох описаних у ній подій був і «питомець» Є. Вахняк.

Як зазначає А. Цегельський, окрім ірмолойного співу, який вивчався як обов'язковий предмет, музикування в Львівській духовній семінарії у 1937–1938 рр. розвивалося ще «чотирма руслами». Ними були лекції з історії та теорії музики, хор богословів, симфонічний оркестр та музично-драматична секція.

<sup>90</sup> Лига В. І проросте посіяне зерно. С. 14.

<sup>91</sup> Відомості про вплату семінаристами грошей за навчання за 1934/35 навч. рік. ЦДІА України у м. Львові. Ф. 451. Оп. 1. Спр. 224. 18 арк.

<sup>92</sup> Звіти про роботу та книга протоколів семінару за 1931–1938 рр. ЦДІА України у м. Львові. Ф. 451. Оп. 1. Спр. 123. Арк. 44.

<sup>93</sup> Цегельський Артем (1914–1985) – навчався у Львівській духовній семінарії й паралельно у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка, обидва заклади закінчив 1938 р.

<sup>94</sup> Цегельський А. Музичне життя в Духовній семінарії у Львові. *Українська Музика*. 1938. № 9–10. С. 170–172.

Лекції з історію церковної музики, гармонії, аналізу музичних форм і контрапункту читав Борис Кудрик<sup>95</sup>, який на той час вже видав свій підручник з історії української церковної музики<sup>96</sup>. Хоч ці дисципліни не входили до переліку обов'язкових і на їх вивчення відводилася лише одна «скупа» година на тиждень, лекції Б. Кудрика слухало близько 20–30 богословів. Музично-теоретичний матеріал він подавав у доступній формі, його лекції часто супроводжувалися музичними ілюстраціями. Крім цього, Б. Кудрик був також акомпаніатором різних «імпрез», які семінаристи проводили в семінарії та поза нею<sup>97</sup>.

Є. Вахняк згадував Б. Кудрика як дуже побожну, релігійну, делікатну, «з голубиним серцем» людину. Він часто молився в семінарській церкві перед іконою Божої Матері. Як викладач Б. Кудрик володів глибокими знаннями свого предмету і феноменальною пам'яттю. Пам'ятав дати народження багатьох відомих і маловідомих широкому загалу композиторів, свої лекції читав напам'ять, подавав багато цінних відомостей, за ним було легко конспектувати. Характеризуючи композиторську творчість Б. Кудрика, Є. Вахняк відзначає її оригінальність при застосуванні доволі традиційних засобів письма. У хоровій бібліотеці семінарії було багато рукописів його музичних творів. Деякі з них Кудрик приносив на апробацію хору «питомців» семінарії. За словами Вахняка, «хор був дуже здібний», часто на репетиціях хористи читали з листа концерти Д. Бортнянського. Одного разу Кудрик приніс хору свій новий твір «Зродились ми». Героїко-патріотичний характер тексту був вдало переданий закличними маршовими інтонаціями та гострим пунктирним ритмом. Особливо всіх зворушували слова: «Бо плач не дав свободи ще нікому, а хто борець – той здобуває світ». Після того, як хор виконав цей твір, розчулений Кудрик міцно обняв диригента Якуб'яка, кланявся, щиро дякував всім хористам<sup>98</sup>.

Хор богословів досить часто виступав поза семінарією і мав багато позитивних рецензій. У післявоєнні роки колектив здійснив три концертних поїздки по краю (1933, 1935, 1937). Керівниками призначали музично здібніших богословів. В роки навчання Вахняка хором керував його гімназійний товариш Василь Якуб'як. При хорі діяла так звана «дванадцятка» – малий склад хору «для менших імпрез». Репертуар хору складали переважно богослужбові твори та псалми. Під час патріотичних імпрез семінаристи виконували твори українських композиторів та світових класиків. Як зазначає А. Цегельський, велика кількість повсякденних «фахово-богословських» обов'язків залишала для музикування мінімум часу.

<sup>95</sup> Борис Кудрик (1897–1952) – композитор, музикознавець, музичний критик, піаніст, педагог.

<sup>96</sup> Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. Львів, 1937.

<sup>97</sup> Цегельський А. Музичне життя в Духовній семінарії у Львові. С. 171.

<sup>98</sup> Телепередача «У мажорі і мінорі. Борис Кудрик». Ч. 2. Аудіовізуальний архів ЛОДТРК. Інв. № R-58/3.

Проте, велика кількість «музикальних співаків» та їх спільне мешкання дозволяли проводити репетиції чотири рази на тиждень, що сприяло значному успіху хору<sup>99</sup>.

У своїй статті А. Цегельський побіжно згадує про участь хору богословів у святковій академії на честь митрополита Рутського. Цей духовно-мистецький захід відбувся 21 березня 1937 р. в залі Великого театру. Рецензія Романа Савицького, опублікована в другому номері журналу «Українська музика» за 1937 рік, ширше інформує нас про цю подію. В програмі святкової академії брали участь: львівський «Боян» (дир. І. Охримович); хор богословів (дир. В. Якуб'як); Михайло Голинський (тенор); А. Цегельський (скрипка); Н. Нижанківський та Б. Кудрик (фортепіанний супровід). У виконанні «Бояну» прозвучав концерт Бортнянського «Блажен муж». Хор богословів виконав концерт Бортнянського «Вскую пре скорбна єси» та псалом «Небеса повідають славу Божію» в опрацювання на два чоловічі хори І. Охримовича. Поява на одній сцені двох хорів мимоволі схилила рецензента порівняти їх між собою. У цьому порівнянні, щодо звучності, гнучкості й хорової дисципліни, він віддає перевагу хору богословів, позитивно відзначаючи його солістів «з баритоном Матіашом на першому місці»<sup>100</sup>.

18 квітня 1937 р. чоловічий хор Богословської Академії під керування В. Якуб'яка брав участь у концерті, присвяченому 100-літтю «Русалки Дністрової», що відбувся в залі Великого театру. У відгуку на цю подію В. Барвінського зазначено, що хор виступив у трохи меншому складі ніж під час Академії в честь митр. Рутського, але досить «гладко і культурно» виконав «Дайте руки, юні друзі» С. Людкевича, «Осінь» І. Лаврівського та новий твір М. Колесси «Як мило згадати». В останньому творі, фактура і форма якого навіяна подихом сучасності, семінаристи, через надто короткий час для підготовки, не почував себе так само вільно, як у двох попередніх творах. Наприкінці концерту хор богословів та хор «Бояна» спільно виконали поліфонічний твір Б. Кудрика «Великий єсть Бог». Рецензент відзначає: «під орудою свого талановитого й музикального диригента має згаданий хор [богословів] перспективи гарного розвитку»<sup>101</sup>.

9 травня 1937 р. у Великому театрі відбулося свято в честь Божої Матері. Як музичну ілюстрацію, хор богословів виконав твори: «Княгиня України» Б. Кудрика, «Через поле широкее» Д. Котка та «Почаївська Божа Мати» М. Леонтовича. Аналізуючи музичний бік цього свята, Р. Савицький позитивно оцінює виступ хору, «свободою і доброю

<sup>99</sup> Цегельський А. Музичне життя в Духовній семінарії у Львові. С. 171.

<sup>100</sup> Савицький Р. Академія в пам'ять митр. Рутського. *Українська Музика*. 1937. № 2. С. 23–24.

<sup>101</sup> Барвінський В. Концерт у 100-ліття «Русалки Дністрової». *Українська Музика*. 1937. № 3. С. 37.

інтерпретацією» відзначає виконання сольних партій тенором о. П. Романишином і баритоном В. Матіяшем<sup>102</sup>.

30 травня 1938 р. в Малій Духовній Семінарії у Львові відбувся концерт з вшанування пам'яті митр. Сембратовича. В цьому концерті хор богословів «могуче й імпозантно» заспівав «До діла» Ф. Мендельсона та «Ох, і закладався» О. Кошиця<sup>103</sup>.

Стислий огляд вищевикладених рецензій інформує нас про інтенсивність концертної діяльності хору богословів, особливості його ансамблевого звучання, досить широкий стилево-жанровий діапазон, високий рівень складності репертуару. Особливої уваги вартує критична оцінка рецензентів мистецько-виконавський рівня хору та його диригента, а також порівняння цього колективу з іншими хорами. В усіх вищеописаних подіях Є. Вахняк міг брати участь як хорист.

До повноти опису мистецького життя у Львівській духовній семінарії мусимо додати ще декілька важливих, на нашу думку, штрихів.

Окрім хору, семінарія мала також свій симфонічний оркестр, діяльність якого була відновлена в 1933 р. диригентом В. Білинським. Через рік його очолив А. Цегельський. Повний склад оркестру налічував 24 музиканти. Репетиції відбувалися тричі на тиждень. Репертуар складали твори В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Д. Россіні, Е. Гріга, Й. Брамса, П. Чайковського, А. Дворжака, В. Барвінського. Діяльність оркестру сприяли ректорат семінарії і дирекція Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка. Підтримка з боку музичного інституту полягала у позичанні нот і різних інструментів (гобой, фагот, валторна), допоки оркестр поступово не придбає власного майна. При оркестрі діяв струнний квартет, ансамбль бандуристів і цитристів<sup>104</sup>.

З метою організації самоосвіти семінаристів діяла музично-драматична секція, якою керував також А. Цегельський. Секція об'єднувала 47–73 членів, з яких 2/3 «активних». На зібраннях музично-драматичної секції семінаристи-доповідачі виступили з рефератами, що торкалися їхніх практичних потреб. Зокрема, в період з 1929 по 1938 рр. обговорювалися такі теми: Праця диригента на селі (Горбачевський, Дідурик, Якуб'як, Цегельський); Характеризація в аматорському театрі (Мартинюк); Народна пісня (Жолкевич, Василевич); Основи правильного співу (Матіяш, Якуб'як); Новітня музика (Горбачевський); Про мелодію (Цегельський); Про бандуру (Янушевський); Про ліру (Задорожний); Про цитру (Микитка); Микола Лисенко (Дядько, Горбачевський); 150-ліття Баха і Генделя (Горбачевський). При підготовці цих доповідей семінаристи користувалися літературою з підручної бібліотеки

<sup>102</sup> Савицький Р. Свято в честь Матері Божої. *Українська Музика*. 1937. № 4. С. 56–57.

<sup>103</sup> Відродженецьке свято-концерт у Малій Духовній Семінарії у Львові. *Діло*. 1939. 2 черв.

<sup>104</sup> Цегельський А. Музичне життя в Духовній семінарії у Львові. С. 170–172.

секції, передплаченими музичними журналами («Боян», «Музичні вісті», згодом «Українська музика»), закупленими музичними виданнями («Диригентський порадник»). Щороку секція копіювала велику кількість нот для приватного вжитку семінаристів, даючи їм до рук добірну музичну літературу. В перших роках існування музично-драматичної секції її завданням було проведення всіх «імпрез» у Семінарії (листопад, св. Йосафата, Божої Матері, Кир Андрея, М. Шашкевича). Пізніше секція двічі на рік влаштовувала «Вечері гумору» на запусі і, разом з літературною секцією, раз у рік проводила літературно-музичні вечори семінарських поетів та композиторів (В. Якуб'як). Протягом 1937–38 н. р. в Семінарії було проведено три «Святкові Сходини» (святкові зібрання) з рефератами та концертними програмами, які були присвячені творчості Віктора Матюка (16.05.1937), Миколи Лисенка (24.10.1937), Едварда Гріга (1938). Важливим елементом музичного вишколу семінаристів у 1937–38 н. р., як підкреслює А. Цегельський, були систематичні лекції співу колишнього учня Музичного інституту Василя Матіяша та курс диригентури, теорії та сольфеджіо диригента Івана Охримовича<sup>105</sup>.

Навчально-виховний процес та інтенсивне музично-громадське життя богословської академії, безумовно, справили великий вплив на формування особистісного та мистецького світогляду Є. Вахняка. Тут він здобув чималий багаж знань, особливо в царині духовної музики, та отримав додатковий поштовх до поглиблення своєї музичної освіти. Навчаючись в богословській академії Є. Вахняк співав у хорі богословів, яким керував В. Якуб'як. На четвертому році навчання Є. Вахняка призначено керівником крилоса, в його обов'язки входило диригування хором під час богослужінь. Тоді ж під керівництвом о. Івана Гриньоха Є. Вахняк почав писати дипломну роботу на тему: «Чи можливе життя на планетах». В той самий час у богословській академії разом з Є. Вахняком навчалися: Мирослав Іван Любачівський – майбутній предстоятель Української Греко-Католицької Церкви; Володимир Василевич – хоровий диригент, в майбутньому колега Є. Вахняка по капелі «Трембіта» та Львівській консерваторії<sup>106</sup>.

У 1936–1937 н. р. Є. Вахняк, паралельно з навчанням в богословській академії, вступає на вокальний відділ Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові<sup>107</sup>. Почала збуватися його давня мрія – здобути фахову музичну освіту та стати співаком. Він навчався в класі вокалу Лідії Улуханової. Євген мав драматичний тенор широкого діапазону і педагоги пророкували йому кар'єру оперного співака. Музично-теоретичні дисципліни він вивчав

<sup>105</sup> Цегельський А. Музичне життя в Духовній семінарії у Львові. С. 172.

<sup>106</sup> Лига В. І проросте посіяне зерно. С. 14.

<sup>107</sup> Особова справа Вахняка Є. Д. *Архів ЛНМА ім. М. Лисенка*. Арк. 8, 14.

відвідуючи лекції В. Барвінського, Н. Нижанківського, Б. Кудрика, С. Людевича, М. Колесси<sup>108</sup>.

Оперна співачка Л. Улуханова<sup>109</sup> (псевдонім Вікшемська) свою педагогічну діяльність в стінах ВМІ ім. М. Лисенка розпочала на початку 1930-х років. У викладацькій роботі вона поєднувала методику італійської та російської вокальної школи з власним виконавським досвідом. Її учні часто брали участь у концертах та оперних постановках.

В другій половині 1930-х років ВМІ ім. М. Лисенка регулярно проводив звітні концерти своїх учнів – так звані «піврічні продукції» або «піврічні пописи». На сторінках журналу «Українська музика» зустрічаємо відгуки про ці «шкільні імпрези». Зокрема, в третьому номері за 1938 р. Р. Савицький пише: «Три піврічні пописи учнів львівського Музичного Інституту ім. Лисенка клас фортепіану, скрипки, співу й камерної музики пройшли незвичайно вдало і виявили великий відсоток учнів дуже спосібних і справді серйозно наставлених до музичного мистецтва»<sup>110</sup>.

Про серйозність мистецьких намірів викладачів та учнів ВМІ ім. М. Лисенка свідчить той факт, що в червні 1938 р. «шкільні імпрези» відбувалися протягом шести вечорів. Найголовнішою «імпрезою» була постановка опери «Фауст» Шарля Гуно (перша дія, сцена з другої та третя дія) силами учнів Інституту під проводом проф. М. Колесси. На інших «пописах» виступили учні окремих інструментальних класів та класів солоспіву. Р. Савицький відзначає, що «рівень цих інструментально-вокальних пописів був на відповідній висоті», однак детально обговорити їх в межах рецензії є неможливим через велику кількість виступаючих<sup>111</sup>. Ймовірно, що саме з цієї причини – великої кількості виступаючих – ім'я Є. Вахняка в рецензіях не згадується.

Ще однією знаковою «імпрезою» був вечір оперної музики за участю учнів класу співу О. Бандрівської та Л. Улуханової, що відбувся 15 червня 1939 р. Учні О. Бандрівської виконали третю дію опери «Аїда» Джузеппе Верді, а учні Л. Улуханової – першу та другу дії опери «Євгеній Онегін» Петра Чайковського. Цю програму з іще більшим успіхом було повторено 19 червня. Рецензентка Євдокія Чабаненко відзначає, що всі виконавці були

<sup>108</sup> Лига В. І проросте посіяне зерно. С. 14.

<sup>109</sup> Лідія Улуханова (1879–1954) – оперна співачка (лірико-драматичне сопрано), педагог, автор методичних праць. Вокальну освіту здобула в Києві (1896–1900), свою майстерність удосконалювала в Мілані. У 1900–1928 рр. співала в оперних театрах Києва, Харкова, Петрограда, Свердловська, Тифліса, Казані, Саратові. У 1926–1928 рр. викладала у Київській консерваторії, пізніше переїхала до Львова. Працювала у Львівській консерваторії ім. К. Шимановського та у Вищому Музичному Інституті ім. М. Лисенка.

<sup>110</sup> Савицький Р. Три піврічні пописи [учнів Музичного Інституту ім. Лисенка]. *Українська Музика*. 1938. № 3. С. 52.

<sup>111</sup> Савицький Р. Шкільні імпрези. *Українська Музика*. 1938. № 7–8. С. 141–142.



старанно підготовлені до виконання своїх ролей, а учителям, за таку складну і вдалу «імпрезу» належить «повне признання»<sup>112</sup>.

В роботі над постановкою голосу Л. Улуханова добивалася рівності регістрів та багатства тембральної палітри. Звуковим естетичним еталоном для неї був округлий, теплий, сріблястий звук, формуванню якого сприяло утримання півпози́ху та спів «під куполом». Особливої ваги Л. Улуханова надавала підготовці емоційного стану учня до занять співом. Одна з її учениць Людмила Жилкіна згадує: «під час уроку завжди належало бути у піднесеному настрої – радості. Тоді співочий апарат ладен виконати будь-яке завдання, все легко запам'ятовується, знаходяться потрібні координації. Вимагала [Улуханова] також красивої, вільної, гордої постави; руки – легкі, наче крила у птаха, досить глибоке дихання – і організм готовий до співу»<sup>113</sup>.

Піднесена емоційність виразу стала згодом однією з основних характерних рис мистецького почерку Є. Вахняка, яка пронизувала його творчий процес на всіх стадіях – від підготовчої до завершальної. Шляхетна постава диригента, його наснажений емоційний стан впадали у вічі не лише під час концертних виступів, а й під час репетицій. Його хода відзначалася особливою легкістю. Коли Євген Дмитрович ішов на репетицію, складалося враження, що він не йде, а пливе над землею. Одного разу це влучно підмітив один із хористів капели працівників зв'язку і запитав: «Євгене Дмитровичу, як це ви так ідете, ніби босими ногами по склі?»<sup>114</sup>.

Великий вплив на формування мистецького світогляду Є. Вахняка мало знайомство з культурним життям Львова, древньою історією цього багатонаціонального і мультикультурного міста, його традиціями, архітектурою, багатим на події мистецьким життям. Він часто відвідував Львівську оперу, слухав спів провідних українських та польських співаків, бував на концертах «Львівського Бояна», чоловічих хорів «Сурма» та «Бандурист». На одному з концертів Є. Вахняк бачив за диригентським пультом «Львівського Бояна» С. Людкевича<sup>115</sup>.

### **Капела «Трембіта» (1939-1944).**

Після 17 вересня 1939 р., з встановленням в Галичині радянської влади продовжувати навчання в богословській академії вже не було можливості і Є. Вахняк, одним із перших, вступає у новостворену капелу «Трембіта». Ось як про це згодом згадував сам Євген Дмитрович: «В кінці вересня 1939-го я взяв, що Котко набирає співаків у професійний хор.

<sup>112</sup> Чабаненко Є. Концерт учнів О. Бандрівської та Л. Улуханової. *Українська Музика*. 1939. № 4. С. 115–116.

<sup>113</sup> Цит. за: Жишків М. Освітньо-педагогічні аспекти розвитку вокального мистецтва Львова (друга половина XIX – перша половина XX ст.). Львів, 2012. С. 167.

<sup>114</sup> Цит. за: Інтерв'ю з Головком В. С.

<sup>115</sup> Мазепа Б. Нарис про творчу діяльність диригента-хормейстера заслуженого артиста Української РСР Євгена Дмитровича Вахняка: дипломна робота / ЛДК ім. М. Лисенка. Львів, 1969. С. 5.

Наступного дня зайшов на вул. Коперника, 36, де тоді розміщувався колектив, який налічував всього-на-всього 8 чоловік, і записався в хор»<sup>116</sup> [Пер. – В. Ч.].

До першого складу «Трембіти» увійшли співаки мандрівного хору Д. Котка, хорів «Львівського Бояна» та Львівської опери, чоловічого хору духовної семінарії, «Студіо-хору» М. Колесси, учасниці хору гімназії Сестер Василіянок, а також декілька співаків, які втекли від німців із Польщі. Разом із Є. Вахняком серед артистів-засновників капели був його товариш з хору богословської академії В. Василевич. Першим художнім керівником та диригентом «Трембіти» став Д. Котко<sup>117</sup>.

Вже в грудні 1939 р. капела гастролювала по західних областях України з програмою, що складалася з обробок українських народних пісень та творів радянських композиторів<sup>118</sup>. В березні 1940 р. капела «Трембіта» відзначила ювілей Т. Шевченка в залі Львівської державної філармонії. Хор під орудою Д. Котка виконав низку творів, серед яких «Якби мені черевики» М. Колесси, «Садок вишневий коло хати» Богдана Вахнянина, «Огні горять» О. Нижанківського. У супроводі симфонічного оркестру під керуванням М. Колесси прозвучали «Заповіт» та «Оживуть степи, озера» М. Лисенка<sup>119</sup>.

В квітні 1940 р. капела налічувала 80 співаків. Її репертуар складали твори М. Лисенка, М. Леонтовича, П. Козицького, Ф. Колесси, М. Колесси, а також твори світової класики, зокрема, уривки з опери «Севільський цирульник» Дж. Россіні. Художнім керівником запрошено Петра Гончарова, Д. Котко працює диригентом<sup>120</sup>.

Спільна праця цих двох диригентів відбувалася в дружній атмосфері. Кожен працював з хором над своєю програмою, яку потім диригував на сцені. На концертах пальма першості віддавалася Д. Коткові – публіка пам'ятала давню славу диригента і його хорів<sup>121</sup>.

У своїх спогадах про Д. Котка Мирослав Антонович описує два концерти «Трембіти», які відбулися у Львові на початку 1940 р. На першому концерті капелою диригував П. Гончаров. Програма, що складалася з низки цікавих і невідомих в Галичині творів українських композиторів, вражала своїми мистецькими якостями. П. Гончаров, чоловік вже старший, але енергійний, диригував досить своєрідно, іноді дещо ілюстративно. При виконанні якоїсь козацької чи кавалерійської пісні своєю поставою і рухом рук він нагадував вершника на коні. Попри те, що публіка приймала капелу та її керівника з великим

<sup>116</sup> Вербицкая Г., Домбровская Д. Не хлебом единым: страницы истории культурной жизни Львова. *Львовская правда*. 1989. 31 окт.

<sup>117</sup> Дмитро Котко та його хори: статті, рецензії, спогади, документи / ред.-упоряд. С. Стельмашук. Дрогобич: Відродження, 2010. С. 22–23.

<sup>118</sup> Українську пісню в маси. *Вільна Україна*. 1939. 12 груд.

<sup>119</sup> Відзначення ювілею Т. Г. Шевченка. *Вільна Україна*. 1940. 9 бер.

<sup>120</sup> Писаренко О. Запрошення Львівської хорової капели до Москви. *Вільна Україна*. 1940. 8 квіт.

<sup>121</sup> Дмитро Котко та його хори. С. 30.

ентузіазмом, в деяких творах було помітно, що хор ще «молодий» і ансамбль голосів бажає бути кращим. На другому концерті капелою диригував Д. Котко. В програмі були як нові твори, так і старі Котківські «козири». Хор під керуванням Д. Котка немов би перетворився на новий музичний інструмент, особливо вражала його ідеальна зіспіваність. Складалося враження, що цей хор існував вже багато років<sup>122</sup>.

Є. Вахняк згадував П. Гончарова як майстра звукової акварелі, який серйозно і філігранно відточував деталі хорової мініатюри. Одного разу, після довгої і наполегливої праці над «Дудариком» М. Леонтовича, коли вже здавалось, що досягнуто ідеального звучання, він раптом відмовився виконувати цей твір в концерті на радіо. «Ні, друзі, «Дударика» так співати не годиться. Не забувайте, що це «Дударик!»<sup>123</sup>.

В червні 1940 р. в залі Львівської консерваторії відбулася творча зустріч капели «Трембіта» з колективом Київського театру опери та балету. Хор в національних гуцульських костюмах під керуванням П. Гончарова та Д. Котка виконав твори М. Колесси, М. Вериківського, М. Лисенка, А. Рубінштейна, Дж. Россіні. Особливою майстерністю відзначалося виконання народних пісень в обробці західноукраїнських композиторів<sup>124</sup>.

Влітку 1940 р. капела «Трембіта» на запрошення Всесоюзного концертного бюро вирушила в концертну подорож через Київ до Москви і Ленінграда. Було заплановано 3 концерти в Києві, 15 концертів в Москві, зокрема в концертному залі Всесоюзної сільськогосподарської виставки, і 15 концертів в Ленінграді. Репертуар гастрольного туру складали революційні пісні, українські народні пісні, твори західноукраїнських композиторів, російських та західноєвропейських класиків. На концертах хористи виступали в оригінальних гуцульських костюмах. Перед від'їздом капела виступила у Львові з повною концертною програмою 29 і 30 травня 1940 р.<sup>125</sup>

Деякі цікаві факти про цю концертну поїздку дізнаємось із спогадів одного з її учасників Олександра Гринька<sup>126</sup>. Незважаючи на те, що була вже весна 1940 р. і возз'єднання давно відбулося, кордон і досі був закритий. Щоб поїхати на Східну Україну потрібен був спеціальний дозвіл. Оскільки органи безпеки не рекомендували деяких співаків капели до участі в цьому турне, то в басовій партії з'явилися вакансії на одну з яких Д. Котко зарахував О. Гринька. Після успішних гастролей по Галичині в кінці травня, на початку червня капела вирушила на Східну Україну. Для всіх це була омріяна та надзвичайно радісна подія.

<sup>122</sup> Антонович М. Дмитро Котко в Малій Духовній семінарії у Львові. *Дмитро Котко та його хори*. С. 71.

<sup>123</sup> Вахняк Є. Олександр Сорока. Київ: Музична Україна, 1975. С. 26.

<sup>124</sup> К. Д. Зустріч колективу столичної опери з капелою «Трембіта» та театралізованим джазом. *Вільна Україна*. 1940. 8 черв.

<sup>125</sup> Концертна подорож Львівської хорової капели. *Вільна Україна*. 1940. 24 трав.

<sup>126</sup> Гринько О. Вереснева заграва. *Дмитро Котко та його хори*. С. 76–78.

Першим містом, де виступала «Трембіта», була Одеса. Хористи мешкали в готелі «Лондонський» на Приморському бульварі, а виступали з концертами в парку ім. Т. Шевченка. Через галицьку говірку та «європейський» одяг одесити сприймали трембітян за українців з Канади.

З Одеси по Дніпру попливли до Києва. По дорозі виступили з двома або трьома концертами в Черкасах. Місто не справило на хористів особливого враження. Коли ранішнім пароплавом вирушили до Києва, то усі знали, що по дорозі, на високій кручі біля Канева можна буде побачити пам'ятник, встановлений на могилі Т. Шевченка, відвідини якого не були заплановані. Наближаючись до заповітного місця, весь колектив «Трембіти», біля восьмидесяти чоловік, вишикувався на палубі, пильно вдивляючись у високу, густо вкриту лісом кручу. І коли в промінні ранкового сонця все чіткіше почала вимальовуватися постать Т. Шевченка, хтось із капели (чи не сам Котко – колишній офіцер армії УНР) почав тихо, схвильованим голосом: «Як умру, то поховайте...». Спів підхопила ціла «Трембіта» і вже «серед степу широкого» звучало величаво і могутньо, з надзвичайним духовним піднесенням. Згодом над Дніпром покотилося «Реве та стогне...». Пасажири пароплава вибігли на палубу, вражені незвичайним співом, багато хто з них витирав сльози. Співали всі в єдиному пориві. В хорі, крім українців, було чимало поляків і євреїв, але в той момент всіх об'єднував не лише спів, але й порив загальнолюдських очищаючих почуттів.

Того ж дня капела прибула до Києва – столиці України. На жаль, як пише О. Гринько, крім пам'яток старовини, саме місто і люди не справили на трембітян очікуваного враження. Впадала в вічі загальна сірість, безликість. Українську мову було чути де-не-де і то, здебільшого, серед приїжджих селян. Це всіх дуже вразило і розчарувало. Тут трембітян також сприймали як «іностраниців». Один із концертів відбувся в приміщенні театру ім. Івана Франка. Зала була переповнена, в ложі, ліворуч від сцени, сиділи тодішні керівники республіки, прийом був надзвичайно теплий і щирий.

Перше враження від Москви було гнітючим. Брудні вулиці, будинки, похмурі, непривітні люди. Центр міста, Красна площа, Кремль вразили своєю величністю, своєрідністю. Впродовж декількох днів «Трембіта» давала по два концерти щоденно, тому побувати в знаменитих музеях і театрах не довелося. Один з концертів відбувся в престижній залі в центрі Москви разом із солістами Київської опери Зоєю Гайдай та Миколою Частієм. Пам'ятною була зустріч з Червонопрапорним ансамблем пісні і танцю Червоної Армії, під час якої колективи обмінювалися короткими концертними виступами. «Трембіта» дуже сподобалася Олександрову і артистам ансамблю. Після виконання трембітянами «Закувала та сива зозуля» П. Ніщинського О. Александров із захопленням вигукнув до своїх

артистів: «Вот как надо петь эту вещь!». По дорозі з Москви «Трембіта» виступила з декількома концертами у Воронежі<sup>127</sup>.

У 1940 р. в залі Львівської філармонії виступила капела «Думка» під керівництвом Олександра Сороки. Є. Вахняк був присутній на цьому концерті. Серед інших творів, виконаних того вечора, великий успіх мали хорові мініатюри М. Леонтовича. Слухачів полонила новизна інтерпретації цих творів диригентом О. Сорокою<sup>128</sup>.

Через деякий час, у тому ж 1940 р., О. Сороку призначають художнім керівником і головним диригентом капели «Трембіта» і він переїжджає до Львова. Як зазначає у своїх спогадах Є. Вахняк: «протягом деякого часу новому керівникові бравувало повного контакту з хоровим колективом. [...] Причиною цього була незвичайна методика роботи над звуком»<sup>129</sup>. Колектив не відразу зміг сприйняти цю методику та збагнути вимоги диригента щодо тембрової драматургії. О. Сорока вимагав диференціації звука для кожного твору, кожної окремої фрази, а якщо цього вимагав зміст твору, – кожного мотиву. Методом власного показу Олександр Назарович демонстрував, як досягти потрібного звукового чи тембрового ефекту. Наслідувати його, як свідчить Є. Вахняк, було не так вже й важко, але спочатку для капелян це було незрозумілим, іноді навіть дивним. Щоб сприйняти і усвідомити цю методику потрібен був певний час, «взаєморозуміння між керівником і колективом прийшло після кількарічної праці»<sup>130</sup>.

Про мистецькі принципи О. Сороки та його методи роботи з хором Є. Вахняк багато пише у монографії «Олександр Сорока», що вийшла друком у 1975 р. На той час Є. Вахняк вже був зрілим музикантом, досвідченим диригентом і педагогом, визнаним авторитетом у хоровій справі. Саме тому ця книга для нас є дуже цінною. Крім того, у ній міститься багато інформації й про самого Є. Вахняка. Тут зафіксовані важливі біографічні факти і, найважливіше, – його суб'єктивні враження, судження та оцінки, що стосуються багатьох моментів творчого процесу. З мистецького арсеналу О. Сороки Є. Вахняк перейняв чимало методів, які згодом творчо переосмислив і широко застосовував у виконавській практиці, передавав своїм учням.

Найперше, на чому наголошує Є. Вахняк, характеризуючи хормейстерський почерк Олександра Назаровича – це унікальне вміння оперувати засобами вокальної виразності, «добувати широкий спектр хорових тембрів, виявляти багатство фарб звукової палітри»<sup>131</sup>. Ця риса, на думку Є. Вахняка, вирізняла О. Сороку серед багатьох інших диригентів і

<sup>127</sup> Гринько О. Вереснева заграва. *Дмитро Котко та його хори*. С. 78.

<sup>128</sup> Вахняк Є. Олександр Сорока. Київ, 1975. С. 4.

<sup>129</sup> Там само. С. 5.

<sup>130</sup> Там само. С. 5.

<sup>131</sup> Там само. С. 6.

зумовлювала основні принципи його методики роботи з хором. Особливо яскраво диригентсько-виконавський талант О. Сороки проявився в інтерпретації жанру народної пісні, зокрема в створенні звукообразів у хорових обробках М. Леонтовича. Характеризуючи хормейстерську роботу Олександра Назаровича в цьому жанрі, Є. Вахняк називає його «творцем звукового імпресіонізму»<sup>132</sup>. Ось як він описує процес роботи О. Сороки над хоровою мініатюрою: «Сорока дуже уважно й наполегливо працював над фразуванням. Інколи він цілими годинами відточував одну-дві фрази, поки не досягав бажаного результату. Особливо старанно вирівнював артикуляційні склади, добивався правильної подачі кожної окремо взятої артикуляційної «клітини» – красивого її звучання, тобто правильної подачі звука, м'якості звучання, а також асиміляції індивідуальних тембрів хорової групи. Він звичайно добивався дуже точного визначення характеру звука на початку твору, чим немовби темброво настроював дану групу на виконання цілого твору, і завдяки цьому подальше відтворення наступних елементів значно полегшувалось»<sup>133</sup>.

Олександр Назарович вважав, що твори М. Леонтовича є дуже доброю школою хорової виконавської майстерності, зокрема в плані вирівнювання строю, досягнення злагодженості та гнучкості ансамблю. Способи інтерпретації кожного твору в нього були цілком підпорядковані змісту тексту. Кожний структурний елемент куплетної чи куплетно-варіаційної форми, залежно від змісту, трактувався по-різному і, завдяки цьому, твір у цілому набував форми розгорненої хорової картини. В свою чергу, спосіб побудови цілісної концертної програми полягав у чергуванні творів за принципом контрастності характеру, тонального плану, темпу. Легкості сприймання концерту сприяло об'єднання в окремі тематичні ланки декількох творів, споріднених за змістом і сюжетом.

Яскраві художні образи створювались у гармонічній взаємодії диригента з усім колективом. Працюючи над творами, О. Сорока вживався в їх характер і настрій, а найтонші зміни нюансів миттєво відбивалися на його обличчі, що, в свою чергу, впливало на колектив. Співаки мусіли емоційно переживати твір кожного разу, незалежно від того чи це репетиція, чи концерт, а також незважаючи те, скільки разів повторювалось виконання. Міміка при цьому набувала великого значення і ставала одним із важливих виразових засобів в процесі інтерпретації твору, який найшвидше відображає найменші зміни характеру, динаміки, темпу, тембру тощо. «Велика звукова відточеність і, як певна база, м'яка подача звука в поєднанні з легкістю пульсу, рельєфними й легкими зрушеннями в бік *rubato* надавали капелі особливого, притаманного тільки їй характерного почерку»<sup>134</sup> – так Є. Вахняк характеризує тогочасний

<sup>132</sup> Вахняк Є. Олександр Сорока. С. 20.

<sup>133</sup> Там само. С. 49–50.

<sup>134</sup> Там само. С. 29.

виконавський стиль капели «Трембіта», риси якого дуже виразно проявлялись у виконанні творів М. Леонтовича.

В роботі над творами великої форми О. Сорока мислив категоріями широких масштабів, умів охопити архітектонічні контури великого полотна, синтезувати образно-емоційну сферу, вибудувати лінію драматургічного розвитку. В цьому жанрі він виступав майстром творення широких, співучих звучань. Перед спільними репетиціями хору та оркестру О. Сорока віддавав перевагу м'якому звучанню, домагався кантилені і збереження послідовно виведених вокальних ліній. Компактність і повнота звучання досягалися завдяки рівномірному розподіленню сили звука на кожную основну долю такту. Зверталась увага на точне виконання, «доспівування» слабих долей, щоб не допустити «провалів» у звучанні монолітної звукової тканини. Багато зусиль прикладалося для звукового опрацювання «кульмінаційних точок», пошуку «золотої середини» у повноцінному відтворенні динаміки *f*, *ff* і недопущенні надмірного форсування звука. Під час спільних репетицій хору з оркестром О. Сорока домагався повноцінного ансамблю, рівноваги вокальної та інструментальної партій, завдяки чому всі вокально-інструментальні ансамблі добре звучали і на *piano*, і на монументальному *fortissimo*.

Як диригент-інтерпретатор О. Сорока старався уникати будь-яких моментів несподіваності чи стихійності під час виконання на сцені. Він вважав, що працювати над створенням художніх образів потрібно на репетиціях, а на сцені співаки повинні бути готовими до емоційного відтворення заздалегідь відпрацьованого варіанту інтерпретації твору, досконалого технічного виконання усього комплексу виконавських виразових засобів: темпу, динаміки, фразування, агогіки, а також сценічного артистизму та диференційованої міміки. Все це, як неодноразово наголошував О. Сорока, є запорукою творчого успіху. Недотримання хором на сцені дрібних, але необхідних виконавських нюансів завдавало диригентові великої прикраси, часом призводило до гострої реакції. На репетиціях митець розкривав усе багатство своєї творчої фантазії, шукав найвідповідніших звукових фарб для кожного конкретного твору, відшліфовував найдрібніші деталі, а остаточно визначивши всі нюанси – згодом їх майже не змінював. Через це його манеру виконання інколи називали «сухою», «академічною». Однак Є. Вахняк так не вважав.

На думку Євгена Дмитровича, девіз О. Сороки «фіксувати нюанси» стосувався, перш за все, технічного боку праці з хором і націлював хористів, головним чином, на свідоме засвоєння принципів вокально-хорової техніки та на здійснення самоконтролю. Свідоме самоспостереження сприяло ефективнішому запам'ятовуванню артистами хору характерних способів звукоутворення, відпрацьованих на репетиціях. Розвиваючи цю думку, Є. Вахняк

проводить паралель з працею музиканта-інструменталіста – якщо не відшліфувати як слід аплікатурних прийомів, інтонації, штрихів, динаміки тощо, то неможливо належним чином відтворити складний музичний образ. Якщо виконавець покладається тільки на внутрішні афекти, то це часто призводить до хибного розуміння прийомів інтерпретації, надмірного дроблення фраз, пихатості виконання, вживання різного роду стогонів, схлипувань, зайвих акцентів, недоречних гліссандо тощо і, як наслідок, виконання твору стає викривленим, а то й карикатурним. О. Сорока не захоплювався надмірно ефектними проявами почуттів, на які нерідко реагувала некроща частина слухацької аудиторії. Його дуже засмучувало коли слухачі «переоцінювали», на його думку, недосконале виконання, і навпаки – радів, коли був переконаний, що твір виконано добре, хоч він і сприймався слухачами без особливого ентузіазму. «Нерозумні радіють, що їм інші нерозумні аплодують»<sup>135</sup> – так інколи жартував Олександр Назарович з приводу подібних непорозумінь. Такими репліками О. Сорока спонукав до самоспостереження. Завдяки цьому хористи вчилися критично ставитися до своєї праці та об'єктивно оцінювати виконавство інших хорових колективів.

Під керівництвом О. Сороки. Є. Вахняк набув великого виконавського досвіду беручи участь, як співак, у підготовці багатьох концертних програм капели «Трембіта».

В січні 1941 р. у Львівській філармонії відбувся цикл симфонічних концертів, присвячених творчості Людвіга ван Бетховена. В концертних програмах циклу були виконані всі дев'ять симфоній композитора, а кульмінаційним моментом стало виконання оркестром філармонії та капелою «Трембіта» дев'ятої симфонії. Диригував Ісак Паїн. У тогочасній пресі згадується про попереднє виконання цього твору у Львові в 1937 р. під керівництвом Адама Солтиса, організація якого потребувала багато зусиль, пов'язаних із залученням аматорських хорів. Відзначається динаміка творчого зростання симфонічного оркестру та хору «Трембіта», які зі рік роботи «значно зросли і тепер спроможні виконати складні музичні завдання»<sup>136</sup>.

На початку 1941 р. до двадцятих роковин з дня смерті М. Леонтовича капела «Трембіта» на чолі з О. Сорокою дала тематичний концерт з творів композитора, який на прохання львів'ян було повторено двічі<sup>137</sup>. У рецензії на цю подію Василь Витвицький пише, що виконання було «на високому рівні хорової культури», яке констатує «невпинне творче зростання хору». Особливою заслугою диригента критик вважає те, що О. Сорока «не обмежується давно знайомими, традиційними засобами виконання творів Леонтовича, а намагається, і не без успіху, знайти живий підхід до цієї з виконавського боку нелегкої справи»<sup>138</sup>.

<sup>135</sup> Вахняк Є. Олександр Сорока. С. 9.

<sup>136</sup> Юрків О. Дев'ята симфонія. *Вільна Україна*. 1941. 24 січ.

<sup>137</sup> Вахняк Є. Олександр Сорока. С. 20.

<sup>138</sup> Витвицький В. Концерт з творів М. Д. Леонтовича. *Вільна Україна*. 1941. 6 бер.



На початку 1941 р. капела «Трембіта» гастролує по містах Західної України – Чернівці, Дрогобич, Станиславів (тепер Івано-Франківськ), Снятин. Повернувшись з гастролей, капела підготувала концерт до 80-річчя з дня смерті Т. Шевченка в якому виконала «Оживуть степи, озера» з кантати М. Лисенка «Радуйся, ниво неполитая», «Заповіт» Бориса Лятошинського і кантату-симфонію «Кавказ» С. Людкевича. Напружена підготовка відбувалася в дуже короткі, на той час, строки. «Кавказ» С. Людкевича капела вивчила за 48 робочих годин<sup>139</sup>. Навесні 1941 р. цей твір у Львові виконувався двічі. Обидва рази диригував М. Колесса, який, перебуваючи у постійному творчому контакті з С. Людкевичем, створив класичний зразок інтерпретації цього твору. В квітні 1941 р. «Кавказ» С. Людкевича під керівництвом М. Колесси за участю капели «Трембіта» та Державного симфонічного оркестру УРСР було виконано у Києві<sup>140</sup>.

10 квітня 1941 р. Є. Вахняк у складі капели «Трембіта» вирушив у гастрольну поїздку містами колишнього СРСР, яка через війну, затягнулася на довгих три з половиною роки. Маршрут запланованої подорожі виглядав так: Львів – Київ – Краснодар – Сочі – Тбілісі – Єреван – Баку – Красноводськ – Ашхабад – Ташкент – Чарджоу – Самарканд – Куйбишев – Саратов. У Києві відбулися зустрічі капели «Трембіта» з капелою «Думка», яку очолював П. Гончаров, та з самодіяльною капелою Південно-Західної залізниці. «Трембіта» з великим успіхом концертувала Закавказзям, Середньою Азією, Поволжям. Під час цих гастролей капелу застає звістка про німецьке вторгнення до СРСР. На виклик Всесоюзного комітету мистецтв при РНК СРСР «Трембіта» прибуває до Москви. Тут капела виступала на вокзалах, у військових частинах, на призовних пунктах, у госпіталях. Після двох тижнів перебування у Москві капела виїхала до Алма-Ати. У Казахстані її було поділено на декілька частин. Основна група, під керівництвом О. Сороки, залишилася в Алма-Аті, а менша, під керівництвом Д. Котка, базувалася в Чимкенті<sup>141</sup>.

Саме під час перебування капели в Алма-Аті Є. Вахняк вперше став за диригентський пульт «Трембіти». Приємне і хвилююче враження на молодого диригента справило м'яке, багате фарбами звучання капели, яке він почув з диригентського майданчика<sup>142</sup>.

Перші професійні диригентські кроки Є. Вахняка не обійшлися без веселих курйозів. Про них диригент не встидався згадувати з притаманним йому гумором. Під час першої репетиції, намагаючись копіювати свого вчителя, Є. Вахняк сів у крісло, так як це робив О. Сорока з огляду на свій стан здоров'я. На це Олександр Назарович, сміючись, сказав:

<sup>139</sup> Вахняк Є. Олександр Сорока. С. 30.

<sup>140</sup> Там само. С. 36–37.

<sup>141</sup> Там само. С. 37–39.

<sup>142</sup> Там само. С. 8.

«Євгене Дмитровичу, мені це вже більше пасує, але ви краще проводьте репетицію стоячи»<sup>143</sup>. Іншого разу під час концерту Є. Вахняк, хвилюючись, виліз на столик біля сцени, який, на його думку, був спеціально призначений для диригента, чим щиро розвеселив хористів. А причиною цього було, знову ж таки, намагання наслідувати О. Сороку, який любив стояти на сцені на деякій відстані, аби добре охопити звучання хору з центру і з флангів.

Доручивши керівництво капелою Є. Вахнякові, О. Сорока виїхав у справах до Москви. Саме тоді капелу було об'єднано з Харківським драматичним театром ім. Т. Г. Шевченка. Хористи брали участь у виставах «Назар Стодоля», «Дай серцю волю», «Фронт». Не пориваючи контакту з театром, капела продовжує самостійно концертувати. Крім пісень про війну колектив виконує класичні твори, народні пісні<sup>144</sup>.

Трембітяни давали концерти у військових частинах, в госпіталях, на підприємствах, у колгоспах та радгоспах. Співали на імпровізованих сценах під відкритим небом, в сліпучу спеку і в люті казахські морози. Співали, коли самим було не до співу. Хворіли і помирали від тифу і малярії. Не минула хвороба і Є. Вахняка<sup>145</sup>. У Фергані померло четверо хористів: Надя Андрухович, Соня Колесса, Мирослава-Ліля Новосад, адміністратор хору Лісецький. Крім того, у 1942 р. одинадцять хористів капели було арештовано і відправлено у концтабори<sup>146</sup>.

У 1942 р. Є. Вахняк одружився. Його дружиною стала Теодозія Оришин – випускниця гімназії Сестер Василіянок у Львові, колишня учасниця мандрівного хору Д. Котка, яка в 1939 р. разом із своєю сестрою Стефанією вступила у капелу «Трембіта». Під час перебування в Алма-Аті Вахняки жили на квартирі в сім'ї Чернецових<sup>147</sup>. Після повернення до Львова, 27 серпня 1944 р. подружжя Вахняків таємно повінчалось в церкві, що на Кайзервальді (тепер – Шевченківський гай). Теодозія або Дозя, як з любов'ю називав її Євген Дмитрович, стала його вірною дружиною до кінця життя. Вона створювала йому домашній затишок, умови для праці та відпочинку, була вірним помічником і радником. Вони разом тривалий час працювали у Львівському музично-педагогічному училищі ім. Ф. Колесси<sup>148</sup>.

6 січня 1944 р. капела «Трембіта» виступила у звільненому від німців Харкові на сцені драматичного театру. В програмі, серед інших, «Туман хвилями лягає» та «Верховино, світку ти наш» М. Лисенка, «Гуцульські коломийки» Я. Ярославенка, «Дударик» і «Щедрик» М. Леонтовича. За два з половиною місяці перебування у Харкові «Трембіта» дала понад

<sup>143</sup> Вахняк Є. Олександр Сорока. С. 10.

<sup>144</sup> Там само. С. 39.

<sup>145</sup> Вербицкая Г., Домбровская Д. Не хлебом единым: страницы истории культурной жизни Львова. *Львовская правда*. 1989. 31 окт.

<sup>146</sup> Дмитро Котко та його хори. С. 23.

<sup>147</sup> Вербицкая Г., Домбровская Д. Не хлебом единым: страницы истории культурной жизни Львова. *Львовская правда*. 1989. 31 окт.

<sup>148</sup> Лига В. І просте посіяне зерно. Львів, 2001. С. 26.

десять концертів, серед яких великий концерт з нагоди 130-річниці від дна народження Т. Шевченка. В пресі відзначається відточеність ансамблю, звукова еластичність та темброве багатство капели. У Харкові відбулося знайомство «Трембіта» з двома щойно організованими мистецькими колективами – з Українським народним хором та її організатором Григорієм Верьовкою та з капелою бандуристів на чолі з Олександром Мінківським<sup>149</sup>.

Наприкінці березня 1944 р. «Трембіта» разом з Харківським театром ім. Т. Шевченка виїхали до Києва. Під час цих гастролей відбулося знайомство трембітян з Максимом Рильським та Андрієм Штогаренком. Капела виступала на сцені Київського російського драматичного театру ім. Лесі Українки та в колонному залі Київської філармонії. Один з концертів О. Сорока доручив диригувати Є. Вахнякові. Це був концерт-зустріч з партизанами-ковпаківцями. Трембітяни співали багато пісень про партизанів, однак до того часу не мали нагоди зустрітися з ними. На цьому концерті дуже добре сприймалися гуцульські народні пісні та твори про красу Карпатських гір<sup>150</sup>. У програмі цього виступу, серед інших композицій, капела виконала «Гей видно село» М. Колесси, «Туман хвилями лягає» М. Лисенка, «Не стелися зелений кудрявчик» та «Ой дуб, дуба» П. Козицького, «Щедрик» М. Леонтовича, «Гуцульські коломийки» Я. Ярославенка, «Гагілку» С. Людкевича<sup>151</sup>.

12 липня 1944 р. «Трембіта» виїжджає з Києва до Кременця, де дає вісім концертів. Третього серпня 1944 р капела повертається до звільненого від німців Львова<sup>152</sup>.

Після повернення додому «Трембіта» активно концертує по Львівській області – у Бродівському та Олеському районах, в Буську. Концерти відбувалися у напіввійськовій обстановці, хористам часто доводилось ночувати на підлозі, на сні. Проте слухачі дуже тепло сприймали виступи артистів, яким радо співалося на рідній землі.

Після повернення до Львова в капелі йшла робота над оновленням репертуару, постало завдання збільшити творчий склад колективу. Згадуючи той період, Є. Вахняк зупиняється на принципі добору артистів у капелу, зазначаючи, що серед керівників колективу в цьому питанні не було однастайності. Одні вважали, що необов'язково набирати співаків з голосом широкого діапазону, важливо, щоб голос був типово хоровим – «еластичним в розумінні модулювання і підстроювання»<sup>153</sup>. Серед прихильників такої думки був, очевидно, В. Василевич, який тоді, як і Є. Вахняк, працював помічником диригента. О. Сорока вважав, що голос співака капели повинен бути великий, динамічний, «тембристий», мати повний діапазон, подібно до того, як це вимагається від оперних співаків. Так само, очевидно, вважав

<sup>149</sup> Вахняк Є. Олександр Сорока. С. 40–41.

<sup>150</sup> Там само. С. 42–45.

<sup>151</sup> Мазепа Б. В. Нарис про творчу діяльність диригента-хормейстера заслуженого артиста Української РСР Євгена Дмитровича Вахняка: Дипл. робота / ЛДК ім. М. Лисенка. Львів, 1969. С. 6.

<sup>152</sup> Вахняк Є. Олександр Сорока. С. 46.

<sup>153</sup> Там само. С. 47.

і Є. Вахняк. Саме в цей період, на нашу думку, простежується зародження творчих підходів двох самотніх митців-хормейстерів: Є. Вахняка як прихильника повнозвучного темброво-динамічного хорового музикування та В. Василевича – прихильника ансамблево-еластичного хорового музикування, Про це згодом яскраво засвідчить самостійна творчість обох митців.

Пізніше, після проведення набору, з'ясувалося, що деякі співаки при наявності дуже хороших вокальних даних і доброго слуху не встигають достатньо швидко засвоїти репертуар або не вміють як слід включитися в загальний ансамбль, а високі голоси (сопрано й тенори) повинні, все ж таки, володіти повним діапазоном, що значно сприяє подоланню труднощів теситурно-регістрового та інтонаційного характеру<sup>154</sup>.

Є. Вахняк працював з новачками більше місяця. За його словами, «це був фактично другий хор, досить рівномірно укомплектований»<sup>155</sup>. Потім О. Сорока розташовував нових хористів поміж старими за принципом подібності тембрів. Внаслідок такого змішування ансамбль дещо похитнувся. Щоб досягти монолітності звучання, доводилось заново зіспівувати голоси. Через деякий час хор знову зазвучав струнко і, завдяки збільшенню кількості співаків майже вдвічі, значно могутніше.

Поповнення хору дало можливість повернутися до інтерпретації творів великих форм. Згодом у виконанні «Трембіти» зазвучали «Кавказ» і «Ой вигострю товариша» С. Людкевича, «Слово» Р. Сімовича, «Хустина» Л. Ревуцького, «Б'ють пороги» М. Лисенка<sup>156</sup>. Водночас, хористи продовжували працювати на концертних програмах, що склалися з хорових мініатюр. У 1945 р. у Львові знову відбулися тематичні концерти з творів М. Леонтовича. В них, крім обробок народних пісень, було виконано оригінальні твори композитора: «Літні тони», «Льодолом», «Легенда», «Моя пісня»<sup>157</sup>.

У квітні 1946 р. «Трембіта» дала тематичний концерт з творів С. Людкевича. А 26–27 липня цього ж року виступила в колонному залі Київської філармонії. В програмі концертів прозвучали твори українських композиторів (М. Лисенка, А. Вахнянина, М. Леонтовича, П. Козицького, Л. Ревуцького, С. Людкевича), а також російських та західноєвропейських класиків. У рецензії на ці виступи Михайло Микиша детально охарактеризував звучання капели, наголосив на особливостях виконавсько-інтерпретаторського стилю колективу та його диригента. Характеризуючи звучання капели рецензент відзначає «глибоке розкриття змісту, майже досконалу виразність у динамічності, відсутність форсування та перебільшення емоцій», і далі «дуже цінною рисою капели є те, що слухаєш її без утоми і напруження із справжньою художньою насолодою». Диригента О. Сороку автор рецензії визнає великим

<sup>154</sup> Вахняк Є. Олександр Сорока. С. 48.

<sup>155</sup> Там само. С. 48.

<sup>156</sup> Там само. С. 48–49.

<sup>157</sup> Там само. С. 29.

майстром ансамблю. «Він поєднує в собі творчу організуючу дисципліну, якою цілком підпорядковує своїй волі ансамбль, уміле володіння голосоведенням, глибоке проникнення в стиль виконуваних творів та правдиву інтерпретацію вокально-музичних образів»<sup>158</sup>. Ці два концерти в Київській філармонії були прощальними концертами О. Сороки з капелою «Трембіта» – після цього його було призначено головним диригентом капели «Думка».

Період діяльності капели «Трембіта» під керуванням О. Сороки заслуговує особливої уваги тому, що саме в цей час у середовищі цього колективу Є. Вахняк формувався як хормейстер-професіонал, поступово викристалізовувався його майбутній диригентсько-виконавський стиль. Під впливом Д. Котка, П. Гончарова і, особливо, О. Сороки молодий музикант оволодівав практичними навиками організаційної хормейстерської роботи, набував творчого досвіду роботи над вокальною технікою в хорі, оволодівав мистецтвом творення звукообразів, вникав у тонкощі виконавської інтерпретації.

В цьому процесі слід відзначити два важливих моменти. Перший: існувала спільна риса, що об'єднувала Є. Вахняка з його наставниками і, безперечно, відігравала не останню роль у взаєморозумінні та творчій взаємодії на особистісному рівні. Йдеться про те, що Д. Котко, О. Сорока, Є. Вахняк, В. Василевич були вихованцями духовних семінарій, а П. Гончаров перед тим, як очолити «Трембіту» керував хорами Володимирського та Софійського соборів у Києві. Другий момент: всі вищезгадані наставники Є. Вахняка були представниками виконавської хорової культури Великої України. Колишній семінарист, а згодом сотник армії УНР Д. Котко представляв культуру мандрівного хорового виконавства, учень О. Кошиця П. Гончаров був безпосереднім носієм вікових традицій українського сакрального виконавства, а випускник Музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка в Києві О. Сорока був прямим продовжувачем виконавських та педагогічних засад школи М. Лисенка. Таким чином, Є. Вахняк мав унікальну можливість тривалий час контактувати з представниками провідних хорових традицій Великої України, зокрема Київської традиції. В своїй подальшій диригентсько-виконавській діяльності він втілював їх творчі принципи, творчо переосмисливши крізь призму галицької хорової традиції, носієм якої був сам.

У вересні 1944 р. Є. Вахняк вступає на диригентський факультет Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка. Він навчається в класі диригування М. Колесси та в класі вокалу С. Крушельницької<sup>159</sup>.

У М. Колесси Є. Вахняк вивчав тонкощі диригентської техніки та інтерпретації на класичних зразках хорової та симфонічної музики. На державному іспиті у 1948 р. він диригував першу частину П'ятої симфонії *e-moll* Л. Бетховена та низку хорових творів, які

<sup>158</sup> Вахняк Є. Олександр Сорока. С. 50–51.

<sup>159</sup> Лига В. І проросте посіяне зерно. С. 15.

виконувала капела «Трембіта»: «Морська тиша та щасливе плавання» Л. Бетховена, «Поема про Україну» О. Александрова, «Гагілка» С. Людкевича<sup>160</sup>.

Давня мрія про оволодіння вокальною майстерністю не покидала Є. Вахняка. Своїми враженнями про заняття в класі С. Крушельницької він подівся у статті-спогаді про улюблену вчительку<sup>161</sup>.

У той час С. Крушельницька, в зв'язку зі станом здоров'я після перелому ноги, уроки вокалу давала вдома. Попри хворобу вона не занепадала духом, її постать випромінювала оптимізм, що мимоволі передавався студентам і додавав наснаги до занять. Голос Соломії Амвросіївни, незважаючи на вік, звучав чисто і свіжо. Вона часто, користуючись прийомом власного показу, демонструвала студентам як слід брати ту чи іншу ноту. Великої ваги надавала роботі артикуляційного апарату та правильності подачі звука, передусім у високому регістрі. Заняття проводила дуже інтенсивно, говорила мало і по суті. Принагідно, хоч і дуже рідко, розповідала цікаві епізоди із свого творчого життя. Ці розповіді викликали захоплення, ворушили фантазію, будили почуття поваги і відповідальності. Після них ставало легше співати, працювати над створенням художнього образу. Дуже імпонувала Є. Вахнякові творча атмосфера, що панувала в домі С. Крушельницької, її манера говорити про все щиро, відверто, по-дружньому. Тут він познайомився з Богданом Дрималиком – концертмейстером Соломії Амвросіївни з яким вони в той час разом працювали в консерваторії і який ще перед війною акомпанував їй у концертних поїздках Галичиною. Згодом Б. Дрималик стане концертмейстером капели працівників зв'язку, якою керуватиме Є. Вахняк.

Навчання в консерваторії Є. Вахняк поєднував з виконанням обов'язків помічника головного диригента капели «Трембіта». У 1946 р. капелу очолив його вчитель – професор М. Колесса.

Значно пізніше, вже в столітньому віці Микола Філаретович в розмові з Іваном Чупашком про свою роботу в капелі «Трембіта» сказав таке: «Я там добра не мав: вічні концерти, поїздки по розбитих дорогах на відкритих машинах, люди перестуджувались, недоїдали, недосипали, вічно виснажені і голодні, як вони могли то витримувати? А я керувався тим, що залишив мій попередник Олександр Сорока і що добре підтримували мої учні-диригенти, а його помічники по “Трембіті” Володимир Василевич і Євген Вахняк»<sup>162</sup>.

Набувши значного диригентського досвіду, Є. Вахняк прагнув проявити себе в самостійній роботі. На початку 1948 р., ще будучи студентом консерваторії, він очолив хор

<sup>160</sup> Трушнікова Э. В. Творческий путь и рост Львовской народной хоровой капеллы (руководитель заслуженный артист УССР Е. Д. Вахняк): Дипл. работа / ЛГК им. Н. В. Лысенко. Львов, 1964. С. 8.

<sup>161</sup> Вахняк Є. Пам'ять про неї житиме у віках. *Соломія Крушельницька: спогади, матеріали, листування: у 2 ч.* Ч. 1.: спогади / ред. Р. М. Немировський. Київ: Музична Україна, 1978. С. 266–268.

<sup>162</sup> Чупашко І. П. Михайло Антків. Присутність. Львів: Колір ПРО, 2013. С. 24.

Львівського обласного Будинку народної творчості, заснований кількома роками раніше диригентом Володимиром Панасюком<sup>163</sup>.

«Якось на чергову репетицію хору прийшов молодий, симпатичний чоловік з ясным, лагідним поглядом і усмішкою на устах. Привітавшись з хористами, він сказав: “Віднині я буду вашим диригентом”» – так згадували своє перше знайомство з Є. Вахняком його хористи<sup>164</sup>. Невеликий хоровий гурток з 12 чоловік вже за рік творчої роботи налічував 40 учасників. Є. Вахняк прагнув добитися від аматорського хору професійного звучання і старався відповідним чином налагодити творчу роботу в колективі. З перших репетицій молодий диригент наполегливо і методично працював над вихованням співацької культури хористів, розвитком вокально-хорової техніки, проводив окремі заняття з вивчення нотної грамоти<sup>165</sup>.

За короткий час хор почав концертувати. В пресі з’являються відгуки про його виступи перед робітниками і службовцями державних установ та підприємств Львова, на творчих зустрічах з письменниками, поетами, журналістами, композиторами<sup>166</sup>. Значну частину репертуару хору в той час складали ідеологічно забарвлені опуси радянських композиторів, але, попри них, Є. Вахняк включав у концертні програми твори М. Лисенка, М. Леонтовича, Г. Топольницького, Ф. Колесси, С. Людкевича, які й забезпечували і виконавцям, і слухачам естетичне задоволення від виступу.

У 1948 р. М. Колесса передав керівництво капелою «Трембіта» Павлу Муравському. Через багато років Павло Іванович згадував своє перше знайомство з колективом так: «Знаєте, він [М. Колесса] був дуже пунктуальний і точний у всіх справах, навіть житейських. Цікаво він мене познайомив із хором. Вийшов наперед і сказав: “Оце я вам набрид, і ви мені набридли. Я іду. Приїхав Павло Іванович із Києва – він тепер керуватиме”. Знайомство почалося не зі слів, а зі співу. І після першої-таки композиції хористи мені дружно заплодували. Тоді я відчув, що мене, східняка, прийняли, що я вже не чужий»<sup>167</sup>.

Є. Вахняк та В. Василевич продовжували виконувати обов’язки помічників головного диригента капели, їх працю П. Муравський високо оцінював. Зокрема, про Є. Вахняка у поданні до урядових інстанцій він пізніше написав: «Знаю Вахняка Євгена Дмитровича, як

<sup>163</sup> Панасюк Володимир – один з перших учнів М. Колесси по диригуванню (з 1931 р.). У 1944 р. організував хор при Львівському обласному Будинку народної творчості, що розташовувався на вул. Францишканській (тепер – вул. Короленка). В 1947 р. йому інкриміновано антирадянську діяльність, заарештовано та вислано до Сибіру. Пізніше він став директором школи в Анжеро-Судженську Хабаровського краю, у нього отримав початкову освіту Мирослав Скорик.

<sup>164</sup> Цит за: Лига В. І проросте посіяне зерно. Львів, 2001. С. 27.

<sup>165</sup> Трушникова Э. В. Творческий путь и рост Львовской народной хоровой капеллы (руководитель заслуженный артист УССР Е. Д. Вахняк): Дипл. работа / ЛГК им. Н. В. Лысенко. Львов, 1964. С. 2.

<sup>166</sup> На очередном литературном вторнике «Львовской правды». *Львовская правда*. 1948. 22 апр.

<sup>167</sup> Трегуб Г. Павло Муравський: «Наука дає багато, але ще більше – природа». Тиждень. 2014. 19 лип. URL: <http://tyzhden.ua/Culture/114263> (дата звернення: 30.12.2018).

фахівця високого рівня професіоналізму, як музиканта-художника у виконанні хорових творів, як надзвичайно чуйну людину. Найкращі людські якості Євгена Дмитровича я мав змогу спостерігати протягом багатьох років, працюючи разом з ним в державній заслуженій капелі “Трембіта”. Із всіх хормейстерів, з якими мені доводилося працювати в колективах “Трембіти” і “Думки”, про Євгена Дмитровича у мене залишились найкращі спогади. Євген Дмитрович майстерно володіє диригентською технікою, що дає йому можливість глибоко і змістовно інтерпретувати різні хорові твори. Євген Дмитрович людина високої культури, з добрим характером. За всі ці якості його дуже цінують і поважають співаки в різних колективах. Гадаю, що Є. Д. Вахняк заслуговує високої відзнаки уряду України за свою мистецьку майстерність і діяльність»<sup>168</sup>.

1949 р. в житті Є. Вахняка виявився багатим на зміни. Керований ним аматорський хор переведено з обласного Будинку народної творчості до Будинку культури працівників зв'язку<sup>169</sup>. Євген Дмитрович перестав працювати хормейстером капели «Трембіта» і перейшов на викладацьку роботу. Свою педагогічну діяльність він розпочав ще роком раніше, відразу після закінчення консерваторії і працював за сумісництвом викладачем хорового та сольного співу Львівського педучилища. З вересня 1949 р. Є. Вахняк перейшов на основне місце праці до педучилища, пізніше, в серпні 1951 р. його переведено на посаду викладача хорових дисциплін Львівського музично-педагогічного училища<sup>170</sup>. Тут він завідував диригентським циклом, викладав хорові дисципліни (аранжування, читання партитур, хорознавство, методику роботи з хором), організував жіночий та чоловічий хори, керував мішаним хором<sup>171</sup>. Для мішаного студентського хору Є. Вахняк підбирав цікавий і різноманітний репертуар, збагачуючи його хорами з опер, складними поліфонічними творами<sup>172</sup>. Як згадує З. Демцюх, велике враження на студентів училища справила робота над твором Б. Лятошинського «Тече вода в синє море»<sup>173</sup>.

Саме у музично-педагогічному училищі в класі Є. Вахняка почав опановувати основи диригентського мистецтва Стефан Турчак (закінчив училище в 1955 р.). Євген Дмитрович, відчувши неординарність особистості та великий талант свого учня, по-батьківськи піклувався про нього, всіляко допомагав, підкріплював віру у правильності зробленого вибору, підтримував порадами, залучав до участі в капелі працівників зв'язку, доручав

<sup>168</sup> Цит за: Лига В. І проросте посіяне зерно. Львів, 2001. С. 56–57.

<sup>169</sup> Особова справа Вахняка Є. Д. *Архів ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. Арк. 12.

<sup>170</sup> Трудова книжка Вахняка Є. Д. *ФМІН*. Інв. № КМ–1145. Р–341. С. 2–7.

<sup>171</sup> Мазепа Б. В. Нарис про творчу діяльність диригента-хормейстера заслуженого артиста Української РСР Євгена Дмитровича Вахняка: Дипл. робота / ЛДК ім. М. Лисенка. Львів, 1969. С. 8.

<sup>172</sup> Там само. С. 14.

<sup>173</sup> Телюк М. Серце віддане пісні. Нариси з історії навчальної, творчої та просвітницької діяльності чоловічої хорової капели «Буревісник»: навч. посібник. Львів: Вид-во НУ «Львівська політехніка», 2008. С. 10.



працювати з колективом. Через багато років С. Турчак розповідав: «Я одразу відчув, що це моє, саме те, чого душа прагне. Чимало часу опікувався мною відомий львівський диригент, митець і визначний організатор художньої самодіяльності тих часів Євген Вахняк. На все життя вдячний йому, терплячому і мудрому вчителеві, який наважився зі мною, жовторотим пташеням, розучити бетховенівський “Егмонт”. Я бігав до нього в капелу, на заняття з хористами, і намагався не оминати жодної нагоди, щоб поспілкуватися з ним і в позанавчальний час. Це тепер розумію, миттєво відрізняю почерки своїх московських, ленінградських колег – диригентів Євгена Светланова, Геннадія Рождественського. Тоді ж для мене мій учитель був своєрідним мистецьким одкровенням. Він зробив для мене так багато, що навіть уже навчаючись у консерваторії в класі уславленого професора М. Колесси, я багато чого вмів, знав і головне – не мав потреби переучуватися»<sup>174</sup>.

Крім С. Турчака, зі стін Львівського музично-педагогічного училища ім. Ф. Колесси вийшло ще чимало майбутніх видатних митців: сестри Марія, Даниїла і Ніна Байко, Іван Гамкало, Ігор Жук, Богдан Завойський, Орест Кураш, Андрій Кушніренко, Тарас Микитка, Володимир Пекар та багато інших. Всі вони пройшли диригентсько-хоровий вишкіл Євгена Дмитровича, якого дуже любили і поважали<sup>175</sup>.

Основною творчою лабораторією Є. Вахняка, де він реалізовував себе як диригент-виконавець була капела Будинку культури працівників зв'язку. Євген Дмитрович залучав у колектив співаків з добрими голосами, в тому числі й своїх кращих студентів. Допмагаючи своєму вчителеві, вони набувають в хорі значних практичних навиків як співаки та хормейстери. Водночас, таке якісне кадрове поповнення значно посилювало виконавський потенціал хору, давало можливість розширення репертуару, розгортання дедалі активнішої концертної діяльності.

Слід зазначити, що на початку 1950-х років великого розмаху на Львівщині набув розвиток аматорської або, як тоді говорили, самодіяльної творчості. При підприємствах, установах, учбових закладах, колгоспах та радгоспах створювалися численні хорові, хореографічні, музичні та інші гуртки художньої самодіяльності. Станом на 1953 р. у Львівській області діяло понад три тисячі таких гуртків, в них було задіяно більш ніж сорок три тисячі учасників<sup>176</sup>. Комуністична влада намагалася встановити тотальний контроль не лише над працею, але й над дозвіллям своїх громадян. Керівники підприємств, установ та парторганізацій мали за обов'язок забезпечувати масовість аматорських гуртків, створювати їм умови для творчості. Професійні мистецькі установи та учбові заклади надавали

<sup>174</sup> Рожок В. Стефан Турчак. Київ: Либідь, 2013. С. 18–19.

<sup>175</sup> Кропива М. Путь одаренной молодежи. *Львовская правда*. 1953. 3 июл.

<sup>176</sup> Омельченко В. Смотры народных талантов. *Львовская правда*. 1953. 18 сент.

«шефську» допомогу колегам-аматорам. Особливо ретельно здійснювався ідеологічний контроль на репертуаром, лєвова частина якого повинна була відображати «героїчну боротьбу народу за побудову комунізму», «непорушну дружбу народів СРСР», «боротьбу трудящих за мир у всьому світі», возвеличувати керівну роль комуністичної партії та її вождів, оспівувати пам'ятні події і дати радянської історії. Іншу частину репертуару аматорських хорів могли складала обробки народних пісень, деякі твори українських та зарубіжних композиторів-класиків. Для контролю і стимулювання діяльності колективів художньої самодіяльності щорічно проводилися міські, районні, обласні, республіканські та всесоюзні огляди, а також різного роду масові заходи: олімпіади, свята пісні і т. і.

8 жовтня 1950 р. у Львові на стадіоні «Динамо» відбулося обласне свято пісні. Головним диригентом цього заходу був М. Колєсса, зведеним хором мистецьких закладів диригував Ярослав Воцак, а зведеним хором підприємств Львова – Є. Вахняк<sup>177</sup>.

В грудні цього ж року хор Будинку культури працівників зв'язку успішно виступив на міському та обласному оглядах художньої самодіяльності. З цього приводу місцева прєса писала: «Заслуженою популярністю у трудящих Львова користується хоровий колектив Будинку культури зв'язківців. Вже двічі цей хор і його керівник т. Вахняк були нагороджені почесними грамотами. [...] На міжспілковому огляді художньої самодіяльності робітників і службовців, який проходив недавно у Львові, хоровий колектив Будинку культури зв'язківців зайняв перше місце»<sup>178</sup>. Відзначається значне творче зростання хору, прекрасне виконання ним низки творів, серед яких: «Думи мої» Є. Козака, «Нова Верховина» А. Кос-Анатольського, «Загибель “Варяга”» О. Свєшнікова<sup>179</sup>.

Початок самостійного творчого шляху Є. Вахняка як диригента позначений надзвичайною творчою активністю. Окрім згаданого хору зв'язківців, він працював іще з кількома аматорськими колективами. У 1950 р. організовував хор при Будинку вчителя з яким за досить короткий час приготував концертну програму з творів галицьких композиторів та вивчив усі хорові номери з опери С. Гулака-Артемєвського «Запорожець за Дунаєм». У 1951 р. очолив мішаний хор Львівського медичного інституту, з яким працював протягом двох років<sup>180</sup>.

У Будинку культури працівників зв'язку Є. Вахнякові судилося працювати понад сорок років. Окремої уваги, на нашу думку, заслуговує специфічна творча атмосфера цього закладу.

<sup>177</sup> Кордіані Б. Співає радянська Львівщина. *Вільна Україна*. 1950. 10 жовт.

<sup>178</sup> Зустріч самодіяльного хору з композитором А. Кос-Анатольським. *Вільна Україна*. 1951. 8 трав.

<sup>179</sup> Харитоненко С. Розквіт самодіяльного мистецтва трудящих Львова. Заключний концерт міського огляду художньої самодіяльності. *Вільна Україна*. 1950. 20 груд.

<sup>180</sup> Лига В. І проростє посіяне зерно. С. 16.

Будинок культури працівників зв'язку – це чотириповерхова будівля на вулиці Хасанській, 9 (тепер – Японська, 9), побудована перед початком другої світової війни як клуб поштовиків. Місце доволі непримітне й затишне, хоч і неподалік центру міста. У 1950-х роках у фойє будинку працював книжковий кіоск. На першому поверсі – просторий кінозал, а на третьому – бібліотека і читальний зал. Репетиції хору відбувалися в малому залі на другому поверсі<sup>181</sup>. Крім хору, в Будинку культури функціонувало чимало технічних гуртків (радіоконструкторів, авіамоделістів, кіномеханіків), колективів народної творчості та художньої самодіяльності (хореографічний, вокальний, художнього слова, ансамбль баяністів, ансамбль ксилофоністів, студія образотворчого мистецтва). Дитячий сектор цього закладу культури включав у себе шістнадцять гуртків, серед яких були хоровий, драматичний, балетний, образотворчого мистецтва, шахово-шашковий, інструментальні класи фортепіано, баяна, скрипки та інші<sup>182</sup>.

Львів'яни любили проводити тут вільний час, особливо у вихідні та святкові дні. Основною формою «культурно-освітньої» роботи будь-якого закладу культури в той час вважалася «лекційна пропаганда». Крім «відповідальних партійних працівників», з лекціями виступали відомі науковці, письменники, митці, вчителі, лікарі, інженери. Після лекцій відбувалися концерти, демонструвалися науково-популярні, документальні та художні фільми<sup>183</sup>. Пізніше в кінозалі на Хасанській відбувалися покази кінострічок, яких неможливо було переглянути в інших кінотеатрах міста, зокрема, тут йшли всі фільми Андрія Тарковського.

В Будинку культури працівників зв'язку, в колі інженерів та митців склалася унікальна творча атмосфера. В цьому різнобарвному середовищі Є. Вахняк як ерудит з широким колом інтересів і визнаний в професійних колах митець, користувався беззаперечним авторитетом. До нього зверталися молоді люди з добрими вокальними даними, але часто без елементарної музичної освіти.

Крім концертної діяльності в хорі працівників зв'язку проводилася систематична навчально-виховна робота. Під керівництвом Є. Вахняка хористи вивчали нотну грамоту, працювали над розвитком вокальних здібностей. Євген Дмитрович проявив себе як талановитий педагог-вокаліст. Йому стали у пригоді вокальні методи Л. Улуханової та С. Крушельницької, а також мудрі поради і допомога досвідченого концертмейстера Б. Дрималика.

<sup>181</sup> Мільтон Є. Будинок культури зв'язківців. Львів: Книжково-журнальне видавництво, 1956. С. 3–5.

<sup>182</sup> Майстренко Г. Улюблене місце відпочинку. *Вільна Україна*. 1955. 5 жовт.

<sup>183</sup> Мільтон Є. Будинок культури зв'язківців. С. 5–10.

Через деякий час окремі співаки виступали в концертах у складі вокальних ансамблів (чоловічих та жіночих дуетів, терцетів, квартетів тощо), виконували сольні програми. Сценічний успіх мали чоловічий квартет у складі Ярослава Харчука, Бориса Гроша, Мирослава Фікташа, Мирослава Боечка та жіночий квартет у складі Поліни Алагеевої, Ірини Красильникової, Лесі Орищин, Ярослави Аккерман. З сольними програмами виступала Любов Дімант, яка прийшла співати в капелу як працівниця відділу перевезень пошти, а згодом, без відриву від виробництва, успішно закінчила музичну школу і працювала в Будинку культури. Багато вихованців капели ставали співаками професійних колективів або керівниками інших аматорських хорів. Зокрема, Орест Гарах – працював солістом Ансамблю пісні і танцю Прикарпатського військового округу, Борис Грош – керував хоровими колективами жиркомбінату і клубу села Водяне (тепер – Зимна Вода), Михайло Максимів – керував хором Заболотцівського районного Будинку культури<sup>184</sup>.

Молодим юнаком прийшов співати в хор М. Фікташ. Він мав абсолютний слух і неймовірної краси голос – ліричний тенор. Через деякий час юнак став провідним солістом капели, найкращим виконавцем сольної партії у пісні «Ніч яка місячна» в обробці Є. Вахняка. За свідченнями багатьох хористів капели, його інтерпретація цього «коронного» соло перевершувала виконання багатьох оперних співаків. Згодом М. Фікташ працював у лєнінградському ансамблі «Дружба», співав разом з Едітою П'єхою<sup>185</sup>.

В Будинку культури працівників зв'язку регулярно проводилися зустрічі з відомими музикантами та творчими колективами. Зокрема, 16 жовтня 1952 р. з надзвичайним піднесенням відбулася зустріч капели львівських зв'язківців з хором Литовської державної філармонії. Обидва колективи виступили зі своїми концертними програмами. Литовська капела виконувала твори литовських та російських композиторів, а також декілька обробок українських народних пісень<sup>186</sup>. Виступ хору зв'язківців був високо оцінений видатним литовським композитором та хоровим диригентом Конрадасом Кав'яцкасом<sup>187</sup>.

Капела Будинку культури працівників зв'язку під керуванням Є. Вахняка була першим виконавцем багатьох хорових творів львівських композиторів. В грудні 1953 р. у Львові відбувся пленум правління Спілки радянських композиторів України. Велика частина програми художньої частини пленуму була виконана аматорськими колективами, зокрема капелою зв'язківців. У супроводі симфонічного оркестру Львівської філармонії під керуванням М. Колесси та І. Паїна капелою було виконано «Думу про Переяславську Раду»

<sup>184</sup> Мільтон Є. Будинки культури зв'язківців. С. 20–21.

<sup>185</sup> Лига В. І проросте посіяне зерно. С. 42.

<sup>186</sup> Трушнікова Э. В. Творческий путь и рост Львовской народной хоровой капеллы (руководитель заслуженный артист УССР Е. Д. Вахняк): Дипл. работа / ЛГК им. Н. В. Лысенко. Львов, 1964. С. 6–7.

<sup>187</sup> Лига В. І проросте посіяне зерно. С. 29.

М. Колесси та «Гриміли бандури» А. Кос-Анатольського. Успішно прозвучала низка акапельних творів: «Ой кувала зозулиця» Р. Сімовича, «Ой світлая доріженька» Є. Козака, а також «Могутня і славна» Б. Дрималика та «Пісня про возз'єднання» Є. Вахняка. Сольну партію в хорі М. Колесси «Ой зелена Буковина» виконав Павло Кармалюк<sup>188</sup>.

Викладач Львівської консерваторії Йосип Волинський, відзначаючи високий мистецький рівень виконання, писав: «Хорова капела Будинку культури працівників зв'язку (диригент Є. Вахняк) – це добра виконавська група, яка показала повне розуміння творів і зробила все можливе, щоб донести їх до слухачів. Зазначимо, що капела та її керівник т. Вахняк тримають тісний зв'язок з львівськими композиторами, допомагаючи їм у роботі над новими хоровими творами»<sup>189</sup>.

Відомий російський диригент і композитор О. Свешніков, який слухав виступ капели на пленумі, сказав наступне: «Голоси свіжі, співаки співають із захопленням. Відчувається щирість і простота, немає гонитви за дешевими ефектами. Кожен член колективу вкладає у виконання багато почуттів. Порівняно висока хорова техніка колективу, досягнута завдяки великій вдумливій роботі керівника, свідчить про те, що Є. Вахняк може включити до репертуару хору класичні твори»<sup>190</sup> – (Переклад з російської – В. Ч.). Очевидно, що в кулуарах пленуму відбулося особисте спілкування двох хормейстерів, оскільки відомо, що згодом О. Свешніков надіслав Є. Вахнякові ноти деяких творів<sup>191</sup>.

У 1954 р. на всесоюзному рівні з великим розмахом відзначалося 300-ліття, так званого, возз'єднання України з Росією. З цієї нагоди у Києві відбувся республіканський огляд художньої самодіяльності на якому хорова капела Будинку культури працівників зв'язку зайняла друге місце. Керівнику капели Є. Вахняку за заслуги в розвитку самодіяльного мистецтва присвоєно почесне звання заслуженого артиста Української РСР<sup>192</sup>.

На засіданні республіканського журі тодішній голова Спілки композиторів України Пилип Козицький, характеризуючи виступ капели зв'язківців, сказав: «Це талановитий і злагоджений колектив. Він готує репертуар у співдружності з багатьма композиторами. Їх виступ із звітним концертом львівських композиторів на дев'ятому пленумі Спілки композиторів України показав зрілість, велику майстерність. Колектив не поступається професійним капелам, і цього він домігся наполегливою працею над репертуаром і

<sup>188</sup> Вахняк Е. Хор – школа певна. *Художественная самодеятельность*. 1959. №8. С. 27.

<sup>189</sup> Волинський І. Звіт композиторів Львова. *Ленінська молодь*. 1953. 9 груд.

<sup>190</sup> Мазепа Б. Нарис про творчу діяльність диригента-хормейстера заслуженого артиста Української РСР Євгена Дмитровича Вахняка: дипл. робота / ЛДК ім. М. Лисенка. Львів, 1969. С. 11–12.

<sup>191</sup> Ваго Т. Народные таланты. Хоровая капелла связистов. *Львовская правда*. 1954. 19 мая.

<sup>192</sup> Там само.

регулярною навчально-виховною роботою. Капела – творча лабораторія Львівського відділення Спілки композиторів України»<sup>193</sup>.

1954 р. у Львові відбулися концертні виступи багатьох видатних хорових колективів. На початку квітня Ленінградська державна академічна капела (колишня Придворна капела) та симфонічний оркестр Львівської філармонії виконали «Реквієм» В. Моцарта (диригував М. Колесса), «Іван Дамаскин» С. Танєєва та «Олександр Невський» С. Прокоф'єва (обидві кантати диригував І. Паїн)<sup>194</sup>. В середині травня в концертному залі консерваторії виступав Державний хор російської пісні під керуванням О. Свєшнікова<sup>195</sup>. 13 червня у Львові виступав Червонопрапорний імені О. В. Александрова ансамбль пісні і танцю Радянської Армії. В програмі концерту, крім типового для цього колективу репертуару, прозвучали «Поема про Україну» О. Александрова, низка українських народних пісень, а також «Закувала та сива зозуля» П. Ніщинського. Є. Вахняк написав відгук про цей виступ<sup>196</sup>.

30 травня 1954 р. в Зеленому театрі парку культури і відпочинку ім. Б. Хмельницького відбулося свято пісні. Хорова капела зв'язківців під керуванням Є. Вахняка виконала низку творів, серед яких «Гриміли бандури» А. Кос-Анатольського, «Ой зелена Буковина» М. Колесси, «Пісня про возз'єднання» Є. Вахняка<sup>197</sup>.

Як вже неодноразово згадувалося в пресі, від початку 1950-х років Є. Вахняк виступав не лише як диригент, але й як композитор. Свої хорові твори він виконував з капелою зв'язківців. Варто зазначити масштаб його творчих планів як композитора.

Якось у розмові з Тарасом Микиткою Є. Вахняк зізнався, що на початку 1950-х років він почав працювати над написанням опери «Тіні забутих предків» на сюжет повісті Михайла Коцюбинського. А Я. Вошак – у той час головний диригент Львівської опери – запропонував Євгенові Дмитровичу посаду головного хормейстера театру. Є. Вахняк довго думав над цією пропозицією, але зрештою відмовився. Він усвідомлював, що працюючи в оперному театрі він мав би більше шансів побачити своє творіння на сцені, але водночас, через відповідальність, яка лягла б на його плечі, в нього не залишилося б часу для роботи над оперою<sup>198</sup>.

У цей період в репертуарі капели працівників зв'язку з'являються хори з опер, зокрема «Хор пастушків» з «Пікової дами» П. Чайковського. Цей твір, а також «Віночок з українських народних пісень» Є. Козака та «Гриміли бандури» А. Кос-Анатольського Є. Вахняк включив у

<sup>193</sup> Цит. за: Лига В. І проросте посіяне зерно. Львів, 2001. С. 30.

<sup>194</sup> Пархоменко Н. Популярные концерты. Выступления Ленинградской академической капеллы. *Львовская правда*. 1954. 9 апр.

<sup>195</sup> Приезд во Львов Государственного хора русской песни. *Львовская правда*. 1954. 15 мая.

<sup>196</sup> Вахняк Є. Видатний художній колектив. *Вільна Україна*. 1954. 16 черв.

<sup>197</sup> Матов О. Дзвени, наша пісне щаслива. На святі пісні у Львові. *Вільна Україна*. 1954. 1 черв.

<sup>198</sup> Інтерв'ю з Микиткою Т. О.

програму заключного концерту обласного огляду художньої самодіяльності, який відбувся 28 листопада 1955 р. В тогочасній пресі відзначено високу виконавську культуру капели, її визнано одним з найкращих хорових колективів області<sup>199</sup>, називають «молодшою сестрою «Трембіти»<sup>200</sup>. Стрійне та злагоджене звучання хору створює враження, що на сцені не аматорський, а професійний колектив. Твори в його виконанні, завдяки оригінальному трактуванню, звучать свіжо і особливо натхненно<sup>201</sup>. В лютому 1956 р. капела під керуванням Є. Вахняка брала участь у заключному концерті республіканського огляду художньої самодіяльності, який відбувся на сцені Київського театру опери та балету ім. Т. Шевченка<sup>202</sup>.

Успіхи Є. Вахняка як керівника хорової капели працівників зв'язку та викладача музично-педагогічного училища зміцнили його авторитет диригента і педагога. У вересні 1956 р. його запрошують викладати на кафедрі хорового диригування Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка<sup>203</sup>.

Євген Дмитрович прийняв пропозицію і цього ж року організував при консерваторії чоловічий хор «Гомін». За три роки активної концертної діяльності цей хор став добре відомий на Львівщині. Серед хористів «Гомону» було багато викладачів та студентів консерваторії. Назвемо лише декілька імен: Ярослав Базів, Олександр Врабель, Іван Гамкало, Ігор Жук, Богдан Завойський, Лев Коцан, Іван Майчик, Тарас Микитка, Володимир Пекар, Микола Попенко, Степан Стельмашук, Стефан Турчак та ін. В репетиційній роботі Є. Вахнякові допомагали Михайло Антків та Іван Небожинський. Основу репертуару «Гомону» становили твори галицьких композиторів, українська хорова класика та народні пісні<sup>204</sup>. Через такий репертуар на диригента і його співаків кривим оком дивилися поборники «ідейної чистоти» в радянському мистецтві. Вахнякові доводилося на це зважати, а нерідко і «хитрувати». Показовим у цьому плані є епізод, згаданий С. Стельмашуком. Євген Дмитрович ввів у репертуар «Гомону» народовольчий гімн «Сміло, други» (російською «Смело, друзья»), що у радянських пісенниках значився як російська революційна пісня. Цей твір опрацюванні С. Людкевича побутував у Львові ще задовго до приходу радянської влади. У хорі він звучав дуже добре, а галицька публіка оваціями реагувала на слова:

*Хай нас по тюрмах саджають,*

*Хай нас пробують вогнем,*

*Хай нас стократно терзають —*

*Ми всі тортури знесем!*

<sup>199</sup> Самбук Р. Талановито, життєрадісно, яскраво. *Вільна Україна*. 1955. 30 лист.

<sup>200</sup> Кедрова М. Смотри народных дарований. *Львовская правда*. 1955. 23 ноябр.

<sup>201</sup> На великій сцені. *Ленінська молодь*. 1955. 30 лист.

<sup>202</sup> Лига В. І проросте посіяне зерно. С. 31.

<sup>203</sup> Трудова книжка Вахняка Є. Д. *ФМІН*. Інв. № КМ-1145. Р-341. С. 8-9.

<sup>204</sup> Лига В. І проросте посіяне зерно. С. 17-18.

*Сли ж нам умерти прийдеться  
В темних казармах, в тюрмах, —  
Месник новий підійметься  
На наших зболілих кістках!*

Враховуючи реакцію публіки на твір, його треба було заборонити, але як, коли це «російська революційна пісня». У виконанні «Гомону» вона мала величезний успіх у Львівському університеті (в одному концерті була виконана тричі). Пізніше цей твір увійшов до репертуару чоловічого хору «Бескид» у Дрогобичі, а звідти потрапив до Леопольда Яценка, який поширив його у Києві<sup>205</sup>.

На початку 1957 р. Є. Вахняк розпочав інтенсивну підготовку хорової капели Будинку культури працівників зв'язку до конкурсу за право участі у VI Всесвітньому фестивалі молоді і студентів у Москві. Здобувши диплом першого ступеня на фестивалі молоді Львівщини, капела зв'язківців вирушила на фестиваль молоді України до Києва<sup>206</sup>. Після успішного виступу у відбірковому турі, який проходив у колонному залі Київської філармонії, капелу було обрано до участі у заключному концерті фестивалю. Деякі київські музиканти, зокрема Микола Фокін та Дометій Євтушенко відзначили, що виконавська майстерність хору зв'язківців сягає рівня кращих професійних колективів України<sup>207</sup>. В рамках фестивалю львівські артисти дали в Києві ще три концерти, один із них транслювався по радіо і телебаченню<sup>208</sup>. Заключний концерт фестивалю відбувся на сцені Київського театру опери та балету. Щоб яскравіше представити хор, Є. Вахняк узяв до виконання три різні за характером твори: «Анчар» А. Аренського, «Невдале залицяння» Є. Козака, «Коломия-місто» А. Кос-Анатольського<sup>209</sup>.

У тому конкурсі брало участь близько тридцяти хорів та вокальних ансамблів. Звання лауреатів присуджувалося колективам, які зайняли одне з перших трьох місць. Хорова капела Львівського Будинку культури працівників зв'язку, хор Кіровоградського заводу «Червона зірка», студентський хор м. Харкова та хор молоді м. Сталіно поділили між собою третє місце. Друге місце посіли хор с. Добровляни, Заліщицького району, Тернопільської області та хор Ровенського музичного училища. Перше місце завоював хор студентів м. Одеси під керівництвом Костянтина Пігрова<sup>210</sup>, який згодом тріумфував на VI Всесвітньому фестивалі молоді і студентів у Москві, одержавши там два дипломи першого ступеня і дві золоті медалі.

<sup>205</sup> Лига В. І проросте посіяне зерно. С. 66–67.

<sup>206</sup> На рівні професіональному. *Ленінська молодь*. 1957. 19 трав.

<sup>207</sup> Самбук Р. Свято молоді України. *Вільна Україна*. 1957. 26 трав.

<sup>208</sup> Григорович М. Співає молодість України. *Ленінська молодь*. 1957. 29 трав.

<sup>209</sup> Лига В. І проросте посіяне зерно. С. 34.

<sup>210</sup> Майстри мистецтв про молодь. *Радянська культура*. 1957. 30 трав.



До слова, дипломом другого ступеня та срібною медаллю на цьому фестивалі було нагороджено тріо студенток Львівської консерваторії сестер Байко<sup>211</sup>. Нагадаємо, що сестри Марія, Даниїла та Ніна Байко перед тим як вступити до консерваторії пройшли хоровий вишкіл під керівництвом Є. Вахняка у Львівському музично-педагогічному училищі № 2<sup>212</sup>.

Євген Дмитрович любив і вмів працювати з молоддю. Під впливом його особистості багато молодих людей відчули поклик до музики, зробили свій життєвий вибір. Зокрема, відомий львівський хормейстер З. Демцюх вперше познайомився з маестро коли був ще школярем. У 1959 р. Є. Вахняк та його колега В. Василевич диригували зведеним хором переможців обласної олімпіади шкільної самодіяльності. Репетиції відбувалися в приміщенні Львівського педагогічного інституту на вул. Зеленій (тепер – середня школа № 6), а концерт – на сцені оперного театру. Юні школярі, тоді ще мало усвідомлюючи, відчували, що перед ними дві яскраві особистості. Як згадує З. Демцюх: «кожен з нас серцем і душею вже тоді відчував їх магічну силу впливу. Вони неймовірно сильно заряджали нас, школярів, енергією, любов'ю до хорового співу. [...] Особливо запам'ятався мені голос Євгена Дмитровича – сильний, красивого тембру драматичний тенор»<sup>213</sup>. Під враженнями від творчої співпраці з великими майстрами З. Демцюх остаточно вирішив стати професійним музикантом. Подібно до нього, під впливом особистості Є. Вахняка зробили свій життєвий вибір Михайло Бурбан<sup>214</sup>, Володимир Головко<sup>215</sup> та багато інших.

Ще одним особливим талантом Євгена Дмитровича було його вміння контактувати зі слухацькою аудиторією. Капела зв'язківців щороку виступала перед львів'янами зі звітними концертами. Пригадуючи ті часи, С. Стельмахук пише: «концерти капела давала порівняно часто і завжди збирала чисельну публіку: під час концерту вахняківців не пустувало в залі жодне місце»<sup>216</sup>. Хоровий спів був виявом українського національного духу. Люди на концерти ходили і, «відсидівши» декілька «офіційних» опусів, слухали українську хорову музику, яка забезпечувала успіх і диригенту, і виконавцям. Євген Дмитрович, добре знаючи свою аудиторію, відчуваючи її смаки і духовно-естетичні запити, майстерно, з певним підтекстом, укладав програми виступів. Яким чином це діяло на публіку, яскраво засвідчує епізод, що відбувся під час творчого звіту капели 24 березня 1958 р. в концертному залі консерваторії. Слухачі аплодисментами зустрічали кожен концертний номер, «а коли зі сцени

<sup>211</sup> Про підсумки участі художньої групи молоді Української РСР в художніх конкурсах Шостого Всесвітнього фестивалю молоді і студентів і Першого Всесоюзного фестивалю радянської молоді. *Соціалістична культура*. 1957. №10. С. 44–45.

<sup>212</sup> Кропива М. Путь одаренной молодежи. *Львовская правда*. 1953. 3 июл.

<sup>213</sup> Лига В. І проросте посіяне зерно. С. 92.

<sup>214</sup> Там само. С. 87.

<sup>215</sup> Інтерв'ю з Головком В. С.

<sup>216</sup> Лига В. І проросте посіяне зерно. С. 65.

полилися, мов курликання журавлів, пройняті тугою за рідним краєм, слова пісні «Чуєш, брате мій», зал завмер, напруживши всю свою увагу. Коротенька ця пісня, але скільки в ній переживань і почуттів народних. І коли вона, наче віддаляючись у небі, стихла, вибухнули гучні оплески. Вони довго не вщухали. Диригент капели заслужений артист УРСР Євген Вахняк вже кілька разів вклонявся публіці, дякуючи за увагу і любов, та цього було недосить. Довелося повторити пісню» – писав кореспондент «Ленінської молоді»<sup>217</sup>.

Дуже доречним тут буде згадати слова В. Головка про те, як Євген Дмитрович вмів вселити надію та ідею українського патріотизму «незначними, але виразними штрихами, і якимсь невидимим духом, невидимим для ока непосвяченого, але ми – ті, що хотіли і прагнули цього – то ми це відчували і брали, і були вдячні»<sup>218</sup>.

Повертаючись до змісту попередньої публікації, бачимо, як «непосвячене око» кореспондента газети Львівського обкому комсомолу мимоволі зафіксувало колективний акт вдячності «посвяченої» публіки артистам за виконання музичного твору, який мав для неї особливе символічне значення, який зачепив її «за живе». Подібне траплялося майже на кожному виступі «вахняківців». З точки зору сучасного слухача описаний вище епізод, зокрема така реакція публіки, може викликати деякий подив. Справа в тому, що у тогочасних хоровах збірниках та концертних програмах твір «Чуєш, брате мій» фігурував як українська народна пісня в обробці для хору К. Стеценка. Справді, К. Стеценко був автором обробки цієї пісні для мішаного хору, однак, «посвячена» частина публіки добре знала справжніх авторів слів і музики цього твору, розуміла його суспільно-історичний контекст, а ті хто не знав – інтуїтивно відчував його глибинну суть. У той час виконання пісні братів Лепких, творчість та імена яких були під забороною, розцінювалося як акт героїзму. В часи «хрущовської відлиги» і, особливо, в пізніший період «брежнєвського застою» виконання подібних творів з «підтекстом» викликали в артистів і публіки прояви спонтанної солідарності, сприймалися як акт «тихого» спротиву тоталітарній системі.

Про особливе вміння капели львівських зв'язківців контактувати з глядачем, легко і переконливо доносити зміст твору писав музикознавець Роман Герасимчук. Важливою виконавською рисою хору рецензент вважав відсутність гонитви за ефектами, простоту і щирість інтерпретації. Кожен застосований виконавський прийом продиктований змістом твору, вимогами мистецького задуму. Спів хору свіжий, ясний, життєрадісний, відзначається ритмічно-інтонаційною точністю, чіткістю дикції. Голоси, що м'яко зливаються в одне ціле, створюють своєрідний звуковий ансамбль, особливий тембр хору. Зіспіваність допомагає хористам успішно розв'язувати динамічні труднощі, зокрема, безпосередні переходи від

<sup>217</sup> Творчий звіт лауреата фестивалю України. *Ленінська молодь*. 1958. 28 бер.

<sup>218</sup> Інтерв'ю з Головом В. С.

великого форте до ледь чутного піанісимо, вони легко реагують на руку диригента, досягають гнучкого фразування. Резюмуючи, рецензент відзначив, що досягнутий рівень виконавської майстерності дозволяє хоровій капелі зв'язківців виконувати твори великої форми з симфонічним оркестром<sup>219</sup>.

Опираючись на свій практичний диригентський досвід, Є. Вахняк пише методичну працю під назвою «Хор – школа співака», яка була опублікована 1959 р. в журналі всесоюзної центральної ради профспілок<sup>220</sup>. У ній Євген Дмитрович, викладає основні методичні засади своєї хормейстерської роботи. Він пише про зовнішню (організаційну) та внутрішню (творчу) дисципліну в колективі, описує методи роботи з хором на різних стадіях вивчення музичного твору, дає практичні рекомендації щодо вирішення основних виконавських проблем на прикладах хорових творів О. Свешнікова, А. Аренського, С. Танєєва, М. Леонтовича, М. Колесси, А. Кос-Анатольського. Публікація в одному з московських видань свідчила високий авторитет її автора. Відомо також, що восени 1959 р. Є. Вахняк у складі делегації діячів культури перебував у Польщі<sup>221</sup>.

#### **Керівник хору оперної студії Львівської консерваторії (1959–1962).**

У 1959 р. у Львівській консерваторії почала діяти оперна студія, а Є. Вахняк очолив її хоровий колектив. Тут, в процесі постановочної роботи над музично-драматичними та оперними виставами, він співпрацював з диригентами Макаром Гончаровим (рідний брат Петра Гончарова) і Миколою Лобановим, режисерами Яковом Гречневим, Олександром Гаєм, В. Шевченком.

16 листопада 1959 р. в театрі ім. М. Заньковецької відбулося урочисте відкриття оперної студії на якому прозвучали твори українських композиторів: «Ноктюрн» М. Лисенка, «Сотник» М. Вериківського (в редакції С. Людкевича) та «Вечорниці» П. Ніщинського (вставна дія до драми Т. Шевченка «Назар Стодоля»). Ці вистави отримали позитивні відгуки в пресі, їх транслювало Львівське телебачення.

У 1960 р. була поставлена одноактна опера «Алеко» С. Рахманінова, а також опера «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського в редакції С. Людкевича. При підготовці цих постановок диригентові М. Лобанову асистував С. Турчак, якому доручали диригувати деякі вистави. У хормейстерській роботі Є. Вахнякові допомагав М. Антків. Протягом сезону 1959–1960 років колектив оперної студії дав дев'ятнадцять вистав. Спектаклі відбувалися на сценах професійних театрів Львова, у Великому залі консерваторії, в інших закладах культури міста, у тому числі і в Будинку культури працівників зв'язку.

<sup>219</sup> Герасимчук Р. Звітують львівські зв'язківці. *Соціалістична культура*. 1958. № 9. С. 26.

<sup>220</sup> Вахняк Е. Хор – школа певна. *Художественная самодеятельность*. 1959. № 8. С. 26–29; № 9. С. 42–44.

<sup>221</sup> Особова справа Вахняка Є. Д. *Архів ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. Арк. 13.

У жовтні 1961 р. відбулася прем'єра опери В. А. Моцарта «Викрадення із Сералю», яка засвідчила потужний потенціал і творчу зрілість колективу оперної. Вистава користувалася успіхом і була показана на сценах Львівського театру опери і балету, Дрогобицького і Тернопільського музично-драматичних театрів, трансливалася Львівським телебаченням<sup>222</sup>.

#### **Капела зв'язківців у 1960–1961 рр.**

На початку 1960-х років концертна діяльність хорової капели Будинку культури працівників зв'язку була дуже насиченою. В травні 1960 р. хор виступив на відкритті Львівської обласної народної філармонії, виконав низку творів *a cappella* та декілька творів у супроводі симфонічного оркестру Львівського політехнічного інституту<sup>223</sup>.

У червні 1960 р. капела зв'язківців побувала в Латвії на святі пісні, яке відбулося у містечку Добелі неподалік Риги. Особливе захоплення слухачів викликало виконання українським хором пісні в обробці А. Юр'яна «Вій, вітерець» латиською мовою. Є. Вахняка буквально засипали букетами квітів і нагородили дубовим вінком – символом визнання великого таланту<sup>224</sup>.

Цікаві моменти з подорожей капели зв'язківців до Прибалтики зафіксував хорист Мелетій Ільчишин. Зокрема, він згадує часті виступи хору в школах, на підприємствах, а коли випадала вільна хвилина – хористи старалися погуляти містом, оглянути пам'ятки архітектури. Прекрасні враження на них справила Рига. У Вільнюсі вдалося відвідати Остробрамський костел та побачити чудотворну ікону Остробрамської Божої Матері. Тоді ж вони дізналися про існування українських василіанських монастирів в давньому Вільні, а в монастирі Святої Трійці побачили багато спільного з внутрішніми інтер'єрами храму святого Юра, Почаївського та Крехівського монастирів. З тих потаємних відвідин святинь М. Ільчишин зрозумів, що Є. Вахняк людина дуже освічена і релігійна. Євген Дмитрович з легкістю перекладав латинські написи на стінах костелів, а під час візиту до Тракайського замку, він, його дружина Дозя та її сестра Леся хором декламували уривки з поеми «Пан Тадеуш» Адама Міцкевича мовою оригіналу. Однак, повсюди снували люди «з хитруватими очима» і треба було бути надзвичайно обачними, щоби часом при них не сказати або не зробити чогось зайвого<sup>225</sup>.

У цьому ж 1960 р. хорова капела Будинку культури працівників зв'язку в складі мистецької делегації України брала участь у Декаді української літератури і мистецтва у

<sup>222</sup> Сторінки історії Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Львів: Сполом, 2009. С. 46–48.

<sup>223</sup> Трибуховський В., Науменко К. Важлива подія в культурному житті. На першому концерті обласної народної філармонії. *Вільна Україна*. 1960. 24 трав.

<sup>224</sup> Лига В. І проросте посіяне зерно. С. 36–37.

<sup>225</sup> Там само. С. 104–105.

Москві. За успішну участь у цьому заході безпартійного Є. Вахняка було нагороджено урядовою нагородою – медаллю «За трудову доблесть»<sup>226</sup>.

В березні 1961 р. капела зв'язківців дала у філармонії великий Шевченківський концерт, програма якого складалася із шістнадцяти творів різних композиторів на вірші поета. У супроводі симфонічного оркестру було виконано кантату К. Стеценка «Шевченкові» в інструментуванні Є. Вахняка. Слід зазначити, що хор зв'язківців щороку брав участь у Шевченківських концертах. Коли на початку весни капела «Трембіта» перебувала на гастрольях, то зв'язківці, на прохання керівництва Львівської філармонії, виступали з Шевченківською програмою у Львові, Стрию, Дрогобичі, Радехові, Миколаєві, Моршині, Трускавці та інших містах. З великою відповідальністю Є. Вахняк ставився також до концертів у школах, технікумах, професійних училищах, інших навчальних закладах. В умовах більшовицького режиму такі концерти мали значний вплив на формування національної свідомості учнівської та студентської молоді<sup>227</sup>.

У грудні 1961 р. капела працівників зв'язку відзначила п'ятнадцятиріччя своєї творчої діяльності концертом у Львівській філармонії. Шанувальники капели називали її «хором Вахняка», а хористів – «вахняківцями». На адресу ювілярів надійшло багато вітальних телеграм. Серед інших, капелу та її диригента привітав Василь Барвінський, який повернувся з мордовських таборів<sup>228</sup>.

### **Студентський хор консерваторії (1962–1975).**

28 липня 1962 р. сталася жахлива трагедія. В авіакатастрофі загинув давній творчий побратим Є. Вахняка В. Василевич.

Об'єднаний хор студентів консерваторії і музичного училища під орудою В. Василевича був унікальним явищем в мистецькому житті Львова 1950–1960 років. В його репертуарі були такі твори як: «Реквієм» В. А. Моцарта, «Кавказ» С. Людкевича, «Радуйся, ниво непоплита» М. Лисенка, «Хустина» Л. Ревуцького, «Весна» М. Скорика, а також багато творів української хорової музики, зокрема, західноукраїнських композиторів. Послухавши «Реквієм» В. А. Моцарта у виконанні хору студентів Львівської консерваторії відомий російський диригент О. Свешніков сказав: «Я просто не сподівався, що у Львові на такому рівні може звучати “Реквієм” Моцарта»<sup>229</sup>. А Іван Майчик у своїх спогадах передає захоплені слова С. Людкевича про студентський хор В. Василевича: «Записуйте це, записуйте все. Таке диво довго тривати не може»<sup>230</sup>.

<sup>226</sup> Лига В. І проросте посіяне зерно. С. 37.

<sup>227</sup> Там само. С. 38.

<sup>228</sup> Там само. С. 37.

<sup>229</sup> Цит. за: Чупашко І. Володимир Василевич. Воля і доля. Львів: Афіша, 2008. С. 31.

<sup>230</sup> Цит. за: Там само. С. 134.

Прощання з покійним В. Василевичем відбувалося в фойє Львівської консерваторії, теперньої філармонії. Як згадує О. Цигилик, під час скорботної церемонії студентський хор консерваторії під орудою Є. Вахняка співав траурні твори: «Чуєш, брате мій», «Козака несуть», частини з «Реквієму» Моцарта<sup>231</sup>.

У 1962 р., після смерті В. Василевича, Є. Вахнякові доручають керувати студентським хором консерваторії. Цього ж року його призначають виконувачем обов'язків завідувача кафедрою музично-педагогічного факультету<sup>232</sup>, а наступного 1963 р. – утверджують у вченому званні доцента<sup>233</sup>.

На думку В. Лиги, період роботи з хором консерваторії 1962–1975 рр. був часом найбільшого розквіту диригентського таланту Є. Вахняка. Вже протягом кількох перших місяців праці він підготував велику програму з творів М. Лисенка до святкування 120-ліття від дня народження композитора. Далі були концертні програми до 85-ліття С. Людкевича, до 150-літнього Шевченківського ювілею<sup>234</sup>.

Як диригент Є. Вахняк дуже любив працювати над монументальними творами світової класики. 23 травня 1964 р. хор студентів та симфонічний оркестр Львівської консерваторії виконав «Магніфікат» Й. С. Баха. Концертом у залі філармонії диригував М. Колесса, сольні партії виконували викладачі консерваторії М. Процев'ят та В. Кобржицький, а також студенти Г. Арзамасова, Ю. Косенко та О. Федина. Присутні на концерті музикознавці, вітаючи М. Колессу та Є. Вахняка з великим успіхом, рекомендували виступити з цим твором у Києві, але, на жаль, не склалося. Проте у Львові його було повторно виконано 28 травня цього ж року<sup>235</sup>.

Окрилений успіхом, Є. Вахняк почав роботу над іншим твором Й. С. Баха – «Месою» сі-мінор, яка у ті часи виконувалася дуже рідко. Чимало часу й зусиль було затрачено на засвоєння розгорнутих поліфонічних форм з широкою фактурною та динамічною шкалою, складними теситурними умовами, а також на подолання численних метро-ритмічних та вокально-інтонаційних труднощів. Багато і наполегливо довелося працювати, щоб передати характер твору, розкрити його глибокий зміст.

20 грудня 1965 р. «Месу» сі-мінор Й. С. Баха було виконано в концертному залі Львівської філармонії в рамках конкурсу-звіту чотирьох консерваторій України. Оркестром і хором диригував М. Колесса, сольні партії виконували: викладач консерваторії М. Процев'ят, викладач музичного училища Н. Фоменко, студенти консерваторії І. Крупенко та

<sup>231</sup> Чупашко І. Володимир Василевич. Воля і доля. С. 86.

<sup>232</sup> Особова справа Вахняка Є. Д. *Архів ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. Арк. 9–10.

<sup>233</sup> Там само. Арк. 7.

<sup>234</sup> Лига В. І проросте посіяне зерно. С. 18–19.

<sup>235</sup> Там само. С. 19–20.

Р. Вітошинський. Це було в другому відділі конкурсу, а в першому – хор студентів під керуванням Є. Вахняка виконав велику акапельну програму з творів В. Шебаліна, В. Мураделі, К. Проснака, Ф. Мендельсона, М. Лисенка<sup>236</sup>. Музикознавиця З. Лежанська особливо відзначила чудове виконання творів «Посмотри, какая мгла» С. Танєєва та «Вівчарик» Є. Козака<sup>237</sup>.

До складу журі конкурсу-звіту входили завідувачі кафедр хорового диригування всіх консерваторій України: О. Мінківський з Києва, К. Греченко з Харкова, С. Загорецький з Одеси. Членами журі від Львова були М. Колесса та Є. Вахняк. Як пише З. Лежанська, до кінця 1966 р. були завершені огляди хорів консерваторій Одеси, Харкова та Києва. Всі хори продемонстрували високий професійний рівень, але на перший раз вирішено не встановлювати місця. Журі відзначило роботу львів'ян, оскільки тут, незважаючи на короткий строк підготовки до оглядку, був виконаний твір великої форми за участю симфонічного оркестру<sup>238</sup>. Успішне виконання сі-мінорної «Меси» Й. С. Баха став серйозним творчим здобутком хору і диригента. Через п'ять місяців, 24 травня 1966 р. твір було повторено виконано в залі Львівської філармонії<sup>239</sup>.

Протягом наступних років хор студентів Львівської консерваторії підготував і виконав багато тематичних концертних програм. До програми концерту, присвяченого творчості М. Вербицького, з відомих причин, увійшли лише світські твори композитора: «Заповіт», «Тост до Русі», «Поклін», «Жовнір» у редакції С. Людкевича. На концерті, присвяченому творчості Д. Січинського хор виконав такі твори: «Лічу в неволі», «Дніпро реве», «Пісню моя», «Нудьга гнітить». 17 січня 1969 р. хор консерваторії брав участь у концерті, присвяченому 100-річчю видатного українського художника Івана Труша. Було виконано низку творів композиторів-сучасників митця<sup>240</sup>.

Значний вокальний потенціал студентського хору дозволяв Є. Вахнякові регулярно виконувати твори великої форми. У 1969 р., до 90-ліття від дня народження С. Людкевича, було підготовлено і виконано кантату-симфонію «Кавказ». Роботу Є. Вахнякові полегшувало те, що розучуванням хорових партій і опрацюванням окремих частин твору займалися студенти-випускники, які потім диригували ці частини на державному іспиті. Екзамени з диригування хором були відкритими і проводилися, зазвичай, в концертному залі філармонії, на них приходило багато шанувальників хорового співу. Виконання кантати-симфонії «Кавказ» справило велике враження на слухачів, які щирими оплесками вітали присутнього в

<sup>236</sup> Лига В. І проросте посіяне зерно. С. 20–21.

<sup>237</sup> Лежанська З. Перший хоровий конкурс-звіт. *Вільна Україна*. 1966. 7 січ.

<sup>238</sup> Там само.

<sup>239</sup> Лига В. І проросте посіяне зерно. С. 21.

<sup>240</sup> Мазепа Б. Нарис про творчу діяльність диригента-хормейстера заслуженого артиста Української РСР Євгена Дмитровича Вахняка: дипл. робота / ЛДК ім. М. Лисенка. Львів, 1969. С. 19–20.

залі автора<sup>241</sup>. З. Демцюх, який в той час співав у студентському хорі консерваторії, відзначає: «Панували особливий дух і особлива атмосфера. Патріотична настроєна молодь зі сльозами на очах співала цей твір. Пригадую, в мене на словах “Не скує душі живої і слова живого” завжди підходив клубок до горла, а стан душі набував виняткового піднесення»<sup>242</sup>.

У 1970 р. студентський хор Львівської консерваторії, готуючись до участі в конкурсі хорів музичних закладів України, розучував концерти Д. Бортнянського і М. Березовського в оригіналі. Репетиції хору відбувалися в неділю зранку, коли в консерваторії майже нікого не було. Для консультацій Є. Вахняк запрошував С. Людкевича. Як пише М. Бурбан: «хор “йшов на святу справу” і вона мала бути освяченою легендарною людиною»<sup>243</sup>. Слід зазначити, що твори Д. Бортнянського і М. Березовського за радянських часів на сценах України в оригіналі не звучали. Окремі концерти та їх частини могли виконуватися лише в кафедральних соборах, де були добрі хори та професійні регенти. У серії «Бібліотека хормейстера» та в деяких інших нотних виданнях друкувалися «сурогатні» партитури з надуманими світськими текстами. Їх і виконували хори навчальних музичних закладів щоб «ознайомитися з музичною драматургією».

У величезному диригентському репертуарі Є. Вахняка особливе місце належало творам сакральної музики. Як вже зазначалося, з великим пієтетом працював він над хоровими шедеврами західноєвропейської класики. Ця музика у радянські часи дозволялася до виконання, оскільки зміст латинського тексту був недоступний для широкого загалу слухачів, але аж ніяк не для високоосвічених представників інтелігенції, до яких належав Євген Дмитрович. Для вихованця Коломийської гімназії та Львівської богословської академії робота над цими творами була справжнім одкровенням. Так, 5 квітня 1971 р. в концертному залі філармонії у виконанні хору і оркестру студентів консерваторії прозвучав монументальний твір Антоніна Дворжака «Стабат Матер», диригував М. Колесса. 1 червня 1974 р. в органному залі хор і камерний оркестр студентів консерваторії (керівник оркестру – Олександра Деркач) виконали «Велику месу» В. А. Моцарта. Крім того, в репертуарі хору студентів були такі твори: «Мотет» Д. Палестріни, «Аве Марія» І. Луцці, «Кіріє» Й. Гайдна, «Мотет» Ф. Анеріо, «Алилуя» Г. Ф. Генделя<sup>244</sup>.

Значну частину репертуару студентського хору складали твори української музики. Це насамперед хорові обробки народних пісень М. Лисенка, М. Леонтовича, Ф. Колесси, С. Людкевича, Є. Козака, А. Кос-Анатольського та ін., а також твори великої форми: «Б'ють

<sup>241</sup> Лига В. І проросте посіяне зерно. С. 21.

<sup>242</sup> Там само. С. 93–94.

<sup>243</sup> Там само. С. 90–91.

<sup>244</sup> Там само. С. 22.



пороги», «Радуйся, ниво неполитая», «Веснянки» М. Лисенка, «Хустина» Л. Ревуцького, «Шевченкові» К. Стеценка та інші<sup>245 246 247</sup>.

У 1971 р. фірма «Мелодія» випустила грамплатівку із записами хорових творів у виконанні студентського хору ЛДК ім. М. В. Лисенка під керуванням Є. Вахняка. На цій платівці першою доріжкою записана кантата Є. Вахняка «В золотих загравах» на вірші Ростислава Братуня у виконанні об'єднаного хору студентів та капели зв'язківців. Далі – низка обробок народних пісень у виконанні студентського хору: «Сонце ся сховало» С. Людкевича; «Я до леса не підтем», «Сива зозуленько», «Вулиця», «Ягілочка», «В гаю зелененьків» Ф. Колесси<sup>248</sup>.

### **Методика роботи зі студентським хором консерваторії.**

Виконання творів великої форми, щорічні творчі звіти, підготовка державних програм випускників, концертів-лекцій тощо вимагали від керівника великої праці, скерованої на налагодження алгоритму функціонування хору як складного навчально-виконавського організму, підвищення його виконавського рівня шляхом використання різноманітних методів роботи.

Методика Є. Вахняка була розрахована першочергово на талановитого студента, мала на меті дати якнайбільше тим, котрі можуть і хочуть вчитися. Як педагог він інтуїтивно відчував соціокультурний статус студента і особливо старався допомогти студентам-українцям, вихідцям із сіл, які, часто володіючи талантом та здібностями, мали слабшу фахову підготовку, а крім того, відчували певні побутові та матеріальні труднощі. Таких студентів він підтримував морально, підкріплював їхню віру у правильності зробленого вибору, додатково займався з ними і, навіть, дуже часто допомагав їм також і матеріально, причому, в своєрідний спосіб. Під приводом того, що він, нібито, не зовсім добре себе почуває, Вахняк запрошував студентів прийти на заняття до нього додому. Студенти приходили, він з ними займався і принагідно годував обідом. Причому робив це дуже тактовно і делікатно, аби не образити студента, не принизити його гордості<sup>249</sup>.

Студенти, в свою чергу, любили і шанували Євгена Дмитровича як людину високої культури спілкування, диригента-митця та надзвичайно ерудованого педагога. Вони всіма силами намагалися дотягнутися до його «планки вимог». Інтелігента, вихованця класичної гімназії дуже дратувала буденна студентська недбалість. Свої зауваження Є. Вахняк часто висловлював в гумористично-афористичній формі, нікого при цьому не ображаючи особисто.

<sup>245</sup> Лига В. І проросте посіяне зерно. С. 18–19.

<sup>246</sup> Амбарцумян С. Хор львівських студентів. *Культура і життя*. 1969. 1 черв.

<sup>247</sup> Ямінська А. Львівський студентський. *Культура і життя*. 1972. 11 черв.

<sup>248</sup> Студентський хор Львівської консерваторії ім. М. Лисенка (1971) Г-33Д-34693-94 [грамплатівка]. АЗХКУ «Боян» ім. Є. Вахняка. Інв. № А-19710000.

<sup>249</sup> Ітерв'ю з Дерев'янком Б. П.

Такі його вислови як «басова лінь» або більш вишукані риторичні зауваження, на кшталт: «Що тенори? Думка стерпла?» дуже веселили студентів, але й водночас зобов'язували до дії<sup>250 251</sup>.

Процес розспівування хору в Є. Вахняка був скерований на одночасний розвиток у хористів вокальних та інтонаційно-слухових навиків. Будучи твердо переконаним в тому, що в хорі треба співати з відчуттям ладотональних тяжінь натурального строю, Євген Дмитрович відповідним чином формував матеріал для розспівок. Ними часто були окремі мелодичні звороти або гармонічні уривки виконуваних творів. Це був наперед продуманий інтонаційний тренінг. Вже на стадії розспівування Є. Вахняк вимагав правильного дихання, позиційної подачі звука та виразної дикції<sup>252</sup>.

Наступним етапом роботи після розспівування було читання з листа<sup>253</sup>. На початку розучування твору, окрім сумлінного опрацювання інтонації та ритму, Є. Вахняк вимагав від хористів повноцінного тембрального звучання, відповідного до характеру виконуваної музики. Добивався він цього за допомогою власного показу, вдалого пояснення, дотепного порівняння.

В роботі зі студентським хором консерваторії Є. Вахняк вдавався до різного роду творчих експериментів, зокрема до квартетного розташування співаків у хорі. За свідченням Б. Мазепи, таку практику Євген Дмитрович запровадив у 1965 році<sup>254</sup>. Вона давала позитивні й негативні результати. Негатив полягав у роз'єднаності ансамблю хорових партій, а позитив – у підвищенні індивідуальної відповідальності кожного співака, що запобігало форсуванню звука та сприяло чистоті інтонації.

Сергій Амбарцумян у рецензії на звітний концерт студентського хору, який відбувся в травні 1969 р. зазначив, що така, досить рідкісна на той час, розстановка, запозичена з практики зарубіжних хорів, виявилась вдалим експериментом. Хор звучав м'яко, синтезовано, монолітно, чисто і злагоджено<sup>255</sup>.

Згодом Є. Вахняк використовував різні способи розміщення хору: традиційне, квартетами, з переміщенням чоловічих партій. Це давало чудовий звуковий ефект, забезпечувало різноманітні перспективи звучання. Тогочасна критика відзначає особливе, притаманне лише цьому хорові, тембральне забарвлення, променистий і прозорий звук, багате нюансування, акварельну м'якість звучання, прекрасний ансамбль окремих партій і хору в

<sup>250</sup> Чупашко І. Побратими. Львів: Растр-7, 2016. С. 198.

<sup>251</sup> Ітерв'ю з Дерев'янком Б. П.

<sup>252</sup> Чупашко І. Побратими. С. 199.

<sup>253</sup> Чупашко І. Володимир Василевич. Воля і доля. Львів: Афіша, 2008. С. 178.

<sup>254</sup> Мазепа Б. Нарис про творчу діяльність диригента-хормейстера заслуженого артиста Української РСР Євгена Дмитровича Вахняка: дипл. робота / ЛДК ім. М. Лисенка. Львів, 1969. С. 19.

<sup>255</sup> Амбарцумян С. Хор львівських студентів. *Культура і життя*. 1969. 1 черв.

цілому, а крім того – студенти співають з величезним ентузіазмом і піднесенням, який передається їм від керівника хору Є. Вахняка<sup>256</sup>.

Творча діяльність Є. Вахняка в період з 1962 по 1975 рр. була надзвичайно інтенсивною. Вона була скерована одночасно в декількох напрямках: лекційні та індивідуальні заняття в ЛДК ім. М. В. Лисенка та ЛМПУ ім. Ф. Колесси, студентські хори цих навчальних закладів, а також керівництво капелою працівників зв'язку.

### **Капела працівників зв'язку в 1962–1998 роках.**

У 1962 р. капелі працівників зв'язку присвоєно почесне звання народна. На той час вона вже визнана кращим хором профспілки зв'язку, кращим колективом художньої самодіяльності профспілок СРСР<sup>257</sup>.

В липні 1963 р. колектив успішно виступив на творчому звіті художньої самодіяльності профспілок Львівщини у Києві<sup>258</sup>.

23 квітня 1964 р. з великим успіхом відбувся звітний концерт капели у Львові. На прохання публіки було повторно виконано такі твори: «У туркені по тім боці» М. Лисенка, «Щедрик» М. Леонтовича, «Чотири воли пасу я» А. Кос-Анатольського, «Закувала та сива зозуля» П. Ніщинського. Високу оцінку виступу капели дали С. Людкевич, А. Кос-Анатольський, Є. Козак<sup>259</sup>.

Наприкінці березня – на початку квітня 1965 р. капела у складі делегації художніх колективів України виступала в Москві та Ленінграді. Впродовж восьми днів відбулися концерти у Кремлівському палаці з'їздів, Палаці культури імені Ленради, в клубах, в цехах заводів і фабрик, перед моряками балтійського флоту<sup>260 261</sup>. У Кремлівському палаці з'їздів капела блискуче виконала твір А. Кос-Анатольського «Чотири воли пасу я» з солісткою М. Процев'ят<sup>262</sup>. Грамплатівка із записом цього концерту, який здійснила американська фірма «Арка-рекорд», згодом великим тиражем була розповсюджена по американському континенту<sup>263</sup>. Аналогічний концерт відбувся 6 квітня в Київському палаці спорту. Серед його учасників була також молода співачка Софія Ротару<sup>264</sup>. Творчий звіт художньої самодіяльності України перетворився у велике свято національного мистецтва

<sup>256</sup> Ямінська А. Львівський студентський. *Культура і життя*. 1972. 11 черв.

<sup>257</sup> Концерти народної капели. *Вільна Україна*. 1964. 10 черв.

<sup>258</sup> Трушнікова Э. Творческий путь и рост Львовской народной хоровой капеллы (руководитель заслуженный артист УССР Е. Д. Вахняк): дипл. работа / ЛГК им. Н. В. Лысенко. Львов, 1964. С. 43.

<sup>259</sup> Там само. С. 42–43.

<sup>260</sup> [Второй день гостят в нашем городе самодеятельные артисты с Украины]. *Вечерний Ленинград*. 1965. 31 мар.

<sup>261</sup> Щедро талантами Україна. *Радянська Україна*. 1965. 7 квіт.

<sup>262</sup> Лига В. І проросте посіяне зерно. С. 39.

<sup>263</sup> Там само. С. 72–73.

<sup>264</sup> Щедро талантами Україна. *Радянська Україна*. 1965. 7 квіт.

26 травня 1965 р. указом Президії Верховної Ради Української РСР самодіяльний народній хоровий капелі Будинку культури працівників зв'язку м. Львова присвоєно почесне звання заслуженої капели Української РСР<sup>265</sup>.

В червні 1966 р. в залі Львівської філармонії відбувся черговий звітний концерт капели. У рецензії на цей виступ капели А. Кос-Анатольський пише, що хор у складі 70 чоловік звучав злагоджено, показав тембральне багатство, широкий діапазон динамічних і агогічних відтінків, добру дикцію, високий рівень інтерпретації важкої і різноманітної програми. Серед 22 творів, що прозвучали були: «Садок вишневий» Б. Вахнянина, «Дніпро реве» Д. Січинського, «Вівчарик» Є. Козака. Рецензент особливо відзначає виконавську майстерність диригента і хору («Пісня про море» К. Проснака), солістки М. Процев'ят («Чотири воли пасу я» А. Кос-Анатольського), соліста М. Фікташа («Ой три шляхи» Г. Топольницького), а також концертмейстера І. Дурнева<sup>266</sup>.

За свідченням В. Лиги, влітку 1966 р. капела працівників зв'язку перебувала з концертами у Києві. В той час товариство творчої молоді Києва відзначало 110-річчя від дня народження І. Франка. Довідавшись, що капела перебуває у столиці, представники товариства звернулися до колективу, як до земляків І. Франка, з проханням взяти участь в урочистому концерті. В залі Київського університету слово про Великого Каменяра виголошував поет Микола Вінграновський. Його виступ переплітався виконанням творів на вірші І. Франка. В урочистому вечорі взяли участь внучки письменника – Зеновія та Іванна, багато молодих поетів і письменників, мистецька молодь. Серед присутніх була відома оперна співачка Діана Петриненко з малим сином Тарасом. Вона виконала низку творів на вірші І. Франка. В кінці концерту капела зв'язківців виконала «Вічний революціонер», чим викликала бурю овацій, а по закінченні урочистої частини хористи взяли участь у поході зі смолоскипами до погруддя І. Франка біля драматичного театру. Тисячолюдний марш пройшов Хрещатиком з піснями «Ой у лузі червона калина», «Нам допоможе святий Юр і Пречиста Мати», які в той час були суворо заборонені. Пізно ввечері біля пам'ятника І. Франкові відбувся мітинг. Тут капела ще раз заспівала «Вічний революціонер», а молоді поети читали свої не цензуровані вірші. Все це відбувалося під «пильним оком» кадебістів, бо не минуло й тижня, як почалися арешти «неблагонадійних», а в одній із київських газет була надрукована «розгромна» стаття, в якій святкування Франкових уродин було назване «зборищем націоналістів»<sup>267</sup>.

<sup>265</sup> Указ Президії ВР УРСР від 27 травня 1965 р. *АЗХКУ «Боян» ім. Є. Вахняка*. Інв. № 19650527. 1 арк.

<sup>266</sup> Кос-Анатольський А. Їх зустрічали оваціями. *Культура і життя*. 1966. 19 черв.

<sup>267</sup> Лига В. На перехресті життєвих доріг. Львів: [без вид-ва.], 2011. С. 89–90.

У вересні 1967 р. у Львівській консерваторії було ліквідовано музично-педагогічну кафедру, а її завідувача доцента Є. Вахняка звільнено з посади і переведено на посаду доцента кафедри хорового диригування<sup>268</sup>.

Цього ж року капела відзначала своє двадцятиліття. Концертні виступи з цієї нагоди відбулися у Львівській філармонії, будинках культури, навчальних закладах, а також на Львівському телебаченні<sup>269</sup>. В цей час, у 1960–1970 рр. капела переживає період творчого апогею. За високий виконавський рівень її порівнюють з професійними колективами і називають «молодшою сестрою “Трембіти”»<sup>270</sup>. Колектив десятиліттями був творчою лабораторією для майбутніх професійних музикантів, що навчалися в ЛМПУ ім. Ф. Колесси та ЛДК ім. М. В. Лисенка. У різний час тут співали та здобували практичні виконавські навички відомі диригенти та співаки: С. Турчак, І. Гамкало, Т. Микитка, А. Кушніренко, О. Кураш, І. Жук, М. Попенко, М. Дуда, І. Небожинський, Б. Завойський, Р. Сов'як, М. Бурбан, З. Демцюх, Я. Базів, В. Яциняк, М. Процев'ят, М. Фікташ, В. Пержило, Б. Старицький, Л. Голинська, О. Підківка, С. Вольський, Я. Крилошанська та багато інших<sup>271</sup>.

В травні 1970 р. капела зв'язківців стала лауреатом Республіканського конкурсу самодіяльного мистецтва<sup>272</sup>. У 1971 р. колектив нагороджено Почесною грамотою Президії ВЦРПС<sup>273</sup>. В квітні 1972 р. капела працівників зв'язку та капела «Трембіта» беруть участь у творчому звіті художніх колективів Львівщини у Москві. У 1973 р. капелу зв'язківців нагороджено Почесною грамотою Президії Верховної Ради Української РСР<sup>274</sup>.

Окремої уваги заслуговує музично-громадська діяльність Є.Вахняка. Свій авторитет він скеровує на те, щоб підтримати творчу діяльність колег, сприяти ініціативним ідеям щодо розвитку хорового мистецтва Львова.

Так, у липні 1972 р. Євген Дмитрович написав відгук на концерт хору учнів музичної школи-інтернату імені Соломії Крушельницької (керівник – С. Амбарцумян) та камерного оркестру консерваторії (керівник – Л. Деркач), який відбувся в органному залі Львівської філармонії. Слід зауважити, що рецензії Є. Вахняк писав вкрай рідко, а основним приводом до написання цієї, на нашу думку, стала програма концерту – було виконано твір Д. Перголезі «Стабат Матер». Насамперед Євген Дмитрович зазначає, що участь дитячого хору в філармонійних концертах – явище нове, яке треба всіляко вітати, а виконання твору великої

<sup>268</sup> Особова справа Вахняка Є. Д. АЛНМА ім. М. В. Лисенка. Арк. 11.

<sup>269</sup> Лига В. І проросте посіяне зерно. С. 40.

<sup>270</sup> Зинькевич В. Младшая сестра «Трембиты». *Музыкальная жизнь*. 1967. № 17. С. 2.

<sup>271</sup> Лига В. І проросте посіяне зерно. С. 41–42.

<sup>272</sup> Переможці ювілейного фестивалю. *Ленінська молодь*. 1970. 23 трав.

<sup>273</sup> Програма творчого звіту заслуженої хорової капели УРСР Львівського Будинку культури працівників зв'язку. Львів, 1977. АЗХКУ «Боян» ім. Є. Вахняка. Інв. № 19770000. 1 арк.

<sup>274</sup> Лига В. І проросте посіяне зерно. С. 43.

форми називає вірним методично-педагогічним напрямом у вихованні молодих музикантів різних спеціальностей через любов до хорового співу. Далі рецензент аналізує виконання твору, відзначає численні позитивні моменти, вказує на деякі незначні недоліки<sup>275</sup>. Можемо припустити, що схвальна рецензія авторитетного доцента львівської консерваторії в київській газеті «Культура і життя» стала у великій нагоді його колезі С. Амбарцумяну, який насмілювався публічно виконати з дитячим хором (а в той час всі діти були або жовтенятами, або піонерами, тобто – юними ленінцями) твір сакральної музики мовою оригіналу.

У жовтні цього ж року Євген Дмитрович виступив одним із підписантів відкритого листа-клопотання щодо виділення приміщення для діяльності новоствореного хору хлопчиків. Цього листа, що був опублікований в газеті «Вільна Україна», крім Є. Вахняка, підписали найвідоміші та найвпливовіші музиканти Львова: С. Людкевич, М. Колесса, А. Кос-Анатольський, П. Кармалюк, Є. Козак, І. Паїн, Д. Пелехатий, Ю. Луців, В. Пекар<sup>276</sup>. Так було підтримано хор хлопчиків «Дударик» на початковому етапі його діяльності.

У 1973 р. фірма «Мелодія» випустила грамплатівку із записами хорових творів у виконанні заслуженої хорової капели зв'язківців м. Львова під керівництвом Є. Вахняка. На цій платівці записано чотири твори: «Пісня про возз'єднання» (С. Людкевича – Т. Одудько); «Заходить сонечко» (Я. Полянський, обр. Є. Вахняка – сл. нар.); «Чотири воли пасу я» (укр. нар. пісня в обр. А. Кос-Анатольського); «Садок вишневий» (Б. Вахнянин – Т. Шевченко). У складі виконавців зазначені: диригент-хормейстер – Я. Базів; солісти: В. Пержило та М. Процев'ят; партія фортепіано – Дарія Довбенко. Звукорежисер – Михайло Пахтер<sup>277</sup>.

В роки найвищого злету капела часто виступала на телебаченні та радіо. Репертуар хору поповнився новими, досить складними творами. Особливої уваги заслуговує праця над «Месою» до-мажор Л. Бетховена, яка вимагала від хористів-аматорів наполегливості і повної віддачі сил. Є. Вахняк вірив у можливості свого колективу, наполегливо працював і твір було опановано, однак можливості виконати його з симфонічним оркестром не було. В одному з концертів у філармонії капела заспівала лише одну частину «Меси» у супроводі фортепіано<sup>278</sup>.

У липні 1975 р. заслужена хорова капела Будинку культури працівників зв'язку під керівництвом Є. Вахняка стала лауреатом Фестивалю хорів «Таллінн – 75». У цьому фестивалі брали участь хори з усіх республік колишнього СРСР, а також з країн соцтабору – Болгарії, Угорщини, Німецької демократичної республіки, Чехословаччини, Югославії, а

<sup>275</sup> Вахняк Є. Діти виступають в філармонії. *Культура і життя*. 1972. 13 лип.

<sup>276</sup> Хор потребує уваги і турботи [Підписанти: Людкевич С., Колесса М., Кос-Анатольський А., Кармалюк П., Козак Є., Вахняк Є., Паїн І., Пелехатий Д., Луців Ю., Пекар В.]. *Вільна Україна*. 1972. 22 жовт.

<sup>277</sup> Заслужена хорова капела зв'язківців (1973) Г-33Д-00034719-20 [грамплатівка]. АЗХКУ «Боян» ім. Є. Вахняка. Інв. № А-19730000.

<sup>278</sup> Лига В. І проросте посіяне зерно. С. 43.

також, як виняток, з Фінляндії. Обов'язковими творами конкурсної програми для мішаних хорів були: «Славіца» С. Тулікова та «Іва-Івушка» Р. Щедріна. За умовами конкурсу, крім обов'язкових творів, кожен хор мав виконати одну сучасну пісню своєї республіки, одну народну пісню та один твір композитора-класика. Євген Дмитрович обрав до виконання такі твори: «Вечір» С. Танєєва; «Дударик», «Щедрик», «Пряля» М. Леонтовича; «Чотири воли пасу я» А. Кос-Анатольського<sup>279</sup>. Конкурс хорів відбувався в концертному залі «Естонія». Капела зв'язківців успішно пододала перший та другий тури і вийшла у фінал. Виконавський рівень мішаних хорів був настільки високим, що журі допустило до фінального туру не шість колективів, як передбачалося положенням, а вісім. Хорову капелу зв'язківців було нагороджено дипломом I ступеня і великою золотою медаллю<sup>280</sup>. Високо оцінили виконавську культуру капели голова журі, відомий диригент і композитор Густав Ернесакс, а також члени журі Клавдій Птиця та Михайло Кречко<sup>281</sup>.

В 1975 р. Київським видавництвом «Музична Україна» видано монографію Є. Вахняка «Олександр Сорока»<sup>282</sup>. Досить докладно про зміст цієї книги, присвяченої наставникові Євгена Дмитровича, вже йшлося вище.

У червні 1976 р. капела зв'язківців відзначила своє тридцятиліття. Ювілейний концерт, за традицією, відбувся в залі Львівської філармонії. У програмі прозвучали твори українських, російських та західноєвропейських композиторів, декілька обробок білоруських, естонських та молдавських пісень, а також два твори Є. Вахняка – «Підлисса» та «Заходить сонечко». В залі, як зазвичай, був повний аншлаґ. Деякі твори («Чотири воли пасу я», «Садок вишневий», «Закувала та сива зозуля») виконувалися на біс. Дуже добре показали себе солісти: В. Пержило, О. Підківка, Р. Годованський, М. Процев'ят та М. Крилошанська<sup>283</sup>.

У 1977 р. виходить друком ще одна праця Є. Вахняка «Хорове аранжування» – посібник для вищих спеціальних навчальних закладів, який став підсумком багаторічного досвіду автора у викладанні цієї дисципліни<sup>284</sup>. У восьми розділах підручника систематизовано і послідовно викладено різні способи аранжування: за допомогою транспозиції, переміщення середніх голосів, зі спрощенням та ускладненням фактури, перекладення камерно-вокальних та інструментальних творів для хору, музична редакція тощо. Тираж книжки дуже швидко розійшовся і вже через рік Є. Козак писав про необхідність її перевидання з введенням додаткового розділу «Обробки народних пісень і мелодій»<sup>285</sup>.

<sup>279</sup> Фестиваль хорів «Таллін – 75»: програма / Министерство культуры Эстонской ССР. Таллин, 1975. 64 с.

<sup>280</sup> Домбровская Д. Диплом из Таллина. *Львовская правда*. 1975. 24 авг.

<sup>281</sup> Лига В. І проросте посіяне зерно. С. 44.

<sup>282</sup> Вахняк Є. Олександр Сорока. Київ, 1975. 64 с.

<sup>283</sup> Лига В. І проросте посіяне зерно. С. 46.

<sup>284</sup> Вахняк Є. Хорове аранжування. Київ: Музична Україна, 1977. 72 с.

<sup>285</sup> Козак Є. І студентам, і практикам. *Культура і життя*. 1978. 20 лип.

Капела зв'язківців під керівництвом Є. Вахняка, подібно як дещо раніше хор студентів консерваторії, регулярно брала участь у тематичних концертах, присвячених творчості окремих композиторів: М. Леонтовича, Д. Січинського, Є. Козака, А. Кос-Анатольського, С. Людкевича. Добре обізнаний з творчістю кожного композитора, Євген Дмитрович старався розкрити перед слухачами її багатогранність і відповідним чином укладав програми репрезентативних виступів. На концертах дуже часто особисто виступав із вступним словом про композитора<sup>286</sup>.

В грудні 1977 р. до 100-літнього ювілею М. Леонтовича в концертному залі філармонії відбувся вечір хорової музики за участю капели зв'язківців, у програмі якого звучали лише твори славетного майстра. В рецензії на цей виступ музикознавець С. Церлюк-Аскадська зокрема зазначає: «Вже сам факт монографічного концерту засвідчує, яких зусиль коштувала підготовка та організація цього виступу. Якщо ж взяти до уваги, що співав самодіяльний хоровий колектив, то концерт цей виходить далеко за межі звичайного явища»<sup>287</sup>. За свідченням багатьох сучасників, Є. Вахняк був неперевершеним інтерпретатором творів М. Леонтовича<sup>288</sup>.

Слід зазначити, що в часи тоталітарного режиму капела постійно була під «пильним оком» органів, які засилали до неї своїх «співаків» – донощиків і «стукачів». Оскільки на виконання українських пісень визначався певний «ліміт», імена багатьох авторів замовчувалися, а деяких взагалі заборонялося згадувати, то кожен концертну програму доводилось погоджувати і затверджувати у відповідних урядових і партійних інстанціях. Для прикладу, документи з архіву капели свідчать, що для того, щоб вчасно пройти всі необхідні формальні процедури, програма концерту з творів М. Леонтовича була складена Є. Вахняком і затверджена директором будинку культури працівників зв'язку ще в грудні 1976 р., тобто за рік до виступу<sup>289</sup>. Проте, під час концерту, як видно з рецензії, крім обробок М. Леонтовича для мішаного, чоловічого і жіночого складу прозвучала ще й обробка революційної пісні «Ми – ковалі»<sup>290</sup>. Можемо припустити, що її було включено за вказівкою відповідних інстанцій, оскільки в початковому варіанті програми, складеної Є. Вахняком, цього твору не було.

У жовтні 1978 р. Є. Вахняк проходив стажування на кафедрі хорового диригування Литовської державної консерваторії у Вільнюсі. Переймав досвід організації навчально-

<sup>286</sup> Лига В. І проросте посіяне зерно. С. 46–47.

<sup>287</sup> Церлюк-Аскадська С. Звучать хори Леонтовича. *Вільна Україна*. 1977. 14 груд.

<sup>288</sup> Лига В. І проросте посіяне зерно. С. 47.

<sup>289</sup> Програма концерту заслуженої хорової капели УРСР Львівського Будинку культури працівників зв'язку з творів М. Д. Леонтовича. Львів, 20.12.1976. *АЗХКУ «Боян» ім. Є. Вахняка*. Інв. № 19761220. 3 арк.

<sup>290</sup> Церлюк-Аскадська С. Звучать хори Леонтовича. *Вільна Україна*. 1977. 14 груд.



методичної роботи, був присутній на уроках з техніки диригування, особливо цікавився заняттями хорового класу<sup>291</sup>.

Цього ж року в Києві вийшла друком збірка статей про С. Крушельницьку, упорядкована Михайлом Головащенком. Серед спогадів відомих діячів вітчизняної та зарубіжної музичної культури тут вміщено і статтю-спогад Є. Вахняка як одного з учнів славетної співачки<sup>292</sup>.

У січні 1979 р. у мистецькому житті Львова відбулася знакова подія – відзначалося святкування 100-ліття С. Людкевича. Для Є. Вахняка та хорової капели працівників зв'язку брати участь у цих урочистостях було великою честю. За свідченням М. Процев'ят, програма концерту, укладена Євгеном Дмитровичем, складалася з двох відділів. У першому відділі звучали дев'ять солоспівів С. Людкевича у виконанні М. Процев'ят та піаністки М. Тимків-Кокотайло, в другому – хорові твори у виконанні капели. Концерт відбувся 29 січня 1979 р. в концертному залі Львівської філармонії. У другому відділі капела виконала шістнадцять хорових творів ювіляра. Серед них: «У тієї Катерини», «Ой, Морозе, Морозенку», «Сонце ся сховало», «Гагілка», «Українська баркарола», «Ішов жовняр з війни», «Пою коні при Дунаю», «Чорна рілля ізорана», «Чи дома, дома», «Ліщина, ліщина», «Бодай ся когу знудив», а також «Боже, Боже, що ся водить» з солісткою М. Процев'ят. Цей твір, що востаннє виконувався ще в 1930-х роках, став причиною особливого хвилювання для солістки, диригента та хористів, а велике бажання не розчарувати композитора додавало наполегливості й оптимізму. Після концерту Євген Дмитрович сказав М. Процев'ят: «Людкевич дякує вам за солоспів, особливо за “Тайну” і звернув увагу на пісню “Боже, Боже, що ся водить”, яку ви виконали так, як він колись давно чув у виконанні пані Лопатинської»<sup>293</sup>. То була найвища похвала для співачки, бо Філомену Лопатинську шанувала велика С. Крушельницька, навіть на одному з концертів подарувала їй лавровий вінок<sup>294 295</sup>.

Згадуючи про святкування 100-ліття С. Людкевича, тодішня співачка капели Надія Кос особливо відзначає той факт, що Євген Дмитрович зі своїм аматорським колективом спромігся тоді «підняти» такі твори композитора, які й зараз, через свою складність, виконуються або дуже рідко, або не виконуються взагалі. Таку він мав відвагу і віру в своїх хористів. А вони, в свою чергу, ніколи не підводили його, були дуже відповідальні та обов'язкові, гордилися тим, що беруть участь у такому концерті. Якщо у перший день святкування, коли звучала кантата-симфонія «Кавказ», через присутність в залі великої

<sup>291</sup> Особова справа Вахняка Є. Д. АЛНМА ім. М. В. Лисенка. Арк. 25.

<sup>292</sup> Вахняк Є. Пам'ять про неї житиме у віках. *Соломія Крушельницька: спогади, матеріали, листування: у 2 ч.* Ч. 1.: спогади. Київ: Музична Україна, 1978. С. 266–268.

<sup>293</sup> Лига В. І проросте посіяне зерно. С. 74.

<sup>294</sup> Свято музичної культури України. *Жовтень*. 1979. № 3. С. 136–137.

<sup>295</sup> Лига В. І проросте посіяне зерно. С. 47, 73–74.

кількості «відповідальних осіб», атмосфера в залі філармонії була дуже офіційною, то на другий день, коли співала капела Вахняка, вона вже була зовсім іншою, бо прийшли ті люди, які завжди приходили на її концерти і хористам співалося дуже приємно<sup>296</sup>.

Незабутні враження в хористів капели та її керівника Є. Вахняка залишилися після концертної поїздки до Коломиї в травні 1980 р. Нагадаємо, що Коломия – місто, де пройшли гімназійні роки диригента. Концерт відбувся в районному будинку культури. Перший відділ диригував хормейстер капели Я. Базів. Особливим був другий відділ. Його почала солістка М. Процев'ят, яка виконала кілька творів С. Людкевича та В. Матюка. Далі концерт продовжила капела під керуванням Є. Вахняка. Звучали твори М. Лисенка, С. Людкевича, Ф. Колесси, В. Шебаліна, Й. Гайдна, М. Леонтовича, Д. Роздольського, П. Ніщинського. На сцені росла гора квітів, багато творів виконувались «на біс». Хвилюючим був кінець концерту, коли хор виконав твір коломиянина А. Кос-Анатольського «Коломия-місто», а потім – «Під небом України» Є. Козака<sup>297</sup>. Як пише В. Лига, який брав участь у цьому концерті: «Приємно було спостерігати за тим, як після концерту за куліси підходили похилого віку люди і тепло, щиро, зі сльозами на очах, обнімали та цілували диригента Євгена Вахняка»<sup>298</sup>. На зворотньому шляху до Львова капела зупинилася в Івано-Франківську, побувала в педагогічному інституті, де Є. Вахняка привітали його колишні учні та товариші по навчанню<sup>299</sup>.

У березні 1981 р. капела дала тематичний концерт, присвячений творчості Д. Січинського – першого професійного композитора в Галичині. В залі філармонії прозвучали такі його твори: «Лічу в неволі», «Нудьга гнітить», «Пісне моя», «Дніпро реве». Для них характерний глибокий драматизм і любов до рідного краю. Партійні чиновники дуже насторожено зустріли кантату Д. Січинського «Дніпро реве» на вірші Василя Чайченка (один із літературних псевдонімів Бориса Грінченка). Слова «Ах, то журба за тим життям колишнім» викликали велике роздратування в ідеологів «світлого майбутнього»<sup>300</sup>.

Коли на початку 1980-х років за колективною згодою хористів було вирішено дати капелі працівників зв'язку назву «Боян», то це довго не давало спокою деяким посадовцям з Львівського обкому партії. Це слово для них здавалося ворожим і «пахло» націоналізмом. Довелося довго і терпеливо пояснювати, що Боян – це співець, який згадується в давній писемній пам'ятці «Слово о полку Ігоревім», що великий класик російської літератури

<sup>296</sup> Телепередача «Маєстро Євген Вахняк» у 2 ч. (2013). АВА ЛОДТРК. Інв. №№ R-340, R-341.

<sup>297</sup> Полатайчук Я. Чудовий концерт. *Червоний прапор [Коломия]*. 1980. 20 трав.

<sup>298</sup> Лига В. І проросте посіяне зерно. С. 48.

<sup>299</sup> Там само. С. 49.

<sup>300</sup> Там само. С. 47–48.

Олександр Пушкін вживав це слово в своїх творах<sup>301 302</sup>. Поступово все владналося і, як свідчить архів капели, щонайменше з 25 квітня 1984 р. в документах будинку культури працівників зв'язку вона вже фігурує як заслужена хорова капела УРСР «Боян»<sup>303</sup>. Так Є. Вахняк та його хористи-однодумці повернули цю назву в мистецький простір Львова.

Говорячи про мистецькі успіхи капели «Боян», неможливо не сказати про особливу, доброзичливу, товариську атмосферу, що панувала в колективі, адже кожен хорист, в міру свого таланту і сил, вносив свою лепту в загальну справу. Любов до пісні привела в хор багатьох юнаків і дівчат, на репетиціях вони знайомилися між собою, симпатія переростала в любов, вони одружувались, а одружившись, продовжували співати в капелі. Це Марія та Мирослав Фікташі, Ірина і Богдан Завойські, Стефанія та Ярослав Харчуки, Тереза та Богдан Гроші, Ярослава та Роман Акермани, Ольга та Ярослав Коцури, Ярослава та Йосиф Заячківські, Катерина та Мирон Собки, Оксана та Мирон Цюмани, Марія та Іван Процев'яти. Багато хористів приводили співати в капелу своїх дітей. Так, племінник видатного оперного співака Михайла Голинського Юрій Голинський привів у хор двох своїх доньок, студенток Львівській консерваторії. Після закінчення навчання вони ще довго співали в капелі, одна з них – Люба виконувала сольні партії, а в консерваторії навчалася в класі Є. Вахняка<sup>304</sup>. М. Процев'ят привела в хор свого сина Тараса. Таких прикладів було дуже багато [<sup>305</sup>, с. 51–52].

19 грудня 1982 р. в концертному залі Львівської філармонії відбувся творчий звіт заслуженої хорової капели «Боян», який співпав із 70-річним ювілеєм її керівника Є. Вахняка. Його вітали представники мистецьких, державних і громадських організацій та установ, друзі, колеги, учні. Після урочистої частини відбувся великий концерт за участю капели під керуванням ювіляра. Програма складалася переважно з класичних творів. У другому відділі було виконано деякі твори Є. Вахняка: «Підлисса», «Заходить сонечко», «Ніч яка місячна», «Віночок закарпатських народних пісень»<sup>306</sup>.

В червні 1984 р. капела «Боян» виїжджала з концертами до Вільнюса та Ленінграда, виступала в Пушкіно<sup>307</sup>. А в грудні цього ж року брала участь у ювілейному концерті, присвяченому 70-літтю А. Кос-Анатольського. З цим композитором диригента та колектив єднала багатолітня дружба і творча співпраця. В залі Львівської філармонії відбулося два

<sup>301</sup> Лига В. І проросте посіяне зерно. С. 48.

<sup>302</sup> Лига В. На перехресті життєвих доріг. Львів, 2011. С. 90–91.

<sup>303</sup> Творча характеристика заслуженої хорової капели УРСР «Боян» Львівського будинку культури працівників зв'язку. Львів, 25.04.1984. АЗХКУ «Боян» ім. Є. Вахняка. Інв. № 19840425.

<sup>304</sup> Протоколи засідання кафедри [диригування] (30.08.1975–25.05.1976). ДАЛО. Ф. Р-2056. Оп. 1. Спр. 858. 50 арк.

<sup>305</sup> Лига В. І проросте посіяне зерно. С. 51–52.

<sup>306</sup> Там само. С. 49.

<sup>307</sup> Там само. С. 51.

концерти з творів А. Кос-Анатольського. Його хорові твори прозвучали у виконанні двох аматорських колективів: народної чоловічої хорової капели «Сурма» під орудою О. Цигилика та заслуженої хорової капели «Боян» під керуванням Є. Вахняка. Капела «Боян» виконала: «Родимий краю», «Пісня про Львів», «Коломия-місто», «Чом, чом, земле моя», «Гей, браття опришки» (соліст В. Пержило), «Як цимбали обізвуться», «Скажи, нащо тебе я полюбила», «Чотири воли пасу я» (солістка М. Процев'ят). Відзначаючи чудове виконання сольної партії останнього твору М. Процев'ят, рецензент Л. Мазепа пише, що солістка «з глибоким артистизмом і високою виконавською культурою проникла в образну сферу одного з кращих творів А. Кос-Анатольського»<sup>308</sup>.

Треба сказати, що твір А. Кос-Анатольського «Чотири воли пасу я» став своєрідною «візитівкою» капели «Боян». Як свідчить М. Процев'ят, «він виконувався у кожному концерті, викликаючи найбільше захоплення глядачів»<sup>309</sup>. За словами співачки, саме виконання цього твору значною мірою впливало на те, що журі конкурсів присуджувало капелі призові місця, а Є. Вахнякові вручалися нагороди і лаврові вінки. Якимось після чергового успіху Євген Дмитрович, як це було йому притаманно, напівжартома-напівсерйозно сказав своїй солістці, що одна половина вінка належить йому, а друга – їй. Відеосюжет із виконанням капелою цього твору увійшов до фільму «Тисяча двісті зірок». Американська фірма «Арка-рекорд» під час виступу капели в Кремлівському палаці з'їздів записала цей твір на платівку і розповсюдила про американському та європейському континентах<sup>310</sup>.

В липні 1988 р. капела «Боян» брала участь у Всеукраїнському співочому святі в Хмельницькому. За три дні перебування в місті вона виступила у складі зведеного хору на відкритті співочого поля, дала сольний концерт, мала зустріч з аматорськими колективами з інших областей України<sup>311</sup>.

26 лютого 1989 р. в концертному залі ім. С. Людкевича відбувся концерт переможців першого туру Першого республіканського конкурсу хорових колективів ім. М. Леонтовича. Серед його учасників – заслужена хорова капела УРСР «Боян» під керівництвом Є. Вахняка<sup>312</sup>.

Євгену Дмитровичу пощастило дожити до тих днів коли його рідна Українська греко-католицька церква вийшла з підпілля, а Україна стала незалежною державою. З цього моменту він з головою поринув у духовно-мистецьку стихію. Викладав історію церковної музики у новоствореній дяківсько-регентській школі. Репертуар капели «Боян» поповнився

<sup>308</sup> Мазепа Л. Співець оновленого краю. *Вільна Україна*. 1984. 30 груд.

<sup>309</sup> Лига В. І проросте посіяне зерно. С. 72.

<sup>310</sup> Там само. С. 72.

<sup>311</sup> Там само. С. 52.

<sup>312</sup> Гелей С. «Мрія». Сторінки історії. Львів: Афіша, 2005. С. 180.

стрілецькими та повстанськими піснями, а також творами духовної музики, які в радянські часи були заборонені.

У червні 1991 р. капела «Боян» побувала в Боснії та Хорватії. На території цих країн ще в часи Австро-Угорської імперії, у пошуках кращої долі, поселилося багато українців з Галичини, Буковини і Закарпаття. Розпорошена по великій території українська громада зуміла зберегти рідну мову, пісню, звичаї й обряди завдяки греко-католицькій церкві, яка була осередком духовного і національно-культурного життя. Капела «Боян» виступила з концертами та взяла участь у богослужіннях в місті Баня-Лука, селі Дев'ятина, містечку Прнявора, а в останній день перебування заспівала архієрейську літургію та дала концерт з творів української духовної музики в соборі святої Катерини в Загребі<sup>313</sup>.

Пам'ятною подією для капели «Боян» була поїздка до Канева в листопаді 1991 р., невдовзі після проголошення державної незалежності України. З великим хвилюванням хористи співали «Заповіт» біля пам'ятника Кобзареві на Чернечій горі. Поклавши квіти, оглянули музей і, виходячи, спонтанно розташувавшись на сходах, заспівали «Рече та стогне Дніпр широкий», а потім ще декілька творів на вірші Шевченка. На цей імпровізований концерт збіглися туристи і працівники музею, кожен пісню вітали шквалом аплодисментів. Наступного дня хористи домовилися з місцевим священиком про участь у літургії в храмі, в якому 22 травня 1861 р. відбувалося перезахоронення останків Т. Шевченка. Почалася Служба Божа. Священик співав російською, а хор, усім на подив – українською. Коли в кінці літургії хор натхненно заспівав церковний гімн «Боже великий єдиний», то в багатьох вірян з'явилися сльози на очах. На оболонні біля церкви хористів оточили парафіяни, розпочалася душевна розмова про життя, побут і традиції в Галичині тощо. І тут до гурту хористів підійшла старша, на вигляд інтелігентна жінка і російською мовою сказала: «Вы очень красиво пели, только больше не приезжайте!» Вже тоді було зрозуміло, що процес створення незалежної української держави та єдиної помісної церкви буде дуже тривалим і болісним<sup>314</sup>.

У 1992 р. у Львові з нагоди 150-літнього ювілею М. Лисенка відбувся фестиваль хорового співу. Заключним акордом свята був виступ зведеного хору на Співочому полі в Шевченківському гаю, яким диригував Є. Вахняк. Востаннє Євген Дмитрович диригував зведеним хором 24 серпня цього ж року під час відкриття пам'ятника Т. Шевченкові у Львові<sup>315</sup>.

4 грудня 1992 р. музична громадськість Львова відзначала 80-літній ювілей Є. Вахняка. Того вечора концертний зал Львівської філармонії був переповнений. Про творчий шлях

<sup>313</sup> Лига В. І проросте посіяне зерно. С. 52–53.

<sup>314</sup> Лига В. На перехресті життєвих доріг. С. 91–92.

<sup>315</sup> Лига В. І проросте посіяне зерно. С. 54.

ювіляра розповів староста капели «Боян» В. Лига. Подвижницька праця диригента, його внесок в національну музичну культуру було гідно оцінено. Указом Президента України Є. Вахняку присвоєно почесне звання народного артиста України. Диплом про присвоєння звання ювілярові вручив заступник голови комісії з питань культури Верховної Ради України Ярослав Кендзьор. Потім Є. Вахняка вітали представники громадськості та хорові колективи «Прометей» (керівник І. Жук), «Антей» (керівник З. Демцюх), «Гомін» (керівник О. Цигилик), «Благовіст», (керівник – учень ювіляра В. Головка), «Мрія» (керівник – учень ювіляра Б. Дерев'янка) та ін. У другому відділі співала капела «Боян», диригував ювіляр. Насамкінець із залу прозвучало традиційне «Многая літа!»<sup>316 317</sup>.

Від 1990 р. Євген Дмитрович дуже важко переживав втрату рідних і близьких, найперше своєї дружини Теодозії. За свідченням Р. Сов'яка, творче життя для нього стало поступово втрачати сенс, заспокоювати його при цьому було зайвим. Згодом втрата племінника Григорія та сестри дружини Стефанії ще більше поглибили його смуток і скорботу<sup>318</sup>.

В останні роки життя Є. Вахняк любив приходити на молитву до храму Покрови Пресвятої Богородиці, що на вулиці Личаківській. В той час недільні Служби Божі тут співала капела «Антей» під орудою З. Демцюха – колишнього хориста капели «Боян». Євген Дмитрович завжди піднімався на хори, молився і слухав спів хору. Після літургії затримувався на кілька хвилин, щоб поспілкуватися зі своїм вихованцем, висловити свої враження, міркування, побажання. Авторів цих рядків, у той час студентів Львівської консерваторії та хористів капели «Антей», було дуже приємно спостерігати за спілкуванням великого вчителя зі своїм видатним вихованцем. Дуже полюбився Євгену Дмитровичу «Єдин свят» Ігора Соневицького. За словами З. Демцюха: «Якщо інколи ми цей фрагмент замінювали іншим, просив в його присутності цього не робити, оскільки, як він казав, “я так чекаю на той момент, коли ви будете співати “Єдин свят”» [<sup>319</sup>, с. 95].

У 1995 р. виходить друком збірник статей, присвячений творчості С. Людкевича в якому вміщено статтю Є. Вахняка «Про інтерпретацію хорових творів С. Людкевича»<sup>320</sup>. У ній диригент здійснив виконавський аналіз деяких хорових творів композитора, дав свої практичні рекомендації щодо їх репетиційного опрацювання та концертної інтерпретації.

У травні 1996 р. хорова капела «Боян» відсвяткувала своє 50-ліття. У її виконанні в концертному залі філармонії прозвучали духовні твори, народні й авторські пісні. За роки

<sup>316</sup> Домбровська Д. Многая літа, дорогий маестро! *Високий замок*. 1992. 15 груд.

<sup>317</sup> Лига В. І проросте посіяне зерно. С. 54–55

<sup>318</sup> Там само. С. 85.

<sup>319</sup> Там само. С. 95

<sup>320</sup> Вахняк Є. Про інтерпретацію хорових творів С. Людкевича. *Творчість Станіслава Людкевича: збірник статей* / ред. кол.: Ю. Булка, Л. Кияновська, Я. Якуб'як. Львів, 1995. С. 85–100.

творчої діяльності «Боян» став пісенною і життєвою школою для багатьох людей. На ювілейному вечорі зачитувались вітальні телеграми та адреси від колишніх учасників капели, творчих колективів, навчальних закладів, товариств та організацій<sup>321</sup>.

Відразу після ювілейного концерту капела розпочала підготовку до поїздки в Італію на святкування 400-ліття Берестейської унії. Перед від'їздом об'єднаний хор, який налічував понад 200 осіб, заспівав архієрейську літургію в храмі Покрови Пресвятої Богородиці, що на вулиці Личаківській та виступив з концертом духовної музики в залі Львівської опери.

7 липня в базиліці святого Петра в Римі відбулася архієрейська літургія, яку очолив Святіший Отець Іван-Павло II Папа Римський, а також глава Української греко-католицької Церкви Мирослав-Іван кардинал Любачівський. Службу Божу співав зведений хор під орудою диригентів О. Цигилика та З. Демцюха. Цього ж дня в залі Павла VI у Ватикані відбувся святковий концерт української духовної музики, до програми якого увійшли твори М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, М. Вербицького, М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича, А. Гнатишина.

У цю поїздку Євген Дмитрович не зміг поїхати через стан здоров'я. Останні два роки він хворів і вже не міг диригувати. Лише час від часу приходив на репетиції й давав свої настанови хористам, звертаючись до них теплими словами, немовби благословляючи їх і прощаючись з ними<sup>322</sup>.

17 вересня 1998 р. о 18 год. 30 хв. на вісімдесят шостому році життя Є. Вахняк відійшов у вічність. Звістка про смерть маестро швидко облетіла Львів. Наступного дня у будинку, де проживав покійний, було відправлено панахиду за участю хору «Благовіст». Журливими піснями попрощатися з маестро хористи капели «Боян» на чолі з Я. Базівим та хор студентів ВДМІ ім. М. Лисенка під орудою Ярослава Гнатовського. На похорон диригента до храму Покрови зійшлася вся музична громадськість міста. Чин похорону відправляли владика Андрій Сапеляк та шість священників, серед яких отці Мелетій Ільчишин і Любомир Ортинський – колишні хористи капели «Боян». У відправі брали участь капела «Трембіта» та хор «Благовіст». Схилившись над домовиною, прощався зі своїм учнем 95-літній професор М. Колесса. На Кривчицькому цвинтарі прощальне слово промовили о. М. Ільчишин, В. Лига, П. Зозуляк, Р. Сов'як, Ю. Луців, К. Собко. Прощаючись з улюбленим диригентом, хористи капели «Боян» заспівали декілька тужливих пісень: «Козака несуть», «Із-за гори сніжок летить», «Думи мої». Під журливе журавлине «кру-кру-кру» пісні «Чуєш, брате мій» труну з покійним опустили в гробівець родини Орищин<sup>323</sup>.

<sup>321</sup> Лозова О. Золоте весілля «Бояна». *За вільну Україну*. 1996. 14 трав.

<sup>322</sup> Лига В. І проросте посіяне зерно. С. 58–60.

<sup>323</sup> Там само. С. 60–61

## Додаток В

### Список джерел до життєпису Євгена Вахняка

(за хронологією їх появи та/або публікації)

1. Шематизмъ всего клира греко-католицкої Епархії Станиславѳвскої. Станиславѳвъ, 1907. 315 с.
2. Шематизмъ всего клира греко-католицкої Епархії Станиславѳвскої. Станиславѳвъ, 1909. 235 с.
3. Шематизмъ всего клира греко-католицкої Епархії Станиславѳвскої. Станиславѳвъ, 1910. 351 с.
4. Шематизмъ всего клира греко-католицкої Епархії Станиславѳвскої. Станиславѳвъ, 1911. 335 с.
5. Шематизмъ всего клира греко-католицкої Епархії Станиславѳвскої. Станиславѳвъ, 1912. 338 с.
6. Шематизмъ всего клира греко-католицкої Епархії Станиславѳвскої. Станиславѳвъ, 1913. 337 с.
7. Шематизмъ всего клира греко-католицкої Епархії Станиславѳвскої. Станиславѳвъ, 1914. 339 с.
8. Шематизмъ всего клира греко-католицкої Епархії Станиславѳвскої. Станиславѳвъ, 1925. 325 с.
9. Звіти про роботу та книга протоколів семінару за 1931–1938 рр. *ЦДІА України у м. Львові* (Центральний державний історичний архів України у м. Львові). Ф. 451. Оп. 1. Спр. 123. 88 арк.
10. Відомості про вплату семінаристами грошей за навчання за 1934/35 навч. рік. *ЦДІА України у м. Львові*. Ф. 451. Оп. 1. Спр. 224. 18 арк.
11. Приймова І. Свято стрілецької пісні. *Діло*. 1935. 26 лют. (№ 51). С. 7.
12. Ч. В. Концерт Співочих товариств «Бояна» і «Сурми». *Діло*. 1935. 19 квіт. (№ 103). С. 6.
13. Ч. В. Концерт з творів Баха й Генделя. *Діло*. 1935. 19 лист. (№ 309). С. 15.
14. Савицький Р. Академія в пам'ять митр. Рутського. *Українська Музика*. 1937. № 2. С. 23–24.
15. Антонович М. Недостачі наших хорів. *Українська музика*. 1937. № 3. С. 35–37.
16. Барвінський В. Концерт у 100-ліття «Русалки Дністрової». *Українська Музика*. 1937. № 3. С. 37.



17. Шипайло Р. Недостачі наших хорів. *Українська музика*. 1937. № 5/6. С. 77.
18. Савицький Р. Свято в честь Матери Божої. *Українська Музика*. 1937. № 4. С. 56–57.
19. Савицький Р. Три піврічні пописи [учнів Музичного Інституту ім. Лисенка]. *Українська Музика*. 1938. № 3. С. 52.
20. Савицький Р. Шкільні імпрези. *Українська Музика*. 1938. № 7–8. С. 141–142.
21. Цегельський А. Музичне життя в Духовній семінарії у Львові. *Українська Музика*. 1938. № 9–10. С. 170–172; передрук: *Українська музика*. 2014. Ч. 3 (13). С. 110–112.
22. Лисько З. Шевченківський концерт. *Українська музика*. 1939. № 1. С. 26–27.
23. Чабаненко Є. [Концерт учнів О. Бандрівської та Л. Улуханової]. *Українська Музика*. 1939. № 4. С. 115–116.
24. Українську пісню в маси. *Вільна Україна*. 1939. 12 груд.
25. До виступів хорової капели філармонії. *Вільна Україна*. 1940. 4 бер. (№ 52). С. 6.
26. Відзначення ювілею Т. Г. Шевченка. *Вільна Україна*. 1940. 9 бер. (№ 56).
27. Писаренко О. Запрошення Львівської хорової капели до Москви. *Вільна Україна*. 1940. 8 квіт. (№ 83).
28. Концертна подорож Львівської хорової капели. *Вільна Україна*. 1940. 24 трав. (№ 120).
29. К. Д. Зустріч колективу столичної опери з капелею «Трембіта» та театралізованим джазом. *Вільна Україна*. 1940. 8 черв. (№ 132).
30. К. Д. Львівська філармонія в січні. *Вільна Україна*. 1940. 29 груд. (№ 304).
31. Юрків О. Дев'ята симфонія. *Вільна Україна*. 1941. 24 січ. (№ 19).
32. Витвицький В. Концерт з творів М. Д. Леонтовича. *Вільна Україна*. 1941. 6 бер. (№ 54).
33. Барвінський В. Два концерти. *Вільна Україна*. 1941. 3 квіт. (№ 78).
34. Сумний С. Думки після концерту «Трембіти». *Вільна Україна*. 1944. 30 серп. (№ 47).
35. Новий репертуар капели «Трембіта». *Вільна Україна*. 1944. 3 груд. (№ 113).
36. Степків О. Чудові концерти. *Вільна Україна*. 1945. 21 лют. (№ 37).
37. Маркулан Я. «Кавказ». *Вільна Україна*. 1945. 14 лип. (№ 138).
38. Капела «Трембіта» їде на гастролі. *Вільна Україна*. 1945. 6 жовт. (№ 198).
39. Пархоменко М. Концерти, присвячені творчості львівських композиторів. *Вільна Україна*. 1945. 2 лист. (№ 217).
40. Пархоменко М. Авторський концерт композитора С. Людкевича. *Вільна Україна*. 1946. 30 бер. (№ 66).
41. Дегтярьов П. Вечір української пісні (Концерт капели «Трембіта»). *Вільна Україна*. 1946. 16 лип. (№ 142).
42. Павленко Д. Концерти симфонічного оркестру. *Вільна Україна*. 1946. 8 жовт. (№ 202).

43. Бродовський І. Дев'ята симфонія Бетховена. *Вільна Україна*. 1947. 18 квіт. (№ 77).
44. Гастролі капели «Трембіта» у Москві. *Вільна Україна*. 1947. 14 трав. (№ 94).
45. Капела «Трембіта» повернулася з гастролей. *Вільна Україна*. 1947. 1 серп. (№ 150).
46. Концерт, присвячений пам'яті Т. Г. Шевченка. *Вільна Україна*. 1948. 14 бер.
47. На очередном литературном вторнике «Львовской правды». *Львовская правда*. 1948. 22 апр.
48. Майський В. Творчий успіх капели «Трембіта». *Вільна Україна*. 1948. 12 трав. (№ 94).
49. Черговий літературний вечір в редакції газети «Вільна Україна». *Вільна Україна*. 1948. 15 трав. (№ 96).
50. Подорож «Трембіти» по західних областях. *Вільна Україна*. 1948. 20 серп. (№ 165).
51. Творча зустріч. *Вільна Україна*. 1948. 15 жовт. (№ 205).
52. Дев'ята симфонія Бетховена у Львові. *Вільна Україна*. 1949. 8 січ. (№ 5).
53. Чергова творча зустріч в редакції «Вільна Україна». *Вільна Україна*. 1949. 22 бер. (№ 56).
54. Концерти в селах. *Вільна Україна*. 1949. 9 квіт. (№ 69).
55. До наступної гастрольної подорожі. *Вільна Україна*. 1949. 24 квіт. (№ 80).
56. Хроніка культурного життя. *Вільна Україна*. 1949. 30 квіт. (№ 84).
57. Кордіані Б. Співає радянська Львівщина. *Вільна Україна*. 1950. 10 жовт. (№ 205).
58. Харитоненко С. Розквіт самодіяльного мистецтва трудящих Львова. Заклучний концерт міського огляду художньої самодіяльності. *Вільна Україна*. 1950. 20 груд. (№ 264).
59. Трудова книжка Вахняка Євгена Дмитровича. *ФМІН* (Фонди Музею історії Надвірнянщини). Інв. № КМ-1145. Р-341. 32 с.
60. Григоренко А. Концерт художественной самодеятельности. *Львовская правда*. 1951. 24 февр. (№ 46).
61. Зустріч самодіяльного хору з композитором А. Кос-Анатольським. *Вільна Україна*. 1951. 8 трав. (№ 106).
62. Міська хроніка. *Вільна Україна*. 1952. 18 бер. (№ 66).
63. Хорова капела «Верховина» Львівського Будинку культури зв'язку під керівництвом Є. Вахняка: книга відгуків. *АЗХКУ «Боян» ім. Є. Вахняка* (Архів заслуженої хорової капели України «Боян» ім. Є. Вахняка). Інв. № 19520817. 48 арк.
64. Кропива М. Путь одаренной молодежи. *Львовская правда*. 1953. 3 июл. (№ 155).
65. Омельченко В. Смотры народных талантов. *Львовская правда*. 1953. 18 сент. (№ 221).
66. Волинський І. Звіт композиторів Львова. *Ленінська молодь*. 1953. 9 груд. (№ 149).

67. Пархоменко Н. Популярны концерты. Выступления Ленинградской академической капеллы. *Львовская правда*. 1954. 9 апр. (№ 84).
68. Пісня, що допомагає жити й будувати. *Вільна Україна*. 1954. 13 квіт. (№ 87).
69. Приезд во Львов Государственного хора русской песни. *Львовская правда*. 1954. 15 мая. (№ 114).
70. Ваго Т. Народные таланты. Хоровая капелла связистов. *Львовская правда*. 1954. 19 мая. (№ 117).
71. Матов О. Дзвени, наша пісню щаслива. На святі пісні у Львові. *Вільна Україна*. 1954. 1 черв. (№ 128).
72. Вахняк Є. Видатний художній колектив. *Вільна Україна*. 1954. 16 черв. (№ 141).
73. Майстренко Г. Улюблене місце відпочинку. *Вільна Україна*. 1955. 5 жовт. (№ 236). С. 3.
74. До огляду готові. *Ленінська молодь*. 1955. 28 жовт. (№ 129).
75. Кедрова М. Смотри народных дарований. *Львовская правда*. 1955. 23 ноябр. С. 4.
76. Лугова А. Народні таланти. *Вільна Україна*. 1955. 23 лист. (№ 276). С. 4.
77. На великій сцені. *Ленінська молодь*. 1955. 30 лист. (№ 143).
78. Самбук Р. Талановито, життєрадісно, яскраво. *Вільна Україна*. 1955. 30 лист. С. 4.
79. Черкашина Н., Волков В. Заключительный концерт обласного смотра художественной самодеятельности. *Львовская правда*. 1955. 30 ноябр. С. 4.
80. Головачева З. На сцене столичного театру. *Львовская правда*. 1956. 9 февр. (№ 34).
81. Звіт хорової капели на сцені театру народної творчості. *Вільна Україна*. 1956. 27 трав. (№ 123).
82. Мильтон Е. Десятилетие хоровой капеллы. *Львовская правда*. 1956. 31 мая. (№ 126).
83. Мильтон Є. Правильний добір репертуару – запорука успіху. *Ленінська молодь*. 1956. 22 серп. (№ 101).
84. Особова справа Вахняка Євгена Дмитровича. *АЛНМА ім. М. В. Лисенка* (Архів Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка). 49 арк.
85. К 700-летию Львова. Песни о нашем городе. *Львовская правда*. 1956. 19 сент. (№ 220).
86. Мильтон Е. В Доме культуры львовских связистов. *Львовская правда*. 1956. 25 сент. (№ 225).
87. Мильтон Є. Будинок культури зв'язківців. Львів: Книжково-журнальне видавництво, 1956. 48 с.
88. Праздник песни. *Львовская правда*. 1956. 30 окт. (№ 255).
89. З піснею у серці. *Ленінська молодь*. 1957. 17 трав. (№ 59).
90. На рівні професіональному. *Ленінська молодь*. 1957. 19 трав. (№ 60).

91. Самбук Р. Свято молоді України. *Вільна Україна*. 1957. 26 трав. (№ 123).
92. Григорович М. Співає молодість України. *Ленінська молодь*. 1957. 29 трав. (№ 64).
93. Майстри мистецтв про молодь. *Радянська культура*. 1957. 30 трав. (№ 44).
94. Самбук Р. Львов'яни на республіканському фестивалі. *Вільна Україна*. 1957. 31 трав. (№ 127).
95. Про підсумки участі художньої групи молоді Української РСР в художніх конкурсах Шостого Всесвітнього фестивалю молоді і студентів і Першого Всесоюзного фестивалю радянської молоді. *Соціалістична культура*. 1957. № 10. С. 44–45.
96. Мельницька Л. Музичні кадри для шкіл. *Вільна Україна*. 1958. 16 січ. (№ 13).
97. Творчий звіт лауреата фестивалю України. *Ленінська молодь*. 1958. 28 бер.
98. Герасимчук Р. Звітують львівські зв'язківці. *Соціалістична культура*. 1958. № 9. С. 26.
99. Вахняк Е. Хор – школа певна. *Художественная самодеятельность*. 1959. № 8. С. 26–29; № 9. С. 42–44.
100. Кордіані Б. Огляд переможців. *Вільна Україна*. 1960. 17 січ. (№ 14).
101. Трибуховський В. Звітують зв'язківці. *Вільна Україна*. 1960. 19 лют. (№ 42).
102. Ванин В. Народная филармония. *Львовская правда*. 1960. 19 мая. С. 3.
103. Трибуховський В., Науменко К. Важлива подія в культурному житті. На першому концерті обласної народної філармонії. *Вільна Україна*. 1960. 24 трав. (№ 121).
104. Подчекаєв О., Кучугурний Г. Успіх, народжений у боротьбі. *Вільна Україна*. 1960. 30 черв. (№ 153).
105. Трушникова Э. Творческий путь и рост Львовской народной хоровой капеллы (руководитель заслуженный артист УССР Е. Д. Вахняк): дипломная работа / ЛГК им. Н. В. Лысенко. Львов, 1964. 63 с.
106. Концерти народної капели. *Вільна Україна*. 1964. 10 черв. (№ 114). С. 3.
107. [Второй день гостят в нашем городе самодеятельные артисты с Украины]. *Вечерний Ленинград*. 1965. 31 мар.
108. Богата талантами Украина. *Правда Украины*. 1965. 7 апр. С. 2.
109. Щедра талантами Україна. *Радянська Україна*. 1965. 7 квіт. (№ 80). С. 1.
110. Щедра талантами Україна. *Культура і життя*. 1965. 8 квіт. С. 1, 3.
111. Указ Президії ВР УРСР від 27 травня 1965 р. АЗХКУ «Боян» ім. Є. Вахняка. Інв. № 19650527. 1 арк.
112. Почесна нагорода. *Вільна Україна*. 1965. 28 трав.
113. Вручення нагород. *Вільна Україна*. 1965. 8 черв. (№ 111).
114. Лежанська З. Перший хоровий конкурс-звіт. *Вільна Україна*. 1966. 7 січ. (№ 4). С. 3.

115. Романюк П. Бах – цілюще море. *Ленінська молодь*. 1966. 8 черв. (№ 68).
116. Кос-Анатольський А. Їх зустрічали оваціями. *Культура і життя*. 1966. 19 черв. (№ 48). С. 3.
117. Вахняк Є. Щасливий шлях молоді. *Вільна Україна*. 1966. 4 вер. (№ 175). С. 2.
118. Вахняк Є. Як працювати над хоровими творами а капела : методичні поради для хорових самодіяльних колективів. Київ: Виробничий комбінат музфонду УРСР, 1967. 27 с.
119. Шаповалова І. Струни душі народної. *Вільна Україна*. 1967. 14 черв.
120. Зинькевич В. Младшая сестра «Трембиты». *Музыкальная жизнь*. 1967. № 17. С. 2.
121. Пам'ять про Кобзаря безсмертна. *Вільна Україна*. 1969. 12 бер.
122. Амбарцумян С. Хор львівських студентів. *Культура і життя*. 1969. 1 черв. (№ 44). С. 3.
123. Дюдюк Є. Розмаїття талантів. *Ленінська молодь*. 1970. 8 лют. (№ 17).
124. Шаповалова І. Задзвеніла ніжним голосом. *Вільна Україна*. 1970. 13 лют. (№ 30).
125. Переможці ювілейного фестивалю. *Ленінська молодь*. 1970. 23 трав. (№ 61).
126. Львівській консерваторії 30 років. *Музика*. 1970. № 4. С. 31.
127. Студентський хор Львівської консерваторії ім. М. Лисенка (1971) Г-33Д-34693-94 [грамплатівка]. АЗХКУ «Боян» ім. Є. Вахняка. Інв. № А-19710000.
128. Ямінська А. Львівський студентський. *Культура і життя*. 1972. 11 черв. (№ 45). С. 3.
129. Вахняк Є. Діти виступають в філармонії. *Культура і життя*. 1972. 13 лип. (№ 54). С. 3.
130. Хор потребує уваги і турботи [Підписанти: Людкевич С., Колесса М., Кос-Анатольський А., Кармалюк П., Козак Є., Вахняк Є., Паїн І., Пелехатий Д., Луців Ю., Пекар В.]. *Вільна Україна*. 1972. 22 жовт. (№ 209).
131. Лапенко В. На сцені – «Милана». *Ленінська молодь*. 1973. 17 лют. (№ 21).
132. Дмитришин Л. 25-річний творчий шлях заслуженої хорової капели Будинку культури працівників зв'язку: дипломна робота / ЛДК ім. М. В. Лисенка. Львів, 1973. 51 с.
133. Заслужена хорова капела зв'язківців (1973) Г-33Д-00034719-20 [грамплатівка]. АЗХКУ «Боян» ім. Є. Вахняка. Інв. № А-19730000.
134. [Звучали твори Моцарта, Дворжака, Танєєва, українських радянських композиторів]. *Ленінська молодь*. 1973. 2 черв. (№ 64).
135. Доленко В. Диригує Євген Вахняк. *Вільна Україна*. 1973. 7 лип. (№ 133). С. 3.
136. Антків Б. Співуче Прикарпаття. *Культура і життя*. 1974. 9 черв. (№ 46).
137. Дем'янчук М. Надвірна. *Альманах Станиславівської Землі: збірник матеріалів до історії Станиславова і Станиславівщини: у 3 т. / ред.-упоряд. Б. Кравців. Нью-Йорк; Торонто; Мюнхен, 1975. Т. 1. С. 809–821.*

138. Фестиваль хоров «Таллин – 75»: програма / Министерство культуры Эстонской ССР. Таллин, 1975. 64 с.
139. Протоколи засідання кафедри [диригування] (30.08.1975–25.05.1976). ДАЛО (Державний архів Львівської області). Ф. Р-2056. Оп. 1. Спр. 858. 50 арк.
140. Домбровская Д. Диплом из Таллина. *Львовская правда*. 1975. 24 авг.
141. Вахняк Є. Олександр Сорока. Київ: Музична Україна, 1975. 64 с.
142. Львовский Дом культуры работников связи [рекламна листівка]. Львов, 1976. АЗХКУ «Боян» ім. Є. Вахняка. Інв. № 19760628. 1 арк.
143. Програма концерту заслуженої хорової капели УРСР Львівського Будинку культури працівників зв'язку з творів М. Д. Леонтовича. Львів, 20.12.1976. АЗХКУ «Боян» ім. Є. Вахняка. Інв. № 19761220. 3 арк.
144. Вахняк Є. Хорове аранжування. Київ: Музична Україна, 1977. 72 с.
145. Програма творчого звіту заслуженої хорової капели УРСР Львівського Будинку культури працівників зв'язку. Львів, 1977. АЗХКУ «Боян» ім. Є. Вахняка. Інв. № 19770000. 1 арк.
146. Стефак В. Ще один гарний день. *Вільна Україна*. 1977. 6 вер. (№ 174).
147. Церлюк-Аскадська С. Звучать хори Леонтовича. *Вільна Україна*. 1977. 14 груд. (№ 244).
148. Вахняк Є. Пам'ять про неї житиме у віках. *Соломія Крушельницька*: спогади, матеріали, листування: у 2 ч. Ч. 1.: спогади / вст. стаття, упоряд. і прим. М. Головащенко; ред. Р. Немировський. Київ: Музична Україна, 1978. С. 266–268.
149. Козак Є. І студентам, і практикам. *Культура і життя*. 1978. 20 лип. (№ 58).
150. Саєнко Д. Тридцятиліття. *Музика*. 1978. № 6. С. 24.
151. Швець Н. Завжди у музиці. *Вільна Україна*. 1979. 20 січ. (№ 14).
152. Свято музичної культури України. *Жовтень*. 1979. № 3. С. 136–137.
153. Полатайчук Я. Чудовий концерт. *Червоний прапор [Коломия]*. 1980. 20 трав.
154. Рупняк Л. Мелодії над отчим краєм. *Вільна Україна*. 1980. 30 вер. (№ 188). С. 1, 3.
155. Кос-Анатольський А. Звітує Спілка. *Культура і життя*. 1980. 28 груд. (№ 104).
156. Пісні возз'єднаного краю. *Ленінська молодь*. 1981. 7 жовт. (№ 121).
157. Тороповський М. У наступі пісня-борець. *Ленінська молодь*. 1981. 21 лист. (№ 140).
158. Кулик О. Пісні возз'єднаного краю. *Культура і життя*. 1981. 29 лист. (№ 95).
159. Зелений мій краю: хоровий репертуар Гуцульського ансамблю пісні і танцю / упоряд. Б. Дерев'янка. Київ: Музична Україна, 1983. 76 с.
160. Тацуняк Б. Окрилений піснею. *Жовтень*. 1983. № 3. С. 134.
161. Кріль З. Чародій з Дублян. *Вільна Україна*. 1983. 30 квіт.

162. Творча характеристика заслуженої хорової капели УРСР «Боян» Львівського будинку культури працівників зв'язку. Львів, 25.04.1984. АЗХКУ «Боян» ім. Є. Вахняка. Інв. № 19840425.
163. Мазепа Л. Співець оновленого краю. *Вільна Україна*. 1984. 30 груд. (№ 231).
164. Вербицкая Г., Домбровская Д. Не хлебом единым: страницы истории культурной жизни Львова. *Львовская правда*. 1989. 31 окт. С. 2.
165. Відеозапис концерту заслуженої хорової капели «Боян». Диригент Євген Вахняк (1989). АВА ЛОДТРК (Аудіовізуальний архів Львівської обласної державної телерадіокомпанії). Інв. № R-162.
166. Збірник музичних творів на слова Маркіяна Шашкевича: у 180-річчя від дня народження поета / муз. ред. Ю. Гнатюк, мовн. ред. Я. Розумний. Київ; Вінніпег; Львів, 1992. 362 с.
167. Михальчишин Я. З музикою крізь життя / упоряд. Л. І. Мелех-Яросевич. Львів: Каменяр, 1992. 231 с.
168. Лига В. З піснею в серці. Диригенту і педагогу Євгену Вахняку – 80. *За вільну Україну*. 1992. 3 груд. (№ 144).
169. Домбровська Д. Многая літа, дорогий маестро! *Високий замок*. 1992. 15 груд. (№ 111).
170. Лига В. І проросте посіяне зерно. *Музика*. 1993. № 3. С. 15–19.
171. Лига В. Сіяч пісенної творчості. Диригентові і педагогу Є. Вахняку – 80. *Дзвін*. 1993. № 4–6. С. 169–170.
172. Бурбан М. Висока кафедра митця. *Українська культура*. 1993. № 7. С. 14–15.
173. Телепередача «Майстер срібних тонів. Диригент Євген Вахняк» (1993). АВА ЛОДТРК. Інв. № R-85.
174. Вахняк Є. Про інтерпретацію хорових творів С. Людкевича. *Творчість Станіслава Людкевича: збірник статей* / ред. кол.: Ю. Булка, Л. Кияновська, Я. Якуб'як. Львів, 1995. С. 85–100.
175. Лозова О. Золоте весілля «Бояна». *За вільну Україну*. 1996. 14 трав. (№ 56).
176. Телепередача «У мажорі і мінорі. Борис Кудрик». Ч. 2. АВА ЛОДТРК. Інв. № R-58/3.
177. Антонович М. *Musica sacra: збірник статей з історії української церковної музики.* / ред.-упоряд. Ю. Ясиновський. Львів: Інститут Українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. 261 с.
178. Мистецтво України: біографічний довідник / упоряд.: А. В. Кудрицький, М. Г. Лабінський; ред. А. В. Кудрицький. Київ: Укр. енцикл., 1997. 700 с.
179. Черепанин М. Музична культура Галичини (друга половина XIX – перша половина XX століття): монографія. Київ: Вежа, 1997. 328 с.

180. Міжнародний фестиваль хорової музики [Буклет фестивалю]. Львів, 1998. 56 с.
181. Гандзюк Р. Надвірна. Історичний нарис. Від найдавніших часів до наших днів. Івано-Франківськ: Сіверсія, 1999. 276 с.
182. Максим'юк М. «Просвіта» на Надвірнянщині. Надвірна: ЗАТ «Надвірнянська друкарня», 1999. 64 с.
183. Ханик Л. Р. Історія хорового товариства «Боян». Львів: Вищий державний музичний інститут ім. М. В. Лисенка, 1999. 123 с.
184. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи: у 2 т. / упоряд., ред., вст. стаття і прим. З. Штундер. Львів: Дивосвіт, 2000. Т. 2. 816 с.
185. Лига В. І проросте посіяне зерно. Євген Вахняк: людина, митець, педагог. Львів: Дивосвіт, 2001. 112 с.
186. Лига В. На перехресті життєвих доріг. Львів, 2011. 104 с.
187. Бенч О. Павло Муравський. Феномен одного життя. Київ: Дніпро, 2002. 664 с.
188. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції: навч. посіб. Київ: Ред. журн. «Український Світ», 2002. 440 с.
189. Лига В. Незабутній маестро: до 90-річчя від дня народження Євгена Вахняка. *За вільну Україну*. 2002. 6–7 груд. (№ 136). С. 6.
190. Вахняк Є. Хорові твори, солоспіви, твори для фортепіано / упоряд., вст. стаття О. Підківка. Львів: НВМ поліграфічного технікуму УАД, 2003. 96 с.
191. Лига В. Маестро пісні: Є. Вахняку сповнилося б 90 років. *Дзвін*. 2003. № 5–6. С. 110–113.
192. Пекар М. Згадаймо добрим словом. *Дзвін*. 2003. № 5–6. С. 110–113.
193. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові: у 2 т. Львів: Сполом, 2003. Т. 1.: Від доби міських музикантів до Консерваторії [поч. XV ст. – до 1939 р.]. 287 с.
194. Максим'юк М. Твердиня у передгір'ї Карпат (з історії Пнівського Замку). *Гражда*. 2004. Ч. 9. С. 40–44; передрук: *Грегіт*. 2014–2015. Ч. 12–13. С. 77–80.
195. Шніцар В. До історії створення капели «Трембіта». *Музикознавчі студії*. Львів, 2004. Вип. 9. С. 103–110.
196. Гелей С. «Мрія». Сторінки історії. Львів: Афіша, 2005. 268 с.
197. Гоян Я. Маестро: Есе. Київ: Веселка, 2005. 207 с.
198. На крилах «Мрії»: збірка хорових творів / упоряд. Б. Дерев'янка. Львів, 2005. 225 с.
199. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість: монографія у 2 т. Львів: ПП «Бінар-2000», 2005. Т. 1: (1879–1939). 636 с.



200. Гамкало І. Вахняк Євген Дмитрович. *Українська музична енциклопедія* / ред. кол.: Скрипник Г. (голова) та ін. Київ: Ін-т мистецт., фольклор. та етнол. ім. М. Т. Рильського НАН України, 2006. Т. 1. С. 314.
201. Максим'юк М. Трагедія Хрестовоздвиженського храму. *Гражда*. 2006. Ч. 14. С. 58–59; передрук: *Грегіт*. 2014–2015. Ч. 12–13. С. 75–76.
202. Концерт з нагоди 60-ліття капели «Боян» (2006). *АЗХКУ «Боян» ім. Є. Вахняка*. Інв. № В-20060610.
203. Береза Р. П. Віщий спів «Львівського Бояна»: з нагоди 60-річчя заснування заслуженої хорової капели України «Боян» ім. Євгена Вахняка. *Животоки*. 2006. № 3–4. С. 18–19.
204. Лига В. Орач пісенної ниви: до шістдесятиліття творчості хорової капели «Боян» ім. Є. Вахняка. *Животоки*. 2006. № 3–4. С. 20.
205. Рожок В. Сонячний маестро: монографія. Київ: Автограф, 2006. 246 с.
206. Телепередача «Акорди. Марія Процев'ят» 2 ч. *АВА ЛОДТРК*. Інв. №№ R-163, R-164.
207. Бурбан М. Українські хори та диригенти. Дрогобич: Півсвіт, 2007. 672 с.
208. Телюк М. Серце віддане пісні. Нариси з історії навчальної, творчої та просвітницької діяльності чоловічої хорової капели «Буревісник»: навч. посібник. Львів: Вид-во НУ «Львівська політехніка», 2008. 104 с.
209. Чупашко І. Володимир Василевич. Воля і доля. Львів: Афіша, 2008. 216 с.
210. Стельмашук С. У світі звуків і слова. Львів: ПП Сорока Т. Б., 2009. 320 с.
211. Сторінки історії Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Львів: Сполом, 2009. 352 с.
212. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість: монографія у 2 т. Жовква: Місіонер, 2009. Т. 2: (1939–1979). 360 с.
213. Андрійшин С. Коломия у міжвоєнний період 1919–1939. Суспільно-політичний та національно-визвольний рух у Галичині. Коломия: Вік, 2010. 536 с.
214. Демцюх З. Пісенні обрії «Антея». Спогади та роздуми диригента. Львів: Край, 2010. 176 с.
215. Дмитро Котко та його хори: статті, рецензії, спогади, документи / ред.-упоряд. С. Стельмашук. Дрогобич: Відродження, 2010. 336 с.
216. Майчик О. І. Композиторська творчість західноукраїнських хорових диригентів-практиків другої половини ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2010. 18 с.
217. Монолатій І. Цісарська Коломия. 1772–1918. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2010. 312 с.

218. Балух Ю. Львівська диригентська школа: творчі портрети учнів академіка М. Ф. Колесси. Львів: Сполом, 2011. 72 с.
219. Кочержук М. Українська державна гімназія в Коломиї 1892–1944. Коломия: Вік, 2011. 304 с.
220. Лига В. На перехресті життєвих доріг. Львів: [без вид-ва.], 2011. 104 с.
221. Чупашко І. Особливості виконавської майстерності Євгена Вахняка та Володимира Василевича. *Народознавчі зошити*. 2011. №3 (99). С. 497–502.
222. Жишкович М. А. Освітньо-педагогічні аспекти розвитку вокального мистецтва Львова (друга половина XIX – перша половина XX ст.): монографія / ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів: Сполом, 2012. 256 с.
223. Концерт з нагоди 100-ліття від дня народження Є. Вахняка (2012). *АЗХКУ «Боян» ім. Є. Вахняка*. Інв. № В-20121211-1-2.
224. Самотос М. Діяльність концертно-камерної співачки Марії Процев'ят у контексті Західноукраїнської культури II пол. XX ст.: до 75-річчя з дня народження. *Вісник Львівського університету. Мистецтвознавство*. Львів, 2012. Вип. 11. С. 102–110.
225. Лига В. Славетний диригент Євген Вахняк – уродженець Надвірної. *Грегіт*. 2013. № 9. С. 66–72; передрук: *Грегіт*. 2014–2015. № 12–13. С. 49–54.
226. Рожок В. Стефан Турчак / переднє слово: Б. Олійник. Київ: Либідь, 2013. 228 с.
227. Телепередача «Маєстро Євген Вахняк» у 2 ч. (2013). *АВА ЛОДТРК*. Інв. №№ R-340, R-341.
228. Чупашко І. Михайло Антків. Присутність. Львів: Колір ПРО, 2013. 206 с.
229. Чучман В. Гуцульська тематика в творчій діяльності заслуженої хорової капели України «Боян» імені Євгена Вахняка. *Ясіня у гомоні століть*: зб. наук. праць, краєзн. розвідок, реф. і публіц. матер. за результатами I наук. конф. «Ясіня – столиця Гуцульської республіки... і не тільки», Ясіня, 20 жовт. 2012 р. / упоряд. В. Тимчук. Львів: СПОЛОМ, 2013. С. 79–88.
230. Концерт з нагоди 90-ліття від дня народження М. Антківа (2013). *АЗХКУ «Боян» ім. Є. Вахняка*. Інв. № В-20131022.
231. Сіреджук П. Надвірнянський замок. *Грегіт*. 2014. Ч. 10. С. 45–46; передрук: *Грегіт*. 2014–2015. Ч. 12–13. С. 82–83.
232. Тимофіїв М. Композитор Василь Якуб'як. Чернівці: Друк Арт, 2014. 296 с.
233. Трегуб Г. Павло Муравський: «Наука дає багато, але ще більше – природа». *Тиждень*. 2014. 19 лип. URL: <http://tyzhden.ua/Culture/114263> (дата звернення: 30.12.2018).

234. Інформатор: Головка Володимир Семенович, 1946 р. н. Інтерв'юер: Чучман Василь Мар'янович. Дата інтерв'ю: 24.06.2015 р. Місце проведення інтерв'ю: м. Львів.
235. Чучман В. Євген Вахняк: диригент і педагог. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 107–117.
236. Ясіновський Ю. Митрополит Андрей Шептицький і церковна музика Галичини (у 150-ту річницю від дня народження). *Українська Музика*. 2015. № 3. С. 5–16.
237. Інформатор: Дерев'янка Богдан Петрович, 1942 р. н. Інтерв'юер: Чучман Василь Мар'янович. Дата інтерв'ю: 06.07.2016 р. Місце проведення інтерв'ю: м. Львів.
238. Побратими [про життя і творчість В. В. Василевича та Є. Д. Вахняка] / автор ідеї та упоряд. І. Чупашко. Львів: Растр-7, 2016. 355 с.
239. Чучман В. Сакральне в життєтворчості диригента Євгена Вахняка. *Lwowsko-Rzeszowskie zeszyty naukowe=Львівсько-Ряшівські наукові зошити: Sacrum i profanum w kulturze=Sacrum i profanum в культурі* / red. nauk. G. Grzybek, Т. Дубровний. Lwów–Rzeszów=Львів–Ряшів, 2016. Т. 3. С. 53–61.
240. Чучман В. Диригентська творчість Євгена Вахняка. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія: тези доповідей Міжнародної наукової конференції* (Львів, 25 лист. 2016 р.). Львів: Растр-7, 2016. С. 100–103.
241. Концерт з нагоди 70-ліття капели «Боян» (2016). *АЗХКУ «Боян» ім. Є. Вахняка*. Інв. № В-20161209.
242. Інформатор: Микитка Тарас Остапович, 1939 р. н. Інтерв'юер: Чучман Василь Мар'янович. Дата інтерв'ю: 05.05.2017 р. Місце проведення інтерв'ю: м. Львів.
243. Чучман В. М. Композиторська творчість Євгена Вахняка. *Молодий вчений*. 2017. № 7. С. 99–104.
244. Чучман В. Диригент Євген Вахняк: творчі контакти з сучасниками. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія: тези доповідей Міжнародної наукової конференції* (Львів, 24 лист. 2017 р.). Львів: Растр-7, 2017. С. 125–128.
245. Чучман В. Гуцульська тематика в репертуарі заслуженої хорової капели України «Боян» ім. Є. Вахняка. *Українська музика*. Львів, 2017. Ч. 3 (25). С. 102–109.
246. Чучман В. Диригентський почерк Євгена Вахняка. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Київ: Міленіум, 2017. Вип. 2 (9). С. 263–269.
247. Чучман В. Диригент Євген Вахняк: творчі контакти з сучасниками. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Львів, 2017. Вип. 18. С. 113–126.
248. Інформатор: Демцюх Зиновій Миколайович, 1943 р. н. Інтерв'юер: Чучман Василь Мар'янович. Дата інтерв'ю: 21.04.2018 р. Місце проведення інтерв'ю: м. Львів.

249. Чучман В. Диригентсько-хорова творчість Євгена Вахняка як зразок соціокультурного менеджменту. *Менеджмент соціокультурної діяльності*: колективна монографія / упоряд. О. Козаренко, наук. ред. В. Пасічник. Львів: Растр-7, 2018. С. 134–145.
250. Чучман В. Диригентсько-педагогічна спадщина Євгена Вахняка. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія*: тези доповідей Всеукраїнської наукової конференції (Львів, 30 листоп. 2018 р.). Львів: Растр-7, 2018. С. 75–78.
251. Чучман В. Диригентська школа Євгена Вахняка на тлі хорової культури України. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 26. С. 266–282.
252. Чучман В. Євген Вахняк і Зиновій Демцюх: паралелі життєтворчості. *Українська музика*. Львів, 2019. Ч. 1 (31). С. 5–13.

## Додаток Д

### Нотографія музичних творів Євгена Вахняка

1. **В золотих загравах** – кантата для мішаного хору, соло баритона з супроводом ф-но на вірші Ростислава Братуня [вірші редаговані Є. Вахняком тричі].  
*Вахняк Є. Хорові твори, солоспіви, твори для фортепіано / упоряд. Олег Підківка. Львів: НВМ поліграфічного технікуму УАД, 2003. С. 10–19.*
2. **Вокально-хорова сюїта на слова Богдана-Ігоря Антонича** – для солістів та мішаного хору. Рукопис не зберігся.
3. **В полі-полі плужок оре** – щедрівка для мішаного хору. Написана в січні 1954 р.  
*Вахняк Є. Хорові твори, солоспіви, твори для фортепіано / упоряд. О. Підківка. Львів: НВМ поліграфічного технікуму УАД, 2003. С. 24.*
4. **В'язанка (віночок) закарпатських народних пісень** – для мішаного хору і соло сопрано.  
*Вахняк Є. Хорові твори, солоспіви, твори для фортепіано / упоряд. О. Підківка. Львів: НВМ поліграфічного технікуму УАД, 2003. С. 45–52.*
5. **Голубий шлях** – для соліста та мішаного хору на вірші Євгена Долматовського (незавершений). Рукопис не зберігся.
6. **Журавлі** – переклад солоспіву (музика Дезидерія Задора) на мішаний хор. Рукопис не зберігся.
7. **Заграй ми, цигане** – солоспів на вірші Богдана-Ігоря Антонича. Рукопис не зберігся.
8. **Заходить сонечко** – обробка лемківської народної пісні для мішаного хору і соло баритона.  
*Вахняк Є. Хорові твори, солоспіви, твори для фортепіано / упоряд. О. Підківка. Львів: НВМ поліграфічного технікуму УАД, 2003. С. 89–92.*  
*На крилах «Мрії»: збірка хорових творів / упоряд. Богдан Дерев'янка. Львів, 2005. С. 72–75.*
9. **Зелений явір** – солоспів на вірші Івана Франка. Рукопис не зберігся.
10. **Інвенція (двохголоса)** – для фортепіано. Рукопис не зберігся.
11. **Левадов-долинов** – варіації для ф-но.  
*Вахняк Є. Хорові твори, солоспіви, твори для фортепіано / упоряд. О. Підківка. Львів: НВМ поліграфічного технікуму УАД, 2003. С. 66–67.*
12. **Любов до вітчизни** – кантата на вірші Тимофія Одудька. Рукопис не зберігся.

13. **Матроські ночі** – переклад на чоловічий хор (музика Василя Соловйова-Сєдого, вірші Соломона Фогельсона). Рукопис не зберігся.
14. **Мила, тобі на добраніч шлю** – обробка словацької народної пісні для чоловічого хору і соло баритона.  
*Вахняк Є. Хорові твори, солоспіви, твори для фортепіано / упоряд. О. Підківка. Львів: НВМ поліграфічного технікуму УАД, 2003. С. 42–44.*
15. **Над Бугом** – для мішаного хору. Рукопис не зберігся.
16. **Накрила нічка** – обробка стрілецької пісні для мішаного хору (вірші і музика Романа Купчинського).  
*Вахняк Є. Хорові твори, солоспіви, твори для фортепіано / упоряд. О. Підківка. Львів: НВМ поліграфічного технікуму УАД, 2003. С. 33–35.*
17. **Неаполітанська пісня** – переклад твору Петра Чайковського на мішаний хор з підставленням літературного тексту. Рукопис не зберігся.
18. **Ніч яка місячна (Ніч така місячна)** – обробка української народної пісні для мішаного хору і соло тенора.  
*Зелений мій краю: хоровий репертуар Гуцульського ансамблю пісні і танцю / упоряд. Б. Дерев'яно. Київ: Музична Україна, 1983. С. 61–63.*  
*Вахняк Є. Хорові твори, солоспіви, твори для фортепіано / упоряд. О. Підківка. Львів: НВМ поліграфічного технікуму УАД, 2003. С. 36–37.*
19. **Ой джигуне, джигуне** – переклад солоспіву (музика Миколи Лисенка) на мішаний хор. Рукопис не зберігся.
20. **Ой скажи чому** – для голосу з супроводом ф-но. на вірші Олега Вахняка.  
*Вахняк Є. Хорові твори, солоспіви, твори для фортепіано / упоряд. О. Підківка. Львів: НВМ поліграфічного технікуму УАД, 2003. С. 63–65.*
21. **Ой у полі три криниченьки** – дует для тенора і баритона з супроводом ф-но. (обробка української народної пісні).  
*Вахняк Є. Хорові твори, солоспіви, твори для фортепіано / упоряд. О. Підківка. Львів: НВМ поліграфічного технікуму УАД, 2003. С. 53–55.*
22. **О, Маріє, Мати Божа** – для фортепіано.  
*Вахняк Є. Хорові твори, солоспіви, твори для фортепіано / упоряд. О. Підківка. Львів: НВМ поліграфічного технікуму УАД, 2003. С. 68–72.*

23. **О, Маріє, Царице мая** – для голосу з супроводом ф-но. на вірші Євгена Вахняка. З присвятою: «Для Дозінки від Геня. 04.03.1952 р.».
 

*Вахняк Є. Хорові твори, солоспіви, твори для фортепіано / упоряд. О. Підківка. Львів: НВМ поліграфічного технікуму УАД, 2003. С. 56–57.*
24. **Підлисса (Підлисе)** – для мішаного хору і двох солістів (тенора і баритона) на вірші Маркіяна Шашкевича.
 

*Збірник музичних творів на слова Маркіяна Шашкевича: у 180-річчя від дня народження поета / муз. ред. Ю. Гнатюк, мовн. ред. Я. Розумний. Київ; Вінніпег; Львів, 1992. С. 238–244.*

*Вахняк Є. Хорові твори, солоспіви, твори для фортепіано / упоряд. О. Підківка. Львів: НВМ поліграфічного технікуму УАД, 2003. С. 20–23.*
25. **Пісня** – солоспів з супроводом ф-но. Рукопис не зберігся.
26. **Пісня дружби** – Рукопис не зберігся.
27. **Пісня про мир** – Рукопис не зберігся.
28. **По діброві вітер віє** – кантата для хору на вірші Тараса Шевченка. Рукопис не зберігся.
29. **Пора в путь дорогу** – переклад на чоловічий хор (музика Василя Соловйова-Седого, вірші Соломона Фогельсона). Рукопис не зберігся.
30. **Послухай, б'є весільний бубон** – солоспів на вірші Богдана-Ігоря Антонича. Рукопис не зберігся.
31. **Раз приходжу я додому** – обробка української народної пісні для мішаного хору. Написана протягом серпня–вересня 1963 р.
 

*Вахняк Є. Хорові твори, солоспіви, твори для фортепіано / упоряд. О. Підківка. Львів: НВМ поліграфічного технікуму УАД, 2003. С. 38–41.*
32. **Сім струн** – солоспів на вірші Лесі Українки. Рукопис не зберігся.
33. **Скерцо** – для симфонічного оркестру. Рукопис не зберігся.
34. **Сніжинки** – для голосу з супроводом ф-но. на вірші Марти Вахняк.
 

*Вахняк Є. Хорові твори, солоспіви, твори для фортепіано / упоряд. О. Підківка. Львів: НВМ поліграфічного технікуму УАД, 2003. С. 58–60.*
35. **Соловейковий спів** – вокаліз. Рукопис не зберігся.
36. **Соната (сонатина) ре-мінор** – для фортепіано.
 

*Вахняк Є. Хорові твори, солоспіви, твори для фортепіано / упоряд. О. Підківка. Львів: НВМ поліграфічного технікуму УАД, 2003. С. 73–88.*
37. **Тіні забутих предків** – опера на сюжет одноіменної повісті Михайла Коцюбинського (незавершена). Рукопис не зберігся.

38. **Увертюра ре-мінор** – для симфонічного оркестру. Рукопис не зберігся.
39. **Фраїрочко, щось думала** – обробка лемківської народної пісні для мішаного хору.  
*Вахняк Є. Хорові твори, солоспіви, твори для фортепіано / упоряд. О. Підківка. Львів: НВМ поліграфічного технікуму УАД, 2003. С. 30–32.*
40. **Фуга (трьохголоса)** – для фортепіано. Рукопис не зберігся.
41. **Хусточка червона** – переклад на мішаний хор (вірші і музика Андрія Малишка, обробка Федора Надененка). Рукопис не зберігся.
42. **Чарки (Весна – чарки)** – для голосу з супроводом ф-но. на вірші Богдана-Ігоря Антонича.  
*Вахняк Є. Хорові твори, солоспіви, твори для фортепіано / упоряд. О. Підківка. Львів: НВМ поліграфічного технікуму УАД, 2003. С. 61–62.*
43. **Червона калина у гору ся вила** – обробка української народної пісні для мішаного хору.  
*Вахняк Є. Хорові твори, солоспіви, твори для фортепіано / упоряд. О. Підківка. Львів: НВМ поліграфічного технікуму УАД, 2003. С. 27–29.*
44. **Черемшина** – переклад солоспіву (музика Василя Михайлюка, вірші Миколи Юрійчука) на мішаний хор. Рукопис не зберігся.
45. **Чи є, чи нема пан господар вдома** – щедрівка для мішаного хору.  
*Вахняк Є. Хорові твори, солоспіви, твори для фортепіано / упоряд. О. Підківка. Львів: НВМ поліграфічного технікуму УАД, 2003. С. 25–26.*
46. **Шельвах** – для мішаного хору на вірші Юрія Федьковича. Рукопис не зберігся.



## Додаток Ж

### Стенограми інтерв'ю з учнями та хористами Євгена Вахняка

#### Додаток Ж1. Стенограма інтерв'ю з Володимиром Головком

|                   |                                         |
|-------------------|-----------------------------------------|
| Інформатор:       | Головко Володимир Семенович, 1946 р. н. |
| Інтерв'юер:       | Чучман Василь Мар'янович, 1976 р. н.    |
| Час проведення:   | 24 червня 2015 р.                       |
| Місце проведення: | м. Львів, вул. Валова, 18, ауд. 2.      |

**Василь Чучман (далі – В. Ч.):** Пане Володимире, як ви познайомилися з Євгеном Дмитровичем Вахняком?

**Володимир Головко (далі – В. Г.):** Євгена Дмитровича я знав давно, можна сказати з дитинства. Ми жили на Кривчицях, а батьки його дружини – панство Орищини жили також на Кривчицях, на Тракті Глинянському, недалеко від нас,десь за хвилин п'ять пішки. Наші батьки товаришували. Орищини – це була дуже інтелігентна, знана в Галичині родина, яка займалася просвітницькою діяльністю і, свого часу, до 1939 року, коли наші землі були під владою Польщі, дуже багато спричинилася до розвитку української громади в Галичині. Пан Григорій Оришин займав високу посаду. Він був інспектором українського банку «Дністер», який підтримував українських людей, українське суспільне життя. Можна сказати, що Орищини належали до тогочасної української еліти. Євген Дмитрович також походив з висококультурної родини. Я не дуже багато знаю про нього, знаю лише, що він із сім'ї священика з Надвірної, що ходив до гімназії в Коломиї, пізніше вчився в духовній семінарії, на юридичному факультеті в Любліні, але все це загальновідомо. Він одружився на одній із дочок панства Оришиних – Дозі (Теодозії). Як я вже говорив, мої батьки і панство Орищини товаришували. Я не знаю як вони познайомилися, але моя мама і тато ходили до українського хору в якому ведучу роль відігравали сестри Оришин – Теодозія, Леся і, найстарша, Стефанія.

**В. Ч.:** Як називався той хор?

**В. Г.:** Я не можу цього точно сказати. Справа в тому, що наші батьки не дуже хотіли розповідати нам про свою діяльність до 1939 р., бо це могло б нашкодити нам в подальшому житті. Злочинна радянська влада нищила все, що було пов'язане з українським національним рухом, жорстоко розправлялася з патріотами. Ми (діти) навіть не знали (тобто, не всі знали), що в сестер Оришин був брат, і що чоловік пані Стефи – отець Любомир Сивенький був капеланом Української Дивізії «Галичина». По приході радянських військ вони змушені були емігрувати на Захід, щоб не потрапити до рук більшовиків. Орищини про це мовчали, і ми також старалися не згадувати, не говорити про це.

Родини Орищинів і Вахняків дуже шанували і всіляко підтримували наші українські звичаї та обряди. Вони дуже любили, коли до них додому приходили колядувати і, при цьому, гарно співали на декілька голосів. Таких колядників вони дуже радо зустрічали, вгощали і запрошували приходити ще наступного року. Хоч в радянські часи це було не зовсім безпечно, але різдвяні традиції серед галичан не завмирили, а розвивалися і збагачувалися завдяки таким родинам, як Орищини–Вахняки. Ми з моїм двоюрідним братом Ярославом Городиловським та сестрою Лесею також ходили з колядою, не оминали й хати панства Орищинів, співали на два, а то й три голоси. Вони завжди нас запрошували до хати, з особливою увагою слухали наш спів, хвалили – гарно діти колядують, добрі голоси, цікаві колядки...

Пані Стефа, почувши, що я маю добрий слух і голос, запропонувала мені вчитися гри на фортепіано. Я радо прийняв таку пропозицію. Це було, коли я ходив, напевно, до шостого класу. Я приходив до них, дзвонив у двері, пані Орищин запрошували мене на другий поверх, де стояв інструмент. Там я займався понад дві години майже кожного дня. Пані Стефа проводила уроки зі мною два рази на тиждень. А поза тим, коли була вдома і чула деякі мої помилки, відразу приходила, вказувала на них і допомагала їх виправити. Я знав, що чоловіком однієї з сестер Орищин, пані Теодозії, є славний диригент Євген Вахняк. Розуміючи, що він може у будь-який момент прийти, я переживав і думав: «Хоч би він тільки не прийшов і не почув, як я тут граю». На другий чи третій рік моїх занять я вже грав «Рондо» в турецькому стилі Моцарта, може не дуже технічно, але грав. Одного разу приходять пані Стефа і каже: «Вчора тебе чув Євген Дмитрович. Він був там унизу. Похвалив тебе. Так що ти працюй! Ти дуже здібний і будеш добрим музикантом. Ти мусиш вчитися у консерваторії!» Пані Стефа зуміла вселити в мене надію і віру в свої можливості. Навчаючись в школі, я непогано знав математику, дуже любив цей предмет і міг сидіти цілий тиждень над розв'язуванням якоїсь задачі. Але після того, як я захопився грою на фортепіано, в моєму житті з'явився вибір – математика або музика. Пригадую, як пані Стефа розповідала мені про музику, про той розквіт душі, який дістає людина, причетна до мистецтва. Ці розповіді, а також постать Є. Вахняка стали для мене своєрідним світоглядним еталоном. Загалом, уся їхня родина, яку я дуже поважав, займалася музикою: п. Стефа, п. Леся і п. Дозя співали і грали на фортепіано. Євген Дмитрович був тоді вже відомим музикантом – заслуженим артистом України. Все це надзвичайно підіймало мене на дусі. Я мріяв, що колись також зможу себе зарахувати до когорти музикантів. Може б я і займався далі математикою, але з огляду на ту любов, турботу і працю, яку вклали в мене Орищини, я сказав собі: «Піду таки по

музиці». Про це моє рішення я донині не жалкую. Воно дійсно відкрило переді мною цікаве життя, наповнене спілкуванням з прекрасними людьми.

Мені дуже поталанило з учителями. Коли я поступив до консерваторії, то мав щастя вчитися у відомих музикантів-корифеїв і чудових педагогів: М. Колесси, А. Кос-Анатольського, Є. Вахняка, Є. Козака, М. Білинської. Вони вміли вселити студентові надію, впевненість, віру у власні сили. Знаєте, це дуже важливо для педагога. Вони не дуже акцентували на помилках і невдачах студента – вони хвалили, але хвалили так, що потім було соромно, якщо чогось не довчив. Вахняк був саме такий, він був як добрий батько. Євген Дмитрович так переживав за нас, що нам хотілося ще більше вчитися, працювати і вдосконалювати свою майстерність, щоб не розчарувати його, не підвести.

У консерваторії Микола Колесса часто збирав студентів-диригентів на співбесіди. Він говорив нам: «Пам'ятайте! Ви живете в такий час, коли поруч з вами ходить історія нашого музичного мистецтва – Станіслав Людкевич!» Микола Філаретович з якимось особливим підйомом і пієтетом вимовляв слова «Станіслав Людкевич». Ми молоді тоді думали собі: «А, та це той старенький композитор...». Тепер я дуже добре усвідомлюю, яке це було щастя вчитися в таких корифеїв української музики як С. Людкевич, А. Кос-Анатольський, Є. Козак та інші.

З Євгеном Вахняком ми спілкувалися дуже багато. Тривалий час я був бібліотекарем у студентському хорі. Всі ноти ми переписували вручну і зберігали у шафі, що знаходилася в його класі на другому поверсі. Євген Дмитрович наперед говорив мені над якими творами він хотів би працювати, а я приносив усі потрібні ноти на репетицію хору. Репетиції проходили надзвичайно цікаво і плідно. Тут талант творця-диригента розкривався у всій його величчї і повноті. Він був високоерудованою особистістю. Ми студенти захоплювалися його глибокими знаннями в галузі історії музики, хорознавства, інструментознавства, античної культури, знанням латині та інших мов. Всі свої знання Євген Дмитрович вміло, в невимушеній і делікатній формі використовував у роботі над вивченням хорових творів. Як творча особистість він любив мати свободу в часі. Особливо це стосувалося консерваторського хору. Інколи він так захоплювався роботою, що не чув дзвінка. Тоді староста хору ставав і чекав, коли Євген Дмитрович на нього зверне увагу. Зауваживши старосту, маестро з докором, але в культурній формі висловлював своє незадоволення, що треба переривати творчий процес та ще й на такому особливо цікавому місці.

Євген Дмитрович дуже вміло проводив уроки диригування зі студентами і був справжнім педагогом вищої школи. Пригадую випадок, коли один студент-заочник приїхав на чергову сесію. Він займався по диригуванню в іншого педагога, але акомпанувала йому

Галина Никифоровна – концертмейстер класу Є. Вахняка. Одного разу вона каже мені: «Головко, ви це диригували. Покажіть колезі, що і як тут потрібно робити». Вже не пригадую, що це був за твір, але я, попередньо роз'яснивши усі технічні проблеми твору, встав і продиригував його, а мій колега-заочник сидів і дивився. Після цього він підвівся і сказав: «Гм... Як кажуть – так і є. У Вахняка за один урок дістанеш більше, ніж у декого за цілий семестр». Значно пізніше, коли ми знову зустрілися, я пригадав йому цю фразу. Він підтвердив: «Я не жартував і не перебільшував. Вахняк був і залишається для мене великим авторитетом». І це правда. Не понижуючи праці інших викладачів, хочу сказати, що Є. Вахняк був надзвичайною особистістю і як диригент, і як викладач. Я був його студентом усі п'ять років, починаючи від першого курсу. Це було для мене великим щастям.

**В. Ч.:** Ви вступили у консерваторію, маючи за плечима лише приватні уроки гри на фортепіано?

**В. Г.:** Ні! Спочатку я поступив у культосвітнє училище на диригентський відділ, щоб здобути середню музичну освіту. У той час в культосвітньому училищі за сумісництвом працювало багато викладачів консерваторії: Степан Іванович Прокоп'як, Володимир Степанович Сенишин, Олександр Теодорович Грицак (пізніше головний хормейстер Львівської опери, заслужений діяч мистецтв України), Олексій Андрійович Волинець (пізніше художній керівник Прикарпатського ансамблю пісні і танцю «Верховина», заслужений артист України) та інші. Я навчався в Мирослави Мавриківної Ластовецької. Вона була молода, але дуже працююта і наполеглива викладачка. В ті часи в училищі навчання проходило за дуже добрими навчальними програмами. Двічі на тиждень у нас було диригування. Один або два рази на тиждень, вже не можу точно пригадати, ми мали проробку. Що таке проробка? Бачите, ви не знаєте. Це був додатковий урок для підготовки диригента – самостійна робота студента з концертмейстером над вивченням партитури. Проробка починалася від другого курсу і, здається, тривала аж до четвертого. Ці заняття були призначені для того, щоб студент навчився чути всю фактуру твору, особливо той студент, який ще не міг самостійно «відтворити» партитуру з нот. Крім того, ми вивчали інструментознавство, хорознавство, хорову літературу, одним словом – всі предмети, необхідні для виховання диригента. Так що це училище було на високому рівні. Пізніше з нашого курсу, з вісімнадцяти чи двадцяти студентів, четверо поступило в консерваторію. Володимир Грицик закінчив училище разом зі мною. Богдан Мартиновський і Володимир Гнідь закінчили училище разом зі мною, а в консерваторію поступили пізніше. Дещо скоріше від мене закінчили консерваторію Марія Ткачик (Мельник) і Михайло Богач, які теж були випускниками культосвітнього училища. Отож, цей навчальний заклад був дуже потужним і готував непоганих спеціалістів.

У 1966 році я з відзнакою закінчив культосвітнє училище і поступив на диригентський факультет Львівської консерваторії ім. М. В. Лисенка. Вступні іспити пройшли дуже добре. Пригадую, після того як я здав свій екзаменаційний листок, Лешек Зигмундович Мазепа подивився у нього і сказав мені: «Все! Я вас вітаю з поступленням». Я тоді навіть не шукав свого прізвища в списках зарахованих. Він мене привітав і так було.

У консерваторії я вивчав хорове диригування в класі Євгена Дмитровича Вахняка. Що цікавого було в нім як у викладачеві? Чому я говорив, що він був дуже добрим педагогом для вищої школи? Як траплялися якісь проблемні місця, він ніколи не казав студенту: «Ти диригуй так, бо то так треба». Він не заставляв «копіювати» себе, але показав два або три варіанти розкриття музичного образу в творі і все. А ти маєш вибір. Ти повинен виховувати в собі особистість. Сам вибирай, який шлях тобі найбільше до душі, як ти сам це бачиш. Він залишав за студентом право вибору, право на творчий пошук і втручався лише за крайньої необхідності: «Ото вже зле! Влодзю, так не робиться. Хор не піде за такою рукою. Більше уваги хору!» або «Ту не треба так вимахувати. Хор має сам співати, а ви мусите провадити цей спів, творячи музичний образ. То тактувати ви повинні так – легенько біля корпусу».

Будучи студентом консерваторії, починаючи з другого курсу, я співав у капелі працівників зв'язку. Пізніше, коли я заприятелював зі своєю майбутньою дружиною Христиною, то я і її «затягнув» у цей колектив. Христина співала в альтях. Просячи на це дозволу Євгена Дмитровича, я сказав, що вона піаністка. Але маестро мені відповів: «Хай приходить, хай приходить! Я дуже радий, що ви свою дівчину запрошуєте до капели». І вона ходила десь два роки, протягом третього і четвертого курсу, а потім – між четвертим і п'ятим – у нас народилася доня. Після цього Христина, ясна річ, перестала відвідувати репетиції, а я ще деякий час співав у капелі.

Євген Дмитрович міг інколи трохи запізнитися на урок, тобто затриматися з певних причин. Ми ж, студенти, завжди старалися прийти першими. Тоді нас у нього було шестеро: Михайло Бурбан, Богдан Дерев'янка, Богдан Кунтий, Роман Лещук, Богдан Благута і я.

Євген Вахняк був надзвичайно інтелігентною людиною. Ця його інтелігентність, любов і доброта до людей повсякчасно відображалася в культурі його поведінки, була стилем його життя. Він навіть ходив по-особливому, його хода відзначалася надзвичайною легкістю і делікатністю. Як він ішов на репетицію капели, то не крокував цілою стопою, а ступав так легенько, що складалося враження ніби він пливе або летить над землею. Одного разу це підмітив хтось із хлопців з «Бояну» і запитав: «Євгене Дмитровичу, як це ви так ідете, ніби босими ногами стерні?»

Щось подібне хочу розказати й про Миколу Колессу. Як часом комусь доводилося йти йому назустріч, то Микола Філаретович завжди встигав привітатися першим. При цьому, він зупинявся, знімав капелюха, говорив «добридень» і йшов далі. Іноді, дивлюся, іде Микола Філаретович десь метрів за тридцять від мене. Думаю: «Цього разу я конче мушу привітатися першим». Але не пасує мені здалека кричати до нього «Добрий день». Іду далі, щоби вийти на якусь більш-менш прийнятну дистанцію. І все одно, в останній хвилі Микола Філаретович встигав сказати «добридень» на півсекунди швидше за мене.

Знаєте, якщо студент п'ять років має перед собою такий еталон, такий взірець високої культури, то він мимоволі, хоч який би не був зачерствілий душею, зм'якне, здобріє і та культура таки проникне в його серце, в його душу. При спілкуванні з такими високоінтелектуальними людьми ми ніби піднімаємось на декілька щаблів над самими собою.

Євген Дмитрович любив щоб у всьому був порядок. З особливою педантичністю він ставився до партитур, дуже інтелектуально інтерпретував музичні твори. Хоч ми й не були симфоністами, але він кожному задавав якийсь оркестровий твір. Пригадую, що я в нього продиригував майже всі увертюри Л. Бетховена. Той стиль диригування оркестром він розвивав і в диригуванні хором. Водночас, учив студентів враховувати специфіку диригування хором і оркестром. Він говорив: «Якщо в диригуванні хором можна використовувати багато горизонталей, то з оркестром ви собі цього не можете дозволити».

Серед студентів Євген Дмитрович мав надзвичайно високий авторитет. Всі його дуже любили і поважали. Він знав декілька іноземних мов. Мені дотепер звучать його латинські крилаті вислови. Коли до Львова приїжджав Візантійський хор з Голландії, Євген Дмитрович вітав хористів німецькою мовою. Знав він також грецьку, бо закінчив богословські студії, тільки не був висвячений. Він походив з інтелектуальної родини священика і це його походження, а також ґрунтовна освіта виплекали в ньому таку неповторну особистість.

Зі студентами він працював надзвичайно плідно. Як я вже казав, він міг інколи трохи запізнитися, але потім ніколи не казав студентів: «Ваш час вже закінчився». Він працював з ним доти, доки не прийшов наступний. Ми (студенти) завжди самі між собою розподіляли хто йде першим, а хто другим на урок. У цьому між нами ніколи не було суперечок. Не раз Є. Вахняк міг працювати з одним студентом дві години і більше. Він міг працювати дуже довго. В свою роботу вкладав усю душу. Він давав студентам волю і творив з них особистості. Це дуже важливо для студента вишу – стати особистістю. Є. Вахняк не трактував студента як школяра, не намагався зробити з нього своєї копії. Не раз, якщо ти є учнем доброго вчителя, то хочеться почути: «О! Ти є його копія!» Якщо би хтось мені сказав, що я є копією Вахняка, то це був би для мене комплімент, оскільки я його дуже любив, дуже цінував.

Я ніколи не забуду, коли я ще був студентом і співав у капелі працівників зв'язку, Євген Дмитрович диригував на сцені філармонії якийсь твір, де співали сопрано і альти. Вже не пригадую, який це був твір – якась надзвичайно чуттєва лірична композиція. Пам'ятаю, що диригентська схема була абсолютно відсутня, він тільки взяв отак легесенько двома пальцями правої руки і так їх вів легенько, немовби тую музику плекав, як скульптор, творив музичний образ. А вони дивилися на нього і йому співали. У той момент вони напевно б пішли і в вогонь, і в воду за ним. Вони дуже любили його за доброту, щирість, за таку приязнь до них і за його непохитну українську позицію. Він ніколи не був прихильником тої ідеології, яку нам пропонували у 60–70-ті роки. Ніколи! Але він вмів так вселити надію і ту ідею українського патріотизму, що без зайвих слів ми всі розуміли про що йдеться. У той час при формуванні репертуару всі диригенти були змушені брати декілька ідеологічних творів, а потім співали звичайні художні твори, які люди чекали від хору і диригента. Наприклад, коли ми співали «Веснівку» на вірші Маркіяна Шашкевича, то всі знали, що це означає. В Австралії я часом розповідаю про Є. Вахняка, про інших патріотів, які виховували нас незначними, але виразними штрихами, і якимсь невидимим духом, невидимим для ока непосвяченого, але ми, ті що хотіли і прагнули цього – ми це відчували, відчували і брали, і були вдячні. Він цього вголос не говорив, але вмів у вишуканій, делікатній формі в репертуарі все так вложити, що ми розуміли про що йдеться, що він хотів сказати. Це була видатна особистість і, на превеликий жаль, його нема і нам його бракує. Я дякую долі, що я мав можливість вчитися в Євгена Вахняка.

**В. Ч.:** Чи є якісь моменти творчі або особистісні, які ви зараз, з висоти теперішнього досвіду, по-новому осмислюєте?

**В. Г.:** Щоб я колись сприймав Є. Вахняка по-одному, а тепер по-іншому – того не можу сказати. Він, значною мірою, був і залишається для мене певним абсолют.

Євген Дмитрович і його дружина Теодозія Григорівна були дуже гарною сім'єю. Хоч дітей вони не мали, але це була пара особлива. Він її обожнював не тільки як жінку, але й як особу. Вона для нього завжди була на першому місці. Він лагідно називав її Дозя або Дозюня, а вона його – Генусю. Хоч Євген Дмитрович був заслуженим артистом, а Теодозія Григорівна звичайною вчителькою фортепіано, він завжди в усьому з нею радився. Навіть у таких справах, які він міг сам спокійно полагодити, він радився зі своєю дружиною, для того щоб дати їй можливість брати участь у вирішенні певних проблем, щоб їхній вибір, їхні рішення були спільними. Я не раз бував вдома у Вахняків і, спостерігаючи за їхніми стосунками, вчився як поважати жінку, як бути чоловіком у сім'ї. Тепер, як батько, можу сказати, що

багато чого я навчився у Вахняка і в цьому плані. В нашій родині ми дуже часто стараємося чинити так само, як вони.

Єдине, напевно, про що я шкодую, то це про те, що інколи доводилось пропускати уроки Євгена Дмитровича. Щоправда, це було тільки тоді, коли в мене вже була сім'я, маленька донечка. Найбільше Є. Вахняка боліло, коли студент не приходив на урок і не попереджав про свою відсутність. Він шкодував за втраченим часом, переживав, що не зможе, не встигне передати студентові все те, що він повинен і хоче йому передати.

Про свою відсутність я завжди старався попередити, а Євген Дмитрович, з жалем у душі, мене відпускав. Він казав «добре», але це «добре» звучало для мене болісніше, ніж якби він сказав «ні». І коли я вже відпросився, то часом думав: «Невже я не міг все так організувати, щоб таки піти на той урок?» Коли Євген Дмитрович ставив оцінки, то, я думаю, що він переживав не менше ніж студент.

**В. Ч.:** До речі, а які він оцінки ставив? Високі?

**В. Г.:** Так, високі. Він не ставив низьких оцінок. Коли він «завищував» оцінку, то ми відчували, що це є «аванс», який мусимо пізніше відпрацювати, вивчивши матеріал якнайкраще. І ви знаєте, тим авансом він надзвичайно піднімав студентів на душі. Є. Вахняк читав у нас історію хорового мистецтва і хорознавство. Для нього взагалі не було властивим хоч якось «карати» студента. У хорі, коли він був кимось незадоволений, то найгірше, що він міг сказати, це: «Аура неопределеного типу». Ще раз кажу, це була людина, пам'ять про яку треба зберігати і передавати з покоління в покоління.

**В. Ч.:** Чого найбільше ви перейняли з методики Є. Вахняка, з його техніки диригування?

**В. Г.:** Євген Дмитрович дуже багато працював над диференціацією рук. Він категорично не сприймав коли ліва рука дублювала праву. Допускав це хіба що у фрагментах, де була особлива потреба в дуже чіткій дикції, гострій акцентованій ритміці. В інших випадках паралельне тактування двома руками було неприйнятним. Ліва рука мала забезпечувати формування звука, ведення фрази тощо, права рука – тактувати. У показах вступів мусіли брати участь як права, так і ліва рука, в залежності від того, як і до кого потрібно звернутися.

Ще більше Є. Вахняк працював над передачею художніх образів. Він формував у нас розуміння, що в диригента важливе все – постава, погляд тощо. «Влодзю! Тут очі зовсім про інше думають! Думайте про образ, а руки самі повинні плекати його» – повчав Євген Дмитрович.

**В. Ч.:** А як відбувалося розучування нового твору зі студентом?



**В. Г.:** Спочатку Євген Дмитрович розповідав про новий твір, про стиль, в якому він написаний, питав мене, чи я знаю щось про це, одним словом – ми з ним спілкувалися. В процесі цього спілкування він наводив багато прикладів з практики, як той чи інший диригент трактував цей твір, розказував як вони співали його в «Трембіті» тощо. Вводячи мене в загальну атмосферу нового твору, Євген Дмитрович детально роз'яснював чому він мені його дає, що в ньому є корисного для мене, що я з нього можу взяти, чого навчитися.

Свої лекції Євген Дмитрович часто подавав у формі роздумів. Він собі міркує, а ти збоку черпаєш те, що тобі зараз потрібно. Він не наказував, що тільки так або так маєш робити, нікому нічого насильно «не запихав у голову» – ти брав собі те, до чого на той момент був готовий. Він казав: «Кожна людина мусить свою голову (свій розум) “умеблювати”. Ті “меблі” повинні бути гарні, делікатні і не перевантажені всяким непотребом». Часом він дуже влучно, даючи характеристику, казав: «У нього голова недобре умебльована». Ото цікава думка – кожна людина сама собі «умебльовує» голову.

**В. Ч.:** Чи ілюстрував він твір?

**В. Г.:** Безумовно! Євген Дмитрович ставав і диригував твір від початку до кінця. В класі він диригував цілком інакше ніж на сцені. Диригуючи хором, він не завжди дотримувався схем, але блискуче вів його за собою – на сцені він був творцем. Значною мірою Є. Вахняк покладався на хор, попередньо дуже добре вивчивши з ним твір на репетиціях. Ото і я стараюся робити з моїми хористами. Думаю, що в цьому плані я дуже багато взяв від Євгена Дмитровича. Він вважав, що виступ на сцені – це є акт творчої радості для нього і для колективу. Це не має бути копія роботи, зробленої на репетиції. На пробах робиться основний кістяк, на сцені ж має бути творчість, а не завчений трафарет. Він завжди казав хористам: «Ви дивіться на мене». Я те саме кажу своїм співакам. І вони вже знають, що я часом можу зробити паузу, десь повести по-іншому. Саме це було характерним для Євгена Дмитровича. На сцені він часом робив такі відхилення, яких ніколи попередньо не проробляв на репетиціях. Я не раз питав: «Євгене Дмитровичу, а ви не боїтеся що хор не піде за вами?» – «Ні! Я ніколи не боюся, тому що я впевнений у своєму хорі» – відповідав він. Євген Вахняк був впевнений у своїх хористах, а вони, в свою чергу, довіряли йому. Це є дуже важливо для диригента – так навчити хор, щоб він беззаперечно йшов за ним. Але, звичайно, диригент мусить досконало відчувати твір, володіти мануальною технікою, бути впевненим у собі, у своїх діях, а відхилення, які він робить, мають бути логічними, обумовленими природною агогікою музики. Коли ми дивимось на диригента, то відразу бачимо чи «тримає» він хор, чи ні. Якщо хор «пасе» свого диригента, реагує на його найменший порух – це свідчить про досконалий контакт між диригентом і хором, про високу диригентську майстерність. Власне,

Євген Дмитрович такою майстерністю володів. Я завжди захоплювався тим, як він творив на сцені. Це дуже важливо бути творцем на сцені, музикувати під впливом природніх миттєвих переживань. Але, водночас, Євген Дмитрович часто застерігав нас: «Не піддавайтеся тільки емоціям. Уважайте, щоб ви не втопилися в своїх емоціях. Пам'ятайте, що ви є артисти на сцені, але впадати в крайнощі не маєте права».

У роботі над динамікою в хорі Є. Вахняк наголошував на необхідності ретельного відпрацювання крайніх нюансів – форте і піано. Форте не має бути криком. Піано він не раз порівнював з маленькою живою істотою, що вже має і кров, і кісточки, все має. То не може бути аморфне звучання, в піано мусить бути життя. І він, власне, добивався цього. Він був великим майстром хорової динаміки.

В молоді роки ми можемо багато чого не зауважувати. Тепер, з висоти багаторічного практичного досвіду, я значно глибше його аналізую і зараз, безумовно, я б набагато більше від нього почерпнув. Особливо цінним для мене є оте його відкидання «трафаретної» інтерпретації. Він давав хорові співати, музикувати, а сам лише вів його мінімальним жестом і творив звукові образи безпосередньо на сцені

**В. Ч.:** Чи можете ви окреслити коло спілкування Євгена Вахняка у період вашого навчання в консерваторії? З ким він найбільше товаришував?

**В. Г.:** Він був у добрих відносинах зі всіма. Дуже високо його цінувала бібліотекарка Ірина Казимирівна. Свого часу вона була репресована і повернулася з Сибіру. А ті люди, які були на засланні, яких туди вивезли лише за приналежність до української інтелігенції, більше ні за що – вони дуже і дуже шанували Є. Вахняка. Так от, одного разу, коли я прийшов у бібліотеку до Ірини Казимирівни вона запитала мене: «О, перепрошую, то ви займаєтеся в професора Вахняка?» А я кажу: «Він ще доцент». – «Він ще доцент?!» – перепитала здивовано. Насправді вона добре знала, що він доцент і спеціально, ніби помилково, мене про це запитала, оскільки не могла відкрито сказати: «О, вже давно пора дати йому професора за його заслуги». За таке, поставлене в дуже делікатній формі запитання, ніхто не міг її дорікнути, що вона критикує керівництво чи щось подібне. Для нас він однаково був більше ніж професор.

Хочу сказати, що багато друзів Є. Вахняка дуже болісно сприймали те, що його діяльності не давали належної оцінки, належного визнання. А він мав видатні заслуги, особливо з капелою працівників зв'язку, яка часто заміняла «Трембіту» на Шевченківських концертах. Крім того, він написав дуже добрий і корисний підручник «Хорове аранжування», по ньому досі вчать майбутні диригенти. Причиною такого ігнорування було мабуть те, що він схилив студентів до української ідеї і не виказував лояльності до тодішньої влади. Він

доволі скептично, навіть з деяким підтекстом ставився до всього цього. А вони (можновладці) це розуміли і всілякими способами гальмували офіційне визнання його мистецького таланту. Вже за часів української незалежності, коли Львівщина святкувала 80-річчя від дня народження Євгена Вахняка, йому було присвоєно давно заслужене почесне звання народного артиста України.

Дуже шанував Євгена Вахняка Микола Колесса. Пригадую слова Миколи Філаретовича на похороні Євгена Дмитровича: «Я ніколи не думав, що я свого учня, такого шановного і дуже дорогого для мене, буду хоронити. То для мене дуже прикро є».

Хор «Благовіст», яким я тоді керував, відспівав заупокійну Службу Божу і Панахиду в церкві Покрови на вулиці Личаківській. Відійшов Євген Дмитрович від нас до Дому Отця Небесного і нема його більше між нами, але він залишив по собі те, що не вмирає.

Бракує нам таких людей, такої генерації духовних аристократів. Він в розкошах ніколи не жив, не кохався в них. Але в нього в хаті було все необхідне для багатства його душі, для його професії. В нього все було гарно умебльовано. Хата була прикрашена вишивками і картинами нашого українського краю. Він дуже любив Гуцульщину, любив бувати там і черпати народну мудрість. Він ніколи не ставив себе вище простої людини. Мій батько був звичайним столяром, але Євген Дмитрович його дуже шанував, часто запрошував до себе щось змайструвати. Вони гарно спілкувалися, вони мали дуже цікаві розмови, і ніхто при цьому не відчував себе «вищим» чи «нижчим».

Попри те, що Є. Вахняк ніколи не вивищував себе перед іншими, він був прихильником субординації, але субординації культурної, не принизливої. Він казав, що студенти першого курсу повинні пам'ятати, що над ними є другий, третій, четвертий і п'ятий курси. Першокурсник не може собі дозволити «панібратства» зі старшокурсниками. Він говорив: «Як то так? Студент першого курсу з п'ятикурсником за панібрата? Плескає його по плечах, сміється – то не має права такого бути! Що то за панібратство?! А той старший студент знов не має права глумитися над тими меншими». Таким чином, виховувалася повага до праці, до професії, пошана до освіченої й більш досвідченої людини. Бо той другокурсник вже був більш освічений ніж першокурсник, і тому мусить бути повага до його освіченості, до його більшого досвіду. Отак те скидання капелюха при зустрічі виховувалося зі студентської лави.

**В. Ч.:** Пане Володимире, дякую вам за цікаву розмову і цінну інформацію.

## Додаток Ж2. Стенограма інтерв'ю з Зиновієм Демцюхом

Інформатор: Демцюх Степан-Зиновій Миколайович, 1943 р. н.  
 Інтерв'юер: Чучман Василь Мар'янович, 1976 р. н.  
 Час проведення: 21 квітня 2018 р.  
 Місце проведення: м. Львів, вул. Валова, 18, ауд. 4.

**Василь Чучман (далі – В. Ч.):** Зиновію Миколайовичу, якщо подивитися на хорове життя Львова ХХ століття, то яке місце в ньому ви б відвели Євгену Вахняку?

**Зиновій Демцюх (далі – З. Д.):** Євгена Вахняка можна цілком справедливо вважати продовжувачем справи «Львівського Бояна». Цю традицію не треба замикати 1939 роком. Хорове мистецтво і в радянські часи було, в першу чергу, справою просвітницькою. Всі Шевченківські концерти і свята, пов'язані з патріотизмом українським, зі всіма датами, подіями тощо – Вахняк нічого того не пропускав, він завжди був перший. Крім того, мішаних хорів високого рівня тоді було не так вже й багато, а капела працівників зв'язку в свій час звучала дуже добре. Вже пізніше, як появився хор «Антей», то на такого плану концерти почали частіше запрошувати цей колектив. Через це старші «боянівці» і Євген Дмитровичдесь трохи мали на мене жаль. Але якщо говорити про 1960–1970-ті роки, то можна сміливо сказати, що Є. Вахняк був хоровим диригентом номер один. З 1962 по 1975 р. він керував студентським хором Львівської консерваторії – це був найкращий навчальний хор в західному регіоні, один із кращих хорів України. В капелі працівників зв'язку свого часу співали: С. Турчак, І. Гамкало, Т. Микитка, А. Кушніренко та інші – всі вони, декілька поколінь музикантів, діставали поняття і навички, що таке хор і як з ним працювати від Є. Вахняка. А чому так добре працював С. Турчак в опері? – Бо він розумів вокаліста. Він виріс у Вахняка в музпеді, в чоловічому хорі «Гомін», в капелі працівників зв'язку. Всюди керував Вахняк: в музпеді студентським хором керував Вахняк; в «Гомоні» керував Вахняк (його помічниками були Михайло Антків та Іван Небожинський); капелою працівників зв'язку керував Вахняк. Він був першим вчителем С. Турчака по диригуванню. Ще зараз, коли живуть ті, що пам'ятають Євгена Дмитровича, він здається частиною недавнього минулого, а через якихось 20–30 років його будуть згадувати як Остапа Нижанківського, Михайла Вербицького та інших наших корифеїв. Так що Євген Вахняк є частиною тої славної «Боянівської» традиції.

**В. Ч.:** Ви дуже образно і аргументовано розповіли про С. Турчака. А чи всі абсолютно студенти Є. Вахняка співали у нього в капелі працівників зв'язку?

**З. Д.:** Євген Дмитрович не пропонував усім підряд співати в капелі, а лише тим, у кого був добрий голос, у кому він був упевнений як в людині. Він підходив до кожного особисто: «Чи не могли б ви прийти поспівати до мене в хор?» – так, дуже делікатно, пропонував. Також

він запрошував у капелу студентів-заочників з добрими голосами і вони співали в нього під час сесій. Звісно, ті, що були з районів, не могли співати систематично, але часто підключалися, самі приходили, їм було цікаво. Деколи в капелі було доволі багато хлопців із дуже добрими голосами! Розкішні вокальні дані мали деякі співаки-аматори.

**В. Ч.:** А як йшла робота в студентському хорі консерваторії?

**З. Д.:** В консерваторії ми (студенти) з Євгеном Дмитровичем за п'ять років переспівали масу творів, при чому таких, яких тоді майже ніхто не співав: твори галицьких композиторів, монументальні полотна зарубіжних класиків та інші. Набір (студентів) тоді був дуже вдалий, голосисті були студенти. Не було потреби у тих, як тепер кажуть, ілюстраторах. Дуже гарні голоси були і в чоловічому, і в жіночому складі.

**В. Ч.:** Чи були в хорі ілюстратори в той час, коли ви навчалися? Бо, наприклад, Іван Чупашко пише, що і при В. Василевичеві, і при Є. Вахнякові в студентському хорі консерваторії були ілюстратори.

**З. Д.:** Іван Чупашко молодший за мене. Може тоді, коли він був студентом, ілюстратори в хорі були, а тоді, коли я навчався – їх не було. Були симфоністи, вони співали в хорі два або три роки. Часом Євген Дмитрович залучав деяких студентів-заочників. Як нині бачу той хор – там не було ніяких ілюстраторів. Гарні голоси були в студентів – і в дівчат, і в хлопців. Симфоністи ходили, були заочники. За час мого навчання в консерваторії ілюстраторів у студентському хорі не було.

Як я вже говорив, ми переспівали чимало творів, у тому числі великих форм. На 90-ліття Станіслава Людкевича ми виконували кантату-симфонію «Кавказ».

**В. Ч.:** Ви співали «Кавказ» тільки в цьому концерті, чи в рамках державної програми також?

**З. Д.:** І так, і так. На державних іспитах студенти диригували по одній частині кожен, а на концерті в філармонії, при переповненому залі, в присутності ювіляра диригував Микола Колесса. Дуже добре продиригував! В кінці виступу студенти домовилися заспівати С. Людкевичеві «Многая літа», хоча в ті часи це було категорично заборонено. Після завершення «Кавказу» – бурхливі оплески, ювіляра вітають букетами квітів і, раптом, з хору один голосочок починає: «Многая...», а потім – другий, третій, четвертий і весь хор. Пам'ятаю, як тоді за диригентським пультом завмер Микола Філаретович – отак з паличкою стояв і не міг поворухнутися, адже через нашу благу витівку він міг мати великі неприємності. А хор натхненно, на повні груди співав «Многая літа!» патріархові української музики. Якоюсь мірою це сприймалося як виклик комуністичному режимові.

**В. Ч.:** У книзі «І проросте посіяне зерно» ви, а також Михайло Бурбан пишете, що 1970 р. студентський хор Львівської консерваторії виконував у Києві концерти М. Березовського і Д. Бортнянського з оригінальним церковнослов'янським текстом. Ви справді співали цю програму в Києві?

**З. Д.:** Аякже. Ми їхали спеціальним автобусом до Києва. Співали ці твори мовою оригіналу. У той час для нас це була чи не найбільш визначна мистецька подія. Пригадую, з яким натхненням і захопленням студенти працювали над цією програмою, захоплювалися красою гармонії, заглиблювалися у філософський зміст Давидових псалмів.

**В. Ч.:** Чи брали ви участь у фестивалі «Таллінн – 75»?

**З. Д.:** Так. У 1975 р. я співав у капелі працівників зв'язку і брав участь у фестивалі хорів «Таллінн – 75». Можу сказати, що до поїздки на цей конкурс Є. Вахняк і вся капела готувалися дуже серйозно. Творчий потенціал хору тоді був найвищим. В капелі співали: Ярослав Мелех, Василь Яциняк, студенти, які тоді вчилися у Є. Вахняка. За умовами конкурсу, кожен хор мав виконувати обов'язкову програму, яка була доволі складною. І при всій своїй толерантності, інтелігентності, гуманності, Євген Дмитрович опитував хористів партії тих обов'язкових творів по одному при всьому колективі. Почав з мене: «Демцюх, прошу!» – Дав замах, і я сам, акапельно, співав свою партію від початку до кінця. При тому, що я був вже на той час, як кажуть, «вовк битий», але все одно хвилювався, адже всі уважно слухали. І так всі співали, показували свій рівень, «підтягувалися» один до одного, бо нас чекав конкурс, відповідальність була велика. Зазвичай, привселюдної «здачі партій» Є. Вахняк не практикував. Він був дуже делікатною людиною як в житті, так і в роботі. Але у відповідальні моменти, коли йшлося про конкурс і всім хотілося виступити якнайкраще, Євген Дмитрович «переступав через себе» і ставав надзвичайно вимогливим. В нашого брата-диригента так інколи буває, що в житті він може бути поетом, романтиком, але коли стає перед колективом, то, відчуваючи велику відповідальність, мимоволі змінюється. Словом, коли Євген Дмитрович почав опитувати по одному, то всі жажнулися, бо перед тим він ніколи такого не робив. Йому це могли підказати самі хористи, а може й сам відчував, що щось таке потрібно зробити. То могла бути сума багатьох факторів. Зрештою, добре вчинив, бо твори справді складні були. «Іва-Івушка» Родіона Щедріна, написана в формі фугетти. Нелегким для виконання був і другий обов'язковий твір – «Славіца» Серафима Тулікова. Ото, власне, партії тих обов'язкових творів він нас і опитував. Я тоді був у добрій вокальній формі (тільки після Києва) і, на щастя, добре заспівав, тож мені якось не соромно було за свій спів перед Маестро і колективом.

У той час я вже жив і працював у Львові, повернувшись з Києва, де співав у професійній чоловічій хоровій капелі. Там я часто був свідком того, як керівник капели, «пігровець» Семен Дорогий опитував хористів у подібний спосіб – соло, квартетами, по-різному. Хоч це був професійний чоловічий хор і всі співаки були відібрані на конкурсній основі, але деколи хлопці так хвилювалися, що не могли нормально співати, нерви здавали, страшно було співати самому. На цю тему у Є. Вахняка була така сентенція, яку він виплекав зі свого творчого досвіду: «Чим відрізняється добрий співак в хорі від соліста? – Нічим. Просто соліст нахабніший».

Можливо, я міг, ходячи на репетиції «Бояну», поділитися з кимось інформацією, як працюють диригенти у професійних колективах для того, щоб була висока якість. Це і сам Є. Вахняк міг почути або хтось йому переказав, бо я не соромився говорити людям відкрито про такі речі. Я думаю, це також могло зіграти якусь роль.

Крім того, Є. Вахняк десь напевно відчував, що це, можливо, його останній шанс проявити себе на такому престижному хоровому форумі і він себе для цього максимально мобілізував. Нагадаю, що Євгену Дмитровичу тоді було 63 роки, а фестиваль у Таллінні був міжнародний. Там виступали дуже сильні хорові колективи. Наприклад, жіночий хор з Болгарії – хор студентів міста Софії. Вони так красиво співали, що я до того нічого подібного не чув. Виконували, зокрема, один модерний твір про монаха – гротескна композиція, досить цікаво написана. Співали також знаменитий твір Золтана Кодая «Ніч в горах». Його колись «Трембіта» співала, пізніше я виконував його з жіночим хором музпедучилища. Це надзвичайно цікавий і дуже складний твір, він був обов'язковим для категорії жіночих хорів. Ми чули деякі конкурсні виступи. Було дуже цікаво послухати. Рівень хорів був дуже високим.

Серед членів журі цього конкурсу був Михайло Кречко – друг Євгена Вахняка. Вони обоє були надзвичайно інтелігентними особами, товаришами, дуже схожими між собою. М. Кречко за Є. Вахняка дуже вболівав. Знаючи деякі «слабкості» Євгена Дмитровича, особливо його схильність до дещо надмірного витримування фермат, М. Кречко звернувся з проханням до концертмейстера капели Дарії Довбенко: «Скажіть, нехай не “сидить” на тих ферматах, бо то відразу “бали посипляться”». Словом, вболівав і підказував як міг. Можливо, він згодом і вніс якусь лепту до того, що призові місця отримало трохи більше хорів, ніж планувалося попередньо.

В рамках цього фестивалю, крім конкурсних виступів, ми ще мали концерти по школах, підприємствах, різні урочисті церемонії, покладання квітів і т. і. Заключним етапом, кульмінацією всього фестивального дійства був спільний виступ усіх хорів на Співочому полі.

Але спочатку був конкурс, який проходив у концертному залі «Естонія», а потім виступ на Співочому полі, далі школи, швейна фабрика, всякі інші заходи, в тому числі й покладання вінків до пам'ятника Леніну. Хоч естонці большевиків, не те що недолюбливали – вони їх просто ненавиділи, але покладання квітів до пам'ятника Леніну був «обов'язковим ритуалом» для всіх колективів-учасників фестивалю. Коли ми з Ярославом Мелехом несли той вінок, то так вже самі з себе сміялися, але що вдієш – ми мусіли це зробити. адже нас двох для цього «дійства» вибрав, здається, Є. Вахняк. Ми тоді обоє приїхали з Києва. Це був 1975 рік, розпал дисидентського руху, багатьох людей тоді вже посадили, то був якраз «пик» тої страшної большевицької зарази.

Потім ми (хористи капели «Боян») ще мали творчу зустріч з хором швейної фабрики. Швей так професійно співали! Спочатку ми слухали їхній жіночий хор, а потім віддячили їм нашою піснею. Згодом виступали в естонських школах.

На Співочому полі співали всі хори разом, а також кожен хор окремо виконував по одному твору. Ми співали обробку А. Кос-Анатольського «Чотири воли пасу я», солювала Марія Процев'ят, всі захоплено слухали.

**В. Ч.:** Влітку 1975 року Є. Вахняк із капелою працівників зв'язку став лауреатом міжнародного конкурсу в Таллінні, а вже в кінці серпня того самого року, буквально перед самим початком навчання, раптом покинув студентський хор консерваторії. Як ви думаєте, чому так сталося?

**З. Д.:** Євгена Дмитровича дехто критикував. До його хормейтерської роботи мали зауваження деякі представники професорсько-викладацького складу консерваторії. На подібні закиди Євген Дмитрович реагував такою приповідкою: «Є такі “мудрегелики”, які подібні до тої квочки, що висиділа курчат і пішла з ними на річку. Курчата поплили, а вона, бідна, тільки бігає вздовж берега і квоче». Євген Дмитрович вмів знаходити дуже влучні, образні аналогії.

Міг мати зауваження до звучання студентського хору і М. Колесса. Є. Вахняк любив, щоб хор співав великим, тембрально багатим, оперним звуком, який не всім подобався. Таке звучання не завжди вдавалося добре збалансувати, через що хор інколи втрачав у ансамблі, в інтонації.

Враховуючи всі обставини, Є. Вахняк міг і сам гонорово сказати: «Все, я йду». Він був чоловік амбітний і гордий. Є люди, які не чекають, коли їм скажуть іти. Чоловік, який знає собі ціну, не допускає до такого приниження – він іде першим. Я думаю, що Є. Вахняк у цьому випадку саме так і поступив.

**В. Ч.:** Але в «Бояні» він тримався до кінця.



**З. Д.:** О! «Боян» – то зовсім інше, то було його «дитя». Щоправда, коли Євген Дмитрович вже був на схилі літ, то хор трохи занепав. Маєстро сам тоді диригував мало, бо не мав вже сили. З хором переважно працював хормейстер Ярослав Базів. Часто було так, що Є. Вахняк приходив на репетицію і, як кожен диригент, спершу проводив очима по хорі, дивився скільки людей сидить і хто саме сидить. І вже в тому погляді було видно його настрої. По тому, як він скидав пальто, як вішав його, як сідав, відчувалося, як він налаштований до роботи. Ти знаєш сам, як нема з ким працювати, то дуже важко взятися до роботи. Так і Євген Дмитрович, як не було достатньої кількості відповідних людей, то йому не дуже хотілося працювати, він не надто поспішав ставати за диригентський пульт, а як вже був старшим – то тим більше. І тому, вже не було тої якості звучання, того ансамблю – була просто повага до звершень минулих літ. Все має свій час.

Коли з'явився хор «Антей», то він майже відразу опинився «на вістрі» концертного життя Львова. Ми багато разів виступали в оперному театрі, брали участь у всіх поважних культурно-мистецьких заходах. Тоді в «Бояні» почалися збурення: «Як то так? “Антей” беруть, а нас вже не беруть?» Такі трохи ревнощі почалися. Я навіть відчув з боку Євгена Дмитровича, що він також дещо ревно до мене ставився, вже не так, як колись. Але що я міг зробити? Сказати: «Не беріть “Антей”, а беріть “Боян”?» Щоправда, Євген Дмитрович був на концерті «Антея», коли до нас приїжджав хор із Бельгії і ми мали спільний виступ в опері. Спочатку бельгійці співали, потім ми. В театрі тоді був аншлаґ. Є. Вахняк сидів на концерті, слухав. В мене навіть збереглася фотографія.

**В. Ч.:** Як би ви охарактеризували Є. Вахняка як диригента-інтерпретатора?

Євген Дмитрович був диригентом-художником. Я вже неодноразово повторюю і це правда, що так як він інтерпретував твори галицьких композиторів, як відчував їх стиль, форму, драматургію – то в цьому рівних йому я не знаю – це дар Божий. Наприклад, з «Бояном» ми співали «Якби мені черевики» Ф. Колесси. Як він той вступ відчував, кожен штришок, кожен акцент. Хоч це партія фортепіано, але він нічого не пропускав, а Дарія Довбенко мусіла грати точно так, як він хотів, як він це чув. Коли дехто брався виконувати цей твір після Є. Вахняка, то навіть близько не виходило нічого подібного. Якщо цей вступ починати ніяково, аморфно, сумно і безнадійно – все, вважайте, що твір «завалено» моментально. Ще однією поширеною помилкою, особливо при інтерпретації творів галицьких композиторів, є буквальне дотримання темпів. Дивляться, що написано *Andante* – і «ялозять» бездумно те *Andante* від початку до кінця, не читаючи добре тексту, не вникаючи в його зміст і образи. Є. Вахняк так не робив. Темпових позначок він ніколи не сприймав буквально – і цілком слушно, бо найважливішим завжди є слово, яке диктує драматургію твору. Дуже добре

про музику галицьких композиторів написала Стефанія Павлишин, це всім диригентам обов'язково треба прочитати. Євген Вахняк – це був диригентом-художником, який зі звуків творив на сцені музичні образи, цілі картини, полотна. Він уособлює собою цілу епоху в історії нашого хорового мистецтва, його внесок у скарбницю української хорової культури є дуже вагомим.

**В. Ч.:** Дякую за дуже цікаву розмову.

### Додаток ЖЗ. Стенограма інтерв'ю з Богданом Дерев'янком

Інформатор: Дерев'яноко Богдан Петрович, 1942 р. н.  
 Інтерв'юер: Чучман Василь Мар'янович, 1976 р. н.  
 Час проведення: 6 липня 2016 р.  
 Місце проведення: м. Львів, вул. Валога, 18, ауд. 2.

**Василь Чучман (далі – В. Ч.):** Богдане Петровичу, поговоримо з вами про вашого вчителя Євгена Дмитровича Вахняка.

**Богдан Дерев'яноко (далі – Б. Д.):** Найперше, що б я хотів сказати про Євгена Дмитровича – це те, що він був віруючою і дуже порядною людиною. Він був християнином не лише у своїй приналежності до церкви, до певної конфесії, і не тому, що він походив зі священничої родини, але за своє суттю, за своїми вчинками. В житті він завжди поступав відповідно до своїх християнських поглядів. Це проявлялося, зокрема, і в його ставленні до студентів. Він дуже підтримував вихідців з простих сімей, які не мали за плечима багатії родини чи якихось впливових людей. Якщо він бачив на вступних іспитах чи деінде, що хтось має талант і може його розвивати, то він помагав таким людям. Помагав не тільки морально, але дуже часто і матеріально. Робив це так, щоб не образити людину. Якщо він бачив, що то є простий хлопець з села, який може часом не доїдає, то міг і нагодувати того студента. В повоєнні роки таке часто траплялося. Я навчався в шістдесятих роках, тоді вже було трохи легше, але перед тим було по-всякому. Робив він це дуже тактовно. Міг сказати: «Знаєте, я трохи зле (погано) себе почуваю. Приходьте, позаймаємось у мене вдома». Я про себе можу розказати. Я приходив до Євгена Дмитровича (він жив на вулиці Некрасова), ми трохи займалися, його дружина Теодозія грала нам на фортепіано. Через якийсь час він казав: «Ну добре, давайте трохи відпочинемо». Ми переходили в іншу кімнату чи на кухню – «Давайте ми щось трошки перекусимо». Але то не було «трошки», то був гарний нормальний обід. І потім я зрозумів, що то він спеціально запросив мене до себе додому. Може він бачив, що я з простої сім'ї, батьки мені допомагати не могли... Я не кажу, що я дуже не доїдав, але, зрештою, таких як я було багато. Так і про Турчака можна сказати і про інших відомих людей. Вахняк робив це дуже тактовно, щоб не було образливо. Студент також має свою гордість. «Тоді я цей раз не прийду, а прийду на наступний раз» – в свою чергу деколи відповідали ми, студенти, щоб не образити Євгена Дмитровича. За таку щирість і доброту його і його дружину студенти дуже любили і поважали. Це і Демцюх, і моя дружина, які тоді вчилися в музпедучилищі, можуть підтвердити. Талановитих дітей з простих сімей, які не завжди могли себе самостійно забезпечити, Вахняк дуже підтримував. Таке можна сказати далеко не про всіх викладачів. Я нічого поганого не хочу сказати, але Микола Філаретович Колесса

передусім дивився на відповідні знання, чи є якийсь фундамент, на якому можна розвивати музиканта. При цьому, не зважав якої людини національності – української, єврейської чи російської. З одного боку це правильно, але з другого боку, в ті перші повоєнні десятиліття прості вихідці з Галичини мусіли мати підтримку, і в цьому відношенні Євген Дмитрович був, можна сказати, ідеальною людиною. Звичайно, якщо він бачив талант, навіть якщо цей талант на той момент був не зовсім розвинений, але мав потенціал до розвитку. І, як правило, він ніколи не помилявся. Це перше.

Друге. Євген Вахняк був дуже ерудованою людиною. Особливо, що стосується знання античної літератури, іноземних мов. Він знав добре німецьку, латину, грецьку, староеврейську... Очевидно, багато доброго в гімназії їх тоді вчили. Ну, але хто краще знав, а хто... Тодішня гімназія то не так як тепер середня школа, що вона розпилена у всіх напрямках. Гімназія давала освіту більш гуманітарного плану. Крім того, там було зовсім інше відношення до навчання, до суспільних поглядів. Тоді учні гімназії вважалися так, якби тепер студенти вузу. Це вже був відповідний рівень знань, суспільного положення, свідомості ролі людини у суспільстві в просвітницькому плані. Євген Дмитрович любив багато читати. У будь-якому питанні чи то про композитора, чи про музиканта, чи про якогось диригента видатного він міг відразу сказати так «в точку». Може не до дрібних деталей, таких як дата народження тощо, але що головне в того чи іншого композитора, диригента. Незважаючи на те, що він був вихований в національно-патріотичному дусі і так старався нас виховувати, він дуже толерантно ставився до чужої музики, до польської, російської, єврейської. Вахняк дуже любив музику Ф. Мендельсона, говорив що це дуже талановитий, великий композитор. Його ерудиція і його погляди дозволяли йому справедливо оцінювати творчість інших музикантів.

Про його ерудицію можна ще багато говорити. Бувало таке, що у студентів чи навіть у викладачів виникало якесь питання. Тоді говорили: «О, ідіть до Вахняка, він вам точно скаже». І дійсно так було. Якесь спірне питання – ми йшли до Вахняка. Найперше, кажу, він дуже добре знав античну літературу, грецьку і римську міфологію, всіх героїв... Він був ерудованою людиною і це, значною мірою, створювало його авторитет.

Що стосується його творчої постаті Є. Вахняка як диригента-хормейстера. Треба сказати, що він не любив ефекту заради ефекту ні в співі, ні в диригуванні. То були часи, ще як я вчився і трохи раніше, коли захоплювалися такими суто фонічними прийомами як, наприклад, філірування звуку (наростання і спадання) на останньому акорді, тощо. Навіть Василевич (я слухав у записах) так робив. Потім Цигилик мені розказував, що Василевич любив такі прийоми. У цьому відношенні він (Василевич) десь навіть критично ставився до Вахняка за те, що той не користується такими суто хоровими ефектами. Вахняк же був

категоричний. Він вважав, що вся хорова музика, а особливо музика давніх галицьких композиторів (М. Вербицького, Д. Січинського та ін.) через застосування таких «дешевих» ефектів «здешевлюється». В першу чергу, має бути відповідний образ, виражений відповідною динамікою. І тому, якоюсь мірою, вважають, що Василевич більш тонко працював. Ви знаєте, я пригадую, що в нас у консерваторії був запис «Крилець, крилець...» під керуванням Василевича. Всі так позитивно відгукувалися, дуже хвалили його. А я потім послухав і зрозумів Вахняка. Я зрозумів, що ті ефекти б'ють на такий смак, який ще не до кінця розвинений. Не те, що поганий, але є вищий рівень – рівень мистецький, який виховується на мистецтві класичному. Василевич, як я вже казав, дуже любив деталізувати, філірувати звук. Це могло бути від Д. Котка. Вахняк вважав, що це трохи по-дилетантськи, а підхід до музики наших галицьких композиторів має базуватися на високих позиціях європейської культури.

Євген Дмитрович був дуже добрим інтерпретатором творів галицьких композиторів, я навіть не знаю кращого за нього. Він якось дуже тонко відчував цю музику, так ніби його інтелігентна галицька душа дозволяла йому глибше її розуміти. Не було тих ефектів, але було витончене відчуття стилю, темпу тощо. Він не раз говорив: «По тому, в якому темпі диригент бере твір, я відразу визначаю його талант». Це його твердження співпадає з думкою багатьох видатних музикантів. Правильний вибір темпу є запорукою доброго виконання музичного твору. І ми знаємо з історії музики та музичного виконавства, що інколи деякі диригенти могли брати трохи інші темпи ніж були вказані в партитурі, а потім композитори, послухавши, схвалювали це. Диригент високого рівня, з добрим чуттям і смаком, інтуїтивно відчуває правильний темп, йому його підказує сама музика.

Так от, Вахняк був прекрасним інтерпретатором творів галицьких композиторів. За великим рахунком, ці композитори, хоч були дуже талановитими музикантами, не мали ґрунтовної професійної освіти. Михайло Вербицький, наприклад, постійно вдосконалював свою майстерність навчаючись приватно або займаючись самоосвітою. Його твори, як на той час, написані досить професійно. Композиції інших авторів того періоду можливо трохи «не дотягують» до музики М. Вербицького, але виграють за рахунок ліризму, прекрасної мелодики тощо. Хорові, а особливо духовні твори М. Вербицького є перлиною галицької хорової музики. Тут він дуже добре наслідував стиль Д. Бортнянського. Зрештою, багато видатних композиторів не мали закінчених консерваторій, але, тим не менше, писали прекрасну музику. Вони займалися самоосвітою, аналізували твори своїх сучасників і попередників, на їхніх прикладах вивчали гармонію, контрапункт, різні формотворчі засоби тощо. Я веду до того, що самоосвіта – це основа всякої освіти. З другого боку, переважна

більшість галицьких композиторів були священиками, для яких музика була чимось, скажімо, допоміжним. Навіть Д. Січинського – першого українського професійного композитора в Галичині в тому розумінні, що своєю професією заробляв собі на хліб – Стефанія Павлишин дуже влучно характеризує як генія, що не відбувся. Тобто ця людина володіла надзвичайним музичним талантом, але, в силу різних обставин, ґрунтовним професіоналом не стала. Якщо, скажімо, взяти його твір «Лічу в неволі», то тут треба добре подумати як із майже окремих епізодів «зліпити» цілісну музичну форму. Видно, що є великий талант, але він не до кінця огранений. Я все це розповідаю не для того, щоб дати детальний аналіз творчості галицьких композиторів, а для того, щоб сказати, що Вахняк до тих творів знаходив такий ключ, що коли слухаєш, то не відчуваєш «дилетантності» тої музики, а чуєш, як вона передає думку і різноманітні відтінки настрою того тексту, на який написана. Для цього потрібне надзвичайно тонке відчуття галицького інтелігента, який виріс на своєму ґрунті й, разом з тим, досягнув високого мистецького рівня. Вахняк це дуже добре відчував. Після нього я не чув нічого подібного. Наприклад, часто виконують «Пісне моя» Д. Січинського – або надміру драматизують, або ще щось... Скажу так, що галицька хорова музика – то «матерія» особлива.

Про Є. Вахняка як людину я вже трохи сказав. Він дав крила мені і багатьом. Євген Дмитрович керував хором в музпеді, пізніше перейшов у консерваторію, потім багато хто співав у нього в капелі зв'язку. Дехто критично ставився до його творчості. У чомусь його порівнювали з Василевичем. Відзначали, що у Василевича було, можливо, більш детальне опрацювання фрази. У цьому відношенні Вахняк був радше прихильником монументальних творів. Він не любив надміру деталізувати. Ми з ним співали і «Реквієм» Моцарта, і «Магніфікат» Баха, і «Стабат Матер» Дворжака, і українські радянські кантати. Вахняк дуже добре відчував форму великих полотен. Фактично, тут має бути дещо інший підхід. Можна так заглибитися в деталі, що втратити форму в цілому, а може бути і навпаки. Деталі важливі в мініатюрі.

Тепер щодо його таланту. Є. Вахняк був, у доброму розумінні цього слова, амбітною людиною. Не переоцінюючи себе, він, водночас, не любив коли недооцінюють його творчу особистість. Це його, якоюсь мірою, принижувало. В нього був прекрасний голос з величезним діапазоном, який рідко трапляється. Свого часу він мріяв стати оперним співаком. У нього були для цього всі дані – голос, статура, зріст. Він серйозно займався вокалом у Лідії Улуханової, згодом у Соломії Крушельницької. Але обставини склалися так, що в 1939 р. він був змушений припинити навчання, вступив у «Трембіту», а потім війна, евакуація. Одним словом, життя поламало творчі плани. А він дійсно міг бути прекрасним оперним співаком. І коли людина знає, що має творчий потенціал, який через низку обставин залишається

неповністю реалізованим, то це, очевидно, накладає відбиток на її характер, впливає на мистецьку індивідуальність. Разом з тим, амбітність Вахняка не була самолюбством чи егоїзмом. Він умів поцінувати інших. Пам'ятаю, тоді до Львова приїжджало багато добрих хорів: хор Свешнікова, Ленінградська капела ім. М. Глінки (колишня Придворна капела) та інші. Євген Дмитрович не завжди отак відразу казав, що все було дуже добре – він робив аналіз. Відзначаючи позитивні сторони того чи іншого виконання, він інколи висловлював свої критичні зауваження, особливо щодо тембру в окремих хорових партіях, стосовно темпів виконання творів.

Євген Дмитрович своєрідно підходив до вокальної роботи в хорі. Коли його методи критикували, то він це трохи болісно сприймав.

Незадовго до того як я вступив у консерваторію загинув В. Василевич. У хорі під його керуванням, наскільки я знаю від О. Цигилика та інших колег, культивувалося дуже тонке відношення до фактури. Для досягнення хорового ансамблю, на мою думку, застосовувалося відповідне звуковидобування. Неповним, дещо облегшеним звуком можна добитися чистішої інтонації, краще збалансувати звучання акорду, урізноманітнити нюансування фрази.

Після загибелі В. Василевича студентським хором став керувати Є. Вахняк. Він, як вокаліст із добрим голосом, працював над наповненим вокальним звучанням кожної партії і, відповідно, хору в цілому. Через це може деколи не було дуже доброго ансамблю, але були повнозвучні тембри. Тобто, я думаю, що методика Є. Вахняка тісно пов'язана з його вокальними даними і вміннями – своє відчуття, розуміння вокалу він втілював у роботі з хором. Розумієте, якщо мати хор з вибраних співаків із добрими голосами, то можна добитися прекрасного тембрального і, водночас, ансамблевого звучання. Для прикладу, О. Кошиць вибирав своїх хористів серед дуже великої кількості претендентів. Ви напевно читали і знаєте. Є. Вахняк дуже часто говорив про хор Кошиця, власне у ньому він вбачав ідеал хорового звучання.

**В. Ч.:** А він чув хор Кошиця?

**Б. Д.:** Я не знаю, не можу точно сказати, але думаю, що ні. Він ще тоді дуже малим був. Але потім були хори Д. Котка, які культивували подібне звучання, але це трохи інше... Він це знав з розповідей багатьох людей, які співали в хорі Кошиця, читав рецензії. Одним словом, він вважав, що українська музика має бути більш барвистою, більш яскравою тембрально бо інакше вона втрачає перед музикою європейською. А чому О. Кошиць здобув таку славу? Всі знали, що в Європі є прекрасні хори, а тут раптом з'явився такий хор, який являв собою щось зовсім інше. Тембрально багатий хор – це не квартет. Таке уявлення про хорову звучність було в Є. Вахняка. Але він, на відміну від О. Кошиця, не мав в хорі такого

доброго матеріалу. У спогадах О. Кошиця ми читаємо, що за один день він міг прослухати майже дві сотні співаків, з яких вибрав двох або трьох. Така в нього була можливість. Також відомо, що багато його співаків пізніше стали солістами оперних театрів Європи і Америки. Все це свідчить про надзвичайно високу якість голосового матеріалу хору Кошиця.

А Є. Вахняк не мав такої можливості. Студентський хор не міг досягнути бажаного для нього звучання. Вокальна душа диригента не завжди поєднувалася з можливостями того хору, який він мав під рукою. Це призводило до певних суперечностей і відбивалося на ансамблі.

Усі ми, хормейстери, працюємо в хорі над вокалом і у цій ділянці, в силу обставин, часто змушені «йти на компроміс». Для досягнення якісного звучання, яке б відповідало голосовим можливостям колективу, «згладжуємо гострі кути» тощо. А Є. Вахняк не хотів «згладжувати», він ішов своїм шляхом і намагався досягнути максимальної мети, прагнучи постійно розвивати вокальний потенціал колективу. Отак, мені здається, можна характеризувати його метод роботи з хором. І треба сказати, що значною мірою він добивався того, чого хотів. Як от, наприклад, з капелою працівників зв'язку на конкурсі у Таллінні.

**В. Ч.:** А ви були на тому конкурсі?

**Б. Д.:** Я не був. Це було в 1975 році. У той час я вже п'ятий рік керував Гуцульським ансамблем пісні і танцю в Івано-Франківську. В консерваторії я навчався у 1965–1970 рр. Але З. Демцюх та інші розповідали, що вони дійсно прекрасно тоді звучали. Зрештою, і результат про це свідчить – вони стали лауреатами. Власне, тоді Є. Вахняк мав можливість підібрати собі відповідний склад хору. Колись поїхати у Прибалтику, то було більше ніж зараз в Америку. Це вже було повне сприяння всіх органів влади, профспілок і т. д. У тому випадку він не мав проблем ні зі складом, ні з репетиціями.

В Є. Вахняка була ще одна особливість, з якою, фактично, жоден інший диригент би собі ради не дав. Коли він бачив, що скоро планується якийсь відповідальний виступ, а у нього в хорі нема кому співати, то він запрошував досвідчених, перевірених ним співаків. Деколи вони приходили на одну-дві репетиції, а деколи з'являлися аж на концерт і співали, фактично, з листа. І Євген Дмитрович якось умів все «зліпити до купи», не завжди маючи можливість достеменно опрацювати на репетиції. Це, безперечно, дещо негативно відбивалося на хоровому ансамблі, але він хотів, щоб у нього в хорі були добрі голоси і відповідних співаків запрошував. Я також приходив до нього на репетиції, але він мене особливо не просив. У мене «середненький», «теоретичний» голос. Я нормально співав у баритоновій партії, але Євген Дмитрович хотів, щоб у його хорі було повноцінне звучання. Таких співаків як, наприклад, Ярослав Мелех та інших він запрошував і вони ходили до нього



час від часу. Попри непоганий голосовий потенціал, деякі огріхи, викликані присутністю на репетиціях неповного складу хору, мусили відбиватися на його звучанні.

Інша справа, коли вони готувалися до поїздки в Таллінн. Я думаю, що З. Демцюх міг би набагато краще про це розказати, він їздив. Мені здається, що вони тоді відпрацювали все настільки, що дійсно звучали як найкращий хор. Це говорить про що? З одного боку, це говорить про Є. Вахняка як про талановитого хормейстера, а з другого – про можливості, які він мав як хормейстер. Не раз, сидючи в залі, ми можемо критикувати: «Там не то, тут не так...». Але при цьому, ми не завжди вникаємо чи мав той диригент можливість усе це зробити. А може він не мав такої можливості? Може це не завжди від нього залежить? Особливо, коли йдеться про роботу з аматорськими колективами. Звичайно, від диригента дуже багато залежить. Який диригент – такий буде й хор. Але не завжди хористи відповідають рівню диригента.

Ще я би хотів сказати про Вахнякову манеру диригування. Вона була дещо імпровізаційною. У нього не було так, як, скажімо, в Олександра Сороки, що все достеменно відпрацьовано і хор міг співати сам. Чому? По-перше, як я вже сказав, Є. Вахняк не завжди мав таку можливість. По-друге, під час концерту його диригентське чуття підказувало йому щось нове, щось інше, чого він, можливо, не відчував на репетиції, але це було настільки природно і, я би навіть сказав, логічно, що хор піддавався тим його імпульсам і йшов за ним. Я це можу сказати з власного досвіду, бо співав у нього в студентському хорі і навіть в «Бояні» співав.

Імпозантна диригентська постава Є. Вахняка, його жестикуляція, руки, як крила в орла, відображали характер людини гордої, викликали відчуття такого аристократа в музиці, в диригуванні. В цьому кожна людина, кожен диригент має щось своє. Скажімо, я би хотів виглядати так як Є. Вахняк, але я знаю, що цього ніколи не буде. Бо я є іншою людиною, і то не лише за своєю будовою тіла, але й по натурі – я психологічно інший. Як людина, яка це розуміє, я нормально сприймав його жести. Вони не завжди відповідали тому, чого вчив М. Колесса. Хоча свого часу Євген Дмитрович був учнем Миколи Філаретовича по диригуванню, але я бачив, що його індивідуальна манера дещо відрізняється. Разом з тим, на уроках він часто мені говорив: «У цьому випадку Микола Філаретович каже робити так – отож робіть так». Але сам, при цьому, робив по-своєму. Тобто, його диригентська манера повністю відповідала його внутрішньому світові. Це можемо бачити на багатьох фотографіях. Але жодна фотографія не передасть того, як він поводив себе з іншими людьми, наприклад, з А. Кос-Анатольським. Відчувалося, що це людина дуже тактовна, яка ніколи не втрачає почуття власної гідності. Це позитивно. Сама хода Євгена Дмитровича була гордою.

Як я вже сказав, у час, коли я навчався в консерваторії (1965–1970), Є. Вахняк керував студентським хором. Пригадую собі деякі моменти, можливо, з дещо гумористичним відтінком. Як Євген Дмитрович заходив на репетицію хору – то була ціла процедура, ціла церемонія. Ми всі сиділи і його чекали. То не було так як тепер, що диригент вже починає працювати, а деякі хористи ще «добігають». У нас такого не було. Мусіли бути абсолютно всі. Коли Євген Дмитрович заходив, ми тихенько сиділи. Окинувши поглядом аудиторію, він починав: «То ви спеціально всі вікна повідкривали, щоб мене протягнуло, щоб я захворів. Ви спеціально це зробили!» Ясна річ, що це було сказано не зовсім серйозно. Далі підходив до крісла, скидав піджак, вішав його на спинку крісла, повільно поправляв, щоб все було рівненько й акуратно. Аж потім ставав за пульт з нотами. Часом каже: «Я знаю, тут є всякі мудрегелі», – і так дивиться на О. Цигилика... У Євгена Дмитровича було дуже тонке почуття гумору. Він мів вишукано пожартувати. Ну от, наприклад: «Ну, тенори! Що? Стерпла думка?» Такий інтелігентний гумор у нього був постійно присутній, але він ніколи не сховався до якогось непристойного анекдота чи чогось подібного. Його внутрішній світ не дозволяв йому опускатися до вульгарностей. Водночас, ніхто з нас в його присутності не смів принижувати себе дешевими жартами.

Хто би там як не ставився до його методів роботи, позитивно, критично чи негативно – всі його любили і поважали, бо це був дуже багатогранний чоловік, який вмів поцінувати себе та інших. І, найголовніше, Є. Вахняк до глибини душі був українським патріотом, хоч він цього відкрито не показував і не висловлював. Він вважав, що от вивезли наших кращих людей на Сибір, а тепер з талановитої молоді треба виховувати нову інтелігенцію. Стефан Турчак, Богдан Завойський та багато інших, які в нього вчилися і добилися успіху, пройшли його школу ще в музично-педагогічному училищі. «Музпед» був своєрідною «кузнею» відомих музикантів, особливо диригентів. Цю школу заклав там Є. Вахняк. Один з його учнів, Володимир Пекар не раз говорив: «О! Багато б хлопців покинули те училище, якби не Вахняк». Він їм допомагав і морально, і матеріально. Була в нього така лінія – без шуму, без галасу, але талановитих українських людей підтримати.

Коли я вже працював у Гуцульському ансамблі, то щоразу, коли ми приїжджали з концертами до Львова, приходив Євген Дмитрович разом з Теодозією Григорівною, приносив букет квітів. Я ще досі зберігаю деякі новорічні листівки від них. Коли я отримав звання заслуженого артиста, то відразу, буквально за два-три дні від Євгена Дмитровича прийшла розкішна телеграма з такими гарними щирими побажаннями, написаними високим поетичним стилем.

Дуже образливим було те, що Ярослав Базів, якого Є. Вахняк фактично виховав, не включив його у список на поїздку до Ватикану у 1996 році. Ми тоді їхали автобусами, а він вже був людиною немолодою, мав майже вісімдесят чотири роки. Я. Базів нам потім пояснював, що Євген Дмитрович вже хворий і йому важко буде витримати дорогу. Я вважаю, що це був великий гріх. Більше того, для Є. Вахняка це був великий удар, певно найбільший у житті. Потрапити до Ватикану й отримати благословення Папи римського було для нього, як для віруючого греко-католика, заповітною мрією.

Пригадую, як я колись підходив до Євгена Дмитровича, щоб запитати дещо стосовно уставу літургії. Це вже було в роки незалежної української держави. Йшлося про літургію О. Кошиця, а я хотів з'ясувати відмінності між православною і греко-католицькою літургіями. На це Євген Дмитрович відразу відповів у категоричній формі: «Прошу зі мною на цю тему не говорити. Я католик».

Я до того це кажу, що дотепер не уявляю, як то Базів міг таке зробити. Певно він вирішував не сам. Дорога далека, їхати довго, колоною, автобус за автобусом, а ще й до того літо, спека, старша людина, потреба у частих зупинках... Тоді ще не було Шенгенської зони, на кордоні кожної країни треба було виробляти транзитну візу, це також забиравало час. Їхати індивідуально теж, напевно, не було можливості. Одним словом, я до кінця не знаю чому все так сталося, але знаю точно, що для Євгена Дмитровича це був великий удар.

Він був глибоко віруючою людиною. В радянські часи він цього не показував. Як часом при ньому починалися якісь розмови чи дискусії на релігійну тему, то він завжди казав: «Ви мені того не говоріть». Він не хотів взагалі брати участі в подібних бесідах, щоб не вимовляти якихось компромісних фраз, які у той час в подібному випадку треба було б сказати. Оскільки говорити щось проти своєї совісті він не міг, тому й старався уникати розмов на незручні для себе теми.

Я знаю також, що Євген Дмитрович дуже переживав, коли при формуванні зведеного хору для поїздки у Ватикан на святкування 400-ліття Берестейської унії стояло питання брати «Боян» чи не брати. Він тоді вже, фактично, не міг керувати, диригував Я. Базів і рівень хору трохи впав. Я це кажу не для критики, а так як було. Після відбіркових прослуховувань ми все ж таки погодилися, що «Боян» треба взяти. Я навіть пригадую свою розмову з О. Цигиликом: «Якби там не було, Є. Вахняк дуже заслужена людина і його хор треба взяти». А потім виявилось, що його навіть у список не включили бо він може не витримати дороги. Ну, я не знаю... Хористи капели може більш детально вам про це розкажуть. Може дійсно, не дай Бог, помер би по дорозі. Але справа не в тому. Така віруюча людина мала можливість потрапити у

Ватикан. Ми всі тоді отримали папське благословення. І я думаю, що Є. Вахняк після того міг би ще років десять прожити.

**В. Ч.:** Богдане Петровичу, ви навчалися в Євгена Вахняка диригуванню. Що ви можете сказати про його методику викладання цього предмета?

**Б. Д.:** Все виходило, перш за все, від інтерпретації твору. Очевидно, що чисто технічні засади були підпорядковані вимогам школи М. Колесси. Але, разом з тим, коли ми брали якийсь твір, то величина жесту, спосіб ауфтакту та все інше виходило з потреб даного конкретного твору. Після академконцертів він неодноразово повторював: «Ви знаєте, я вам про це казав. Подивіться на руки». Я думав: «Для чого він це говорить? Я вже це багато разів чув». А потім, коли я себе проаналізував, то зрозумів, що я не завжди виконую руками те, про що думаю. Значить, треба над цим більше працювати.

У Є. Вахняка завжди був цікавий репертуар. У порівнянні з іншими викладачами, він давав студентам свободу у виборі програми і старався, щоб вони, окрім добре відомих хрестоматійних творів, диригували щось нове. Євген Дмитрович дуже любив, коли студент приходив до нього з пропозицією: «Чи можна, щоб я диригував цей твір?» Вони перегравали його з концертмейстером і, якщо твір був справді цікавим, відповідав дидактичним вимогам, то Є. Вахняк радо схвалював вибір студента.

Навіть тепер, прийшовши на іспит з диригування до студентів першого курсу, я можу назвати десять творів, з яких вісім обов'язково будуть звучати. Ці твори мають у собі ті технічні проблеми, які на даному етапі опрацьовуються. Ми вивчаємо не лише музичні твори, але на їх прикладах вчимо студентів диригувати, тобто вирішувати ті чи інші диригентські завдання засобами мануальної техніки. Ці твори можуть бути простішими чи складнішими, але вони мусять містити ті проблеми, над якими, згідно програмних вимог, студент повинен працювати на даному етапі навчання. І хоч-не-хоч, коло цих творів доволі вузьке. Звичайно, можна постійно шукати щось нове і я стараюсь це робити, воно й для мене цікавіше.

Вахняк, власне, любив, щоб його студенти диригували щораз якісь інші твори, навіть якщо твори ці були невідомими для нього. Пригадую, коли я поступив у консерваторію і попав у його клас по диригуванню, мені сказали: «Кожен викладач тут має своє творче лице, свій диригентський почерк і стиль роботи. У Вахняка ви будете мати постійні пошуки нового репертуару». Йому справді було цікаво щоразу опрацьовувати щось нове. Але, звичайно, всі твори, які приносили студенти, мусіли відповідати програмним вимогам. І дуже часто було так: «Євгене Дмитровичу, є такий-то твір. Можна?» – «Можна, але ви знаєте, він не відповідає поточним програмним вимогам».

Що стосується манери диригування.

Коли ми вчилися, то дуже часто ходили на концерти. Зараз студенти чомусь рідко це роблять. І коли виступали різні диригенти, то в нас була така собі «хвороба» переймати від них окремі жести. Скажімо, я побачив, що якийсь диригент гарно «знімає», то давай-но і я собі так спробую, скопіюю цей прийом.

Пригадую, як одного разу Євген Дмитрович працював зі студентом над «Et incarnatus» Й. С. Баха. І раптом цей студент видав якийсь «ефектний» жест. Вахняк: «Що ви робите!?» – «Але ж це красивий жест» – «Красивий, але тут – зовсім недоречний!» У Вахняка диригентські жести мусіли відповідати стилю музики. У цьому є сенс. Якщо ми диригуємо, скажімо, класику, то різні «романтичні» жести дають виконавцям неправильну інформацію щодо інтерпретації твору і цим спотворюють музику.

Стосовно того як відбувалися уроки.

Заняття з диригування не завжди проходили «стандартно». У них була присутня відносна свобода. Між іншим, я це тепер також практикую. Скажімо, минулого разу я тобі задав і на сьогодні ти мусів це вивчити. Деколи я так і вимагаю. Але дуже часто буває так, що приходить студент, а я, знаючи, що я йому задавав, не «напираю» на нього, а питаю: «Щоб ви хотіли робити сьогодні? Над чим ви працювали вдома?» І тоді ми працюємо над тим, до чого студент найбільше готовий. У цьому й полягає певна свобода. Студент може сказати мені, як і я міг сказати Вахнякові: «Можна я сьогодні буду диригувати цей твір, а цей – наступного разу, бо я тут трохи працював, але ще не допрацював». Можливо, з точки зору методики, така свобода є не зовсім правильною. Але, з другого боку, при цьому немає марнування часу. Бо якщо на уроці працювати над тими творами, яких студент вдома попередньо не опрацював, то користь від того мінімальна. Інша справа, якщо студент вже щось вивчив, над чимось працював, то під час уроку це можна вдосконалити, довести до якогось нового якісного рівня. Ясна річ, що весь час потрібно навчати самоорганізації. Є методи більш «авторитарні», навіть «диктаторські», а є творча свобода. І одні й інші можуть бути застосовані. Багато залежить також від студента. Часом було таке, що я приходжу на урок до Вахняка, починаю щось диригувати, а воно не йде, і тоді я просто кажу: «Євгене Дмитровичу, вибачте, я на сьогодні мав це зробити, але я ще цього не зробив». Він абсолютно нормально це сприймав, навіть ніколи «моралі не читав». – «Добре. Давайте щось інше, а це ви підготуєте до наступного разу». Є. Вахняк ніколи не пригнічував студента, не «тиснув» на нього морально.

Є музиканти-педагоги дуже педантичні, в яких все має бути точно, пунктуально – схема тактування, кожен жест, ауфтакт і все інше. А є викладачі імпровізаційного плану, більш свободні у спілкуванні, в методах роботи тощо. Власне, мені здається, що Є. Вахняк саме до таких належав.

**В. Ч.:** Чи був Є. Вахняк педантом в плані пунктуальності?

**Б. Д.:** Я не можу сказати, що він там дуже запізнявся, але пунктуальність не була для нього самоціллю. Він міг і на хор прийти на декілька хвилин пізніше, міг трохи «перетягнути» або «недотягнути» репетицію чи урок. Тобто, в нього було таке більш творче відношення до робочого процесу – як підказувала ситуація. Я не знаю чи це добре, чи ні. Наприклад, М. Колесса був дуже пунктуальним. Зрештою, кожна людина має свій темперамент, свій характер, свої пріоритети в роботі, в творчості. Вахняк не робив пунктуальність самоціллю, вона була для нього засобом, який допомагав організувати творчий процес.

**В. Ч.:** Що ви можете сказати стосовно взаємостосунків Є. Вахняка з його колегами?

**Б. Д.:** Євген Дмитрович товаришував з Дмитром Котком. Вони познайомились в «Трембіті». Котко був набагато старший, він пройшов заслання, потім повернувся до Львова. Вахняк дуже поважав Котка.

Юрій Луців був завкафедрою коли Є. Вахняк ще працював. Юрій Олексійович був твердий. Часом, на академконцерті чи екзамені, як він сказав, що має бути задовільно, то мало бути задовільно, і деколи могло доходити до конфлікту. Але Вахнякові він не хотів перечити. Чому? Трудно сказати. Чи він не хотів з ним сперечатися, бо то старша від нього людина, чи такий авторитет був у Вахняка. Але було так, що студент продиригував на чотири, а Вахняк поставив п'ятірку, і Луців не заперечував. Це міг бути такий жест щодо старшої людини. Луців напевно розумів, що Вахняк – це вже якась певна епоха в музичному житті, може ця епоха вже й минула, але її авторитет залишився, і починати якісь дріб'язкові суперечки... Це, напевно, було основною причиною. Розумієте, Луців і Вахняк – це, все ж таки, різні покоління. Навіть, якщо Луців і хотів довести недоліки якогось студента, а ви знаєте як Юрій Олексійович вміє розібрати все до деталей – ауфтаки, позиції рук тощо, то, розуміючи, що може вивести Вахняка з рівноваги, вважав це недоцільним. Тут спрацьовував і авторитет Вахняка, і повага до нього як до старшої людини. «Хоче п'ять – хай буде п'ять».

**В. Ч.:** А це правда, що Є. Вахняк завжди ставив високі оцінки?

**Б. Д.:** Так. Це правда. І Луців не заперечував. Луців старався бути об'єктивним, але життя є життя.

Коли я вже працював у консерваторії, то Євген Дмитрович був у доволі похилому віці. Він читав історію хорового мистецтва. Хто хотів щось знати, той слухав, задавав питання і отримував дуже змістовні, вичерпні відповіді. Щоб самому до того дійти, то треба було перевернути гору книжок, а Вахняк видавав це «на вимогу» відразу. Ну, а хто не хотів слухати – той просто сидів. За ґрунтовні знання Є. Вахняка всі дуже поважали. Інша справа,

що він, можливо, не дуже «розкладав по поличках» інформацію на лекціях, а так собі імпровізував.

Звичайно, що Є. Вахняк і М. Колесса у цьому відношенні різні. Вахняк не мав такої пунктуальності як Колесса. Але щоб Вахняк говорив щось негативне про Колессу – я такого ніколи не чув. Ясна річ, у деяких питаннях, таких як вокал, робота з хором, Вахняк міг бути трохи іншої думки ніж Колесса. Вахняк усвідомлював, що як практик з великим досвідом роботи в «Трембіті», з хорами музпедучилища, консерваторії та капелою працівників зв'язку, він мав деяку перевагу в суто хормейстерській специфіці диригентського фаху. Колесса це визнавав. Інша справа, якщо йшлося про знання величезного масиву хорових і симфонічних творів, їх інтерпретацію, техніку диригування, то тут Колесі рівних не було і не могло бути. Вахняк визнавав авторитет Колесси як високопрофесійного диригента і композитора. Часом він переконував, навіть заставляв студентів: «Ви знаєте? Микола Філаретович каже, що ви тут неправильно робите. Треба так і так». Але, разом з тим, Вахняк мав свою гордість, усвідомлював свою перевагу в розумінні вокалу, хору тощо. І тут конфлікту не було. Були, можливо, іноді дещо інші точки зору.

**В. Ч.:** Незважаючи на те, що Є. Вахняк мав почесне звання народного артиста України, вченого звання професора йому так і не дали.

**Б. Д.:** Не дали. Я якраз був тоді завідувачем кафедри. І дзвонив мені Вахняк, і казав: «Ви як завкафедри маєте того добитися. Я маю народного артиста і підручник по аранжуванню – все відповідає вимогам». Я неодноразово підходив з цим питанням до Марії Крушельницької, але не знаю чому вона цьому не посприяла. Чи її хто намовляв? При всій повазі до неї як до піаністки, логіку деяких її дій в якості ректора важко зрозуміти. Я підходив і говорив, що Євген Дмитрович народний артист і йому треба зробити звання професора. – «Ну і що? Ми ж йому дали професора “кафедрального”? Ну, добре, добре...» Він справді був професор кафедри, але він міг дістати і професора «ваківського». Він цього хотів. Він хотів офіційного визнання своєї праці на державному рівні. Говорили: «А, то все (почесні звання) скоро буде ліквідоване». А воно до нині існує. Я так зрозумів, що вона (М. Крушельницька) не хотіла зайвих клопотів, а може хтось її намовляв... Хоча документальних матеріалів для цього було більш ніж достатньо. Якби Марія Тарасівна як ректор дала згоду, то я би сам підготував усі документи. А вона: «Добре, ми ще подумаємо, ще подумаємо...» До логічного завершення це так і не дійшло. Вахняк помер з образою, що йому не дали «ваківського» професора. Можливо, що й на мене він ображався. Але я неодноразово підходив до ректора, а вона мусіла провадити цей процес далі. Вчена рада консерваторії мала скерувати документи у ВАК.

**В. Ч.:** Богдане Петровичу, можливо ви знаєте щось цікаве про контакти Євгена Дмитровича з родичами, з малою батьківщиною?

**Б. Д.:** Про це я майже нічого не знаю. В силу багатьох причин, ми на такі теми з ним майже не говорили. Мені було відомо, що його батько був священиком, що сам він є людиною релігійною, але починати розмову про це з мого боку було би дуже некоректно. Він, у свою чергу, знав, що я людина «своя» і що зі мною можна навіть на релігійні теми трохи поговорити, але в певних рамках, щоб ніхто нікого не міг скомпрометувати.

**В. Ч.:** На обкладинці грамплатівки хорової капели зв'язківців, записаної у 1973 році, зазначено: «Заходить сонечко» (Я. Полянський, обр. Є. Вахняка – слова народні)». Що ви знаєте про цю обробку? При чому тут Ярослав Полянський?

**Б. Д.:** Ноти обробки «Заходить сонечко» я дав Олегу Підківці до того збірника творів Вахняка, який він видав. Мені колись Євген Дмитрович дав рукопис. Це один з його найкращих творів разом із «Ніч яка місячна». Я. Полянський якийсь час керував отим відомим чоловічим хором «Журавлі». Він композитор і диригент українського походження. З цього приводу Підківка і Цигилик можуть більше знати. Чому Полянський? Я не думаю, що він є автором мелодії. Можливо, це він записав, або створив якусь первісну обробку. Можливо, був виданий якийсь збірник лемківських пісень в записі і редакції Полянського. На мій погляд, мелодія, слова, стиль цієї пісні цілком народні. То не міг бути авторський твір Полянського.

**В. Ч.:** Дякую за цікаву розмову.



#### Додаток Ж4. Стенограма інтерв'ю з Тарасом Микиткою

Інформатор: Микитка Тарас Остапович, 1939 р. н.  
 Інтерв'юер: Чучман Василь Мар'янович, 1976 р. н.  
 Час проведення: 5 травня 2017 р.  
 Місце проведення: м. Львів, вул. О. Нижанківського, 5.

**Василь Чучман (далі – В. Ч.):** Тарасе Остаповичу, що особливого ви можете сказати про Євгена Дмитровича Вахняка?

**Тарас Микитка (далі – Т. М.):**

Євген Дмитрович Вахняк, як це прийнято говорити – знакова фігура. Я у нього особисто не вчився, але, починаючи з того моменту коли я поступив у Львівське музично-педагогічне училище і до кінця навчання у консерваторії, усі ми – студенти, які займалися диригуванням, називали це прізвище – Вахняк. Для нас хормейстерів він був тим «маяком», на якого ми орієнтувалися. Треба сказати, що тоді всі починали як хормейстери (і Гамкало, і Турчак), а вже потім стали симфоністами. Починаючи з перших днів навчання в училищі, мені здається, що не було й дня, коли так чи інакше не виникала розмова про диригентів, про диригування і завжди при цьому фігурувало ім'я Євгена Вахняка.

Почну із свого враження, яке я отримав коли перший раз потрапив на репетицію хору музпедучилища на початку 1955–1956 навчального року. То був мішаний хор в якому співали всі студенти. Репетиції відбувалися на горі в старому будинку музично-педагогічного училища. Це ще не було в монастирі на Валовій, а біля стадіону СКА. Високий будинок був, темний, з великими вікнами... Я не пригадую як називалася вулиця, на якій він знаходився, але на самому верху був великий клас і в тому класі відбувалися заняття мішаного хору. Коли я вперше попав на цей хор, Євген Дмитрович взяв до роботи твір зі старої програми, щоб пригадати те, що вже було зроблено, що вже співалося. Це був хор із опери Глюка «Орфей і Єврідіка». В мене склалося таке враження, що то не люди співають, а звучить орган. І я тоді зрозумів чому в училищі тільки й розмов, що про хор і диригування, що абсолютно всі займаються диригуванням: чи скрипалі (як ми з Гамкалом, а перед нами – Турчак), чи піаністи, чи баяністи. Специфіка цього училища полягала в тому, що всі студенти вчилися грати на музичному інструменті, співати і диригувати. Серед усіх педагогів, які викладали в музпедучилищі, вирізнявся Євген Дмитрович. Взагалі, там були досить сильні педагоги, такі як Амбарцумян, Демчишин, Небожинський, але ім'я Євгена Дмитровича домінувало над всіма іншими. Він вже в той час був, можна сказати, «маститим диригентом», мав свій хор працівників зв'язку. Я, правда, не попав у його клас по диригуванню, я попав до Небожинського, який тільки-но почав викладати. При зустрічі з іншими студентами, з ким би

я не говорив і де б ми не зустрічалися, особливо треба згадати братів Романа і Володимира Ліхачевських, завжди заходила розмова про диригування. Диригували ми всі годинами, стоячи перед дзеркалом.

Хлопців з хорошими голосами Євген Дмитрович залучав до себе у хор зв'язку. Навчаючись в училищі я дуже часто туди ходив, співав у баритоновій групі, а от коли вже поступив в консерваторію, то, на жаль, вже не міг так часто ходити. Збільшилося обов'язків, я почав бігати на репетиції в оперний театр, часу було значно менше, але час від часу я все ж приходив співати в капелу. Євген Дмитрович жалівся, що я рідко ходжу, тому що в мене ніби був непоганий баритон. В училищі я займався по вокалу в класі викладача Деточкина і коли на державному екзамені я заспівав арію Фігаро «Мальчик резвый, кудрявый, влюбленный», то Євген Дмитрович порекомендував мені поступати на вокальний факультет консерваторії. Але оскільки всі мої товариші були налаштовані на диригування – я теж пішов на диригування.

Спочатку, в перші роки мого навчання в консерваторії, студентським хором керував Володимир Василевич, а після його трагічної смерті у 1962 році прийшов Євген Дмитрович. Нам він був надзвичайно цікавий. Навіть ті, що не були в його класі по спеціальності старалися його наслідувати. Його надзвичайна інтелігентність, вишукані манери робили його, з одного боку, дуже бажаним, а з другого боку – недосяжним.

**В. Ч.:** Ви співали в студентському хорі під керівництвом двох майстрів – Володимира Василевича і Євгена Вахняка. Я багато чув і читав про те, що це були два...

**Т. М.:** Антиподи.

**В. Ч.:** ...два зовсім різних підходи до хорового звучання, дві різні особистості.

**Т. М.:** Так, то є правда.

**В. Ч.:** Чи можете ви сказати в чому саме це проявлялося?

**Т. М.:** Вахняк підходив до справи хормейстерської не лише як диригент, але як хормейстер. Він дуже добре розумів вокал і умів правильно показати, правильно скерувати звучання тої чи іншої партії, хоч Василевич також займався цим, але він виходив при цьому із чисто музичних позицій, як на мій погляд, а Вахняк – більше з позиції вокалу. Особливо я це відчув коли при консерваторії почав діяти чоловічий хор «Гомін». До нього були залучені всі студенти і навіть Небожинський, будучи викладачем, співав у цьому хорі. Помічником Євгена Дмитровича був Михайло Антків. Я вже не пригадую в якому це творі я повинен був співати соло. Євген Дмитрович доручив мені соло, але чи то я співав трохи, як кажуть, «на горлі», чи ще чомусь... Одним словом, не знаю чому, але так сталося, що потім віддали те соло Небожинському. Мені було жаль, звичайно, але я не міг тримати ніякої образи, оскільки соло віддали моєму колишньому педагогу.

Що я можу ще сказати про Євгена Дмитровича? Я кілька разів був у нього вдома в гостях – це була велика честь. Одного разу я був разом з Гамкалом і ще з нами хтось був зі студентів. Ну й зайшла мова про Людкевича... Ми (студенти) між собою називали Людкевича «Сясьо». І от я долучився до розмови і назвав Людкевича не Станіславом Пилиповичем, а Сясьом. Хвилинна мовчанка. Мені дали зрозуміти, що я занадто фамільярно себе повів.

Іншого разу Євген Дмитрович нам говорив, що він був запрошений Вошаком стати хормейстером Львівської опери. «Я хотів прийняти цю пропозицію, але хтось мене відмовив, а крім того, я в цей час працював над оперою «Тіні забутих предків» – говорив Євген Дмитрович.

**В. Ч.:** Він працював як диригент над партитурою чиєїсь опери, яка називалася «Тіні забутих предків»?

**Т. М.:** Ні. Він сам сказав, що він пише музику як композитор на сюжет «Тіней забутих предків».

**В. Ч.:** Я цього не знав.

**Т. М.:** Так от, я вам кажу те, що мало хто знає. В нього так склалося, що з одного боку, працюючи в театрі, йому було б легше «проштовхнути» цю оперу, а з другого боку – не було б часу її писати. Робота в театрі вимагає дуже багато часу.

Отакі в мене спогади про Євгена Дмитровича. Ще можу додати про його інтелігентність. Одного разу ми давали концерт в «РОКСі» (Палац культури залізничників у Львові). І так сталося, що після концерту ми разом їхали звідти тролейбусом. Було вже трохи пізно, в тролейбусі не було багато людей, можна було сісти. Я кажу: «Євгене Дмитровичу, є місце, прошу сідати». На що він відповів: «По-перше, я ще не такий старий, щоб їхати сидячи в транспорті, а по-друге, на наступній зупинці може зайти якась старша людина або жінка, то хай це місце буде для них».

**В. Ч.:** Повертаючись до теми Василевич – Вахняк. Диригентів умовно поділяють на «диктаторів» і «демократів».

**Т. М.:** Василевич був більше «диктатором», а Євген Дмитрович – більш демократичним, але якщо йому щось не подобалося, то він міг бути і більш вимогливим, і так повинно бути – диригент повинен вимагати, але робив він це дуже делікатно.

**В. Ч.:** Як відомо, Євген Вахняк вимагав від хористів повноцінного вокального звучання, як від оперних співаків. І є така думка, що часто, в зв'язку з тим, що не завжди голосовий матеріал відповідав його вимогам, звуковий результат втрачав у якості. Натомість Володимир Василевич, який трактував хорову звучність з позиції ансамблевого звучання, старався вийти з того, що є на максимальний звуковий результат.

**Т. М.:** То правда. Ви праві. Але на скільки мені пригадується, Ігор Жук вище ставив Вахняка. В свій час існувало два табори: прихильників Василевича і прихильників Вахняка. Але на мою думку, кожен з них мав свої достоїнства і я б не вивищував одного над другим. В одного були свої сильніші сторони, а в другого – свої, якщо б поставити на терези – вийшло би рівно. Справа в тому, що Вахняк і Василевич – це два різних характери людей. Якщо Євген Дмитрович з його зовнішнім виглядом, манерами та інтелігентністю більше асоціюється зі священнослужителем, то Володимир Василевич – світський чоловік.

## Додаток 3

### Фотодокументи

(фото з коментарями, графічні файли на Диску 1)



Фото 1: Мінодора з роду  
Майковських – мати Є. Вахняка.  
ФМІН. – Ф. 306. – КН-956.



Фото 2: Отець Дмитро Вахняк –  
батько Є. Вахняка.  
ФМІН. – Ф. 308. – КН-958.



Фото 3: Хрестовоздвиженська церква. Збудована 1681 р., перенесена до м. Надвірна зі Скиту  
Манявського 1785 р., згоріла під час пожежі міста 1914 р.  
ФМІН. – Ф. 310. – КН-962.



Фото 4: Марта Вахняк – найстарша сестра Є. Вахняка. Загинула як зв'язкова УПА. ФМІН. – Фото зі стенду експозиції.



Фото 5: Микола Вахняк – брат Є. Вахняка. Загинув на фронті 1944 р. ФМІН. – Фото зі стенду експозиції.



Фото 6: Євген Вахняк – учень Коломийської гімназії. У другому ряді третій справа. ФМІН. – Фото зі стенду експозиції.





Фото 7: Коломийська гімназія.

Фото з сайту «Коломийська спеціалізована школа І-ІІІ ступенів №1 ім. В. Стефаника»

<https://koloschool1.e-schools.info/pages/storja-shkoli>



Фото 8: Фелікс Баран

Фото з книги:

Кочержук М. Українська державна гімназія в Коломиї 1892–1944. С. 123.



Фото 9: Роман Рубінгер

Фото з книги:

Кочержук М. Українська державна гімназія в Коломиї 1892–1944. С. 221.

Фонд МІК. Інв. № Ф.-4188.



Фото 10: Роман Шипайло

Фото з книги:

Кочержук М. Українська державна гімназія в Коломиї 1892–1944. С. 245.



Фото 11: Дмитро Николишин  
Фонд МІК. Інв. № Ф.-5672.



Фото 12: Борис Кудрик  
Фото з сайту:  
«Фотографії старого Львова»  
<http://photo-lviv.in.ua/kontsert-solomiji-krushelnytskoji-1932-roku-u-lvovi-abo-scho-pysaly-krytyky-pro-60-litnyu-spivachku/>



Фото 13: Лідія Улуханова  
(сценічне псевдо – Вікшемська)  
Фото з вікіпедії:  
<https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A3%D0%BB%D1%83%D1%85%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B0,%D0%9B%D0%B8%D0%B4%D0%B8%D1%8F%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B0>



Фото 14: Львівська греко-католицька богословська академія  
Фото з сайту: «Український календар»  
[http://www.calendarium.com.ua/ua/u\\_lvovi\\_zasnovano\\_grekokatolitsku\\_bogoslovsku\\_akademiyu\\_1928](http://www.calendarium.com.ua/ua/u_lvovi_zasnovano_grekokatolitsku_bogoslovsku_akademiyu_1928)



Фото 15: о. Йосиф Сліпий  
Фото з сайту:  
«Духовна велич Львова»  
<http://velychlviv.com/patriarh-josyf-slipyj-stav-zhyvym-golosom-tserkvy-yaka-bula-pryrechena-na-movchannya-u-radyanskomu-soyuzi-oleg-turij/>





Фото 16: Хор богословів. Львів, 1937 р.  
Третій справа (з рукою на грудях) – Володимир Василевич. У верхньому ряді четвертий зліва – Євген Вахняк, навпроти погруддя А. Шептицького – Василь Якуб'як.

Фото з книги:  
Тимофіїв М. Композитор Василь Якуб'як. С. 56.



Фото 17: Вихованці греко-католицької богословської академії. Львів, 1939 р.  
Другий справа стоїть Євген Вахняк. У другомі ряді п'ятий зліва сидить Василь Якуб'як.

Фото з книги:  
Тимофіїв М. Композитор Василь Якуб'як. С. 56.



Фото 18: Дмитро Котко

Фото з сайту:

«Енциклопедія історії України»

[http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?&I21DBN=EIU&P21DBN=EIU&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=eiu\\_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=TRN=&S21COLORTERMS=0&S21STR=Kotko\\_D](http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe?&I21DBN=EIU&P21DBN=EIU&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=eiu_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=TRN=&S21COLORTERMS=0&S21STR=Kotko_D)



Фото 19: Хористи капели «Трембіта» ФМІН. – Фото зі стенду експозиції.



Фото 20: Головний диригент капели «Трембіта» Олександр Сорока (в центрі) та його помічники: Євген Вахняк (зліва) і Володимир Василевич (справа). ФМІН. – Фото зі стенду експозиції.



Фото 21: Соломія Крушельницька (сидить в центрі), концертмейстер Богдан Дрималик (праворуч), Євген Вахняк (ліворуч) зі студентами Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка у квартирі С. Крушельницької. Львів, між 1944–1948 рр.

Фото з сайту: «Про Львів»

<https://prolviv.com/blog/2017/09/22/solomiia-krushelnytska-svit-ii-vpiimav-ale-ne-vtrymav/>

© prolviv.com



Фото 22: Капела «Трембіта» під керуванням Миколи Колесси. 1947 р.

Фото з сайту: «Художні колективи та фестивалі»

[http://lib.mdpu.org.ua/e-book/hor/gallery/8\\_hud\\_kolektiv\\_fest.htm](http://lib.mdpu.org.ua/e-book/hor/gallery/8_hud_kolektiv_fest.htm)





Фото 23: Перший склад хору львівських зв'язківців. 1948 р.  
З архіву заслуженої хорової капели України «Боян» ім. Є. Вахняка.



Фото 24: Хор зв'язківців під керуванням Є. Вахняка між 1952–1954 рр.  
З архіву заслуженої хорової капели України «Боян» ім. Є. Вахняка.



Фото 25: Євген Вахняк  
ФМІН. – Фото зі стенду  
експозиції.



Фото 26: Євген Вахняк  
Фото з особової справи.  
Архів ЛНМА  
ім. М. В. Лисенка  
Арк. 1.



Фото 27: Євген Вахняк  
Фото з архіву  
ЛНМА ім. М. В. Лисенка



Фото 28: Є. Вахняк, Я. Вошак, М. Колесса, В. Василевич. Львів, стадіон «Динамо». 1950 р.  
З архіву заслуженої хорової капели України «Боян» ім. Є. Вахняка.





Фото 29: Є. Вахняк, В. Василевич, М. Колесса, Я. Вошак. Львів, стадіон «Динамо». 1950 р.  
З архіву заслуженої хорової капели України «Боян» ім. Є. Вахняка.



Фото 30: Студентський хор Львівського музично-педагогічного училища. 1955 р.  
Керівник Євген Вахняк стоїть у центрі. У першому ряді хлопців п'ятий зліва – Стефан Турчак.  
Фото з приватного архіву Михайла Телюка.



Фото 31: Хорова капела працівників зв'язку. Керівник – Євген Вахняк. 1956 р.  
ФМІН. – Ф. 310. – КН-962.



Фото 32: Чоловічий хор «Гомін». Керівник – Євген Вахняк. Травень, 1958 р.  
З архіву заслуженої хорової капели України «Боян» ім. Є. Вахняка.





Фото 33: Концерт з нагоди 15-ліття хорової капели працівників зв'язку. 1961 р.  
З архіву заслуженої хорової капели України «Боян» ім. С. Вахняка.



Фото 34: Концерт з нагоди 15-ліття хорової капели працівників зв'язку. 1961 р.  
З архіву заслуженої хорової капели України «Боян» ім. С. Вахняка.





Фото 35: Хорова капела працівників зв'язку та симфонічний оркестр Львівської філармонії. 1961 р.  
З архіву заслуженої хорової капели України «Боян» ім. Є. Вахняка.



Фото 36: Хорова капела працівників зв'язку на телестудії. 1960-ті рр.  
З архіву заслуженої хорової капели України «Боян» ім. Є. Вахняка.



**Фестиваль хоров – Таллінн '75**  
**KOORIFESTIVAL – TALLINN '75**

Фото 37: Виступ хорової капели працівників зв'язку на фестивалі «Тіллінн – 75».  
 З архіву заслуженої хорової капели України «Боян» ім. Є. Вахняка.



Фото 38: Виступ хорової капели працівників зв'язку на святкуванні 100-ліття С. Людкевича. 1979 р.  
 З архіву заслуженої хорової капели України «Боян» ім. Є. Вахняка.





Фото 39: Хорової капела працівників зв'язку під керуванням Є. Вахняка на телестудії.  
Запис концертної програми до 100-ліття С. Людкевича. 1979 р.  
З архіву заслуженої хорової капели України «Боян» ім. Є. Вахняка.



Фото 40: Концерт з нагоди 70-ліття Є. Вахняка. Ювіляра вітає А. Кос-Анатольський. 1982 р.  
З архіву заслуженої хорової капели України «Боян» ім. Є. Вахняка.



Фото 41: Концерт з нагоди 70-ліття Є. Вахняка. Ювіляра вітає М. Клесса. 1982 р.  
З архіву заслуженої хорової капели України «Боян» ім. Є. Вахняка.



Фото 42: Концерт хорової капели «Боян» до 120-ліття від дня народження Дениса Січинського.  
24 грудня 1985 р.  
З архіву заслуженої хорової капели України «Боян» ім. Є. Вахняка.





Фото 43: Учасники концерту, присвяченого 120-літтю від дня народження Дениса Січинського.  
24 грудня 1985 р.

З архіву заслуженої хорової капели України «Боян» ім. Є. Вахняка.



Фото 44: Євген Вахняк проводить методичний семінар з викладачами диригентського відділу  
Львівського музично-педагогічного училища ім. Ф. Колесси. 1980-ті рр.

З приватного архіву Михайла Телюка.



Фото 45: Викладачі диригентського відділу Львівського музично-педагогічного училища ім. Ф. Колесси. 1980-ті рр.  
З приватного архіву Михайла Телюка.



Фото 46: На репетиції хорової капели «Боян». 1987 р.  
З архіву заслуженої хорової капели України «Боян» ім. Є. Вахняка.





Фото 47: Виступ капели «Боян» біля пам'ятника Т. Шевченкові у Львові. 1992 р.  
З архіву заслуженої хорової капели України «Боян» ім. Є. Вахняка.



Фото 48: Святкування 150-ліття від дня народження Миколи Лисенка на Співочому полі у Львові.  
З архіву заслуженої хорової капели України «Боян» ім. Є. Вахняка.





Фото 49: Святкування 150-ліття від дня народження Миколи Лисенка на Співочому полі у Львові.  
Євген Вахняк диригує об'єднаним хором.  
З архіву заслуженої хорової капели України «Боян» ім. Є. Вахняка.



Фото 50: Відзначення 5-ї річниці заснування Дяківсько-регентської школи. Львів, 18.02.1996 р.  
Є. Вахняк сидить третій зліва.  
З приватного архіву Михайла Телюка.





Фото 51: Хоровій капелі «Боян» 50 років. Львів, 11 травня 1996 р.  
З архіву заслуженої хорової капели України «Боян» ім. Є. Вахняка.



Фото 52: Похорон Євгена Вахняка.  
Професор Микола Колесса схилився над труною свого учня.  
З архіву заслуженої хорової капели України «Боян» ім. Є. Вахняка.



Фото 53, 54, 55: Постійна експозиція, присвячена Є. Вахняку в Музеї історії Надвірнянщини.  
З приватного архіву автора.



Фото 56: Меморіальна таблиця, встановлена на Будинку культури працівників зв'язку,  
м. Львів вул. Японська, 9.  
З приватного архіву автора.



**Додаток II****Аудіодокументи**

(фото конвертів платівок, аудіофайли на Диску 1)

**Додаток II1.**

Студентський хор Львівської консерваторії ім. М. Лисенка (1971).

[грамплатівка]. Г-33Д-34693-94





33Д 34693-94

## СТУДЕНТСЬКИЙ ХОР ЛЬВІВСЬКОЇ КОНСЕРВАТОРІЇ ІМЕНІ М. ЛИСЕНКА

Керівник **Євген Вахняк**

В золотих загравах, кантата (Є. Вахняк—Р. Братуш)

Сонце ся сховало (обр. С. Людкевича). Я до леса не підзем (лемківські народні співанки)

Сива зозуленька (обр. Ф. Колесси). Вулиця (інші народні пісні)

Ягілочка. В гаю зелененьким (лемківські нар. пісні. Обр. Ф. Колесси)

ОБ'ЄДНАННЯ ХОРУ СТУДЕНТІВ ТА ХОРОВОЇ КАПЕЛИ ЗВ'ЯЗІВЦІВ (1). Солоіст **Ярослав Мелех** (1, 3)  
**Дарія Довбенко** (фортепіано) — І

Звукорежисер **Михайло Пахтер**

Хор студентів Львівської консерваторії давно вже став цікавою творчою лабораторією, в якій виховуються покоління молодих музикантів.

Очолює колектив талановитий диригент-хормейстер Євген Вахняк. Під його керівництвом хор підготував багато концертів з великої кількості різних за формою і стилем творів. Поряд з великими полотнами, як то Мессі Баха, Бетховена, симфонію-кантату «Кавказ» Людкевича, ораторія «Життєнь» Прокоф'єва, кантата «Хустиня» і «Ода пісні» Ревуцького та ін. звучали твори радянських композиторів.

Виконано велику кількість тематичних програм.

Тут ведуться характерні творчі пошуки-різні види розстановки, уклад квіртетам тощо.

Взагалі виконавський стиль хору відзначається світлим, прозорим, а разом насиченим, повнокровним звучанням, гнучкістю, повільністю фраз, чистотою інтонації.

Багато творів виконуються з оригінальними текстами: латинською, італійською, німецькою, грузинською та іншими мовами.

Колектив студентів бере активну участь у громадському житті, виступає перед трудящими на заходах, в селах, на вечорах університетів жуптури, перед воїнами.

**А. Кос-Анатольський**

Апрілевський ордену Леніна завод грампластинок

Арт. 11-5. Цена 90 коп.





## Додаток И2.

Заслужена хорова капела зв'язківців (1973).

[грамплатівка]. Г-33Д-00034719-20



ХОРОВА КАПЕЛА

ЗВ'ЯЗКІВЦІВ

м. ЛЬВІВ

КЕРІВНИК ЄВГЕН ВАХНЯК





33 Д00034719-20

## ЗАСЛУЖЕНА ХОРОВА КАПЕЛА ЗВ'ЯЗКІВЦІВ місто Львів

**ПІСНЯ ПРО ВОЗЗ'ЄДНАННЯ** (С. Людкевич — Т. Одудько)

**ЗАХОДИТ СОНЕЧКО** (Я. Полянський, обр. Є. Вахняк — сл. нар.)

**ЧОТИРИ ВОЛИ ПАСУ Я** (укр. нар. пісня в обр. А. Кос-Анатольського)

**САДОК ВИШНЕВИЙ** (Б. Вахнянин — Т. Шевченко)

Керівник **Євген Вахняк**. Диригент-хормейстер **Ярослав Базів**

Солісти: **Володимир Пержило** (2), **Марія Процев'ят** (3, 4)  
**Дарія Довбенко** — фортепіано (1, 4), без супроводу (2, 3)

Звукорежисер **Михайло Пахтер**

Відомий колектив — Хорова капела зв'язківців з міста Львова, — щойно відзначив своє славне 25-річчя.

Концерти капели прослухало більше мільйона чоловік. За роки існування цей самодіяльний колектив вніс великий вклад у мистецьке життя України. Неодноразово капела виступала в Москві. Її відзначено званням Заслуженої та Народної капели.

У складі хору — дійсно ентузіасти, які багато часу приділяють улюбленій справі.

Капелою досягнуто високого рівня виконавської майстерності. Вона має м'яке, а разом багате фарбами, змістовне, емоцій-

но-виразне, «роменисте» звучання. Вона створює повнокровні художні образи.

Капелу порівнюють з професійними колективами, називають Сестрою «Трембіти», творчою лабораторією львівських композиторів.

З капели пішло у мистецьке життя чимало виконавців.

Очолює хор Євген Вахняк-натхненний музикант, заслужений артист Української РСР, багатий мистецький досвід якого сприяв чималій популярності колективу. Поруч з ним працює молодий здібний музикант — диригент Ярослав Базів.

А. Кос-Анатольський

Апрелевский ордена Ленина завод грампластинок

Арт. 11-2. Цена 60 коп.





## Додаток К

### Відеодокументи

(описи і стенограми телепередач, відеофайли на Дисках 2, 3)

#### Додаток К1.

Відеозапис концерту заслуженої хорової капели «Боян». Диригент Євген Вахняк (1989).

АВА ЛОДТРК. – інв. № R-162.

(Див. Диск 2)

Відеозапис концерту заслуженої хорової капели «Боян» Львівського Будинку культури працівників зв'язку здійснено в концертному залі ім. С. Людкевича Львівської філармонії у 1989 р. для телетрансляції по всій території колишнього СРСР. Диктор Львівського телебачення Роман Лемеха оголошує назви творів російською мовою.

1. (00:00:54) С. Людкевич «Пісня про возз'єднання»  
Партія фортепіано – Дарія Довбенко
2. (00:05:45) М. Вербицький «Тост до Русі»
3. (00:08:58) Вірші Ю. Федьковича, муз. М. Вербицького «Поклін»
4. (00:12:12) Вірші Т. Шевченка, муз. Ф. Колесси «Якби мені черевики»  
Партія фортепіано – Дарія Довбенко
5. (00:16:43) Вірші О. Пушкіна, муз. В. Шебаліна «Зимняя дорога»
6. (00:19:42) Російська народна пісня «Зачем тебя я, милый мой, узнала»  
Солістка – Марія Процев'ят
7. (00:24:40) Вірші М. Шашкевича, муз. В. Матюка «Веснівка»
8. (00:27:50) Вірші Т. Шевченка, муз. Д. Роздольського «Сонце заходить»  
Соліст – Ігор Дулиба
9. (00:32:03) Вірші Л. Глібова, обр. Є. Козака «Стоїть гора высокая»  
Соліст – Степан Вольський
10. (00:38:12) Вірші Г. Ковалю, музика Є. Козака «Вівчарик» (запис 1987 р.)  
Солісти: Марія Процев'ят та Степан Вольський

11. (00:44:30) Українська народна пісня в обробці А. Кос-Анатольського  
«Чотири воли пасу я»  
Солістка – Марія Процев'ят  
(В залі присутній А. Кос-Анатольський. Підходить до сцени, вітає  
диригента, солістку, капелу. Квіти для солістки виносить Олег Цигилик)
12. (00:50:04) А. Кос-Анатольський «Гей, браття опришки» (запис 1989 р.)  
Соліст – С. Вольський  
(В залі присутній А. Кос-Анатольський. Слухає, посміхається, аплодує)
13. (00:56:03) М. Леонтович «Щедрик»
14. (00:57:58) Естонська народна пісня в обр. Ойя «Пісня ткачів»
15. (01:00:05) Вірші Т. Шевченко, муз. Б. Вахнянина «Садок вишневий»  
Солістка – Ольга Хома  
Партія фортепіано – Дарія Довбенко

## Додаток К2.

Телепередача «Майстер срібних тонів. Диригент Євген Вахняк» (1993)

АВА ЛОДТРК. – інв. № R-85.

(Див. Диск 2)

### Опис і стенограма телепередачі

(00:17) Епізод 1: Репетиція капели «Боян» в Будинку культури працівників зв'язку.

Євген Вахняк працює над першою частиною 24-го концерту Д. Бортнянського «Возведох очи мої в гори». Робить зауваження хористам. Показує голосом. Застосовує власний показ голосом. Під час диригування не артикулює устами.

(01:06) Голос за кадром (Любов Козак):

«Майстер срібних тонів» – так писав про свого вчителя і диригента, народного артиста України Олександра Сороку Євген Дмитрович Вахняк – корифей українського хорового мистецтва, хоровий диригент, доцент Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка. Майстром срібних тонів можна назвати й самого Є. Вахняка, який усе своє творче життя присвятив розвитку хорової справи. Він і тепер, на схилі літ не мислить своє життя без хору, без музики.

(02:28) Епізод 2: Є. Вахняк у Шевченківському гаю.

Легка, некваплива, плавна хода. Підходить до церкви з с. Кривки. При виході з храму хреститься, робить поклін. Іде до свого помешкання на вул. Некрасова.

(02:26) Голос за кадром:

Срібні звуки черпав і черпає від природи, від голосів птахів і голосів людей, звичайно. Від тої музичної культури, якою завжди було багате наше місто. Часто ходить до Шевченківського гаю. Не тільки тому, що близько звідси мешкає, а й тому, що має змогу в самоті згадати свого єдиного вірного друга, свою любов і дружину, яка завжди була поряд. Тепер важко згадати скільки доклав зусиль, віддав часу, працюючи з хоровими колективами нашого міста, над чистотою і точністю хорового інтонування, врівноваженістю партій, ансамблевою злагодженістю, тембральним розмаїттям. Ця його подвижницька робота не була марною. Слідами хорової капели «Боян» Будинку культури працівників зв'язку, яка була організована першою з перших у Львові, студентським хором музичного інституту, розвивались і зростали й інші хорові колективи нашого міста, збираючи ті здобутки, традиції, які започаткував Є. Вахняк.

(04:13) Епізод 3: Демонстрація світлин:

Є. Вахняк на Співочому полі (1992); молодий Є. Вахняк серед трембітян в гуцульських строях; Д. Котко; Є. Вахняк з Д. Котком; Вахняк диригує на стадіоні (1952); біля

пам'ятника Шевченкові (здається на Чернечій горі, взимку, напевно до війни); Вахняк з хором «Гомін».

(04:23) Голос за кадром:

Становлення його як митця почалося з праці в капелі «Трембіта» поряд з Д. Котком, О. Сорокою. Близько 100 концертів дала капела «Трембіта» у роки війни. Від Львова до Середньої Азії, через Сочі, Тбілісі, Єреван, Баку і назад до Львова – такий маршрут протягом чотирьох воєнних років. Є. Вахняк був одним із основоположників, спочатку солістом, а згодом диригентом хорової капели. Пам'ятає виступи в Києві, Харкові, Москві – всюди трембітян зустрічали з великою вдячністю і любов'ю. Гартувався перший професійний колектив, гартувався і молодий диригент, який проніс крізь усе своє життя спогади тих літ.

(05:06) Епізод 4: Лекція у ВДМІ ім. М. В. Лисенка.

У кадрі: Руслана Лижичко, Руслана Дробот, Христина Чабан (Бушак) і один (невідомий мені) студент. Вахняк розповідає про зміст духовної музики, про християнські цінності. Сідає за фортепіано, грає і співає. Його голос, незважаючи на вік, свіжий, чистий, сильний.

(05:14) Голос за кадром:

Цікаво проходять групові лекції з хорового диригування у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка. Бо педагог добре знає греку, латину, ціле життя цікавився стародавньою хоровою культурою. Доцент Є. Д. Вахняк виховав не одне покоління хорових диригентів. Вони працюють в багатьох професійних ансамблях і хорах: Буковинському ансамблі пісні і танцю, «Верховині», в Закарпатському народному хорі, Державній чоловічій хоровій капелі ім. Л. Ревуцького, «Думці»; керують хорами Тернополя, Івано-Франківська, Рівного, Львова. Є що передати студентам, які хочуть пізнати секрети майстерності диригента. Кожен хор, як і його керівник іде до художньої істини своїм неповторним шляхом. Таким шляхом Є. Вахняка стало академічне виконавство. Це не тільки манера звукодобуття, а й, перш за все, високий духовний зміст, довершеність музичної форми, врахування традицій, і найкращого, що надбано хоровим виконавством протягом багатьох століть. Близько 15 років керував Є. Вахняк студентським хором, який за часів його, Є. Вахняка, став яскравою виконавською одиницею у республіці. Кожен зі студентів вважав за честь співати у хорі Вахняка. Це була школа майстерності для молодих диригентів, школа пізнання складних творів, їх інтерпретації. Кожен концерт проходив при переповненому залі. Шкода тільки, що зараз немає тієї атмосфери неповторної, зрештою, як і сам час.

(07:11) Епізод 5: Вулицями Львова.

Є. Вахняк і Л. Козак виходять з ВДМІ ім. М. В. Лисенка. Є. Вахняк іде проспектом Шевченка. Та сама легка хода, пряма постава.

(07:53) Голос за кадром:

Кантати, реквієми, хорові поеми – твори високої майстерності були під силу студентській молоді. Можна назвати ще і два вінки «Веснянок» М. Лисенка, «Вулицю» Ф. Колесси, тематичні концерти С. Людкевича, Є. Козака, М. Колесси і багато, багато інших цікавих виступів. Нічого не випадає у непам'ять. Праця Є. Вахняка множитья стоквітню, зачаровуючи, даруючи людям багатоголосся музики і життя.

(08:34) Епізод 5: Демонстрація світлин:

Є. Вахняк і хористи капели «Боян» (серед них, здається, і С. Турчак) із С. Людевичем; А. Кос-Анатольський та С. Людкевич; Є. Вахняк у компанії С. Людкевича та ін.; виступ з капелою «Боян»; капелу «Боян» вітає А. Кос-Анатольський; виступ хору з оркестром; у колі боянівців; Є. Вахняк з І. Гамкалом і, здається, з Б. Антківим; капела «Боян» на сцені філармонії з солісткою М. Процев'ят; фото капели, що на обкладинці книги «І проросте посіяне зерно» В. Лиги.

(08:36) Голос за кадром:

Є. Вахняк вчився вокалу у видатних педагогів та співаків Лідії Улуханової, Соломії Крушельницької, працював поряд з С. Людевичем. А хто співав у хорі – знають його прекрасний голос – тенор. Вчився мистецтву диригування у Музичному інституті ім. М. Лисенка.

(09:07) Багато творчих принципів Д. Котка, О. Сороки перейшли у переконання Вахняка не захоплюватися будь-якими ефектними проявами почуттів, ефектними жестами, які часто полюбують диригенти. Скромність і самокритичність, яка дозволяє не боятися вчитися. Досконале знання передової методики творення звукообразів дозволяє навіть непрофесіоналам співати приємним звуком з багатобарвною палітрою.

(09:17) Епізод 6: Репетиція капели «Боян».

Робота над твором М. Вербицького «Отче наш» a-moll. Є. Вахняк диригує напам'ять, без нот, навіть без пульта. Часом перебільшує показ динаміки присіданням, миттєво реагує на порушення балансу голосів.

(11:16) Епізод 7: В кадрі рукописні партитури хорових творів.

(11:20) Голос за кадром:

Як твори великої форми, так і хорові акварелі – мистецьке уподобання диригента. Основне – домогтися донесення думки до слухача, майстерно оволодіти хоровим співом, щоб навіть найскладніші місця твору лилися невимушено, непомітно для слухачів.

(11:30) Епізод 8: На фортепіано грає концертмейстер капели «Боян» Дарія Довбенко.

(11:38) Голос за кадром:

Окрема сторінка творчості Вахняка – капела «Боян». Співають і працюють тут, переважно, ветерани хорової справи.

(11:58) Епізод 9: Фрагменти концерту з нагоди 80-ліття Є. Вахняка (04.12.1992).

В кадрі: кардинал Мирослав-Іван Любачівський в центральній ложі, на сцені зведений хор Семінарії Святого Духа і чоловічий хор «Благовіст» під керівництвом Володимира Головка. Хористи капели «Боян» сидять на сцені збоку. Потім на сцені хор «Прометей» під керування Ігоря Жука. Ярослав Кендзьор вручає Вахнякові Указ Президента про присвоєння звання народного артиста України. Капела «Боян» на сцені аплодує. Вахняка вітають троє старших (невдомих мені) чоловіків. Хористи капели «Боян» дарують Вахнякові квіти, коровай і велетенський камертон. Привітання зачитує хористка капели Катерина Собко. В кінці концерту Вахняк вклоняється публіці, склавши руки перед собою.

(11:59) Голос за кадром:

Не мислять її учасники себе без засновника і художнього керівника. Скільки проспівано за ці роки?! Свої нові твори довіряли капелі А. Кос-Анатольський, Є. Козак, Р. Сімович, М. Колесса. Зараз звучать і духовні твори, духовна музика, яку Є. Вахняк знає добре ще з часів навчання у Львівській духовній семінарії. Майстерне виконання хором пісень українських авторів, старовинних творів захоплює злитністю голосів. Чим приваблює ветеранів хору спів у капелі? Може звичкою? Пошаною до імені митця? Тим, що дарують вони людям радість пізнання прекрасного. Звичайно, що не тільки цим. Є щось глибше у тому відчутті, коли під чарівним рухом диригента народжується той спів, щирий і зворушливий, особливий, який можна відтворити тільки гуртом. Корифею хорової справи Є. Вахняку присвоєно звання народного артиста України. Міць і ніжність, щемливість і поривання – усі ці почуття, які живуть на сцені, якими живуть хористи, народжуються у серці Є. Вахняка.

Далі у телепередачі вміщено записи окремих концертних номерів у виконанні капели «Боян», записаних у 1987, 1989, 1992 роках.

1. (14:15) Вірші Т. Шевченка, обробка Є. Козака «Думи мої» (запис 1987 р.)  
(В залі серед глядачів сидять Є. Козак та А. Кос-Анатольський).
2. (20:23) Вірші Г. Ковалю, музика Є. Козака «Вівчарик» (запис 1987 р.)  
Солісти: Любов Голинська та Степан Вольський

3. (25:37) Вірші Л. Глібова, обр. Є. Козака «Стоїть гора високая» (запис 1987 р.)  
Соліст – С. Вольський
4. (30:34) Вірші Т. Шевченка, муз. Ф. Колесси «Якби мені черевики»  
(запис 1989 р.)  
Партія фортепіано – Дарія Довбенко
5. (34:31) Вірші М. Шашкевича, муз. В. Матюка «Веснівка» (запис 1989 р.)
6. (36:55) А. Кос-Анатольський «Чотири воли пасу я» (запис 1989 р.)  
Солістка – Марія Процев'ят  
(В залі присутній А. Кос-Анатольський)
7. (41:01) А. Кос-Анатольський «Гей, браття опришки» (запис 1989 р.)  
Соліст – С. Вольський  
(В залі присутній А. Кос-Анатольський)
8. (45:56) В. Матюк, обр. А. Кос-Анатольського «Родимий краю» (запис 1992 р.)  
Партія фортепіано – Дарія Довбенко
9. (49:09) Обр. М. Колесси «Гей видно село» (запис 1992 р.)  
(Серед хористів: Надія Кос, Василь Яциняк)
10. (51:13) М. Леонтович «Ой зійшла зоря» (запис 1992 р.)  
Соліст – Степан Тарасович  
(Серед хористів: Дарія Стефанишин, Л. Хоманчук)
11. (54:33) Заключне слово Є. Вахняка на концерті з нагоди його 80-ліття:

«Пісня – це сила велика. Велика сила. І ми виховані на пісні. Наша оця старша генерація вихована ще на церковному співі здавна і тому вона так любить пісню, так вона любить хор, бо церква дуже багато дала для цього. Я тому хочу подякувати, всім, всім, всім якнайсердечнійше, якнайтеплійше, якнайщирійше. Хочу всім подякувати від усього серця, від усеї душі, що мою скромну особу так сьогодні привітали і побажати всім Божого благословення, нашої неньки Матері Божої Богородиці, і побажати всім всіх благодатей, всякого добра, щастя, здоров'я, радості, правдивої радості, многая літа на славу нашій неньці Україні».

### Додаток КЗ.

Телепередача «У мажорі і мінорі. Борис Кудрик». Частина 2.

АВА ЛОДТРК. – інв. № R-58/3.

(Див. Диск 3)

#### Стенограма фрагмента телепередачі

(03:27) **Євген Вахняк:** Він (Борис Кудрик) приходив до Богословської академії у Львові і тут він викладав у нас історію української церковної музики. Прекрасний викладач. Знаменита пам'ять. Він, наприклад, міг згадати якогось композитора, не дуже популярного (відомого). [...] Прекрасно знав і день, і рік народження – пам'ять феноменальна. Він як викладав історію української церковної музики, то багато давав різних відомостей, завжди все читав напам'ять і дуже добре можна було за ним конспектувати. Крім того, він був прекрасним піаністом, але викладав більше теоретичні дисципліни – сольфеджіо та інші. Борис Кудрик – це була людина прекрасна, дуже делікатна, ніжна, «з голубиним серцем», як то кажуть. Надзвичайно побожний і релігійний. Часто можна було його побачити, як він в церкві перед іконою Матінки Божої молився... Він був людиною надзвичайною [...], був обдарований прикметами (якостями) незвичайного педагога, музиканта, композитора.

Щодо композиції його, то він прихильник, так би сказати, класичного напрямку. Він не старався шукати більш модерних [засобів], так як це наші інші композитори старалися шукати, такі як З. Лисько, навіть наш Микола Філяретович Колесса любить в гармонії щось такого новенького шукати. Кудрик притримувався більш класичного стилю, але, все таки, його твори були оригінальні. Він не те, щоби спирався на якусь архаїчну гармонію, але він більше тримався такого напрямку післяромантичного, можна сказати. Він часто приходив до нас до Богословської академії і любив свої твори порадити (порекомендувати), але це робив дуже скромно, делікатно. І там тоді працював з хором Якуб'як Василь – мій товариш ще з Коломийської шкільної гімназійної лавки, батько того Якуб'яка (Яреми), який працює в консерваторії. Він був дуже знаменитий музикант, мав прекрасний слух і керував хором питомців. Я собі пригадую такий момент, як Б. Кудрик приніс свій твір, це мабуть був той твір, який тепер, мабуть, подають за якийсь інший, але це його музика – «Зродились ми» (наспівує). Там такий пульс динамічний, там такі гарні слова в кінці: «Бо плач не дав свободи ще нікому, а хто борець – той здобуває світ». Отже, як Якуб'як заспівав, – а хор був дуже здібний, бо майже всі читали з листа, концерти Бортнянського могли читати з листа, – після того як ми заспівали дуже добре йому цей твір, – він був дуже сердечний чоловік, такий прямий, – він зараз (відразу) Якуб'яка обняв, подякував йому і нам всім подякував, що йому виконали так гарно цей твір.



#### Додаток К4.

Телепередача «Акорди. Марія Процев'ят». Частина 1.

АВА ЛОДТРК. – інв. № R-163.

(Див. Диск 3)

Час створення телепередачі не вказаний. Судячи із змісту, вона записана між червнем 2006 р. (після концерту з нагоди 60-ліття капели «Боян») та днем смерті Івана Небожинського

#### Стенограм фрагмента телепередачі

(08:22) М. Процев'ят розповідає про Є. Вахняка:

Мусимо згадати цю постать Євгена Дмитровича Вахняка, бо коли я вчилася в музпеді – він там викладав. Я закінчила музично-педагогічне училище, а він пішов в консерваторію працювати. І зразу він був завкафедрою музично-педагогічного відділу, тобто кафедри, він викладав хорове диригування, а потім ще мав і студентський хор. А як тільки він почав працювати із студентським хором, то всі великі форми...

Дуже тоді студентський хор був на висоті, ні один державний іспит, ні один концерт, ні одні конкурси – це такі, як колись виставлялися студентські хори різних консерваторій тодішнього СРСР, обов'язково була велика форма – це концерти Бортнянського, це Бах, Бетовен, це Перголезі, це і Верді і Моцарта, зрештою, і Дично «Червона калина», Скорик «Людина», Шипановського... Скорик «Людина» – моє виконання було перше. Там невеличке соло, але все ж таки... Нарешті, триптих М. Колесси («Гей, зелена Буковина») про гуцулку Олену, де я з Павлом Кармалюком співала, також ми... Тобто, тодішній хор студентський не існував без тих великих форм. І так якось я «втягнулася», що мені здавалося, що я не просто камерна співачка, а я вже співачка великих ораторійних форм.

Цікавий для мене був твір «Стабат Матер» Дворжака. Там для сопрано дуже гарна, вигідна партія, є де показатися і з М. Колессою було цікаво співати. Я пам'ятаю такі моменти, що для сопрано написано досить важкувато теситурно і, наприклад, одна висока нота може тягнутися 16 тактів, і треба на три п'яно. І я любила тим, і навіть М.Ф. Трохи гнівався, чому я не дивлюся на його диригентську паличку, тільки в зал і не хочу його вступів бачити? А я потім тільки пояснювала, що: «М.Ф., вас не можна не бачити. Я все бачу, тільки хочу показати, що я вмію співати без диригентської палички, що я все чую і все розумію».

(17:30) Коли я була студенткою, коли я прийшла на перший курс зовсім без підготовки, то прийшовши в хор, а тоді вів хор Є. Д. Вахняк, я побачила яка це велика

особистість неповторна. Я була настільки захоплена, що мені здавалося, що весь світ тоді музичний вмістився у ньому.

По диригуванню я вчилася у прекрасного викладача [...] Івана Небожинського. Я пам'ятаю той час, коли я вже закінчувала на четвертому курсі і в нас диригування – це був профільюючий предмет. На державному іспиті ми співали Роздольського «Сонце заходить», тобто це була дипломна робота моя, а солістом був мій викладач Іван Небожинський. В нього був прекрасний баритон.

Щодо згадок ще як студентства... Фестиваль молоді і студентів – перший і єдиний фестиваль, ото власне мене якраз помітив Євген Дмитрович на першому курсі і відразу запросив до капели, я була просто щаслива. Не знаючи музичної грамоти і зразу щоб тебе запросили солісткою – це для мене було щось таке високе і велике, що просто я вважала, що то для моєї честі недоступне, як музиканта, перш за все. Але бачите, якось сталося так, що ми одне одного дуже добре розуміли. Євген Дмитрович мене любив як співачку, може як тоді й молоду особу. Я маю на увазі, що я дуже старалася все зробити, що він скаже, все повторити, що він сказав, те, що може було не так. Я просто, знаєте, дивилася на нього як на людину, яка може мені багато дати у житті. Я іноді дивувалася як Євген Дмитрович відгадує який твір мені дати. «Чотири воли» написані для меццо-сопрано, а насправді я нормальне ліричне сопрано. І так було дуже часто, що я могла і баритонове соло заспівати, і давав тенорове соло. Я ще пам'ятаю такий момент, що одного разу сказала: «Євген Дмитрович, я вже так багато співаю «Чотири воли», мені вже здається, що... в дитинстві ми колись казали, що світ стоїть на черепасі, а тепер мені здається, що на чотирьох волах».

Неможливо порахувати скільки разів я співала ці «Чотири воли», але неможливо було повторити, те що було попередньо заспівано. Ніколи! Особливо, коли я співала з Євгеном Дмитровичем. Він піднімав свої руки і щось творилося таке, що кожен раз були нові образи, нові творчі натхнення і неможливо було повторити те, що ми співали до тих пір.

(24:27) Американська фірма «Рекорд» і, спеціально приїздила московська фірма «Мелодія»... Я тоді заспівала і «Сонце заходить» і «Чотири воли»... І тоді якраз я мусіла ці соло виконати бо Євген Дмитрович дуже надіявся, що...

Любов Козак: І ця плита побачила американський континент?

Марія Процев'ят: Так. І що найдивніше, що я цього не знала, а А. Й. Кос-Анатольський прийшов до мене сам додому і каже: «Так, тепер поцілуй мене в руку, тому що я приніс тобі таку платівку, що тобі і не снилося». Я розгортаю і дивляся – США, «Рекорд». І каже: «Українська діаспора і не тільки, а весь американський світ без кінця слухає твою пісню».

Любов Козак: І ви маєте цей примірник?

Марія Процев'ят: Маю. І я кажу, Анатолій Йосипович, не тільки мій спів, але саме ваш твір, бо якби не ваш твір, і не було би цієї платівки.

### Додаток К5.

Телепередача «Маестро Євген Вахняк». 2 ч. (2013)

АВА ЛОДТРК. – інв. №№ R-340, R-341.

(Див. Диск 3)

Телепередачу створено на державне замовлення ЛОДТРК 2013 р. (До 100-річчя Є. Вахняка)

Вибране зі стенограми

Частина 1.

Прологом до телепередачі є слова Є. Вахняка, сказані ним наприкінці концерту з нагоди його 80-ліття (1992 р.): «Пісня – це сила велика. Велика сила. І ми виховані на пісні. Наша оця старша генерація вихована ще на церковному співі здавна і тому вона так любить пісню, так вона любить хор...».

(00:21) **Любов Козак** (голос за кадром):

[Євген Вахняк] був диригентом високої проби. І міг би хизуватися, що є одним з засновників професійної капели «Трембіта», а також чоловічого хору «Гомін», організатором аматорського хору «Боян», диригентом студентського консерваторського хору, котрий порівнювали з професійними колективами. Та Євген Вахняк був настільки скромною та інтелігентною особою, що усі довкола вважали за честь вчитися у нього, чи співати в його капелі, чи просто спілкуватися з цією непересічною людиною і не відчувати тієї дистанції, котру мав би тримати професор, народний артист України, знавець української хорової творчості.

Його дітище – хорова капела, котрій він придумав назву «Боян» і відстояв її у численних диспутах, від початку створення і до останнього звіту-концерту складалася з його однодумців, прихильників, музикантів та аматорів, котрим була небайдужа доля українського національного мистецтва, як і маестру.

(01:13) **Надія Кос** – завідувач відділу хорового диригування Львівського музичного училища ім. С. Людкевича:

На концертах, які відбувалися в цьому прекрасному концертному залі [ім. С. Людкевича] завжди був повний аншлаг. Завжди в ложі сидів професор Станіслав Людкевич, Євген Козак, Ісак Паїн, Анатоль Кос-Анатольський, директор філармонії пан Кулій. І коли ми мали перед концертом таку репетицію вже на сцені філармонії, ну, люди так трошки ще розслаблені, ще неорганізовані, а Євген Дмитрович завжди збирав своєю енергетикою внутрішньою нас всіх і казав: «Пам'ятай, що тут буде

сидіти Станіслав Людкевич! Ти на нього співай!» І це відразу людей мобілізувало. Це дійсно були неповторні концерти. І я собі пригадую прекрасний репертуар. А найбільше я пам'ятаю... я якраз стояла навпроти Євгена Дмитровича на сцені, і я дуже чітко бачила його погляд, я дуже тонко відчувала його внутрішній задум, його порух душі.

Євген Дмитрович на сцені – це був зовсім інший чоловік, як на репетиції. Це був насправду великий артист. Я завжди після концерту йшла під великим враженням від самої особистості диригента, від його благородства душі, від його інтенсивної праці над твором і над великою відповідальністю, яку він відчував за виконання цього твору. І це були неповторні миті.

**(04:28) Любов Козак:**

Я пригадую 100-річчя, ви згадали його, і ви, вахняківці, давали сольний концерт! Був «Кавказ», а на другий день був сольний концерт і слухав його, уважно вислухав столітній Станіслав Пилипович.

**(04:40) Надія Кос:**

Ви знаєте, оця підготовка до концертів ювілейних – це була особлива аура під час репетицій, це особлива відповідальність і любов Євгена Дмитровича до тих композиторів. В сольному концерті до 100-річчя С. Людкевича прозвучали твори такі, які до сьогоднішнього дня не звучать. «У тієї Катерини» – ще як тоді співалося, в 1989 р., по нинішній день ніхто того твору не піднімає, а це підняв Євген Дмитрович. І ще такі твори, які не є прості до виконання, а Євген Дмитрович мав ту відвагу і віру у виконавців.

Хоч то був самодіяльний колектив, але я хочу сказати, що в тому самодіяльному колективі були надзвичайно талановиті, здібні, музикальні люди. Вони працювали в різних професіях, але така їх душа була музикальна, що вони знали партитуру напам'ять. І вони знали і за тенора, і за баса, і за альту, і за сопрано – де би вони не співали. І тому Євген Дмитрович мав велику віру в той колектив. І ту любов, яку він посилав до тих людей і віру в них – вони йому то віддавали і вони ніколи його не підводили. Дуже люди були відповідальні і такі обов'язкові люди, і переживали за то, і дуже тішились тими концертами. Були горді, що вони співають...

То ж, властиво, до 100-ліття прозвучала тільки кантата-симфонія «Кавказ» в той день, який був такий дуже офіційний, а на другий день – то була зовсім інша атмосфера, то були зовсім інші люди – це були люди, які завжди приходили на концерти, які давав Євген Дмитрович і тому була зовсім інша атмосфера і нам дуже приємно співалося. Ті, хто співав той концерт до сьогоднішнього дня є під враженнями – тішимося і гордимися, що ми брали участь у такому великому і величному концерті.

Ну, а ще треба згадати який був прекрасний концерт до святкування Є. Козака, А. Кос-Анатольського...

(09:52) **Марія Процев'ят** – заслужена артистка України:

Мусимо згадати цю постать Є. Д. Вахняка, бо коли я вчилася в музпеді – він там викладав. Я закінчила музично-педагогічне училище, а він пішов в консерваторію працювати. І зразу він був завкафедрою музично-педагогічного відділу, тобто кафедри, він викладав хорове диригування, а потім ще мав і студентський хор. А як тільки він почав працювати із студентським хором, то всі великі форми (дуже тоді студентський хор був на висоті, обов'язково велика форма мала бути – це концерти Бортнянського, це Бах, Бетовен, це Перголезі, це і Верді і Моцарта, зрештою і Дично «Червона калина», Скорик «Людина»). Цікавим твором для мене була «Стабат Матер» Дворжака. Прийшовши в хор, а тоді вів хор Євген Дмитрович Вахняк, я побачила яка це велика особистість, неповторна. Я була настільки захоплена, що мені здавалося, що весь світ тоді музичний вмістився у ньому.

Неможливо порахувати скільки разів я співала ці «Чотири воли», але неможливо було повторити, те що було попередньо заспівано. Ніколи! Особливо, коли я співала з Євгеном Дмитровичем. Він піднімав свої руки і щось творилося таке, що кожен раз були нові образи, нові творчі натхнення і неможливо було повторити те, що ми співали до тих пір.

(13:00) **Зиновій Демцюх** – заслужений працівник культури України, доцент:

Євген Дмитрович Вахняк, наш дорогий вчитель, маестро – це ціла епоха в історії нашої хорової культури. Його внесок у скарбницю українського мистецтва є дуже вагомим. Хто виховувався і виростав в його академії співу, той ніколи не забуде його славного, видатного імені. Мені в житті дуже пощастило. Крізь усе життя я проніс школу Євгена Дмитровича Вахняка. Спочатку я навчався в нього в музпедучилищі славному, згодом в консерваторії, де він керував і там, і там мішаним хором, багато літ поспіль я співав в заслуженій хоровій капелі «Боян», яка зараз носить його світле ім'я.

Це надзвичайно цікава і багатогранна постать в хоровому світі. Одне тільки послухати було як він співає, яка експресія і енергетика голосу, який красивий тембр драматичного тенора. Я ніколи не забуду ще в музпедучилищі в 1960 р., коли я був тоді ще студентом першого курсу, як ми зачаровано слухали як він показує нам як треба співати «Тече вода в синє море» Б. Лятошинського. Він мав такий широкий діапазон, адже він готовився як оперний співак, він думав бути оперним співаком, але доля його повернула трошки інакше, і ця праця його не пропала даремно, бо він міг використати свій прекрасний голос потім для того, щоб показати як треба співати в хорі. Отже, я вертаюся до того як він працював над твором «Тече вода в синє море». Він показував прекрасно і сопранам, де дуже висока теситура

і високі ноти, і він прекрасно міг показати басовій партії, зокрема, там де басса-остінато мають співати баса-октавісти, і він показував (драматичний тенор) як потрібно октавістові звучати в цьому творі. І це унікальна постать в нашому мистецтві ще й в тому розумінні, що він був прекрасним, чи не найкращим інтерпретатором творів галицьких композиторів. Галицьких композиторів співати не так просто, оскільки форма дуже часто є наскрізна і дуже часто виписана певними епізодами, і вміти ті епізоди органічно об'єднати в одне ціле – то міг тільки Вахняк. Своєю інтуїцією, своїми знаннями, він це настільки робив, відчуючи драматургію твору, що я більше подібного нічого не знаю. Є прекрасні інтерпретатори і сьогодні, і були, але щодо музики галицьких композиторів, то він просто був неперевершений.

(17:10) **Василь Яциняк** – народний артист України:

Передусім хочу сказати, що Євген Дмитрович Вахняк – це надзвичайно визначна особистість в українській культурі і, конкретно, в українській хоровій музиці. Євген Дмитрович Вахняк, заслужена хорова капела «Боян»... Я попав студентом, поступив в 1972 р. в консерваторію, тепер музична академія ім. Лисенка. А в 1973 р. я вже співав в «Бояні». Що мене і таких як я дітей (я з Прикарпаття, Долина, Болехів, гори, Карпати), що нас вразило? А вчився я перед тим на Валовій в музпедучилищі в учнів Євгена Дмитровича, в Євгена Федоренка – талановитого хормейстера від Бога, який дуже шанував... якраз через Федоренка, через Завойського – то були викладачі від Бога, то були скромні люди, некар'єристи... і ми вчилися плекати ту хорову справу вже в учнів Є. Вахняка. А поступивши в консерваторію я попав в «Боян».

Що мене вражало? Є. Д. – це був дуже імпульсивний, динамічний, емоційний, експресивний диригент страшенно... він був дуже артистичний, харизматичний, він зал міг підняти багатотисячний своїм якраз диригуванням, своєю аурую. Розумієте? Це – від Бога. То був харизматичний хормейстер. Це перше. Друге. Він дуже любив обробку української народної пісні, сам писав.. Він дуже любив Леонтовича... Він казав: «Розумієте, українська пісня народна – вона має свій одяг. З Поділля – такий одяг, з Гуцульщини, з Бойківщини – такий одяг. Він її «одягав» своїм інтелектом, своєю уявою, своїм талантом. Він кожен пісню «одягав» в «одяг» тембральною звуковою палітрою, динамічним наскрізним розвитком. Він дуже любив наскрізний динамічний розвиток.

(21:03) **Любов Козак:**

Євген Вахняк належав до генерації передової української інтелігенції, виростав і виховувався в поважній родині. Мама Мінодора добре грала на фортепіано, він у неї вчився.

Батько Дмитро був парохом (насправді – сотрудником) в Надвірній, а згодом в селі Станіславського повіту. В родині було п'ятеро дітей.

Музичне життя в Коломиї, де вчився в гімназії мали Геньо, так його називали, благотворно вплинуло на формування майбутнього музиканта.

Згодом Євген вчиться у Львівській духовній академії, ректором якої був Йосиф Сліпий. Співає в хорі. Вступив до Музичого інституту ім. Лисенка на вокальний факультет, а потім до Львівської консерваторії на диригентський факультет до професора М. Колесси і відвідує лекції знаменитого композитора В. Барвінського. Міцні, ґрунтовні знання допомогли йому в подальшій роботі з капелою «Боян». Хоча Євген і сам був молодим, а співаки Люба Дімант, Марія та Мирослав Фікташі відчували в ньому великий потенціал справжнього керівника. Капела зв'язку мала два строї: український народний одяг та форма професійних зв'язківців. Згодом академічні класичні костюми з елементами вишивки стали домінуючими у вахняківців. А ця фотографія з 1957 р. вона дуже цікава і зроблена на Фестивалі молоді і студентів в Києві. Критика в той час писала: «Виконавська майстерність Львівського хору зв'язківців на рівні найкращих колективів України». І хоча на Всесвітній фестивалі у Москві капела не поїхала, дуже почесним було друге місце (насправді – третє).

Справжніми помічниками маестро і друзями на все життя стали Дарія Довбенко – його незмінний піаніст і концертмейстер та Ярослав Базів – другий диригент. А молоді диригенти, викладачі Львівського музпедучилища завжди при зустрічі висловлювали слова подяки своєму маестру.

**(22:40) Надія Кос:**

Я завжди згадую, якось недавно я по радіо слухаю – звучить «Стоїть гора високая». Таке виконання, таке прекрасне виконання. Думаю: «Що за професійний колектив?» Таке тембральне розмаїття, така динаміка, така агогіка, інтерпретація твору. Закінчився твір. Диктор оголошує: «Ви прослухали твір Є. Козака «Стоїть гора високая» у виконанні заслуженої хорової капели працівників зв'язку. Диригент – Євген Вахняк». Я була вражена. Хоч я співала той твір, але, знаєте, по радіо... і то був прекрасний... і з віддалі часу. І не раз я сиджу тепер в філармонії в залі і я шукаю тих давних часів. Я хочу чути оту повноту звуку, ті барви звукові, не тільки ноти виконані. Я хочу почути душу пісні, яку вкладає композитор і автор слів. І це власне було дуже, дуже властиве для Євгена Дмитровича.

**(24:08) Євген Вахняк (архівний відеозапис):**

«Що було характерне і особливе для Євгена Теодоровича (Козака) – це те, що він дуже клопітливо відточував усі деталі своєї партитури. Поминувши те, що його пісні дуже популярні, що вони дуже мелодійні, що вони написані з великим смаком і знанням хорової



фактури. Але, крім того, він ще дуже педантично випрацьовував усі деталі, усі, можна сказати, «мікроелементи» тієї партитури, в якій він старався відточувати дуже тонко кожен окрему фразу. І це власне для нього характерне. Часом його не задовольняли деякі попередні варіанти його обробках чи в оригінальних творів голосоведіння тощо, і він завжди повертався ще до цього та довго, доки він вже абсолютно не був повністю задоволений цією своєю роботою».

## Частина 2.

(03:12) **Євген Олегович Вахняк** (племінник і похресник диригента):

Я думаю, що ім'я Євген Вахняк надав мені сто відсотків мій стрийко. Тому, що він був, так би мовити, такою «іконою» в нашій сім'ї. Наша сім'я жила в провінції, в місті, де народився Євген Дмитрович, навіть батьки в свій час задумували мені музичну кар'єру, правда я вирішив, що математика мені більше підійде і поступив в політехнічний. А ім'я, мабуть, я думаю, що на сто відсотків приніс мені Євген Дмитрович.

Почну з того, що він мені близький, по-перше, як людина, може навіть не стільки як родич, а як постать не в музичному сенсі слова, тому що я не професіонал, я інженер за освітою. Він мені близький, тому що, я жив у нього близько року і такої світлої, такої інтелігентної, такої тактовної, такої ерудованої, едукованої особи як стрийко я в своєму житті більше не зустрічав. Жив я в нього на Некрасова в тій хаті. Потім після того жив там мій брат, який теж вчився в політехніці. З особою стрийка в мене одна, як мені здається, найкраща асоціація, це «світла людина». Він був особою релігійною, але релігійність в нього виходила з душі. Він особою був дуже інтелігентною, але була не вироблена інтелігентність, а вроджена інтелігентність. Він ніколи не дозволив би собі, що він чимось кращий, чимось вищий, чимось достойніший від інших. Він ніколи би не дозволив собі сидіти в присутності дами, він ніколи не опускався до того, щоб не допомогти комусь, він ніколи не опускався до того, щоб показати якусь мінімальну зверхність в будь-якому плані, чи то в професійному, чи в побутовому. Оцим, власне, мені найбільше пам'ятається стрийко.

Коли вже тети (Теодозії – дружини Є. Вахняка) не стало, і стрийко вже був у дуже похилому віці, то в кімнаті, де вона проводила свої останні дні просто був такий, знаєте, музей. Кожна річ її стояла на певному визначеному місці, її ніхто не міг звідти зрушити, біля неї на сон чуть не молилось – такий невеличкий був «пантеон», але це було дуже-дуже ніжно, дуже по-людськи, дуже високо навіть. Тому що не кожен здатен любити так, не в кожній сім'ї можуть бути такі фантастичні гармонійні стосунки.

(08:23) Мені здається, що музика може була, так би мовити, ну не вторинним, а похідним, тому що поезія була в душі. Він прекрасно, по-перше, знав літературу, поезію як літературу. Він міг цитувати напам'ять поетів, які були навіть маловідомі, не кажучи вже про Шевченка. Допустим, тому що він мені цитував «Катерину» на есперанто з пам'яті. То було просто надзвичайно цікаво. Він знав близько шести мов і есперанто в тому числі. Ну, не знаю наскільки фундаментально, але те, що він добре володів німецькою, французькою, а потім і англійською мовою, вже не кажучи про слов'янські мови – російську та польську, чи то, що його вчили в гімназії, тобто латинь і грецьку – він знав досконально ті мови. Ще раз відносно поезії. Просто він був поетичною особою і, мабуть, воно виливалось потім і в музиці.

(10:40) **Володимир Лига** – ветеран капели «Боян»:

Він (С. Вахняк) дуже цікаво проводив репетиції. І це нас всіх вабило, ми йшли на репетицію як на свято. Студенти консерваторії і музучилищ ішли, щоб щось навчитись у того видатного маестро, видатного диригента, а ми, аматори, йшли і черпали любов до співу і багато дечого від нього могли перейняти, бо він не тільки вчив нас хорового співу, а він на нас міг якось впливати духовно, він формував на ідейно, духовно, інтелектуально, і ми дійсно йшли на ту репетицію як на свято. Він дуже цікаво проводив репетиції. Завжди був підтягнутий, педантичний, і коли заходив в репетиційний зал – привітався, ше була внего така звичка роздягнутися з плаща – і то цілий ритуал, як він вішав на крісло свій плащ, а зверху ставив шапку. І так робив, що здавалося, начебто хтось сидить на тому кріслі. Це людина була високої культури, великих знань. Бо він не тільки знав музику, знав історію, знав поезію і знав німецьку мову перфект, знав латину, греку, і як щось хотів пояснити дохідливо, то він спочатку говорив якусь філософську фразу якогось філософа латиною і тоді розвивав свою думку. Для нас це було дуже цікаво. Завжди ставав перед пультом і, усміхнувшись, казав: «Ну то, приступаємо...». Вмів і мав свою якусь тактику, свою школу розспівування. От... Ніхто так не міг працювати як він, щоб коли розспівувався хор. Коли проводив репетицію, завжди щось міг дотепного сказати. Ніби всерйоз... і дохідливо, щоб ми всі розуміли. В хорі було біля 60-70 відсотків хористів, які не знали нот і не були музично грамотні, але вони мали прекрасні голоси, поставлені голоси як професійні співаки. І він мусів це все пояснити дохідливо, щоби домогтися того звучання, яке він хотів, щоби капела заспівала. Пригадується, він не раз жартами міг сказати: «Ну! Баси! Ви мені не давайте на форте такий білий звук, не співайте мені таким звуком. Ви мені дайте такий звук, щоб над ним капелюшок висів». То значить, щоб був закритий звук, в якому є метал.

Люди називали нас «вахняківці». І як питали: «Де співаєш?» – У Вахняка. Це була його школа диригентська і тому так і говорили «вахняківці». Це був видатний диригент, я би

сказав, наче художник, він відтворював на сцені образ, як художник пише картину, так він відтворював образ цього задуму композитора і старався до деталей відпрацювати то, що задумав композитор.

(17:30) **Любов Козак:**

Маестро, відчувачи зміни в непростій політичній ситуації країни мав відвагу пропагувати твори заборонених композиторів, поетів, щоб музика їх не зникла, щоб її пам'ятали і сучасники, і нащадки. Твори В. Матюка, М. Вербицького, Д. Січинського стали постійними в репертуарі «Бояна». Диригент ніби замальовував обробками сучасних композиторів, що мали статус радянських авторів. Він створив свій хоровий театр.

(26:10) **Володимир Лига:**

Євген Дмитрович заохочував нас, хористів, своїм репертуаром. Він підбирав дуже цікавий репертуар і готовив від творів народної пісні в обробках композиторів до великих полотен класичної музики – поеми, кантати, навіть mesi ми співали західноєвропейських композиторів, а це ж вважався не професійний колектив, а аматорський колектив. І тому, можливо, коли ми давали концерти і в Києві, і в Москві оцінили цю роботу його з тим непрофесійним колективом і йому присвоїли звання заслуженого артиста України, а потім капелі присвоїли звання, **аматорській** самодіяльній капелі присвоїли звання заслуженої хорової капели України. Це рідкісне явище, щоб аматорський колектив був заслужений хоровий колектив.

Відносно його техніки диригування. Всі ці студенти, які приходили, то власне переймали в нього ту техніку диригування. Пригадую, вийшли з капели такі диригенти, як народний артист СРСР Стефан Турчак, народні артисти України, які потім очолили видатні колективи: Кушніренко, Гамкало; заслужені артисти: Попенко, Жук – дуже багато таких тодішніх студентів, які потім очолили провідні професійні колективи України. Всі вони старалися наслідувати його методи диригування і тому дехто казав, що є, так звана, школа диригування Вахняка. А львівські композитори називали капелу свою «лабораторією», бо ми вперше виконували твори А. Кос-Анатольського, М. Колесси, Є. Козака.

**Диск 1:**

**Додаток З. Фотодокументи.**

**Додаток И. Аудіодокументи.**

**Додаток И1.**

Студентський хор Львівської консерваторії ім. М. Лисенка (1971).

[грамплатівка]. Г-33Д-34693-94

**Додаток И2.**

Заслужена хорова капела зв'язківців (1973).

[грамплатівка]. Г-33Д-00034719-20

**Диск 2:****Додаток К. Відеодокументи.****Додаток К1.**

Концерт заслуженої хорової капели «Боян». Диригент Євген Вахняк. (1989).

АВА ЛОДТРК. – інв. № R-162.

**Додаток К2.**

Телепередача «Майстер срібних тонів. Диригент Євген Вахняк». (1993).

АВА ЛОДТРК. – інв. № R-85.

**Диск 3:****Додаток К. Відеодокументи.****Додаток К3.**

Телепередача «У мажорі і мінорі. Борис Кудрик». Частина 2.

АВА ЛОДТРК. – інв. № R-58/3.

**Додаток К4.**

Телепередача «Акорди. Марія Процев'ят». Частина перша.

АВА ЛОДТРК. – інв № R-163.

**Додаток К5.**

Телепередача «Маестро Євген Вахняк». 2 ч. (2013)

АВА ЛОДТРК. – інв. №№ R-340, R-341.