

Міністерство культури України
Департамент з питань культури, національностей та релігій
Львівської обласної державної адміністрації
Відділ культури та мистецтв виконавчих органів Дрогобицької міської ради
Львівське обласне відділення Національної всеукраїнської музичної спілки
Дрогобицький музичний коледж імені Василя Барвінського
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка
Інститут музичного мистецтва

130-ій річниці від дня народження Василя Барвінського присвячується

«МУЗИЧНА УКРАЇНКА»
*(композитори України у парадигмі
світової музичної культури)*

Збірник тез
Всеукраїнської науково-практичної конференції

15 лютого 2018 року
м. Дрогобич

Редактор-упорядник
Ольга Сенік

Львів
Растр-7
2018

УДК 78:7.071.1](477)(09)(06)
М 89

*Рекомендовано до друку Педагогічною радою
Дрогобицького музичного коледжу
імені Василя Барвінського
(протокол №2 від 12 січня 2018 року)*

Музична Україніка (композитори України у парадигмі світової музичної культури : збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції (ДМК ім. В. Барвінського, 15 лютого 2018 р., м. Дрогобич) / [редактор-упорядник О.Сеник]. – Львів, «Растр-7», 2018 - 144 с.

У збірнику вміщено тези учасників Всеукраїнської науково-практичної конференції «Музична Україніка (композитори України у парадигмі світової музичної культури)» із присвятою 130-річчю від дня народження Василя Барвінського, ім'я якого носить Дрогобицька музична інституція. Свої наукові дописи пропонують наукова спільнота України, а також викладачі початкових та середніх спеціалізованих мистецьких навчальних закладів. В матеріалах висвітлено різновекторні аспекти композиторської творчості митців-сучасників та композиторів, твори яких ідентифікуються як «золотий фонд» України, а також роль українського інструментального мистецтва у збереженні етногенетичної пам'яті.

Видання адресоване науковцям, викладачам та студентам музичних ВНЗ, а також усім, хто цікавиться композиторськими тенденціями митців України від минулих часів до сьогодення.

ISBN 978-617-7497-53-9

Рецензенти:

Садова Людмила Іванівна – кандидат мистецтвознавства, викладач-методист відділу спеціального фортепіано Дрогобицького музичного коледжу імені Василя Барвінського.

Філоненко Людомир Павлович – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри музикознавства та фортепіано інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

УДК 78:7.071.1](477)(09)(06)

Редакція не завжди поділяє думки авторів, за зміст, достовірність інформації та точність цитувань відповідальності не несе. При передруці статей посилання на збірник є обов'язковим.

ISBN 978-617-7497-53-9

© Сеник О. упорядкування, 2018
© Видавництво «Растр-7», 2018

ВАСИЛЬ БАРВІНСЬКИЙ: ВІДРОДЖЕНА ПАМ'ЯТЬ

(до 130-річчя від дня народження)

Ірина БУРБАС

(м. Харків, Україна)

РОБОТА НАД ФОРТЕПІАННОЮ ФАКТУРОЮ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ТВОРАХ В.БАРВІНСЬКОГО

Проблеми інтерпретації постійно знаходяться в полі уваги педагогів, виконавців, науковців. Про це свідчить велика кількість досліджень, присвячених цій темі.

Дана робота, не претендуючи на всеохоплюючий масштаб, спрямована на розкриття одного з актуальних методичних питань – закономірностей організації звучання фортепіанної фактури. Це питання, безперечно, на сьогоднішній день є актуальним і важливим особливо для концертмейстерської роботи. Роль фактури, як виражально-конструктивного засобу музики, суттєво зросла. За висловлюванням В.Холопової «...фактура панує над усіма іншими засобами, вона – інтонаційний «резервуар» музики, носій тематичної функції, основа формотворення, а такі сильні виражально-конструктивні фактори, як гармонія, поліфонія, виступають лише в якості її компонентів» [3, 4]. Значення ж акомпанементу у камерно-вокальних творах, як одного з основних музично-драматургічних засобів, що підсилює вплив твору на слухача, влучно підкреслив англійський піаніст Дж.Мур: «...який розмах криється в партії фортепіано, скільки в ній різноманітних відтінків, високої поезії і яка відповідальність лягає на плечі акомпаніатора...» [2, 143]

Розглянемо закономірності звучання фортепіанної фактури на прикладі камерно-вокальних творів одного з відомих, самобутніх українських композиторів – Василя Барвінського, в стилістиці якого відбулося органічне поєднання національних музичних особливостей із здобутками сучасності.

Вокальні твори композитор писав протягом всього творчого життя. Більшість з них позначена впливом імпресіонізму. І саме фактура, яка, як

правило, має багатопластову структуру, стає найважливішим засобом образостворення у солоспівах.

Наприклад, в одному з ранніх романсів «В лісі», написаному в 1910 році на слова Б.Лепкого, ми бачимо два фактурних пласти: остинатна чиста квінта, що надає відчуття плинності в першому розділі та фігураційні пасажі, що утворюють враження гри води в другому розділі. Така фактурна поліпластовість вимагає від концертмейстера певних виконавських прийомів. Перший розділ романсу стриманий, дещо похмурий, тому передбачає, на наш погляд, використання лівої педалі, а другий розділ - легкий прозорий за звучанням – тут необхідне вміле використання півпедалі, яка сприятиме створенню враження ефірності, мерехтливості. Тож, як бачимо, особливого значення в роботі над фортепіанною фактурою в солоспівах В.Барвінського необхідно приділяти питанням педалізації. На нерозривний зв'язок фортепіанної фактури і педалізації вказує Н. Голубовська: «У всій романтичній і пізнішій фортепіанній літературі педаль передбачена, хоча і необов'язково виписана, і складає невід'ємну частину фактури. Завдяки цьому нотний запис стає умовним в сенсі реальної тривалості нот і пауз...» [1, 59].

Не менш важливе значення в роботі над фактурою в солоспівах має пошук тембрових фарб фактурних пластів. Як відомо, для імпресіонізму був характерним пошук своєрідних тембрових співставлень, що в партій фортепіано виражається пошуком індивідуальних «фарб» кожного регістру. Це ми бачимо в солоспіві «В лісі». Також фактурна поліпластовість, регістрові контрасти є в інших романсах, наприклад «Ой, люлі, люлі» на слова Т.Шевченка, «Щаслива будь» - слова Б.Лепкого, «Надія» - слова Л.Українки, «Благословенна будь» - слова І.Франка та ін.

Таким чином, розглянувши закономірності організації фортепіанної фактури у камерно-вокальних творах В.Барвінського, окресливши виконавські особливості роботи над фактурою, можна зробити певні висновки. В.Барвінський, будучи глибоким ліриком, в своїх солоспівах зумів доторкнутися ніжних і потаємних закутків людської душі. І головним чинником у створенні певних звукообразів є саме фактура, в якій з'єднуються, переплітаються гармонія, ритм, регістрові пласти. І тільки усвідомлений підхід концертмейстера в роботі над фактурою, вибір відповідних засобів виконання – динаміки, педалізації, звукового балансу в співставленні регістрів дасть можливість досягти високої художньої

мети, бо розкриття образного змісту твору відбувається через розуміння конкретних конструктивних виконавських прийомів, сфокусованих у музичній тканині, передбачених композиторським задумом.

Література:

1. Голубовская Н. Искусство педализации // О музыкальном исполнительстве. – Л.: Музыка, 1985. – С.49-142
2. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке. – М.: Радуга, 1987. – 432 с.
3. Холопова В. Н. Фактура: очерк. – М. : Музыка, 1979. – 88 с.
4. Бабинець Н. До питання інтерпретації вокальних творів В.Барвінського // Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури. Статті та матеріали / Ред.-упор. О.Смоляк. – Тернопіль: Астон, 2003. – С.75-84.
5. Каралюс М. Сильові риси модерну в камерно-вокальній творчості Василя Барвінського // Василь Барвінський і сучасна українська музична культура. Збірник наукових праць / Упор. В.Грабовський, Л.Філоненко, О.Німилович. – Дрогобич: Посвіт, 2012. – С.234-241
6. Кияновська Л. Творчість Василя Барвінського і художні стилі ХХ століття // Василь Барвінський і українська музична культура: статті та матеріали. / Упор. О.Смоляк. – Тернопіль, 1998. – С.15-18
7. Павлишин С. Василь Барвінський. – К.: Музична Україна, 1990. – 88 с.
8. Павлишин С. Солоспіви В.Барвінського // Барвінський В. Романси для голосу в супроводі фортепіано. – К., 1993. – С.3-4

Наталія КАШКАДАМОВА

(м. Львів, Україна)

ДО ІСТОРІЇ ВИКОНАННЯ ФОРТЕП'ЯННОЇ МУЗИКИ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО

Проблема виконання української фортеп'яної музики сьогодні особливо актуальна. Численні професіональні піаністи – вихованці українських музичних академій, працюючи нині в різних країнах, щораз частіше переконуються, що в умовах гострої фахової конкуренції саме виконання маловідомої української музики допомагає їм завоювати увагу

слухачів. Тож звертаються до композицій Косенка, Лятошинського, Колесси, Ревуцького тощо. Зовсім недавно з'явився новий компакт-диск з творами Василя Барвінського, записаний молодою піаністкою Віоліною Петриченко. Його презентацію артистка провела 26 листопада 2017 року в Дзеркальній залі Львівського оперного театру.

Інтерпретація творчості Василя Барвінського довгі роки залишалася справою західноукраїнських музикантів. Окремі виконання його творів були здійснені видатними київськими піаністами Григорієм Беклемішевим, Радою Лисенко, але ця справа не знайшла продовження в столиці. Зате у Львові зродилася стійка традиція Барвінськіани, яку, всупереч всім перешкодам і заборонам, берегли та плекали і рядові виконавці, і педагоги зі своїми учнями, і видатні концертанти. Особливо популярними твори Барвінського були у першій половині ХХ сторіччя. Їх грали тоді не тільки українські, але й польські та єврейські піаністи Львова, вони постійно звучали в концертах Галі Левицької, Дарії Гординської, Яна Горбатого. У 1937 році Любка Колесса представила п'єси Барвінського в передачі лондонського телебачення. А Роман Савицький виступив з монографічною програмою творів композитора в наступному 1938-му, ювілейному для Барвінського році. Однак в середині сторіччя у виконавській долі цієї музики настала доба мовчання, зумовлена несправедливим переслідуванням самого композитора та його творчості з боку радянських органів. Цілком можливо, що дійсною причиною переслідування була саме популярність Барвінського в передвоєнний час, адже політикою він ніколи не займався і проти радянського режиму не виступав. Тож усвідомлюючи несправедливість, львівські вчителі музики все ж таки потай знайомили своїх учнів з п'єсами Барвінського і передавали звичаї їхньої інтерпретації.

Публічні виконання, спершу ще напівлегальні, відновилися від 1960-х років. Можливість їхньої появи дала доба «відлиги» у внутрішній радянській політиці, а поштовхом послужило повернення старенького композитора із заслання. Піаністи Христина Мисюк, Оксана Попіль, Олег Криштальський, співаки Марія Байко і Людмила Жилкіна поспішали відродити звучання його музики. Консультувалися щодо виконання з самим автором. Найзначнішим, мабуть, був внесок Марії Крушельницької, яка вивчила цикл п'яти Прелюдій та Мініатюри на українські народні теми і вже в середині 60-х записала їх до фондів

Республіканського радіо в Києві. Тут не можна поминути заслуги звукооператорів радіо – Л.Бельчинського в Києві, О.Онуфрів у Львові, – які не тільки записували, але й зберегли в наступних роках ці унікальні виконання. Адже доба «відлиги» швидко закінчилася, і з творчості Барвінського не було знято заборони. За кожне виконання доводилося боротися аж до 90-х років, коли здобута Незалежність нарешті дозволила вільно, без обмежень пропагувати українське мистецтво.

З початком 1990-х публічність музики Барвінського активно відродилася у більших і менших містах Галичини. Задля підтримки цього процесу були організовані молодіжні виконавські конкурси імені Барвінського в Дрогобичі, Львові, Тернополі, на яких твори композитора входили до обов'язкової програми. Конкурси невдовзі набули всеукраїнського і навіть міжнародного рівня, завдяки чому до виконання музики Барвінського потроху стали долучатися учні і студенти з-поза меж Галичини. Свідчення цього процесу бачимо й сьогодні в інтернеті: там фігурують численні відеозаписи юних піаністів, які охоче і успішно грають дитячі п'єси композитора. Одночасно тривав процес віднаходження текстів Барвінського. Хоч їх нищили у Львові 1948 року, все ж ноти збереглися в українській діаспорі. Завдяки знахідкам стали можливими прем'єрні виконання врятованих творів, і їхнє відтворення мали за честь для себе провідні львівські музиканти. 1993 року українську прем'єру Сонати Барвінського здійснив на сцені Львівської філармонії Олег Криштальський, а в 1995 році Марія Крушельницька вперше після віднадження заграла Концерт Барвінського для фортеп'яно з оркестром у Львові, Києві, Тернополі й Івано-Франківську.

Проте ширшої популярності набули тільки мініатюри Барвінського, натомість його великі фортеп'янні твори, дуже непрості для виконання, продовжували залишатися маловідомими. Тож до вирішення цієї проблеми взялися викладачі Львівської музичної академії разом зі своїми кращими учнями. Так, у студентських конкурсах і концертах, у дипломних програмах стали з'являтися Соната, «Українська сюїта», цикл «Любов». Найталановитіші з цих студентських творчих робіт здобули значення не тільки етапних, але й високохудожніх, і зафіксовані у звукозапису: «Українська сюїта» у виконанні Ярини Рак та Концерт для фортеп'яно з оркестром у виконанні Яромира Боженка (обоє – клас

професора М. Крушельницької), «Любов» у виконанні Лесі Лемех (клас професора Лідії Крих) та Роксоляни Підлипної (клас доцента М. Драгана).

Звукозапис, як визнано, став сьогодні невід'ємною і дуже важливою формою збереження музичних виконань. Музиці ж Барвінського із-за її непростой долі не вельми щастило щодо записування. Все ж перші награння були зроблені музикантами української діаспори в США вже в 1950-1960 роках. Значною подією став запис фортеп'яних творів Барвінського на довгограючій грамплатівці та на магнітофонній касеті, здійснений у 1980-х роках німецьким піаністом Міхаелем Грілем (4 Прелюдії, 6 Мініатюр на українські теми, Соната та Українська сюїта)¹. Проте потім настала довга перерва, і наступні записи фортеп'яних творів Барвінського з'явилися тільки у 2000-них роках. Це були оцифрування давніших відтворчих робіт Д. Гординської-Каранович, М. Крушельницької та Р. Савицького. Їхні компакт-диски доступні зараз в Україні.

Тож не дивно, що поява в 2017 році нового компакт-диска, повністю присвяченого фортеп'яній музиці Василя Барвінського у виконанні молодой піаністки – українки, що працює зараз в Німеччині, Віоліни Петриченко, привернула велику увагу музичной громадськості². Цей артефакт дійсно вартий уваги в багатьох відношеннях. Передовсім, на ньому вперше з виконанням творів Барвінського виступає не галичанка, а представниця південной України, походженням з Запоріжжя. Компакт-диск записаний німецькою фірмою і значною мірою скерований до німецьких слухачів. Він має розгорнуту анотацію німецькою та англійською мовами, в якій розповідається про долю і твори композитора, а також вміщені яскраві й ефектні фотографії піаністки.

Гідним відповідником компакт-диска виступають звукозаписи на ЮТюбі, зокрема коротка, німецькою мовою, розповідь Віоліни Петриченко про долю композитора та його творів

Цікаво скомпонована програма – до неї увійшли два з найбільших фортеп'яних творів В. Барвінського – «Любов» і «Українська сюїта», а також 8 прелюдій циклом. Чи не вперше виконано всі вісім прелюдій – як 5 опублікованих, так і 3 недавно віднайдені – у тій первинній послідовності, в якій вони були написані 1908 року. Виявилося, що така

¹ Відомий ще й звукозапис, виконаний Р. Савицьким у 1939 році на саморобному записуючому пристрої, проте він має скоріш історичне значення. А звукозапис М. Гріля був зроблений на замовлення родини Наталі Пуллоу-Барвінської (Прелюдії й Мініатюри) та надалі підтриманий українською діаспорою в Америці (Соната й Українська сюїта як світова звукозаписна прем'єра).

² Violina Petrychenko. The Silenced Voice of Vasyl Barvinsky. – Accelerando Musicproduktion, 2017.

їхня композиція звучить цілком переконливо і три неопубліковані п'єси не поступаються своїми мистецькими вартостями давно відомим. Піаністка виявляє свої кращі якості: вона технічна, має приємний і різноманітний звук, виразно фразує. Петриченко сумлінно виконує авторські вказівки. Композитор позначав їх дуже докладно, але був стриманим у своїх вимогах. Характерна риса ремарок Барвінського – обережність, делікатність висловлювання. Здебільшого він обумовлює перед ремаркою: *rosso*, *rochettino*, *non tanto*, що є закликом до обережності у прийомах виконання, уникання грубощів чи перебільшень. А в трактуваннях піаністки через деякий час починає відчуватися одноплановість, бо вона віддає перевагу «усередненому» вияву змісту, не піднімаючись до вершин екстазу і не сягаючи глибин скорботи.

Приходять на пам'ять зразки окремих трактувань, в яких піаністи зуміли знайти і розкрити глибший підтекст музики Барвінського. Так, Прелюдія мі мінор в пізньому записі Романа Савицького вражає глибокою, зворушливою змістовністю інтонацій та логічною спланованістю розвитку. Артист дещо модифікує авторський план виконання та увиразнює інтонації тонкими особистими агогічними нюансами. Чи має він право на це? Сучасники, які чули концерти Романа Савицького з творів Барвінського, передавали, що «автор, сам також піаніст, не уявляв собі кращого їх виконання». Інший, більш сучасний приклад – трактування Яромира Боженка, який, волею випадку, виступав з піднесеним виконанням 5 Прелюдій Барвінського на місяць раніше від Петриченко у тій самій Дзеркальній залі (хоч на значно гіршому інструменті). Застосовуючи вишукані темброві барви, вольову ритміку і ясну, чисту техніку, він домігся великої напруги, максимально загостривши контраст між «релігійною» четвертою та «героїчною» п'ятою прелюдіями. Такі трактування відкривають слухачеві новий сенс музики і залишаються в пам'яті надовго.

Видається, що у записаній програмі Віоліни Петриченко піаністці найбільше припав до вподоби цикл «Любов» – він дуже впевнено звучить на компакт-диску (підчас презентації цієї програми у Львові вдався слабше). Петриченко охоплює кожен з трьох частин циклу в її основних рисах, завдяки чому зрозуміло сприймається співвідношення частин й цілісною постає їхня послідовність. Вона вміло вибирає імітуючі голоси зі складної фактури твору і робить її доступною для слухача. Піаністці

найближчими є скерцозні розділи зі жвавим і акцентно-підкресленим рухом. Так і в «Любові» характерним центром стає Серенада, в якій артистка, загострюючи ритмічні рисунки, вдало розкриває риси рондальності і наскрізний характер жанру – елемент серенадного акомпанементу. Однак залишається ще й багато невиявленого психологічного підтексту у цій щонайінтимнішій особистій сповіді композитора – того, на що він натякає аж надто численними, вишуканими або й парадоксальними ремарками³.

Чотиричастинна «Українська сюїта» записана на компакт-диску повністю, без купюр (на презентації у Львові було пропущено значну частину фіналу). Тракткування Віоліни Петриченко відзначається дуже продуманим вибором темпів, які надають наочності співвідношенню частин сюїти: Прелюдія – Скерцо – Пісня – Фінал, - і сприяють цілісності її сприймання. Піаністка добре дає собі раду з технічними труднощами твору, які тут значні – особливо, в останній частині, Варіаціях з фугою. Вона звертає особливу увагу на виразність народнопісенних тем, що не тільки покладені в основу кожної частини, але й передають програмний задум композитора. Все ж і цей твір цікаво порівняти з іншим трактуванням – записаним на касеті Міхаеля Гріля. Німецький піаніст не знайомий зі своєрідністю українського пісенного інтонування, що ускладнює йому виконання ліричних розділів сюїти. Але він з великою переконливістю показує логіку поліфонічного розвитку у складній і своєрідній Фузі Барвінського і завдяки планомірності та виразності розгортання домагається по-справжньому героїчного завершення твору. Переконаємося в котрий раз, що саме і тільки в співіснуванні різних виконавських інтерпретацій може розкритися повнота змісту музичного твору.

Повертаючись до компакт-диску Віоліни Петриченко, слід сказати: як обрана піаністкою програма фортеп'яних творів Василя Барвінського, так і саме записане на диску виконання заслуговують щирої й активної підтримки та схвального відгуку. Бажаю молодій піаністці залишатися вірною і послідовною на обраному шляху інтерпретації української фортеп'яної музики, творчо зростати, досягаючи психологічні та фахові тонкощі, глибину музики Василя Барвінського, як і інших українських композиторів.

³ До прикладу - щонайтонші динамічні відтінки у вступі до Серенади : *PP PPP meno PP PP !*

Микола ЛАСТОВЕЦЬКИЙ
(м. Дрогобич, Україна)

ДО ПИТАННЯ ПРО «УКРАЇНСЬКУ РАПСОДІЮ» ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО

В 1958 р., повернувшись після заслання до Львова, Василь Барвінський склав коментований список своїх творів, розпочавши його з написаних у Празі, під час навчання композиції у Вітезслава Новака (*Vítězslav Novák*) (1870 – 1949). Зокрема, там міститься наступна інформація: ««Українська рапсодія» (1911 р.) для симфонічного оркестру, написана на основі двох українських народних пісень: «Тече річка бережками» і «Максим козак Залізняк». Нагороджена I премією на конкурсі симфонічних творів, оголошеному Муз. Товариством імені Лисенка у Львові (виконана у Львові щойно в 1928 р. !))» [1, 143].

Порівняно з іншими, доволі розлого коментованими творами з цього списку з висвітленням задуму та інспірації процесу їх написання, такої інформації про «Українську рапсодію» немає. Однак, розпочинаючи коментований список, В. Барвінський розповів про свої заняття з композиції (з 1908 р.) та завдання, які ставив перед ним В. Новак – від написання «спершу менш складних форм ... – переходячи по черзі до більш складних, – спершу для фортепіано, опісля для ансамблю – **оркестру** (підкреслення моє – М.Л.); так відбувалася на практиці наука форм. Мої перші твори це були, так сказати б, «творчі задачі», розв'язувані під доглядом великого вчителя» [1, 139]. І одна з таких «творчих задач», – написання рапсодії на українські теми, тим паче, що, як писав В. Барвінський, «Новак примусив мене студіювати українські народні пісні і гармонізувати їх» [1, 139], – була блискуче вирішена його талановитим учнем.

Як зазначила С. Павлишин, «В цьому ранньому опусі (авторові було 23 роки) Барвінському вдалося показати зрілу майстерність у трактуванні вихідного матеріалу, принципах розвитку і створенні цілісної структури» [4, 51].

Рапсодія як музичний жанр – це вокальний або інструментальний твір вільної форми, складений з послідовності різних, часто гостро контрастних епізодів, в яких використані народні пісенно-танцювальні

теми. Першим назву «Музичні рапсодії» дав своїм трьом зошитам фортепіанних п'єс і пісень (виданих у 1786 р.) німецький поет, композитор і музичний естетик Крістіан Даніель Шубарт (*Christian Daniel Schubart*) (1739 – 1791).

Починаючи з середини ХІХ ст., особливу популярність здобули фортепіанні «Угорські рапсодії» Ф. Ліста та його ж «Іспанська рапсодія», згодом – фортепіанні рапсодії Й. Брамса (в Україні відомі рапсодії на українські теми М. Лисенка (1876, 1877) та його ж «Українська рапсодія» для скрипки і фортепіано (1897)). Відтак, з'являються оркестрові рапсодії та рапсодії для солюючих інструментів з оркестром, зокрема, три «Слов'янські рапсодії» для симфонічного оркестру А. Дворжака (1878). Ймовірно, даючи В. Барвінському завдання написати рапсодію на українські теми, В. Новак орієнтував його на віршець «Слов'янських рапсодій» свого вчителя А. Дворжака.

Не викликає також сумнівів обізнаність В. Барвінського з фортепіанними рапсодіями М. Лисенка, з яким він був знайомий з 1903 р. Але він пішов своїм шляхом в «помірковано-модерному напрямку», як означив його сам композитор, і для якого властиве «досить своєрідне перевтілення багатьох поширених в західній культурі художніх напрямків, проте, стисло пов'язаних з національним світовідчуттям автора» [3, 18].

Безпрецедентним є той факт, що перші виконання «Української рапсодії» відбулись за кордоном – у Відні в 1914 р. та у Празі в 1920 р. відомим оркестром Чеської філармонії під орудою Вацлава Таліха (*Václav Talich*). В 20-ті роки минулого століття, теж за кордоном, в «Радянській Україні», вона виконувалася в Києві та Харкові, тодішній столиці (15 жовтня 1928 р.). В. Барвінський був присутнім на прем'єрі «Української рапсодії» в Харківському оперному театрі (диригент Антін Рудницький). В ремарці до коментованого списку творів композитор так пояснив свою участь в конкурсі 1912 р. та причини затримки виконання «Української рапсодії» аж до 1928 р.: «Твір цей написав я на «Конкурс» за спонукою С. Людкевича... У Львові він раніше не міг бути виконаним задля браку в оркестрі контрафагота, англійського ріжка, бас-кларнета, арфи» [1, 143]. Львівською прем'єрою в 1928 р. диригував С. Людкевич, а в 1938, ювілейному для композитора році, «Українську рапсодію» виконав оркестр Львівської (польської) філармонії. Вже після 17 вересня 1939 р. вона неодноразово звучала в різноманітних концертах.

Від часу написання та першого виконання «Української рапсодії» минуло понад 100 років. Зараз з певністю можна стверджувати, що вона відкрила новий важливий етап як у творчості самого В. Барвінського, так і в формуванні українського галицького музичного професіоналізму першої половини ХХ ст. з його неповторно характерними стильовими рисами. Саме цей твір здійснив позитивний «перелом» в оцінці інструментальної творчості галицьких композиторів: ««Українська рапсодія» позначена справжнім симфонізмом, однією з ознак якого є активне переінтонування тематичного матеріалу» [2, 195].

Антін Рудницький у книзі «Українська музика» в розділі про В. Барвінського писав: «Першим його твором, основаним на народніх піснях, була «Українська Рапсодія» для оркестри» [5, 165]. В. Барвінський першим з галицьких композиторів застосував у партитурі «Української рапсодії» потрійний склад симфонічного оркестру. Досить сказати, що С. Людкевич, який приблизно в той час (1902-1913 рр.) працював над монументальною кантатою-симфонією «Кавказ», написав її для подвійного парного складу оркестру з флейтою-пікколо та лише двома трубами. Водночас, «Українська рапсодія» стала першим, професійно написаним симфонічним твором композитора-галичанина на початку ХХ ст., який вперше був виконаний в таких потужних центрах європейського музичного мистецтва, як Відень та Прага.

«Українська рапсодія» В. Барвінського, як першого з українських авторів, представила цей жанр на початку ХХ ст. та стала поряд з такими творами, як «Дві румунські рапсодії» Д. Енеску (1901), «Рапсодія для фортепіано з оркестром» Б. Бартока (1904), «Іспанська рапсодія для оркестру» М. Равеля (1907), симфонічна рапсодія «Тарас Бульба» Л. Яначека (1918), «Рапсодія в стилі блюз» Д. Гершвіна (1924). Водночас, в Україні вона дала поштовх написанню «Стрілецької рапсодії» С. Людкевича (1928), «Гуцульської рапсодії» Г. Майбороди (1949), двох «Українських карпатських рапсодій» Л. Колодуба (1960; 1974) та ін.

Не тільки в галицькому регіоні, але й у Всеукраїнському масштабі, «Українська рапсодія» В. Барвінського стала першим оркестровим твором в цьому жанрі, написаним композитором – українцем.

Література:

1. Барвінський В. Коментований список творів // Василь Барвінський. З музично-письменницької спадщини. Дослідження, публіцистика, листи / Упор. В. Грабовський. – Дрогобич: Коло, 2004. – С. 136 – 174.
2. Калениченко А., Терещенко А. Симфонічна музика // Історія української музики. – К.: Наукова думка, 1990. – Т. 3 – С. 191 – 214.
3. Кияновська Л. Творчість Василя Барвінського і художні стилі ХХ століття // Василь Барвінський і українська музична культура. Статті та матеріали / Упор. О. Смоляк. – Тернопіль, 1998. – С. 15-18.
4. Павлишин С. Василь Барвінський. – К.: Муз. Україна, 1990. – 88 с.
5. Рудницький А. Українська музика. – Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963. – 406 с.

Зоряна ЛЕЛЬО

(м. Дрогобич, Україна)

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ З ФОЛЬКЛОРНИМ МАТЕРІАЛОМ У В.БАРВІНСЬКОГО І М.ЛИСЕНКА (НА ПРИКЛАДІ «СЕКСТЕТУ» І «ДРУГОЇ УКРАЇНСЬКОЇ РАПСОДІЇ»)

Вивчення питань підходу до народних джерел є перманентним у дослідженнях творчості кожного композитора, оскільки передбачає розкриття національного духу і еволюцію їх власного творчого потенціалу. До вивчення фольклору у творчості В.Барвінського у першу чергу звернулися С.Павлишин, Л.Кияновська, а згодом: Б.Фільц, Л.Назар, О.Смоляк, О.Німелович. Значення народної пісні у творчій спадщині «батька» української музичної культури М.Лисенка розкривали музикознавці автори монографій – Л.Архімович, М.Гордійчук. Деякі аспекти взаємовідносин та спільних рис між В.Барвінським і М.Лисенком вивчали: Б.Фільц, Я.Горак, О.Ковальська-Фрайт, В.Грабовський. Суттєво проливають світло на дану проблематику листи В.Барвінського до родини Лисенків та спогади В.Барвінського. Однак, проблема даного дослідження досі не знайшла належного висвітлення серед музикознавчих праць.

Мета статті полягає у вивченні підходів до роботи з фольклорним матеріалом у В.Барвінського та М.Лисенка на прикладі «Секстету» і Другої української рапсодії, ор.18 («Думка-шумка»).

Українська музична культура своїми коріннями глибоко сягає у жанрову палітру народнопісенної творчості. Однак, поступово кристалізуючись вона виходить на професійний загальноєвропейський рівень, зберігаючи при цьому яскраві національні риси жанрових, мелодико-гармонічних і ритмічних особливостей.

Батьком української музики і основоположником багатьох класичних жанрів: опери, симфонії, концерту, сонати є Микола Лисенко. Він у другій половині ХІХ століття стояв у центрі музичного життя Великої України – в Києві. Такою ж фігурою, але через кілька десятиріч років і у музичному житті Західної України, зокрема, Львова – був Василь Барвінський. Безапеляційним об'єднуючим началом для цих митців була любов до української народної пісні і ревно вірність Україні. Ще в часи навчання обидва композитори проявили неабиякий інтерес до народних джерел. Так, вчитель М.Лисенка Вільчек «не тільки не забороняв грати її, а навіть навмисне пропонував робити імпровізації з народних співочих тем і фрагментів лірницької музики» [10, 161]. А вчитель Барвінського – В.Новак «залучав юнака до гармонізування українських народних пісень в народному дусі» [9,8]. Лисенко і Барвінський були добрими піаністами і педагогами, мали пропозиції залишитись за кордоном, але повернулись в Україну і впроваджували власну методику гри ґрунтовану на національних засадах. Лисенко, зокрема, починав з оброблених ним мелодій популярних українських наспівів, Барвінський написав доволі цінні цикли ґрунтовані на фольклорних мотивах «Наше сонечко грає на фортепіані» і «Шість мініатюр на українські народні теми».

Перша і єдина зустріч майбутнього галицького композитора з М.Лисенком відбулася в 1905 році, коли В.Барвінському було 15 років, про що читаємо у «Враженнях з побуту на Україні» та у «Моїх споминах про Лисенка». Вже тоді стався той невидимий контакт близьких по духу сердець. Адже, Лисенко підмітив талант юнака, а Барвінський – спомин про цю зустріч проніс скрізь усе своє життя. Можливо тому, Барвінський

на думку сучасників був одним з кращих виконавців творів Лисенка. Також важливим є той факт, що В.Барвінський присвятив пам'яті М.Лисенка свій фортепіанний Секстет, який відповідно передбачає певні аналогії у композиторському підході та опорі на народну тематику.

Один з перших творів Лисенка – Полька для фортепіано, вже проявляє вплив української народної мелодики. З часом композитор вже не просто підбирає мелодії на слух, а переходить до імпрровізацій та складає оригінальний супровід. Лисенко-піаніст не раз захоплює публіку своїми блискучими імпрровізаціями-експромтами, серед яких були різного роду танці: козачки, польки, галопи. Наполегливо працював композитор над виданням першого випуску українських пісень для голосу з фортепіано, що увібрав 40 фольклорних зразків. Ці композиції вже переростають звичайні «обробки» і являють собою розвинені вокально-інструментальні твори на основі української народної пісні, де вокальну лінію доповнює своїми виразовими засобами значущий фортепіанний супровід. Відправним пунктом у роботі з фольклором стає реферат «характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм». Це одна з перших наукових праць, де автор зробив спробу проаналізувати національні особливості української музичної народної творчості, з метою використання у власних творах. У своєму листі до І.Франка композитор зізнається: «У нас всіх нема охоти до народної етнографії [...] Вона є оригінальна в строю, в складі і нею лишень перейнявшись, можна до якогось спасенного наслідку прибитись; інакше всі оті квартети, котрі пишуться по нарису і зразку німецько-чеських, не варті й доброго слова [...] Коли б замість отих штучних квартетів взялись тямущі люди та розібрали на 3 – 4 голоси щиронародні пісні наші, розкішні, – то був би гостинець правдивий для нашої спольщеної публіки» [7, 36]. У наступному листі Лисенко висловлюється про специфіку народного голосоведення: «А ми по підручниках гармонізуючи пісні стежимо, як би бракуючи інтервали [...] Народ же наш тим часом у своїх несвідомих контрапунктичних підголосках подобає квінту, унісон, октаву, кварту, бо вводиться давньою гармонією, а там це суть чисті консонанси» . [6,27].

Саме на українському ґрунті Лисенко почав розвивати різні форми і жанри європейської фортепіанної музики. Найбільше він схилився до жанрів, що своєю тематикою, структурними особливостями і системою образів були пов'язані з народно-національними джерелами. Це сюїти, скерцо, полонези і рапсодії – майже сюжетні інструментальні фантазії на народні теми. Так, у Другій рапсодії Лисенко використовує зіставлення контрастних розділів: повільний – думка (з вільною метро-ритмікою; мелізматикою) і швидкий – шумка (козачки, коломийки, чабарашки з моторним темпом і чіткою ритмікою). Це свого роду продовження європейської традиції, зокрема, рапсодій Ф.Ліста. Таким чином у своїх зверненнях до народнопісенних і танцювальних джерел композитор зумів підмітити найхарактерніші особливості та узагальнити засоби виразовості українського фольклору. Серед основних прийомів, які Лисенко використовував у інструментальній чи вокальній музиці – рух терціями або підголоскова поліфонія, а також звукові наслідування цимбал, ліри, бандури.

Більш новаторські прийоми розвитку використовує В.Барвінський у вже згаданому Секстеті, який присвячений Лисенку. Зокрема, він вибирає незвичний склад: дві скрипки, альт, віолончель, контрабас і фортепіано. Також відмовляється від традиційного чотиричастинного сонатно-симфонічного циклу, а використовує характерну для народнопісенних жанрів – вільно-варіаційну форму. Унікальною є сама тема – авторська, але народнопісенного характеру, яка передбачає широкий творчий потенціал і дістає різножанровий розвиток у шести варіаціях твору. Варіаційний принцип визначає драматургічно-композиційний план розвитку – від пісенних інтонацій, через лірницькі награвання, обрядові поспівки, народні жанрово-танцювальні зарисовки і аж до своєрідного підсумку та кульмінації у фінальній коломийці. Такі особливості підкреслюють безперечну цілісність і глибоку народність всього твору, а також чітко визначають його національну приналежність у світовій музичній культурі.

Таким чином і Лисенко, і Барвінський робили одну спільну справу – творили, розвивали й пропагували українську музику, відроджуючи її з

глибинних народних пластів. При цьому вони виявляли новаторський підхід до форми і принципів розвитку матеріалу. Поклавши в основу народну тематику вони не просто наслідували, а творчо перевтілювали її у власному композиторському стилі і цим самим вивели українську музику на професійний рівень. Отже, Лисенко і Барвінський у своїй творчості поєднували два стильові напрямки – продовження загальноєвропейських романтичних чи модерністських тенденцій та яскраве використання фольклорних елементів. І саме особливості підходу до народних джерел, що сміливо виявляли новаторські методи, стали визначальними для них.

Література:

1. Барвінський В. З музично-письменницької спадщини. / Упор. В.Грабовський. – Дрогобич: Коло, 2004. – 255 с.
2. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст. : [монографія] / Любов Кияновська. – Тернопіль: Астон, 2000. – С. 188 – 205.
3. Кияновська Л. Українська музична культура: навч. посібник. / Любов Кияновська. – Львів – Київ: Тріада плюс, 2009. – 354 с.
4. Корній Л. Василь Барвінський / Л. Корній, Б. Сюта // Українська музична культура. Погляд крізь віки. – К. : Музична Україна, 2014. – С. 334 – 341.
5. Корній Л. Микола Лисенко / Л. Корній, Б. Сюта // Українська музична культура. Погляд крізь віки. – К. : Музична Україна, 2014. – С. 242 – 273.
6. Лисенко М. Листи. / Упоряд. Ост. Лисенко, ред. Л.Кауфмана, вступ. ст. М.Рильського. – К., 1964 – С.27.
7. Лисенко М.В. Про народну пісню і про народність в музиці. – К., 1955. – С. 36.
8. Назар Л. Спостереження за стилем В.Барвінського / Л.Назар // Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах. – Дрогобич: Посвіт, 2008. – С. 16 – 46.
9. Павлишин С. С. Василь Барвінський / С. С. Павлишин. – К.: Муз. Україна, 1990. – 88 с. – (Творчі портрети українських композиторів).
10. Ревуцький Д. Автобіографії М.В.Лисенка // Д.Ревуцький. Микола Лисенко. Повернення першоджерел. – К.: Муз. Україна, 2003. – С. 143 – 165.

Надія МАКУЦЬКА
(м. Дрогобич, Україна)

**ОСОБЛИВІ ВІДБИТТЯ ФОЛЬКЛОРУ В ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ
ТВОРАХ В. БАРВІНСЬКОГО
(НА ПРИКЛАДІ ЦИКЛУ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО «КОЛЯДКИ І
ЩЕДРІВКИ»)**

У 2018 році виповнюється 130 років від дня народження Василя Барвінського (1888 – 1963). Аналізуючи його творчу спадщину, слід зазначити, що народна творчість складає найважливішу основу його музики. Фольклорні першоджерела були життєдайним джерелом для творчості багатьох композиторів. Для музикознавчих досліджень дуже цікавою галуззю є вивчення взаємовідношень фольклорної та професійної музики.

Дана стаття – це спроба привернути увагу музикознавців та викладачів до фортепіанних творів В. Барвінського. Його творчість з роками набуває дедалі більше популярності серед слухачів та виконавців на теренах Західної України і так мало znana в інших регіонах нашої держави. Творча спадщина В. Барвінського, звичайно, потребує ретельних музикознавчих досліджень, так і цикл «Колядки і щедрівки» чекають досліджень фольклористів та теоретиків. Мета статті – охарактеризувати цикл в цілому, систематизувати п'єси щодо їх характеру, жанрової приналежності.

В. Барвінський увійшов в українську музику на початку ХХ ст., в час, коли композиторами велися пошуки нових фольклорних пластів, освоєння фольклорних принципів та їх активне опрацювання. Жанр колядки і щедрівки, як один з найдавніших зразків обрядових наспівів, також привертав увагу українських композиторів. У вокальній та хоровій музиці – це обробки К. Стеценка, Я. Степового, Ф. Колесси, О. Кошиця, С. Людкевича. В інструментальній музиці першими звернулися до цього пласту українського фольклору Д. Січинський та В. Барвінський. У 1935 році, у виданні музичного товариства ім. М. Лисенка вийшла збірка В. Барвінського «Колядки і щедрівки» для фортепіано з підкладеним текстом. Відразу після виходу у світ цикл набув популярності у Галичині, пізніше його видавали у країнах Західної Європи, США, Канаді. В Україні

за радянських часів твір не перевидавався, навпаки, замовчувався, і цілі покоління музикантів не мали змоги ознайомитися з ним.

Цикл «Колядки і щедрівки» складається із 22-х п'єс: 8 галицьких колядок, 6 – за К. Стеценком, 3 – з Великої України, одна – із збірника К. Квітки, по одній закарпатській та лемківській із збірника Ф. Колесси, а також лемківська «Був святий вечер» та власна гармонізація «Павочка ходить» [2, с. 49]. Не змінюючи народних мелодій колядок, композитор зумів прочитати їх ніби заново, підбираючи свій стиль гармонізації та фортепіанної фактури. Як зазначає композитор у вступній статті до збірника, тут він хотів «видобути та підкреслити ту природну красу, яка криється не раз у простенькій мелодії, і яку часто вбивають так звані «популярні» опрацювання в інших збірниках» [1, с. 4].

Обрядовий жанр колядок і щедрівок привертає увагу композитора не тільки яскравістю образно-тематичного матеріалу, але й тим, що в цих піснях яскраво відображено світосприйняття нашого народу, його віру в Бога, любов до природи, праці. Природно що по кількості переважають обробки галицьких коляд, адже це найбільш близький для композитора музичний матеріал. Дотепер в Галичині співаються коляди, зокрема й ті, що використані Барвінським в збірнику.

Опрацювання колядок В. Барвінським дуже різноманітне: серед них багато зразків цілком неповторних і за характером образу, і за обробкою. Композитор відкрив у цьому жанрі великі можливості для їх інструментальної обробки, у даному випадку піаністичної, що до нього зробили у хоровій музиці М. Лисенко та К. Стеценко. Щодо викладу, то композитор, часто застосовує характерні антифонні звучання, акордово-гармонічну фактуру з помітною роллю контрастної, підголоскової та імітаційної поліфонії. Показовим є ще той факт, що навіть тоді, коли у колядці повторюється якась музична фраза, то вона кожного разу подана композитором в іншому викладі, прочитується ніби заново. Як зауважує дослідниця творчості Барвінського С. Павлишин, «...збірка написана піаністично, з застосуванням цікавої гармонічно-поліфонічної фактури і призначена для того, щоб без перекручень і примітивізмів, як це бувало в деяких попередніх виданнях, спопуляризувати ці прекрасні народні мелодії [3, с. 12].»

Цілісність циклу досягається тим, що він побудований на одному фольклорному першоджерелі. Але при такій монолітності, колядки можна

класифікувати. Один із способів класифікації – це поділ колядок і щедрівок на групи за тематикою. У циклі є п'єси, у яких композитор звертається до найдавніших зразків жанру колядки, у якому відображено елемент замовляння сил природи. Прикладом цьому є колядка «Павочка ходить». В. Барвінський подає обробку цієї колядки двічі: спершу № 10, йдучи за обробкою К. Стеценка, а потім у власній гармонізації – № 11. Обидві обробки основані на протиставленні барв і настроїв заспіву і приспіву. Аналізуючи хорові обробки Кирила Стеценка, Л. Пархоменко виявляє у його обробці «Павочки» певну «...діалогічність – спочатку домінують у виражальності, мелодичному рухову жіночі партії. У приспіві ж... енергійніше, динамічніше звучать чоловічі партії» [4, с. 51].

Окрему тематичну групу складають колядки – духовні вірші. Це зразки гуртових колядок, написаних під впливом української духовної музики. Показовою в цьому плані є п'єса № 1 «Бог Предвічний», якою відкривається цикл. Подібно за настроєм до першої, є колядка № 3 «Небо і земля», вона також урочиста і святкова, та для її обробки композитор використав дещо інші засоби: тут простежується цікаве поєднання гомофонно-гармонічного та поліфонічного багатоголосся.

Найбільш багаточисленними в циклі є колядки – біблійні оповідання. До цієї групи слід віднести: галицькі колядки – № 2 «Нова радість», № 4 «Нова радість стала», № 18 «Христос Родився», № 20 «Не плач, Рахиле». Близькі за змістом до перелічених вище галицьких колядок колядки: № 6 «Ой, дивнеє народження», № 8 «Діва Марія церкву строїла», № 12 «Ой, учора із вечора», оброблені В. Барвінським за К. Стеценком. Доповнює цю групу колядка з Великої України № 15 «Що то за предиво».

Цікаву тематичну групу складають колядки, у яких чітко простежується жанрово-побутовий народний елемент. Показовою в цьому плані є колядка № 5 «На небі зірка». Тема викладена у верхньому голосі – це рух паралельними терціями, далі секстакордами та квартсекстакордами. Супровід (нижній голос) – звучання чистих квінт (тонічна квінта f-c), що імітує звучання народних інструментів. Подібний супровід, звучання чистих квінт, композитор використав у п'єсі № 19 «У Вифлеємі нині новина», але цей прийом тут трактується по-іншому. Квінти звучать як переклички у різних регістрах фортепіано, взяті різними штрихами та способами звуковидобування: акцентами, арпеджіо, з

форшлагами. Цими засобами композитор імітує звучання дзвонів, щоб передати урочистий святковий настрій твору. На прикладі п'єси № 19 видно, як використовуючи незмінну мелодію колядки, В. Барвінський зумів підняти просту мелодію через власну обробку на рівень п'єс концертного жанру.

Крім колядок релігійного змісту є п'єси, які увібрали в себе риси інших фольклорних жанрів. Такі твори хронологічно більш пізні. З плином часу колядки, гублячи свій ритуальний зміст, приймають поширені у народній творчості теми і сюжети. Тематика цих колядок є більш «світською», тут показані цікаві епізоди з народного життя та побуту і таким чином, жанр колядки наповнюється новим змістом. До цієї групи слід віднести: № 16 «Жала Ганнуся шовкову траву» (із зб. К. Квітки), № 17 «Ізрівняй Боже» (закарпатська). Свіжий колорит вносять у цикл дві лемківські колядки - № 21 «Пішла дівчина» (із збірника Ф Колесси) та № 22 «Був Святий вечір».

Поєднавши в межах одного циклу різноманітні за тематикою, особливостями мелодики і метроритму колядки та щедрівки з різних регіонів України, В. Барвінський їх творчо опрацював та створив своєрідну, лише йому властиву музичну палітру. Збірник «Колядки і щедрівки» В. Барвінського знайшов гідне місце у репертуарі учнів школи педпрактики та студентів музичних вишів, оскільки цей фольклорний жанр є широко розповсюджений в Україні та добре знайомий усім ще з дитинства.

Література:

1. Барвінський В. Колядки і щедрівки для фортепіано з словесним текстом / В. Барвінський // Упоряд. Олег Смоляк. – Тернопіль: АСТОН, 2003. – 24 с.
2. Німилович О. Фортепіанна творчість Василя Барвінського / О. Німилович / – Дрогобич: Коло, 2001. – 79 с.
3. Павлишин С. Василь Барвінський / С. Павлишин / – К.: Музична Україна, 1990, - 88 с.
4. Пархоменко Л. К.Г. Стеценко / Л. Пархоменко / – К.: Музична Україна, 1973. – 265 с.
5. Філоненко Л. Заграймо на Різдво / Л. Філоненко // Музика. – 1990. – № 5 (269). – С. 15.

КУЛЬТУРОТВОРЧА МІСІЯ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО

Пошанування визначних особистостей забезпечує збереження національної пам'яті, подальший розвиток української культури. Культуротворча місія особистості формалізується в культурно-мистецьких проектах, що головно спрямовані на широкий загал і знайомлять з темою чим ширше коло відвідувачів. Об'єктом нашої уваги є митець, композитор Василь Барвінський. Його плідна багатогранна творчість лежить у площині збереження культурно-мистецької спадщини для майбутніх поколінь. Дана парадигма актуалізує заявлену нами тему.

Творчість Василя Барвінського у різних її проявах досліджували Г. Жук, І. Костів, М. Ластовецький, Р. Мисько-Пасічник, Л. Назар, В. Сивохіп та ін. Зокрема, Г. Жук розглядає концертну діяльність В. Барвінського у складі різноманітних камерних ансамблів, він «виступав, будучи студентом, у Шевченківських вечорах українських товариств Праги», був причетний до розквіту «аматорського салонного музикування» [2, 11]. До проекту Постанови Верховної Ради України «Про відзначення пам'ятних дат і ювілеїв у 2018 році» включено постать В. Барвінського та рекомендовано проведення науково-практичних конференцій, «круглих столів», виховних годин, уроків, тематичних виставок, експозицій та інших заходів, присвячених ювілеям [5].

Мета статті — систематизувати фактологічно-практичний матеріал щодо постаті Василя Барвінського у контексті культуротворення мистецького середовища, зосередившись на культурно-мистецьких проектах, змістонаповненням яких є твори композитора.

Методологія дослідження базується на використанні історичного та культурологічного методів, що дають можливість як ретроспективно, так і сьогочасно, не у сталості, а у розвитку поглянути на доробок митця.

Культуротворча місія В. Барвінського означена багатовимірністю його особистості, де найголовнішим мірилом, стрижнем є його громадянська позиція, як щодо життєдіяльності, так і щодо творчості. Його композиторська майстерність базувалась на «яскравому національному матеріалі, він усвідомлено зважується на пошук гнучкої

рівноваги модерних виразових засобів і технічних прийомів та визначеної фольклорної жанровості, музичної мови, формотворчих чинників» [2, 13]. Такий підхід композитора до творчості дає можливість говорити про його культуротворчу місію.

Аналіз фактологічно-практичного матеріалу щодо культурно-мистецьких проєктів, пов'язаних з ім'ям В. Барвінського засвідчує затребуваність його творчості у різновекторних сегментах.

Ретроспективний огляд спрямовує нас до концертування самого В. Барвінського. У різні роки він з відомими виконавцями здійснював «концертне турне Чехословаччиною», виступав з «концертами в Західній Україні», «з авторськими концертами в Києві, Харкові, Одесі, Дніпропетровську» [4], сприяючи розвиткові музичної культури.

Якщо звернутись до історії святкувань, то до 120-річчя відбулися урочисті академії, концерти, наукові конференції (Львів, Дрогобич, Тернопіль), присвячені композиторові. В Івано-Франківську та Тернополі відбулись обласні конкурси юних піаністів, а в Дрогобичі — Міжнародний конкурс юних піаністів ім. Василя Барвінського [3].

У наш час у Львівському національному академічному театрі опери і балету ім. С. Крушельницької відбувся концерт-презентація диску з творами В. Барвінського «Композитор без нот». Метою піаністки Віоліни Петриченко, яка активно концертує за кордоном, є «знайомство європейської публіки з шедеврами української музики» [1]. Розмаїття заходів підтверджують тезу про те, що фактологічним виявом культуротворчої місії є культурно-мистецькі проєкти. Твори В. Барвінського звучать у музеях України. Так, вшановуючи 95-у річницю від дня народження скульптора Михайла Дзіндри у Музеї модерної скульптури звучали твори В. Барвінського в рамках концерту «У світі музики». Під час акції «Ніч у музеї» виконувалась музика композитора біля Стіни Пам'яті у Національному музеї-меморіалі жертв окупаційних режимів «Тюрма на Лонцького» [6].

Отже, культуротворча місія В. Барвінського забезпечується різновекторністю використання музичного надбання автора, що сприяє формуванню культурно-мистецького середовища. Музичні твори та життєпис композитора представлені у ювілейних імпрезах; культурологічних заходах з пошанування його особистості та творчості; пізнавально-виховних акціях у навчальних закладах; використанні творів

в різних культурно-мистецьких проектах тощо. Ціннісні домінанти творчості В. Барвінського є запорукою культуротворення мистецького середовища.

Література:

1. Віоліна Петриченко презентує диск з творами Василя Барвінського [Електронний ресурс]. - Режим доступу : <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/>
2. Жук Г. В. Віолончельна творчість В. Барвінського в контексті розвитку жанру в українській музиці першої половини ХХ століття : автореф. дис... канд. мистецтв. : спец. 17.00.03 — музичне мистецтво. - Львів, 2005. - 16 с.
3. Грабовський В. Повернення Василя Барвінського. - [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/povernennya-vasilya-barvinskogo>
4. Ластовецький М. Через терни — до зірок. До 125 річчя від дня народження Василя Барвінського. - [Електронний ресурс]. - Режим доступу: <https://hal-zoriana.io.ua/s389011/>
5. Про відзначення пам'ятних дат і ювілеїв у 2018 році : проект Постанови Верховної Ради України [Електронний ресурс]. - Режим доступу : http://search.ligazakon.ua/l_doc2.nsf/link1/DH5M200A.html

Олександра НІМИЛОВИЧ

(м. Дрогобич, Україна)

«ПОДВИЖНИЦЯ УКРАЇНСЬКОЇ СПРАВИ»: МИСТЕЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ЄВГЕНІЇ БАРВІНСЬКОЇ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ ст.

Задум цього дослідження виник у процесі праці над творчістю Василя Барвінського, 130-річний ювілей якого вшановуємо у лютому 2018 року. Світлий образ матері (Євгенії Барвінської-Любович) провадив визначного композитора крізь усе його життя. Василь Барвінський (1888-1963), будучи вже в похилому віці (за рік до смерті), відновлюючи з пам'яті свої знищені твори і особливо знаменитий Секстет, присвячений патріархові української музики М. Лисенку (Варіації на власну тему в

українському дусі для струнного квінтету (з контрабасом) і фортепіано – всього 6 варіацій), знову звернувся до її образу і пам'яті. Зболений десятиліттям каторги (заслання в Мордовії), хворобою дружини, поганим самопочуттям, композитор, відтворюючи цей твір (який як і більшість композицій В. Барвінського був знищений перед ув'язненням) у 1962 році, поринув спогадами у період його написання (Прага, 1913-1915), у тогочасні переживання. Вперше Секстет був виконаний з нагоди відкриття нового будинку Музичного Товариства ім. М. Лисенка у Львові 1915 року [3, 145].

Відновлення композитором окремих варіацій, зокрема, п'ятої «Думки» навіювали роздуми про матір. І от у листі до родини Лисенка – сина і внучки (Остапа Миколайовича і Ради Остапівни) від 28 вересня 1962 року В. Барвінський писав: «Хочу Вас тільки спитати про одне: чи Ви не будете заперечувати цьому, що в моєму секстеті – варіаціях в цілості присвяченому великому батькові укр. музики – V-ту варіацію «Думку» я присвячу пам'яті моєї бл. п. незабутньої Матері Євгенії. Тоді як в Празі писав цей твір (закінчив його у Львові) померла неждано моя Мати. І якраз під час писання цієї «Думки» я багато про неї думав і відчував так, що аж розплакався із зворушення і на цій саме варіації хотів я помістити другу присвяту (що ця «Думка» зв'язана з епізодами про мою матір)» [3, 210]. «Думка», з дедикацією матері, як і інші варіації, за словами композитора в мелодиці і гармонії навіяні «духом української народної музики» [3, 145].

Власне, завдяки Євгенії Барвінській (піаністці, диригентці, художниці) майбутній композитор захопився музичним мистецтвом і отримав початкову музичну освіту й навички гри на фортепіано. Саме в родинному середовищі Василь Барвінський від дитячих років мав нагоду бути в курсі справ і подій, пов'язаних не тільки з українською, а й із загальноєвропейською культурою.

Євгенія Барвінська (дівоче прізвище Любович) народилася 20 грудня 1854 року у Львові (померла 20 грудня 1913 року). Вона походила зі священничого роду Любовичів, з якого вийшло чимало видатних українських діячів. У 1874 році закінчила Учительську семінарію у Львові, навчалась гри на фортепіано приватно в Перемишлі у Францішка Лоренца – відомого чеського органіста, композитора і теоретика та у львівській консерваторії Галицького Музичного Товариства в класі

Кароля Мікулі – видатного українського і польського піаніста-віртуоза і педагога, одного з кращих учнів Ф. Шопена [5, 58].

3 червня 1879 року Є. Любович стала дружиною письменника і педагога О. Барвінського – українського освітньо-педагогічного діяча, посла до Віденського парламенту і Галицького сейму, члена австрійської палати панів, міністра освіти і віросповідань Західноукраїнської Народної Республіки (1918), першого голови реформованого Товариства ім. Т. Шевченка у Львові, історика, дослідника української літератури, засновника «Руської історичної бібліотеки», видавця україномовних шкільних підручників, видатного публіциста і організатора українського громадського життя. Його першою дружиною була Софія Шумпетер з Тернопільщини (одружилися 24 липня 1870 року). У цьому шлюбі народилося двоє дітей – Володимир (28. 02. 1872 – помер у дитячому віці) і Ольга (30. 04. 1874). Від 1876 року Софія часто хворіла і 28 липня 1877 року відійшла у засвіти. Залишившись у «вельми сумнім і труднім положеню» [1, 255], О. Барвінський все ж продовжував займатись важкими шкільними обов'язками, приватними лекціями, літературною і науковою працею, турбуючись за долю своїх дітей, що залишилися без материнської опіки. З Євгенією він одружився 3 червня 1879 року і в першому томі своїх споминів зазначав: «По тих важких і страшних пригодах, по тих тучах і громах, які наслала на мене і моїх діток люта доля і вчинила мому серцю з гараздом розлуку, стала моя подруга душею у моїй хаті і в ній завитав знов по тих страшних невзгодинах тихий, земський рай» [1, 267]. Подружжя згодом стало батьками п'ятьох дітей – Богдана (1880-1962, історик, бібліограф, архівіст), Василя (1888-1963, піаніст, композитор, музикознавець), Олександра (лікар), Романа (інженер, художник), Галини.

Загалом Є. Барвінська була чудовою піаністкою, хоровою диригенткою і концертною співачкою (сопрано), співорганізаторкою «Товариства (Кружка) українських жінок» у Львові (1888), а в 1882-88 рр., разом з Амвросієм Крушельницьким, стала організатором жіночих та чоловічих хорів у Тернополі, будучи їх диригенткою і солісткою [7, 22]. Доволі часто брала участь у різноманітних концертах у Тернополі й Львові як співачка й зазнала слави «подільського соловейка».

Слід відзначити й теплі стосунки родини Крушельницьких і Барвінських, до того ж Олександр Барвінський, був хресним батьком

наймолодшої доньки Крушельницьких – Анни, а в хорах, якими керувала Є. Барвінська в Тернополі співали Соломія Крушельницька зі сестрами Емілією та Оленою, і Є. Барвінська була першою вчителькою співу і гри на фортепіано С. Крушельницької у 1883-1885 рр. [6, 377]. Під її керівництвом молода Соломія співала в дівочих ансамблях. У серпні 1885 року в Тернополі відбулися музично-декламаційні вечорниці «Руської бесіди», присвячені пам'яті історика Миколи Костомарова. У часописі «Діло» (чч. 83-102, 1885) про блискучий виступ жіночого хору під керівництвом Є. Барвінської зазначалось: «Безперечно і сим разом п-ні Барвінська положила велику заслугу. Нема такого вечерка, в котрім би достойна наша подвижниця не взяла живої участі. Хвала за се їй, провідниці! Хвала і руським співачкам-щобетушкам славного Поділля! Молітеся! Ваша пісня стане псалмом, покликком для руського народу за долю-волю народну!...» [1, 328–329].

Євгенія Барвінська – одна з організаторів і диригентка хору товариства «Львівський Боян» (1891-1895). З її участю «Боян» гастролював у 1891 році в Празі, згодом у Станіславові, Стрию, Львові [6, 377]. У концертних програмах у Тернополі (1879-1888) і Львові (1888-1897) Є. Барвінська виступала також і як піаністка й солістка, виконуючи твори «Ой пуцу я кониченька» М. Лисенка, «Соловейко» М. Кропивницького, «Моя мила» і «Родимий краю» В. Матюка, «Над Прутом» С. Воробкевича, народні пісні в обробці М. Лисенка, Д. Січинського, Г. Топольницького, пісні «Чорноморців» М. Лисенка і «Підгірян» М. Вербицького [6, 377].

У родині Барвінських мати була берегинею духовності, українськості, тепла, затишку і сердечності. Про близький зв'язок сина Василя з матір'ю, довірливі стосунки і близькість поглядів свідчать листи композитора з часу навчання у Празі від 1910-1913 рр. [4]. У них він розповідав: про свої лекції з фортепіано та вправляння у грі впродовж шести годин щоденно, про заняття у В. Новака та його творчість, радився стосовно своїх фортепіанних творів, праці з учнями й ділився їхніми успіхами, розповідав про свої сольні піаністичні виступи, а також ділився теплими почуттями до майбутньої дружини Наталки Пулюй [4].

Євгенія Барвінська була одноступнем, помічницею і «подругою» (як завжди ласкаво називав її Олександр Барвінський) свого чоловіка. У другому томі «Споминів з мого життя» О. Барвінський наголошував, що

джерелом цієї об'ємної праці є, передусім, його пам'ять і переписка з дружиною [2, 28]. Читаючи ці спогади, вражає масштабність епістолярного архіву, адресатом якого була Є. Барвінська, глибина проблем і питань (історичного, політичного, культурного, родинного характеру), які довіряв і часто просив поради О. Барвінський як посол Віденського парламенту і Галицького сейму, член австрійської палати панів у своєї дружини, передаючи з точністю всі діалоги, розмови, ситуації. У листі від 14 червня 1893 року він писав дружині: «Мені не раз приходиться на думку, як-то через моє послованє, скорочене моє пожите спільне з Тобою і діточками, та в тім таки бачу Божу волю, що повернула мене на ту дорогу, на якій можу дещо вдіяти задля культурного подвигнення нашої бідолашної народности» [2, 705].

Діяльність Є. Барвінської на мистецькій ниві внесла значний поступ у розвитку української музики і виконавства в краю. У родині зросло і сформувалось гроно національно свідомих представників української культури, науки, педагогіки і медицини. Чимало її вихованців, торуючи вказаними педагогом стежками, досягли певних висот, стали відомими музикантами, і серед них співачка зі світовим іменем – Соломія Крушельницька.

Література:

1. Барвінський О. Спомини з мого життя / [упор. А. Шацька, О. Федорук ; ред. Л. Винар, І. Гирич]. – Нью-Йорк–Київ : Смолоскип, 2004. – 528 с.
2. Барвінський О. Спомини з мого життя / [упор. А. Шацька ; ред. Л. Винар, М. Жулинський.]. – К. : ВД «Стилос», 2009. – 1120 с.
3. Барвінський В. Коментований список творів (замітки композитора) // Василь Барвінський. З музично-письменницької спадщини. Дослідження, публіцистика, листи / [ред.-упор. В. Грабовський]. – Дрогобич : Коло, 2004. – С. 136–174.
4. Кияновська Л. Листи Василя Барвінського з Праги до родичів у Львові // Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство. – 2008. – Вип. 8. – С. 162–224.
5. Лабанців-Попко З. Сто піаністів Галичини. – Львів, 2008. – С. 58.
6. Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника) // Записки Наукового Товариства

- ім. Т. Шевченка: Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – Том ССХХVI. – С. 377.
7. Павлишин С. Олександр Барвінський. – Львів : Академічний Експрес, 1997. – 148 с.

Наталія СЕМКІВ
(м. Дрогобич, Україна)

ФОРТЕПІАННА СОНАТА ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО ЯК ПЕРШИЙ ВИСОКОХУДОЖНІЙ ЗРАЗОК ЖАНРУ СОНАТИ У ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ

Метою статті є спроба стилістичного аналізу фортепіанної сонати, як першого зразка жанру в західноукраїнській професійній музиці.

Творча спадщина композитора охоплює майже всі жанри музичного мистецтва. У деяких з них, як наприклад, у камерно-інструментальному, були створені перші високохудожні зразки серед музичної спадщини на той час композиторів Західної України.

Особливе місце у цьому жанрі належить фортепіанній музиці. Серед різноманіття зразків ми знаходимо композиції програмні та не програмні за змістом (8 прелюдій – «Заколисна пісня», «Український танок», «Гумореска», «Лірницька пісня», «Думка», «Марш», «Листок до альбому»), твори на тему лемківських народних пісень, фортепіанні мініатюри та циклічні форми за масштабним втіленням (фортепіанна соната, фортепіанний концерт, цикли «Пісня. Серенада. Імпровізація», «Любов», «Українська сюїта»), і музику для дітей за виконавсько-слухацькою аудиторією (20 п'єс на теми народних пісень, 10 з яких утворюють цикл «Наше сонечко грає на фортепіані»).

Загалом музика Василя Барвінського відзначається чіткістю форми, ясністю та завершеністю думки. У тематичному відношенні – це опора на музичний фольклор, що є характерною індивідуальною рисою творчого методу композитора, та ряд елементів притаманних пізньоромантичному стилю. Усі ці особливості стильова та образна-ідейна спрямованість визначають творчу постать В. Барвінського як «поміркованого неоромантика з перевагою ліричності» (за визначенням С. Павлишин).

Серед циклічних форм фортепіанної музики неабияку цінність представляє соната *Cis dur* (1910 рік). Тривалий час вона вважалась втраченою і тільки кілька років тому з архіву відомої піаністки Любки Колесси цей фортепіанний цикл знов повернувся до українського слухача.

Поява даного твору має велике значення в плані відновлення у творчій спадщині композитора, а також як одного із перших зразків сонати на національному ґрунті, як зазначає дослідник творчості Барвінського С. С. Павлишин.

Стильова орієнтація Барвінського зумовлює провести деяку паралель з творчістю таких європейських романтиків, як Ф. Шуберт, Ф. Шопен, Р. Шуман, Й. Брамс, Ф. Ліст. В їх творчій спадщині даний жанр також не є чисельним (за винятком Шуберта – 22 сонати, Шопен – 3, Брамс – 3, Шуман – 3, Ліст – 1), і в переважній більшості представляє собою чотиричастинний цикл.

Сонатній формі у композиторів-романтиків притаманними є цілий ряд суттєвих, відмінних від класичних сонатної форми рис. Вони, як визначають дослідники сонатної форми, зокрема Н. Горюхіна, визначають новий тип романтичної сонатної форми.

Структура сонатної форми керується або програмними ознаками або особливостями жанру, зберігаючи при цьому таку властивість як споглядально-описова розповідність. А ця, в свою чергу, досягається не швидкоплинним розгортанням та різнобічним експонуванням образності у всіх частинах циклу, що спостерігаємо і в даній композиції. Основний музичний образ тут є завершеним, стійким музичним втіленням, даним у теперішньому часі, що не потребує розвитку, як такого, що не є внутрішньо конфліктним.

Основою драматургічного розвитку, відповідно, є контрастне співставлення, яке проявляється на різних рівнях – тематичному, структурному, формотворчому.

Одним із важливих засобів об'єднання частин циклу є образне переосмислення тематизму, яке, враховуючи будову циклу, полягає у проведенні основної звукової ідеї в різній композиційній послідовності. Також слід відзначити такий типовий для романтичної сонати засіб розвитку тематичного матеріалу, як варіювання. Цей принцип є основним прийомом, який здійснює із стійким, завершеним музичним образом відповідне тематичне переосмислення – свого роду статика в динаміці.

Однак, незважаючи на певну специфіку романтичної сонати (в даному випадку масштабне та структурне вирішення), частини даного циклу (більшість з яких ідуть в помірному темпі) зберігають контраст у своєму слідуванні. Таке вирішення є обов'язковим, як принцип організації частин у цикл завершених по формі і пов'язаних єдиним ідейним-художнім задумом, що визначає цільність композиції та функції частин форми (за визначенням В. Цуккермана). Фінальна частина, дотримуючись класичної функції підсумку, є кульмінаційною та найбільш динамічнішою за розвитком. З цією метою Барвінський вирішує її досить незвично – у формі варіацій з фугою. Така особливість структурного вирішення фіналу, спостерігається і в наступній циклічній композиції «Пісня. Серенада. Імпровізація». У цих двох випадках варто провести паралель з фінальною частиною Тріо для віолончелі, скрипки і фортепіано П. Чайковського, яка представлена також у формі варіації (строгих і вільних), одна з них – fuga.

Ще однією новаторською рисою, яка впливає із специфіки романтичної сонати, є перша частина циклу. За нормативною схемою перша частина циклу повинна йти у швидкому темпі. Однак, композитор зазначає аллегро модерато. Такий новаторський нюанс в подальшому стає типовою рисою для певного типу сонатно-симфонічного циклу композиторів ХХ сторіччя – Д. Шостакович, перші частини 5, 6, 8, 10, 11 симфонії.

Як видно із вищенаведеного, композитор вдало поєднує як традиційні риси романтичної сонати, так і індивідуальні творчого методу.

Література:

1. Горюхіна Н. Еволюція сонатної форми / Надія Горюхіна. – Київ: Музична Україна, 1970. – 311с.
2. Кашкадамова Н. Фортепіанне мистецтво у Львові: Статті. Рецензії. Матеріали./ Наталія Кашкадамова. – Тернопіль: АСТОН, 2001. – 400 с.
3. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХ ст. / Любов Кияновська – Тернопіль: АСТОН, 2000. – 184 с.
4. Медведик П. Діячі української музичної культури // Записки НТШ. Том ССХХХІІ: Праці музикознавчої комісії. – Львів, 1996. – С. 496 – 498.
5. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. – Москва: Музыка, 1967. – 750 с.
6. Німилович О. Фортепіанна творчість В.Барвінського / Олександра

- Німилович. – Дрогобич: Коло, 2001. – 78 с.
7. Павлишин С. Спадщина В.Барвінського // Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури: Статті і матеріали. – Тернопіль, 2003. – 189 с.
 8. Павлишин С. В.Барвінський / Стефанія Павлишин. – Київ: Музична Україна, 1990. – 88 с.
 9. Савицький Р. Основні засади фортепіанної педагогіки / Роман Савицький. – Тернопіль: АСТОН, 2000. – 68 с.

Людмир ФІЛОНЕНКО
(м. Дрогобич, Україна)

КОРИФЕЙ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ: ШТРИХИ ДО ПОРТРЕТА ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО

У цьому році виповнюється 130 років видатному композитору, талановитому педагогу-піаністу, виконавцю, науковцю, музикознавцю, музично-критичному й громадському діячеві Василю Барвінському. Тривалий час ім'я композитора замовчувалося, оскільки після інкримінованої йому більшовицьким режимом «справи», він змушений був разом із своєю дружиною Наталею (донькою відомого вченого Івана Пулюя) відбувати покарання у Мордовських таборах (1948-1958).

Життя і творчість Василя Барвінського досліджують й продовжують вивчати знані і авторитетні науковці, музикознавці, педагоги й виконавці. Так, у наш час в Україні вже видана монографія про Василя Барвінського професором С.Павлишин [6] і доцентом О.Німилович [5], окремим граням його життя та творчості присвячено наукові збірки, які побачили світ у Тернополі (Упор. О.Смоляк) [1], у Дрогобичі (Упор. В.Грабовський) [2], а також праці Н.Кашкадамової [3], Л.Кияновської [4], А.Рудницького [7], Б.Тихонюка [8], Л.Філоненка [9] та ін. Щораз частіше звучать твори митця з концертної естради, а його життю та творчості присвячені численні науково-практичні конференції.

Перегорнімо «Особову справу» композитора, яка була віднайдена у 1993 році і зберігається у Центральному державному Архіві-музеї літератури і мистецтв України (Ф. 661, опис 2, спр. 58 – 25 арк.). До неї входять 11 документів.

1. Заява правлінню Спілки Композиторів України в Києві через Правління обласної Спілки Композиторів України у Львові від Барвінського Василя Олександровича, композитора (Львів, вул. Верховинська, ч[исло] 5/ кв. 1, від 12 червня 1958 року).

2. Особистий листок обліку кадрів від 10 червня 1958 року.

3. Автобіографія від 10 червня 1958 року.

4. Заява Президії Правління Спілки радянських композиторів України в Києві від Барвінського Василя Олександровича щодо матеріального становища від 19 червня 1958 року (Львів, вул. Верховинська 5, кв. 1).

5. Протокол № 6 засідання Правління Музфонду Львівської обласної спілки радянських композиторів України (від 20 червня 1958 року).

6. Почесна грамота Барвінському Василю Олександровичу від 17 березня 1957 року.

7. Характеристика від 10 січня 1958 року.

Дана Барвінському Василю Олександровичу в том, что за период его пребывания в подразделении п/я № 385 зарекомендовал себя с положительной стороны.

Принимал активное участие в организации и руководстве художественной самодеятельности за что неоднократно поощрялся администрацией денежными премиями и имел благодарности.

к.п. Начальник подразделения подпись / Быченко/

8. Витяг з протоколу розширеного засідання Президії Спілки композиторів України (від 24 червня 1958 року).

9. Повідомлення про надання грошової допомоги (1959 рік)

10. Клопотання Правління Львівської спілки радянських композиторів України до Львівського Обкому КПУ (1957 рік).

11. Список творів Василя Барвінського.

Як відомо, В.Барвінського було звільнено з мордовського ув'язнення 11 січня 1958 року, реабілітовано – 21 березня 1964 року, але справжній ренесанс творчої постаті галицького митця відбувається у наші дні. Так, у видавництві «Музична Україна» видруковано «Твори для фортепіано» (Упор. С.Павлишин, передмова М.Колесса, 1988), Сонату для фортепіано (1990), «Романси» (Упор. С.Павлишин, 1993), а зусиллями доцента Тернопільського Національного педагогічного університету імені В.Гнатюка Олега Смоляка і Лесі Корній перевидано «Фортепіанні п'єси

для дітей» (Лілея, 1996) й «Колядки та щедрівки для фортепіано зі словесним текстом» (Збруч, 1997). «Три прелюдії» було видано в Дрогобичі (упор. Л.Філоненко, 2007) й «Мініатюри на лемківські народні пісні для фортепіано» (упор. О.Німилович, 2008) у видавництві «Посвіт» та ін. Перевиданий Концерт для фортепіано і симфонічного оркестру фа-мінор, віднайденого аж у Аргентині вченим-бібліографом Р.Савицьким, сином знаменитого галицького піаніста, і виконаного після тривалої перерви Народною артисткою України, професором М.Крушельницькою, а також «Думки» для скрипки, присвяченої Г.Грабець з Коломиї (перше виконання відбулося у Дрогобичі І.Туркаником, 1996). Пошук композицій митця продовжується.

Палкими популяризаторами творчої спадщини Василя Барвінського є Народна артистка України М.Байко, Заслужена артистка України Я.Матюха, лауреат конкурсу ім. С.Крушельницької О.Ленишин, Народний артист України О.Криштальський, Дипломант міжнародного конкурсу О.Корчинський, лауреат Міжнародних конкурсів О.Рапіта, викладачі Дрогобицького державного музичного училища ім. В.Барвінського Л.Садова, В.Білас, А.Мішаніна, Л.Паращак, Д.Шимоняк та ін. А директором цього закладу, заслуженим діячем мистецтв України Миколою Ластовецьким, було створено симфонічне полотно «Елегія Василеві Барвінському».

Отже, Василь Барвінський був яскравим представником української музичної культури минулого сторіччя, який все своє життя присвятив служінню мистецтву та рідної культури, про що переконливо доводять матеріали публікації. Наведені вище документи з «Особової справи В.Барвінського» зримо засвідчують, що і в жорстокі часи тоталітаризму прогресивні українські музиканти мужньо, всіма доступними їм методами відстоювали добре ім'я свого побратима, одного з найвидатніших представників музичної культури України ХХ сторіччя.

Література:

1. Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури. Статті та матеріали / [ред.-упор. О.Смоляк]. – Тернопіль : Астон, 2003. – 192 с.
2. Василь Барвінський. З музично-письменницької спадщини / [упор. В. Грабовський]. – Дрогобич : Коло, 2004. – 256 с.

3. Кашкадамова Н. Василь Барвінський як фортепіанний педагог // Записки НТШ: Праці музикознавчої комісії / [упор. О.Купчинський, Ю. Ясиновський]. – Львів, 1993. – Т. ССХХVI. – С. 320.
4. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХ ст. – Тернопіль : Астон, 2000. – С. 181–195.
5. Німилович О. Фортепіанна творчість Василя Барвінського. – Дрогобич : Коло, 2001. – 80 с.
6. Павлишин С. Василь Барвінський. – К. : Музична Україна, 1990. – 88 с.
7. Рудницький А. Про музику і музик. – Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто, 1980. – С. 189–190.
8. Тихонюк Б. Короткий огляд музично-критичних публікацій Василя Барвінського. – Львів, 1991. – 100 с.
9. Філоненко Л. Про «Особову справу Василя Барвінського» // Василь Барвінський і українська музична культура / [упор. О. Смоляк]. – Тернопіль, 1998. – С. 62–64.

ПОЛІВЕКТОРНІСТЬ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ СУЧАСНИХ КОМПОЗИТОРІВ

Вікторія БАРЗИШЕНА
(м. Харків, Україна)

МИСТЕЦТВО ФЛАМЕНКО У ГІТАРНІЙ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Сьогодні українське гітарне мистецтво розвивається дуже швидко, чому частково сприяють умови глобалізації. Культурні та міжнаціональні обміни обумовлюють зміни у жанровій системі, музичній мові, прийомах гри на інструменті тощо.

Хоча, в загальному, для гітарного мистецтва, в тому числі українського, властиві романтичні тенденції, але, тим не менш, зустрічаються сміливі музиканти-експериментатори [1]. Серед сучасних композиторів, які творять в романтичному дусі варто відзначити Аліну Бойко (романтичні жанри та назви, опора на мелодії українського фольклору), Олександра Затинченка (твори в романтичному стилі), Валентина Задоянова (опора на культуру кельтів і вікінгів), Михайла Вігулу (поєднання українських інтонацій з угорськими) тощо [1; 4].

Але особливу увагу, на наш погляд, привертає творчість Яна Фрейдліна та Анатолія Шевченка, як таких, що використовують в своїх творах стилістику фламенко, що є знаковим жанром для розвитку світового гітарного мистецтва. Важливо, що твори цих композиторів можуть виконати як професійні музиканти-виконавці так і учні ДМШ. Адже фламенко, що ще у XVIII ст. сформувалося як традиційне мистецтво Андалусії – це й зараз здебільшого аматорська культура, хоча майстерність окремих виконавців у цьому стилі викликає подив та захоплення. Риси фламенко в творах цих композиторів розкриваються дуже по-різному.

Ян Фрейдлін – це українсько-ізраїльський професійний композитор та піаніст [3; 5]. Але він не є гітаристом, хоча має в своєму доробку твори для цього інструменту. В його композиціях риси фламенко проявляються у способах роботи з музичним текстом. Дуже часто це відбувається завуальовано та невідчутно на перший погляд. Наприклад, рух по

інтервалах, властивих для фламенко, використання хроматизмів, «арочна» будова мелодії, занурення в глибини людської душі, структура ділення твору, поліритмія, специфічні гітарні прийоми, імітація ритмічного фону фламенко, дроблення сильних долей на більш мілкі тривалості тощо.

Зовсім по-іншому показано фламенко в творчій палітрі одесита Анатолія Шевченка [2]. На відміну від Я. Фрейдліна, А. Шевченко – непрофесійний композитор. Але він є гітаристом-виконавцем та високим поціновувачем мистецтва фламенко. В зв'язку з цим в його композиціях фламенко показане з іншого ракурсу. Для творів Анатолія Шевченка властиве чітко виражене почуття пристрасті, імітація співу іспанців, збудженість, підкреслена експресія, використання специфічних прийомів гри, трансформація тріади (спів, гра на гітарі, ритмічний фон) лише для виконання на гітарі тощо.

Отже, ми дійшли до висновку, що композиторське бачення Яна Фрейдліна та виконавсько-композиторське Анатолія Шевченка мистецтва фламенко відкривають абсолютно протилежне бачення цього феномену. Тим не менш, кожен із способів прочитання цього явища дає більш глибоке розуміння фламенко, зближає з українською культурою таку далеку для неї андалузську та підносить на новий рівень музичну, виконавську та композиторську культуру сучасної гітари, в тому числі й української.

Література:

1. Барзишена В.В. Неоромантизм як стильова тенденція в сучасній українській гітарній музиці (на прикладі творів Я. Фрейдліна) / В.В. Барзишена // «Музикознавчі студії Поділля-2017» «Музична культура в історичній динаміці»: тези IV регіональної науково-практична студ. конф., 2-3 бер. 2017 р., Вінниця, Україна / Вінницьке училище культури і мистецтв ім. М.Д. Леонтовича. – Вінниця, 2017. – С. 10–11.
2. Барзишена В.В. Сильові особливості музичного жанру фламенко / В.В. Барзишена // Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність : зб. наук. пр. / Рівнен. держ. гуманіст. ун-т, Ін-т мистецтв; редактор-упорядник Л.І. Горіна. – Рівне : Волин. обереги, 2017. – С.

3. Розенберг Р. Одесская композиторская школа : К 100-летию основания и 75-летию Одесской организации НСКУ : [монография] / Р. Розенберг. – Одесса : Астропринт, 2013. – 238 с.: ил.
4. Стасюк Ю. Роль українських композиторів у розвитку педагогічного репертуару для класичної гітари [Електронний ресурс] / Ю. Стасюк. – Режим доступу : <http://yurijstasyuk.musicaneo.com/ru/blog/articles/view/1328.html>
5. Шип С. И все-таки Ян Фрейдлин – одесский композитор [Электронный ресурс] / С. Шип. – Режим доступа : <http://bit.ly/2r14TeL>

Олена БОНДАРЕНКО
(м.Сєвєродонецьк, Україна)

КОМПОЗИТОРИ - ЖІНКИ УКРАЇНИ У СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Українська музика другої половини ХХ – початку ХХІ століть позначена яскравими іменами і незаперечним творчим масштабом представників національної композиторської школи. Час, що існує за своїми законами, обирає творців для втілення себе в культурному просторі історії, а особливості духовної ситуації знаходять нові музичні засоби свого існування. Час об'єднує композиторів у певні генерації і скільки б не різнилися їх індивідуальності, завжди набувають типологічні риси, які стають характерними універсаліями і закономірностями певної епохи.

Композиторська рефлексія виникає як усвідомлення світосприйняття і «образ часу», як динамічний та живий потік знаходить своє конкретне відображення в музичному творі, виявляючи тенденцію стабілізації від особистісного сприйняття до загального розуміння. Мистецтво другої половини ХХ століття значно розширює сферу самоаналізу, змінюючи та вдосконалюючи сам механізм рефлексії, що і зумовило появу великої кількості талановитих і самобутніх жінок-композиторів у сучасному національному культурному просторі. Унікальна історичність цього явища заслуговує всебічного вивчення, але досі, нажаль, не стала предметом наукового дослідження, що й обумовило актуальність представленої теми

Метою роботи є вивчення творчості українських сучасних композиторів-жінок, а предметом – їх фортепіанна спадщина.

Звертаючись до витоків жіночої композиторської творчості, потрібно відзначити, що вона завжди була швидше винятком із правил, ніж закономірним явищем. Об'єктивне становище жінки в суспільстві, як і її соціальний статус, на довгі століття однозначно визначив коло реалізації її здібностей і талантів, які рідко виходять за рамки домашнього вогнища. Час обдарував представниць прекрасної статі новими можливостями і допоміг вирішенню гендерних проблем суспільства.

Специфіка української гендерної ментальності, на відміну від багатьох інших національних традицій, полягає в підкреслено шанобливому ставленні до жінки. Історія української культури відкрила імена і долі великих жінок, чий життя і творчість у різних сферах є відомими за межами нашої країни, та стали надбанням світового мистецтва. Серед них – Л. Українка, М. Заньковецька, С. Терещенко, С. Крушельницька, Г. Ахматова, К. Шульженко, Л. Костенко, К. Цісик.

Однак, тільки друга половина ХХ і початок ХХІ століть подарували цілу плеяду талановитих українок – композиторів. Величезний внесок у розвиток національної професійної композиторської школи внесли і є надбанням українського музичного мистецтва: І. Олексійчук, Г. Гаврилець, Ю. Голильська, Л. Дичко, Л. Буркун, А. Загайкевич, Ж. Колодуб, О. Леонова, Г. Леонова, В. Польова, Б. Працюк, Ю. Рожавская, Б. Фільц, Б. Фроляк, К. Цепколенко, Л. Юріна. Їх творчість охопила широкий спектр жанрів від духовної, симфонічної, камерно-інструментальної та вокально-інструментальної музики до найрізноманітніших мініатюр і змішаних форм (наприклад, «Self-reflection» №№ 1, 2 К.Цепколенко). Музика цих композиторів принесла їм світову популярність, вона з великим успіхом виконується на найпрестижніших конкурсах і фестивалях у різних куточках світу, що підкреслює значний масштаб їх обдарування і громадський інтерес та визнання гендерної рівності таланту в мистецтві. Вивчаючи феномен композиторської індивідуальності та факторів, що впливають на її становлення, І. Драч зазначає: «Специфіка тієї чи іншої композиторської школи, “дух школи” (Г. Берліоз) значною мірою обумовлюється її регіональною позицією. Регіональні особливості школи певним чином орієнтують особистість у культурі, відкривають конкретні перспективи її

зростання» [4,с.56]. Відкрити для широкого загалу імена композиторів-земляків, чия творчість успішно увійшла до конкурсної, концертної, педагогічної практики Харківської і Луганської областей – одночасно велика честь і значна відповідальність. .

Людмила Шукайло належить до знатного музичного «родоводу», творче коріння якого пов'язане з іменами її педагогів по Харківській консерваторії В. Нахабіна і Д. Клебанова та простягаються далі до імені С. Богатирьова – талановитої особистості, яка відіграла велику роль у розвитку музичного мистецтва України. Діяльність В. Нахабіна і Д. Клебанова залишила красиву і плідну сторінку в культурі Слобожанщини. А ім'я Людмили Федорівни Шукайло представляє яскраве і талановите сьогодення композиторської школи Харкова.

Музика Л. Шукайло сповнена світлою життєвою силою і творенням, вона заслужено здобула широку популярність і давно переступила географічні кордони України. Твори Л. Шукайло, наділені яскравою образністю, соковитістю характеристик, індивідуальною і впізнаваною мовою, увійшли до репертуару багатьох виконавців різного віку, що є підтвердженням і оцінкою творчості композитора. Л. Шукайло володіє дивовижним поєднанням талантів - вона займалася в харківській школі-десятиріччі при консерваторії за трьома спеціальностями: з фортепіано у Р. Горовіц, з теорії музики у І. Дубініна, з композиції у Л. Булгакова. Крім композиції в консерваторії вона займалася як піаністка у професора А. Лунца.

Творчість композитора багатогранна: Симфонія для струнного оркестру, Сюїта для камерного оркестру, Концертино для скрипки, Концертино для кларнета, два фортепіанні концерти, чудова хорова музика. Велике місце в творчості Л. Шукайло посідає фортепіанна музика, що не дивно - як обізнана піаністка Л. Шукайло знає і відчуває всі тонкощі і межі можливостей фортепіано, її фортепіанна музика піаністично органічна і барвіста, нетипова і самобутня. Вільне володіння інструментом сприяло створенню блискучих віртуозних п'єс, серед яких обов'язкові твори для учасників I, II і III-го міжнародних конкурсів імені Володимира Крайнева. Ці твори міцно увійшли до репертуару багатьох молодих виконавців, їх звучання і сьогодні прикрашає різні концерти. Символічно, що токатність у фортепіанній творчості Л. Шукайло представлена досить часто і різноманітно. Як художній принцип вона

знаходить втілення у великій кількості концертних фортепіанних творів композитора. Серед них назвемо Рапсодію (створену до III Міжнародного конкурсу піаністів Володимира Крайнева); «Купальські ігри», де головна тема пов'язана з токатним рухом, «Жонглер» (з сюїти «Цирк»); «Експромт», «Барабан» (п'єса з джазовими елементами), «Диптих» для двох фортепіано. Токатність в цих п'єсах вирішена по-різному: це фольклорна, ігрова, імпровізаційна, моторна складова тематизму, який втілює образи різних проявів активності і руху. Композитор завжди знаходить самобутнє точне фактурне оформлення, яке найбільш яскраво відображає специфіку образу і створює відповідний тип звучання фортепіано.

В особистій бесіді з Л. Шукайло підтвердилося висловлене припущення про те, що токатність для композитора уособлює образ не випадковий і дуже цікавий. Він пов'язаний не просто з моторикою, але і з тим типом ударності, який несе в собі активний художній початок. «Рух – основа всього», - говорить Л. Шукайло [1].

На особливу увагу у творчому доробку композитора заслуговує «Токата-кампа», що виявилася яскравим творчим досягненням у виконавській біографії багатьох піаністів, які в рамках конкурсної програми змогли досягти високої оцінки членів журі (адже тільки на II Міжнародному конкурсі піаністів Володимира Крайнева її виконували 100 учасників!). Виконання цієї п'єси як сучасного українського твору на конкурсах, що проводяться за кордоном, стало творчою презентацією не тільки національної композиторської школи, а й фортепіанної культури України. Визнання міжнародним журі художньої цінності твору, його автора і / або виконавця - гідним і яскравим явищем на міжнародному форумі - постає свідченням того, що в «токаті-кампа» здійснено продовження традицій і новацій жанру, які в європейському контексті розвитку музичної культури вже знайшли своє місце.

Творчість Олени Гончарук є наочним прикладом цікавих і нетривіальних полістилістичних рішень в музиці різних жанрів і форм. Композитор, індивідуальна і впізнавана мова якого поєднує чуйність до сучасних інтонацій, ритмів і гармоній, дивно дбайливо і гармонійно вплітає в канву своїх творів кращі зразки класичної музики. Все частіше твори нашої сучасниці, композитора О. Гончарук, стають певним відкриттям і надбанням концертів, конкурсів, географія і ранг яких дають

можливість професійно орієнтовній публіці відкрити для себе новизну художніх образів і барвистість полістилістичних рішень.

У 1993 році О. Гончарук закінчила Донецьку державну консерваторію ім. С. С. Прокоф'єва, де навчалася на композиторському факультеті в класі професора С. А. Мамонова. О. Гончарук є членом Спілки композиторів України з 2009 року. Зараз вона викладач музично-теоретичних дисциплін дитячої музичної школи міста Кременна.

У передмові до збірки «Прелюдії без фуг» Е. Гончарук підтверджує, що народження її музики пов'язано з одкровенням, яке вона відчуває у зв'язку з відчуттям певного діалогу: «Той звичайний до-мінор, прості гармонії, але мелодія у якомусь космічному діалозі так сумно, до болю душі зрозуміло говорити мовою звуків про сенс життя, про важкий шлях кожної людини, про Бога, який є надією»[1].

Пропоновані до розгляду фортепіанні цикли «Прелюдії без фуг», «Улюблені твори для фортепіано», «Чарівний світ музики», а також п'єси для скрипки і фортепіано («Алегро», «Посвята Л. Бетховену», «Слухаючи В. С. Баха») є не тільки провідниками у світ самобутньої авторської мови і стилю, але і сприяють формуванню уявлень про кращі зразки класичної музики, які слугували основою для створення музичного діалогу в часі і просторі.

У творчому доробку О. Гончарук особливий інтерес являє фортепіанна Токата. В особистій бесіді О. Гончарук розповіла, що історія появи фортепіанної Токати, створеної в 2013 році, пов'язана з тими драматичними подіями, свідками яких ми є зараз. На думку композитора, відчуття часу набуло для неї зовсім інше значення у зв'язку зі складною ситуацією, коли поняття «мир» і «війна» здобули у нашому житті та свідомості нове розуміння. Потрясіння від виступів і протистояння людей на площі Києва, придбання нового статусу «Майдану», проведення жорстких військових дій на Сході України, розуміння зламу долі величезної кількості людей і безповоротність втраченого миру, спокою, а для когось і життя - все це сприяло пошуку того жанру, який зміг би втілити такі складні і сильні почуття. Жорстка пульсація часу і страшних подій знайшли свою реалізацію в жанрі токати, традиційні атрибути якого композитор використовувала в незвичайному і індивідуальному прочитанні. У цьому творі токатний комплекс ритму, темпу, фактури і рухової моторики створює можливість відтворити музичною мовою

душевний біль і тривогу, небайдужість і стурбованість, бажання говорити, а іноді й кричати про головне - життя занадто коротке, щоб його не цінувати і дати комусь зламати чи обірвати. Токата О. Гончарук - це бажання автора розповісти про той колапс, який став уособленням нашого часу.

Таким чином, творчість жінок-композиторів України є невід'ємною і вагомою частиною золотої мистецької і виконавської скарбниці національної культури, представляє різноманітні напрямки розвитку і цікаві досягнення художнього сьогодення та заслуговує на подальше більш ґрунтовне наукове дослідження.

Література:

1. Бондаренко О. Українська фортепіанна токата: генеза та шляхи трансформації жанру. Автореф. ... канд. мистецтвознавства., спец.: 17.00.03. Музичне мистецтво / О. Бондаренко – Х. : Харківський держ. ун – т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2017. – 16 с.
2. Герасимова-Персидская Н. Авторство как историко-стилевая проблема // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. – К.; Муз. Украина, 1988. – С. 27 – 34.
3. Гусарчук Т. Індивідуалізація творчості в дзеркалі музичної текстології // Текст музичного твору: практика і теорія // Київське музикознавство. – Вип. 7. – К.; НМАУ, 2001. – С.78 – 79.
4. Драч И. Художественная индивидуальность композитора / И.Драч. – Харьков. Тимченко. – 2010. – 106 с.

*Христина ГОЛУБІНКА
(м.Дрогобич, Україна)*

ПІСНЯ-МАРШ “УКРАЇНО-МАТИ” НА ВЛАСНІ ВІРШІ БОГДАНА-ЮРІЯ ЯНІВСЬКОГО: ОСОБЛИВОСТІ ПРОЧИТАННЯ

Творчість Богдана-Юрія Янівського (1941–2005), народного артиста України (1991), лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка (1996), президента асоціації творчої інтелігенції “Світ культури”, члена правління Національної спілки композиторів

України, піаніста, педагога, диригента, театрального, громадського діяча яскраво вирізняється в сучасній українській музичній культурі.

Б.-Ю. Янівський працював на посаді проректора відділу міжнародних зв'язків; професором за сумісництвом кафедри загального та спеціалізованого фортепіано у Львівській національній державній музичній академії ім. М. В. Лисенка.

У вокальній спадщині Б.-Ю. Янівського важливе місце займає музика на власні тексти (марш-гімн партії “Відродження”, “Левове місто”, “Земле святая”, “Україно-мати”, “Мої літа”, “Коли зійде зоря моя”, “Ой конику вірний”). “Усім цим творам притаманний високий професіоналізм, глибоке відчуття теми, настрою”, – слушно наголошує І. Колодій [1, 36]. Поєднання в одній особі таланту композитора і поета – досить рідкісне явище.

Пісня-марш “Україно-мати” написана для голосу і фортепіано. Не викликає сумніву щирість патріотичних почуттів композитора. Він оперує низкою простих і зрозумілих кожному українцеві понять та символів: “сині гори – жовті поля” (національний прапор), “журавлі” (туга за рідним краєм в еміграції, прагнення людини спочити на батьківщині); сподівання на “добру долю”, спогади про “всіх героїв-борців”, заклики до єдності “українців-братів”. Попри певну декларативність тексту, творчість композитора “є яскравим явищем національної музичної культури” [2, 46] і заслуговує пильної уваги.

Насамперед слід відзначити органічну єдність простої, традиційної для цього жанру пісенної мелодії та “оркестрової” за звучанням фортепіанної партії з використанням повнозвучної фактури, ускладнених акордів, тремолоючих органних пунктів, мелодизованих фігурацій-підголовків, врешті-решт, цікавих гармонічних барв. На фоні плавної, хвилеподібної фігурації звучить ніжна, мрійлива поспівка, що нагадує колискову. Поряд із прозорими плагальними гармоніями (співставлення тоніки F-dur та мінорної субдомінанти), композитор використовує барвисті співзвуччя, передусім альтеровані нонакорди (bVII_9 ; VI_{11} ; $DD_9=S_9^{#3}$; bVI_9 з пониженими квінтою, септимою та ноною). І тільки в останніх тактах вступу з'являються закличні фанфари в чіткому пунктирному ритмі, які змінюють ліричний “тонус” пісні, і вона набуває рис похідного маршу. Протягом всього твору Б.-Ю. Янівський зберігає цю

“рівновагу”: з одного боку, музика приваблює своєю щирістю, теплотою, а з іншого – завзяттям, енергією, справжнім “бойовим” духом.

Пісня-марш “Україно-мати” написана в куплетній формі, що складається із заспіву та приспіву. Аналіз вокальної партії свідчить, що композитор використовує традиційні для маршової музики “мелодичні фонемі”. Це – висхідні квартові інтонації, опора на звуки тонічного тризвуку, пунктирні ритми, акцентування перших долей такту, чергування стрибків та поступеневого руху в мелодії. Неодноразове повторення одних і тих самих мелодичних поспівок допомагає краще “закарбувати” в пам’яті вокальну партію і створює яскравий ефект неухильного поступу вперед (ця риса притаманна більшості маршових мелодій). Водночас фортепіанний акомпанемент то “ліризує” основну тему (на початку куплету), то, навпаки, підкреслює її мужній, вольовий характер. У такі моменти партія фортепіано більше нагадує оркестровий виклад. Серед цікавих гармонічних послідовностей заспіву слід виокремити наступну з модуляцією з F-dur у d-moll (від слів “Вірні діти...”): T – s (гарм.) – T – IV_{6/5} → (II) – D₇ → II₇ = S₇ – II₇ – D.

Якщо у заспіві переважають ліричні “тони”, то приспів (від слів “Україно-нене!”) – це бадьорий героїчний марш. Інтонаційною основою теми виступає коротка трихордова поспівка (с – h (b) – a) в пунктирному ритмі. Вона отримує варіантний розвиток від різних звуків (с – a – f). Зберігаючи у лівій руці акомпанементу хвилеподібну фігурацію заспіву, композитор дублює вокальну партію приспіву повнозвучними акордами, що додає музиці особливої “вагомості”. Поряд із традиційними гармоніями, Б.-Ю. Янівський використовує напружені співзвуччя. Наприклад, зменшений септакорд подвійної домінанти (зм. DDVII_{6/5}) чи низку тризвуків різних тональностей (b-moll, A-dur, As-dur, Ges-dur) на фоні домінантового органного пункту d-moll (звук “а”). Все це збагачує музику, посилює її виразність та експресію.

Фортепіанне програвання між куплетами пісні побудоване на матеріалі вступу. Якщо другий куплет ідентичний першому (автор використовує знак репризи), то третій – динамізований. Він звучить в новій тональності на тон вище (в G-dur замість F-dur), що посилює відчуття радості, піднесення, завзяття. До того ж в акомпанементі замість арпеджованих фігурацій з’являються рівномірно пульсуючі акорди та гамоподібні ходи. Це призводить до ще одного програвання, після чого

музика повертається до попереднього “русла”. І тільки наприкінці твору настає нове піднесення: витриманий протягом трьох тактів останній звук вокальної партії супроводжується заключними акордами, що утворюють провідну героїко-патріотичну думку.

Отже, пісня-марш “Україно-мати” Б.-Ю. Янівського має значну ідейну та художню цінність, вона заслуговує уваги з боку виконавців і може збагатити їх репертуар.

Література:

1. Колодій І. Купаймо душі у його мелодіях / І. Колодій // Митці Львівщини. Календар знаменних і пам’ятних дат на 2011 рік / упор. Н. Письменна. – Львів : Львівська обласна універсальна наукова бібліотека, 2011. – С. 36–37.
2. Колубаєв О. Джерела пісенної творчості Б.-Ю. Янівського / О. Колубаєв // Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно: наук. журнал НАНУ, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. – К. : Вид-во ІМФЕ, 2012. – Число 3 (39). – С. 46 – 52.
3. Муха А. Композитори України та української діаспори : довідник / А. Муха. – К. : Муз. Україна, 2004. – 352 с.

Вероніка ДОРОФЄЄВА
(м. Київ, Україна)

ТВОРЧИСТЬ ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА У СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ КОНТЕКСТІ.

Презентантом сучасної української музичної культури у світовому контексті та центральною фігурою в сучасній музиці України впродовж багатьох років залишається Є.Ф.Станкович. Активна творча позиція, світові турне, мистецькі зустрічі, проекти, композиторська творчість, фестивалі, живе «відчуття часу», осмислення рушійних сил новітніх змін у мистецтві, невичерпне джерело музичних образів у творах митця захоплюють слухача. Тільки за останні роки відбулося дві світові прем’єри, це – Концерт №2 для віолончелі з оркестром (2016) та Концерт №5 для скрипки з оркестром (2017). Ці твори звучать на провідних сценах України, Європи та Америки у виконанні видатних музикантів світу.

Українські медіа назвали мистецький 2016 рік – роком Євгена Станковича.

Окреслимо основні вектори діяльності митця у сьогоденні: композиція, мистецтвознавчі роздуми, педагогічна діяльність.

З інтерв'ю композитора відомо, що осяяння для створення другого концерту майстер чекав 45 років. Першим виконавцем став віолончеліст-віртуоз О.Пірієв, котрий зазначив, що Концерт № 2 для віолончелі з оркестром є «викликом до суспільства та нагадуванням про місце митця та місце людини у суспільстві». Станкович трактує другу частину концерту як власний монолог промовлений голосом віолончелі. У партитурі другої частини композитор закодував монограму зі своїм ім'ям, чим продовжив традицію кодування музичного тексту таких велетнів як Й. Бах та Д. Шостакович.

У Концерті №5 для скрипки з оркестром повною мірою розкриваються характерні для індивідуального стилю Є.Станковича ознаки: полістилізм, колаж, мелодизм, яскраво-контрастна драматургічна образність. Особливість твору – майстерне поєднання лаконізму та змістової концентрації, що захоплює слухача та спонукає до мистецько-філософських роздумів. Цікавою є історія створення фіналу концерту. Під час обговорення твору зі скрипалем-віртуозом О.Кривошеїною, Станковича вразив спогад відомого скрипаля про атмосферу затишних вуличок міста його дитинства, де біля кав'ярні вуличні музиканти майстерно та натхненно виконували танго. Цей образ настільки зворушив композитора, що епізод із тематизмом танго був вмонтований у партитуру і став драматургічною домінантою фіналу концерту. Однак, у реаліях сьогодення, декодувати однозначно драматургію фіналу неможливо, адже він являє герменевтичний, символічний, образно-смісловий згусток.

Аналізуючи сучасний музичний простір, не тільки в українському, але й у світовому контексті, композитор порівнює музичне мистецтво із космосом, тим самим ускладнюючи наукові пошуки мистецтвознавців, адже надскладним завданням є проведення паралелі космічного та музичного вимірів. Однак спроби досягнути творчості майстра, описати унікальність його композиторського стилю все ж існують. Насамперед, це праці О.Зінкевич. Науковець скрупульозно, впродовж тривалого часу аналізує твори Є. Станковича, звертаючись до їх атомарних глибин. Значними є доробки С. Лісецького, Р. Станкович-Спольської,

В. Москаленка, А. Терещенко та ін. Активно продовжуються наукові розвідки щодо системного аналізу музичної мови творів Є. Станковича як діалогу, артефакту, сакрального етосу у рамках семіотичного підходу, визначаються принципи інтерпретації музичної композиції як полістилістичної цілісності [3].

Зупинимося на цьому докладніше. У сучасному музикознавстві термін «музична мова» широко розповсюджений, хоча вживання цього поняття ускладнене традицією його метафоричної трактовки і розширеного тлумачення [2]. Складність дослідження «музичної мови» і, зокрема музичної мови творів Є.Станковича, обумовлена відсутністю закріплення семантики за структурними елементами. У музикознавстві мова, як більш рухлива система протиставляється жанру, як системі найбільш консервативній. М. Арановський вказує, що з'єднувальною ланкою між ними виступає музична форма. «...Оновлення починається з мови, торкається форми і, в залежності від того, наскільки воно радикальне, впливає або не впливає на жанр» [1, С. 6]. Також «музична мова» трактується крізь призму семіотичних понять. Музичний текст завжди виявляється більш значущим, ніж окремі елементи музичної мови. Не дивлячись на те, що кожен елемент твору семантично навантажений, саме твір в цілому несе у собі пам'ять минулих складових семантик. Семантика безпосередньо пов'язана із сутністю полістилізму, тому полістилізм творів Є.Станковича окреслюється як складний простір зовнішніх і внутрішніх детермінант музичного процесу.

Повертаючись до висвітлення багатогранності постаті митця, слід зазначити, що поряд із композиторською творчістю Є. Станкович багато уваги приділяє педагогічній, музично-просвітницькій діяльності, розвиваючи космологічні ідеї духовного потенціалу мистецтва.

Спілкування із молодими композиторами нової генерації, творчі зустрічі й майстер-класи з композиції в Україні, у Сполучених Штатах Америки (2017) та щоденні заняття у Національній музичній академії ім.П.І.Чайковського ґрунтуються на принципах гуманізму та толерування мистецькому розмаїттю сучасності. Євген Федорович не критикує композиторські новації, як наприклад, поєднання електронного та акустичного звучання, більше того, завжди підтримує будь-які найсміливіші винаходи своїх учнів у класі композиції та поважає їх творчу перспективу. Подібні пошуки, на думку митця, не переіснують минулі

досягнення, а навпаки доповнюють музичну палітру і стимулюють робити власний вибір у музичних уподобаннях.

В цілому сучасна українська композиторська школа, яскравим представником якої є Є.Станкович, має потужний потенціал. У рамках ХХVІІІ Міжнародного фестивалю «КИЇВ МУЗИК ФЕСТ - 2017» (30 вересня-8 жовтня) прозвучало чимало світових прем'єр (2017) як-то: «Шість поезій Павла Тичини» О.Щетинського, «Осіннє адажіо» Л.Дичко, «Happines» К.Біла-Хеннесс, Триптих на українські народні тексти для сопрано та струнних Н.Боевої, Концерт для скрипки з оркестром (2016) В.Сільвестрова, *Misteria per musica №2* для читця з камерним ансамблем С.Ягунського, «Останній обряд старого ворожбита» І.Небесного, «Masks which moving and dancing» С. Вілки, Концерт № 5 для скрипки з оркестром Є.Станковича, Кантата на вірші Тараса Шевченка для хору, солістів та оркестру на п'ять частин Б.Кривоуста, «Angeli terra» («Паломництво до країни янголів») з музично-візуального перфомансу у стилі «фентезі» М.Шуха, «Око» С.Пілютикова, «Motus» І.Щербакова, «Tribute» І.Тараненка.

Отже, декілька поколінь композиторів плідно співпрацюють, стрімко інтегруючи надбання української культури у світовий простір. Особливе значення у цьому контексті має творчий доробок композитора Є.Станковича, котрий ментально, духовно і мистецькі є відкритим до світу і, вже сьогодні, знаходиться «понад часом», а його унікальний індивідуальний стиль яскраво презентує українську композиторку та визнаний світовою спільнотою.

Література:

1. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник Вып. 6., М. 1987. – С.5-44.
2. Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство/ ред. И.Тукова. –К.: Дух і літера, 2012. – 408 с.
3. Дорофеева В.Ю. Полістилізм у творчості Євгена Станковича як семіотичний феномен: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства.: 26.00.01 – К., 2010. – 20 с.

Любомира ЛАСТОВЕЦЬКА
(м.Дрогобич, Україна)

ХОРОВІ ТВОРИ МИКОЛИ ЛАСТОВЕЦЬКОГО НА СЛОВА ЛЕСІ УКРАЇНКИ

У хоровому доробку сучасного українського композитора Миколи Ластовецького можна виокремити декілька поетичних пріоритетів. Зокрема, його творче *inventio* «розбурхали» як поезії класиків української літератури (Т. Шевченка, І. Франка, Л. Українки, М. Рильського, А.Малишка,), так і сучасників (В. Романюка, П. Перебийноса, М. Шалати, М. Богаченка, М. Белея, Ф.Кривіна та ін).

Поряд з хоровою Шевченкіаною та Франкіаною, важливе місце у його творчості належить хоровій Лесенкіані. Підтвердженням цих слів слугують два, нещодавно видані збірники на слова «співачки досвітніх вогнів»: «Мелодії смутку і надій (цикл п'єс для жіночого хору без супроводу)» (Дрогобич: Посвіт, 2016) та «*Contra spem spero!*» для жіночого хору (Дрогобич: Посвіт, 2018).

В основі збірника «Мелодії смутку і надій» – цикл віршів Л. Українки «Мелодії» (1893-1894). Як зазначила у передмові до нього музикознавець Надія Мойсеєнко, «Мужність, героїзм у творах поетеси органічно поєднуються з глибокою, ніжною жіночністю, з теплою сердечною ліричністю. Ліричні поезії Лесі Українки – це сторінки сумнівів і поривань, горя і радості, розчарувань і прагнень... Літературна спадщина Лесі Українки свідчить про неабияку її музикальність, яскравість музичного обдарування, тонке проникнення у сутність музичного мистецтва. Музичні смаки поетеси формувалися на основі народної пісні...» [1, 3; 6].

До цього збірника ввійшли 12 хорових композицій: «Нічка тиха і темна була», «Не співайте мені сеї пісні», «Горить моє серце», «Знов весна», «Дивлюсь я на ясні зорі», «Стояла я і слухала весну», «Хотіла б я піснею стати», «У чорну хмару зібралася туга моя», «До музи («Прилинь до мене, чарівнице мила»)), «То була тиха ніч чарівниця», «Давня весна», «Перемога («Довго я не хотіла коритись весні»)), які об'єднані не тільки композиційною єдністю, а й розвитком сюжету, тематично.

Вірш поетеси «*Contra spem spero!*» (лат. Без надії сподіваюсь!) можна сприймати як її життєве та творче кредо. В однойменному збірнику М. Ластовецький використав низку ранніх віршів поетеси, написаних до 1898 р. Він складається з 17 творів, розміщених в послідовності написання віршів: «Надія», «Конвалія», «Красо України, Подолля!», «Чого то часами, як сяду за діло...», «Пісня (Чи є кращі між квітками)», «На роковини Шевченка», «Напровесні», «*Contra spem spero!*», «Мій шлях», «Грай, моя пісне!..», «На човні нас було тільки двоє», «Сльози – перли» («Сторононько рідна! Коханий мій краю!», «Україно! Плачу слізьми над тобою...», «Всі наші сльози тугою палкою»), «Досвітні огні», «Слово, чому ти не твердая криця...», «Як дитиною, бувало...». У цих композиціях можна простежити як гармонічний, так і поліфонічний виклад, варіаційні зміни фактури, тонке нюансування, різноманітні засоби хорового письма.

Хорові твори М. Ластовецького на слова Л. Українки характеризуються глибоким проникненням в її багатий поетичний світ, переконливим втіленням поетично-образного змісту кожного слова, продуманим вибором засобів музичної виразності, відповідно до змісту кожної строфи тексту, її семантичних нюансів: «Саме тембр жіночих голосів з його ніжним, прозорим, проникливим звучанням якнайкраще асоціюється із образним змістом поезій, їх інтимним характером. Виходячи із ліричного змісту поезій, композитор не тільки поглиблює його, але і надає динамізації поетичним образам, життєвості, посилює їх емоційну виразність, переконливість. Своєю музикою він вносить нові відтінки, нові нюанси у звучання. Особливий тембр жіночих голосів, гармонічні барви, хорові ефекти поглиблюють «особистісний» характер поезій, їх інтимність...» [1, 8-9].

Очевидно, поміщені в збірниках твори на слова «доньки Прометея» ілюструють характерні риси індивідуального «почерку» композитора та прийоми музичного письма, його тяжіння до драматизованого розвитку, поліфонічної фактури, розширення масштабів музичної форми, опору на український народнопісенний мелос, характерні гармонічні звороти.

Можна припустити, що в звучанні саме жіночого хору та в ансамблевих поєднаннях жіночого хору з солюючим сопрано композитор «чує» крізь віки поетичний голос Л. Українки. На даний час М.

Ластовецький є автором 29 жіночих хорів (та кількох солоспівів) на слова поетеси. Сподіваємося, що її муза й надалі інспіруватиме композитора.

Література:

1. Ластовецький М. Мелодії смутку і надій (цикл п'єс для жіночого хору без супроводу): навч.-метод. посібник / Ред.-упор. Л. Ластовецька. – Дрогобич: Коло, 2016. – 84 с.

Оксана МАНЕЛЮК

(м. Івано-Франківськ, Україна)

ШТРИХИ ДО ТВОРЧОГО ПОРТРЕТА БОГДАНА ШИПТУРА

Щоб осягнути глибину істинного таланту – замало почути музичні твори, недостатньо познайомитися з нотними виданнями і збірками, варто торкнутися струн серця живого митця. Тому, маючи нагоду поспілкуватися з композитором-сучасником в Івано-Франківському музичному училищі ім. Д. Січинського, хочеться виокремити кілька штрихів до його творчого портрета.

Богдан Шиптур – особистість високого дарування і, водночас, людина щира й емоційна, проста та доступна. Сенс свого існування вбачає у служінні Богу. «Для мене Бог, Україна, любов — нероздільні поняття» [1]. Твори митця – істинно національні українські зразки, з якими, на превеликий жаль, ознайомлені не так багато слухачів.

Богдан Шиптур народився 24 серпня 1951 року в селі Радча Тисменицького району Івано-Франківської області. Закінчив Радчанську восьмирічну школу та 4 класи Івано-Франківської музичної школи №1 по класу труби. Відтак навчався в Івано-Франківському музичному училищі ім. Д. Січинського по класу валторни та Львівській державній консерваторії ім. М. Лисенка по класу композиції у професора, народного артиста України, лауреата Шевченківської премії А. Кос-Анатольського. Понад 25 р. співав у Заслуженій чоловічій хоровій капелі с. Радча під орудою Б. Волосянка, що і стало поштовхом до вибору майбутньої професії. З 1980 р. і до сьогодні працює викладачем композиції та інструментознавства Івано-Франківського музичного училища ім. Д. Січинського. Автор хорових, вокальних, інструментальних творів,

які поповнили репертуарний список багатьох колективів, зокрема Академічного Гуцульського ансамблю пісні і танцю Івано-Франківської обласної філармонії, Муніципального камерного хору «Галицькі передзвони», Державної академічної хорової капели України ім. Л. Ревуцького, народних артистів України О. Василенка, М. Кривеня, В. Піруса, Б. Сташківа та ін. У 2001 та 2004 рр. твори композитора звучали на Всеукраїнських оглядах народної творчості та звітах у палаці «Україна». Композитор підготував і видав п'ять збірників: три альбоми українських народних мелодій в авторському опрацюванні для фортепіано (укладені за принципом послідовного збільшення труднощів: з 1 по 7 кл.), збірки «Хорові твори», «Пісні та романси», а також подарункові ноти окремих духовних композицій у кольоровому друку («Через поле України ішла Божа Мати» (сл. і муз. В. Шиптура, обр. Б. Шиптура), «Отче наш», «Молитва до Богородиці» (сл. Т. Шевченка). Цілий ряд нових творів ще чекають на видання. Десятки років поспіль Б. Шиптур бере участь у музичних телепередачах на телеканалах «Галичина» («Світлиця Надії», «За філіжанкою кави», «Невичерпне джерело») та «Карпати» («Говорить Івано-Франківськ»), зняв документальний фільм «Через поле України ішла Божа Мати» (як режисер). Митець підготував низку відео-кліпів до власних творів, зокрема «І мертвим, і живим...» (сл. Т. Шевченка), «Козак гуляє» (сл. С. Пушика), «Любіть Україну» (сл. В. Сосюри), «Місто моє» (сл. Я. Дорошенка), «О, прекрасна Зіронько, в небі» (сл. Г. Кульчик), «Вечірня молитва» та ін. 2004 р. Б. Шиптур записав компакт-диск пісень та романсів на вірші українських поетів. Окрім того, музика композитора постійно звучить в ефірі радіо «Дзвони».

Богдан Шиптур – активний музично-громадський діяч. З 1985 по 1996 роки очолював об'єднання композиторів Прикарпаття. Разом з Науково-методичним центром культури Прикарпаття організовував щорічні семінари та творчі звіти композиторів, проводив творчі лабораторії для композиторів-початківців, ініціював конкурси на краще написання музичних творів. Завдяки власним зусиллям і коштам композитора у 90-х роках вперше було видано хорові твори Д. Січинського («Служба Божа» та «Минули літа молодії» (сл. Т. Шевченка).

До найбільш відомих творів митця можемо віднести «Через поле України ішла Божа Мати» (виконується в Америці, Канаді, Австралії), «Місто моє», «Молитва до Богородиці» (за цей твір композитор став

лауреатом II премії на Всеукраїнському конкурсі духовної музики), «Козак гуляє», «Моя Україна – квітуча земля», «Червоний мак», «Живиця на спомин», «Чого являєшся мені у сні», «Зелені човни», «Любіть Україну».

Богдан Шиптур – член Національної спілки композиторів (1987), багаторічний голова Івано-Франківської регіональної організації НСКУ (2005–2015), лауреат обласних премій ім. М. Ірчана (1985), ім. Д. Січинського (1987), ім. В. Стефаніка (2000), Заслужений діяч мистецтв України (2008).

Жанрова палітра композитора охоплює вокальну лірику («Надивлюся на тебе» (сл. Г. Турелик), «Скажи мені» (сл. Я. Ткачівського), «Усе пройде...» (сл. О. Гринюк), «Синам України» (сл. М. Захарчука), «Цвітко осіння» (сл. І. Франка), «Вернись, дитино, в рідний дім» (сл. С. Дасевича), опрацювання народних пісень («Подай, дівчино, руку на прощання», «Червона калино, чого в лузі стоїш?», «Повіяв вітер степовий», «Ген, понад морем, понад Дунаєм»), оригінальні хори (духовні та світські), фортепіанну музику (п'єси для дітей, музичні картини «На Верховині», «Вівчарські світанки»), камерну інструментальну («Колишися, калинонько», «Ой селом, селом» для скрипки та фортепіано, «Колискова» для тріо бандуристів, диптих «Мелодія» та «Пісня жайворонка» для фортепіано і струнного ансамблю, «Прикарпатська сюїта» для скрипки і фортепіано), музику до вистави «Поет на Голгофі» (за поезією Т. Шевченка), концерт для струнного оркестру, флейти, валторни і кларнета у 3 ч., твори для духового оркестру (сюїта «Голоси карпатських полонин», «Стрілецький» та «Карпатський» марші), масштабні вокально-симфонічні полотна (симфонічна поема «Досвітні вогні» за однойменним твором Л. Українки; «Моя Україна – квітуча земля» на вірші Л. Кліща, трьохчастинна кантата «На крилах вічності», присвячена 2000-літтю Різдва Христового (на вірші Р. Юзви, М. Аронця та Я. Дорошенка).

По своїй природі Б. Шиптур – композитор-симфоніст, однак до творів великої форми він звертається не так часто, бо вважає, що її озвучення потребує не тільки кропіткої праці, а й відповідної виконавської «бази». Особистість митця найповніше розкривається у хоровій музиці, позаяк тяглість традицій Станіславівщини виявляється й у сучасних

умовах, коли Івано-Франківські хорові колективи підтримують їх і активно вписуються в загальноукраїнський культурний контекст.

Стиль композитора є «народним» і звичним, без особливих «викрутасів» і ритмічних візерунків, однак «...у деяких творах композитор яскраво передає гуцульський колорит, спирається на побутові жанри – марш, танго, романс, вальс» [2, 2]. У творах Б. Шиптура наявний добрий смак і чуття міри, мелодизм і рівновага. Природним є опертя на творчість М. Лисенка, М. Леонтовича, Д. Січинського. Часом автор пише поза правилами класичної гармонії, він акцентує: «головне, щоб музика була доступною, зрозумілою простим слухачам» (із інтерв'ю з композитором).

Однією з характерних рис, притаманних хоровій музиці майстра, є використання соліста (часом кількох або квартету), які часто, крім сольних епізодів, звучать на фоні злагодженої хорової фактури («Моя Україна – квітуча земля», «Через поле України ішла Божа Мати», «Любіть Україну»). Інколи хор виступає в ролі акомпанементу («Подай, дівчино, руку на прощання», «У нашій раї на землі», колядка «Ой сталась, браття, добра новина»). У вокальних творах, крім фортепіанного супроводу, композитор уводить різні інструменти: скрипку, флейту, най, гітару чи струнний ансамбль.

«Автор надзвичайно вимогливий до текстів і дуже відповідально ставиться до кожного поетичного рядка. Коли поезія лягає на душу – музика створюється наче сама собою і композитор тільки встигає записувати її» [3, 2]. При написанні оригінальних творів Б. Шиптур звертається до поезій Т. Шевченка, І. Франка, Л. Українки, В. Сосюри, так і місцевих поетів – Я. Дорошенка, Р. Юзви, С. Пушика, І. Гавриловича, М. Захарчука, Г. Турелик та ін.

Глибока і щира віра композитора втілена у духовних композиціях, серед яких цикл пісень до Богородиці – «Через поле України ішла Божа Мати», «О, прекрасна Зіронько, в небі» (сл. Г. Кульчик), «Вечірня молитва», «Ой то не голубка» (сл. М. Захарчука), «Збирай же, дитятко, Маріє», різдвяні пісні і колядки – «У небі вечірнім» та «Різдвяна пісня» (сл. М. Захарчука), «Темної ночі зорі засіяли» (сл. К. Перелісної), «Вклоняюся небу» (сл. Л. Кліща) у супроводі фортепіано і струнного ансамблю, хори – «Отче наш», «Щирим серцем за всіх помолись» (сл. Р. Юзви), пісні «Усе пройде» (сл. О. Гринюк), «Не журися, друже»

для солістки і чоловічого квартету та «Гимн Василіанського чину» на тексти І. Гавриловича. Шедевром у цьому жанрі є «Молитва до Богородиці», яка написана, за словами композитора, на єдиному подиху і диктована йому «зверху». Наскрізною ниткою звучить молитовне прохання спраглої душі про допомогу у Великій Заступниці роду людського. Музика органічно втілює всі тонкощі словесного тексту Кобзаря. Композитор із великим пієтетом ставиться до поезії Т. Шевченка, що відобразилося в творах «Світає, край неба палає» (з поеми «Сон»), «У нашій раї, на землі», «І мертвим, і живим...», «Молитва до Богородиці».

Музика Б. Шиптура – океан живих людських почуттів, тут і бурхливий порив, і ніжний подих, і спокійне споглядання, і могутня велич. Особистість майстра – він творить музику, акомпанує на фортепіано, виконує сольні партії, диригує.

Серед сучасних митців-композиторів Івано-Франківська Б. Шиптуру належить особливе місце. Він вносить посильну лепту в музичне середовище міста як митець, громадський діяч, просвітитель, педагог і вихователь молодого покоління музикантів.

Література:

1. Дутчак В. «Богдан Шиптур: Я – лише інструмент у Божих руках»: [Про комп. Б. Шиптура] / В. Дутчак // Галичина. – 2011. – 20 серп.
2. Шиптур Б. Пісні та романси / Б. Шиптур. – Івано-Франківськ, 1999. – 75 с.
3. Шиптур Б. Хорові твори / Б. Шиптур. – Івано-Франківськ, 2003 – 89 с.

Ольга МІХАЛЄВА

(м. Сєвєродонецьк, Україна)

ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ МИХАЙЛА ШУХА В КОНТЕКСТІ СТИЛЬОВИХ ТЕНДЕНЦІЙ СУЧАСНОЇ ХОРОВОЇ МУЗИКИ

На сьогодні існує гостра необхідність пропаганди хорової творчості сучасних українських композиторів. Тому в контексті стильових тенденцій сучасної хорової музики тема дослідження набуває надзвичайної актуальності.

У розкішному суцвітті яскравих композиторів сьогодення значний інтерес представляє творчість Михайла Шуха. Звернення до творчості цього композитора зумовлена підвищеним інтересом автора до хорového жанру, який становить основу його творчих спрямувань, а також з нагоди знаменної дати від дня його народження. Зазначимо, що хорова музика М. Шуха вражає своєю самобутністю, неповторністю музичної стилістики, тому заслуговує пильної уваги і глибокого дослідження.

Метою роботи є спроба привернути увагу існуючих виконавців і дослідників до хорової творчості композитора. Для досягнення поставленої мети вважається за доцільне розглянути питання емоційно-образного змісту, музично-виразних засобів, особливостей хорової фактури, виконавських прийомів на прикладі деяких хорових творів Михайла Шуха.

Яскравою особливістю хорової музики останніх років є небувале за глибиною і широтою звернення до фольклору, що стало важливим засобом збагачення стилістики багатьох композиторів (Л. Дичко, Ю. Іщенко, М. Скорика, В. Зубицького, В. Бібіка та інших).

При першому знайомстві з хоровими творами М. Шуха привертає увагу ледь помітний зв'язок фольклорної основи, не вузько національної, а широко заломленої, з якоюсь дивною витонченістю індивідуального стилю. Слід підкреслити, що фольклор в його творах перестає сприйматися як засіб, здатний «освіжити» композицію, внести в неї колорит народності. Він прагне відтворити фольклорний жанр, атмосферу виконання з максимально можливою психологічною та історичною достовірністю. Прикладом можуть служити хорові твори «Закликание весны», «Уж ты верба», «Усі зорі зеленіють».

У творчості М. Шуха усвідомлене звернення до народних першоджерел поступається місцем інтуїтивному, де національна сутність вгадується швидше в самому типі емоційного мислення, духовності, ніж у конкретній інтонаційній або ладовій подібності. Цей принцип, мабуть, є основоположним у композитора.

Важливим для оновлення та розвитку національної хорової культури ще кінця ХХ століття стали відкриття архаїчних зразків, звернення до маловивчених форм старовинних культових і світських пісень. Це пов'язано з розвитком, так званої неокласичної тенденції, яка посилює

інтерес до старовинної музики, до мистецтва бароко, раннього класицизму.

У хоровій музиці особливо відроджуються традиції хорового концерту XVIII століття, кантів, партесного співу. Концерт М. Шука для хору, соліста і рояля «Возроди мене, утверди» на вірші Нерсеса Шноралі представляє переосмислення і сучасне прочитання старовинного жанру середньовічної поезії та включення в контекст сучасних засобів виразності. Це «нова» духовність, яка не обов'язково ототожнюється з релігійністю. Для осмислення і занурення у цей твір необхідно мати внутрішній спокій, зокрема духовність. Саме з таких позицій слід розглядати концерт для хору «Возроди мене, утверди». У творі відроджується значення слова, відбувається повернення до його споконвічного головування. Композитор звертається до піднесено-духовної поезії середньовіччя Вірменії. Це відозва людини до Спасителя, який молиться про порятунок того кращого, чим повинна бути наділена людина: милосердям, любов'ю, добром, вірою. А втілюється це сучасними музичними засобами: контрастом ладів, зміною метра, барвистістю вертикалі, наповненістю звучання. Всі засоби спрямовані на створення емоційного тону.

У цьому концерті, як і в багатьох інших творах Михайла Шука, відчувається вплив естетики і філософії Сходу. Якщо для європейської моделі характерна дієвість музичного часу з чіткою спрямованістю вперед до кульмінації, розв'язки, то східна модель запрограмована на триваліший час, вона нібито стикається з нескінченністю. Занурення саме в такий стан характерне для концерту «Возроди мене, утверди», а також для твору, написаного для тенора і хору «Всем усопшим». Також представляє інтерес кантата «З повісті временних літ» – яскравий і самобутній твір, де явно відчувається своя, індивідуальна манера хорового письма, прагнення відтворити тему великого етичного і громадянського звучання.

Хоровий цикл на вірші О. Блока представляє неоромантичну хвилю в музиці, що вимагає уваги до краси мелодії, до виразності і пластичності мелодійних ліній, емоційної наповненості і ліричності. Звичайно, не виключена при цьому і сфера драматичних образів.

Неповторна лірика О. Блока дуже тонко втілилася в музичній тканині трьох хорових мініатюр М. Шука.

В кінці ХХ століття в українській хорівій музиці розвивається і неоімпресіоністична тенденція. Чи не найважливіше значення набули тембр, окремий звук, фарба. Перевага віддається темброво-колористичним прийомам. Чоловічий чотириголосний хор «Зимова дорога» на вірші О. Пушкіна в цьому плані представляє неабиякий інтерес. Відомі вірші поета втілені М. Шухом в музиці надзвичайно оригінально. Переривчасте звучання – це один із засобів граничної концентрації думки, як роман в одному жесті.

Хорова мініатюра-жарт «Пустячок» написана у зовсім іншому емоційному ключі. Тут простежується тенденція до мінімалізації засобів художньої виразності, де представлений синтез контрастних елементів – пісенного та мовного, а також елементів театралізації. Твору притаманні риси пуантилізму, де музична думка викладається не у вигляді теми або протяжних співзвуч, а за допомогою уривчастих, ніби ізольованих звуків, оточених паузами. Також в цій мініатюрі явно простежуються елементи мистецтва хепенінга, для якого характерна спонтанність, повна розкутість дій, примхливість.

Особливого інтересу й уваги у творчості Михайла Шуха заслуговує ще один напрям – це сучасна духовна, так звана сакральна музика. Михайло Аркадійович прагне висловити ідею спадкоємності духовних багатств, ідею нетлінності вічних етичних і духовних людських цінностей. Ним створено Реквієм, дві меси («І сказав я в серці своєму», «In exelsiset in terra»); «Літургійні славослів'я Іоанна Златоуста», куди увійшли 18 творів; хоріві мініатюри – «Stabat Mater», «Помяни, Господь», «Свете тихий», «Die irae», «Kyrie eleison», «Тихо укривши душу», «Ave Maria», «Dominus meus» та інші. У цих творах розкрита вся глибина і сила людських почуттів. Слухаючи таку музику, ми немов відчуваємо всю нескінченність і крихкість світу.

Хорова творчість композитора пронизана прагненням до відбиття гармонії людини і природи як через індивідуальні образи, так і через узагальнено-філософські категорії. М. Шух тяжіє до лірико-психологічної тематики, прагне відтворити не стільки дієво-сюжетний ряд, скільки складний внутрішній світ людини в усьому різноманітті відтінків. Ми бачимо його образи то багатостраждальними, то заглибленими у філософські роздуми, то захопленими, по-дитячому наївними, то гнівно протестуючими, але ніколи немає місця зневірі.

Таким чином, найбільш характерна і цінна риса творчості Михайла Шука, зокрема хорového, – прагнення не до вузьконаціонального сприйняття, світовідчуття, а до наднаціонального, загальнолюдського. Його музика вимагає особливої зосередженості, це та заповідно-чиста зона, в якій ми можемо духовно очищатися та збагачуватися.

Огляд хорової творчості М. Шука дозволяє зробити висновок про співзвучність його музичної мови з основними тенденціям сучасної музики. Стиль його хорového письма, що є, по суті, явищем оригінальним, неповторним, здатний збагатити багатолику палітру стилістичних пошуків в українській хоровій музиці.

Література:

1. Білявський Є. Засвоєння сучасної музичної мови в хорі. – К.: Муз. Україна, 1984. – 40 с.
2. Живов В. Хоровое исполнительство. Теория. Методика. Практика: Учеб. пособие для студ. высш. заведений – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 272 с.
3. Краснощёков В. Вопросы хороведения. – М.: Музыка, 1969. – 298 с.
4. Лащенко А. З історії київської хорової школи. – К.: Муз. Україна, 2007. – 200 с.
5. Лащенко А. Хоровая культура: аспекты изучения и развития. – К.: Муз. Україна, 1989. – 136 с.
6. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. – М.: Музыка, 1988. - 254 с.
7. Никольская-Береговская К. Русская вокально-хоровая школа: От древности до XXI века: Учеб. пособие для студ. высш. заведений – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 304 с.

Тетяна ПАВЛІВ
(м. Львів, Україна)

ШТРИХИ ДО ТВОРЧОГО ПОРТРЕТУ МИКОЛИ ЛАСТОВЕЦЬКОГО (ДО 70-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ КОМПОЗИТОРА)

Серед плеяди сучасних українських музикантів виділяється постать Миколи Ластовецького, який надзвичайно яскраво проявляє себе у різних

іпостасях – як талановитий композитор, педагог, музикознавець, музично-громадський діяч. Він є членом Національної спілки композиторів України, Спілки театральних діячів України, головою науково-культурологічного товариства імені В. Барвінського, доцентом кафедри музикознавства та фортепіано Дрогобицького державного педагогічного університету імені І.Франка.

Микола Ластовецький є вихованцем Львівської композиторської школи – він навчався у Львівській консерваторії імені М.В. Лисенка в класі професора Романа Аполлоновича Сімовича, випускника Празької консерваторії. У своїй творчості М. Ластовецький поєднує кращі традиції попередників із сучасним композиторським письмом. Він є автором музичних творів у різних жанрах – симфонічному, вокально-симфонічному, інструментальному, музики до театральних вистав.

М. Ластовецький народився у 1947 році на Поділлі, в місті Дунаївці. Попри успішні заняття музикою, після закінчення середньої школи він обрав інженерію. Впродовж трьох років майбутній композитор навчався в Хмельницькому поліграфічному інституті імені І. Федорова, згодом у Львівському політехнічному інституті на енергетичному факультеті.

Різкий поворот у професії обдарований юнак вирішив зробити за рекомендацією видатних композиторів Левка Ревуцького та Андрія Штогаренка, які високо оцінили його композиторський хист: відтак, він поступив на навчання на теоретичний відділ Хмельницького музичного училища (1967-1971 рр.), а згодом, як зазначалось вище, до Львівської державної консерваторії імені М.В. Лисенка. Тут М. Ластовецькому пощастило навчатись у таких відомих митців як Станіслав Людкевич (народна творчість), Анатоль Кос-Анатольський (основи оперної драматургії), Олександр Теплицький (гармонія), Володимир Флис (поліфонія, методика викладання музично-теоретичних дисциплін), Ярема Якуб'як (музично-теоретичні системи), Еміль Кобулей (аналіз музичних форм), Любомира Ярославич (історія української музичної культури) та багатьох інших. Безумовно, усі вони зробили помітний вплив на його становлення як музиканта.

Після закінчення консерваторії М. Ластовецький дістав скерування на роботу до Дрогобицького державного музичного училища (тепер – ДМК ім. В. Барвінського), де працював спочатку на посаді викладача музично-теоретичних дисциплін, голови циклової комісії з теорії музики,

а згодом, понад 30 років, на посаді директора. Саме М. Ластовецькому належить ідея увіковічнення в Дрогобичі пам'яті видатного українського композитора Василя Барвінського: в 1995 р., з нагоди півстолітнього ювілею діяльності навчального закладу, він заініціював присвоєння імені В. Барвінського Дрогобицькому державному музичному училищу. Крім того, М. Ластовецький став одним із засновників в Дрогобичі науково-культурологічного товариства імені В. Барвінського, метою якого є вивчення, дослідження та популяризація творчості видатного композитора.

М. Ластовецький неодноразово очолював мистецькі делегації та художні колективи музичного училища, що репрезентували взірці української музики в зарубіжних країнах: Румунії (1985 р, 1991р.), Польщі (1987-1991 рр.), Англії (1992 р.), Канаді (1997 р.), Австрії (2000 р., 2006 р.) [1, 227].

В доробку М. Ластовецького твори різних жанрів та форм. Пріоритетною для нього, як композитора-симфоніста, залишається сфера симфонічної музики. Серед найзнаковіших творів в цьому жанрі – симфонічна поема „Галичина”, увертюра „Бойківська”, „Sinfonia rustika”, „Львів”, „Лірична поема”, „Елегія пам'яті В. Барвінського”, симфонієтта „Пам'яті Героїв Крут”, симфонічний прелюд „Пісня про Кармалюка”, вокально-симфонічна сюїта „Верховинці” та ін.

Серед його творів виділяється кантата „Псалми Давида” для солістів, мішаного та дитячого хорів і симфонічного оркестру, яку композитор створив на замовлення єпископа Самбірсько-Дрогобицької єпархії Юліана Вороновського з нагоди 2000-ліття від Різдва Христового.

В його композиторському спадку чимало творів з присвятою місту Дрогобичу – сюїта „Дрогобицькі сурми” для чотирьох труб, „Славень Дрогобичу” (сл. М. Белея) для мішаного хору в супроводі фортепіано, кантата „Повернення Дрогобича” для солістів, мішаного хору та симфонічного оркестру на слова Ф. Малицького, Р. Пастуха і М. Ластовецького.

Впродовж багатьох років митець тісно співпрацював з Львівським обласним академічним музично-драматичним театром імені Юрія Дрогобича. Результатом такої плідної співпраці стала поява музики до понад 30 спектаклів, серед яких, в першу чергу, слід назвати „Юрій

Дрогобич”, „Неосвячене кохання”, «Івасик Телесик», „Витівки шинкарки Феськи”, „Морозенко”, „Яничари”, „Шельменко-Денщик” та ін.

В останні роки особливо активно композитор працює в жанрі фортепіанної музики. За останні роки були видані три збірники М. Ластовецького „Фортепіанні п’єси для дітей і юнацтва”⁴, в яких композитор не тільки творчо розвинув традиції композиторів В. Косенка, В. Барвінського та ін., але й привніс багато нового, оригінального, створивши самобутні композиції з яскравим образним змістом. П’єси позначені національним колоритом, з елементами звукозображальності та, водночас, написані сучасною музичною мовою: „Навчальний посібник є взірцем поєднання специфіки образності музичної мови на підставі принципів навчання і виховання: наочності як основи вдосконалення техніки гри; системності викладання з використанням різних форм роботи з дітьми (ілюстрація, пояснення тощо); доступності як вирішення проблеми „бар’єру” психічних навантажень; послідовності як основи поступального засвоєння музичної культури і усвідомлення її значущості для формування духовного світу дитини” [1, 229].

Важливе місце в доробку митця займає хорова творчість, яка представлена як оригінальними творами, так і обробками народних пісень. До поезій Т. Шевченка, І. Франка, Л. Українки, В. Романюка, П. Перебийноса та інших, – М. Ластовецький підходить з глибоким розумінням внутрішньої сутності віршів. У його хоровому доробку найвідомішими творами є „Червона калино, чого в лузі гнешся?”, „Дивувалась зима” на слова І. Франка, „Нічка тиха і темна була”, „Горить моє серце” на слова Лесі Українки, „Отча криниця”, „Мужицька доля” на слова В. Романюка та ін. У жанрі обробки народних пісень виділяються твори із записів І. Франка „Ой світи, місяченьку”, „Гей, а ворле, ворле, сивий соколе”, лемківські „Кед єм так пасала”, „Над водов кряк” та ін. Хорова музика митця зручна для співу, що свідчить про добре знання композитором особливостей людського голосу.

Як його колишня студентка, можу впевнено стверджувати, що Микола Адамович є прекрасним педагогом, який користується великим авторитетом як серед студентів, так і серед колег-викладачів. Він високофахово веде такі дисципліни, як „Гармонія”, „Теорія музики”,

⁴ Зошит 1 – Львів: ТеРус, 2007; Зошит 2 – Дрогобич: Коло, 2015 та Зошит 3 – Дрогобич: Коло, 2017.

„Сольфеджіо”, „Аналіз музичних форм”, „Поліфонія”, „Інструментознавство” та ін.

Митець плідно працює і як науковець – він є автором методичних розробок з питань теорії музичного мистецтва, талановитим дослідником української музики. У його музикознавчому доробку – величезна кількість статей, серед яких виділяються „Вчитель Миколи Колесси – видатний чеський композитор Вітезслав Новак”, „Микола Колесса про С. Людкевича та В.Барвінського”, „Про деякі різночитання біографії С. Людкевича”, „Друковане слово Миколи Колесси: *Non multa, sed multum*”, „Тарас Шевченко в житті Миколи Лисенка”, „Галина Грабець – бранка ГУЛАГу, учениця В.Барвінського”, „Закоханий у рідну пісню” (про Ю.Корчинського), які свідчать про різновекторність наукових зацікавлень М. Ластовецького.

Домінантою життєтворчості Миколи Ластовецького є яскраво виражений універсалізм, крізь призму якого актуалізується його багатогранне обдарування.

Література:

1. Бермес І.Л. Життєві домінанти Миколи Ластовецького / І.Л. Бермес // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. У 2-х т. / Упор. В.Г. Виткалов. – Рівне, 2009. – Вип. 15 (т. І). – С. 225-232.
2. Грабовський В. Сурми творчості Миколи Ластовецького (про автора) / В. Грабовський // Микола Ластовецький. Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва: Навчальний посібник. – Львів: ТеРус, 2007. – С. 7-8.
3. Дика Н. Переднє слово / Н. Дика // Микола Ластовецький. Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва: Навчальний посібник. – Львів: ТеРус, 2007. – С. 3-4.
4. Золоті розсипи музики Миколи Ластовецького: національний контекст: Сучасники зблизька. Документальний радіофільм - <http://www.radiofz.com.ua/?p=527>].
5. Мойсеєнко Н. Нова збірка фортепіанних творів М.Ластовецького / Н. Мойсеєнко. –
6. http://hal_zoria.io.ua/s1194599/nova_zbirka_fortepiannih_tvoriv_mikoli_lastoveckogo.

ЦИКЛ «МУЗИЧНІ СПОМИНИ» У ТВОРЧОСТІ БОГДАНИ ФІЛЬЦ

Сучасну українську музику не можна уявити без видатної композиторки, музикознавця, культурно-громадського діяча Богдани Фільц.

Життєва доля цієї жінки складалася непросто. Народжена в одній із відомих інтелегентно-просвітницьких родин Галичини вона рано втратила батьків внаслідок сталінських репресій 1939 року. У 1945 році дівчинка, разом з сестрами, опинилася у Львові. Тут вона навчалася у Львівській спеціалізованій музичній школі-десятирічці імені Соломії Крушельницької та у Львівській державній консерваторії ім. М.В.Лисенка. Почали з'являтися і перші власні твори.

Творче формування композиторки нерозривно пов'язане з двома культурними столицями України — Львовом та Києвом. У Львові — навчання в консерваторії, спілкування з найвидатнішими музикантами Західної України — Станіславом Людкевичем, Василем Барвінським. У Києві — аспірантура під керівництвом Левка Ревуцького, наукова праця у відділі музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського.

Богдана Михайлівна є автором понад 130 друкованих праць, у тому числі п'яти монографій та численних статей у наукових збірниках, журналах. Як композитор - працює в різних жанрах симфонічної, інструментальної, камерно-вокальної та хорової музики (близько 400 творів).

Серед її композиторського доробку фортепіанна музика займає особливе і вагоме місце. Зараз у її нотографічному списку нараховується понад 60 фортепіанних творів. Серед них переважають п'єси програмного змісту – миттєві замальовки природи, станів настрою, знаменних подій, пропущені крізь призму посиленого емоційного сприймання. Фортепіанна музика Богдани Фільц глибоко вкорінена в романтичній традиції сприймання. Однак вона набула неповторно індивідуального забарвлення насамперед завдяки активному зверненню до карпатського мелосу. Фортепіанні твори Б. Фільц виконують як концертуючі піаністи, так і

учнівська молодь. Поширенню цих творів сприяє те, що авторка є кваліфікованою піаністкою (навчалася гри на фортепіано під керівництвом таких відомих педагогів, як Д. Залеська, О. Бережницька, І. Крих), а звідси – і особлива піаністичність письма, наявність зручної виконавської фактури, а також характерна риса для творів усіх жанрів – вміння творити музику, яка “промовляє” до слухача.

Фортепіанні цикли Б. Фільц – це типові зразки камерної романтичної програмної музики, які вирізняються своєю індивідуальністю завдяки, насамперед, активному використанню карпатського фольклору, наповненню музичної фактури пісенним мелодизмом і широкому використанню арсеналу виражальних засобів постромантичного періоду, зокрема, імпресіонізму. У більшості випадків фортепіанні композиції об’єднані у цикли і мають програмне означення. Циклічна драматургія – послідовність різнопланових п’єс, об’єднаних наскрізною образною ідеєю, часто зустрічається у різних жанрах творчості Б. Фільц і фортепіанній, зокрема. Це – “Музичні присвяти”, “Шість візерунків”, “Калейдоскоп настроїв”, “Київський триптих”, “Закарпатські новелетти”, “Три п’єси для фортепіано на теми лемківських народних пісень”, “Лемківські варіації”, “Яворівські іграшки” та ін. Таке вирішення зумовлене, з одного боку схильністю до лаконічності висловлювання миттєвих вражень та, з іншого, – багатогранністю музичних образів. У цьому фортепіанні цикли Б. Фільц переграють з аналогічними у творчості Р. Шумана, С. Прокоф’єва тощо.

Цикл “Музичні присвяти” – це своєрідні ремінісценції музичних вражень минулого і данина шани тим українським композиторам, котрі залишили в житті й свідомості автора незатертий слід. Прагнучи у повноті виразити їхню творчу особистість та стильову манеру, Богдана Фільц звертається до дуже цікавого прийому: застосування в музичній тканині цитат з характерних для них творів. Саме вони слугують “зерном”, з якого виростає власна індивідуальна авторська музична концепція. “Музичні присвяти” – це не пряме цитування музичної канви, а відголоски, вплетені у власний музичний текст. Привертає увагу точне розуміння автором – Богданою Фільц – образу кожної особистості, а, відповідно, і втілення за допомогою найбільш типових прийомів письма, притаманних кожному герою музичної замальовки [2]. Так в п’єсі “Відлуння минулих літ”, присвяченій Денису Січинському – талановитому лірику, використані

мотиви з його романсової спадщини – солоспіву “Бабине літо” (“Гей, летить павутиння”) на слова М. Гавалевича. Тут використана типово романтична фортепіанна техніка (розгорнуті пасажі, тріольний схвильований рух) поряд з імпресіоністично трактованою гармонією – рух паралельними тризвуками, кварто-квінтова структура вертикалі, яка сприймається як одноголосна послідовність темброво забарвлених звуків. Усі ці засоби створюють образ тихої задуми і смутку, характерні для творчості Д. Січинського. Варто зазначити, що спочатку з’явилася саме п’еса «Спомин» до 100-річчя Дениса Січинського (1965), пізніше твір отримав нову назву — «Відлуння минулих літ», а його ідея лягла в основу наступних п’ес-присвят. У 1993 р. була написана присвята Станіславу Людкевичу, а у 2002 р. ще п’ять п’ес, котрі всі разом утворили цей самобутній цикл. Зазначимо, що останні п’ять п’ес створені завдяки спілкуванню з Марією Крушельницькою у Києві [8, 395].

Хвилюючі почуття до свого незабутнього вчителя й наставника Станіслава Людкевича визначили ідею п’еси “Спомин”, де на фоні схвильованого музичного супроводу відлунюють уривки світлого романсу «Тайна» (“Хтось мене ще пам’ятає”) на вірші Олександра Олеся (до речі, улюбленого поета Богдани Фільц), спомин немов поступово виринає із пам’яті і потім розсіюється. В інших номерах циклу згадуються близькі й дорогі автору постаті Василя Барвінського в “Сумній пісні”, де використана цитата з його фортепіанної “Думки”, Анатолія Кос-Анатольського в його “Меланхолійному вальсі” з яскравим “пізнавальним музичним знаком” – мотивами широковідомої інтерпретації ліричної поезії Івана Франка, пісні-романсу “Ой ти, дівчино, з горіха зерня”. Як і в інших п’есах циклу «Музичні присвяти», Богдана Фільц у присвяті Кос-Анатольському прагне до сконцентрованого втілення рис людини-творця, що здійснюється нею крізь призму характерного стильового почерку автора солоспіву «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» . До того ж Б. Фільц обирає тут ще й найбільш відповідний жанр — вальс, чим підкреслює притаманну митцеві «естетику салону», схильність до «легкої» розважальної музики, що завдяки Нестору Нижанківському, Анатолію Кос-Анатольському та ін. «стала іманентною властивістю галицької композиторської школи», як вважає Олександр Козаренко [2,171].

У задушевно-задумливому ключі витриманий “Ліричний прелюд” – музична згадка про Євгена Козака – видатного майстра хорових

композицій, створених на народній основі. Фортепіанна п'єса, наскрізь пройнята ліризмом українського мелосу, починається “заспівом” – першими тактами одного з найпопулярніших хорів “Вівчарик”. Інший характер має “Скерцо”, присвячене Миколі Колессі. Це іскриста, задерикувата бурлеска, де вся напориста енергія руху базується на експонуванні характеристичних імпульсивних ладово-інтонаційних елементів гуцульських коломийок. А саме близькість до карпатського фольклору в першу чергу асоціюється з неповторним індивідуальним стилем видатного композитора, що й промовисто ілюструє вплетена в завершенні п'єси яскрава цитата з його “Сонатини”. Ще одна мініатюра “Елегія” присвячена науковому керівникові і вчителю з композиції Богдани Фільц під час перебування її в аспірантурі Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського – Левку Ревуцькому. Імпульсом для створення забарвленої думними інтонаціями музичної тканини тут слугують фрази з прекрасної “Пісні для фортепіано” великого композитора [7, 67]. Продуманою є галерея музичних образів циклу, які змінюють один одного у хронологічній послідовності, з'являючись у певні періоди у творчому житті Б. Фільц [3].

Інструментальні опуси Богдани Фільц засвідчили індивідуальність авторської манери письма, що полягає в орієнтації на постромантичні стильові засади, в активному зверненні до карпатського фольклору, в схильності до програмності. Ось яку характеристику дав своїй випускниці С. Людкевич: “Як композитор виявляє Богдана Фільц визначну, притім природну мелодико-гармонічну інтенцію і виразовість, особливо в ліричному напрямі, почуття структури і змагання до правди, оригінальності й змістовності, а також явний зв'язок з народною піснею” [5, 631].

П'єси з циклу “Музичні присвяти” потребують попередньої слухової та виконавсько-піаністичної підготовки учнів. Адже щоб збагнути та відтворити змістовну суть цих творів, необхідно ознайомитися з творчістю С. Людкевича, В.Барвінського, А.Кос-Анатольського, М.Колесси, Д.Січинського, Л. Ревуцького, Є. Козака – тих композиторів, які залишили в житті й свідомості Богдани Фільц “незатертий слід”. Зрозуміло, що для виконання п'єс з вищеназваного циклу потрібно мати добрі навички виконання романтичної та сецесійної фактури, особливу

майстерність фразування, тонке агогічне відчуття, високу культуру звуковидобування, педалізації [6, 28-31].

Богдана Фільц як чудова піаністка, ще починаючи зі студентських років у Львівській консерваторії, творила неповторні зразки фортепіанної музики: ліричної, з яскраво образною мелодикою та гармонізацією, глибоко національної за духом. Творчість Б. Фільц продовжує стильовий напрямок, започаткований у композиторській спадщині Л. Ревуцького, В. Барвінського, Н. Нижанківського, мова йде про насичення музики фольклорними мотивами, опрацьованими засобами, притаманними неоромантизму та імпресіонізму. Загалом, творчість композиторки належить до тих музичних феноменів, у яких поєднуються традиційні риси з тенденціями, які закладають основу музичного мислення майбутнього[1,20-24].

Література:

1. Баньковський А., Гринчук І. До проблеми опанування навчально-виконавським репертуаром (на прикладі творчості Богдани Фільц) // Молодь і ринок. - 2008. - № 2.- С.20-24.
2. Грабовська О. Особливості виконавської інтерпретації фортепіанних циклів Богдани Фільц Збірник статей УДК 78.27 78.421 С. 108-116
3. Ек Н. Деякі стилістичні особливості фортепіанних циклів Б. Фільц // Молодь і ринок. - 2008.- № 2.- С. 59-63.
4. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. — Львів, 2000.
5. Людкевич С. Відгук на композиції Б.Фільц // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. – Т.2. – Львів: Вид-во М.Коць, 2000. – С. 631.
6. Садова Л. Роль фортепіанної музики Богдани Фільц у формуванні української піаністки // Молодь і ринок. - 2008. - № 2. - С. 28-31.
7. Сторонська Н. Фортепіанні цикли Богдани Фільц у професійній підготовці майбутнього вчителя музики // Молодь і ринок. - 2008. - № 2. - С. 66-70.
8. Фрайт О. Музичне життя поезії Івана Франка «Ой ти, дівчино, з горіха зерня»//Молодь і ринок. - 2008. - № 6. - С. 393-398.

Людмила САДОВА
(м. Дрогобич, Україна)

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ НАД ТВОРАМИ МИКОЛИ ЛАСТОВЕЦЬКОГО У КЛАСІ СПЕЦІАЛЬНОГО ФОРТЕПІАНО

1. Вступ. На сучасному етапі розвитку української фортепіанної виконавсько-педагогічної школи великого значення надається осмислюванню та визначенню її сутності, накресленню подальших шляхів її розбудови. У цьому сенсі варто звернутися до міркувань теоретиків піанізму ХХ ст. (наприклад, Л.Баренбойма, Ж.Дедусенко та ін.). Для характеристики виконавської школи Дедусенко вводить поняття «виконавської моделі» як певного ідеального поняття, що уособлює систему нормативів, характерних для кожної школи.

Однією з найважливіших складових впливу на формування нашої національної виконавської моделі є такий педагогічний репертуар, в якому б при збереженні базового матеріалу (фортепіанні твори європейських композиторів ХVIII-ХХ ст.) значне місце відводилося б вивченню української фортепіанної музики. Цю думку неодноразово висловлювали у своїх міркуваннях про музичне виховання українських дітей та юнацтва корифеї нашої фортепіанної педагогіки. (1, 12, 10, 11, 7, 3). Серед видатних українських композиторів, які писали музику для дітей та юнацтва своє особливе місце займає дрогобицький композитор Микола Ластовецький (13).

2. Вагоме місце у творчості композитора М.Ластовецького посідає **фортепіанна музика**. Ним створена значна кількість фортепіанних мініатюр (понад 100), які часто об'єднані у цикли. Для більшості п'єс композитор підбирає програмні назви, допомагаючи юним музикантам правильно зорієнтуватися у застосуванні виконавських виразових засобів. Індивідуальний мистецький стиль композитора має свої сталі риси: специфічна мелодика, яка спирається на інтонації та лади українського національного фольклору або міської пісні; часте застосування досить складних різноманітних ритмічних конструкцій, які походять як з пісенних та танцювальних жанрів української народної музики, так й з сучасних джазових та рок-ін-рольних. На особливу увагу заслуговує поліфонічна фактура переважної більшості фортепіанних творів

композитора. Оркестрове мислення композитора скеровано на збагачення фортепіанної фактури різними колористичними ефектами. Гармонічна мова фортепіанних п'єс композитора насичена акордами квартової будови, паралелізмами, органічними пунктами, хроматизацією голосів. Часто застосовуються кластери, складні акордові комплекси.

3. Методико-виконаський аналіз 4-х Прелюдій: «Картина Левченка», «Маленький химерний вальс», «Кіноностальгія», «Картина Пимоненка».

Прелюдії, що розглядаються, були створені автором у 1980-х роках. Вони мають програмні назви, які яскраво відображають художній зміст творів.

Прелюдія № 1 «Картина Левченка» написана автором під впливом пейзажного живопису Петра Олексійовича Левченка (1856-1917) - відомого українського живописця, пейзажиста, графіка. Творчість П.Левченка вирізняється особливою задушевністю, ліризмом. Колористичне і тональне вирішення його картин відповідає стилю модерн (сецесії). Композитор Ластовецький тонко передає у своїй музиці загальний лірико-поетичний настрій, викликаний живописом Левченка, використовуючи відповідні музичні засоби виразності: малу тричастинну форму, пасторальну тональність Фа мажор, прозору гомофонно-гармонічну фактуру з яскраво вираженою задушевною мелодією і графічно накресленим вальсоподібним супроводом. Розкриттю образно-художнього змісту прелюдії сприяють й виконавські виразові засоби: негучна в цілому динаміка, виразно інтонована мелодія з застосуванням хвилеподібної динаміки гучності у середині фрази, зв'язне туше, пластична агогіка. Педалізація у даній п'єсі використовується здебільшого як колористичний засіб, водночас вальсовий ритм вимагає підкреслення перша долі і зняття на третю.

Прелюдія № 2 «Маленький химерний вальс» контрастно відрізняється від попередньої і являє собою, вочевидь, невеличку театралізовану балетну сценку. Ця мініатюра написана у тричастинній простій формі. Перша частина – це своєрідне запрошення до танцю, друга – сам танець, третя частина – галантне висловлювання вдячності за представлене танцювальне задоволення. Цікавим є тональне рішення твору: атональна музика з хроматичною гармонією і політональним розшаруванням у фактурі. Жанр вальсу переважно передбачає

використання гомофонно-гармонічної фактури з частковим вкрапленням підголоскової поліфонії, як є у даному випадку.

Для виявлення яскравішої театральності, динамічності у розгортанні драматургії твору, автор використовує контрастну динаміку гучності: перша і третя частини звучать тихо, ніби нерішуче, «всидливо», а середня – танець – активно, голосно. Відповідною є артикуляція – у крайніх частинах використано зв'язний штрих, виразне інтонування мелодії з застосуванням хвилевої динаміки, у середній - використано роздільну артикуляцію, що з одного боку підкреслює темпераментність, стрімкість танцювальних рухів, з другого боку натякає на деяку гротескність. Підкресленню різних психологічних станів і рухів у дійстві сприяє й темпоритм: помірний темп у крайніх частинах й швидкий (*Tempo di valse*) у середній. Виконавцеві потрібно швидко кардинально переключатися від одного психологічного стану на інший і при цьому не втратити відчуття наскрізної дії у творі. Педалізація у даному творі відповідає законам жанру (вальсу).

Прелюдія № 3 «Кіноностальгія» («Мелодія з кінофільму»). Ця мініатюра (п'єса написана у простій двочастинній репризній формі), вочевидь, також була створена під впливом театральної музики. За жанром вона нагадує лицарські середньовікові балади. Її романтичне амплуа визначається виразною, сумовитою за характером (тональність – а moll), співною мелодією, яка у першій частині твору та репризі звучить у стриманому темпі (*andante*), з тихою динамікою гучності, а потім, ближче до кульмінації, поступово набирає активного руху, що приводить до *Allegro* з динамікою гучності *ff*. Романтичну сентенцію твору підкреслює й тонально-гармонічний план, використання гармонічного та мелодичного мінору, гостро дисонуючих гармоній у кульмінації тощо. Поліфонізований супровід з використанням хроматичних ходів у басовій лінії, витриманих довгих звуків у середньому голосі, які між собою також створюють хроматичні ходи, додає твору більшого звуко-сенсорного об'єму, колористичності, створює цікавий акустичний ефект – відчуття педального фону без використання педалізації.

Прелюдія № 4 «Картина Пимоненка» так само, як Прелюдія № 1, створена під враженням від живописного мистецтва, на цей раз – видатного українського художника-живописця Миколи Корниловича Пимоненка (1862-1912). Творчість цього художника-жанриста була

присвячена зображенню картин з життя його сучасників – українських селян та міщан. Його полотна масштабно та колоритно передають потужну енергію руху, почуттів, характеру українського народу загалом і тонко окреслених психологічних портретів зокрема, величну красу рідного українського краю.

М.Ластовецький не брав до уваги якусь окрему картину художника, а створив композицію, яка відповідає творчому кредо живописця. П'єса написана у тричастинній простій формі, тональності *d moll*, з широким використанням поліфонічної фактури що надає багатоплановості у відтворенні характерних музичних образів. Головним провідником художньої ідеї твору є яскраво виражений український мелос; виразна, романтична за характером співна мелодія домінує у першій та третій частинах твору; у середній, кульмінаційній частині зустрічаються та взаємодіють кілька піджанрів: марш, пісня і танець.

Динаміка гучності, яка використовується у творі, відповідним чином підкреслює його драматургію: кожна з частин твору починається тихо, поступово зростаючи до кульмінації, які є драматично насиченими, піднесеними, патетичними за характером. Цьому також сприяє й октавно-акордовий фортепіанний виклад, агогічні зміни у темпі. Виконуючи октавно-акордові фрагменти, важливо не втратити проведення основної мелодичної думки, яка зосереджується то у верхньому голосі фактури, то проводиться у середніх та нижніх голосах. Для виразного виконання мелодії даної п'єси потрібно широко використовувати хвильову динаміку у фразах, співне *legato*, гнучко користуватися *rubato*. Романтичний стиль твору вимагає різноманітного використання педалі.

Прелюдія № 5 «Романтична» написана у двочастинній простій формі з кодою. На тлі супроводу (основна тональність- *fis moll*), в якому використано розкладені акорди діатонічного ряду, звучить романтична мелодія у хроматичному тональному співвідношенні до нього. Для створення об'ємної тембральної звучності на *pianissimo*, автор застосовує романтичну педаль, широко «розводить» регістри фактури, доповнює мелодію підголосками в терцію, до того ж оригінально вирішує у ритмі проведення мелодичної лінії у співвідношенні до супроводу. Фактуру п'єси доповнюють контрапункти зі «зойкаючих», «тужливих» акордів у верхньому регістрі, які підкреслюють романтичний характер твору. Для успішного вивчення цього твору необхідно розділити фактуру за

гомофонно-гармонічним принципом: мелодія – супровід, добитися виразної, співної гри у мелодії, підголоскових акордах. Потім окремо попрацювати над супроводом, чисто педалюючи. Перед складанням фактури у ціле, необхідно, граючи супровід лівою рукою вміти голосом проспівати основну мелодію. Можна застосувати метод ансамблевої гри, коли супровід веде учень, а мелодію педагог і навпаки. Дана прелюдія виховує в піаніста культуру співного звуковидобуття, виразного ведення фрази, навичок фактурної педалізації, розвиває його романтичну емоційність, кордоцентричну чуттєвість.

Постлюдія дощу (ostinato), вочевидь, найбільш експериментальний твір з цілого циклу, де автор звертається до атональності, умовно тримаючи тональне тяжіння (in D), пробує мінімалістичними методами «зіткати» мініатюрну композицію в одночастинній формі. Дану п'єсу можна розглядати як своєрідну інвенцію, де темою є, власне, заявлене автором у назві «ostinato», тобто, дві нотки на staccato, які асоціюються з краплями дощу, а протискладенням – мелодія гопачка, що вимальовується з коротких мотивчиків. При роботі над поліфонією у даному творі необхідно виокремити обидва тематичні первні, простежити за їхнім розвитком, надати відповідних рис характеру, застосовуючи такі важливі для цього твору виразові виконавські засоби як відповідна артикуляція, точний темпоритм, динаміка гучності. Дана п'єса сприяє активізації почуття ритму, розвитку артикульованого піанізму, координації рухів рук, виховує увагу до різноколіристичної звучності, активно розвиває музичний інтелект юного музиканта.

Прелюдії М.Ластовецького сприяють розвитку яскравого художньо-образного мислення піаністів, розширенню їхнього емоційного ряду, навчають володінню широкою палітрою виразових музично-піаністичних засобів.

5. Методико-виконавський аналіз циклу п'єс «Веснянки».

Цикл п'єс «Веснянки» створено композитором Миколою Ластовецьким у 1990-х роках, у час його особливого захоплення українським фольклором. Композитор талановито вирішує колористичні завдання, використовуючи універсальні тембральні можливості фортепіано. Фортепіано у «Веснянках» трактується різнопланово: як багатоголосний хор, ударний інструмент, імітатор народних інструментів. У циклі простежується певна драматургічна лінія: на зміну активній,

побудованій на закличних інтонаціях («А вже весна!»), першій веснянці приходить більш лірична, співна друга веснянка, яка наближає ліричну кульмінацію циклу – ніжну, тендітну за характером третю веснянку, і завершується цикл яскравим, колоритним, енергетично насиченим твором. **Перша Веснянка** написана у простій тричастинній репризній формі. Використана атональність з тяжінням до двох тональних центрів – D dur – d moll. В крайніх частинах п'єси використано поліфонічну фактуру, тембральним джерелом для якої могла би бути хорова музика. Відповідно трактується динаміка гучності. У середній частині фактура є політембральною. Активізується значення артикуляції, синкопованого ритму. Задля цікавішого тембрального ефекту у першій частині п'єси та репризи праву педаль слід брати у місцях накладання мажорних та мінорних тризвуків. А під час виконання самої теми веснянки, важливо грати без застосування правої педалі, натомість дуже доречно використати ліву педаль. У невеличкій коді, яка завершує цю веснянку, змішування мажорного та мінорного квартсекстакордів на суцільній педалі створює несподівано цікавий акустичний ефект: дзвінке весняне відлуння заповнює звуковий простір.

У **другій Веснянці** домінує пісенний жанр, вона найбільш співна поміж усіх чотирьох. Ця п'єса написана у простій тричастинній репризній формі. Тонально-гармонічний план даної п'єси відповідає основним критеріям старовинних обрядових пісень. Мелодія в крайніх частинах звучить у терцію, що зобов'язує виконавця виконувати інтервал з голоснішим верхнім звуком. У середній частині вся увага прикута до чарівної кантиленної мелодії, що оздоблюється гармонічно викладеними підголосками у нижніх голосах. Від виконавця вимагається майстерно володіти фразуванням, співучим звуком, виразним інтонуванням, застосовуючи хвильову динаміку.

Різність характерів мелодій веснянки підкреслено й темповими характеристиками. Крайні частини рекомендовано виконувати в Allegro, а середню – meno mosso.

Спеціальна роль відводиться педалі: в крайніх частинах потрібно обходитися без неї, а в середній можна скористатися тембральною педаллю. **Третя веснянка** за своїм мелосом найбільш близька до народної музики Карпатського регіону. В основі теми – мотив, що побудований на квартовій поспівці, який винахідливо гармонізований акомпанементом

(гомофонн-гармонічна фактура з частковим застосуванням підголосків). П'єса написана у двочастинній простій формі. У другій частині головний мотив дістає подальшого розвитку, фактура збагачується середніми голосами, сповільнюється рух.

Четверта веснянка завершує цикл і виконує роль заключної, генеральної кульмінації. Вона за своїм темпоритмічним, динамічним втіленням найяскравіша і, відповідно, піаністично найскладніша від інших. Фортепіано тут здебільшого трактується як ударний інструмент. П'єса написана у простій тричастинній формі з тональним центром – D dur. Активному танцю передують невеличкий вступ, в якому ніби змальовано весняний світанок. Потім – «свячене ритуальне дійство», музичним уособленням якого є чітко організований у ритмі танок. Перший музичний мотив, повторившись кілька разів підряд, розпадається на менші мотиви, які перетворюються на чисто ударні блоки, динаміка гучності зростає, звучання дістає свого апогею. Головними складнощами у виконанні цієї п'єси є координація рухів рук таким чином, щоби кожна рука могла виконувати свій автономний ритм з підкресленими акцентами; чітко артикульоване виконання подвійних нот.

Робота над циклом Веснянок М.Ластовецького сприяє збагаченню образно-художньої уяви виконавця-піаніста, вихованню доброго почуття ритму, розширенню діапазону тембральних уявлень, накопиченню нових виконавсько-піаністичних навичок.

6. Підсумок. Процес вивчення та виконання фортепіанної музики українських композиторів сприяє вихованню патріотизму учнів навчальних мистецьких закладів, формуванню їхньої громадянської позиції, формуванню низки цінних піаністично-виконавських навичок, вимальовує національну виконавську модель.

Микола Ластовецький посідає своє помітне місце серед сучасних українських композиторів, які пишуть музику для фортепіано. Його велика фортепіанна спадщина налічує понад півтори сотні творів, що написані у різних жанрах, формах, з застосуванням найсучасніших здобутків композиторської техніки. Фортепіанні твори Ластовецького - чудовий навчально-виховний та концертний матеріал, призначений для різних вікових категорій виконавців – від найменшеньких до зрілих музикантів. Нині фортепіанна музика Миколи Ластовецького міцно

увійшла у репертуар піаністів, його твори звучать в концертах, на фестивалях, конкурсах.

Література:

1. Барвінський В. Декілька думок про наше музичне життя // Новий час. - 1933. - 16 квітня.
2. Баренбойм Л. Л.В.Николаев – основоположник ленинградской пианистической школы // Л.В.Николаев: Статьи и воспоминания современников. Письма.- Л.:Сов.комп., 1979.- С.12-60.
3. Брикайло І., Воробкевич Т. Методика виховання юних піаністів у педагогічній діяльності Дарії Герасимович // Виконавсько-педагогічні принципи Василя Барвінського та його послідовників як складова частина Львівської піаністичної школи: Матеріали науково-практичної конференції (Львів, 5 квітня 2006 р.). – Львів, 2006. – С. 37-51.
4. Дедусенко Ж.В. Про “виконавську (піаністичну) школу” // Культура України: Збірка наукових праць Харківської держ. Академії культури.- Вип.5.- Харків: ХДАК, 1999.- С. 122-130.
5. Дедусенко Ж.В. “Школа” в системі культури // Культура України.- Вип.6 : Мистецтвознавство.- Харків: ХДАК, 2000.- С. 163-170.
6. Дика Н. Переднє слово // Фортепіанні п’єси для дітей та юнацтва. Навчальний посібник. Рекомендовано Міністерством і туризму України для використання в навчально-виховному процесі. – Львів: Сполом, 2077. – 100 с., С. 3-4.
7. Криштальський О. Спогади про видатних львівських піаністів. – Спогади. Статті. Матеріали. До 70-річчя від дня народження. – Львів, 2000.
8. Ластовецький М. Методичні зауваження // Фортепіанні п’єси для дітей та юнацтва. Навчальний посібник. Рекомендовано Міністерством і туризму України для використання в навчально-виховному процесі. – Львів: Сполом, 2007. – 100 с., С. 5-6.
9. Мойсеєнко Н.С. Фортепіанні п’єси для дітей та юнацтва М.Ластовецького (спроба аналізу). Методична розробка. – Дрогобич, 2007.
10. Савицький Р. Основні засади фортепіанної педагогіки. – Львів, 1994.
11. Савицький Р. Програма навчання гри на фортепіано / Вступні тексти та упорядкування Р.Савицький-мол.– Філадельфія, 1955, Кренфорд, 2005.

12. Садова Л. В.Барвінський – визначальна фігура у львівській фортепіанній педагогіці 20-х - 30-х років ХХ ст. // Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури: Статті та матеріали / Редактор-упор. О.Смоляк. – Тернопіль: АСТОН, 2003. - С. 104-117.
13. Соловей Л.М., Дмитрієва О.М. Штрихи до творчого портрету Миколи Ластовецького. – Дрогобич, 2007.

Наталія СІНЧЕНКО
(м. Сєвєродонецьк, Україна)

ВТІЛЕННЯ РОМАНТИЧНИХ ТРАДИЦІЙ В ЖАНРИ ФОРТЕПІАННОЇ ПРЕЛЮДІЇ НА ПРИКЛАДІ ЗБІРКИ «ПРЕЛЮДІЇ БЕЗ ФУГ» ОЛЕНИ ГОНЧАРУК

Традиції романтизму в музичному мистецтві сучасності продовжують існувати в рамках неоромантичного напрямку. Одним з прикладів може бути фортепіанна прелюдія, яка посідає важливе місце в жанровій системі сучасної музики. **Мета даної роботи** - виявити особливості трактування фортепіанної прелюдії в творчості сучасної української композиторки О.Гончарук на прикладі збірки «Прелюдії без фуг». **Актуальність заявленої теми** визначається тим, що творчість Олени Гончарук поки недостатньо висвітлена в вітчизняному музикознавстві.

Прелюдія – інструментальна п'єса, найчастіше для одного інструмента. Жанр відомий ще з 15 століття. У 18 столітті, насамперед у творчості І.С.Баха, склався стійкий цикл «Прелюдія і фуга», в якому обидві складові частини взаємно відтіняли одна одну. Початок нового етапу в розвитку цього жанру пов'язаний з епохою романтизму. Прелюдія перетворюється в самостійну п'єсу і стає одним з центральних жанрів у творчості композиторів різних епох і національних шкіл. Романтична прелюдія - це, зазвичай, мініатюра, що відображає один образ або настрій. В українській музиці засновником жанру прелюдії став В.Барвінський. Майже одночасно з В.Барвінським до жанру прелюдії звернулися Л.Ревуцький і Б.Лятошинський. Прелюдія стала популярною у творчості

українських композиторів ХХ-ХХІ століть: Я.Степового, Р.Глієра, І.Карабиця, І.Шамо, Г.Гаврилець, В.Золотухіна та інших.

Творчий багаж Олени Гончарук досить різноплановий як в жанровому, так і в стильовому відношенні. В її доробку велика кількість фортепіанних творів. Збірка «Прелюдії без фуг» була створена в 2016 році. У назві автор підкреслює саме романтичне тлумачення прелюдії як самостійного твору, індивідуального за виразними і формотворчими засобами. Збірка містить 9 прелюдій, які чергуються за принципом контрасту.

Прелюдія № 1 (g-moll) починає збірку і є своєрідним епічним прологом. Неквапливий темп, розмір 6/4, прозорий виклад, діатоніка з елементами ладової змінності надають музиці спокійний і врівноважений характер. Навіть дисонуючі нонакорди в супроводі звучать м'яко і приглушено за рахунок великих тривалостей. Прелюдія лаконічна за формою (період). Контрастна образна сфера постає в **Прелюдії № 2**. Жорсткі політональні звучання, стихія ритму, рухливий темп відроджують в пам'яті фрагменти музики С.Прокоф'єва, І.Стравінського. З перших же тактів простої тричастинної форми встановлюється остінатний фон, який підкреслюється різкими акцентами в різних голосах. **Прелюдія № 3** (d-moll - D-dur) - це комічний діалог двох героїв, витриманий повністю на тлі тонічного органного пункту. Танцювально-скерцозний характер надає синкопований супровід, чергування мажору і мінору в поєднанні з несподіваними акцентами. У **Прелюдії № 4** (G-dur) явно виражений танцювальний початок. Швидкий темп, дводольний метр, ритмічна група з шістнадцятими тривалостями говорять про зв'язок з галопом або іншим рухливим дводольним танцем. Наступні дві прелюдії можна вважати ліричним центром збірки. Наповнений світлим і проникливим сумом образ в **Прелюдії № 5** (e-moll) створюється за допомогою вальсового ритму, неквапливого темпу, нескладної гармонії, рельєфної і співучої мелодії. **Прелюдія № 6** (d-moll) продовжує ліричну лінію, розпочату в попередньому творі. Проста, імпровізаційна, ритмічно вільна мелодія звучить на тлі виразної фігурації. Твір привертає увагу ясною, класичною гармонією і співучою фактурою. **Прелюдія № 7** (c-moll) занурює нас у світ музики С.Рахманінова. Їй притаманні внутрішній драматизм образу,

який проривається назовні в кульмінації перед репризою; насичена поліфонією фактура, в якій простежуються три самостійних пласти; трихордові звороти в мелодії; монотонна ритмічна пульсація в розмірі 12/8; діалогічність викладу. Ця прелюдія складніша попередніх п'єс в технічному відношенні і є драматичною кульмінацією всієї збірки. **Прелюдія № 8** (gis-moll) витримана в дусі елегії. Панування одного ліричного образу, стан заглибленості в себе, експресивна і напружена мелодія на тлі монотонного супроводу викликають алузії з етюдом es-moll (op. 10, № 6) Ф.Шопена. Короткочасний динамічний сплеск, який завершує середній розділ (проста тричастинна форма), не вносить суттєвих змін в початковий образ. **Прелюдія № 9** (a-moll) виконує функцію завершення. У ній підсумовується образно-тематичний матеріал всієї збірки. По черзі з невеликими змінами проходять теми майже з усіх прелюдій. Незважаючи на вільну композицію, остання п'єса має логічно закінчену структуру з репризною побудовою в кінці. Таким чином, в збірці «Прелюдії без фуг» О.Гончарук простежуються романтичні традиції в трактуванні жанру фортепіанної прелюдії: 1) кожна прелюдія - самостійна п'єса, пов'язана з певною образністю, переважаючою є сфера лірики; 2) прелюдії різні за жанром; 3) п'єси чергуються за принципом контрасту; 4) автор звертається до простих класичних форм; 5) прелюдії об'єднуються в групи за принципом образної схожості, наприклад: №№ 2, 3 і 4 - моторно-танцювальна стихія, а №№ 5,6 - ліричний центр; 6) важливим фактором єдності збірки стає наявність обрамлення (перша прелюдія - вступ, а остання – висновок). Разом з тим, в збірці виразно проступають індивідуальні риси композитора, які виявляються в сучасній, але доступній музичній мові.

Література:

1. Павлик С. Жанр прелюдії у творчості Б.М.Лятошинського: теоретичний та виконавський аспект. Дипломна робота. – Львів, 2016. – 59 с.
2. Панкратова В. Малые инструментальные формы (Прелюдия, ноктюрн, этюд) / В. Панкратова. – М.: Музгиз, 1962. – 70 с.

ІНТЕРГАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ТВОРАХ Ю.ІЩЕНКА, НАПИСАНИХ НА ІНОНАЦІОНАЛЬНІ ТЕКСТИ

Тенденція звернення українських композиторів до творчості інонаціональних поетів була започаткована ще в творчості М.В.Лисенка. Його інтерпретація віршів німецького поета Г.Гейне належить до найцікавіших сторінок в українській музичній культурі. Згодом в творчості українських композиторів з'являються вокальні твори на слова китайських поетів (Б.Лятошинський), японських (М.Колесса, П.Грабовський), ірано-персидських (М.Дремлюга), англійських (Б.Лятошинський, К.Цепколенко), вірменських (Ю.Мейтус, Ф.Надененко), індійських (П.Козицький) та ін. Використовуючи зарубіжну поезію, автори камерно-вокальних творів пропускають її крізь призму власних національних традицій, створюючи так званий інтеграційний варіант.

В чому виявляються ці інтеграційні процеси, розглянемо на прикладі вокальних циклів Ю. Іщенко. До речі, його вокальні твори, за невеликим винятком, ще не мали аналітичного розгляду у музикознавчій літературі взагалі, що також посилює актуальність обраної теми.

В творчому доробку композитора вокальних циклів написаних на інонаціональні тексти не мало. Серед них «Перлистий ланцюг» на вірші К.Вали, «Шість японських віршів» на тексти середньовічних поетів, «Пісні провансальських трубадурів», в основі яких середньовічна поезія трубадурів, «Прихід весни» на вірші Дж.Брауна, «Поезія землі» на вірші Дж.Кітса та ін.

Наприклад, розглянемо своєрідність втілення образів східної поезії в «Шести японських віршах», написаних Ю.Іщенком для сопрано у супроводі арфи. В японському поетичному слові привабливим для композитора було намагання збагнути вічні закономірності світу крізь дуже стислу форму, звільнену від деталей. Сутність японського мистецтва – недомовленість. Це підтверджується висловлюванням про японський живопис, наведеним в роботі Г.Дзюбан: «Порожні місця є більш змістовними, ніж те, що намальовано пензлем...» [2, 18]. І в японській

поезії є необхідна доля абстракції, яка дає можливість кожному прочитати вірші по-своєму. В жанрі танка написані вірші, до яких звернувся Ю.Іщенко. В поетичному тексті він прагнув зберегти те, що особливо цінне – неповторну ауру японського танки, лаконічність і, разом з тим, емоційність і внутрішню динаміку.

Композитор інтуїтивно сприймає дух Далекого сходу, що спонукає його відтворити в циклі враження перебування в особливому звуковому просторі. Це створюється шляхом введення в якості акомпануючого інструменту арфи, що відразу викликає в даному контексті асоціації з тембровою палітрою музики Далекого сходу.

В кожному номері циклу Ю.Іщенко намагається відтворити ритмічні особливості японської мови, порушуючи регулярність ритміки, притаманну європейському мисленню. Використання складних ритмічних фігур, групвань відтворює характерну східну імпровізаційність.

З точки зору музичної мови композитор спирається на пентатоніку, постійно змінюються устої, що також традиційно для східної музики, особливо в характерних прийомах енго.

Отже, в «Шести японських віршах» композитору вдалося підкреслити подібність між східною поетичною культурою та розумінням власних мистецьких завдань. Вже сама тема безмежної любові до свого краю, природи, людей, мови перегукується з естетичними поглядами українських митців і Ю.Іщенка зокрема.

Подібні інтеграційні процеси відмічаємо і в інших камерно-вокальних циклах Ю.Іщенка. Звідси можна зробити висновок, що камерно-вокальні твори Ю.Іщенка, написані на вірші іонаціональних поетів є своєрідними інтеграційними варіантами, в яких, по-перше, інтегруються образи іонаціональної поезії з мисленням сучасного українського композитора і, по-друге, поєднуються, відтворюючись у новій якості, деякі ознаки іонаціональної культури з національними українськими і індивідуально-стильовими рисами композитора. Це зближує культурні традиції і народжує певні музичні моделі зінтегрованого типу.

Цю думку можна підтвердити висловлюванням самого Юрія Яковича: «Я композитор інтеграційного складу. Схвачуючи ментально текст, його настрій, неповторну стилістичну ауру, я створюю вокальний твір в контексті мого індивідуального стилю».

Література:

1. Александрова Н.Н. Діалогічність як жанрово-стильова парадигма в творчості українських композиторів 90-х років // Культурологічна трансформація мистецької освіти та актуальні питання творчої діяльності музиканта в сучасній Україні. - К., 1998- с.78 - 83
2. Дзюбан Г. Три вірші з японської лірики І.Стравінського//Тези всеукраїнської теоретичної студентської конференції. – К., 1999- с.18-19
3. Конькова Г. Юрій Іщенко / Г.Конькова. – К. : Музична Україна, 1975. – 48с.
4. Редя В.А. Звучащая графика поэзии («Три стихотворения из японской лирики» И.Стравинского) / В.А.Редя // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник : [Зб.статей / гол.ред. О.В. Сокол], – Одеса, 2001. – Вип.2. – с. 101–112
5. Щербакова Н. Слово как детерминант музыкальной композиции в вокальном цикле Ю.Ищенко «Песни провансальских трубадуров» / Н. Щербакова // Науковий вісник НМАУ ім. П.Чайквського : Слово, інтонація, музичний твір : [Збірка наукових статей / гол. ред. В.І. Рожок]. – К. : НМАУ, 2003. – Вип.27. – С.198–208

Наталія ЦИГИЛИК-ЧУМАК

(м. Дрогобич, Україна)

ОСОБЛИВОСТІ АВТОРСЬКОГО СТИЛЮ ВІКТОРА ВЛАСОВА НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ ДЛЯ БАНДУРИ

Активна позиція щодо забезпечення актуальних потреб народно-інструментального мистецтва та концертного виконавства південного регіону зумовила появу значного пласту творчості, пов'язаного з бандурою, відомого українського композитора сучасності Віктора Власова.

Сучасний етап бандурного мистецтва відзначений появою творів, які концентрують досягнення виконавської майстерності найвищого рівня та певні ідейно-світоглядні позиції епохи. Природне вокально-інструментальне начало бандурного мистецтва, закладене генетично та

усвідомлене у сьогоднішні бандурного виконавства, демонструє поєднання співу та інструментальної гри.

Завдяки творчій співпраці з Заслуженим діячем мистецтв України Ніною Морозевич було створено масштабну групу композицій для голосу з бандурою (пісні і романси на вірші Т. Шевченка, В. Стуса, Л. Костенко, Д. Павличка, С. Руданського, В. Симоненка та ін.) та суто інструментальних творів (Фантазія на тему української народної пісні “Летів пташок понад воду”, “Ой на Купала”, “Клавесин”, “Прелюдія”, “Happy End”), які згодом увійшли до нотної збірки: “В. Власов. Вокальні та інструментальні твори для голосу та бандури” [1].

Пісенні жанри багаті за образним строем: композитора приваблюють патріотичні, любовні мотиви, тонкий гумор, значність поетичного висловлення. Серед вокальних композицій наявні найрізноманітніші жанрові групи, зумовлені підходом до музичного прочитання поетичного тексту творів – від влучного моножанрового втілення (романсова форма у солоспіві “Вона прийшла”, “Розкажу тобі” на сл. Л. Костенко; балада “На колимськiм морозі калина” на сл. В. Стуса, жартівлива пісня-сценка “Баба в церкві” на текст С. Руданського, “Ой, гоп, не пила...” на вірші Т. Шевченка) до найвитонченіших змістових поєднань слова та музики у солоспівах – ліричних монологів (“Любове моя”, “Розкажу тобі” на слова Л. Костенко) та творах лірико-фольклорного спрямування (“Чи ми ще зійдемося знову”, “Утоптала стежку”, на слова Т. Шевченка). Цікаво, що для деяких вокальних композицій у супроводі бандури композитор використовує концертно-бардівську манеру виконання з елементами театралізованого дійства. На прикладі композиції “Вона прийшла” можна переконатись у рівноправності та концертній високотехнічності інструментальної та вокальної складових.

Сучасний високий художньо-фаховий рівень виконавців-бандуристів створив підґрунтя для залучення до арсеналу вокальної та інструментальної виразовості новітніх технічно-виконавських, композиторських та формотворчих засобів. В першу чергу це стосується композицій великих концертних форм – вокально-інструментальної сюїти в 4-х частинах на вірші Р. Бродавко “Нелюбимих жінок не буває” (1999) і першого в історії бандурно-вокального мистецтва “Концертино в романтичному стилі” для голосу і бандури. Перший з них уособлює риси симфонізації на рівні вокально-інструментального ансамблю, виражені

через співвіднесення частин сюїти з сонатно-симфонічним циклом та послідовно втіленим принципом монотематизму. У другому з названих творів співвідношення функцій учасників ансамблю виводить на рівень інструменталізації вокального начала, його інтегрування в художнє ціле в якості сонорної тембральної складової. Концертино для голосу і бандури відображає сучасний погляд композитора на інструмент та демонструє рівноправне співвідношення вокального та інструментального начал, притаманне сучасній виконавській практиці [2].

Як зазначає дослідниця бандурного мистецтва композитора Н. Морозевич: “Манеру В. Власова можна завжди впізнати за щирими, витонченими, професійно вивіреними ліричними епізодами. Для його музики характерний романтичний стиль втілення внутрішнього світу людини у всіх психологічних нюансах та відтінках. Нарешті, музика Віктора Петровича, навіть викладена у простих фактурних формах (звичайно ж його темброво-фактурні, метроритмічні, гармонійні прийоми вкрай різноманітні), криє у собі філософський підтекст” [3, с. 58]. Постмодерне “блукання” віддаленими стилями та стильову гру демонструють оригінальні інструментальні твори (Фантазія на тему “Летів пташок понад воду”, “Ой на Купала” та популярна неокласична композиція з тембральною стилізацією “Клавесин”).

Поряд з цим, в багатьох творах для бандури зустрічаються джазові інтонації, зокрема у творах “Ой, гоп, не пила”, “Летів пташок” та ін. Сміливим технічно-тембральним експериментом постає баянно-бандурний ансамбль “Дівчина з Одеси”. Орієнтована на естрадно-джазову стилізацію, ця композиція містить дуетні та традиційні почергові соло обидвох учасників, потрактовані всупереч тембральним співвідношенням, у поєднанні з нетрадиційними прийомами звуковидобування (ритмізовані лінії ударів по струнам, клапанам, декам тощо), що мають ритмічно-шумову природу – тим самим створюється ефект інструментального тріо з багатою ударною поліфонією.

Отже, надзвичайно широка жанрово-стильова палітра авторського стилю композитора є вагомим внеском у розвиток бандурного вокально-інструментального мистецтва.

Література:

1. Власов В. Твори для голосу та бандури [Ноти] / Віктор Власов. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2006. – Вип. 1. – 60 с.
2. Морозевич Н. В. “Концертино в романтичному стилі для голосу та бандури” В. Власова як втілення синкретизму сучасного бандурного мистецтва / Ніна Василівна Морозевич // Музичне мистецтво і культура : Наук. вісник. Одеської держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової : [зб. наук. статей / гол. ред. О.В. Сокол]. – Одеса : Друкарський дім, 2004. – Вип. 4; Кн. 2. – С. 217–226.
3. Морозевич Н. В. Методичні рекомендації / Ніна Василівна Морозевич // Власов В. Твори для голосу та бандури.– Тернопіль : Навч. книга - Богдан, 2006. – Вип. 1. – С. 57–59

*Юрій ЧУМАК,
Андрій ДУШНИЙ
(м.Дрогобич, Україна)*

ШТРИХИ ДО «ПАРАФРАЗУ НА НАРОДНУ ТЕМУ» ВІКТОРА ВЛАСОВА

Парафраз як жанр є віртуозною концертною п'єсою, яка спирається на теми популярних мелодій, у оригінальному авторському прочитанні. У творі «Парафраз на народну тему» композитор-сучасник України, баяніст та педагог **Віктор Петрович Власов** використав українські народні теми – повільну обжинкову «Ой, літає соколونько» та швидку ігрову гаївку «А ми просо сіяли», що мають спільність інтонаційних контурів. Твір розмежовується на два розділи: перший розділ *Andante – Più mosso* виконує у формі роль вступу і одночасно – як відносно самостійний розділ – вказує на засади циклічної форми. У повільному темпі викладається дещо переінтонована обжинкова тема, при цьому одночасно поєднуються мелодична лінія в еолійському ладу й дисонантні гармонії в тональності *e-moll*, виникає поліладовість. Після невеликих політональних побудов розпочинається швидка частина вступу у вигляді варіацій. Спочатку тема проходить в аугментації, що надає їй поважного звучання. Виклад теми

обрамляється остинатним мелодико-ритмічним рухом моторного характеру (на кшталт етюдних композицій типу *perpetuum mobile*).

У другій варіації початковий мотив основної теми завуальований у остинатній тріольній ритмоформулі. Третя варіація містить вільне перетворення інтонаційного матеріалу теми, в музичній тканині поєднуються діатонічна мелодика та колористичні полігармонії.

Після невеликого гармонічного переходу розпочинається основна частина твору *Allegro vivo*, в якій поєднано ознаки варіаційного циклу і рондо. Тема української народної пісні спочатку проводиться повністю із збереженням ладо-тонального плану та ритмічного малюнку. Далі тема неодноразово проводиться в чергуванні з авторським матеріалом, наближеним до народних джерел, набуває рис коломийковості. У варіаційних проведеннях теми змінюється ритм, метричність, проте зберігається структура. В окремих варіаціях з'являються *glissando*, які колористично відтворюють гукання – ритуальні вигуки у гаївках (пісня – гра «Просо» належить до весняного календарно-обрядового циклу). Поява у варіаціях неперіодичної метрики є відтворенням буяння стихійних сил, прихованих у праджерелах (аналогічно до балету «Весна священна» І. Стравінського). Звідси – полістильовий синтез, орієнтований на фовізм архаїчних обрядових дійств.

У побудовах – епізодах панують колористичні гармонічні вертикалі, з'являються так звані «трихордові грона» (тобто співзвуччя, утворені із вертикального поєднання структурної інтерваліки трихорду: секунда – терція або навпаки в об'ємі кварта). Ці «трихордові грона» стануть визначальними в гармонічній мові «неархаїчних» творів В. Власова.

«Парафраз», подібно до низки великих сонатних композицій митця (Другого та Третього концертів для баяну з оркестром, «Сюїти-симфонії») наділено рисами поемності – циклічності в рамках три- або двочастинності.

«Парафраз» став своєрідним зародком нового художньо-стильового етапу у творчості В. Власова, логічним продовженням якого стали «Веснянка», «Соната-експромт», «Гаївка», «Колядка». У цих композиціях фольклорні ознаки стають факторами формотворення, органічно

поєднуються з іншими стильовими компонентами. Для композитора автентична цитата зумовила фольклорні засоби формотворення і виразовості: остинатність у ритмоформулах та інтонаціях, фактурну організацію, метроритмічний малюнок, звуконаслідування тощо. Завдяки яскравості мови, введенню нових фактурних прийомів, ритмічній винахідливості “Парафраз” у 1980-х роках став одним з найбільш репертуарних творів у жанрі обробки [2, 75]. Дана композиція була відзначена у 1977 році III-ю премією на Республіканському конкурсі на кращий твір для народних інструментів, який проводився Міністерством культури і Спілкою композиторів України [1]. П’єса публікувалася як в Україні (1980), так і в Німеччині (1989) та Росії (Москва, 1997).

Література:

1. Кирейко В. Підсумки конкурсу // Культура і життя. –1977. – 11 грудня. – С. 2.
2. Сташевський А. Нариси з історії української музики для баяна : навч. посібник [для студентів вищих навч. закладів мистецтв і освіти]. – Луганськ : Поліграфресурс, 2006. – 152 с.

КОМПОЗИТОРИ «ЗОЛОТОГО ФОНДУ» УКРАЇНИ

Марія ГЕВ

(м. Дрогобич, Україна)

СОЦІОКУЛЬТУРНІ ВИМІРИ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ ГАЛИЧИНИ ХІХ – ПОЧ. ХХ СТ. НА ПРИКЛАДІ ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА ОСТАПА НИЖАНКІВСЬКОГО

Галицькі композитори ХІХ – початку ХХ століття прагнули зберегти і продовжити традиції українського хорового співу. Такі композитори, як М.Вербицький, І.Лаврівський, В.Матюк, А.Вахнянин, І.Воробкевич, О.Нижанківський, Д.Січинський, Г.Топольницький, П.Бажанський, Я.Лопатинський, Й.Кишакевич, Я.Ярославенко належать до різного мистецького покоління, проте в своїй творчості вони є дуже близькими одне до одного, звертаються до схожих художніх і стильових ідеалів.

Дуже актуальним є висвітлення і дослідження хорової творчості галицьких композиторів ХІХ – поч. ХХ століття. Адже даний історичний період є дуже цікавим та переломним в історії хорового мистецтва. Хорове музичне життя Галичини в останні десятиріччя ХІХ і на початку ХХ ст. набуло досить широких та різноманітних форм хорового виконавства, відбулося становлення концертної хорової композиції. Свою активну діяльність розгортали численні музичні об'єднання, гуртки та хорові товариства, які відображали нові тенденції музичного життя краю. Співочі товариства «Лютня», «Гармонія», «Товариство Друзів Співу», «Просвіта», «Теорбан», «Ехо», «Хор академічної молоді», «Боян», «Бандурист», «Сурма» були осередками національної хорової культури.

Перші галицькі композитори: М.Вербицький, І.Лаврівського, В.Матюк, А.Вахнянин, І.Воробкевич, О.Нижанківський, Д.Січинський, Г.Топольницький, П.Бажанський, Я.Лопатинський, Й.Кишакевич, Я.Ярославенко – відграли велику роль у становленні хорового мистецтва, зокрема, через діяльність співочих товариств. У своїй творчості вони піднесли хоровий жанр на високий мистецький рівень, зробили його домінуючим в українській музиці.

У 1891 році у Львові із створенням товариства «Боян» з музичним видавництвом при ньому, розпочинається заснування «Боянів» і в інших

містах Галичини: у Перемишлі (1891), Станіславові (1896), Стрию (1894), Коломиї (1895), Тернополі (1901) та ін. Велику роль у роботі цих організацій відіграли західноукраїнські композитори – Д.Січинський, О.Нижанківський [7, 258]. Своєрідні «артистичні мандрівки» хорів, що входили до складу «Боянів» сприяли піднесенню музично-культурного рівня населення Галичини.

24 січня 2018 року виповнюється 155 років від дня народження композитора, диригента, видавця, культурного і громадського діяча Остапа Йосиповича Нижанківського (24 січня 1863 – 22 травня 1919). Серед галицьких композиторів-аматорів саме отець О.Нижанківський – священик УГКЦ (капелан), який був одним з молодших представників музичного руху в Галичині 80-х років XIX ст., вповні реалізував себе як композитор хорового жанру та організатор співочих товариств [3, 7]. О.Нижанківський був одним із перших галицьких послідовників М.Лисенка, активно популяризував його творчість.

Остап Нижанківський народився у Стрию, початкову школу закінчив у селі Великі Дідушичі. Згодом, переїхавши до Дрогобича, здобув там освіту у гімназії. Саме у дрогобицькій гімназії Остап оволодів грою на флейті, скрипці, пізнав основи диригування. До цього часу належать записи зібраних українських народних пісень і написання майбутнім композитором перших музичних творів – в основному вокальна лірика на слова українських поетів [6, 136].

У 1888 році майбутній композитор закінчує Львівську семінарію і стає священиком у с.Завадові на Стрийщині. Роки перебування О.Нижанківського у Львові залишили величезний вклад у розвиток національного хорового мистецтва Галичини. Зокрема, у 1885 році він заснував музичне видавництво «Бібліотека музикальна», яке видавало твори українських композиторів: А.Вахнянина, М.Лисенка (вперше в Галичині), П.Ніщинського, М.Вербицького, С.Воробкевича та ін. Тим самим він збагачує репертуар численних хорових товариств. Також Нижанківський розгортає активну діяльність у справі збирання в Галичині українських народних пісень, організовує студентський хор «Академічного братства» [5, 185]. Численні концерти та «артистичні мандрівки» хору мали величезне значення для формування і зростання української хорової культури в Галичині.

Здобуття професійної музичної освіти для О.Нижанківського було дуже важливим і необхідним для своєї подальшої творчої реалізації. Спочатку він намагався здобути музичні знання шляхом самоосвіти. Згодом, у 1896 році, екстерном склав у Празькій консерваторії іспит на звання вчителя співу у середніх навчальних закладах.

Хоровий спів, його поширення, популяризація серед найширших верств населення було пріоритетом мистецького життя і діяльності О.Нижанківського. З великим ентузіазмом він заснував співоче товариство «Боян» у м.Бережанах (1892), працював диригентом товариства «Львівський Боян» (1895 – 1896), «Стрийський Боян» (з 1900) та вчителем співу в чоловічій гімназії і учительській семінарії у Львові [4, 391].

Із 1897 року Нижанківський обіймає посаду священника-адміністратора у парафії с. Довжанка на Тернопільщині, а вже у 1900 році переїхав на Стрийщину, де спочатку працював у с. Дуліби, згодом – у с. Завадів, як парох [6, 140].

Активна хорова та просвітянська діяльність у співочих товариствах, організація хорів, зокрема і при читальнях «Просвіти» на Стрийщині, було вагомим сторінкою в мистецькому житті краю. Без сумніву, це формувало світогляд композитора, впливало безпосередньо і на його хорову творчість, яка була, свого роду, вимогою часу. Хорові композиції а саррелла на чоловічий склад стали пріоритетом творчості О.Нижанківського і були особливо затребувані. Працюючи все життя з хоровими колективами, О.Нижанківський найбільшу увагу приділяв вокально-хоровим творам, а «Стрийський Боян» під його керівництвом досягнув свого найвищого розквіту.

О.Нижанківський найповніше зреалізував свій композиторський талант у традиційних для галицької музики жанрах – духовних і світських хорах, солоспівах, вокальних ансамблях, обробках народних пісень, написав і сюїту для фортепіано «Вітрогони». На жаль, до нас не дійшла уся хорова спадщина мистця, бо багато рукописів пропали одразу після його трагічної загибелі – були розграбовані польськими і своїми мародерами, або ж не збереглися у архівах [2, 167].

У 70-80-х роках XIX ст. О.Нижанківський своїм мистецтвом торкнувся творчості Івана Франка. Кантата О.Нижанківського «Не гармати грають нині» – одна із перших музичних інтерпретацій великого

Каменяра. Цей твір являє собою розгорнену хорову композицію закличного, прославно-го характеру, основною думкою якого є заклик до молоді – активно працювати для добра свого народу. Львівська преса відзначала, що О.Нижанківський «написав хорошу музику, яка викликала неугамонні оплески», коли його виконували на одному із музично-декламаційних вечорів «Академічного гуртка» у 1885 році [1, 100]. На жаль, ноти цього твору є втрачені.

У хоровій творчості О.Нижанківський втілює свій чуттєвий мелодичний талант, вміння передати ліричні, драматичні, трагічні настрої. Майстерно володіючи хоровою фактурою мистець вміло засобами музики передає різноманітність людських почуттів.

Варто відзначити і особливу увагу композитора до тексту, що проявляється у детальному нюансуванні. Як зазначає Л.Кияновська: для хорового стилю О.Нижанківського характерні «яскраві ознаки романтичного світогляду, трансформованого в національній культурі і збагаченого рисами психологічної проникливості, достовірності» [2, 168]. Саме такі романтичні риси у жанрах духовної та світської музики були характерні для галицьких композиторів II половини XIX – початку XX ст.

В період навчання Нижанківського в семінарії ним були написані хорові цикли «Коляди», «Слов'янські гімни», чоловічий хор «Святий Боже», «Наша дума, наша пісня» (сл.Т.Шевченка). В середині 80-х рр. написані чоловічі хори «Гуляли» і «З окрушків» («Золоті зорі») на слова Ю.Федьковича, кантата для жіночого хору у супроводі фортепіано «Ясна зоря засвітила» (сл.С.Сембратовича), «Вітай нам, достойний», «З низьким поклоном». В середині 90-х рр. з'являються хорові композиції «Піснь вечірня» (сл.Б.Кирчіва), «Нова Січ» (сл.Ю.Федьковича) та ораторія «Вифлеємська ніч» (1897), написана у співавторстві з В.Матюком [8, 130].

У 1912 році О.Нижанківський пише один із своїх останніх творів – чоловічий хор кантатного типу «Із низьким поклоном». З того часу невідомо про жодний твір, написаний композитором. Відомо лише, що деякий час він очолював філію Музичного Інституту ім. М. Лисенка у Стрию [6, 142].

22 травня 1919 року О.Нижанківський трагічно загинув – під час польської окупації міста Стрия за несправедливим наклепом польська жандармерія заарештувала і розстріляла композитора.

Справі розвитку українського хорового мистецтва О.Нижанківський присвятив усе своє життя. У хоровій творчості композитор використовував багатий художній потенціал народної протяжної пісні, думні розспіви і рецитації, збагатив хорове мистецтво новими виразовими засобами. Традиція написання хорових композицій на чоловічий склад хору у Галичині (М.Вербицького, І.Лаврівського, В.Матюка, А.Вахнянина, І.Воробкевича, О.Нижанківського, Д.Січинського, П.Бажанського, Я.Лопатинського, Й.Кишакевича, Я.Ярославенка) стала домінуючою у II пол.ХІХ ст.

Варто відзначити, що галицький композитор Остап Нижанківський своєю творчістю забагатив українську хорову культуру, чим відіграв велику роль у ствердженні і збереженні української мистецької самобутності.

Література:

1. Загайкевич М. Музичний світ великого Каменяря. – К.: Муз.Україна, 1986. – 175 с.
2. Кияновська Л. Галицька музична культура ХІХ-ХХ ст.: Навчальний посібник. – Чернівці: Книги – ХХІ, 2007. – с. 164 – 173.
3. Колодій Я. Остап Нижанківський. – Львів, 1994. – 65 с.
4. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т.1. / Упор., ред., перекл., прим. З.Штундер. – Львів, 1999. – с. 390 – 400.
5. Михальчишин Я. З музикою крізь життя: статті, спогади про творчу діяльність укр.муз.діячів / Упоряд. Л.І.Мелех-Яросевич. – Львів: Каменярь, 1992. – с. 184 – 192.
6. Молчанова Т. Вдячна пам'ять... (до 150-річчя від дня нар.західноукр. композитора, хор.диригента, священника, гром.діяча О.Нижанківського // Стрийська ДМШ ім. О.Нижанківського. Історія та сучасний вимір: матеріали Міжн. наук.-теорет. конф. (7 червня 2013 р.) / [ред. І.Пилатюк]. – Стрий, 2013. – с. 136 – 155.
7. Нариси з історії української музики. / Л.Архімович, Т.Каришева, Т.Шиффер, О.Шреєр-Ткаченко. – К.: Мистецтво, 1964. – с. 275 – 278.
8. Пархоменко Л. Хорова творчість // Історія української музики. Т.2: друга половина ХІХ ст. [ред.: Т.П.Булат, М.М.Гордійчук, С.Й.Грица]. – К.: Наукова думка, 1989. – с. 99 – 134.

Наталія КОБРИН

(м. Львів, Україна)

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ КІНЦЯ ХІХ ст. ТА ОСТАП НИЖАНКІВСЬКИЙ

Українська культура Галичини останніх десятиліть ХІХ ст. якнайкраще ілюструє тісну взаємодію тенденцій національно-суспільного руху й розвитку музичного мистецтва. Розгортання фази національної агітації, за схемою проф. М. Гроха [3, с. 106], стало вагомим основою та рушієм музично-мистецьких процесів, рівно ж — музика дуже істотно інтегрувалася в загальний розвиток і структурування тогочасного соціуму галицьких українців. Аспектами й складниками цього національного поступу були: збагачення й поглиблення музично-фольклористичних досліджень, утворення українських музичних товариств як одного з напрямів формування суспільства, зародження національних музично-освітніх установ, урізноманітнення концертної діяльності, забезпечення можливості активного обігу української музичної творчості через друк і виконання композицій тощо. Визначальною для цього етапу стає постать українського громадського діяча з різнобічними зацікавленнями та організаційною діяльністю у різних сферах культури, освіти, просвіти, мистецтва, зокрема й музики. О. Бережницький дуже точно окреслив професійний зріз музично-активних галицьких українців до початку ХХ ст.: священники, вчителі, правники [1, с. 124].

О. Нижанківський — характерна постать останніх десятиліть ХІХ ст., мистецька діяльність якого віддзеркалювала провідні тогочасні національно-суспільні ідеї і тенденції. Важливо підкрелити, що 80—90-ті рр. ХІХ ст. були вершиною активності О. Нижанківського, передовсім, у царині музичного мистецтва, тоді як далі він провадив організаційну діяльність ще й у просвітницькому, освітньому, економічному (молочарські кооперативи, згодом Маслосоюз) й політичному (Галицький сейм, стрийський комісаріат ЗУНР) напрямках. Саме щодо раннього етапу, коли музична творчість і концертно-просвітні акції стали органічною частиною національного руху, С. Людкевич відносив найвищі

характеристики митця як музиканта “без конкуренції” в Галичині, “найчільнішого нашого музики” [5, с. 296—297]. Значення спадщини О. Нижанківського у національному відродженні й розвитку музичної культури можна узагальнити такими напрямками:

- Заснування й діяльність “Бібліотеки музикальної” — першого українського нотного видавництва у Галичині, яке від 1885 до 1891 р. надрукувало 17 випусків музичних творів [4, с. 33, 38]. Видавці мали на меті розповсюджувати національну музичну творчість в широких колах українського соціуму, популяризували в Галичині композиції М. Лисенка й П. Ніщинського, відтак — активізували музичні контакти й поглиблювали взаєморозуміння між митцями різних частин поділеної у той час України.
- “Артистичні мандрівки” під егідою “Академічного Братства” від 1883 р., а згодом — “Львівського Бояна” виконували просвітницькі й національно агітаційні функції, вагомим чинником їх була музика. Постійну участь в “артистичних мандрівках” О. Нижанківського, спочатку через його творчість, а в наступні роки як диригента, можна припустити від 1885 р. (третя мандрівка “Академічного Братства”), коли на останньому концерті в Чернівцях хор співав композицію “Гуляли” на сл. Ю. Федьковича [3].
- Популяризація творчості М. Лисенка через активне виконання його композицій в концертах у Львові та в інших регіонах Галичини, зокрема в Перемишлі хори “На прю” і “Qujdlibet ” М. Лисенка прозвучали вперше під час четвертої артистичної мандрівки “Академічного Братства” саме під керуванням О. Нижанківського [2].
- Активізація українського концертного життя в самому Львові, адже хори “Академічного Братства” й, особливо, ремісничого товариства “Зоря”, якими керував О. Нижанківський, наприклад, у 1886 р. проводили різноманітні українські просвітньо-концертні акції (музично-декламаційні вечори, вечорниці з танцями, фестини тощо) майже щомісячно (за винятком літніх місяців, коли організовувалися “артистичні мандрівки” по Галичині).

- Хор “Академічного Братства”, хор ремісничого товариства “Зоря”, хорове товариство “Бережанський Боян”, хорове товариство “Стрийський Боян”, Стрийська філія Музичного товариства ім. Миколи Лисенка – ось тільки найвідоміші національні музичні установи, співорганізатором яких був О. Нижанківський і мистецька діяльність яких відіграла дуже вагомую роль у розвитку української музичної культури.
- Дует “До ластівки” О. Нижанківського дав поштовх одній з перших полемік на мистецько-естетичні теми щодо особливостей творчості галицько-українських композиторів між М. Лисенком, П. Бажанським і В. Матюком.

Співпадаючи із етапом формування українських музичних інституцій в Галичині, різнобічна музично-творча діяльність О. Нижанківського стала одним із вирішальних його рушійних чинників, сприяла розвитку національної свідомості та активізувала культурне життя галицьких українців.

Література:

1. Бережницький О. Наші музики. / Олександр Бережницький // Артистичний Вістник — Зош. 9/10, верес./жовт. — С. 124-131.
2. Вандруюча молодѣжь руска въ Перемишли. // Дѣло. — 1886. — Ч. 80. — 22 лип. (3 серп.). — С. 2-3.
3. Каппелер А. Національний рух у Росії та Галичині: спроба порівняння. / Андреас Каппелер // Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. — Київ: Наукова думка, 1992. — Вип. 1. — С. 104–119.
4. Колодій Я. Остап Нижанківський./ Ярослава Колодій. — Львів, 1994 — 64 с.
5. Людкевич С. Остап Нижанківський і наша суспільність. / Станіслав Людкевич. // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи: у 2 т. / Упор. З. Штундер. — Т. 1. — Львів, 1999. — С. 296—299.
6. Третья вандрѣвка руской молодѣжи. // Дѣло. — 1885. — Ч. 102. — 17(29) верес. — С. 1.

Наталія МАРЦЕНЮК
(м. Кременець, Україна)

МІСЦЕ С. БОРТКЕВИЧА В СВІТОВОМУ МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРИ

У період піднесення національної свідомості посилюється увага до вивчення надбань вітчизняної культурної спадщини, зокрема музичної. У цьому контексті актуалізується увага до імен митців, незаслужено замовчуваних в Україні через ідеологічні аспекти. Серед них – ім'я Сергія Борткевича (1877 – 1952), яскравого представника української західної діаспори, ім'я якого тільки віднедавна почало з'являтися в педагогічному і концертному репертуарі піаністів [1; 2]. В рамках публікації коротко представимо його творчий шлях і фортепіанну спадщину.

С. Борткевич, син польського поміщика та власника винокурного заводу в с. Благодатне, що поблизу м. Мерефи (сучасна Харківська обл.), народився 28.02.1877 р. в Харкові.

Музичним вихованням С. Борткевича на початковому етапі займалася мати (уроджена Софія Ушинська), яка вправно грала на фортепіано, була активною учасницею і очолювала місцеве відділення російського музичного товариства (РМТ). Завдяки її активності в Харкові було відкрито музичну школу і з'явився симфонічний оркестр. Біографи підкреслюють і вплив бабусі С. Борткевича – Терези Ушинської, яка komponувала невеликі фортепіанні твори.

Згодом він почав брати уроки гри на фортепіано у відомих харківських педагогів – директора музичної школи Іллі Слатіна, Альберта Бенша (випускника Петербурзької консерваторії). Впродовж 1896–1899 рр. С. Борткевич навчався у Санкт-Петербурзі на юридичному факультеті університету і одночасно в консерваторії по класу фортепіано у Карла Фан-Арка, по теорії музики у А. Лядова.

Через складні тогочасні суспільні чинники, що унеможливлювали навчання у С.-Петербурзі, С. Борткевич прийняв рішення продовжити музичну освіту в Лейпцизькій консерваторії. Тут він удосконалював техніку композиції в класі Саломона Ядассона, гру на фортепіано – у Альфреда Райзенауера (одного з найкращих учнів Ф. Ліста). Після закінчення навчання (1902) С. Борткевич виступав як піаніст з концертами

в Німеччині, Австро-Угорщині, Італії, Росії, Франції, викладав у консерваторії Кліндворта-Шарвенка.

У цей період С. Борткевич почав серйозно займатись композицією, його твори друкувалися в лейпцігському видавництві Даніеля Ратера (*D. Rahter Verlag*), зокрема, перші опуси фортепіанних творів (I-й фортепіанний концерт тв.1, який він згодом знищив, II-й фортепіанний концерт тв. 2, 4 п'єси для фортепіано тв. 3).

Перша світова війна змусила композитора повернутися до Харкова, де він займався активною педагогічною діяльністю (курси фортепіанної гри, класи Харківської консерваторії, відкритої Філармонічним товариством ім. М.А. Римського-Корсакова), багато концертував, ансамблював із чеським скрипалем Франком Смітом (учнем Отакара Шевчика). Ця співдружність сприяла народженню ідеї концерту для скрипки з оркестром тв. 22 – одного з перших зразків цього жанру в українській музиці. В цей період було створено віолончельний концерт тв. 20, цикл «Маленький мандрівник» тв. 21, музику на поезію Поля Верлена для голосу і фортепіано тв. 23, 3 п'єси тв. 24.

Громадянська війна, несприйняття ідеї більшовизму стали вирішальними у намірі залишити Україну, тому у листопаді 1920 р. С. Борткевич разом з сім'єю емігрував спочатку до Константинополя, де почав викладати в Греко-російській консерваторії, а через півтора року – до Відня. С. Борткевич знову концертує, відновлює співпрацю з видавництвом Д. Ратера, його твори друкують і виконують.

Загалом, дослідники трактують міжвоєнні роки вершиною творчості композитора: з'являються симфонічні твори для оркестру (2 симфонії, 3-я не завершена), ліричне інтермецо для скрипки з оркестром «Весна і пробудження Фавна» за картиною С. Ботічеллі (по суті II-й скрипковий концерт), балетна сюїта «Тисяча і одна ніч», симфонічна поема «Отелло». Під час II-ї світової війни композитор знову звертається до вокальної творчості.

Останні роки життя були складними для С. Борткевича, підтримкою була його діяльність з 1945 р. у Віденській консерваторії, призначена пенсія від віденської громади з 1947 р. На початку 1952 р. стан його здоров'я погіршився, після перенесеної операції композитор помер 25.10. 1952 р.

Аналізуючи композиторський стиль С. Борткевича, слід відзначити риси, типові для загально-романтичної традиції Ф. Ліста, Ф. Шопена, Р. Шумана, впливи П. Чайковського, С. Рахманінова. Водночас, твори С. Борткевича відмічені яскравою образністю, виразністю і логікою музичного мислення, оригінальністю мелодій часто пісенного типу. Характерні домінування нисхідних інтонацій надають його музиці меланхолійного характеру. Підкреслимо, що він неодноразово звертається до українського фольклору, своєрідності мелосу, поетичності та неповторності його інтонаційного складу.

Центральне місце в творчій спадщині митця займає фортепіанна музика. Блискучий концертуючий піаніст, педагог, він розумів усі нюанси фортепіанного виконавства, тому працював у різних жанрах: 26 циклів, що включають 168 п'єс, 3 фортепіанні концерти, сонати, балади. Значне місце в творчості С. Борткевича займає програмна музика, в якій знайшли втілення картини природи, портретні замальовки, внутрішній світ особистості, мотиви мандрів, казкові образи.

Сьогодні інтерес до творчості композитора зростає, його твори часто звучать на конкурсах, концертах. Так, у рамках вшанування 140-річчя з дня народження митця 20–24.03.2017 р. у м. Києві проходив Міжнародний молодіжний музичний проект «Борткевич в Україні» [5]. Важливим аспектом є видання творів композитора, їх виконавсько-методичний аналіз [2; 3], що дасть змогу збагатити навчальний та концертний репертуар, ближче познайомитись з цікавими сторінками української музики ХХ століття.

Література:

1. Лебедева К. Творчість Сергія Борткевича в контексті історико-культурної епохи першої половини ХХ сторіччя / Катерина Лебедева // Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. – К., 2005. – Вип. 43. – С. 42–52.
2. Фортепіанні твори українських композиторів: Навчально-методичний посібник / упоряд.: І. Гринчук, О. Горбач. – Тернопіль: Астон, 2016. – Вип. 4. – 96 с.
3. Фортепіанні твори українських композиторів: Навчально-методичний посібник / упоряд.: І. Гринчук, О. Горбач. – Тернопіль: Астон, 2017. – Вип. 5. – 127 с.

4. С. Борткевич. Реанімація таланту [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/uk/article/cuspilstvo/sergey-bortkevich-reanimaciya-talantu>
5. Міжнародний молодіжний музичний проект «Борткевич в Україні» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/7955D1E5B8AA33CAC22580C7006DAE59?OpenDocument>

Ольга СЕНИК
(м. Дрогобич, Україна)

ДУХОВНА СПАДЩИНА КИРИЛА СТЕЦЕНКА (до 135-річчя від дня народження)

Музична спадщина класика української музики Кирила Стеценка (1882 – 1922) не втратила своєї цінності і на сьогоднішній день. У цілому ряді музикознавчих праць (Л. Пархоменко, С. Лісецький, Є. Федотов), розвідок та статей переважно розглядаються та аналізуються окремі галузі творчості Стеценка. Та вони не містять огляду духовно-музичних творів – «вершинних проявів його творчого генія» [10, с.5]. В академічному виданні «Історії української музики» [1], а також у передмовах видань хорової та духовної музики композитора основна увага акцентується на непересічне значення його духовно-музичних творів. Актуальним стало питання музикознавчого аналізу різноманітних жанрів духовної музики Стеценка.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що зроблена спроба аналізу музичної форми, засобів музичної виразовості цілого ряду зразків духовної музики Стеценка та висвітлення їх художньо – мистецької цінності в контексті як творчої спадщини композитора, так і в українській музичній культурі.

Духовна музика Кирила Стеценка – одне з найвизначніших явищ в історії української культури і охоплює майже усі жанри церковних Служб. Найбільше зацікавлення у галузі духовної музики викликала у композитора літургія, про що свідчить створення трьох зразків цього жанру.

Вершиною є Друга літургія св. Іоанна Златоустого (1910), яка стала розширеним і збагаченим варіантом Першої літургії, що поєднує канони відправи та музичної драматургії. Друга літургія є монументальним циклом на основі великої драматичної колізії, своєрідними розділовими моментами якої стають «Херувимська пісня», «Вірую» та «Отче наш». «Херувимська» – один з найбагатших за музичними засобами виразовості церковний піснеспів. Засобами музичної композиції, фактурними особливостями та гармонічною мовою композитор розкриває внутрішню сутність тексту. І частина – урочисто-хоральна. Середня частина (прослава Животворчої Трійці) стає кульмінаційною у розвитку тематичного матеріалу. Завдяки *divisi* всіх партій хорово вертикаль розшаровується до шести-семиголосся. Яскравість звучання посилюється рухом динаміки від *pp* до *f*, співставленням паралельних тональностей *a-moll* – *C-dur*. Реприза завдяки гармонічній фактурі, динаміці *p-pp* звучить просвітлено, умиростворено. «Вірую» є кульмінацією Літургії і складається із декількох, розділів, які відповідають основним постулатам Символу Віри. Початковий виклад постулатів йде у чітко ритмізованій декламації. Кульмінаційним моментом «Вірую» стає розділ «І розп'ятий був». Повільний темп, чітка такто-метрична організація передають співпереживання вірян із стражданнями Спасителя. У наступному розділі на словах «І воскрес на третій день» створюється яскравий контраст завдяки швидкому темпові, акордовій фактурі, світлому *A-dur*. Для надання вагомості словам «І знову прийде судити» композитор сповільнює темп і розшаровує фактуру до шестиголосся.

Особливе місце в Літургії займає молитва «Отче наш», яка має лірично-особистісний характер. У музичній формі «Отче наш» Стеценко відтворює структуру молитви. І розділ носить урочистий характер. У гармонічній фактурі голоси розділені від чотириголосся до шестиголосся. Стриманого і урочисто-піднесеного звучання надає тонічний органний пункт в партії басів. Найбільш емоційного забарвлення набувають слова «Нехай буде воля Твоя» завдяки рухливій фактурі, появі альтерованих акордів, тональним змінам. У II розділі молитви, щоб передати хвилювання вірян під час прохань, звернених до Бога, композитор надає проведення думки соло сопрано і поступово вводить всі хорові партії, які

ведуть свої мелодичні лінії. У заключних тактах гармонічна фактура розширюється до шестиголосся, створюючи урочисте звучання.

У Третій літургії (1921), яка є до певної міри експериментальним твором, композитор зробив спробу поєднання співу професійного та народного хорів. У Літургії цікавим є трактування молитви «Отче наш». Після кожної фрази композитор повторює звернення «Отче наш». Така практика буде підхоплена українськими композиторами другої половини ХХ століття (Л.Дичко, Є. Станкович). Рефрени сприяють переходу із однієї побудови в іншу, гармонічно пов'язуючи їх між собою в єдине ціле.

До оригінальних Богослужбових циклів композитора належить «Панахида» (1918), «коштовна перлина в скарбниці української духовної музики» [6, с. 6]. «Панахида» задумана як цілісний твір із розвиненою музичною драматургією. Номери зв'язуються між собою вигуками дяка та священника, що їх Стеценко розспівав і надав їм функції сюжетних зв'язок, подібно до оперних речитативів. М. Юрченко вважає, що це – перший випадок розспівування виголосів у панахидному циклі [1, с.111]. Композитор поєднує канони панахиди і майстерність хорового співу, вибудовує струнку композицію, в якій звучать епізоди соло з хором, елементи церковного речитативу, виокремлюється чоловічий склад, розшаровується фактура завдяки *divisi* хорових партій. Кульмінацією Панахиди є «Покой, Спасе наш», в якому яскраво виражене народне начало: поєднання паралельних тональностей, рух партій паралельними терціями, поява у фактурі підголосків при повторенні куплетів.

Не менш цікавими зразками сакральних хорових циклів є «Всенічна» та «Вечірня», «симфонія музичних барв заходу сонця і світу вечірнього» [9, с. 117].

Окремою сторінкою духовної творчості Стеценка є написання «Херувимських пісень», музичну структуру яких він трактує як куплетну або як просту тричастинну репризну форму (відповідно до кількості куплетів). У № 6 композитор використовує жанрові особливості панегіричного канту ХVІІІ століття, № 7 набуває ознак хоралу, у №№ 6, 9 композитор відтворює народну манеру виконання (сольний зачин і хоровий приспів). У № 8 через всю фактуру твору проходить витриманий звук *re*, який з'єднує тональності *G-dur* та *D-dur*.

Стеценко зробив спробу «артистичної реконструкції кантів» [9, с. 303] Канти в обробці композитора є різними за образністю та музичними прототипами: подячні, прославні канти, канти, створені для дітей. У аранжуваннях композитор поєднує жанрові особливості канта та народнопісенні засоби виразовості. Найбільш оригінальними є канти св. Варварі, св. Василю та «Пречистая Діво Мати».

Кант «Пречистая Діво Мати» написаний у куплетно-варіаційній формі. Перші два куплети, в яких величається Матір Бога, носять урочистий характер завдяки мажорній тональності *B-dur*, хоральній фактурі, рівномірному ритмові. Третій куплет, який розповідає про пошуки захисту у Богородиці, з'являється однойменний мінор, сповільнюється темп, фактура збагачується підголосками. Четвертий куплет стає кульмінацією канта. Фактура розширюється до шестиголосся. У заключних тактах в хоральному викладі звучить лагідне, заспокійливе звернення до Богоматері. Кант св. Варварі можна розглядати як варіації на витриману мелодію. Тема канту без змін проходить почергово у всіх голосах. В інших голосах створюються підголоски до теми, відбувається *divisi* партій, завдяки чому фактура розширюється до п'ятиголосся. Вибагливий ритмічний малюнок, перемінний розмір надають мелодії характеру імпровізаційної розповіді. Завдяки цьому кант св. Варварі нагадує лірницькі думи. У канті св. Василю розповідь про заступництво святого деталізована діалогами, ілюстрована зображальними деталями. В останньому куплеті вражаючим є стрімкий низхідний октавний рух в партії басів, який покликаний передати стан жаху перед Люципером.

Більшість духовних піснеспівів Кирила Стеценка стали еталонними хоровими зразками сакральної скарбниці національного та світового рівня і стоять поруч із хоровими концертами Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя, «досягають рівня європейської музичної культури», розповідають «про велич Творця своєю українською музичною мовою» [11, с. 5].

Література:

1. Історія української музики: в 6 т. / [редколегія: М. Гордійчук та ін.]. // АН УРСР, Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. – К. : Наукова думка, 1989. – Т. 4. – 1992. – 614 с.
2. Кирило Стеценко. Кантати і хори. / К. Стеценко / [упоряд. та вступна стаття М.Юрченко]. – К.: Музична Україна, 2008. – 322 с.
3. Корній Л. Кирило Стеценко / Українська музична культура. Погляд крізь віки // Лідія Корній, Богдан Сюта. – К.: Музична Україна, 2014. – С. 296 – 307.
4. Куземська Г. Сакральне слово отця Кирила Стеценка./ Г. Куземська. // Кирило Стеценко. Духовні твори. – К.: «Фенікс», 2013 с.12 – 15.
5. Лісецький С. Кирило Стеценко. / С.Лісецький. – К.: Музична Україна, 1974. – 48 с.
6. Лісецький С. Риси стилю творчості К. Стеценка. / С. Лісецький. – К.: Музична Україна, 1977. – 124 с.
7. Миронюк Т. Композитор Кирило Стеценко: музика врочистого смутку з вірою у вічне блаженство / Т.Миронюк // Кирило Стеценко. Панахида. – К. :«Архангельський глас», 2010. – С.5 – 9.
8. Пархоменко Л. О. Кирило Стеценко / Л. О. Пархоменко. – К. : Музична Україна, 2009. – 392 с.
9. Пархоменко Л. Митець високого таланту / Л.Пархоменко //Кирило Стеценко. Духовні твори. – К.: «Фенікс», 2013 с.6 – 11.
10. Стеценко К. Духовні твори. / К. Стеценко / [ред. - упоряд. М. Гобдич]. / К. Стеценко. – К.: Фенікс, 2013. – 404 с.
11. Юрченко М. Від упорядника. / М. Юрченко // Стеценко К. Кантати і хори. – К. : Музична Україна, 2006. – С. 5 – 6.
12. Юрченко М. Передмова. / М.Юрченко. // Кирило Стеценко. Хорові духовні твори. – «Український фонд духовної музики» Видавництво «Гроно» Київ, 1997 – С. 5.

Посилання

13. Миронюк Т. Стилістичне новаторство «Панахиди» Кирила Стеценка. [<https://parafia.org.ua/biblioteka/kultura/stylistychno-novatorstvo-ranyhydy-kyryla-stetsenka>]
14. Пархоменко Л. Про духовні твори Кирила Стеценка. [https://ukrnotes.in.ua/stecenko_duhovni.php]

Сердюк О. Духовна музика: Українська музична культура.
[http://adhdportal.com/book_3022_chapter_64_3.2.1._Dukhovna_muzika.html]

Людмила СКРИПНІК
(м. Сєвєродонецьк, Україна)

**ТРЕТЯ СИМФОНІЯ Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО
В РАКУРСІ ПРОБЛЕМИ «МИТЕЦЬ І ВЛАДА»
(СУЧАСНІ МУЗИКОЗНАВЧІ Й ПЕДАГОГІЧНІ АСПЕКТИ)**

Б. Лятошинський як одна з ключових фігур у світовій музичній культурі ХХ ст., композитор, який вписує музику України в загальноєвропейський контекст. Формування творчої особистості Б. Лятошинського в напружену епоху соціальних потрясінь, результатом чого став складний творчий шлях композитора. Творчі успіхи композитора, що межували з несправедливістю з боку критиків.

Численні публікації щодо різних аспектів творчості митця (М. Копиця [4; 5], М. Гордійчук [2; 3], С. Бобринська [1] та ін.). Розглядання Третьої симфонії майже виключно в другій редакції як характерна і застаріла тенденція наукової й педагогічної літератури радянської доби. Поступова переоцінка концепції Третьої симфонії, зміщення акцентів на інтерпретацію соціально-політичних подій радянської епохи з плином часу і появою нових матеріалів для вивчення. Необхідність більш сучасного викладання теми «Третя симфонія Б. Лятошинського» в курсі української музичної літератури з огляду на вищесказане.

Актуальність роботи полягає в розгляді різних наукових і педагогічних точок зору на аналіз симфонії та історію її розвитку. **Мета** роботи - виробити сучасну точку зору на концепцію Третьої симфонії саме в педагогічному аспекті, порівнюючи аналіз першої і другої редакцій.

Проблема «митець і влада», що набуває першорядного значення в системі тоталітарного режиму, в якому творив Б. Лятошинський. Критика кращих творів композитора як антинародних і формалістичних.; нонконформізм митця, що не вписувався в теорію соцреалізму і безконфліктності.

Трагічна доля Третьої симфонії. Перебування партитури першої редакції в архівах; водночас широке виконання і аналіз другої редакції. Історія виконання першої редакції симфонії. Обговорення симфонії в

рамках Пленуму, піддавання симфонії остракізму. Існування в деяких, навіть сучасних дослідників, хибної думки, що Б. Лятошинський сам визнав першу редакцію симфонії невдалою. Відродження першої редакції в 90-х рр.. ХХ ст.. (виконання І. Блажкова). Порівняльний аналіз першої і другої редакцій на основі робіт М. Копиці, що приводить до наступних висновків: відбулася зміна концепції твору: у першій редакції драматичний злам у бік добра відбувається в репризі фіналу, що надає симфонії більшої динамічності й загострює конфлікт; у другій редакції конфлікт вирішується вже в третій частині. Пом'якшення гострого драматизму і яскравих контрастів у другій редакції й переорієнтація лірико-драматичного характеру в лірико-епічний.

Висновок: з огляду на вищесказане, існують дві можливості викладання теми «Третя симфонія Б. Лятошинського» в курсі української музичної літератури для навчальних закладів I-II рівня акредитації:

1. Спирання тільки на другу редакцію, трактування фіналу симфонії в оптимістичному дусі, що є, на наш погляд, застарілим підходом, за наявності нових матеріалів.

2. Викладання теми в порівнянні двох редакцій симфонії, що спонукає студентів до роздумів, пошуків власних концепцій. Цей спосіб займає багато часу, але сприймається учнями позитивно і підходить також для додаткових занять, лекцій тощо. Дискусійний характер такого підходу викладання, що однак не є завадою для постановки питання з метою підвищення зацікавленості учнів і спонукання їх до пошукової діяльності.

Можливе продовження роботи над проблемою у формі проведення інтегрованих занять, де музична література поєднується з предметом «Історія України».

Література:

1. Бобринська Ф. Третя симфонія Лятошинського в дзеркалі преси та критики // Науковий вісник НМАУ. – К. : НМАУ, 2005. – Вип..43. – Кн..2. – с.178-209.
2. Гордійчук Н. Соблюсти волю автора // Советская музыка. – № 5. – 1988. – с.33-34.
3. Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика. – К., 1969.
4. Копица М. «...А когда воскресну – не знаю...» // Музыкальная академия. – № 1. – 1996. – с.29-36.

5. Копица М. Расправа над симфонией // Всеукраинские ведомости. – 11 января 1995. – с.11.

Лариса СОЛОВЕЙ
(м. Дрогобич, Україна)

**ОСТАП НИЖАНКІВСЬКИЙ – КОМПОЗИТОР, ХОРОВИЙ
ДИРИГЕНТ, СВЯЩЕНИК, МУЗИЧНО - ГРОМАДСЬКИЙ ДІЯЧ
(ДО 155 – РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)**

Остап Нижанківський (1863 – 1919) – один із найяскравіших представників галицької музичної культури 2-ї половини ХІХ–поч.ХХст., продовжувач традицій Миколи Лисенка, талановитий хоровий диригент і композитор, організатор музичного життя Галичини. Він належав до т. зв. «третьої генерації» композиторів Галичини, серед яких імена Ф. Колесси, Г. Топольницького, Д. Січинського[8, с.136].

О. Нижанківський замикає плеяду видатних композиторів-аматорів ХІХ сторіччя, здебільшого теж священиків – І. Лаврівського, В. Матюка, А. Вахнянина, І. Воробкевича, П. Бажанського, Й. Кишакевича і готує підвалини професіоналізму, логічно підводить композиторський процес у стадію професійного переосмислення фольклору, гнучкого синтезу з провідними художніми європейськими течіями початку сторічч, котра пізніше, вже в ХХст., втілилася у творчості С. Людкевича, В. Барвінського, Н. Нижанківського та інших митців, що приходять на зміну авторам-аматорам [3, с.137].

Творча спадщина композитора переважно залишається невідомою не лише слухацькій аудиторії, але й фахівцям-музикознавцям, оскільки більша частина його рукописних творів пропали після його трагічної загибелі.

Мало і поверхово висвітлювались та інтерпретувались факти його життя і творчості. Діяльність митця недостатньо висвітлена в українському музикознавстві і потребує більш глибокого осмислення.

Серед дослідників його творчості Я. Колодій, С. Людкевич, М. Загайкевич, З. Штундер, Р. Сов'як, Я. Михальчишин, Л. Кияновська.

Мета статті полягає у визначенні важливості внеску О. Нижанківського в освітньо-культурний простір Галичини, особливо Стрийщини.

Дата і місце народження О. Нижанківського в літературі подається суперечливо. В одних публікаціях рік народження 1862, м. Дрогобич, в інших – 1862, м. Стрий. Правильна дата і місце народження композитора 24 січня 1863 р., м. Стрий, що підтверджується метричним свідоцтвом [5, с.6].

Родина священика, в якій народився Остап, була великою (дев'ятеро дітей) і він був найстаршим. Діти зростали в атмосфері спілкування з музикою, літературою, в хаті було фортепіано. У 1876-1882 роках О. Нижанківський навчається у Дрогобицькій гімназії, в якій декількома роками раніше від нього навчався Іван Франко. Береться за диригування гімназійним хором, удосконалює свою майстерність гри на флейті та скрипці, збирає і записує народні пісні.

В роки навчання у Львівській академічній гімназії (1885-1888) О. Нижанківський активно займається культурно-просвітницькою, диригентською діяльністю. Це – організація та проведення різних концертів на честь Т. Шевченка, І. Котляревського, О. Кониського, М. Шашкевича та інших діячів української культури. Підтримує творчі стосунки з композитором А. Вахнянином, поетом І. Франком, згодом М. Лисенком, ставши першим послідовником його традицій, засновником «лисенківської» лінії в західноукраїнській культурі.

У 1885 р. засновує перше в Галичині нотне музичне видавництво «Бібліотека музикальна», яке пропагувало українську хорову музику. Вперше в Галичині були видані деякі заборонені цензурою хорові композиції М. Лисенка, П. Ніщинського та твори галицьких композиторів.

Через категоричний спротив батьків щодо музичної кар'єри сина, Остап не здійснив своєї мрії стати учнем М. Лисенка у Києві. Лист-запрошення композитора батьком був прихований від сина. Пізніше композитор згадував про цей факт, як про трагедію свого життя.

О. Нижанківський вступає у Львівську духовну семінарію, де розгортає активну диригентську діяльність. Організовує студентські виїзні хорові концерти «Артистичні прогульки» (1889-1897), з якими об'їхав міста і містечка всієї Галичини. В репертуарі концертів – твори М. Лисенка, А. Вахнянина, В. Матюка, О. Нижанківського та ін. У рецензіях, відгуках у пресі підкреслювався високий професіоналізм і диригентський талант композитора. А емблемою «прогульок» стала «Наша дума, наша пісня» О. Нижанківського на слова Т. Шевченка.

О. Нижанківський – один із ініціаторів і організаторів музично-хорових товариств «Львівський Боян» (1891), а згодом – Бережанський і Стрийський «Бояни». Діяльність «Боянів» була об'ємною, організація концертів, конкурсів на кращі композиції, видавнича та бібліотечна діяльність. У 1895 році О. Нижанківський стає головним диригентом «Львівського Бояна», а його заступником – Філарет Колесса. Навколо «Бояну» О. Нижанківський згуртовує кращі мистецькі сили Львова, залучає до співпраці відомих співаків – С. Крушельницьку, О. Мишугу, О. Носалевича.

Саме О. Нижанківський диригує зведеними хорами «Боянів» на ювілейному Лисенківському концерті у 1903 році. А у 1912 році він очолює делегацію галичан до Києва на похорони М. Лисенка, де виступає з промовою, яка друкувалась у багатьох київських газетах.

О. Нижанківський був одним із перших західноукраїнських композиторів, який закладає підвалини розвитку фольклористики в Галичині. У 1894 році утворюється комітет зі збирання та публікації українських народних пісень, в склад якого ввійшли І. Франко, Д. Січинський, О. Роздольський, М. Павлик.

Екстерном складає іспит з відзнакою у Празькій консерваторії (1896), однак влаштуватись на педагогічну роботу йому не вдалося. Через впровадження ним до навчальних програм творів українських композиторів та народних пісень О. Нижанківський був звільнений з учительської семінарії. Залишається без засобів до існування, мав намір емігрувати до США.

З 1900 року служить священиком у селах на Стрийщині. Без участі О. Нижанківського не проходила жодна культурно-мистецька подія Галичини. Організовує філіали «Просвіти» на Стрийщині, стає ініціатором побудови «Народного Дому», очолює філію Музичного Інституту ім. М. Лисенка у Стрию, організовує концертні виступи М. Менцинського, О. Мишуги, керує хором «Стрийського Бояну», який став одним із потужніших у Галичині, приймає участь у Першому з'їзді західноукраїнських композиторів у Перемишлі, редагує журнал «Артистичний вісник».

Як духовний провідник Стрийщині, О. Нижанківський обраний членом УНР, а у 1918 році він стає повітовим комісаром ЗУНРу.

Життя О. Нижанківського обірвалося трагічно. У 1919 р. у Стрию його було заарештовано і розстріляно польським офіцером без будь-якого звинувачення та підстав. Його архів був розграбований чужими й своїми мародерами, тому значна частина його рукописі не віднайдена.

Обдарування композитора яскраво проявилось в таких хоровах творих, як «Гуляли», «З округів» на сл. Ю. Федьковича, «Не гармати грають нині» на сл. І. Франка, „Вечірня пісня" на сл. Б. Кирчіва, «Молитва до Святого Духа», «Молитва Господня», «Піснь до Пречистої Діви Марії», солоспівах « О, не дивуйсь», «І молилася я» на вірші О. Кониського (присвячений співачці С. Крушельницькій), «Вітер в гаю нагинає», «Минули літа молодії» на сл. Т. Шевченка, обробках народних пісень, не лише українських, а й інших слов'янських народів, які він збирав у окремі «В'язанки», це декілька мініатюр та фантазія «Вітрогони» для фортепіано.

Син Нижанківського Нестор Нижанківський (1895-1940) – композитор, прекрасний педагог-піаніст, музично-громадський діяч.

Добру пам'ять про життя й творчу діяльність композиторів зберігає музей Остапа та Нестора Нижанківських у м. Стрию при дитячій музичній школі, яка носить ім'я батька. Створено документальний фільм «Священик, молочар, музика». Саме на вулиці О. Нижанківського у Львові знаходиться Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка. Бориславський поет І. Гнатюк присвятив О. Нижанківському вірш «Трагедія Остапа Нижанківського» [1, с.30-31].

Література:

1. Гнатюк І. Осіння блискавка. - Львів: Каменяр. -1986. - С. 30-31.
2. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст. / М. Загайкевич. – К. : Вид. АН УРСР, 1960. – 189 с.
3. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст.: [монографія] / Любов Кияновська. – Тернопіль: Астон, 2000. – 339 с.
4. Кияновська Л. Українська музична культура : навч. посібник. / Любов Кияновська. – Львів–Київ : Тріада плюс, 2009. – 354 с.
5. Колодій Я. Остап Нижанківський / Ярослав Колодій. – Львів: Логос, 1994. –64с.
6. Корній Л. Історія української музики / Лідія Корній. – К.–Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 2001. –Ч. 3. – С.178–181.

7. Корній Л. Музична творчість попередників та сучасників Миколи Лисенка / Л. Корній, Б. Сюта // Українська музична культура. Погляд крізь віки. – К. : Музична Україна, 2014. – С. 223–236.
8. Молчанова Т. Вдячна пам'ять... / Тетяна Молчанова // Стрийська дитяча музична школа ім. О. Нижанківського: Історія та сучасний вимір [ред. І.Пилатюк, Н.Дика]. – Стрий, 2013. – С.136–143.

Марія СТАШКО
(м. Рава-Руська, Україна)

КОЛЯДКИ В ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ-СВЯЩЕНИКІВ КІНЦЯ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Одним із найживучіших у наш час на всій території України є звичай різдвяного колядування. Історіографія дослідження колядок нараховує дуже велику кількість наукових праць, починаючи з ХІХ століття і до сучасності [1, 191]. Вчені по-різному класифікують цей фольклорний жанр, виходячи з сюжетів колядок, часу їх створення, походження (народне чи церковне), призначення (кому виконуються) тощо [2, 30]. Використовуючи метод абстрагування, всі колядки вчені умовно поділяють на два основні види: церковні (релігійні, християнські, на біблійні теми) та народні (світські, віншувальні). Колядки – це величальні календарно-обрядові пісні зимового циклу, які походять з глибокої давнини. Вони приурочені до одного з найбільших релігійних свят — Різдва Христового [5, 57].

Інтерес науковців до цих різдвяних пісень виник досить давно. Українські народні колядки ввійшли до скарбниці світового фольклору [7, 10]. Ці твори, починаючи з ХІХ ст., привертають увагу багатьох українських композиторів-священиків – Михайла Вербицького, Івана Лаврівського, Порфирія Бажанського, Остапа Нижанківського, Віктора Матюка, Максима Копка, Івана Кипріяна, Йосифа Кишакевича, Сиверина Сапруна та інших.

Один із зачинателів перемиської композиторської школи о. М. Вербицький (1815 – 1870) підтримував вокально-хорові традиції галицького музичного середовища, творячи для нього оригінальні композиції й опрацювання фольклорних мелодій, зокрема й у сфері

обрядової народної творчості. У церковній музиці композитор не уникнув впливу фольклорного середовища [3, 15]. Так, колядка «Не плач, Рахиле» розповідає про трагічний момент, коли Ірод знищував усіх новонароджених дітей, щоб убити разом із ними й Ісуса. Її сумна мелодика виправдовує сюжетну лінію, простими ж гармонічними засобами М. Вербицький відтворив народний «дух» коляди. Згодом, його учень В. Матюк зробив обробку, яка набула великої популярності на західноукраїнських землях. А 2010 р. обробку цієї колядки здійснив М. Скорик, надавши їй нового «дихання». Найбільшої популярності набула вона у виконанні Львівської державної академічної чоловічої хорової капели «Дударик».

В. Матюк (1852 – 1912), як епігон перемиської композиторської школи, ще час роки навчання в Перемишльській гімназії (1873 – 1875) склав і видав літографією шість коляд для мішаного учнівського хору («Нова радість стала», «Дивная новина», «Возвеселімся всі разом нині», «Небо і Земля», «Бог ся рождає», «Дар нині пребагатй»), котрі не тільки розширили репертуарний список галицьких хорових колективів, а й набули широкої популярності. До жанру коляд композитор звертався впродовж життя. У творчій спадщині композитора є низка коляд, які ввійшли до «Збірника церковно-народних пісень», укладених о. В. Матюком і о. Ф. Луциком, як «Витай, Ісусе, в Пречистой Діви» для триголосого жіночого хору, «На небі зірка» для чотириголосого мішаного хору, а також «Пісні на Рождество» (Коляди), опрацьовані для мішаного хору без супроводу. Він включає 24 коляди, серед яких і такі відомі, як «Бог предвічний», «Нова радість», «Дивная новина», «Небо і земля», «Бог ся раждає» та ін. М. Солтис дав високу оцінку цим перекладам: «Коляди руські, оброблені після пісень церковних отцем Віктором Матюком, представляються дуже показно, і числом (24 коляди), і обробкою в ряді його багаточисленних праць, займають, на нашу думку, найперше місце» [6, 276].

Остап Нижанківський (1863 – 1919), один із молодших представників музичного руху в Галичині 80-х років XIX ст., під час навчання у Львівській духовній семінарії скомпонував чимало творів, серед них і хоровий цикл «Коляди», які високо оцінив І. Франко. До нього ввійшли: «Бог Предвічний», «Нова радість стала», «Тайна нам ся явила», «Бог ся раждає», «Небо і земля», «Херувими свят», «Возвеселімся всі

разом нині», «Дивная новина», «Согласно співайте», «Дар нині пребагатий» [9, 185]. У колядці «Во Вифлеємі нині новина», гармонізованій О. Нижанківським, переспівується євангельський сюжет про народження Ісуса Христа у Вифлеємі, згадуються події Різдва. Перший куплет колядки разом із іншими різдвяно-новорічними піснями «Добрий вечір тобі, пане господарю» і «Го-го-го, коза» було використано у художньому фільмі режисера С. Параджанова «Тіні забутих предків» (епізод «Різдво»).

Продовжувач традицій західноукраїнської музики, започаткованої галицько-буковинськими митцями був Йосиф Кишакевич. Як зазначає Любов Кияновська, «обробки коляд о. Кишакевич створював для різних хорових складів – і двоголосного однорідного, і для чоловічого, проте особливо вдалим і вдячним для виконання професійними та аматорськими хорами видаються обробки коляд для мішаного складу. Серед найвдаліших зазначимо такі колядки, як «Дар нині пребагатий» з партією баса, що ніби наслідує звучання народного інструменту басолі і розспівана на інструментальний манер; «Небо і земля нині торжествують», «Спи Ісусе, спи», «Христос родився», «Херувими свят» [4, 27 – 28].

Перед сучасною фольклористикою стоїть завдання і надалі продовжити дослідження багаті скарбниці українських колядок та щедрівок, зокрема їх образності й поетики на тлі всього жанрового багатства українського пісенного фольклору та, безперечно, їх значення для розвитку духовної культури українців.

Література:

1. Борисенко В. Традиції та життєдіяльність етносу (на матеріалах святково-обрядової культури українців) / В. Борисенко. – К. : видавництво, 2000. – загальна кількість сторінок С. 191.
2. Глушко М. Традиційна різдвяно-новорічна обрядовість українців. / М. Глушко // Колядки і щедрівки. – К. : вид-во, 1991. – С. 29 – 51.
3. Загайкевич М. Співець національного відродження України (Творча спадщина автора музики Державного гімну України Михайла Вербицького) / М. Загайкевич // Народна творчість та етнографія. – Київ: Наукова думка, 1995. – №2 – 3. – С. 15.

4. Кияновська Л. Творчість отця Йосифа Кишакевича : Монографія / Любов Кияновська ; вступ. слово В. Гордієнко. — Львів : Поклик сумління, 1997. — 95 с.
5. Кошиць О. Колядки. // Народна творчість та етнографія. — 2002. — №1 — 2. — С.57.
6. Людкевич С. Віктор Матюк / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд. З. Штундер. — Львів : Вид-во М. Коць, 1999. — Т. 1. — С. 278–284.
7. Франко І. Наші коляди // Зібр. тв. у п'ятидесяти томах. — Т. 28. — К., 1980.

Надія СТЕФІНА
(м. Суми, Україна)

СПАДЩИНА М. Д. ЛЕОНТОВИЧА – НЕОЦІНЕННЕ ДУХОВНЕ НАДБАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Особливе місце серед яскравих творчих особистостей України посідає Микола Дмитрович Леонтович, який у своїй самобутній творчості, органічно поєднаній з українською народно – пісенною культурою, створив неперевершені форми виявлення у музиці суті національного духу.

З давніх – давен Україна славиться своїми піснями. У них мудрість і гіркий біль народної пам'яті, весела вдача української душі та безмежна щирість. Українська народна пісня завжди була поруч з людиною – у смутку і радості, у відпочинку і праці. Вона торкалася людських сердець композиторів, поетів, письменників і залишалась з ними навіки. Саме українська народна пісня заповонила серце М. Д. Леонтовича і відкрила світу генія хорового мистецтва.

Життя і творчість М. Д. Леонтовича вивчалися як фольклористами, музикознавцями, так і хормейстерами, педагогами – музикантами (Н. Ахелевич, А. Баніт, А. Благодир, М. Вериківський, С. Вожанівський, О. Галіза, І. Гонтар, М. Гордійчук, В. Довженко, В. Дяченко, Л. Іванов, М. Завальнюк, В. Кобець, Н. Кушка, О. Мельник, Т. Молчанов, Т. Остапенко, В. Очеретний, Н. Панчук, Л. Семененко, М. Скорик, І. Стеблицька).

Хорова творчість М. Леонтовича – це ледве помітний маленький струмочок, що з часом перетворився на велику могутню ріку з бурхливими порогами та водоспадами.

Фольклорист М. Д. Леонтович – видатний український композитор, диригент, педагог, суспільний діяч – народився на Вінниччині. З раннього дитинства народна пісня, як і рідна мова, стали для малого Миколки і надзвичайно близькими і зрозумілими. Він співав у церковному хорі, працював вчителем співу, був диригентом хорових колективів, збирав і записував народні пісні та створював власні духовні (а cappella) і оригінальні хорові твори.

Основу музичної спадщини Леонтовича складають хорові мініатюри – обробки українських народних пісень, які й донині є неперевершеними й виконуються всіма українськими хорами в Україні і діаспорі. Це такі перлини народного епосу, позначені талантом композитора, як: «Щедрик», «Пряля», «Мала мати одну дочку», «Дударик», «Козака несуть», «Піють півні», «Із-за гори кам'яної» та багато інших.

На основі, часом з досить простих («Щедрик») українських мелодій Леонтович створював оригінальні самобутні хорові композиції, ґрунтовно художньо переосмисливши їх, надавши їм неповторного звучання. Завдячуючи цьому, Микола Леонтович був одним із перших серед істинних майстрів української музичної культури, які по-новому, досить своєрідно інтерпретували український музичний фольклор, використовуючи при цьому значні музичні надбання європейської музично – хорової культури.

Треба, на наш погляд, необхідно зазначити, що водночас композиторський почерк Миколи Дмитровича вирізняється з-поміж інших саме своєю помірною гнучкістю і природньою рухливістю хорових голосів, ювелірно відшліфованими деталями. Досить вдало в обробках українських народних пісень Леонтович використовував традиції імпровізаційності, яка була притаманна творчості українських кобзарів. Виявлялось це в тому, що кожна нову строфу тексту пісні кобзарі інтерпретували по-новому, постійно змінювали, розцвічували виконавський план різними «фарбами». У своїх багаточисельних обробках М. Леонтович застосовував також і різноманітну темброву варіантність виконання народних рапсодів, надаючи хору можливість розкрити надзвичайно велике розмаїття гармонії, контрасту. Саме цим він у своїх

обробках намагався послідовно втілити ідею гармонізації й поліфонічності, широко використовуючи найкращі досягнення світової хорової техніки.

В той же час М. Леонтович вважав українську народну пісню надзвичайно важливим матеріалом для початкового навчання хорового співу [4]. Саме тому він зосередив свої зусилля на зборі, відборі та обробці українського музичного фольклору для потреб шкільного уроку. Треба зазначити, що це йому досить складно було зробити, бо в пореволюційний час (після революції 1917 року) народна музична творчість не допускалась до навчальних закладів. Та все ж Микола Дмитрович шукав шляхи впровадження українського народного фольклору, сам збирав пісенний матеріал і талановито підпорядковував його навчально – виховним потребам [5, 52].

Чільне місце у творчому добутку композитора займають оригінальні твори: хорові поеми – мініатюри «Літні тони», «Моя пісня», «Льодолом», незакінчена одноактна опера «На русалчин Великдень», які й досі залишаються і репертуарі шкільних, самодіяльних та високопрофесійних хорів українських і багатьох країн світу.

Досить довго приховувалось багато фактів із його непростого життя. Лише у 90-х роках ХХ століття зазвучала його духовна музика (понад 200 духовних творів а cappella): «Колядки» (10 хорів), «Кантати і псалми» (7), «Аранжировки старовинних розспівів» (8), «Херувимські пісні» (9), «Молебен і додаток до нього» (7+3), «Літургія» (29), «Кантати» («Потоп», «Од Івана», «Через поле широке»), «Прелюдія» (без слів), «Зорі» (Транскрипція для соліста та хору а cappella Л. Дичко на вірші Б. Грінченка, які належать до ранньої творчості М. Леонтовича – 1906 року) тощо. Про настрої композитора світу промовляє кожний мотив, кожна фраза і найменша поспівка. Автор немовби безпосередньо звертається до душі і серця слухача, майстерно передає найтонші відтінки почуттів і переживань [1; 2; 3].

Все, досить коротке, життя композитора можна назвати служінням пісні. Понад 200 обробок українських народних пісень, понад 200 духовних творів та оригінальні твори, що створені М. Леонтовичем, стали «візитівкою» музичної України в усьому світі. В його творах яскраво і самобутньо змальоване життя українського народу – його мрії, думи, надії і маленькі радощі. Триумфальні виступи як вітчизняних, так і зарубіжних

хорів діаспори в країнах Америки та Європи сприймаються музичним світом з великим захопленням, а Миколу Дмитровича Леонтовича визнано як «українського Баха».

Література:

1. Леонтович М. Д. Два хори / Упорядн. М. Гордійчук [Ноти]. – К. : Муз. Україна, 1993. – 11 с.
2. Леонтович М. Д. Духовні твори [Ноти]. – К. : Музична Україна, 1993. – 125 с.
3. Леонтович М. Д. Хорові твори / Ред. – упоряд. В. Кузик [Ноти]. – К. : Муз. Україна, 2005. – 375 с.
4. Леонтович М. Д. Практичний курс навчання співу у середніх школах України: (3 пед. спадщини композитора) / Упоряд. Л. Іванов; Передм. М. Гордійчука – К. : Муз. Україна, 1989. – 134 с.
5. Хлебнікова Л. Музика в школі: Збірка статей. – Київ : Музична Україна, 1982. – С. 52.

Ганна ЯЦУЛА
(м. Херсон, Україна)

ФОРТЕПІАННА МУЗИКА В. КОСЕНКА ЯК НЕОБХІДНИЙ КОМПОНЕНТ РОЗВИТКУ МУЗИКАНТА В ДМШ

У сучасних умовах розвитку музичної освіти як ніколи актуальним є вибір педагогічного репертуару в дитячих музичних школах. Це пов'язано з формуванням любові до Батьківщини, знанням особливостей її національного колориту, культурного простору. Учні музичних шкіл досить часто просять включити в репертуар твори сучасного музичного середовища, які, на жаль не завжди відповідають критеріям якості та не відповідають дитячому сприйняттю й осмисленню різних сторін життя засобами музичного мистецтва. У зв'язку з цим особливе значення мають фортепіанні твори В.Косенка як основи для розвитку особистості учня музичної школи, його сприйняття музичної культури й осмислення свого місця в ній.

В.Косенко є одним із новаторів у дитячій фортепіанній музиці. Фортепіанна музика В.Косенка ґрунтується на національних витоках, головним з яких є глибока ліричність, що характерна для української музичної культури й повною мірою відбита в українській пісні.

У фортепіанних п'єсах В.Косенка немає дисонансів, могутньої динаміки, вони не травмують нервову систему дитини, а примушують слухати, розмірковувати й співпереживати.

В.Косенко належить цикл «24 Дитячих п'єси», який до теперішнього часу є одним із кращих досягнень української фортепіанної музики для дітей. Композитор писав: «Я старанно вивчив музичну літературу для дітей, що була створена раніше. Багато хороших п'єс для дітей написали Р. Шуман, П.Чайковський та інші видатні музиканти. Викладаючи немало років із класу фортепіано, я хотів створити таку збірку художніх п'єс, які підготували б юних піаністів з технічного боку і давали б їм навички гри на фортепіано послідовно в усіх тональностях».

Уперше в історії дитячої фортепіанної музики введені для вивчення п'єси у 24 тональностях, які розміщені в логіці кварто-квінтового кола. Учні музичних шкіл, знайомлячись із творами зазначеного циклу в захоплювальній для них формі знайомляться з важливими й необхідними для них музичними відомостями.

Композитор тонко відчуває особливості дитячого сприйняття і створює яскраві образи. Кожна п'єса має програмну назву, і це полегшує розуміння дітьми музики. Національна спрямованість циклу відбита в пісенно-танцювальних образах: «Українська народна пісня», «Танцювальна», «Мелодія», «Колискова пісня». Важливим складником циклу є віддзеркалення за допомогою музики картин рідної природи: «На галявині», «Пастораль», «За метеликом». Не залишається без уваги композитора і світ, у якому живуть діти, їхні безпосередні відчуття, які вони переживають у різних життєвих ситуаціях. Цьому присвячені такі п'єси, як «Ранок в садку», «Скакалочка», «Казка», «Не хочуть купити ведмедика», «Купили ведмедика». В.Косенко тонко відчуває особливості дитячого сприйняття під час створення музичних образів.

Працюючи вчителем із класу фортепіано, В.Косенко прагнув створити фактуру твору, зручну для виконання дітьми. Багато творів мають тричастинну або куплетну форму, яка містить у собі повторність. Усі твори піаністичні, зручні для виконання. Слід так само відзначити, що будь-який технічний прийом є передусім виразним засобом для відбиття музичного образу твору. Працюючи над фортепіанними творами композитора, викладач музичної школи в змозі розвивати музичні здібності учня, важливі прийоми фортепіанної гри.

Література:

1. Гришко-Ратьковська Л.О. В.С.Косенко - професор Київської державної консерваторії імені П.І.Чайковського //Науковий вісник Національної музичної академії імені П.І.Чайковського – Вип.87: Проблеми камерно-ансамблевого виконавства: Збірник статей – Київ: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2009. – 266с. С.236-248
2. Косенко В.С. у спогадах сучасників /упоряд.А.В.Косенко – К.: Музична Україна, 1967. – 180 с.
3. Олейник А. В.Косенко–детям Режим доступу: [//https://denysbereznyi.com.ua/berezhnaya/1class/kosenko_tvorchist.html](https://denysbereznyi.com.ua/berezhnaya/1class/kosenko_tvorchist.html)

УКРАЇНСЬКЕ ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЯК КОМПОНЕНТ ЗБЕРЕЖЕННЯ ЕТНОГЕНЕТИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ

Оксана БОБЕЧКО
(м.Дрогобич, Україна)

ВИДАТНІ КОМПОЗИТОРКИ СЬОГОДЕННЯ – ТВОРЦІ СУЧАСНОГО БАНДУРНОГО РЕПЕРТУАРУ

Багатогранна діяльність жінок України була і залишається одним із могутніх чинників культурно-історичного розвитку держави. Українське жіноцтво впевнено доводить культурну самобутність свого народу, надаючи великого значення формуванню національної свідомості шляхом самовиявлення у культурній, науковій та інших сферах.

Сучасні жінки-бандуристки, зламавши стереотип жіночого бандурного виконавця, творять власну інтерпретаційну манеру, розвивають національну традицію гри на інструменті і водночас демонструють її академічний потенціал. Українська пісня в супроводі бандури виходить на міжнародну арену і прокладає шлях національній музиці у просторі зарубіжної культури. Сучасні бандуристки займаються виконавською, педагогічною, композиторською та науково-методичною діяльністю, спонукаючи до пропаганди бандурного мистецтва у всіх його проявах.

Сьогодні маємо цілу плеяду відомих українських жінок-бандуристок, популярних в музичному світі, які присвятили своє життя наданню бандурі виняткового статусу в національній культурі. Талановиті музиканти, педагоги, композитори, диригенти, науковці, громадські діячі, зберігаючи спадкоємність традиції, готують якісно нову мистецьку генерацію.

Чимало жінок-бандуристок займаються не лише творчо-виконавською, а й композиторською діяльністю. Варто зауважити, що композиторська творчість також довгий час залишалася привілеєм чоловіків та була заборонною цариною для жінок, знову ж таки, через те, що вважалася нежіночою справою та виходила за рамки узвичаєної ролі жінки. Наслідком цього стала перевага чоловічої композиторської практики та досвіду в музиці протягом довгого часу. Трансформації, яких

зазнала суспільна свідомість впродовж минулого століття у гендерному плані, а як наслідок – зникнення статевого розподілу функцій, призвели до створення передумов для рівнозначного віддзеркалення чоловічої та жіночої композиторської творчості в музичному мистецтві сучасності.

У музичній культурі України є чимала кількість оригінальних та високообдарованих композиторок: Б. Фільц, Л. Дичко, А. Загайкевич, Г. Гаврилець, Л. Самодаєва, К. Цепколенко та багато ін. Це явище, як зазначає О. Корчова, «суттєво впливає на сумарне сприйняття вітчизняного академічного мистецтва в світі, принципово уточнює «груповий» портрет новітньої композиторської школи в Україні, відчутно посилює її ментальні риси – передусім ліричну природу поетики, неповторну емоційну динамічність, рухливість психологічно-образних інтерпретацій» [3, 11].

Твори для бандури (сольні та ансамблеві композиції) є в творчому доробку багатьох сучасних композиторок, зокрема Б. Фільц [5], М. Долгих [2], В. Мартинюк [4], Ю. Грицун [1] та багатьох інших. Вони посіли гідне місце у репертуарі сучасних виконавців.

Композиціям створеним для бандури званою українською композиторкою та музикознавцем, заслуженим діячем мистецтв України Богданою Фільц властива емоційність, колоритність та яскрава образність.

Композиторський доробок М. Долгих став улюбленим для багатьох виконавців-бандуристів та слухачів. Торкаючись внутрішнього світу людини, її твори змушують замислитись над плинністю та мінливістю навколишнього світу. Композиціям притаманна мелодійність та логічність викладу музичної думки, деяким з них – імпровізаційність. Вони вирізняються сучасною багатою гармонією, частою зміною тональностей, доволі насиченою фактурою, великою кількістю агогічних відхилень та широкою динамічною шкалою.

У творчому доробку В. Мартинюк оригінальні вокальні, інструментальні твори для бандури-соло та твори для ансамблю бандуристів посідають важливе місце. Однією з найважливіших особливостей творчості композиторки є національний аспект, який «уможливлює відтворення найвитонченіших нюансів естетичних переживань узагальненого образу душі українського народу – бандури, інструмента, для якого вона (В. Мартинюк – О. Б.) зазвичай пише твори» [4, 3]. Творчість В. Мартинюк для бандури не лише збагачує репертуарний

перелік творів для інструмента, а й допомагає долучати до бандурного мистецтва підростаюче покоління виконавців.

Член Національної спілки композиторів України Юлія Грицун також неодноразово звертається до написання бандурних творів різної складності. У її доробку композиції для бандури, написані для різного складу виконавців. Розмаїття музичних компонентів, які використовує авторка допомагають їй створити довершений музичний образ та цілісну картину власних творів.

Творчий доробок жінок-композиторок свідчить про те, що їх творчість для бандури органічно вплелася в концертно-виконавський репертуар бандуристів та посіла в ньому чільне місце.

Потрібно відзначити, що сучасні жінки-бандуристки крім активної композиторської творчості (О. Герасименко, Г. Топоровська, Г. Менкуш, Л. Макуха та ін.), займаються також і аранжуванням, інструментуванням та перекладами творів для бандури (В. Дутчак, Л. Посікіра, С. Овчарова, Л. Мандзюк та багато ін.), поповнюючи виконавський репертуар бандуристів та виконуючи на рівні з чоловіками настанови великого бандуриста Г. Хоткевича про те, що «для бандури треба творити літературу – от основне завдання. Відмовлятися при цьому від світової літератури не приходиться, але і ставити її «во главу угла» теж не варто. Бо інакше це вийшло б схожим на те, якби ми українську літературу хотіли створити з найкращих чужоземних творів, переклавши їх на українську мову і не пишучи нічого свого» [6, 33–34].

Композиції жінок-бандуристок сьогодні гармонійно співіснують з творами, написаними для бандури (соло чи ансамблів) чоловіками-бандуристами, а саме: Р. Гриньківим, В. Войтом (молодшим), Т. Старенковим, Д. Губ'яком та ін. та користуються великою популярністю серед виконавців-бандуристів.

О. Герасименко, Г. Топоровська, Г. Менкуш на високому фаховому рівні створюють вокальну та інструментальну музику для бандури та мають власний оригінальний не лише творчо-виконавський та педагогічний (основні види їх діяльності), а й композиторський стиль.

О. Герасименко, маючи фахову освіту (школа професора М. Скорика), створює майстерні композиції (не лише для бандури, а й для фортепіано, флейти, струнного квартету, оркестру), що тяжіють до емоційного «жіночого» музичного сприйняття. Життєво важливою для

них є саме «емоційна сфера», а музичні образи, створені мисткинею, виступають як вираження почуттів, барв та переживань людини. Володіючи художньою проникливістю та природнім відчуттям смаку, мисткиня майстерно доносить до слухача близьке їй сприйняття світу. Для творів О. Герасименко переважно притаманний романтичний характер, який нерідко пов'язується з духовністю особистості та багатством її чуттєвого всесвіту. Визначальною сферою самовираження композиторки є, безумовно, лірика, в окремих композиціях особисте, інтимне, суто жіноче єство проступає винятково привабливо та переконливо, змушуючи слухачів вкотре захоплюватись її творчістю.

Незважаючи на відсутність фахової композиторської освіти в авторських творах Г. Менкуш відчувається яскравий талант авторки як композитора та виконавиці. Продовжуючи кобзарські традиції та збагачуючи репертуар, бандуристка створює власні пісні, епічні та інструментальні твори. Її композиції надзвичайно колоритні та оригінальні, вони написані сучасною музичною мовою з використанням різноманітних прийомів гри на бандурі (арпеджіато, тремоляndo, глісандо та ін.), з широкою динамічною шкалою, багатством агогічних відхилень, штрихових позначень та зручністю фактурного викладу. У вокально-інструментальних творах Г. Менкуш вдало поєднуються епічність, яка є традиційною для кобзарства, та виразові засоби сучасної музичної мови.

Для композиторського стилю Г. Топоровської властивим є бережливе ставлення до кобзарських традицій, манери виконання, притаманних епічному репертуару. Фольклорне джерело мелодики її творів поряд з глибинним внутрішнім розвитком та пошуком нових шляхів реалізації творчого задуму створює такий синтез, що робить композиції мисткині живими, виразними та надзвичайно мелодійними, вони вирізняються професійністю, а передусім щирістю та емоційністю, спонукаючи сучасного слухача до розвитку образно-слухових та асоціативних уявлень.

Отож, потрібно відзначити, що на сучасному етапі високопрофесійна жіноча композиторська творчість в українському суспільстві стала надзвичайно популярною та набула ваги системного культурно-соціального феномену. Жіноче бандурне виконавство досягло високого художнього щабля і стало невід'ємною частиною бандурного мистецтва, яке, безперечно, є вагомим складником духовного життя українського

суспільства. Мисткині-бандуристки представляють свою творчість у всіх видах, формах та жанрах бандурної музично-виконавської діяльності, володіють надзвичайно різноманітним репертуаром, що представлений не лише традиційними творами, а й музичними композиціями багатьох стилів і жанрів та універсально їх інтерпретують.

Література:

1. Грицун Ю. Коліскова [ноти] / Ю. М. Грицун. – Юний бандурист: зб. сучасних творів. – Вип. 3. – Харків, 2007. – С. 23-25.
2. Долгих М. Метаморфози [ноти] / Марина Долгих. – Кіровоград: Перлина, 2005. – 19 с.
3. Корчова О. Музика, написана серцем: до ювілею Г. Гаврилець / Олена Корчова // Музика. – 2008. – № 2. – С. 10–12.
4. Мартинюк В. Твори для бандури [ноти] / Музична редакція та впорядкування, вст. ст. С. Овчарової. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2011. – 56 с.
5. Роєнко О. Нотографія творів Богдани Фільц / О. Роєнко // Музична україністика: сучасний вимір. – Вип. 5. – Київ, 2010. – С. 298, 309, 310.
6. Хоткевич Г. М. Бандура та її можливості / Гнат Мартинович Хоткевич; заг. ред. та передм.: В. Ю. Мішалов; Фонд нац.-культ. ініціатив ім. Гната Хоткевича. – Торонто: Глас; Харків: Майдан, 2007. – 91 с. : іл. – (Серія «Музична спадщина Гната Хоткевича». Вип. 1).

Надія БРОЯКО
(м. Київ, Україна)

БАНДУРНЕ ВИКОНАВСТВО У СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Бандура – це інструмент, що є символом української культури. Сучасний дослідник О. Бойко влучно зазначає: «Бандура була і залишається національним символом України та одним з провідних засобів національного виховання, а також засобом виховання національної культури, свідомості та збереження української самобутності та традицій» [1, С.125].

Сягаючи у глибину історичних надбань багатьох поколінь талановитих виконавців, спираючись на давні й сучасні традиції, бандурне мистецтво здобуло принципово нові стимули та творче підґрунтя лише у ХХ столітті, що ознаменовано створенням оригінального репертуару композиторами М. Дремлюгою, В. Кирейком, А. Коломійцем, С. Баштаном, Ю. Олійником. Як зазначає В. Дорофєєва, зі зміною поколінь та плином часу поступово відбувається зміна стильового забарвлення авторської творчості [3]. Зазначена тенденція простежується та продовжується у ХХІ столітті представниками новітньої хвилі: В. Власовим, В. Павліковським, О. Герасименко, Д. Губ'яком, Ю. Китасти́м, В. Тиможинським, Я. Джусем та ін.

Культура сьогодення, за визначеннями багатьох авторів, складається з великої кількості субкультур, які з одного боку розвиваються відокремлено одна від одної, а з іншого демонструють приклади взаємодії та запозичення певних елементів. Сольно-інструментальне та ансамблеве виконавське мистецтво бандуристів в Україні за останні десятиріччя досягло найвищого розвитку за всю історію цього жанру. В українському культурному просторі бандура є інструментом, до якого в останній час звертаються представники різних музичних стильових напрямків [2].

В сучасній музичній культурі відбувається переосмислення ролі традиційних інструментів. Відбувається популяризація бандурної творчості за рахунок поєднання її з іншими виконавськими, часом незвичними складами як-то бандура у поєднанні з різноманітними інструментами: ірландська арфа, китайська лютня, саксофон, флейта, гітара, акордеон, баян, клавесин, струнні та ін.

Внаслідок розповсюдження напрямку World music зростає інтерес до етнічних культур, ладів, інструментарію, що відтепер використовуються у стильових напрямках, походження яких має синтетичний характер. Значний внесок у популяризацію World music вніс бандурист Ю. Китасти́й, створивши ряд цікавих проєктів із етномузикантами багатьох країн світу (Китай, Ірландія та ін.). Мова йде не про відродження фольклорних традицій у їх автентичному вигляді, а скоріше про застосування етнічних інструментів у авангардній музиці де визначальним є тембр.

У ХХІ столітті виникає ряд гуртів, що відносяться до різних стильових напрямків рок- та поп-музики, які починають включати бандуру в якості одного з основних етнотембрових, колоритних інструментів. Зазвичай це фольк-рок колективи. Яскравим прикладом використання бандури в рок-музиці є гурт «Тінь сонця».

Ще одним гуртом, який активно використовує бандуру – є жіноче тріо «Краля». Значною частиною репертуару є cover-версії найкращих світових та українських хітів поп-музики, фрагменти з мюзиклів, джазові композиції.

Варто згадати тріо бандуристів – гурт «Брати», в який входять троє братів – Мирослав, Святослав і Ярослав Шпаки. На відміну від тріо «Краля» хлопці виконують композиції виключно у інструментальному вигляді.

Дуже популярним у сучасному Інтернет-просторі є дует В&В Project, його учасники переважно виконують на бандурі та баяні cover-версій хітів. Так, до їх репертуару входять: «Пори року» А. Вівальді, «Libertango» А. П'яццолі, пісні Adele, DJ Tiesto, Daft Punk ін. Також успішним є львівський дует «Crossed Parallels», що складається з саксофону та бандури. Його учасники мікшують такі стилі як джаз, рок, етно та поп [2].

Ярослав Джусь – автор ідеї проекту розвитку бренду бандури «Vandura style» та «Шпилясті кобзарі» виконують авторські пісні й cover-версії у стилі «музичний шарж». Музичні критики та шанувальники відзначають сучасний формат та створення бандурного шоу колоритними молодими виконавцями. Георгій Матвіїв також виконує cover-версії популярних композицій, як і численні виконавці використовує бандуру не лише як мелодико-гармонійний інструмент, але і як ударний, вистукуючи ритм на задній частині корпусу. Звичайно, що досягнути цього одночасно неможливо, тому композиції записуються потреково, з поступовим прописуванням окремих партій.

Отже, в українському культурному просторі бандурний репертуар віддзеркалює сучасні тенденції поєднання різноманітних стилів: академізму, естрадної музики, джазу та фольклору різних країн світу, фольк-року, «козацького року», етно-арту і ін.

Література:

1. Бойко О. Ю. Бандура як засіб національного виховання української молоді (історичний аспект) // Педагогіка та психологія. - 2013. - Вип. 44. - С. 118-125.
2. Брояко Н.Б. Бандурне виконавство у сучасних субкультурах України // Наукові записки Тернопільського педагогічного університету ім. В.Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – Тернопіль, 2017. – С.43-47.
3. Дорофєєва В. Ю. Сучасна українська композиторська школа: нова музика// Збірник наукових праць / Вісник Маріупольського державного університету Серія: філософія, культурологія, соціологія. Випуск 9 – Маріуполь, 2015. – 212 с., С.47-52

Ольга СТРИЛЕЦЬКА

(м. Львів, Україна)

РЕЦЕПЦІ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ МОДЕРНІСТИЧНОЇ СТИЛІСТИКИ У ПРОГРАМАХ УКРАЇНСЬКИХ ПІАНІСТІВ ЛЬВОВА МІЖВОЄННОЇ ДОБИ

Піаністична концертно-виконавська традиція Львова формувалась на перехресті європейських тенденцій. Міжвоєнне двадцятиліття стало порою засадничого переозброєння не лише композиторських виразових засобів, але й структури концертних програм, зокрема у фортепіанному виконавстві. Однак шляхи входження в нову, модерністичну добу в умовах польської та української громад значною мірою відрізнялися.

Так, програми українських піаністів тривалий час зберігали національно-маніфестаційний характер, оскільки цього вимагали суспільно-політичні умови та зумовлений ними соціокультурний запит. Проте зі зростанням кількості фахівців, які доповнили свою фахову освіту зарубіжним вишколом у провідних мистецьких музичних центрах Європи, їх репертуарна політика почала дедалі більше набувати просвітницького, тематичного спрямування, ширшої стильової та жанрової палітри. На особливу увагу в цьому переліку заслуговують новітні твори українських та зарубіжних митців, орієнтовані на актуальні для того часу стильові орієнтири неофольклоризму, сецесії, урбанізму, імпресіонізму тощо.

Одним з показових прикладів зародження нових репертуарних установок стала концертна діяльність в концерт Галі Левицької (випускниці Віденської академії музики та виконавського мистецтва у класі фортепіано Є. Лялевича, та концерткурсу П. Вайнгартнера), яка 30 березня 1931 року у залі Вищого музичного інститут ім. Лисенка презентувала львівській публіці фортепіанний цикл В. Барвінського (випускника класів фортепіано В. Курца у Львові, І. Гольфельда у Празі та композиції у В. Новака) “Любов”, а 31 грудня того ж року сформувала програму з творів українських митців Галичини і Наддніпрянщини (Сім прелюдій П. Козицького, Соната З. Лиська, Сюїта М. Колесси, Дві прелюдії ор. 11 Л. Ревуцького). Представлені в програмі молоді галицькі митці-модерністи пов’язані з тими ж тими освітніми осередками, що й В. Барвінський: З. Лисько – учень В. Барвінського, випускник Празької консерваторії та Карлового університету, М. Колеса, як і В. Барвінський – випускник класу композиції В. Новака). Яскравий діяч музичного мистецтва, диригент, музикознавець та композитор модерністичного напрямку Антін Рудницький, представник львівських та берлінських осередків фахового музичного вишколу, зокрема Ф. Шрекера з композиції [3, 142], відзначав: “День 31-го грудня 1931-го року треба буде записати золотими буквами в історію музичного життя у Львові... Часи з’явилі традиції в творчому мистецтві, які минулися уже на Заході і Сході, минаються помалу у нас. Ніяка сила консерватизму не може стати на шляху живого життя і його вимог, ніякі аргументи не спинять природнього розвитку творчих сил” [2, 3]. В подальшому звернення до композицій галицьких модерністів (В. Барвінського, А. Рудницького, М. Колесси, З. Лиська, С. Туркевич, Р. Сімовича), митців Наддніпрянщини (Л. Ревуцького, В. Косенка, Б. Лятошинського, П. Козицького), поряд з доробком Б. Бартока, К. Дебюссі, Ф. Бузоні, К. Шимановського, М. Равеля, С. Прокоф’єва, О. Скрябіна поступово, але міцно увійшли до програм Р. Савицького, В. Божейко, Т. Шухевича, Д. Герасимович, Д. Гординської-Каранович.

Попри всі новаторські пошуки, В. Барвінський та більшість представників “празької композиторської школи” у своїй творчості і у виборі фортепіанного репертуару для концертних програму велику увагу приділяють національному характерові музики. Так, характеризуючи

фортепіанну творчість А. Рудницького, музикант зазначає, що він: “...поминає народний елемент, чи власне відриває народну пісню від її фольклористичних рис та намагається зблизити українську музику чужих модерністів... В останніх творах А. Рудницький робить деяку еволюцію направо, а також у напрямі деякого зближення до народної сфери” [1]. Натомість, сам А. Рудницький, характеризуючи модерні композиції, акцентує в них увагу на структурі, типах роботи з музичним матеріалом, методами вирішення ладово-гармонічних завдань: “Соната Зиновія Лиська робить велике вражіння своїм розмахом, своєю гармонічною структурою і формальною будовою. З якою радістю слухається її, не чуючи 8- і 16-тактових періодів; з якою радістю слухається скомплікованої тематичної роботи: нарешті щось складного після всієї нашої наївно-простої музики! Вона (Соната) нагадує пізнього Скрябіна, вчасного Шенберга. Модерне мистецтво, яке своїм новим, свіжим подихом сьогоднішнього й завтрашнього дня, – могло би протиставитися традиційному трафаретові і перервати консервативну сонливість установи” [2, 3–4].

Послідовною інтерпретаторкою модерністичного фортепіанного репертуару слід назвати випускницю Ольги Окуневської в Перемишлі та Еміля Зауера і Анджело Кессфісоглу в Відні Володимиру Божейко – прибічницю просвітницьких тематичних масштабних і багатих на стильові та жанрові різновиди концертних програм. Так, 1938 року піаністка підготувала програму під назвою “Музика нової доби”, до складу якої твори польського митця увійшли поряд з композиціями К. Дебюссі, С. Рахманінова, О. Скрябіна. У сфері камерної музики до його творчості зверталися скрипаль Юрій Крих та класів Василя Барвінського у ВМІ ім. М. Лисенка та Еміля Зауера у Відні Ірина Любчак-Крихова (на сцені Малої зали ВМІ 23.04. 1939 р.).

Репертуарна політика українських піаністів Львова міжвоєнного двадцятиліття демонструє суголосність з генеральними напрямками європейської традиції, зокрема в сфері рецепції модерністичної фортепіанної літератури, також послідовну установку на виховання слухацької культури та популяризацію найновішої композиторської творчості українських митців, які здобули фахову освіту навчальних осередках Львова, Берліна, Праги, Відня та ін.

Література:

1. Барвінський В. Музика / В. Барвінський // Ізборник. Історія української культури / заг. ред. Івана Крип'якевича. – Київ, 2002. – (за виданням 1937 року). – URL: <http://litopys.org.ua/krypcult/krcult51.htm>
2. Рудницький А. Нові напрямки в музичному мистецтві або: Два знаки часу. / А. Рудницький // Діло. – 1932. – Ч. 13. – 21 січня. – С. 3.
3. Чорнобай М. Жанрово-стильові ознаки фортепіанної творчості композиторів української діаспори ХХ – початку ХХІ століття / М. Чорнобай // Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. – 2015. – Вип. 35. – С. 139-147.

Єфросинія ДУШНА

(м. Старий Самбір, Україна)

РЕПЕРТУАРНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ УЧНЯ-БАНДУРИСТА ДМШ НА ПРИКЛАДІ ВЛАСНИХ АРАНЖУВАНЬ

Сучасна бандура, діставши академічного статусу лише у другій половині ХХ ст., «перескочила» традиційний для всіх інструментів етап наслідування голосу, з одного боку, виходячи відразу в позавокальну ударно-щипкову традицію інструментальності, з іншого боку – зберігаючи генетично закладений вокально-інструментальний синкретизм навіть в чисто інструментальному втіленні.

Одним із потужних осередків академічного бандурного виконавства, освіти та науки є Львівщина. На Львівщині активно функціонує: фестиваль кобзарського мистецтва ім. Ю. Сінгалевича та конкурс виконавців на народних інструментах ім. А. Онуфрієнка із номінацією «бандура вокальна та інструментальна»; різновекторна концертна та наукова діяльність; ведеться потужна творча робота із проблем репертуарного забезпечення початкових мистецьких навчальних закладів практикуючими педагогами у сфері компонування оригінальної музики, перекладання та аранжування (О. Баглай, О. Герасименко, О. Вільгуцька, О. Верещинський, Є. Душна, В. Листопад, Л. Посікіра, Н. Цигилик-Чумак, Ю. Чумак, Н. Якимець, Н. Курило та ін.), що в підсумку зосереджує активну увагу на різноплановій популяризації феномену в контексті національного масштабу.

Наша увага спрямована на власні аранжування творів різної складності для дітей у сольному та ансамблевому музикуванні. В 2006 році у Львівському видавництві «ТеРус» була надрукована збірка творів для учнів початкових мистецьких навчальних закладів «Бандуро, дзвени, не стихай!» [3] упорядкована Андрієм Душним (баяністом за фахом) та Єфросинією Душною (бандуристкою та педагогом). Збірка умовно розподілена на три розділи, побудовані на поступовому зростанні технічних та вокальних труднощів із переходом до ансамблевої гри.

У *першому* – в широкому аспекті представлено репертуар для учнів-бандуристів молодших класів. Репертуар складають: дитячі пісні «А задумав чижик собі оженитись», «Ой зібралась звірина», «Ішла коза попід ліс», «Темний ліс», «Танцювали миші», «Киця» та ін.; пісні на слова та музику Б. Гірського «Боже, врятуй Україну», «Боже, Отче, глянь на діти», «Пісня-молитва», «В мамі я одна» та ін.; пісні на слова та музику І. Шевчук «Миколай, Миколай ти до нас завітай», «Пісенька матері»; українські народні пісні «Був собі гарний хлопець», «Що ж я буду бідний діяв», та багато інших.

У *другому* розділі, композиції більш насичені технічними, подекуди вокальними труднощами, що вимагає від учнів майстерного їх поєднання в єдине ціле. Народні пісні («Поїхав козак на чужину», «Їхав козак з України», «Ой на Івана зілля рвала»), на повстанську тематику («Заплакали карії очі», «Гей, повстанці»), та пісня на слова В. Явори та музику В. Костенка «Назбирай мені роси») орієнтовані не лише на учнів музичних шкіл, але і на студентів молодших курсів вищих навчальних закладів України.

Твори для ансамблевого виконання становлять *третій* розділ, до якого увійшли українські народні пісні «Ой полечко поле», «Гей, що у полі три доріжки різно», «Ой там у темному гаю», «Летіла зозуля». Самим яскравим є твір на слова та музику Б. Гірського «Грай бандуро», в якому образно описується вся історія нашої України.

Збірка отримала широке визнання у мистецьких колах, композиції активно виконуються на національних конкурсах у Кіровограді («Провесінь») та Дрогобичі (ім. А. Онуфрієнка), увійшли до навчальних програм початкових мистецьких навчальних закладів України.

Література:

1. Душний А., Душна Є. Бандуро, дзвени, не стихай! : зб. тв.[для уч. поч. мист. навч. закладів]. – Львів : ТеРус, 2006. – 44 с.

Іван СОБІЛЬ
(м. Дрогобич, Україна)

АНДРІЙ СТАШЕВСЬКИЙ – ПРЕДСТАВНИК УКРАЇНСЬКОГО БАЯННО-АКОРДЕОННОГО МИСТЕЦТВА

На даному етапі розвитку музичного мистецтва та музичного інструментарію зокрема, акордеон та баян, як інструменти самобутні, багаті на художні виражальні засоби, посідають місце одних з найцікавіших акустичних музичних інструментів, які досить широко застосовують у різноманітних заходах у якості сольного чи ансамблевого інструмента. Акордеон та баян називають одними з найбільш перспективних інструментів які використовують у композиторській, виконавській (концертній) та навчально-виховній сферах музичної культури не лише Європи, а й цілого світу. Композитори (українські та зарубіжні) усе частіше використовують ці інструменти з їхнім тембровим розмаїттям для втілення думок та художніх концепцій у своїй творчості.

На сьогодні в українській музичній культурі існує велика кількість високопрофесійних та високохудожніх творів які ми називаємо «сучасна оригінальна баянно-акордеонна література», що представляє передові досягнення в галузі музичної естетики та композиторського процесу. Спостерігається значний науковий інтерес до даного виду народно-інструментального виконавства та значна творча ініціатива від композиторів України та світу.

Одним з представників вітчизняного баянно-акордеонного мистецтва є доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри теорії, історії музики та інструментальної підготовки Інституту культури і мистецтв Луганського національного університету імені Тараса Шевченка (Полтава), заслужений діяч мистецтв України, баяніст та композитор *Андрій Якович Сташевський*.

Андрій Сташевський – переможець численних українських та зарубіжних конкурсів як баяніст-виконавець та композитор, автор низки праць присвячених вивченню вітчизняної літератури для баяна («Володимир Рунчак “Музика про життя ...”. Аналітичні есе баянної творчості» (Луцьк, 2004) [4]; «Нариси з історії української музики для баяна» (Луганськ, 2006) [5]; «Великі жанри в українській музиці для баяна

та акордеона» (Луганськ, 2007) [3]; «Сучасна українська музика для баяна. Виразальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль» (Луганськ, 2013)) та низки публікацій у галузі виконавського музикознавства («Баянний оригінальний репертуар (тенденції розвитку)», «Баянна творчість В. Рунчака», «Композиційні методи пуантилізму й мінімалістики в сучасній музиці для баяна: особливості художньо – технологічного втілення (на прикладі творчості українських композиторів)», «Ударно – шумові прийоми в сучасній музиці для баяна (на прикладі творів українських композиторів)», «Алеаторні вияви в українській музиці для баяна 1990-х – 2000-х років», «Метроритмічна організація музичного матеріалу в сучасних творах для баяна (на прикладі творчості українських композиторів)», «Полістилістичні тенденції в баянній музиці сучасних українських композиторів» та ін.).

Андрій Сташевський робить узагальнення у «стилєтворчому ракурсі. Він подає коротку характеристику баянних опусів українських композиторів, скомпонованих в окресленому жанровому полі, визначаючи типи партитних циклів, які побутують в українській баянній музиці кінця ХХ століття» [2]. Дослідник розподіляє партити для баяна українських композиторів на дві групи: притаманних джазовому музикуванню («Концертні партити» В. Зубицького, а також «Partita concertanta № 3 (minima) quasi tradizione jazz-improvvisazione» А. Білошицького); виключно академічні методи оперування музичним матеріалом (Партиту № 1 та Партиту № 2 А. Білошицького, Партиту В. Подвали та «Партиту-піколо» Ю. Шамо).

Як композитор, Андрій Сташевський є автором: концертних творів малих форм («Монолог-хід», «Capriccio in modo jazz»); сюїтних циклів («Древньо-київські фрески», «Образи»); концерту для баяна (акордеона) з симфонічним оркестром, тощо. Композитор зазначає, що «Серед різноманітних сучасних композиторських технологій у площині баянної творчості останніх десятиліть пильну увагу привертає полістилістика як творчий метод та спосіб організації художньої цілісності музичного твору. Вона посіла важливі позиції в творчих концепціях багатьох композиторів та виокремилася останнім часом як устанена мистецька тенденція» [6].

Окремі полістильові елементи відображені митцем у «Древньо-київських фресках». Так, основна тема другої частини («Билини»), котра є ідейно-образною експозицією циклу, апелює до переробленого варіанту

мелодії давньої народної пісні «Я на камушке сижу». Останній розділ частини є мотивом заспіву російської народної пісні «Калинка», який в подальшому розвивається і утворює незалежну тему. Тому «трансформація образно-емоційної складової цього музичного фрагмента вибудовує лінію від радісно-почуттєвої лірики (в оригіналі), через переломлення серйозного й суворо величного співання (в експозиції), до урочисто-тріумфального піднесеного гімну (в коді)» [6].

Більшість творів для баяна написана А. Сташевським у 90-х роках ХХ ст. сьогодні є актуальною та «входять до концертних програм відомих виконавців, широко використовуються у навчальному процесі студентами музичних вузів, виконуються на різноманітних конкурсах, фестивалях» [1].

Література:

1. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : підручник [для вищих та сер. муз. навч. закладів]. – К. : НМАУ ім. П. Чайковського, 2010. – 592 с.
2. Олексів Я. Баянна сюїта й партита: розмаїття авторських інтерпретацій // Збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка : матер. II-ї Всеукр. наук.-практ. конф. «Творчість композиторів України для народних інструментів», присвяченої 75-річчю від дня народження видатного українського композитора Віктора Власова (ДДПУ ім. Івана Франка, 2.12.2011, м. Дрогобич) / [ред.-упоряд. А. Душний]. – Дрогобич : РВВ ДДПУ ім. І. Франка, 2011. – Вип. 2. – С. 57–62.
3. Сташевський А. Великі жанри в українській музиці для баяна та акордеона (тенденції розвитку в останній чверті ХХ та на початку ХХІ ст.) : [монографія]. – Луганськ : Поліграфресурс, 2007. – 159 с.
4. Сташевський А. Володимир Рунчак «Музика про життя...» Аналітичні есе баянної творчості : [монографічне дослідження]. – Луцьк : Волин. обл. друкарня, 2004. – 199 с.
5. Сташевський А. Нариси з історії української музики для баяна : навч. посіб. [для студ. вищ. навч. закл. мистецтв і освіти]. – Луганськ : Поліграфресурс, 2006. – 152 с.
6. Сташевський А. Полістилістичні тенденції в баянній музиці сучасних українських композиторів. – Культура України – 2012. – Вип. 37

[Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://kukhsac.in.ua/kultura37/31.pdf>

ДАНІ ПРО УЧАСНИКІВ КОНФЕРЕНЦІЇ

1. **Барзишена Вікторія Валеріївна** – магістрантка 1 року навчання, виконавсько-музикознавчого факультету, спеціалізації «Музикознавство», заочної форми навчання Харківського національного університету мистецтв ім. Івана Котляревського
2. **Бобечко Оксана Юріївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри народних музичних інструментів та вокалу Інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка
3. **Бондаренко Олена Миколаївна** – заступник директора з навчально-виховної роботи ОКЗ «Сєверодонецький коледж культури і мистецтв ім. Сергія Прокоф'єва», викладач-методист, кандидат мистецтвознавства
4. **Брояко Надія Богданівна** – професор Київського національного університету культури і мистецтв, кандидат мистецтвознавства
5. **Бурбас Ірина Володимирівна** – концертмейстер I категорії ПЦК «Хорове диригування» Харківського музичного училища ім. Бориса Лятошинського
6. **Гев Марія Василівна** – здобувач наукового ступеня Львівської національної музичної академії ім. Миколи Лисенка, викладач Львівської державної хорової школи «Дударик» ім. М. Кацала та КЗ ЛОР «Дрогобицький музичний коледж ім. Василя Барвінського»
7. **Голубінка Христина Миронівна** – аспірантка кафедри методики музичного виховання і диригування Інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка
8. **Дорофєєва Вероніка Юріївна** – доцент Київського національного університету культури і мистецтв, кандидат мистецтвознавства
9. **Душна Єфросинія Петрівна** – старший викладач Старосамбірської ДМШ

10. **Душний Андрій Іванович** – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри народних музичних інструментів та вокалу Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, член-кореспондент Міжнародної академії наук педагогічної освіти, заслужений діяч естрадного мистецтва України
11. **Кашкадамова Наталя Борисівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри спеціалізованого фортепіано Львівської Національної музичної академії ім. М.Лисенка Н
12. **Кобрин Наталія Володимирівна** – кандидат історичних наук, вчитель-методист Львівської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату ім. Соломії Крушельницької
13. **Ластовецька Любомира Василівна** – доцент кафедри методики музичного виховання та диригування Дрогобицького педагогічного університету ім. Івана Франка
14. **Ластовецький Микола Адамович** – доцент, викладач-методист відділу «Теорія музики» КЗ ЛОР «Дрогобицький музичний коледж ім. Василя Барвінського»
15. **Лельо Зоряна Юріївна** – викладач вищої категорії відділу «Теорія музики» КЗ ЛОР «Дрогобицький музичний коледж ім. Василя Барвінського»
16. **Макуцька Надія Кирилівна** – викладач-методист відділу «Теорія музики» КЗ ЛОР «Дрогобицький музичний коледж ім. Василя Барвінського»
17. **Манелюк Оксана Іванівна** – голова циклової комісії «Хорове диригування» Івано-Франківського музичного училища ім. Дениса Січинського, аспірант Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка
18. **Марценюк Наталія Григорівна** – студентка III курсу гуманітарного факультету Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка
19. **Міхалєва Ольга Євгеніївна** – завідувач навчально-методичного кабінету, голова ПЦК «Хорове диригування» ОКЗ «Северодонецький коледж культури і мистецтв ім. Сергія Прокоф'єва»

20. **Мохнюк Руслан Степанович** - кандидат педагогічних наук, директор Рівненського центру підвищення кваліфікації та перепідготовки працівників культури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
21. **Німилович Олександра Миколаївна** – доцент кафедри музикознавства та фортепіано Інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка
22. **Павлів Тетяна Ігорівна** – студентка II курсу теоретико-композиторського факультету Львівської національної музичної академії ім. Миколи Лисенка
23. **Рудзинська-Осередчук Мирослава Орестівна** – викладач фортепіанного відділу Доброгостівської ДМШ
24. **Садова Людмила Іванівна** – викладач-методист відділу «Фортепіано» КЗ ЛОР «Дрогобицький музичний коледж ім. Василя Барвінського», кандидат мистецтвознавства, член Асоціації педагогів-піаністів, член Дрогобицької організації НСКУ
25. **Семків Наталія Ігорівна** – викладач вищої категорії відділу «Теорія музики» КЗ ЛОР «Дрогобицький музичний коледж ім. Василя Барвінського»
26. **Сеник Ольга Дем'янівна** – викладач-методист відділу «Теорія музики», методист КЗ ЛОР «Дрогобицький музичний коледж ім. Василя Барвінського»
27. **Сінченко Наталія Вікторівна** – старший викладач ПЦК «Теорія музики» ОКЗ «Сєверодонецький коледж культури і мистецтв ім. Сергія Прокоф'єва»
28. **Скрипнік Людмила Миколаївна** – викладач вищої категорії ПЦК «Теорія музики» ОКЗ «Сєверодонецький коледж культури і мистецтв ім. Сергія Прокоф'єва», кандидат мистецтвознавства
29. **Собіль Іван Володимирович** – студент III курсу Інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка

30. **Соловей Лариса Михайлівна** – викладач-методист ПЦК «Музична література», голова ПЦК «Музична література» КЗ ЛОР «Дрогобицький музичний коледж ім. Василя Барвінського»
31. **Старюченко Наталя Анатоліївна** – викладач, голова ПЦК «Теорія музики» КВНЗ «Херсонське музичне училище», старший викладач кафедри «Інструментального виконавства» Херсонського державного університету, кандидат мистецтвознавства
32. **Сташко Марія Володимирівна** – аспірант кафедри методики музичного виховання і диригування Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка
33. **Стефіна Надія Василівна** – кандидат педагогічних наук, доцент Сумського державного педагогічного університету ім. А. Макаренка
34. **Стрілецька Ольга Ігорівна** – аспірантка кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. Миколи Лисенка
35. **Філоненко Людомир Павлович** – доктор філософії, завідувач кафедри музикознавства та фортепіано Інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка, голова Дрогобицького осередку НТШ (музикологічно-фольклористична комісія), член Дрогобицької організації НСКУ
36. **Цигилик-Чумак Наталія Миколаївна** – викладач вищої категорії відділу «Народні інструменти» КЗ ЛОР «Дрогобицький музичний коледж ім. Василя Барвінського», магістр
37. **Чумак Юрій Вікторович** – кандидат мистецтвознавства, директор КЗ ЛОР «Дрогобицький музичний коледж ім. Василя Барвінського», доцент кафедри народних музичних інструментів та вокалу державного педагогічного університету ім. Івана Франка
38. **Яцула Ганна Володимирівна** – вчитель-спеціаліст класу фортепіано ДМШ №3 м.Херсона, студентка 3 курсу ОНМА ім. А.В.Нежданової

ЗМІСТ

ВАСИЛЬ БАРВІНСЬКИЙ: ВІДРОДЖЕНА ПАМ'ЯТЬ

| | |
|--|----|
| <i>Бурбас І.</i> Робота над фортепіанною фактурою в камерно-вокальних творах В.Барвінського..... | 3 |
| <i>Кашкадамова Н.</i> До історії виконання фортеп'яної музики Василя Барвінського..... | 5 |
| <i>Ластовецький М.</i> До питання про «українську рапсодію» Василя Барвінського..... | 11 |
| <i>Лельо З.</i> Особливості роботи з фольклорним матеріалом у В.Барвінського і М.Лисенка (на прикладі «Секстету» і «Другої української рапсодії»)..... | 14 |
| <i>Макуцька Н.</i> Особливі відбиття фольклору в інструментальних творах В.Барвінського (на прикладі циклу для фортепіано «Колядки і щедрівки»)..... | 19 |
| <i>Мохнюк Р.</i> Культуротворча місія Василя Барвінського..... | 23 |
| <i>Німилович О.</i> «Подвижниця української справи»: Мистецька діяльність Євгенії Барвінської в контексті розвитку української музичної культури кінця ХІХ – початку ХХ ст. | 25 |
| <i>Семків Н.</i> Фортепіанна соната Василя Барвінського як перший високохудожній зразок жанру сонати у західноукраїнській музиці..... | 30 |
| <i>Філоненко Л.</i> Корифей української музичної культури: штрихи до портрета Василя Барвінського..... | 33 |

ПОЛІВЕКТОРНІСТЬ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ СУЧАСНИХ КОМПОЗИТОРІВ

| | |
|--|----|
| <i>Барзишена В.</i> Мистецтво фламенко у гітарній творчості українських композиторів..... | 37 |
| <i>Бондаренко О.</i> Композитори - жінки України у сучасному культурному просторі..... | 39 |
| <i>Голубінка Х.</i> Пісня-марш “Україно-мати” на власні вірші Богдана-Юрія Янівського: особливості прочитання..... | 44 |
| <i>Дорофєєва В.</i> Творчість Євгена Станковича у сучасному культурному контексті..... | 47 |
| <i>Ластовецька Л.</i> Хорові твори Миколи Ластовецького на слова Лесі Українки..... | 51 |

| | |
|---|----|
| <i>Манелюк О.</i> Штрихи до творчого портрета Богдана Шиптура..... | 53 |
| <i>Міхалєва О.</i> Хорова творчість Михайла Шуха в контексті стильових тенденцій сучасної хорової музики | 57 |
| <i>Павлів Т.</i> Штрихи до творчого портрету Миколи Ластовецького (до 70-річчя від дня народження композитора) | 61 |
| <i>Рудзинська-Осередчук М.</i> Цикл «Музичні спомини» у творчості Богдани Фільц..... | 66 |
| <i>Садова Л.</i> Особливості роботи над творами Миколи Ластовецького у класі спеціального фортепіано..... | 71 |
| <i>Сінченко Н.</i> Втілення романтичних традицій в жанрі фортепіанної прелюдії на прикладі збірки «Прелюдії без фуг» Олени Гончарук | 79 |
| <i>Старюченко Н.</i> Інтергаційні процеси в камерно-вокальних творах Ю.Іщенко, написаних на інонаціональні тексти | 82 |
| <i>Цигилик-Чумак Н.</i> Особливості авторського стилю Віктора Власова на прикладі творів для бандури | 84 |
| <i>Чумак Ю., Душний А.</i> Штрихи до «Парафразу на народну тему» Віктора Власова | 87 |

КОМПОЗИТОРИ «ЗОЛОТОГО ФОНДУ» УКРАЇНИ

| | |
|---|-----|
| <i>Гев М.</i> Соціокультурні виміри хорової творчості композиторів Галичини XIX – поч.XX ст. на прикладі хорового мистецтва Остапа Нижанківського | 90 |
| <i>Кобрин Н.</i> Тенденції розвитку української культури кінця XIX ст. та Остап Нижанківський..... | 95 |
| <i>Марценюк Н.</i> Місце С.Борткевича в світовому музичному просторі | 98 |
| <i>Сеник О.</i> Духовна спадщина Кирила Стеценка (до 135-річчя від дня народження)..... | 101 |
| <i>Скрипнік Л.</i> Третя симфонія Б.Лятошинського в ракурсі проблеми «Митець і влада» (сучасні музикознавчі й педагогічні аспекти) | 106 |
| <i>Соловей Л.</i> Остап Нижанківський – композитор, хоровий диригент, священник, музично - громадський діяч (до 155 – річчя від дня народження) | 108 |
| <i>Сташко М.</i> Колядки в хоровій творчості західноукраїнських композиторів-священників кінця XIX — початку XX ст..... | 112 |

| | |
|--|------------|
| <i>Стефіна Н.</i> Спадщина М. Д. Леонтовича – неоціненне духовне надбання української музичної культури..... | 115 |
| <i>Яцула Г.</i> Фортепіанна музика В. Косенка як необхідний компонент розвитку музиканта в ДМШ | 118 |

УКРАЇНСЬКЕ ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЯК КОМПОНЕНТ ЗБЕРЕЖЕННЯ ЕТНОГЕНЕТИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ

| | |
|---|------------|
| <i>Бобечко О.</i> Видатні композиторки сьогодення – творці сучасного бандурного репертуару | 121 |
| <i>Брояко Н.</i> Бандурне виконавство у сучасному культурному просторі | 125 |
| <i>Душина Є.</i> Репертуарне забезпечення учня-бандуриста ДМШ на прикладі власних аранжувань | 128 |
| <i>Стрілецька О.</i> Рецепції фортепіанної творчості модерністичної стилістики у програмах українських піаністів Львова міжвоєнної доби | 131 |
| <i>Собіль І.</i> Андрій Сташевський – представник українського баянно-акордеонного мистецтва | 133 |