

Міністерство культури України
Департамент з питань культури, національностей та релігій
Львівської обласної державної адміністрації
Відділ культури та мистецтв виконавчих органів
Дрогобицької міської ради
КЗ ЛОР «Дрогобицький музичний коледж
імені Василя Барвінського»

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

**Збірник тез
II Всеукраїнської науково-практичної конференції**

**14 березня 2019 року
м. Дрогобич**

***Редактор-упорядник
Ольга Сенік***

**Дрогобич
2019**

*Рекомендовано до друку Педагогічною радою
Дрогобицького музичного коледжу
імені Василя Барвінського
(протокол №2 від 15 лютого 2019 року)*

Музична Україніка (композитори України у парадигмі світової музичної культури: збірник матеріалів II Всеукраїнської науково-практичної конференції (ДМК ім. В. Барвінського, 14 березня 2019 р., м. Дрогобич) / [редактор-упорядник О.Сеник]. – «Швидкодрук» 2019. –128 с.

У збірнику вміщено тези учасників II Всеукраїнської науково-практичної конференції «Музична Україніка (композитори України у парадигмі світової музичної культури)». Свої наукові дописи пропонують музикознавців, викладачі мистецьких навчальних закладів. В матеріалах висвітлено діяльність композиторів минулого та сучасного в контексті становлення та розвитку професійної української музики, полівекторність музичного виконавства як важливого фактору у формуванні молодих музикантів, а також аспекти української педагогічної думки та ряд персоналій, які творили українську музичну культуру.

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

УДК 78:7.071.1](477)(09)(06)

Рецензенти:

Садова Людмила Іванівна – кандидат мистецтвознавства, викладач-методист циклової комісії «Спеціальне фортепіано» Дрогобицького музичного коледжу імені Василя Барвінського.

Бермес Ірина Лаврентіївна – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри методики музичного виховання і диригування інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

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.

© Сеник О. упорядкування, 2019

© «Швидкодрук», 2019

**УКРАЇНСЬКА МУЗИКА: СУЧАСНЕ – В МИНУЛОМУ,
МИНУЛЕ – В СУЧАСНОМУ**

Роман БУТ

(м. Дрогобич, Україна)

ВОКАЛЬНІ ЦИКЛИ Й СОЛОСПІВИ ЯКОВА СТЕПОВОГО

Музика Я.Степового увійшла в золотий фонд національної музичної класики. Я.Степовий вписав нову сторінку в історію української музики передусім як композитор-мініатюрист, автор творів малих форм: пісень, романсів, хорів, невеликих інструментальних п'єс та ансамблів.

За своєю лаконічністю і філігранною відточеністю романси і пісні Я.Степового можна поставити нарівні з кращими творами даного жанру української музики. Вже у вокальному циклі «Барвінки» – одному з перших творів композитора – яскраво виступають всі характерні риси його індивідуального обличчя: мелодійність, чіткість форми, зв'язок з народнопісенними інтонаціями, виразний національний колорит, безпосередність емоцій. Тематика циклу дуже різноманітна: соціально загострені романси «Із-за гаю сонце сходить», «Три шляхи» (слова Т.Шевченка), «Досить невіленька думка мовчала» (слова Л.Українки), «Степ» (слова М.Чернявського), грайливо жартівлива пісня «Утоптала стежечку» (слова Т.Шевченка), романс, сповнений тонкого ліричного відчуття, – «Розвійтеся з вітром» (слова І.Франка). Залежно від образного змісту текстів композитор знаходить відповідні засоби музичної виразності.

В основі романсу «Утоптала стежечку» (слова Т.Шевченка) лежить народно-жанрове танцювальне начало. Фортепіанна партія, зокрема вступ та інтерлюдія, імітує фольклорно-ансамблеве музикування. Мелодія супроводжується легким прозорим акомпанементом гітарного типу. У «Колисковій» Я.Степовий не виходить за рамки обраного пісенного жанру. Він зберігає м'якість і плавність мелодичної лінії, фортепіанної фактури. В музиці змальовано поетичну картинку: мати співає маленькій дитині колискову. Важка доля дівчини, зганьбленої паном, в солоспіві «Із-за гаю сонце сходить» відтворюється елегійною, суворо-стриманою мелодією. Епізод появи пана з хортами, що іде на полювання, малюється композитором

напружено-драматичними музичними фарбами. Цікаве також імітування в супроводі фанфароподібних сигналів, що підсилює емоційне звучання образу:

Сповнений революційного пафосу вірш Л.Українки «Досить невільная думка мовчала» знаходить переконливе і яскраве відтворення в романсі під цією ж назвою. Музика його хвилююча, піднесена, повна рішучості до боротьби за кращу доли народу.

Солоспів «Степ» (сл. М.Чернявського) відрізняється могутнім епічним складом. Басовий тембр голосу якнайкраще відповідає характеру мелодичного розгортання. Перша, велична за характером, побудова зіставляється з епіко-драматичною серединою *Allegro energico*. Лінія басів фортепіано посилює «густоту» звучання мелодії соліста. Другим планом звучить пульсація акордів, що надає творові гармонічної повноти. Романс «Степ» за своїм задумом та образним змістом продовжує деякі класичні вітчизняні зразки. Тема обездоложеного народу досить часто звучить у творчості Лисенка, а згодом і в музиці композиторів молодшої генерації – К.Стеценка, М.Леонтовича, С.Людкевича і Я.Степового.

Романс «Ой три шляхи широкі» написано в лірико-драматичному плані. Його перша частина має ряд інтонаційних особливостей, що походять від дум: рецитація, специфічні ладові звороти (мінливий характер IV ступеня ладу, вживання в мінорі VII натурального ступеня вгорі й VII підвищеного ступеня внизу, використання акордів з цими ладовими особливостями тощо). Своєрідний колорит вносять акорди альтерованої субдомінанти, які передають душевний біль, страждання, трагедійність ситуації. Три частини романсу втілюють три етапи розповіді, три образно-емоційні стани. Солоспів міцно увійшов до концертного репертуару співаків, він є окрасою української вокальної лірики початку XX ст.

У романсах «Елегія» і «Розвійтеся з вітром» помітні зв'язки з народною пісенно-романсовою лірикою. Гнучка мелодія, проста гармонія, гітарна фактура фортепіанної партії творять проникливий ліричний образ.

Фактура викладу кожного із романсів у циклі «Барвінки» є різноманітною. Специфічний малюнок музичної тканини поєднується із

особливостями ладо-гармонічних рис Степового. Це і своєрідні ладові відтінки (мінор з підвищеним IV ступенем, фрігійські й дорійські звороти), і гармонії, що випливають з цієї ладової сфери.

Відразу ж після завершення «Барвінків» Степовий приступив до написання вокального циклу «Пісні настрою», для якого обрав поезії О.Олеся. Тут він загалом продовжив лінію «Барвінків» щодо пошуків мелодики і гармонічної мови. В «Піснях настрою» помітна більша цілісність циклу. Романси невеликі за розмірами, але насиченіші й місткіші. Вони контрастують між собою образно, ладо-тонально і фактурно. Гармонічна мова «Пісень настрою» значно складніша, ніж мова «Барвінків». Насиченішою є й фактура, пронизана поліфонією.

Глибоким ліризмом пройнятий один з кращих у циклі романс «Не беріть із зеленого лугу верби». Тонкий поетичний образ О.Олеся знайшов у музиці Степового проникливе втілення. Передаючи зміст двох строф поезії О.Олеся, композитор прагнув передусім втілити емоцію жалю, почуття людяності, здатності до співчуття, співпереживання (в центрі твору – образи посаджених на скелі верби і на зеленому лузі сосни, однаково приречених на загибель).

У вокальній ліриці Я.Степового виділяються «Три вірші М. Рильського» (1911). В цих творах композитор знаходить нові музичні засоби. Мелодія набуває рис аріозності, окремі інтонації індивідуалізуються. У «Трьох віршах...» Я.Степовий досяг ще більшого злиття вокальної та фортепіанної партій, які стали більш самостійними і водночас доповнюють одна одну. На противагу «Пісням настрою», тут наявні контрасти в межах одного, хоч і невеликого, твору. «Три вірші М.Рильського» засвідчують цікаві пошуки композитора, еволюцію його музичного стилю.

У романсі «Земле моя, всеплодющая мати» (сл. І.Франка) оспівано радість праці. Музика його світла, мажорна. Проста мелодія упевнено розгортається по звуках мажорного тонічного акорду. Лаконізмом позначена й фортепіанна партія; вузькооб'ємні акорди створюють гармонічну основу для вільного розвитку мелодії.

У романсі «Гетьте, думи, ви хмари осінні» (сл. Л.Українки) композитор створив образ мужньої людини, що гордо перемагає смуток та негоди. Широка, урочиста, на великому диханні мелодія «Гетьте, думи» звучить як внутрішній голос художника, що знову знайшов віру в життя. Крайнім частинам твору властива маршовість. Пунктирний ритм мелодії вокальної партії, надаючи, музиці рішучості й сили, підтримується синкопованими акордами фортепіано.

Мужньої сили набуває мова композитора в солоспіві «Каменярі». Його вольові, енергійні інтонації та пунктирні чітко маршові ритми, нав'язані мелодіями революційних пісень, відтворюють непереможні сили народу-борця, що переносить будь-які труднощі, змітає всі перешкоди на шляху до здійснення своїх мрій.

Значне місце в творчості Степового займають обробки українських народних пісень для голосу з фортепіано та для хору *a capella* (5 десятків народних пісень для мішаного хору). Матеріалом для обробок служили композитору записи К.Квітки, П.Демуцького, О.Рубця, А.Конощенка. За своїми жанрами вони дуже різноманітні. Це – ліричні пісні, чумацькі, козацькі, бурлацькі, обрядові, дитячі, гумористичні, танцювальні. Композитор тонко відчуває природу народної пісні, уміє поглибити потенціальні художні можливості, закладені в ній. Часто композитор використовує прийоми народного багатоголосся, збагачуючи мелодію варіантами основного наспіву. Форма обробок переважно куплетна, проте іноді застосовується і куплетно-варіаційна.

Велику майстерність композитор виявляє в обробках народних пісень та оригінальних творах, написаних для дитячого хору («П'ять шкільних хорів», 3 випуски збірки пісень для дошкільного віку «Проліски», збірник «Кобзар» на слова Т.Шевченка). Вони збагатили досить обмежений на той час дитячий репертуар, відіграли значну роль у справі музичного виховання молодого покоління..

Творчість Я.Степового – перехідний етап в історії розвитку української музики. Вона підготувала ґрунт для діяльності українських композиторів. У той же час у ній яскраво виступають традиції кращих представників

української та світової класики. Майстерність Я.Степового у володінні простими, художньо правдивими засобами музичної виразності, взятими з скарбниці народнопісенної культури і професіональної музики, заслуговує на увагу і дальший розвиток українськими композиторами.

ЛІТЕРАТУРА

1. Булат Т. Яків Степовий/ Т.Булат. – К.: Музична Україна, 1980. – 80 с.
2. Казак І. Українська музична література/ І. Казак. – Частина 2. – Рівне, 2007. – 136 с.
3. Лазанська Т.І. Степовий Яків Степанович // Енциклопедія історії України : у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. ; Інститут історії України НАН України. – К. : Наук. думка, 2012. – Т. 9 . – С. 849.
4. Степанченко Г. В. Композитор Яків Степовий. / Г. Степанченко. – Київ: Музична Україна, 1974. – 47 с.

Марія ГЕВ

(м. Дрогобич, Україна)

ДУХОВНА ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ КОМПОЗИТОРІВ ГАЛИЧИНИ ХІХ – ПОЧ. ХХ СТ. В КОНТЕКСТІ СВОГО СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТКУ

Розвиток музичної культури Галичини у ХІХ ст. дуже тісно пов'язаний із духовним життям українського народу. Саме із суспільної верстви духовенства вийшли так звані «піонери музичного мистецтва в Галичині» [4]. Це композитори-священики – М.Вербицький, І.Лаврівський, В.Матюк, П.Бажанський, Й.Кишакевич, О.Нижанкіський, Є.Купчинський. А також вагомий внесок у розвиток мистецтва в цілому здійснили піонери живого слова в українській літературі – молоді священики-поети: М.Шашкевич, Я.Головацький, І.Вагилевич.

Після смерті Д.Бортнянського у 1825 році закінчується золота доба української музики. Опісля в Галичині поступово утворюється нове українське музичне середовище, яке вплинуло на весь подальший розвиток мистецтва. Таким осередком стає місто Перемишль, а носіями музичної культури стають вихованці цієї перемишльської мистецької атмосфери – композитори М.Вербицький та І.Лаврівський. Тому період «від заснування

перемишльського музичного вогнища 1829 р. до смерті Лаврівського 1873 р. (в три роки після смерті Вербицького), звемо *перемишльською добою* в історії української музики» [3, 82].

У композиторській творчості представників «перемишльської школи» варто відзначити абсолютну перевагу хорового жанру, в якому проявляється вплив романтичної естетики, традицій «золотої доби» української хорової музики, насамперед пов'язаних із творчістю Д.Бортнянського. До так званої «перемишльської групи» горнулися композитори Галичини, які в музиці були швидше непрофесіоналами, а по своєму фаху – священики [5, 437].

Як зазначає Л.Кияновська: у творчості українських композиторів-аматорів, що діють в останні десятиріччя ХІХ – на поч. ХХ ст., – В.Матюка, О.Нижанківського, Й.Кишакевича, Я.Лопатинського, Д.Січинського, Г.Топольницького – помітні стремління до «обережного оновлення» [2, 140].

В композиторській творчості цих мистців присутня духовна та світська хорова музика. Їхня діяльність відіграла величезну роль у становленні і розвитку української духовної музики в цілому. На хвилі національного відродження у Галичині, композитори II пол. ХІХ ст. прагнули створити новий оригінальний, незалежний від європейської музики стиль. Проте ця своєрідна «відчуженість від європейської музики дала негативні результати, бо галицькі композитори не засвоїли величезних здобутків ХІХ ст. на полі форми, гармонії та інструментування» [1, 33]. Натомість вони намагалися творити в дусі української музики. Таким чином і духовні твори цих композиторів мають в собі зерно українського пісенного мелодизму.

М.Вербицький у своїй духовній творчості перейняв найхарактерніші риси стилю Д.Бортнянського. В цьому співставленні чоловічі і мішані хори М.Вербицького є однакові по стилю. Його «Літургія» на чоловічий і мішаний хор, її окремі частини, «Пасхальна кантата» – найвагоміша ділянка творчої спадщини композитора. Для мелодики творів М.Вербицького характерною є перевага малих інтервалів, що створює враження спокою, умиротворення. В поліфонічному плані доволі часто присутня ритмічна імітація – почергово в різних голосах без збереження мелодичної точності.

Творчість І.Лаврівського значно менш чисельна і простіша у сфері виразових засобів, аніж творчість М.Вербицького. Образи смутку, задуми, перейняті із старогалицької елегії панують в його духовній хоровій творчості – чоловічі і мішані хори: «Дух святий», «Вічная пам'ять», «Услиши, Господи» та ін. [2, 89].

Головним духовним твором П.Бажанського є «Служба Божа» для мішаного хору. Дуже схвально відгукувався про цей твір М.Вербицький в останні роки свого життя, а саме у «рецензії львівського «Слова» з 1870 р., ч.38, під заголовком «О твореннях музикальних церковних і мирских на нашей Руси» [3, 102].

Творчий доробок І.Воробкевича складає кілька Літургій, панахид та похоронних наспівів «Святий Боже», «Со Святими», окремих літургійних частин на чоловічий і триголосий дитячий хор.

Галицькі композитори В.Матюк («Святий Боже», «Да ісполняться»), О.Нижанківський (ектенії, «Святий Боже», «Витай нам, Христе»), Д.Січинський (кілька частин Літургії) та ін. писали свою духовну музику побічно і принагідно [3, 103].

Без сумніву, кожен із галицьких композиторів ХІХ – поч. ХХ ст. своєю діяльністю, хоровими композиціями, індивідуальним композиторським письмом, здійснив вагомий вклад у становлення і розвиток української духовної музики. Адже саме на цьому підґрунті сучасна духовна хорова музика України в процесі своєї еволюції, розвитку і вдосконалення, отримала неперевершені хорові шедеври та професійних композиторів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Витвицький В. Старогалицька сольна пісня ХІХ століття / Вступ та упор. В.Пилипович. – Т. VI. – Перемишль, 2004. – 158 с.
2. Кияновська Л. Галицька музична культура ХІХ-ХХ ст.: Навчальний посібник. – Чернівці: Книги – ХХІ, 2007. – с. 50 – 93, 105 – 211.
3. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики (Упор. і автор передмови Ю.Ясиновський (Серія: Історія української музики. Вип.1. Дослідження). – Львів: Інститут українознавства ім. І.Крип'якевича НАН України, 1995. – 128 с.

4. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині / упор., опрац. рукопису, вступ.ст. В.Сивохіп. – Львів – Нью-Йорк: Видавництво М.П.Коць, 1994. – 144 с.
5. Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича / упор. С.В.Ульяновська. – К.: Либідь, 1993. – с. 428 – 439.

Олександра КРИНИЦЬКА

(м. Дрогобич, Україна)

ТЕМАТИЗМ ТА РОЗВИТОК У ТВОРАХ С.ЛЮДКЕВИЧА НА ГРОМАДЯНСЬКУ ТЕМАТИКУ

С.Людкевич у своїй творчості завжди тяжів до великих симфонічних та вокально-симфонічних жанрів; до образів, сповнених великого громадянського пафосу. Такі твори як кантата-симфонія «Кавказ», симфонічна поема «Каменярі», кантати «Заповіт» та «Наймит» визначають магістральне русло його творчості.

Тематизм вищезгаданих творів надзвичайно багатий і різноманітний як за жанровими ознаками, так і за формою та інтонаційним змістом. Особливе місце посідають теми епічного складу, в основі яких узагальнений тип музичних образів. Типовим взірцем цьому може служити тема «За горами гори» з першої частини кантати-симфонії «Кавказ», яка має роль музичної емблеми твору. До числа епічних тем належить також тема з четвертої частини «За вас правда» – своєрідний гімн незламної сили народу; а також просвітлена тема з «Заповіту» – «Щоб лани широкополі», яка уособлює красу рідної землі. Три вище згадані теми різні за характером: перша – глибоко-зосереджена; друга – енергійно-маршова; третя – лірична, широкого дихання. Але всі вони виражають справжній громадянський пафос.

В темах епічного складу мають місце жанрові елементи, зокрема марш: в поемі «Каменярі» композитор використав початкові звороти пісень «Марсельєза» та «Не пора».

Деякі з епічних тем містять в своїй основі фольклорні джерела. Так 12-складовий вірш теми «Кавказьких гір» характерний для українських лірницьких пісень та балад. Крім того, ця тема своїм епічним звучанням

завдячує дорійській сексті. Також 3-колінний (4 + 4 + 6) 14-складовий вірш теми «Не вмирає душа наша» зближує її з історичними, зокрема козацькими піснями.

Для тем епічного складу властиве повільне мелодичне розгортання з поступовим засвоюванням мелодичної вершини. Більшість тем цієї групи замкнуті, написані у формі періоду, при чому різних видів. Класичним зразком ідеального симетричного періоду (8 + 8) є тема – гімн з четвертої частини «Кавказу» – «За все правда». Знаменним є те, що ця тема є завершальною у всьому циклі.

Подібну форму періоду має підсумкова тема «Крізь життя з молотами в руках» з симфонічної поеми «Каменярі».

Серед епічних тем є такі, що мають ознаки поліфонічності; їм властивий лаконізм тематичного ядра, перевага поступенного руху в інтерваліці, внутрішня безперервність дихання. Типово поліфонічними є тема «Як умру, то поховайте» з кантати «Заповіт» та тема фуги з третьої частини «Найми́та».

Велика мелодична свобода спостерігається у темах лірико-розспівних, яким властивий варіантно-варіаційний розвиток (тема веснянки з першої частини «Кавказу»). Прикладом типово романтичної безконечної мелодії є тема на словах «Ми віруєм твоїй силі» з другої частини «Кавказу», яку по праву можна вважати ліричним центром твору.

Інша група тем, цілком контрастних до епічних, які займають вагоме місце у творах С. Людкевича на громадянську тематику – це драматичні. Найбільш загальною їх ознакою є загострено емоційне суб'єктивне звучання і вони втілюють образи народного страждання.

Напружені хроматичні ходи з інтонаціями секундових «зітхань» є у темі вступу до поеми «Каменярі» та на початку «Кавказу». Характерною ознакою тем драматичного типу є відсутність структурної завершеності та граничний лаконізм, більшість з них являють собою мотив чи фразу.

Окрему підгрупу драматичних тем складають саркастичні теми, які в третій частині «Кавказу» втілюють образ жорстокого царизму. На відміну від

епічних, в них відсутній широкий мелодичний розвиток, застосовано прийом стилістичної невідповідності тексту і музики.

Окремі теми у вищезгаданих творах настільки пов'язані між собою, що часто виступають як єдине ціле вже в момент експонування, як вираз багатогранності музичної думки, утворюючи своєрідний тематичний комплекс. В кантаті-симфонії «Кавказ» – тема Кавказьких гір та мотив «зітхання»: будучи контрастними, вони чітко взаємодіють між собою (на початку першої частини цей мотив стає фоном для розгортання теми Кавказьких гір).

Подібний тематичний комплекс є в симфонічній поемі «Каменярі», де всі три тематичні елементи, відрізняючись між собою ритмічно та інтонаційно, служать для втілення одного героїчного образу.

Тематичний матеріал творів С.Людкевича на громадянську тематику містить в собі різножанрові джерела (пісенні, маршові, ліричні), цікавий і багатий за внутрішньою будовою, різноманітний за формою та прийомами розвитку.

ЛІТЕРАТУРА

1. Білинська М. Симфонічна музика С.Людкевича / Творчість С.Людкевича. – К.: Музична Україна, 1979. – С.30-40.
2. Загайкевич М. Творчість С.Людкевича./ М.Загайкевич. – К.: Музична Україна, 1979. – 54 с.
3. Кияновська Л. Українська музична культура: навч. посібник / Л.Кияновська. – Львів-Київ: Тріада плюс, Алерта, 2008. – С.207-224.
4. Козлов В. Про драматургію музичних форм у творчості С. Людкевича / В. Козлов // Українське музикознавство. – Респ. міжвідомчий наук.-метод. зб. – К. : Музична Україна, 1982. – Вип. 17. – С. 56–69.
5. Корній Л. Станіслав Людкевич / Л.Корній, Б. Сюта // Українська музична культура. Погляд крізь віки. – К.: Музична Україна, 2014. – С.321-334.
6. Павлишин С. Станіслав Людкевич./С. Павлишин. – К.: Музична Україна, 1974. – 54 с.
7. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. – Т.І. (1879-1939). – Львів: ПП "БІКАР-2000", 2005. – 495 с.

ФАНТАЗІЯ ДЛЯ ОРКЕСТРУ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ А.ОНУФРІЄНКА

«Фантазія» А.Онуфрієнка створює яскраву барвисту картину народного гуляння, із проявом образної сфери з використанням цілого ряду формотворчих засад. Твір розпочинається великим розгорнутим вступом ліричного характеру. Перші акорди тонічного тризвуку ніби дають настрою, зачин. І на цьому тлі широко, протяжно струнні інструменти ведуть тему, яку підхоплюють кларнети. Національного колориту надають темі IV високий ступінь в мінорі, паралельний міноро-мажор, інтрактакова синкопа. Поява домінантової гармонії основної тональності вводить у середню частину вступу. Середня частина дає виклад матеріалу на основі початкового тематизму. У процесі викладу мелодія досягає кульмінації, яка підкреслюється синкопованим ритмом у партіях віолончелей та контрабасів – дублювання духових та струнних інструментів рельєфно виділяє тему. Повернення початкового тематичного матеріалу створює репризу, надає всій структурі заокруглення, завершення. Заключний звук тоніки ніби завмирає на ферматі, розчиняється у просторі і створює відчуття очікування. І як результат, у прискореному темпі (*Allegretto*) здалеку долинають акорди тоніки. Чітка пульсація ритму надає звучанню танцювального характеру. Так розпочинається основна частина Фантазії – *Allegretto*.

Перша частина *Allegretto* – танцювальна за жанровими ознаками. Синкопа на слабій долі такту створює відчуття притупцювання. Чотиритактова мелодія проводиться чотири рази сопілками та бандурами і завмирає на синкопованому звуці тоніки ля мінору.

Яскравим контрастом у загальне звучання вривається нова тема. Висхідні кварта ямбічного мотиву надають темі закличного, урочистого характеру. Вона стає зерном для подальшого музичного розвитку. Тема підхоплюється різними групами інструментів, створюється враження, ніби радісний настрій охоплює все більше і більше присутніх на народному святі. Повернення початкової теми *Allegretto* ведуть сопілки і солююча скрипка. Це

– ніби своєрідне змагання у вправності двох музик – сопілкаря та скрипаля. І як примирення, у звучання включається весь оркестр, який і доводить розвиток до кульмінації. Ущільнені завдяки *divisi*, акорди створюють масивне, могутнє звучання.

Невелика побудова вводить слухача в нову образну сферу: звучить тема української народної пісні «Іванку, Іванку!». Мелодія пісні зберігає свою автентичну структуру: заспів – приспів, причому, приспів повторюється двічі, що є типовим для виконання пісень куплетної форми. Інтраактова синкопа надає темі пружного танцювального характеру. Цікавим моментом є пвторення початкового чотиритакту приспіву, що створює ефект відлуння.

У невеликій побудові-переході відбувається різке тональне зрушення з *a-moll* в *b-moll* і звучить головна тема вступу. Прискорений темп, бемольна мінорна тональність створюють схвильований, з відтінком драматичного надриву, душевний стан. Але смуток одразу минає, коли знову залунали пружні синкопи народної пісні «Іванку, Іванку!». Основна мелодія проводиться без змін. Дещо ускладнюється гармонічна вертикаль: в акордику введені секундові співзвуччя, які надають звучанню терпкості, загострення. Поступове сповільнення темпу ніби дає змогу виконавцям перепочити перед появою нової вигадки. В тональності *C dur* з'являється перша тема *Allegretto*, до того ж проводиться тільки її початкова фраза. Потім композитор відокремлює низхідний мотив «притупцювання» і проводить його в розширенні. Поступове сповільнення темпу і згасання звучності ніби розчиняє тему в просторі. І знову виринає народна пісня, причому вона точно відтворює попереднє проведення.

Барвистою гармонічною плямою звучить неаполітанська гармонія (низький II ступінь) і повертається початкова тема. Повторення теми створює обрамлення, сприяє і об'єднанню фантазійної строкатості в єдиний композиційний задум.

У невеликій коді проводиться початкова фраза вступу в тональності однойменного мажоро-мінору. В останніх тактах чергуються мінорна та

мажорна медіанти, ніби останні промені світла борються із наступаючою ніччю, – і все завмирає, заспокоюється.

Перш за все, необхідно відзначити, що у творі поєднуються два контрастні темпи, пов'язані з різними жанрами: повільний – з пісенним; швидкий – з танцювальним. Поєднання пісенності, танцювальності є типовим для народної практики. Аналогом такого поєднання в професійній музиці є Рапсодії Ф.Ліста.

У Фантазії композитор поєднав також різноманітні композиційні структури. Так, в Allegretto можна визначити подвійну двочастинну форму, яку створюють танцювальна та урочиста теми. Триразове проведення народної пісні «Іванку, Іванку!» та її чергування з іншими темами надає формі ознак рондальності. Одночасно народна пісня варіюється. Але композиційний задум не розпадається на окремі елементи, не є аморфним. Адже весь твір, у загальному, можна розглядати як тричастинну репризну форму.

Не можна залишати без уваги і образний зміст Фантазії. Засобами інструментовки, агогіки, динаміки у творі відображені епізоди народного гуляння: змагання між виконавцями (сопілка-скрипка), виконання пісень та танцю різними гуртами, відчуття просторовості. І все це – охоплення загального, радісного буття.

«Якщо ти в самому собі не знаходиш мотивів для радощів, дивись на інших людей. Іди в народ. Дивись, як він вміє веселитися, віддаючись безмежно радісним почуттям» (Петро Чайковський).

Таке музикознавче прочитання Фантазії А.Онуфрієнка сприятиме в інтерпретації твору, який може поповнити репертуар оркестрів народних інструментів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Басурманов А.П. Справочник баяниста. – М., 1987.
2. Душний А. А. Онуфрієнко: життя, присвячене музиці. – Дрогобич: Посвіт, 2010.
3. Муха А. Композитори України. – К., 2004.

Анжела МІШАНІНА

(м. Дрогобич, Україна)

ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ Ф.ЯКИМЕНКА ЯК КУЛЬТУРНИЙ АРЕАЛ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА (ДО ПИТАННЯ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ МАЛОВІДОМИХ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ)

У невичерпній скарбниці духовної національної культури особливе місце належить музиці. У ній відображена вся багатовікова історія українського народу: його творчі пошуки, радість і горе, його перемоги й поразки, пам'ять про минуле й сподівання про майбутнє.

Виняткова роль в українській музиці належить фортепіанній творчості. Вона є плодом художнього генія найвидатніших представників української музичної культури. У ній гармонійно поєднано стильові і жанрові пошуки митців, яскраво втілено інтонаційне багатство українського мелосу. З огляду на це, зараз набуває актуальності вивчення, збереження й поширення кращих зразків української фортепіанної музики, що свого часу набули популярність та визнання у світі.

Національна фортепіанна творчість на сьогодні є недостатньо дослідженою, і це ускладнює процес її популяризації серед учнівської та студентської молоді. Чинні програми музичних навчальних закладів містять репертуарний список творів українських композиторів, але не дають повного уявлення про розвиток музичного, зокрема фортепіанного мистецтва України

Фортепіанна творчість композиторів другої половини ХІХ – першої половини ХХ століть – одного з найцікавіших періодів в історії розвитку національної культури. Це – твори В.Барвінського, Н.Нижанківського, А.Гуссаковського, В.Грудина, Д.Січинського, Ф.Якименка, Ф.Надененка, А.Єдлічка та інших маловідомих композиторів. Їх творчий доробок залишається значною мірою «terra incognita» для багатьох вітчизняних фахівців і аматорів музичного мистецтва, що безумовно гальмує процес їхньої загальної та професійної підготовки.

Нашими митцями проводиться значна пошукова робота щодо заповнення цих «білих плям» у розвитку художньої культури учнів та

майбутніх викладачів музики

Гуссаковський Апполон Сільвестрович (1841-1875) – український композитор, улюблений учень М. Балакирева, один з учасників «Могучої кучки» у ранні роки її становлення. Відомий критик В.Стасов покладав великі надії на яскраво обдарованого юнака, життєвий і творчий шлях якого, на жаль, надто рано закінчився.

Творча спадщина цього талановитого, але несправедливо забутого композитора безумовно варта уваги. Твори А.Гуссаковського належать переважно до програмної музики і відзначаються індивідуальними рисами.

Січинський Денис Володимирович (1865-1909) – український композитор, диригент, музичний діяч. Навчався у польського піаніста М.Вшелячинського та у Кароля Мікулі, учня Ф.Шопена.

Більшу частину творчого доробку Д.Січинського становить вокально-хорова музика. Інструментальна музична спадщина є невелика за обсягом і представлена окремими фортепіанними мініатюрами. Композитор один із перших почав писати фортепіанні п'єси на Західній Україні. Композитора приваблювали побутові форми міської музики, характерні для домашнього музикування.

У 1930 році Державним видавництвом України було видано серію «Український педагогічний репертуар», яка складалась з 60 зошитів. До неї входили твори української класики та українських радянських композиторів. Укладання серії розпочали педагоги-композитори Музично-драматичного інституту ім. М.В.Лисенка професори Г.Беклемішев, В.Золотарьов, Л.Ревуцький.

Грудин Володимир Володимирович (1893-1980) народився у Києві в родині музикантів-аматорів. Перші уроки брав у Ф.Якименка.

Працював як викладач-піаніст та теоретик спочатку у Київській та Одеській консерваторіях, а згодом у Празі, Парижі, Нью-Йорку. До Нью-Йорку Грудин переїхав в 50-х роках ХХ сторіччя. Був дружній з Ігорем Соневицьким і тісно співпрацював з ним, викладав в Українському музичному Інституті при директорстві І.Соневицького.

Ранній композиторській творчості В.Грудина властиве захоплення символізмом, характерним художнім явищем для того часу. Композитор пише романси на вірші поетів-символістів К.Бальмонта, В.Брюсова. У перших його фортепіанних творах помітні впливи О.Скрябіна.

Барвінський Василь Олександрович (1888-1963) – видатний діяч української музичної культури. В історію увійшов як композитор, музичний критик, педагог, піаніст, диригент. У своїй творчості особливу увагу приділяв камерно-інструментальному жанру, солоспівам, фортепіанним творам, спеціально дбав про педагогічний та концертний репертуар різних жанрів.

Як композитор В.Барвінський один з перших навернув західноукраїнську фортепіанну музику на професійний рівень не тільки через високу мистецьку вартість і якість твору, але й через безпосередній вплив на цілу генерацію наступних західноукраїнських композиторів та піаністів в особі З.Лиська, А.Рудницького, Р.Савицького, М.Колесси, Д.Каранович-Гординської та інших.

Надененко Федір Миколайович (1903-1963) – український композитор, піаніст, хормейстер, музичний редактор. Значну частину його творчого доробку становлять вокальні твори. Проте в музичній спадщині митця є також фортепіанні твори, цікаві як для початківців, так і для досвідчених виконавців.

Єдлічка Алоїз Венциславович (1821-1894) відомий як композитор, фольклорист, педагог, піаніст та хоровий диригент. Чех за походженням.

Попурі «Квітоньки України» на теми улюблених малоросійських народних пісень, присвячений Т.Шевченку, являє собою спробу автора представити вітчизняну народнопісенну творчість у фортепіанному викладі. А.Єдлічка назвав цей твір не випадково «Квітоньки України», адже «пісні народні – це квітки» – зазначив музикознавець М.Гордійчук.

Якименко Федір Степанович (1876-1945) – український композитор піаніст та музичний критик, брат Я.Степового.

Композитор працював переважно у жанрі камерно-інструментальної та фортепіанної музики, також писав романси та твори для оркестру.

Частина його доробку було видана у Росії, Німеччині, Франції, Чехословаччині. Проте спадщина празького та паризького періодів значною мірою залишається у рукописах.

Поєднуючи у своїй творчості характерні особливості української, російської та французької музичних культур, Ф. Якименко значно розширив горизонти української музики. Його твори – це своєрідне трактування імпресіоністичного напрямку у вітчизняному музичному просторі.

Ф.Якименко – один із перших українських композиторів, який почав працювати в царині створення педагогічного репертуару. У жанрі фортепіанної музики його вабили можливості втілення астральних ідей, психологічних нюансів, часто він звертався до пейзажних замальовок. Його музиці притаманне імпресіоністичне та неоромантичне начала, але при цьому характерне тяжіння до мініатюр і прагнення дотримуватись салонного колориту.

Окреме місце у фортепіанній спадщині Ф.Якименка для учнів старших класів займає твір «Елегія».

Фортепіанна елегія – один з інструментальних варіантів жанру музичної елегії, яка виникла в ХІХ ст. під впливом поетичної елегії епохи Романтизму. Цей ліричний жанр увібрав типові для романтичного мистецтва настрої розлуки, туги, жалю, самотності, що зумовило його популярність у музиці різних національних культур цієї доби. Фортепіанні елегії писали композитори ХІХ – початку ХХ ст.: Ф.Ліст, К.Сен-Санс, Ж.Массне, Г.Форе, Е.Гріг, М.Лисенко, С.Людкевич, Я.Степовий, О.Аляб'єв, М.Глінка, О.Бородін, А.Аренський, О.Глазунов, В.Калінніков, С.Рахманінов, М.Метнер. Романтична елегія виявилася винятково органічною для втілення українського національного світовідчуття, для якого характерні розчуленість, мрійливість та задумливість.

П'єса приваблює поетичністю й проникливо-зворушливою ліричністю. Форма відрізняється чіткістю й логічністю побудови.

До фортепіанної творчості Ф.Якименка з прихильністю ставилися відомі вітчизняні піаністи – Р.Геніка, О.Горовиць (дядько В.Горовиця). Останній навіть включав п'єси композитора до свого концертного

репертуару. Майстерна піаністична інтерпретація збільшувала вагомість творчої діяльності як виконавця, так і автора. Сам автор зауважував, що його фортепіанні твори «потребують надзвичайно тонкого нюансування – шляхетності, смаку, а також можливої гармонії душі автора та виконавця».

Композитори, про яких йшла мова, жили в різні періоди, в різні часи, в різних куточках України та у багатьох країнах світу. Їхні твори різнохарактерні за стильовими ознаками та музичною мовою, проте усіх митців єднало палке прагнення до творчості, любов до музичного мистецтва. Музичний доробок авторів може задовольнити естетичні потреби як юних, так і дорослих музикантів з різноманітними смаками та різним рівнем технічної підготовки.

Віднайти й повернути втрачене, поновити у навчальних програмах, популяризувати забуті твори талановитих композиторів, мистецька спадщина яких є неповторним надбанням вітчизняної фортепіанної музики – таким має бути шлях до збереження й процвітання української музичної культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Лисько З. Федір Якименко – визначна, але маловідома постать в історії української музики. Журнал «Музика», 1994. – №1.
2. Лігус О. М., Українська фортепіанна музика XIX – початку XX століття у контексті Європейського романтизму (жанрово-стильова динаміка). – Київ: Ліра, 2017.
3. Маценко П. Якименко Федір Степанович. – Вінніпег, 1954.
4. Муха А. Композитори України та української діаспори. – К.: Музична Україна, 2009.
5. Ніколаєва Л. Повернути із забуття. – Журнал «Музика», 1995. – №3.
6. Українська фортепіанна музика. – К.: Музична Україна, 2006.
7. Шамаєва К. З любов'ю до Кобзаря. – Журнал «Музика», 1988. – №2.
8. Шульгіна В. Забуті сторінки українського фортепіанного педагогічного репертуару XIX століття: Науковий часопис Національного університету М. Драгоманова. Серія 14 «Теорія і методика мистецької освіти». Збірник наукових праць. – КНПУ, 2005. – вип. 2., 154 с.

Тетяна ПАВЛІВ
(м. Львів, Україна)

РОЗВИТОК СИМФОНІЧНИХ ТРАДИЦІЙ РОМАНА СІМОВИЧА У ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ЛАСТОВЕЦЬКОГО (НА ПРИКЛАДІ «БОЙКІВСЬКОЇ» УВЕРТЮРИ)

Розвиток української симфонічної музики значно інтенсифікувався у ХХ ст., передовсім, завдяки творчості Л.Ревуцького, Б.Лятошинського, С.Людкевича, М.Колесси, В.Сильвестрова, Є.Станковича та багатьох інших. Одним із тих, які активно звертались до цього жанру, був Роман Аполлонович Сімович (1901 – 1984), – відомий український композитор, педагог, громадський діяч. У його доробку – 7 симфоній («Гуцульська» (1945), «Лемківська» (1947), «Весняна» (1951), «Героїчна» (1954), «Гірська» (1955), «Шоста» (1965), «Сьома» (1972)), симфонічні поеми (в т.ч. «Максим Кривоніс», «Довбуш», «Пам'яті Івана Франка»), вокально-симфонічна поема «В Карпатах», увертюри (в т.ч. «Ювілейна», «Карнавал»), сюїти (в т.ч. «Гуцулка»), кілька інструментальних концертів та ін.

Як і його країни (Н.Нижанківський, В.Барвінський, М.Колесса та ін.), Р.Сімович здобув ґрунтовну європейську музичну освіту. Він навчався у Краківській та Празькій консерваторіях (клас композиції О. Шіна), в якій і закінчив «Школу вищої майстерності» у професора В.Новака (учня А.Дворжака). Його дипломною роботою стала увертюра «Карнавал» для симфонічного оркестру.

На думку дослідників [2; 3], у симфонічній творчості Р.Сімович залишився прихильником пізньоромантичних ідеалів, з вкрапленнями імпресіоністичної пейзажності. Самобутність його стилю полягає в синтезі західноєвропейських та українських традицій в царині симфонічної музики. Р.Сімович поєднав специфічні закономірності національного фольклору (зокрема, галицького) з кращими досягненнями європейського симфонізму.

Завдяки тому, що митець під час педагогічної діяльності в Львівській державній консерваторії імені М.В.Лисенка вів клас композиції (окрім неї, читав інструментування для симфонічного оркестру, гармонію, сольфеджіо, аналіз

музичних форм та ін.), констатуємо спадкоємність його традицій, в тому числі, й у ділянці симфонічної музики.

Одним із його улюблених учнів був Микола Ластовецький – сучасний український композитор, педагог, музикознавець, музично-громадський діяч, який навчався в нього по класу композиції та інструментуванню. Можливо, до деякої міри, саме завдяки Р.Сімовичу, як «першому галицькому композитору-симфоністу» (за Н.Швець), для М.Ластовецького ще з студентських часів пріоритетною доменою вияву композиторського потенціалу стала сфера саме симфонічної музики. Підтвердженням цього є низка творів в цьому жанрі – симфонієтта «Пам'яті Героїв Крут», симфонічна поема «Галичина» («Львів»), «*Sinfonia rustika*», увертюра «Бойківська», «Лірична поема», «Елегія пам'яті В. Барвінському», симфонічний прелюд «Пісня про Кармалюка», вокально-симфонічна сюїта «Верховинці», «Гаївки», кантати «Псалми Давида», «Повернення Дрогобича» та ін.

Увертюру «Бойківська» М.Ластовецький написав у 1995 році з нагоди 50-ти річчя заснування Дрогобицького державного музичного училища та присвоєння йому імені Василя Барвінського. У ній композитор використав бойківські теми, взяті з збірника Юліана Корчинського «Пісні Львівщини» та особисто записані автором на Дрогобиччині, зокрема, в с. Нагуєвичі. В увертюрі, написаній у сонатній формі, митець тонко перевтілив фольклорний первень, інтонаційно-жанрові елементи якого майстерно «осучаснив» завдяки широкому використанню арсеналу сучасних засобів композиторського письма (зокрема, у вступі композитор використав елементи сонористики).

На інтонаційному матеріалі бойківського фольклору, в єдиній лінії симфонічного розвитку М.Ластовецький створив оригінальне звукове дійство, в якому присутні епіко-героїчні, ліричні, драматичні картини, замальовки гірської природи. Як елементи звукозображальності, звучать троїсті музики, нанизані на танцювальні епізоди у найрізноманітніших проявах – від стриманих, до відверто ейфорійних, з кульмінаційним прославленням бойківського краю та побажанням щастя та добра його мешканцям на інтонаціях традиційної святкової пісні «Многая літа», причому, з використанням поліфонічних засобів розвитку.

У симфонічній творчості М.Ластовецький перевтілює кращі традиції свого педагога з композиції Р.Сімовича, кількісно «помножив» твори, тематично пов'язані з Галичиною, але вже на новому історичному етапі, з використанням технічних засобів сучасного композиторського письма. Симфонічний доробок М.Ластовецького відрізняється оригінальністю, яскравим образним змістом, колоритним звучанням, барвистим і багатим використанням музичного інструментарію. На відміну від Р.Сімовича, у симфонічних творах М.Ластовецький широко використовує групу ударних інструментів.

Як колись пророко сказав Р.Сімович про твори свого учня, «Музика ця буде жити!».

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. I). – С. 225 – 232.
2. Пороховник Ю. Проблема інтерпретації симфоній Романа Сімовича (на основі традиції львівської диригентської школи) / Ю. Пороховник // Музикознавчі студії: Наукові збірки Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка. – Львів, 2004. – Вип. 9. – С. 185 – 192.
3. Швець Н. Стиль симфоній Романа Сімовича / Н. Швець // Записки товариства імені Шевченка. Т. ССХХХІІ: Праці Музикознавчої комісії / Ред. О. Купчинський, Ю. Ясиновський. – Львів, 1996. – С. 154 – 164.

Оксана РУДАВСЬКА

(м. Дрогобич, Україна)

СПЕЦИФІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ

«ТРИ ВЕСІЛЬНІ ПІСНІ» М.СКОРИКА

Творчість М.Скорика органічно вписується в культурний контекст сучасності своєю парадоксальністю, апеляцією до технологій "розірваності свідомості", професійної "неподібності" до самого себе. Це стосується всієї палітри музичних жанрів. Новий підхід до жанру обробки народної пісні надзвичайно яскраво демонструє вокальний цикл «Три українські весільні

пісні» М.Скорика, створений в 1974 році. «Три українські весільні пісні» написані для різних складів виконавців. Цикл обробок складається з трьох пісень: «Ой летять галочки», «Шуміла ліщина» і «Хиляються ворота».

Цікавим фактом є те, що мелодії другої і третьої пісень М.Скорик почув на платівці у виконанні Соломії Крушельницької і використовував їх для створення своїх власних обробок. Що стосується першої пісні, її мелодія авторська. Сам М.Скорик зазначає: «Ознайомившись з усіма варіантами цієї пісні, яка міститься в багатьох фольклорних збірниках, я намагався відібрати найбільш характерні сталі риси цих наспівів. На основі отриманого архетипу я зробив свій авторський варіант» [1].

Оригінальність даного циклу полягає в тому, що автор відбирає пісні тієї частини обряду, яка пов'язана з прощанням нареченої зі своєю сім'єю, батьками. Зазвичай вони відрізняються сумним, похмурим характером, кілька нагадують плачі. Особливістю даного авторського трактування і є надзвичайне загострення експресії, драматизація, поглиблення трагічного звучання. Саме завдяки словесному тексту вдається визначити, що першоджерелом є специфічний весільний жанр, а саме сирітське весілля, що і визначає настрій обробок, створених М.Скориком. Вербальний текст, органічно взаємодіючи з музичною мовою творів, відображає найтонші нюанси емоційного стану героїні – молодої нареченої.

Однією з найбільш примітних особливостей літературного тексту пісні «Ой летять галочки» є психологічний паралелізм – зіставлення переживань дівчини з явищами природи; постійні епітети, метафори, паралелізми, омоніми, вживання окремих числівників. Зокрема, це такі слова: «ой, летять галочки» – «ой, йдуть дружечки», «і в три рядки», «зозуленька по-переду» – «молоденька по-переду». Драматизм почуттів в даній пісні посилюється не тільки за рахунок варіантності, а й завдяки повторності одних і тих же слів, вживання постійних епітетів, які виконують надзвичайну важливу смислову роль. Це – підкріплення своєрідною лейтїдеєю, яка тісно пов'язана з символікою образного змісту.

У тексті третьої пісні, в якій ознаки сирітського весілля виступають найбільш яскраво, порівняння надають особливої експресії, стають носіями

трагічного характеру: «Хиляться ворота – кланяється сирота», «Ой ся серце рветься, тому батенька немає». Художньо-емоційним наповненням, експресивністю висловлювання, безпосередність виписку емоцій, а також по використаним художнім і музичним засобам виразності, пісня «Хиляться ворота» нагадує плачі - голосіння.

В інтерпретації М.Скорика трагічні риси звучання, експресивність виявлені настільки концентровано, що це справляє надзвичайно сильне враження. Сам композитор згадував, що йому на перших виконаннях, де співачкою була Ніна Матвієнко, дорікали за надмірний характер експресії звучання цих пісень.

Сучасні принципи композиторської роботи з фольклорним першоджерелом проявляються в цьому циклі дуже яскраво. По-перше, це опора на сучасну розширену 12-тонову ладову систему, гармонічну мову зі складною дисонансною акордиком, особлива увага до фонізму. Головне – спроба відтворити в музичній мові обробок характерні елементи народної мелодії, які стануть визначальними конструктивними елементами побудови горизонталі і вертикалі і основою їх інтонаційної єдності. До таких елементів, в першу чергу, належить інтонація малої секунди, яка в народному першоджерелі виступає знаком вираження жалю, характерного плачу, туги. Саме цей інтервал, а також його похідні (великі септими, малі нони) насичують мелодику і гармонію супроводу і надають звучанню особливої гостроти.

Всі ці атрибути сучасного композиторського мислення набувають яскравої національної характерності, тому що впливають з ладового контексту мелодії народних пісень. Зокрема, в гармонічній мові обробок ця особливість широко втілюється у вигляді ефектів поліладів і численних зворотів, котрі утворюють гостре звучання інтервалів зм. і зб. 8. Все це призводить до значної хроматизації музичної тканини супроводу, надаючи звучанню особливої експресії.

У піснях «Ой летять галочки» і «Хиляються ворота» музична тканина насичена паралельними тризвуками, септакордами, квінтовими сполуками, які резонують з інтонаційними особливостями мелодики: низхідним або

висхідним поступовим секундовим рухом, складовою квінтовою опорою, створюючи ефект архаїчності звучання.

Слід зазначити, що всі пісні не виходять за межі куплетної форми, яка будується таким чином, що кожне наступне проведення тексту стає все більш драматичним, напруженим і музика набуває «крещендованого звучання», яке і призводить до драматичної кульмінації (третя пісня циклу).

Загалом, даний цикл ще раз підкреслює, що М.Скорик – це композитор зі своїм власним, сформованим світоглядом, індивідуальним музичним почерком. Його творчості властиві постійний пошук, новаторські пориви, бажання охопити незвідане. Водночас, в спрямованості музичного мислення М. Скорика дуже чітко проступає опора на традиції української композиторської школи, досягнення національної культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Білик І. Особливості інтерпретації жанру обробки народної пісні в творчості М. Скорика на прикладі «Трьох українських весільних пісень» / І. Білик // Київське музикознавство. К., Вип. 31, 2010. – С.179-185
2. Загайкевич М. Мирослав Скорик: традиції і новаторство /М. Загайкевич // Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. - Вип. 10. - М.: НМАУ ім. П. И. Чайковського, 2000. - С. 30-35.
3. Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи/Л. Кияновська. – Львів: Сполом, 1998. – С.124-125.
4. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: людина і митець : монографія / Л. О. Кияновська. — Львів : Незалежний культурологічний журнал «І», 2008. — 591 с.
5. Копица М. Творчість М. Скорика в дзеркалі сучасності/М. Копица // Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. - Вип. 10. - М.: НМАУ ім. П. И. Чайковського, 2000. - С. 9-14.
6. Шевчук О. Особливості відбиття фольклору в інструментальних творах М. Скорика //Українське музикознавство, вип. 14. – К.: Музична Україна, 1979. – С.93-103.

Мирослава РУДЗИНСЬКА-ОСЕРЕДЧУК

(м.Дрогобич, Україна)

**ЦИКЛ «З ДИТЯЧОГО АЛЬБОМУ»
У ТВОРЧОСТІ МИРОСЛАВА СКОРИКА**

Мирослав Скорик рекомендацій не потребує. Для музичного світу Мирослав Скорик — класик української музики, композитор універсального обдарування. Працює композитор у різних музичних жанрах, за роки творчої діяльності відчутно збагатив національну музичну культуру створенням талановитих симфонічних і камерних творів, музики до кінофільмів, театральних і телевистав, романсів і хорів. У музиці М.Скорика органічно поєднуються яскравий національний колорит із сучасною музичною технікою. Його твори увійшли до концертного репертуару українських і зарубіжних виконавців та мистецьких колективів багатьох країн світу. Композитор часто виступає як диригент і піаніст із виконанням власних творів. У стилістиці продовжує традиції львівської композиторської школи, органічно пов'язаної з різноманітними первинними жанрами; дає сучасне авторське бачення українського, зокрема карпатського, фольклору і львівського міського й салонного музикування, а також сучасної популярної музики, насамперед джазу. В творчості композитора можна виділити декілька періодів: ранній (1955-1964); неофольклорний (1965-1972); неокласичний (1973-1978); неоромантичний (1983-1983); полістилістичний (1986-1998); постмодерний.

Фортепіанна творчість Мирослава Скорика визначила в українській музиці нові образнотематичні й жанрово-стильові акценти. Твори композитора виділяються жанрово-стильовою багатоманітністю та художньою своєрідністю. Становлення індивідуального стилю М.Скорика, в тому числі його фортепіанних жанрів, відбувалося переважно на основі синтезу принципів сучасної композиторської техніки та фольклорних ритмоінтонаційних комплексів. Фортепіанні твори М.Скорика мають багатоманітну метричну, темпову, ритмічну, динамічну, артикуляційну варіантність, широкий образно-тематичний, інтонаційно-гармонічний спектри. Різноманітні коливання темпоритму у фортепіанних творах

М.Скорика, характерні для виконавського стилю, викликаються зміною фактури, тональності, чергуванням мажору й мінору, появою нового фрагменту (розділу, частини, речення). М.Скорик у фортепіанній музиці використовує різноманітне темпове нюансування змісту творів: динамічні наростання і сповільнення темпу, швидкозмінюванність темпоритмічного пульсу, поєднання його з гострими акцентами. Особливості ритміки та фразування допускають деяку вільну видозміну ритмічних тривалостей між метричними акцентами – агогіку виконання. Тому їх виконання полягає в органічному підпорядкуванні темпоритму художній виразності. Вибір правильного темпоритму для піаністичного втілення творів М.Скорика є важливим елементом досягнення ритмічної та звукової рівності, а головне – їх художньої виразності [3,141-145].

Цикл творів «З дитячого альбому» належить до групи фольклорних творів М.Скорика. Трансформація народного мелосу у фортепіанній музиці М.Скорика відбувається на основі сучасного, ладогармонічного мислення, яке природно синтезує засади гуцульського, бойківського фольклору і досягнення сучасної композиторської техніки. Композитор не цитує «відкрито» народну музику, а прагне осягнути внутрішню суть і структуру народної музичної мови. Митець винахідливо імітує звучання народних інструментів, поєднуючи їх з використанням сучасних прийомів у ладогармонічній, ритмічній, динамічній, фактурній сфері. Специфічні тембрально барвисті звучності, регістрово-просторові ефекти, темброартикуляційні і динамічні засоби, що створюють фонічну палітру його численних творів, здебільшого породжені спостереженням над природним звучанням українських народних інструментів Карпатського регіону. Композитор часто використовує специфічні артикуляційні засоби для відтворення на фортепіано способів звуковидобування, властивих різним інструментам чи групам. Наприклад, *staccato*, що, вжите в певному фактурно-регістровому втіленні, асоціюється з тембром цимбалів; тривале ведення мелодії на *legato* наближається до просторово розімкнутого звучання трембіти; мелізматика (наприклад, ланцюжок трелей) викликає асоціації із

орнаментикою сопілкових награвів або народної манери виконання на скрипці, гудіння басових порожніх квінт нагадує басолу тощо [2,29-33].

Динамічне втілення фольклорних елементів у змістовну суть фортепіанних п'єс дитячого фортепіанного зошита сприяє вихованню у дітей розуміння і відчуття національного характеру музики. Виконання творів циклу сприяє формуванню у них національного світогляду, освоєнню інтонаційних новацій музичного мистецтва. Риси неофольклоризму та постмодернізму циклу, на думку самого композитора, полягають «у поєднанні якихось елементів стилістичних та інших, яких здавалося би не можна поєднати, що не було типовим для попередніх музик. Вони були більш стилістично однотайними. А, власне, таке поєднання, співзлиття, зіставлення різних стилів, різних засобів виразності, різних гармоній, різних мелодичних виразностей, що вже стало дуже модним в кінці ХХ ст. і зараз залишається модним» [8].

До дитячого фортепіанного альбому увійшло п'ять п'єс різного характеру – «Простенька мелодія», «Народний танець», «Естрадна п'єса», «Лірник», «Жартівлива п'єса». Незважаючи на те, що всі п'єси альбому контрастують між собою за настроями, їх поєднує близькість національної інтонаційної сфери, образна і емоційна дидактична доступність і зрозумілість музичних образів, картинок і подій [5].

У «Простенькій мелодії» проявляється фольклорний інтонаційно-ритмічний характер гуцульського фольклорного мотиву, подрібненого різними ритмічними структурами його викладу. Акомпанемент імітує характерну для гуцульського музикування заліговану стрибкоподібну партію цимбалів.

Зрозумілою для сприйняття є п'єса «Народний танець», оскільки вона базується на інтонаціях гуцульського танцю *аркан*. Але на відміну від типової для нього войовничої рішучості, характер твору є легкий. Динамічна запальність «Народного танцю» (*Allegro*), як ознака гуцульського фольклору, будується на особливостях народних танцювальних рухів (підстрибування, притупування), що передається композитором синкопами у парних тактах

квадратної побудови [4, 6]. Цікавими є жанрові ладотональні особливості цієї п'єси, зокрема:

а) чергування шостого натурального і шостого підвищеного ступенів, яке притаманне гуцульському (думному) ладу, де «мінорний лад сильно ароматизується альтерацією» [4, 7];

б) віночки хроматичних зворотів у мелодії з опорою в акомпанементі на паралельні пусті квінти в басу [4, 7].

Структура «Народного танцю» являє собою симетричну тричастинну форму з контрастним середнім епізодом (розмір 4/4), який є близьким до експозиційного.

Жанровою оригінальністю в дитячому фортепіанному альбомі виділяється програмна епічно-думна п'єса «Лірник». У цьому творі «проглядається» образ мудрого старого кобзаря. У билинному роздумливому наростаючому речитативному співі на фоні тужливого голосу ліри, що імітується гудінням басової квінти, немов би вбачаються історичні події українського минулого, про які гордо і неспішно повідує нам старий лірник [4; 11, 13].

Основою фольклористичного комплексу творів «Народний танець» і «Лірник» є тетрахорд або пентахорд з тритоновою інтонацією всередині, тобто виразним лідійським ступенем у мажорі або IV високим ступенем у мінорі, що є характерною рисою українського фольклоризму [5,86].

Дидактична цінність «Естрадної п'єси» полягає в художньому переосмисленні фольклорних витоків сучасної фортепіанної музики, де М.Скорик вкотре використовує принципи і прийоми джазової музики. Благозвучні дисонуючі співзвуччя, змінні ладотональні опори та синкоповано-імпровізаційний ритмічний малюнок створюють враження джазової імпровізації, закономірно «викликають алузії до естрадних жанрів» [3, 214; 8, 8–9]. Отже, дидактично-виконавська значимість «Естрадної п'єси» М.Скорика полягає в залученні дітей до новітніх інтонаційних аспектів і досягнень сучасного українського мистецтва.

Особливістю «Жартівливої п'єси» є її образна світлість, легкість. Для створення гротескової асоціації жарту в «Жартівливій п'єсі», як і в

«Естрадній п'єсі» композитор використовує осучаснені в естрадному плані мелодико-інтонаційні картини гуцульського фольклору, розвиваючи прості музичні фрази і звороти складнішими мелодико-гармонічними варіантами. Характерною мелодико-інтонаційною лінією на початку п'єси є помірно легкий синкопований мелодичний хід у нижньому регістрі з басовою опорою на першій і третій долі [5; 86].

Досить цікаво розвивається мелодико-гармонічна побудова в першій половині середньої частини п'єси, де мелодія отримує паралельно-квінтові основи в акомпанементі, імітуючи гудіння басу, і відбувається подальший ритмічний аналог обох партій. Основна тема набирає фольклорного ладо-гармонічного розвитку в другій половині основної частини, де її акордовий варіант опирається на квінту першої та третьої долі такту в акомпанементі [4, 14–16].

Таким чином, дидактично-виконавська цінність альбому є незаперечною. Інтонаційне багатство, органічне поєднання фольклорних елементів з модерними тенденціями, використання різноманітних ритмічних побудов, структур, зіставлення регістрів, яскрава колористика і емоційна насиченість змісту, образність і характер цих невеликих за формою фортепіанних п'єс є важливим засобом естетичного, гуманістичного виховання дітей, формування їхнього національного світобачення. В основі кожної п'єси циклу проявляється монотематичний принцип, який опиняється в різних жанрово-стилістичних, темпових, метроритмічних умовах звукотембрової і ладогармонічної драматургії, варіантного розгортання мелодії [5, 84-86].

Вивчення і концертне виконання циклу п'єс для фортепіано «З дитячого альбому», інших творів видатного митця не лише сприяють професійному становленню юних піаністів, але й формують їхній національний художньо-естетичного світогляд.

ЛІТЕРАТУРА

1. Задерацкий В. Обретение зрелости [О творчестве украинского композитора Мирослава Скорика] / В. Задерацкий // Советская музыка. – 1972. – №10. – С. 32-37.

2. Івахова К. Жанрово-стильові пріоритети фортепіанної музики Мирослава Скорика: художньо-дидактичний аспект// Актуальні питання мистецької педагогіки, вип . 4. – 2015. – С. 29-33
3. Івахова К. Темпоритм фортепіанних творів М. Скорика / К. П. Івахова // Культура і сучасність. – 2015. – № 1. – С. 141-145.
4. Івахова К. Фортепіанна творчість Мирослава Скорика (художньо-дидактичний концепт): [моногр.] / Катерина Івахова; наук. ред. д-р мистецтвознавства, проф. Любов Кияновська. – Кам'янець-Подільський: ПП «Медобори-2006», 2013. – 232 с.
5. Івахова К. Фортепіанний цикл «З дитячого альбому» Мирослава Скорика: стилістичні особливості жанру // УДК 781.6:786.2.089.8 Сучасність .– С.84-87
6. Кияновська Л. Мирослав Скорик – людина і митець. Наукове видання. / Л. О. Кияновська. – Львів: Вид-во «Сполом», 2008. – 590 с.
7. Скорик Мирослав. Твори для фортепіано. Навч.-метод. пос. – Львів: «Сполом», 2008. – С. 29-33
8. Шевчук О. Особливості відбиття фольклору в інструментальних творах М.Скорика / О. Шевчук // Українське музикознавство (Наук.-метод. міжвідомчий щорічник). Вип. 14. – К.: Музична Україна, 1979. – С. 93 – 103.
9. Щириця Ю. Мирослав Скорик / Ю. Щириця // Творчий портрет українських композиторів. – К.: Музична Україна, 1979. – 56 с.

Ольга СЕНИК

(м.Дрогобич, Україна)

ДРАМАТУРГІЧНА РОЛЬ ХОРОВИХ СЦЕН

У ОПЕРІ «МОЙСЕЙ» М.СКОРИКА

Постановка проблеми. Закономірності будь-якої оперної форми, незалежно від жанру, є досить складними і не завжди чітко окреслюються композиційними закономірностями. Домінуючим визначником повноцінності і яскравості ідейного змісту є сюжет і лібрето. Саме ці два чинники повинні задовільнити загальну вимогу драматургії, а саме –

наявність конфлікту в її основі. Конфлікт може бути між певними суспільно-історичними силами, між тими чи іншими персонажами, ідеями, між почуттями та прагненнями одного і того ж героя. У кожному конфлікті мають місце дві сторони: позитивна і негативна. Позитивна сторона, як правило, відповідає ідеологічно-світоглядним переконанням автора. У драматургів позитивні прагнення отримали назву «наскрізна дія» [9, 508]. Розвиток протилежного, перешкоджаючого начала стає в драматургії опери контрдією. Саме ці два фактори мають велике значення для музичної драматургії опери.

Аналіз останніх досліджень. Вивченню опери «Мойсей» Мирослава Скорика та його сценічного життя присвячено цілий ряд музикознавчих розвідок та публікацій у часописах. Найбільше уваги надає цьому питанню Л.Кияновська [3]. Н.Белік-Золотарьова аналізує хори в опері «Мойсей» як персоніфіковані ключові теми-символи [2]. Проте місце хорових сцен у розгортанні драматургічної лінії опери «Мойсей» займає в музикознавчих дослідженнях недостатньо місця.

Мета: розглянути хорові сцени опери «Мойсей» М.Скорика в контексті дійового чинника оперної драматургії.

Виклад основного матеріалу. «Мойсей» є єдиною оперою у творчому доробку М.Скорика і цим самим викликає інтерес щодо трактування оперного жанру сучасним композитором, геніальність якого повнозвучно проявилася в царині інструментальної музики. Відсутність в опері динаміки сюжетного розвитку і домінування філософсько-етичного начала викликало відповідне жанрово-змістовне окреслення опери «Мойсей» М.Скорика.

За типом побудови твір наближається до опери-ораторії. Це полягає у провідній ролі хорів, у абстрагованому тлумаченні образів, які сприймаються носіями певних ідей. У опері герої не стільки є активними учасниками подій, скільки вони постійно розмірковують, сперечаються, мріють, сумніваються, страждають і сподіваються. Такий підхід до сюжетної лінії та зображення персонажів притаманний в першу чергу жанру ораторії. Але композитор досить своєрідно трактує засади ораторіальності. Якщо в ораторіях, зокрема

на біблійну тематику, переважає епічна безсторонність, монументальність, то в опері «Мойсей» домінує суб'єктивно - ліричне начало.

Суперечить канонам оперного жанру і сама побудова опери. Твір складається з Прологу, двох дій (5 картин) та Епілогу. В опері поєднуються форми із чітко окресленою структурою (напр., Пролог, Казка про терен, монолог Мойсея «Огорнула мене самота») з наскрізними номерами. Відсутність чітких цезур, підкреслених виразними каденційними зворотами, надає загальному звучанню безперервного розгортання. Новаторським моментом в опері є також відмова автора від увертюри і покладення функцій цього оперного розділу на вокально-інструментальний Пролог.

В опері «Мойсей» М.Скорика музична драматургія є переплетенням наскрізної дії та контрдії. Наскрізна дія – це прагнення Мойсея вивести гебрейський народ із неволі. Носіями наскрізної контрдії виступають Авірон, Данатан, Йохаведа. З цієї позиції розглядається драматургічна функція хорів в опері.

Кожна хорова сцена в опері «Мойсей» виконує певну функцію: фонову, колористичну, репрезентативну, внутрішньо-емоційну або дійову. Така класифікація функцій хору в операх запропонована О.Батовською [1,1]. Хорові сцени звучать у всіх картинах опери «Мойсей», що є свідченням про їх органічність у драматургічній лінії. Проте хори не стають безпосередніми чинниками дії або контрдії. В опері немає розгорнутих хорових сцен, самостійних хорів. Всі вони органічно доповнюють ту чи іншу образну сферу і пов'язані із сольними епізодами: супроводжують, розпочинають або завершують сцени-монологи, сцени-ансамблі. Попри це все хорові сцени сприяють розгортанню основних подій і є органічним компонентом драматургії.

Функціональне навантаження кожної хорової сцени постає в прямій залежності від драматургії опери-притчі [3,508]. Зустрічаються хори із репрезентативною, динамічною, колористичною та дійовою функціями. Найбільш цікавою є хорова сцена Прологу, в якій синтезуються колористична, внутрішньо-емоційна та дійова функції. У їх ланцюговому поєднанні можна простежити внутрішню динаміку: від механічного

вторгнення чужих роздумів (І розділ) через внутрішню боротьбу (ІІ розділ) до жаги дії (ІІІ розділ).

Різноманіття драматургічних функцій хору викликало інваріанти хорової фактури: від монодійного (голоси пустелі, Голос Єгови) до змішаного складу. Кожна хорова сцена органічно долучається до дії чи контрдії в опері, стає імпульсом у розвитку подій. Це є важливим чинником в опері «Мойсей», яка в силу особливостей сюжету та жанрових ознак позбавлена яскравої сценічної дії. Статичність у сценічності долається динамічністю, створеною драматургічними функціями хорових сцен.

Список використаної літератури

1. Батовська О. Драматургія хорових сцен в операх В. Губаренка / О. Батовська. – автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2005. –16 с.
2. Белік-Золотарьова Н. Дія та протидія в хоровій драматургії опери М. Скорика «Мойсей» / Н. Белік-Золотарьова. // –Таврійські студії. Мистецтвознавство. – 2013. – № 4.
3. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець / Л. Кияновська. – Львів, Ї, 2008. – 591 с.
4. Кияновська Л. «Мойсей» на порозі нового тисячоліття / Л. Кияновська // – Музика, № 6, 2001, с. 11-12.
5. Кияновська Л. Опера «Мойсей» Мирослава Скорика – тексти, контексти і підтексти (естетико – критичне ессе) / Л. Кияновська // Просценіум, №1, 2002. С. 55-60.

Наталія СІНЧЕНКО

(м.Севєродонецьк, Україна)

УКРАЇНСЬКА СИМФОНІЯ НА РУБЕЖІ СТОЛІТЬ

Мета роботи – розглянути деякі особливості симфонії Олени Гончарук в руслі загального розвитку українського симфонізму. **Актуальність** заявленої теми визначається тим, що її творчість недостатньо висвітлена у вітчизняному музикознавстві.

Симфонічний жанр в Україні у XVIII – XIX століттях не був достатньо розвиненим. Першими зразками творів, що отримали назву «симфонія», були «Українська» симфонія Е.Ванжури, «Концертна симфонія» Д.Бортнянського, Симфонія невідомого автора початку 19 століття. Інтерес до оркестрової музики в Україні поживається в другій половині XIX ст. «Юнацьку симфонію» створює М.Лисенко, «Українську симфонію» – М.Калачевський, Симфонію соль мінор – В.Сокальський. Спираючись на досягнення європейської класики, вони пишуть яскраві та оригінальні симфонічні твори, в яких фольклорний матеріал відіграє важливу роль і стає потужним стимулом для розвитку цього жанру в українській музиці. Період становлення сучасної української симфонічної музики пов'язаний з 20-ми – 30-ми роками XX століття. З'являються симфонії В.Костенка, А.Рудницького, К.Данькевича, К.Шиповича, Г.Майбороди і інших. Одним з кращих творів цього періоду в українській музиці вважається Друга симфонія Л.Ревуцького. Тематика творів 40-х років більшою мірою була пов'язана з подіями другої світової війни. Повоєнні враження було втілено у творах: «Весняна» симфонія Г.Майбороди, «Прикарпатська симфонія» С.Людкевича, симфонії Р.Сімовича та Г.Таранова. Серед симфоній 40-х років виділяється кантата-симфонія А.Штогаренка «Україно моя», в якій композитор звернувся до поезії А.Малишка та М.Рильського.

Особливо помітними стали здобутки українських композиторів в жанрах симфонічної музики у другій половині XX століття. Це пов'язано з творами Б.Лятошинського, Л.Колодуба, А.Штогаренка, В.Бібіка, Л.Грабовського, В.Сильвестрова, Г.Ляшенка, А.Караманова, І.Карабиця, Ю.Іщенко, Є.Станковича.

Пошуки в жанрах симфонічної музики продовжуються і до теперішнього часу. Симфонічна музика презентує авторські жанрові форми. Композитори вигадують свої особисті жанрові найменування. Цікавим прикладом може бути «Прощальна не-симфонія для п'яти виконавців» В.Рунчака. Цей твір створено наприкінці XX століття, і він є втіленням «прощання» з жанром симфонії в її первинному розумінні. Сама назва «не-симфонія» сприймається як іронія чи заперечення старих традицій жанру.

Відома композиторка Луганщини Олена Гончарук працює в різних стилях і жанрах. Її творчий доробок досить значний: фортепіанна, інструментальна, вокальна, хорова, ансамблева музика. В 2018 році Симфонічний оркестр Луганської обласної філармонії виконав Першу симфонію Олени Гончарук «Україна. ХХІ століття». Твір було написано на початку 90-х років минулого століття і вперше виконано в Донецьку. Автор переробила музику, і ми отримали можливість почути твір уже в новій редакції. Симфонії передують авторський епіграф, який визначає її образно-смісловий зміст: «Життя швидкоплинне... Але у сьогоднішній стільки думок, почуттів, вчинків, що, мабуть, тільки музика дозволяє сприйняти внутрішній світ людини, пізнати сенс життя та стати проникливим до кожного серця, кожної душі, у такий стрімкий різнокольоровий час миттєвого ХХІ століття».

Для втілення творчого задуму композиторка використала тричастинний цикл: I–Andante rubato. Allegro; II–Andante sostenuto; III–Allegro. Всі частини різняться між собою за змістом, формою, характером, оркестровкою. Структура I і III частин наближена до сонатної. Форма II частини – тричастинна. В кожній частині відбувається занурення у певний емоційний стан. Діапазон почуттів доволі широкий: від насторожено гротескових образів з відтінком філософської медитації до відчуття насування якоїсь ворожої, зловісної і страшної сили.

В симфонії цікава оркестровка. Групу ударних інструментів представляють трикутник, там-там, дерев'яний блок, дзвіночки, дзвони, ксилофон, вібрафон, барабани, челеста. Виразний тембровий ефект також створюють арфа, фортепіано, флейта пікколо, англійський ріжок.

Музична драматургія заснована на розвитку основних інтонацій симфонії (мала нона та велика септима), які вперше з'являються у вступі до Першої частини та виконують функцію лейтінтонацій (більшість тем твору інтонаційно виростають саме з них). Музична мова симфонії відповідна до її змісту. Вона специфічна, сучасна, але, на наш погляд, створює досить конкретні музичні образи. Єдності симфонічного циклу сприяють інтонаційні зв'язки, композиційні особливості (повторення теми вступу в фіналі), спрямованість розвитку до останньої частини. Дуже символічним є

завершення твору. На тлі остинатного малотерцієвого мотиву у кларнетів і арфи, який уособлює рух часу, відбувається поступове «розчинення» тем. Створюється ефект трьох крапок, незавершеності, недомовленості, який вимагає продовження. На нашу думку, проблематика симфонії О.Гончарук актуальна для сьогодення нашої країни. Твір цікавий, вражаючий і заслуговує на виконання та подальше вивчення.

Отже, кожна з симфоній українських композиторів, незалежно від періоду її створення – яскраве і самобутнє явище, приклад індивідуального авторського трактування жанру, одна із сходинок на складному шляху її розвитку.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гордійчук М.М., Пархоменко Л.О. Історія української музики в 6-ти томах. Том 4: 1917-1941 – К.: Наукова думка, 1992. – 617 с.
2. Корній Л.П., Сюта Б.О. Українська музична культура. Погляд скрізь віки – К.: Муз. Україна, 2014. – 592 с.
3. Крусь О.П. Історія української музики ХХ століття. Навчальний посібник – Луцьк: Надстир'я, 1997. – 82 с.

Аліса СУХАРЬ

(м. Херсон, Україна)

МИКОЛА ЛЕОНТОВИЧ – САМОРОДОК УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Творча спадщина М.Д.Леонтовича – надзвичайно яскраве і самобутнє явище в українській музичній культурі, вона побудована на народних піснях [1, 198]. Він глибоко відчув ідейно – образні багатства народної пісенної культури і так тонко, і неповторно відтворив обмежені, на перший погляд щодо виражальних засобів, хорові мініатюри. В історію світового музичного мистецтва М.Д.Леонтович увійшов, як автор художніх обробок для хору українських народних пісень, а також як творець жанру витонченої хорової мініатюри [6,76]. Особливістю творчого методу М.Д.Леонтовича є те, що основним своїм завданням, він ставив розкриття в музиці внутрішнього змісту поетичного тексту пісні, динаміки її розвитку, сюжету, образів.

Основу музичної спадщини М.Д.Леонтовича складають хорові мініатюри — обробки українських народних пісень, які й донині є неперевершеними й виконуються всіма українськими хорами в Україні і діаспорі. Через організацію мандрівних, сільських хорів та хорових осередків, залучення до них широких верств населення українські просвітники зберігали споконвічний зв'язок між поколіннями, розвивали славетні співочі традиції українського народу, пропагували надбання національної музичної культури, тим самим виконуючи високу виховну місію [5, 139]. На основі українських народних мелодій М.Д.Леонтович створював цілком оригінальні самобутні хорові композиції, всебічно художньо переосмисливши їх, надавши їм неповторного звучання. Він був одним з перших серед майстрів української музики, які по-новому інтерпретували фольклор, використовуючи музичні надбання європейської музично-хорової культури [4, 145]. Визначної слави набула творчість М.Д.Леонтовича, коли новостворений хоровий колектив під керівництвом О.Кошиця в березні 1919 року виїхав в гастрольну подорож за кордон, маючи в репертуарі багато пісень в обробці М.Д.Леонтовича, які відразу привернули увагу своєю оригінальністю. Кошиць був великим прихильником творчості композитора, приділяв особливу увагу витонченій обробці хорового виконання його пісень, часом диригуючи зі сльозами на очах, і тим спричинився до популяризації творчості видатного композитора за рубежом [2, 212]. Під час сезону колядок по всій Америці і в Європі співають по радіо телебаченню колядки, між котрими обов'язково вставляють у програму як шедевр “Щедрика” М.Д.Леонтовича, і цього було достатньо, щоб українську пісню пізнав увесь світ [3, 140]. Тож слава йому у віках! Той факт, що обробки пісень М.Д.Леонтовича посідають чільне місце у репертуарі хорів сучасної загальноосвітньої школи свідчать про справжню художньо педагогічну цінність спадщини композитора, яка випробувала випробування часом, стала значним і дієвим фактором у справі музично-естетичного виховання дітей. М.Д.Леонтович, як відомо, ввійшов у історію світової культури як палкий шанувальник і натхненний поет рідної пісні, як незрівнянний майстер її художнього перетворення і збагачення. Тому, природно, що початковий етап музичного виховання у системі народної

школи він пов'язував з піснею, як найправдивішим за своєю етичною і художньою сутністю життєвим явищем.

М.Д.Леонтович зробив великий внесок в українську музичну культуру. Він був художником – новатором, який творчо використовував усе краще, що було в українській музиці до нього, і накреслив нові шляхи її розвитку [1, 95]. М.Д.Леонтович - це національна гордість українського народу, який з повним правом пишається його піснями.

ЛІТЕРАТУРА

1. Архимович Л., Шреер-Ткаченко А., Шеффер Т. Музыкальная культура Украины. – М.: Гос. муз. изд-во., 1961. – 261 с.
2. Бугаєва О. В. Музично-теоретична бібліотека ім. К. Стеценка в архівних документах Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича [Текст] // Рукописна та книжкова спадщина України.– К., 2003. – Вип. 8. – С. 208–215.
3. Бугаєва О. В. Українська та зарубіжна газетна періодика 20-х рр. ХХ століття про діяльність Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича [Текст] // Київська старовина. – К., 2007. – Вип. 1. – С. 138–150.
4. Історія української музики / АН УРСР. Ін-т мистецтва, фолькл. та етногр. ім. М.Т.Рильського. – К.: Наук. думка, 1989. – 464 с.
5. Овчарук О.В. Хоровий рух початку ХХ сторіччя як фактор становлення музичної культури та освіти в Україні // Література та культура Полісся. –Ніжин: НДПУ, 1998. – Вип.11. – С.137-140.
6. Орфеев С.Д. М. Леонтович і українська пісня. – К.: Музична Україна, 1981. – 76 с.

Вікторія ЧУМАК

(м. Дрогобич, Україна)

ВАРІАЦІЙНІСТЬ ЯК ПРОЯВ ФОЛЬКЛОРИЗМУ У ФОРТЕПІАННИХ МІНІАТЮРАХ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО

Актуальність теми. Дослідження фортепіанної творчості Василя Барвінського (1888-1963) привертає в останні роки багатьох музикознавців. В центрі уваги знаходяться особливості музичної форми, втілення

народнопісенних та танцювальних джерел [4]. Але питання роботи із тематичним матеріалом як авторським так і фольклорним у розвідках про фортепіанні мініатюри видатного українського композитора не розглядається зовсім або розглядається побіжно [4]. А власне зміни, оновлення тематичного матеріалу є активною стороною композиторської діяльності і саме по них можна скласти враження про рівень багатства мислення композитора, його натхнення та винахідливості, що стає запорукою художньої цінності музичних творів.

У фортепіанних мініатюрах Василя Барвінського домінуюче місце займає варіаційність як один із принципів формотворення. Цей принцип є основним у функціонуванні народної музики і під її впливом превалює у професійній композиторській практиці. Термін «варіаційність» як композиторський метод роботи із тематичним матеріалом передбачає у музикознавстві декілька різноманітних понять: варіювання, варіаційність, варіаційний розвиток [8]. **Мета роботи** - розглянути процеси варіаційного розвитку тематичного матеріалу у фортепіанних мініатюрах Василя Барвінського як опосередкований прояв фольклоризму.

Своєрідний стиль Василя Барвінського є синтезом національної образності і музичної стилістики модерну, перш за все – імпресіонізму. Яскравим свідченням цього є цикл прелюдій, різноманітні фортепіанні мініатюри. Віддаючи данину сучасним тенденціям, композитор неодноразово звертався до народних джерел, майстерно переплітаючи їх із барвистою гармонією, вишуканим ритмом. Влучну характеристику стильових засад Василя Барвінського дав його сучасник, відомий український композитор Станіслав Людкевич: «Квіти Василя Барвінського були таки нашого рідного походження, але ніжно вилеліяні, ... немов коштовним, золототканим шовком оповиті...» [6,199].

У фортепіанній творчості В.Барвінського, зокрема у мініатюрах, поєднуються класичні формотворчі принципи із новаторськими засобами музичної виразовості. Це – гармонія, мелодична лінія, тональні співвідношення, тембральність. Важливим чинником мелодико-інтонаційної та метроритмічної сфер є пряме або опосередковане використання

фольклорних джерел. Проте проявом фольклоризму стає у творчості В.Барвінського також і принцип варіаційності як композиторський підхід до оновлення музичного матеріалу.

У фортепіанних мініатюрах Василя Барвінського присутні всі різноманітні поняття варіаційності. Зокрема, Прелюдії № 1 (e moll) та №3 (g moll) є прикладом варіаційного циклу. У *Прелюдії №1(e moll)* тема варіацій є досить незвичною. Вона утворена з двох фактурних пластів: паралельних октав у верхньому регістрі та рельєфного двоголосся паралельними терціями в середньому і нижньому регістрах. Тема не являє собою запозичення із народнопісенного мелосу. Проте натуральний мінор, терцієві паралелізми, кадансування в унісон надають Прелюдії №1 ознак народності. У мініатюрі основна тема видозмінюється у трьох варіаціях: відбуваються ладотональні, метричні, фактурні зміни, розширюються або скорочуються розміри теми. І тільки в коді повертаються основна тональність та метричність. В основі варіаційного циклу в *Прелюдії №3 (g moll)* лежить тема, яка викликає асоціації із західноукраїнськими інструментальними мелодіями. Але тема є виключно авторською стилізацією і опосередковано нагадує фольклорні джерела. В процесі подальшого проведення тема зазнає змін у тембровому забарвленні, а також у зміні ладотональностей. Як і у Прелюдії №1, в цій мініатюрі поєднуються вільна варіаційність із принципом *soprano-ostinato*.

Прелюдія №5(c moll) завдяки принципам тематичного розвитку так само наближається до варіаційного циклу. Увагу привертають синкоповані ритмоформули, які стають фактурним фоном усієї прелюдії. Внутрідольна синкопа виступає важливим фактором формотворення і в самій темі. Після чіткого каденційного звороту йдуть п'ять варіацій, в яких з'являється ладовий контраст (друга варіація в E dur), серединний тип розвитку (третя варіація в As dur), лірична образна сфера (четверта варіація, яка стає «точкою золотого перетину»). П'ята заключна варіація увінчує прелюдію яскравим хвилеподібним акордовим каскадом та стрімкими висхідними хроматичними пасажами.

Куплетно-варіаційна форма є жанровим різновидом варіаційної форми і генеза якої знаходиться в народній пісні. Повторення куплету з певними

змінами передбачає різноманітність, але не докорінні зміни у характері музики. Ознаки куплетно-варіаційної форми можна простежити в *Першій неопублікованій прелюдії №1 (F dur)*. Використання основного тематичного матеріалу в усіх частинах прелюдії, їх рівновеликість, перевага тональності F dur дають підстави розглядати форму твору як куплетно-варіаційну.

Інваріантом куплетно-варіаційної форми є *Прелюдія №2 (Fis dur)*. У першій частині прелюдії після невеликого вступу звучить діатонічна поспівка в об'ємі чистої квінти і з якої виростає імпровізаційного характеру тема веснянки. При повторному проведенні на терцію вище (As dur) тема стає більш вільною в процесі розгортання і модулює в сторону субдомінанти. Друге проведення теми відбувається в основній тональності Fis dur і відзначене модуляційним зрушенням в сторону субдомінанти, тобто у gis moll. Третє проведення теми є скороченим і звучить у високому регістрі, що надає звучанню свіжості, прозорості, гармонійному сприйняттю природи. Між частинами Прелюдії знаходяться зв'язки, які створюють контраст і сприяють уникненню одноманітності.

Прикладом куплетно-варіаційної форми виступає «*Заколисна пісня*» із циклу «*Шість мініатюр на українські народні теми*», яку можна розглядати як тему і дві варіації. Основою мініатюри стала українська народна пісня «*Ой, ходить сон біля вікон*», мелодія якої розгортається помірно і в процесі викладу збагачується завдяки розвиненим підголоскам та перемінній метриці. У куплетно-варіаційній формі написана переважна кількість мініатюр у збірнику «*Українські народні пісні для фортепіано*». При повторенні початкової частини (в даному випадку – куплет) мелодія набуває незначних ритмічних змін, а також у фактурі з'являються мелодичні лінії.

Принцип варіаційності широко присутній також у фортепіанних мініатюрах В. Барвінського, які мають чітку композиційну структуру, зокрема тричастинну і які за композиторським задумом не передбачають використання фольклорних джерел. *Прелюдія №4 (b moll)* - єдина, якій Василь Барвінський дав програмну назву – «Хорал». Твір має тричастинну побудову, кожна частина якої контрастує образно-тематичною сферою. При повторенні тематичного матеріалу і, особливо, в репризі, композитор

застосовує принцип варіаційності для трансформації хоральної теми в ліричну сферу, а суворо-архаїчну тему переводить у пісенну площину.

У фактурі *Другої неопублікованої прелюдії №2 (As dur)* виокремлюються чотири самостійні зерна-інтонації, кожне з яких несе своє драматургічне навантаження. В процесі варіаційного розвитку певна тематична лінія набуває іншого, якісно нового образного забарвлення. Форма прелюдії – складна тричастинна із кодою. Але завдяки варіаційному процесу вона постає як наскрізна динамічна композиція.

Третя неопублікована прелюдія № 6 (Cis dur) – це життєрадісне світле скерцо на основі українських танцювальних мелодій. Прелюдія написана у складній тричастинній формі із кодою. Через всі розділи форми проходить остинатний ритмічний малюнок, на який нашаровуються яскраві варіаційні зміни тематичного матеріалу.

«Український танок» та «Марш» із циклу «Шість мініатюр на українські народні теми» мають просту тричастинну форму, реприза якої отримує варіаційне проведення. У «Гуморесці» майстерно поєднуються варіаційність із тематичним розвитком, завдяки чому тричастинна форма набуває динамічності у процесі розгортання.

Цікавим проявом варіаційності є «Лірницька пісня» та «Думка». Жанрова генеза цих п'єс передбачає імпровізаційність при відсутності чіткої композиційної форми. У «Лірницькій пісні» після невеликого вступу звучить фраза, яка лягає в основу імпровізаційного проведення тематичного матеріалу і саме імпровізація є постійним варіаційним процесом. Аналогічно і в «Думці» імпровізаційність ґрунтується на варіаційних сегментах.

Варіаційність, яка притаманна народнопісенному та інструментальному музикуванню, органічно увійшла в композиторський процес Василя Барвінського і широко застосовується у фортепіанних мініатюрах. Варіаційний принцип розвитку несе в п'єсах подвійне навантаження. У куплетно-варіаційній формі та у темі із варіаціями він вносить різномайття в однотипність композиційних структур, зберігаючи при цьому єдину образну сферу. У тричастинних побудовах варіаційність стає процесом переосмислення образної сфери, розкриття її з різних аспектів і

якісно нового подання у репризній частині. При цьому в кожному музичному творі композитор дає інваріанти принципу тематичної роботи. Будь яка фортепіанна мініатюра Василя Барвінського – чи на матеріалі народної пісні, чи далека від народнопісенних джерел – самобутня, цікава композиційно і є свідченням про непересічний талант композитора.

ЛІТЕРАТУРА

1. Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури. Статті та матеріали / Редактор – упорядник О.Смоляк. – Тернопіль: Астон, 2003. – 192 с.
2. Василь Барвінський і сучасна українська музична культура / упор. В.Грабовський, Л.Філоненко, О.Німилович. – Дрогобич: Посвіт, 2012. – 328 с.
3. Василь Барвінський. Статті. Листи. Спогади. / Редактор – упорядник В. Грабовський. – Дрогобич: Посвіт, 2008. – 268 с.
4. Василь Барвінський у дослідження та матеріалах / Редактор – упорядник В. Грабовський. – Дрогобич: Посвіт, 2008. – 336 с.
5. Людкевич С. Василь Барвінський / С.Людкевич. Дослідження, статті, рецензії. – К.: Музична Україна, 1973. – С. 198 – 206.
6. Павлишин С. Василь Барвінський / С. Павлишин. – К.: Музична Україна, 1990. – 88 с.
7. Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений: Вариационная форма: Учебник. / В.А. Цуккерман. – М.: Музыка, 1987. – 239 с.

Любов ЩУРИК

(м. Дрогобич, Україна)

В.БАРВІНСЬКИЙ І Л.РЕВУЦЬКИЙ:

ПАРАЛЕЛІ ЖИТТЯ І ТВОРЧОСТІ

Композитор, музично-громадський діяч, педагог, піаніст, музичний критик – так можна визначити основні риси творчих портретів українських композиторів Василя Барвінського та Левка Ревуцького. Вони належали до тих митців, які утверджували професійні засади композиторської творчості першої половини ХХ ст.

Обидва композитори народилися одного дня – 20 лютого, але з різницею у рік. Василь Барвінський – у 1888 р. в Галичині, яка тривалий час була під пануванням Австро-Угорщини і Польщі, а Левко Ревуцький з'явився на світ 1889 р. у Наддніпрянській Україні, яка входила до складу Російської імперії. Вони походили зі старовинних українських родин. Перші знання отримали вдома. Вже з п'яти років грали на фортепіано, а згодом почали займатися музикою більш серйозно. В.Барвінський – у відомого чеського піаніста Вілема Курца у Львові, а Левко Ревуцький – у піаністки Ю.Лякав у Прилуках, а потім у музичній школі. Пізніше молоді хлопці вступили в університет – В.Барвінський до Львівського (на філософський факультет), а Л.Ревуцький – до Київського (на юридичний). Але любов до музики перемогла.

Василь Барвінський у 1907 р. їде до Праги і вступає на філософський факультет Празького університету, де навчається композиції у В.Новака (учня А.Дворжака), а фортепіано опановує у І.Гольфельда. Там створює свої перші твори: прелюдії, солоспіви, Українську рапсодію та ін.

Левко Ревуцький у 1903 р. їде до Києва, де зустрічається з М.Лисенком і вступає до музичної школи.

Трагічним став для юного Левка Ревуцького 1906 рік – раптово помер батько, а згодом і мати. На прохання брата Дмитра, юнак вступає до Київського музичного училища, де навчається у піаніста Г.Ходоровського і у теоретика Є.Риба. Восени 1913 р. стає студентом Київської консерваторії, де опановує композицію у Р.Глієра і під його керівництвом пише твори: прелюдії, сонату та ін.

Як же склалася доля Василя Барвінського? Під час першої світової війни, директора Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка С.Людкевича мобілізують до австрійської армії, а В.Барвінського запрошують на цю посаду, якій він присвятив більше 30 років.

Життєвий шлях Л.Ревуцького складається по-іншому. Перша світова війна змінила плани митця. Він достроково здає випускні іспити в обох закладах і його забирають до російської армії. Після демобілізації Левко Ревуцький живе і працює в Москві, Іржавці, Прилуках, але не полишає

композиції. Лише в 1924 році Л.Ревуцькому вдалося переїхати з родиною до Києва і зайняти посаду викладача музично-теоретичних дисциплін у Київській консерваторії.

Найвизначнішим твором композитора у 20-х роках була Друга симфонія, написана до конкурсу, присвяченому 10-й річниці радянської влади 1927 року. Разом з «Увертюрою на чотири українські теми» Б. Лятошинського вона отримала першу премію.

Подібні події відбувалися у житті і творчості В.Барвінського. Він успішно керував Вищим музичним інститутом ім. М.Лисенка, організував філії інституту у містах Західної України, виступав як акомпаніатор, займався музично-критичною діяльністю. В 1928 році концертував з віолончелістом Б.Бережницьким у Києві, Харкові, Дніпропетровську та Одесі. Там познайомився з композиторами Б.Лятошинським, В.Косенком та письменниками М.Рильським та О.Вишнею. Особливо щирі та теплі стосунки у В.Барвінського були з Л.Ревуцьким. Вони зустрічалися в Києві та згодом Львові.

Обидва композитори писали твори різних жанрів: сонати, прелюдії, хори, солоспіви, твори для дітей, фортепіанні концерти та інструментальні ансамблі.

Свій єдиний концерт В.Барвінський писав майже 20 років і завершив його 1938 року до свого авторського вечора – 50-річчя від дня народження і 30-річчя творчої діяльності.

Л.Ревуцький Другий концерт створював протягом 1928-1934 р.р., і назвав «поємою змагання».

На початку 1939 р. в Києві відзначали ювілей Л.Ревуцького – 50-річчя від дня народження. Звучали його твори та оригінальні «музичні приношення» колег. Друга симфонія і Другий концерт композитора з успіхом виконували у Львові, Харкові, Москві. Незважаючи на це, колеги по Спілці композиторів виступили з гострою критикою і звинуваченням Л.Ревуцького у «формалізмі». В кінці 30-тих років професор вокалу Київської консерваторії Є.Берг вивіз партитуру Другого концерту до Європи, а

віднайшов її російський піаніст А.Ваулін у Данії і 2009 року повернув до України.

В роки другої світової війни композитор з родиною перебував в Ташкенті, а рукописи багатьох його творів були спалені у 1942 р., тому Л.Ревуцькому довелося поновлювати їх. Так була створена нова редакція концерту, яку він присвятив М.Лисенку.

Не менш трагічною є доля творів В.Барвінського. Він більше тридцяти років очолював мистецьке життя Західної України, але в 1948 році за сфабрикованою справою подружжя Василя і Наталію Барвінських було арештовано та ув'язнено до мордовських таборів на 10 років. Композитора змусили підписати вирок на свою творчість «дозволяю знищити мої рукописи». Левко Ревуцький був дуже вражений арештом Василя Барвінського, він часто повторював: «Така людина не може бути у чомусь винна». Майже 40 років ім'я композитора не згадували, а твори не звучали. Після повернення з концтабору В.Барвінський відновлював по пам'яті свої композиції (з допомогою С.Павлишин).

Драматичною є історія його Фортепіанного концерту f-moll, рукопис якого був втрачений і лише через 40 років знайдений Романом Савицьким-молодшим у далекій Аргентині. Левко Ревуцький подібного оминув, хоч і в його біографії були складні моменти.

У повоєнні роки обидва композитори створили лише по декілька творів. В 50-х роках Левко Ревуцький редагував твори свого вчителя М.Лисенка, зокрема оновив оригінальний музичний текст опери «Тарас Бульба», дописавши ряд сцен та увертюру, яка стала за словами Валентини Кузик «Музичним титулом України». Майже 40 років композитор присвятив педагогічній діяльності. В його класі навчалося понад 50 композиторів: А.Філіпенко, В.Кирейко, Л.Грабовський та ін.

Як педагог, Василь Барвінський виховав визначних українських піаністів – від Р.Савицького, Д.Гординської - Каранович до М.Крушельницької, М.Крих; музикознавців – В.Витвицького, З.Лиська.

Музична і громадська діяльність Л.Ревуцького заслужено здобула високу оцінку влади. А В.Барвінський високих титулів від неї не мав, позаяк за ув'язнення, табори та репресії, нагород не давали.

Спілка композиторів України у 1989 р. заснувала щорічну премію імені Л.Ревуцького, яка присуджується талановитим музикантам. В.Барвінського вшановують проведенням конференцій, конкурсів, виконанням і виданням творів. Його ім'я присвоєно Дрогобицькому музичному коледжу та іншим навчальним закладам.

Обидва композитори прийшли в українське музичне мистецтво у трагічний і суворий час нашої історії, коли Україна переживала буремні часи і завершили своє життя в роки цілковитої радянської системи.

Творчі біографії В.Барвінського та Л.Ревуцького близькі та водночас різні і кожна сторінка їхнього життя становить окремий світ.

С.Павлишин – музикознавець, дослідниця творчості Василя Барвінського визначила життєвий та творчий шлях композитора, як «...слава, тріумф; через особисту і родинну трагедію, – довгі роки забуття; через шану і любов народу – до визнання і безсмертя». Ці слова можуть бути віднесені і до постаті Левка Ревуцького.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бялик М. Л.М.Ревуцький. Риси творчості / М. Бялик. – К.: Музична Україна, 1973.
2. Кияновська Л. Стилєва еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХ ст. : [монографія] / Л. Кияновська. – Тернопіль: Астон, 2000. – С.188-205.
3. Кияновська Л. Українська музична культура : навч. посібник. / Л. Кияновська. – Львів–Київ : Тріада плюс, Алерта, 2009. – С.121-139.
4. Корній Л. Василь Барвінський/ Л. Корній, Б. Сюта // Українська музична культура. Погляд крізь віки. – К. : Музична Україна, 2014. – С. 334-341.
5. Павлишин С. Василь Барвінський – композитор, педагог-піаніст, музично-громадський діяч /С.Павлишин // Молодь і ринок. – Дрогобич, 2009. – Березень, № 3(50). – С. 19.

ПОЛІВЕКТОРНІСТЬ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

Андрій БОЖЕНСЬКИЙ,

Андрій ДУШНИЙ

(м.Дрогобич, Україна)

ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ АКАДЕМІЧНОГО ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ НА ПРИКЛАДІ КОНКУРСНО-ФЕСТИВАЛЬНОГО РУХУ СУЧАСНОСТІ

Сьогодні в Україні проводяться міжнародні, всеукраїнські і регіональні конкурси та фестивалі, організатори яких ставлять перед собою єдину мету – популяризацію вокальної (естрадної, народної, джазової) музики, й національного академічного мистецтва. Професійне мистецтво у сфері вокального мистецтва постає вагомим чинником утвердження національної вокальної школи. Вдалу характеристику музичному конкурсу дає Т. Зінська: «... музично-виконавський конкурс – конкурентна форма концертного виступу музикантів за попередньо обумовленими умовами, що є фактором розвитку професійного музичного виконавства та своєрідним засобом популяризації академічного музичного мистецтва в соціокультурному просторі» [2, 152].

Соціокультурні зміни в сучасному суспільстві, актуалізуючи проблему виявлення, підтримки та розвитку талановитих музикантів, зумовили потребу цілеспрямованого дослідження такого феномену як конкурс музично-виконавської майстерності в цілому (Г.Борейко, В.Гандзюк, К.Давидовський, А.Душний, А.Сташевський, М.Давидов, Т.Зінська, Д.Зубенко, С.Зуєв, А.Романенко, О.Сергієнко, М.Швед, О.Щербініна та ін.). Вагомість означеної проблеми підсилюється усвідомленням реалізації творчого потенціалу особистості як суттєвого ресурсу розвитку суспільства.

Конкурс чи фестиваль визначається як соціокультурне явище, що відповідає наступним характеристикам: виявлення і підтримка талановитих українських музикантів-виконавців, одночасно запрошення кращих виконавських сил світу, що надає можливість спілкування із закордонними музикантами; утвердження України як одного з центрів розвитку музично-виконавського мистецтва та сприяння інтеграції у світовий культурний простір; популяризація як зарубіжної класичної та сучасної музики, так і

творів українських композиторів; поширення системи конкурсного виховання виконавця: школа майстер-класів, фестивалі в межах конкурсу, гастрольна діяльність; вшанування пам'яті геніальних музикантів, біографія яких пов'язана з Україною [1].

Фестивалі та конкурси в умовах сьогодення визначають напрями розвитку мистецтва та формують нові ідеї, творять особливий механізм регулювання та коригування естетичних смаків, перевіряються практикою новації. Їх функції пояснюються тим, що мистецькі форуми акумулюють в собі всі сегменти структури сьогоденного музичного життя (композиторів, виконавців, критиків, продюсерів, менеджерів), створюючи їх тісну творчу взаємодію, результатом якої стає формування нового мистецького середовища, а також утворення нового мистецького продукту.

Так, *фестиваль* – (франц. *festival*, від лат. *festivus* – веселий) – огляд професійного або самодіяльного музичного, театрального мистецтва, кіномистецтва» [5]. Фестиваль – це можливість, нагода, варіант представити, побачити, навчитись, навчити, нагадати чи запровадити подію. Кожен фестиваль – це особлива подія. Мета кожного фестивалю полягає в отриманні результату: підкресленні чогось чи когось у форматі музичного, театрального, кіно чи т.п. оформленні; залученні нових учасників до певного руху, заходу, етапу та ін. [6].

Конкурс (лат. *concursum*) – змагання, з метою виділити кращого конкурсанта-претендента на перемогу. Конкурс може проходити в кілька етапів (як правило: відбірковий, основний та фінальний) [3].

Фестиваль-конкурс – об'єднує у собі два визначення: побачити та позмагатися (навчатись та вдосконалюватись). Тобто на таких мистецьких діях паралельно проводяться як конкурсні прослуховування, так і концерти відомих фахівців означеного напрямку, майстер-класи, показові уроки, презентації, виставки тощо

Конкурсно-фестивальний рух у царині академічного вокалу у нашій розвідці охоплює початок ХХІ століття. Нами здійснена спроба розподілити провідні та актуальні (на нашу думку) конкурси й фестивалі за статусами, спрямованими на осмислення ролі феномену як сучасного засобу

функціонування українського академічного вокального мистецтва. Для унаочнення провідних змагань у сфері академічного вокалу в Україні нами запропонована наступна уніфікація пріоритетних на нашу думку форумів: *конкурси* – міжнародний конкурс молодих вокалістів імені Ірини Маланюк (Івано-Франківськ), Всеукраїнський конкурс солістів-вокалістів ім. Оксани Петрусенко (Херсон), міжнародний конкурс вокалістів ім. Бориса Гмирі (Київ), міжнародний конкурс оперних співаків ім. Соломії Крушельницької (Львів), міжнародний конкурс молодих вокалістів ім. Анатолія Солов'яненка «Солов'їний ярмарок» (Донецьк), Всеукраїнський конкурс молодих вокалістів ім. Василя Сліпака (Львів), Всеукраїнський дитячий конкурс академічного співу «Поліська рапсодія» (Шостка), Регіональний конкурс молодих вокалістів імені Миколи Копніна (Дрогобич); *фестиваль* – Всеукраїнський фестиваль вокального мистецтва імені Бориса Гмирі (Дніпро); *фестиваль-конкурс* – Всеукраїнський фестиваль-конкурс українського солоспіву імені Владислава Заремби (Хмельницький).

Функціонування конкурсів та фестивалів є певним показником рівня розвитку виконавського мистецтва країни, актуалізуючи творчий потенціал виконавця, виявляють сучасний стан розвитку українського музично-виконавського мистецтва загалом. Їх функціонування можливе лише за умов взаємовпливу виконавської, композиторської творчості, слухацької аудиторії, а також за сприятливих соціально-економічних умов. За найбільшими світовими конкурсами спостерігає більшість імпресаріо планети, які отримують можливість у зручний для себе час прослухати та порівняти перспективних музикантів. «Міжнародний конкурс музикантів-виконавців, як і будь-який інший конкурс у галузі мистецтва, є, перш за все, оглядом стану світової культури у певній галузі» [4, 267].

Отже, в Україні функціонує ціле гроно мистецьких форумів, які кожного разу збирають значну кількість учасників різних категорій, тим самим систематично доводячи що популяризація академічного вокального виконавства активно функціонує, розвивається, вдосконалюється, працює на перспективу прийдешніх поколінь.

ЛІТЕРАТУРА

1. Зінська Т. Музичний конкурс як форма актуалізації творчого потенціалу виконавця // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв: зб. наук. праць: Серія «Мистецтвознавство». – К., 2012. – Вип. 27 – С. 68–75.
2. Зінська Т. Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвозн.: 26.00.01 «Теорія та історія культури». – К., 2011. – 204 с.
3. Конкурс // Вікіпедія: вільна енциклопедія [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Конкурс>
4. Нейгауз Г. Размышления, воспоминания, дневники, избранные статьи, письма к родителям. – М.: Советский композитор, 1983. – 526 с.
5. Словник іншомовних слів / [за ред. О. С. Мельничука]. – К.: Головна редакція «УРЕ», 1974. – Вид. 1. – 776 с.
6. Фестиваль // Вікіпедія: вільна енциклопедія [Електронний ресурс]. – Режим доступу <https://uk.wikipedia.org/wiki/Фестиваль>

Віра БУРА

(м. Дрогобич, Україна)

ВИВЧЕННЯ ОБРОБОК НАРОДНИХ ПІСЕНЬ Л.РЕВУЦЬКОГО („ГАЛИЦЬКІ ПІСНІ”) В КЛАСІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСТВА

Творчість Левка Ревуцького становить цілу епоху в історії української музичної культури. Його порівняно невеликий кількісно, але вагомий своїм основоположним мистецьким значенням доробок посідає одне з головних місць у духовних надбаннях нашого народу.

Увагу композитора привертають різноманітні за змістом і жанром народні пісні: історичні, ліричні, жартівливі, веснянки, дитячі. Музична мова Ревуцького спирається на типові для української пісні загальні риси, які й складають її національну специфіку. Обробляючи народну мелодію, композитор підкреслює також риси, характерні для даної пісні, прагне розкрити її зміст. Продовжуючи традиції Лисенка і Леонтовича, враховуючи

їхні досягнення, Ревуцький вносить в обробки і свої улюблені прийоми, за якими ми пізнаємо його творчий почерк.

Більшість обробок Ревуцький створив у період 1924 –1927 р.

Приставаючи до творчої обробки фольклору і ставлячи перед собою спочатку суто технічні завдання, Ревуцький і у виборі пісень керувався музичними їх рисами, міркуваннями придатності того чи іншого композиційного засобу. Найвизначніші з оброблених композитором пісень мають драматичний і глибоко соціальний зміст.

Обробки композитора досить різноманітні – як за змістом та жанровими ознаками фольклорного матеріалу, який покладено в їх основу, так і за засобами творчого впливу на пісню (хоча майже всі обробки цього часу призначено для голосу з фортепіано).

Специфічні риси та профіль розглядуваних обробок можна визначити терміном «романсовість», що передає розкриття композитором у переважній більшості пісень індивідуальних, глибоко прихованих думок і почуттів. Звідси – особливості музичної мови, складної і витонченої. Поняттям «романсовість» визначається і своєрідний нервово-напружений, піднесений тонус музики, який частково знаходить своє вираження у розвиненості, насиченості, а іноді й віртуозному характері фортепіанної партії.

Одним з найвизначніших і найбільш характерних для збірки зразків є пісня «Як ми прийшла карта». Кожний з епізодів пісні – настільки драматичний, така велика в ньому сила узагальнення, що людська драма розкривається перед слухачем у всій своїй повноті, викликаючи глибоке співчуття і бажання осмислити причини, що породжують ці драми. Емоційна насиченість, лаконізм та образна узагальненість, характерні для тексту, притаманні також і мелодії пісні.

Ревуцький у своїй обробці поглибив драматичне звучання пісні. Настрій похмурої тривоги, важкого душевного болю посилений акомпанементом. Кожний з куплетів набуває у фортепіанній партії свого виразного характеру. У трактуванні варіаційної форми, насиченні її наскрізним розвитком Ревуцький іде безпосередньо від Леонтовича, проте у творчому методі обох митців є й істотні, принципові відмінності. Головним

чином це стосується характеру власне музичної мови, засобів виразності, застосованих в обробках. Леонтович виходив з вокальної природи пісні. Ревуцький увагу надає гармонічній мові.

Драматизація образного змісту пісні досягається напруженістю альтерованих гармоній. Незважаючи на складність акордових засобів, що їх використовує композитор, незважаючи на те, що в аналізованій пісні хроматизація супроводу безпосередньо не впливає з вокальної мелодії, що коріння цієї хроматизації сягають іншої галузі музичної творчості, гармонія в цілому не випадає з українського національного стилю, не порушує внутрішньої гармонічної побудови мелодії. Акордові прийоми, що їх застосовує Ревуцький, ускладнюють, змінюють в окремих деталях цей внутрішній гармонічний план, але майже ніде, не суперечать йому.

Обробка «Ой сусідко, сусідко» Ревуцького подібна до і щойно розглянутої. «Сусідка» – пісня широко популярна на Україні; близькі до неї мелодичні варіанти існують і в інших народів. І в цій обробці народний наспів стає для митця контуром при створенні барвистої композиції, в даному випадку живописного портрету. В танцювальній за характером і рясно оздобленій синкопами мелодії відбите лице хлопця – жвавого, веселого, що не без самовдоволення співає про себе.

Ревуцький звертається тут до тих самих композиційних засобів, що й в попередній обробці.

За емоційним характером близька до «Сусідки» обробка ще однієї жартівливої пісні – «На вулиці скрипка грає», проте за використанням інструментальних засобів вона скоріш приєднується до обробки «Як ми прийшла карта», де застосування цих засобів частково йде від зображальності.

У дещо іншому плані використані інструментальні засоби в обробці «Їхав козак на війноньку». Тут замість зображального елемента – споріднений з ним жанровий. Вся пісня побудована композитором як варіаційна форма – у характері маршу, то суворого, то пом'якшеного жалісною інтонацією. Але і жанровий момент сприяє насиченості і драматизації образного змісту цілого.

Близькі за характером образів сумні пісні «Я в кватиронці сиджу» і «Моя мила, премила» обидві – «суто» ліричні.

Дещо особливе місце посідає в циклі пісня «Червоная ружа». На відміну від інших обробок, поліфонічна фортепіанна фактура цієї пісні за природою своєю вокальна; лише незначною мірою її «пронизує» інструментальний елемент. «Червоная ружа» особливо переконливо виявляє спадкоємні зв'язки Ревуцького з Леонтовичем.

Отже, на протязі 20-х років в обробках народних пісень поступово формується творчий метод Ревуцького. Він виникає у безпосередньому зв'язку з тими або іншими фольклорними образами, до яких звертається композитор. В циклі обробок обрядових пісень «Сонечко» виявляються настрої весняного відродження, душевного піднесення, відчуття одвічних цінностей народного життя. У циклі обробок історичних пісень («Козацькі пісні») проявляється сфера героїчного. В циклі обробок ліричних пісень («Галицькі пісні») виявляється психологічний процес.

Ревуцький безпосередньо підходить до створення симфонічної концепції на основі народної пісні. Ця концепція повинна була виникнути як результат осягнення і художнього освоєння дійсності, як найвищий прояв поступово сформованого творчого методу композитора.

ЛІТЕРАТУРА

1. Булат Г. Український романс./ Г. Булат. – К.: Наукова думка, 1979. – 314 с.
2. Бялик М. Л.Ревуцький. Риси творчості. / М. Бялик. – К., 1973.
3. Грабовський Л. Чародій української музики // Музика. – 1989. – № 1.
4. До ювілею Л.М.Ревуцького // Культура і життя. – 1987. – 15 лист.
5. Кмин В. Ревуцький – композитор-піаніст. – К., 1972.
6. Українське музикознавство: науково-методичний межвідомчий щорічник. – К.: Музична Україна, 1972.
7. Фільц Б. Народна пісня у творчості Л.М.Ревуцького // Народна творчість та етнографія. – 1989. – № 3.

Руслана БУРДА

(м. Дрогобич, Україна)

ПОРІВНЯЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА АНСАМБЛЕВИХ ТВОРІВ Я. БАРНИЧА ТА В. БЕЗКОРОВАЙНОГО

У курсі загального фортепіано музичного коледжу передбачається виконання фортепіанних ансамблів або ж дуетів. Оскільки у вітчизняній фортепіанній літературі є багато таких зразків, то доцільно розглянути різножанрові та різнохарактерні твори за рівнем зростання їх складності. Наведемо два приклади.

Український композитор Я.Барнич є автором двочастинного твору Думка і Коломийка «Під сумну годину», який є прикладом технічно нескладної, але різнохарактерної п'єси, побудованої на основі принципу контрасту частин (у Думці переважає пісенно-ліричний настрій, натомість Коломийка представлена більш танцювально, з інтонаціями гуцульського ладу). Незважаючи на єдину темпову ремарку цілого твору *Andante*, швидший рух другої частини (Коломийки) досягається за допомогою зміни розміру на 2/4 (на противагу 4/4 першої частини Думки), а також основний мелодичний матеріалу викладено більш дрібними метроритмічними вартостями (здебільшого шістнадцятими нотами), у той час, коли на початку твору переважають вісімки і чвертки), а також шляхом подрібнення мотивів і введення штриха *staccato* у партії соліста. Щодо другої партії, то вона здебільшого виконує роль акомпанементу, лише два рази дублюючи мелодичну лінію. Втім, початковий виклад, який є частково хоральним, змінюється на більш танцювальний (у Коломийці). Труднощі, які можуть виникнути під час виконання «Під сумну годину» обома ансамблістами, полягають у синхронності відтворення ритмічних рисунків, чіткості і точності при дотриманні пауз, динамічних відтінків, штрихів, плавному веденні мелодичної лінії. Важливо також для студента провести аналогію зі звучанням народних інструментів для подальшого розвитку його тембрального слуху.

В.Безкоровайний (1880-1966) – український композитор, який проживав у США. Його твір в 4 руки «Вільхівка» *d-moll* – це приклад

поєднання інтонацій українського народного мелосу з формотворчими принципами та свободою ладотонального розвитку романтичної музики. Розгортання музичної думки відбувається шляхом зміни ладів і динаміки у контрастних розділах, що втілюють різний образно-емоційний настрій. Твір завершується яскравою динамічною кодою. Зберігши інтонаційно-мелодичну основу першоджерела, автор збагатив гармонічний супровід несподіваними відхиленнями та модуляційними переходами, ладовими зіставленнями. Незважаючи на те, що перша партія виконує сольюочу функцію, а друга – акомпануючу, вони обидві є рівноцінними щодо ступеня піаністичної складності. У другій партії іноді дублюються мелодичні звороти партії соліста, перехоплюється ведення основної теми. Доцільно звернути увагу на досить часту появу фермат, різного виду агогічних відхилень (*poco rall.*, *rit.*, *a tempo*), що може створити додаткову складність для студентів, які виконуватимуть цей ансамблевий твір. Утім, такого типу відтінки допоможуть розвинути ансамблістам відчуття спільного дихання, що відіграватиме велику роль у подальшому музичному навчанні.

ЛІТЕРАТУРА

1. Безкорвайний В. П'єси на українські теми для фортепіано в чотири руки. Сімферополь: ДП «Видавництво «Таврія», 2009. – 48 с.
2. Готлиб А. Основы ансамблевой техники / А. Готлиб. – М. : Музыка, 1971. – 112 с.
3. Граємо удвох. Фортепіанні ансамблі / [Упорядкування та перекладення – Є. Ф. Пожидаєв] – Вип. 2. – К.: Нотне видавництво «Мелосвіт», 2005.
4. Моїсеєва М. А. Теоретико-методичні основи навчання ансамблевої гри : навч.-метод. посіб. для викладачів і студентів мистецьких навч. закладів / М. А. Моїсеєва. – Житомир, 2002. – 208 с.

Марина БУЧКОВСЬКА

(м. Дрогобич, Україна)

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ «ПОКАЯННОГО ПСАЛМА» МИКОЛИ ЛАСТОВЕЦЬКОГО З КАНТАТИ «ПСАЛМИ ДАВИДА»

Мистецтво піаніста-концертмейстера є особливим різновидом спільної гри. Воно базується на двох детермінантах – самоцінність як складова фахової довіри до себе з вільним самовисловлюванням кожного з виконавців дуету, та єдність загального музичного простору для обох. Творчий тандем «піаніст-концертмейстер – соліст» це «мистецтво діалогу», «рівноправний дует» у якому поєднуються різні мистецькі індивідуальності з метою втілення спільних художніх завдань й створення переконливої інтерпретації твору.

Отож зупинимося на обраному для аналізу творі – «Покаянному псалмі» з кантати «Псалми Давида» М.Ластовецького, окресливши деякі проблеми виконавської інтерпретації твору піаністом-концертмейстером і солістом, запропонувавши один з виконавських варіантів.

Кантата «Псалми Давида» написана на канонічні біблійні тексти для солістів, мішаного й дитячого хорів та симфонічного оркестру. Твір написаний з нагоди 2000-ліття Різдва Христового. Прем'єра відбулась 2 вересня 2000 року.

Кантата складається з семи частин: «Прослави», «Благослови...», «Подяки», «Покаянні», «Прохальні», «Блаженні», «Прикінцеві Прослави».

У четвертій частині «Покаянні» композитор використав в основі 37-й псалом в поєднанні двох перекладів: о.Івана Хоменка й професора Михайла Кобрини (редагування Українського наукового інституту, видано у Варшаві 1936 року). Цей переклад передрукований й осучаснений ченцями Студитського уставу. На музику покладені строфи 2, 3, 5, 8, 9; 11 і 13 (передано зміст строф самим композитором), 14, 16, 18, 19, 21, 22, 23, а також 3, 4 строфи з 50 псалма.

Псалом 37-й разом із 38-м й 39-м святі отці називають «золотою тріадою терпіння». В 37-му Давид зображає картину своїх страждань, як фізичних, так і духовних. Рядки з 50-го псалма обрані не випадково, адже 50-

й псалом даний кожному віруючому як вірець покаяння, а весь його зміст – це покаянна молитва.

Переклад 4-ї частини для мецо-сопрано і фортепіано здійснений самим композитором.

Робота з клавiром і партитурою – один з моментів творчого процесу для знаходження найбільш прийнятних у художньо-технічному плані форм і методів раціоналізації фактури, втілення тембрового різноманіття оркестрових інструментів, специфіки інструментальних штрихів, фразування, динаміки тощо, для втілення авторського задуму. Е.Шендерович зазначає: «Виконання фортепіанної партії повинно нагадувати слухачам оркестр з його багатоголоссям і різноманітністю тембрів» [7, 5]. Р.Хавкіна-Трахтер додає: «При вивченні ... клавiру й для правильної орієнтації співака-соліста в оркестровій партитурі, необхідно обов'язково познайомитись із оркестровкою, знати які інструменти або оркестрові групи виконують той чи інший епізод, яке вказане нюансування» [6, 146].

«Покаянний псалом» написаний у тричастинній формі з кодою. Композитор детально виписує темпові позначення, динамічний план, штрихи тощо. Виконавцям слід бути уважними при виборі швидкого темпу, якщо існує проблема дикції, тому в т.т. 56-63 темп *Allegro assai* (чвертка = 144) був обраний такий темп, при якому не втрачалась чітка дикція й зміст вагомих слів у вокаліста («Не покинь мене, о Господи, Боже мій...»), щоб було ясно донесено значення поетичного тексту.

Темпові зрушення у бік пошвидження (*più mosso*) передають напруження емоційних стан («Бо прошили мене твої стріли», «Бо душа моя сповнена глуму, і нема оздоровлення...»), а темпові розширення *allargando* підкреслюють важливість слів «руку Твою!», «в тілі моїм» та ін. Для підкреслення важливості слів і їх глибинного значення композитор застосовує й такий прийом – фермата над певним складом у словах «суди», «карай», «Твою!», «мою», «тяжчі» та ін. Застосування фермат у творі більш широке – це фермата на паузі перед вступом голосу (т.т. 1, 3, 10, 12, та ін.) яка вводить у відповідний емоційний стан прохання, покаяння виконавців («Господи, не суди...», «і не карай...», «Бо провини мої...», «Як великий

тягар...» та ін.). Фермати над акордами в кульмінаційних моментах (т.т. 9, 18, 45-46, 65) є продовженням могутнього звучання оркестру й підсумком попереднього, як змістового, так і динамічного розвитку (до *ff*).

Важливий момент у виконанні фортепіанної фактури піаністом-концертмейстером є відтворення оркестрових кульмінацій (т.т. 9, 18, 35-36, 46, 64-65). Діапазон звучання – до п'яти октав. У цих тактах композитор виписує педалізацію (пряма педаль) для точності й чистоти звучання гармоній. Концертмейстер має бути уважним і не допускати гармонічного нашарування у звучанні.

Одним із цікавих композиторських прийомів є пауза, виписана між тактами (т.т. 9-10, 36-37, 46-47, 65-66, 73-74), важливе розуміння її значення: це – як розділовий змістовий знак у музичному розвитку, а також підсумок-усвідомлення попереднього тексту й посыл до подальшого його розвитку. Необхідно знайти міру мовчання цієї паузи, яку виконує піаніст-концертмейстер, а в т.т. 73-74 опрацьовується цей момент разом з вокалістом.

У практиці виконання клавірів існують методи як редукації (спрощення) так і ампліфікації (збільшення, насичення) фортепіанної фактури для зручності виконавських прийомів й надання можливості наблизити звучання до оркестрового. Авторка тез за згодою композитора здійснила спрощення фактури в т.т. 56-62, де в партії лівої руки було одночасне виконання тремоло на фоні чіткої ритмічної фігури басу. Тремоло замінено на акорди, тривалість яких скорочується й переходить у тремоло на кульмінації, зберігається точне виконання басової лінії, а поступове посилення звучності *crescendo poco a poco* у швидкому темпі передає хвилююче й сповнене драматизму звертання «Не покинь мене, о Господи...» ... «Господи, Ти спасіння моє!».

У драматургії твору особливу роль відіграє лейтмотив – короткий мотив з вокальної партії на слова «гнівом твоїм» (мала терція). Цей мотив несе відповідне змістовне навантаження, передає емоційний стан, звучить впродовж усього твору й підкреслений композитором тембрально (соло гобоя в оркестрі) й більш насичено динамічно. Окрім виразно-змістової

функції цей лейтмотив виконує й тематично об'єднуючу та формотворчу функції.

У тезах висвітлені тільки деякі завдання, які постали при вивченні «Покаянного псалма» М.Ластовецького для створення яскравого образу у спільному виконанні – «соліст – піаніст-концертмейстер».

Авторський переклад 4-ї частини («Покаянний псалом») надає змоги звучати твору на різних сценах, і навіть досить камерних, та потребує знань специфіки виконання оркестрового твору засобами фортепіано і відповідної професійної винахідливості піаніста-концертмейстера. Виразові якості фортепіано, його барви, педаль, туше, різноманітні артикуляційні та динамічні можливості, широта діапазону надають можливості концертмейстеру підтримати соліста у втіленні задуму композитора, закладеного в партитурі «Покаянного псалма» з кантати «Псалми Давида».

ЛІТЕРАТУРА

1. Ластовецький М. Кантата «Псалми Давида» на канонічні біблійні тексти для солістів, мішаного і дитячого хорів та симфонічного оркестру. – Партитура. Рукопис. 2000. – 186 с.
2. Ластовецький М. Покаянний псалом з кантати «Псалми Давида», переклад для голосу та фортепіано автора. – Рукопис. – 10 с.
3. Молитовний Псалтир. – Жовква: «Місіонер», 2013. – 488 с.
4. Молитовний Псалтир. – Рим, видання Студіону, 1990. – 416 с.
5. Святе письмо – видавництво отців Василіян «Місіонер», УБТ видавництво «Свічадо». Львів, 2015. – 1475 с.
6. Хавкина-Трахтер Р. Работа в концертмейстерском классе // Вопросы фортепианной педагогики. – М.: Музыка, 1976. Вып. 4. – С. 134-146.
7. Шендерович Е. О преодолении пианистических трудностей в клавирах: Советы аккомпаниатора / Е. Шендерович. – Л.: Музыка, 1972. – 48 с.

**ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ ТА
ЕСТЕТИЧНОГО СМАКУ НА ПРИКЛАДІ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ
М.КАРМІНСЬКОГО**

Мета статті – на основі вивчення теоретичного і практичного матеріалу розкрити виховний потенціал дитячих творів М.Кармінського, обґрунтувати необхідність впровадження їх у навчальний процес.

Головним завданням цивілізованого суспільства є всебічно і гармонійно сформована особистість. Цей ідеал не втратив своєї значущості протягом багатьох століть. Вагомий внесок у теорію і практику естетичного виховання засобами музичного мистецтва зробили відомі українські композитори: М.Лисенко, М.Леонтович, Я.Степовий, Ю.Щуровський, А.Коломієць, П.Козицький, І.Беркович, які вважали музику, зокрема ту, що базується на народному фольклорі, ефективним засобом естетичного та морального розвитку особистості. В умовах становлення української державності ця проблема набуває особливої актуальності.

Серед різноманітних засобів впливу на дітей чи не найвищий виховний потенціал належить музичному мистецтву з притаманними йому можливостями формувати свідомість, інтелектуальну, емоційно-чуттєву, вольову сфери. Музичне виховання особистості необхідно починати з раннього дитинства. Важливою є робота митця, що працює з дитячою аудиторією. «Щоб створювати музику для дітей, – писав Д. Кабалевський, – треба одночасно бути і композитором, і педагогом, і вихователем» [2, с.59]. Проблема гармонійного естетичного та духовного розвитку молоді особистості в процесі оволодіння основами гри на фортепіано завжди була і продовжує бути актуальною і в наш час. Саме музика для дітей є тією важливою сферою творчої діяльності багатьох композиторів світу, завдяки якій одночасно забезпечується професійне навчання та естетичне виховання.

Ознайомимося з творчістю М.Кармінського. Марк Веніамінович Кармінський народився 30 січня 1930 р. в Харкові. У 1953 році він закінчив Харківську консерваторію (клас Д. Клебанова). Композитор є автором опер,

балетів, музики до фільмів. Ще в роки навчання з'явилися головні жанрові напрямки творчості композитора – симфонічні твори, театр та пісня, опера. Але найчастіше він звертався до музики для фортепіано. Він створив чотири партити, кілька циклів дитячих п'єс: «Дитячий альбом», «Домашній зоопарк», «Маленька дитяча сюїта», «Три п'єси в До мажорі», «Театральні інтермедії» та цикл «Новелети».

Значне місце у творчості М.Кармінського займає музика для дітей. У 80-ті роки було створено цикл «Дитячий альбом». Композитор прагнув створити п'єси такі, що були б доступні сприйманню дитини. У «Дитячому альбомі» перед нами постає внутрішній та зовнішній світ дитини. Це герої дитячих книжок та казок: «Улюблена казка», «Старовинна історія», «Веселий трубач»; дитячі ігри: кумедний «Похід іграшок», чудна граціозна п'єса «Ляльки танцюють», енергійна та наполеглива «Ми граємо у дворі»; почуття і переживання дитини: гірка «Образа», сумний «Осінній день». Окрім назви, кожна п'єса має свій підзаголовок, що вказує на її жанр. Наприклад, «Ляльки танцюють» – скерцино, «Старовинна історія» – маленька балада, «Ми граємо у дворі» – етюд-галоп. Окрім художньої, ця збірка переслідує й суто педагогічну мету – опанування маленьким учнем фортепіанною фактурою.

Цикл «Домашній зоопарк» композитор присвятив онуці. П'єси мають цікаві назви: «Сумна кішка» (балетний танок на пуантах), «Жваве цуценя» (етюд), «Акваріум з дивовижними рибками» (перша кольорова прелюдія), «Мовчазний, але дуже красивий папуга» (друга кольорова прелюдія), «Порушник спокою (невідомо хто!)» (маленька вакханалія), «А засинаю я завжди з моєю улюбленою іграшкою» (колискова) та інші. Це тварини та звірята, що є навколо дитини, персонажі дитячих книжок та телепередач, навіть вигадані істоти. Драматургія циклу – це як би проходив день дитини зранку до вечора. Музична мова композитора збагачується тут звукозображувальними засобами, імпресіоністичними моментами («Акваріум із дивовижними рибками», «... Папуга»). У зв'язку з цим поширюється функція педалі, що повинна створювати звуковий простір. Від дитини тут вже потрібна техніка звукоздобуття, свобода темпу, використання *rubato*.

Серед стилістичних рис фортепіанної музики М.Кармінського найголовнішою, є домінанта мелодії, її пріоритет над гармонією. Він є прихильником мелодично рельєфних музичних образів, вважає для себе за головне створення інтонаційно правдивих та виразних мелодичних ліній, природних та ясних, що легко запам'ятовуються. Також важливою для композитора є організація форми. Тому його музиці притаманний лаконізм, афористичність музичної думки, класична вишуканість. У галузі метроритму ясно простежується тяжіння до сучасних засобів виразності. Композитор використовує перемінний розмір, синкопи, несподівані акценти, сучасні естрадні ритми.

Музична діяльність М.Кармінського є прикладом служіння розвитку національного мистецтва. Його твори, яким властива зручність та доступність виконання, продуманість і логічність голосоведення, мають значний художньо-виховний потенціал, що сприяє яскравому виявленню творчої індивідуальності молоді.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гейвандова К. Марк Кармінський. – К., 1981 – 78 с.
2. Кабалевський Д.Б. Композитор і музика для дітей: Прекрасне пробуджує добре. – М., 1976. – 59 с.
3. Музичний енциклопедичний словник. – М., 1990. — С.239
4. Спогади про Марка Кармінського. Сб. стат. під ред. Г. Ганзбурга. – Харків: Каравела, 2000. – 131 с.
5. Тишко Н. С. Марк Веніамінович Кармінський // Про тих, хто пише музику для дітей. – К., 1987 – 238 с.

Ольга МАЗУР

(м. Дрогобич, Україна)

ОСНОВНІ ПИТАННЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ ВІКТОРА КОСЕНКА У СУЧАСНІЙ МУЗИЧНІЙ ПЕДАГОГІЦІ

Українську фортепіанну спадщину, піаністичний та концертний репертуар неможливо уявити без творчого доробку видатного композитора

Віктора Косенка. Він посів чільне місце серед класиків української музики ХХ століття. Найхарактерніша властивість його творчості полягає у високому композиторському професіоналізмі, помноженому на емоційно-образну одухотвореність інтонаційного складу його музики.

Доля відвела Віктору Косенку надто мало часу для творчої реалізації його вельми потужного творчого потенціалу. Життя його загалом склалося доволі трагічно, коли вести мову про творчість: йому, одному з найталановитіших тогочасних українських піаністів, так і не вдалося здобути широкого визнання; не вдалося виконати свій Фортепіанний концерт та такі ж концерти своїх друзів – Левка Ревуцького та Бориса Лятошинського.

Сьогодні, в умовах «переоцінки цінностей», є умови з різних ракурсів поглянути на творчий доробок митця, зрозуміти перипетії формування його світогляду у дуже непростий час суспільно-політичних подій, котрі довелося пережити українцям у першій половині ХХ століття. Композиторська творчість В.Косенка з жанрово-стильового погляду відбиває певні періоди формування митця. Серед них: варшавський, петроградський, житомирський (з виїздами до Москви, Харкова, на Донбас) та київський. Кожен із зазначених періодів втілено в музичних образах швидкоплинного руху тогочасного буремного життя, нерідко позначеного трагічними реальностями.

Особливий період – педагогічна праця у Київській консерваторії, де він виявив себе як маститий піаніст, теоретик, педагог та композитор. Його фортепіанні композиції давно стали хрестоматійними в педагогічній діяльності українських педагогів-піаністів.

Особливо треба наголосити на специфіці природи національної суті композиторської думки Віктора Косенка.

Спадщина цього митця, як видається, ще донедавна розглядалась дещо однобоко. Насамперед, в українській педагогічній піаністичній думці домінує теза про складність піаністичних композицій Віктора Косенка, що нерідко абсолютно точно відповідає оцінці його творів. Певна річ, що ставитись критично до такого висновку немає сенсу.

Існує впродовж десятиліть і теза про певний мистецький космополітизм митця, або ж теза про його проросійське мистецьке кредо. В певному сенсі і такий висновок має право на існування, беручи до уваги те, що В.Косенко формувався як митець у руслі російської композиторської думки, особливо під впливом Олександра Скрябіна, творчість якого нерідко виказує певну космополітичну філософію. Тож не дивно, що такі тенденції проникли і у мистецький дух Віктора Косенка. Але такі висновки правдиві, насамперед щодо раннього етапу творчості митця.

Звертаючись до форм західноєвропейських танців, композитор створив цикли високохудожніх, досконалих за формою етюдів на національній основі. В цьому полягає їх особлива цінність. Примітно, що митець ставив собі не тільки проблему створення «етюду» як вправи для українських піаністів різного віку та рівня підготовки. Не виключено, що його звернення до традицій західноєвропейської барокової сюїтної творчості було вмотивоване тим, що композитор таким чином хотів дезавувати національний зміст своїх етюдів, оскільки, як відомо, ним маніпулювали та переслідували сталінські сатрапи.

Віктор Косенко, вміло використовуючи досвід різних епох і стилів, відкрив своїми опусами 8 та 19 першу сторінку романтичного та неокласичного типів художнього етюдів в українській музиці. Також варто зазначити, що він вперше ввів в українську композиторську та виконавську практику такий місткий художній засіб як дзвонівість, чим збагатив композиційні та звуковиражальні засоби виразності української фортепіанної музичної творчості ХХ століття.

Творчість Віктора Косенка національна за змістом і відображає реальний світ українського митця. Сьогодні є всі підстави та умови розглядати її не тільки в сенсі загальноєвропейських ідей, але й вирізнити з-поміж них глибокий національний зміст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Більчинський Л. До питання про інтерпретацію творів В.С.Косенка // Віктор Степанович Косенко: погляд з 90-х років / Редактор-упорядник К. Шамаєва. – Київ, 1997.

2. Вахраньов Ю. Фортепіанні етюди В.Косенка. – Київ: Музична Україна, 1969.
3. Курковський Г. Питання фортепіанного виконавства.: збірка статей. – Київ: Музична Україна, 1983.
4. Олійник О. Фортепіанна творчість В.С.Косенка. – Київ: Наукова думка, 1977.
5. Савицький Р. Основні засади фортепіанної педагогіки // Ред. Кашкадамова Н. – Пустомити, 1994.

Марина МІЗИНЕЦЬ

(м. Вараши, Україна)

ПИТАННЯ ПЕДАЛІЗАЦІЇ У ФОРТЕПІАННИХ ТВОРАХ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Друга половина ХХ та початок ХХІ ст. – дуже продуктивний період у розвитку української музики, у тому числі й фортепіанної. Завдяки взаємопроникненню композиторських шкіл та стилів, у фортепіанній музиці з'явилося багато цікавих творів. Нова стилістика характеризується складними інтонаційно – виразними засобами. До них можна віднести соноричку, нерегламентовану метро-ритмику та звуковисотність, імпровізаційність розвитку. У художній стилістиці українських композиторів визначаються три складові. Це – поєднання професійної творчості з музичним фольклором, використання неокласичних та неоромантичних тенденцій та включення в інтонаційну сферу джазових елементів.

Педалізація суттєво збагачує акустичними та колористичними можливостями звучання фортепіано, долаючи сухість та короткозвучність інструмента. Педалізація – це саме та галузь фортепіанної технології, де стикаються стилістичні особливості твору з індивідуальністю виконавця, особливості фактури і фізичні властивості рук, якість інструмента та стан піаніста.

Технологія педалізації на перший погляд надзвичайно проста і визначається двома параметрами – тривалістю і глибиною натиску. Однак зафіксувати це неможливо. В мистецтві педалізації існує низка

закономірностей, які необхідно враховувати. Головна умова – постійний самоконтроль. Є чітка логічна залежність: розуміння музики - слуховий імпульс – безпосереднє натискання і зняття педалі. Педалізація повністю залежить від мелодико – ритмічних закономірностей розвитку музичної тканини твору [3].

Отже, стиль українських композиторів носить синтетичний характер, оскільки в ньому поєднуються музичні тенденції минулого і сучасності.

Для викладачів фортепіанної музики відкривається безмежне поле для пошуку виразних засобів втілення нових звукових образів.

Сучасні композитори працюють у сонорній техніці – це метод композиції, що оперує темброво яскравими звучаннями – сонорами, які неможливо висотно диференціювати. Виконати сонористичний твір – досить складне завдання. Вирішення його потребує розвиненої фантазії, володіння технікою звуковидобування. Робота над засобами педалізації відіграє першочергову роль. Педаль створює особливий характер звука, незвичні акустичні ефекти, примушуючи музичній простір вібрувати як живий організм [2].

Шкала педальних нюансів в творах українських композиторів дуже різноманітна. Широко застосовується вібруюча, упереджувальна, тремолоюча педалі. Сучасні композитори використовують колористичну педаль з її чарівними барвами. У циклах І.Шамо «Картини російських художників» та «Гуцульські акварелі», у І.Карабиця в «Прелюдії №3», у Б.Лятошинського «Відображеннях» №2, №5 застосовується колористична педаль. Українські композитори розширили горизонти образної сфери, залучивши до інтонаційної сфери звукоімітуючі елементи. Звукові та акустичні можливості фортепіано дають змогу імітувати тембри цимбалів, бандури, сопілки (Л.Шукайло «Багатель» №4, М.Скорик «Партіта» №5). Виконавцю важливо відтворити об'ємне насичене звучання, відпрацювати туше та слухорухову координацію. Попереднє натискання педалі дає змогу чутливим пальцям знайти м'який безударний звук [1]. Упереджувальна педаль, утримана протягом мелодії, знімає ударність не лише з першого звуку, а й з наступних. Таке змішування обертонів може бути визначальним у

характеристиці образу. Техніка педалізації у творах сучасних українських композиторів неординарна, вона потребує від виконавця творчої фантазії, розвинутих слухових уявлень, уважного прочитання авторського тексту.

В українській музиці яскраво представлені всі жанри. Вивчення й осмислення національного музичного репертуару надає безмежні можливості не лише для виконавського, але й для духовного становлення учнів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Белікова В. В. Музика для дітей у творчості українських композиторів : Вип. 1. Музичні чарівності М. Степаненка в навчальному процесі / В. В. Белікова. – Кіровоград : Видавничий центр КіРоЛ «Україна», 2009. – 20 с.
2. Кашкадамова Н.Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах: Навч. Посібник. – Тернопіль: СМП « Астон», 1998. – 240 с.
3. Самчук С. А. Оволодіння композиторським стилем у класі фортепіано: Навч. Посібник. – Рівне: РДГУ, 2004. – 99с.

Уляна НІМЧЕНКО

(м. Дрогобич, Україна)

РОЛЬ ФОРТЕПІАНОЇ ТЕХНІКИ У РОЗВИТКУ СТУДЕНТА НА УРОКАХ ЗАГАЛЬНОГО ФОРТЕПІАНО

Сьогодні серед загалу граючих технічне знання і вміння є набагато вищим, ніж це було п'ятдесят чи тридцять років тому назад. Технічні спроможності сьогоднішніх пересічних піаністів стоять у відношенні до початку ХХІ століття як 100 до 1. Це – ніщо інше, як величезний ріст не тільки піаністичної, але і будь-якої техніки, що дає можливість людському духові висловлюватися (в ділянці музики) спонтанно і масово.

Приміряючи цю справу і ситуацію до української дійсності, мусимо визнати, що українська молодь, яка студіює піаністику (особливо ті студенти, що бажають і можуть бути професіоналами), якщо не захоче залишитися позаду загального поступу, повинна присвятити ділянці техніки велику увагу. А праця і стремління молоді базуються на знанні, досвіді та інструкціях педагогів, що мають важливе завдання підносити студентів технічно щораз вище.

Педагоги, що задумуються над створенням доцільного і всесторонньо досконалого технічного апарату свого студента, повинні остаточно прийти до переконання, що поза всіма обов'язковими проблемами звільнення відповідних м'язів і вміння втримувати рівновагу між активністю і відпруженням, вміння зосереджуватися на праці цілого апарату, поза всіма «винаходами» сучасної піаністики, все-таки головною справою, яка була гостро актуальною вже на початках піанізму, яка була істотною у Баха і Скарлатті, яка є не менш обов'язковою сьогодні, – є справа самих пальців.

Ніхто не може добре грати, якщо передусім не навчиться добре «вживати» своїх пальців. Коли кажемо, що ідеалом доброго апарату є звільнена рука і «вироблені» пальці, то під цим словом «вироблені» розуміється не що інше, як тверді, відповідно, укріплені (на кінцях), сильні, еластичні і швидкі в рухах, дисципліновані пальці. Отже, практично йдеться про те, щоб дати студенту в найбільш ранній стадії навчання і, за можливістю, в найкоротший час такі пальці, прикметами яких були б сила, незалежність, швидкість і точність рухів.

Сила пальців виробляється найкраще сильним ударом згори при одночасному підйманні наступного пальця до висоти 3-4 см. Після кожного удару настає відпруження. Принцип: темп повільний – рухи швидкі, сильні; уважно слухати динаміку тону і постійно звільняти плече і передпліччя (після удару). Студент, який вправляє щоденно одну годину, повинен щонайменше десять хвилин дуже старанно грати вправи двох пальців. Праця над групами двох пальців (весь час окремо) не повинна тривати менше, ніж два-три місяці, і має продовжуватися безперервно, якнайкраще щодо якості.

Після двох-трьох місяців праці над групами двох пальців можна починати цей сам спосіб групами по три пальці (2 місяці), чотири пальці (2 місяці) і п'ять пальців. Весь час повільно, повним тоном, рухи активні, сильні, спрямовані точно на центр клавіші. Особливу увагу треба звертати на роботу четвертого і п'ятого пальців, які творять слабшу половину долоні і мають малу можливість самостійно виконувати інтенсивні рухи.

Після вправ для окремих пальців та їх груп чергове найпотрібніше завдання – гами як технічна і музична цілість і як основа пізнання клавіатури, тональностей та гармонії. Добра підготовка гам у технічному відношенні принципово майже нічим не відрізняється від пальцевих вправ з тим, що тут треба ще додати певні рухи, які забезпечили б плинність виконання гам у майбутньому.

В кожному разі ясно, що технічно можна поставити в студента гами на відповідному рівні відносно досить швидко, але тільки при умові, що всі рухи пальців (першого пальця, долоні, зап'ястя, ліктя) будуть детально проаналізовані і пояснені на уроці, а від студента послідовно вимагатиметься їх виконання протягом значного часу у зовсім повільному темпі.

Ділянка, що готує пальці до складніших дій і розвиває їх незалежність, це – акорди, які, окрім того, є головним засобом розвитку сили та гнучкості зап'ястя, а також основою пасажів. Акорди, які треба проходити зі студентом вже на другому-третьому місяці навчання, є характерною прикметою фортепіано як багатоголосого інструменту і вносять до гри цікаві нові барви, тому студенти їх радо грають.

Матеріал акордів на першому і другому році повинен охоплювати вміння творити тризвуки з оберненнями у звичайній і розкладеній формі на всіх ступенях виконання гам, як і вміння будувати каденції від всіх трьох позицій тонічного акорду. Акорди у формі тризвуків необхідно довго грати, поки учень привикне до правильної аплікатури, що завжди є однаковим.

Студенти другого року, що мають більші руки й довші пальці, можуть починати чотириголосні акорди, дотримуючись усіх принципів, згаданих при тризвуках. І знов основною проблемою є аплікатура, бо хоч воно визначається природою руки, студенти його часто міняють.

Викладач не може ні на хвилю забувати, що має бути відповідно поставлена механіка акордів і доцільна праця пальців при опануванні ширших інтервалів.

Пасажі – це розкладені акорди, що виконуються в обсязі більше, ніж одна октава. Вже сама дефініція підказує умови доброго виконання пасажів і доцільного підходу в початковій стадії їх вивчення: спершу – розкладені

акорди, далі ж, виходячи з того, що пасажі виконуються більше, ніж на одну октаву, до них мусять бути пристосовані принципи виконання гам з тим, що положення рук, ліктя і функції першого пальця в пасажах є більшими, інтенсивнішими і тому складнішими, ніж в гамах.

Перед вивченням пасажів корисно пограти зі студентом протягом двох-трьох тижнів вправи на підкладання першого пальця, подібні як в гамах, тільки на інтервал цілої октави. При таких вправах найважливішим є надзвичайно швидкі рухи під - і перекладання, а також приготування наступних клавiш.

В процесі навчання студенти весь час набувають знання, навиків і форми технічної роботи. Необхідно навчити їх планувати свою роботу, яка ділиться на музичну та технічну. Важливо, щоб робота над технічними місцями була сконцентрованою, осмисленою. На заняттях не слід відкладати виправлення недоліків на потім. В технічній роботі повинен домінувати принцип спрощення і полегшення труднощів.

Виховання технічної досконалості у студентів – це завдання, яке необхідно ставити і вміти розв'язати.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. 2-е изд. – М., 1971.
2. Воробкевич Т. Методика викладання гри на фортепіано. – Л., 2001.
3. Игумнов К.М. О нём. – Журнал «Музыкальная жизнь», – 1973. – № 8.
4. Коган Г. О работе музыканта-педагога. Основные принципы. – М.: Музыка, 1979.
5. Либерман Е. Художественная техника пианиста. – Л., 1984.
6. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. – М., 1982.
7. Савицький Р. Основні засади фортепіанної педагогіки. – Львів, 1994.
8. Шмидт – Шкловская А. О воспитании пианистических навыков. – Л., 1985.

Дарія ПАВЛИК

(м. Дрогобич, Україна)

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО В КЛАСІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСТВА

Василь Барвінський (1888-1963) – видатний український композитор ХХ ст., блискучий піаніст, твори якого друкувались навіть у США та Японії. Працюючи в різних ділянках творчості, В. Барвінський особливу увагу приділив камерно-інструментальному ансамблю і дав перші високомистецькі зразки цього жанру в Україні. Солоспіви композитора належать до кращих здобутків пісенної лірики. Неповторно своєрідними є його обробки народних пісень – сольні і хорові. Фортепіанна творчість Барвінського, що збагатила як жанр мініатюри, так і велику форму, є яскравим прикладом глибокого проникнення у скарбницю української народної творчості [8, 19].

Музикознавець Л.Кияновська відзначає, що у становленні стилю В.Барвінського є два найважливіші естетичні джерела – вплив західноєвропейських композиторських шкіл і розмаїті естетичні тенденції тогочасної галицької художньої культури, які передбачали радикальне оновлення категорії національного [4,189]. Цьому сприяла ґрунтовна «європейська» професійна освіта, яку Барвінський здобув у Празі, перейнявши від свого педагога В. Новака, якого називали чеським імпресіоністом, традицію чеської школи – поєднання національних музичних особливостей із здобутками сучасності [2, 46].

Барвінський шукає нових засобів інтерпретації народнопісенних тем, їх осмислення в модерному стильовому контексті, тяжіє до «полістилістичної» багатозначності фольклорного тематизму в контексті різних минулих стилів, у чому відчувається вплив сецесії та символізму.

Празький період (1906–1914) – найбільш новаторський і «експериментальний» за стильовими ознаками творчості Барвінського. Серед творів: вісім прелюдій, цикл «Любов», «Пісня. Серенада. Імпровізація», Соната *Cis-dur*, «Українська сюїта», а також солоспіви на вірші Б.Лепкого «Вечором в хаті» та «В лісі», камерні ансамблі – Секстет, два фортепіанні тріо та струнний квартет, для оркестру «Українська рапсодія» та вокально-

симфонічна сюїта «Українське весілля».

Найбільш «модерними» серед усіх творів зрілого періоду (1918 – 1923) видаються солоспіви – «Сонет» («Благословенна будь»), «Пісня пісень», «Псалом Давида», які композитор трактує як своєрідні розгорнуті вокальні поеми, часто не з традиційним фортепіанним акомпанементом, а в супроводі симфонічного оркестру або інструментального ансамблю. Музична мова солоспівів виходить далеко за межі наспівності, кантилени, автор віддає перевагу драматичному речитативу, «інструменталізації» вокальної партії.

Для В.Барвінського камерно-вокальний жанр творчості став своєрідною творчою лабораторією, у якій йому вдалося знайти «небанальні форми застосування українських фольклорних інтонацій і жанрових стереотипів у контексті модерної системи музично-виразових засобів» [4, 190]. Барвінський створив всього 16 романсів. Але саме в них проявилися найхарактерніші ознаки обдарування та стилю композитора. Культ краси, властивий модерну, імпонує В.Барвінському, зумовлює багату палітру ліричних відтінків та вимогливість до поетичних джерел своїх творів. Серед авторів текстів: В.Лепкий, П.Куліш, О.Кониський, Т.Шевченко, І.Франко та Г.Гайне в українському перекладі, у чому можна вбачати спирання на принципи його галицьких попередників та М.Лисенка, який займав, як пише М.Загайкевич, «принципову позицію – однозначну й непохитну щодо статусу українського слова в музичній творчості» [6, 60]. Саме у їх творчості композитори знаходили такі ідеї та образи, які вимагали для свого втілення відповідно і нових засобів музичної виразності. Особлива увага приділяється психологічному аспекту в розкритті настроїв, що панують у кожному романсі-солоспіві [3, 132].

У романсах В.Барвінського велике драматургічне значення мають розгорнені фортепіанні вступи та заключення, а також великі імпровізаційні інтерлюдії, які наближаються до каденцій і суто інструментальні кульмінації. Цікавою є будова вокальної партії. Барвінський відштовхується від змісту поетичного тексту і орієнтується на емоційне сприйняття відповідної мелодії, вслухаючись у найменші зміни в характері тексту, підсилючи їх супроводом. Характерно, що мелодику романсів композитор розпочинає в

народнопісенному характері, але в процесі розвитку вона змінюється в ритмічному і гармонічному плані, набуває рис речитативно-мовного характеру, а всі виразові засоби зосереджуються у фортепіанній партії.

Виконання творів Барвінського вимагає від вокаліста і піаніста глибокого проникнення в текст, в настрій твору і осмислення образного змісту, тонкого художнього смаку і високого професійного рівня.

Концертмейстер повинен досконально знати вокальну партію, її технічні труднощі (особливо інтонаційні, ритмічні і теситурні), володіти багатозвучною палітрою, поліфонічною технікою, тонким відчуттям ансамблю і найменшої зміни емоційного стану соліста.

Солоспіви В.Барвінського вимагають від студента достатнього технічного та інтелектуального рівня. Тому на уроках концертмейстерства в музичному коледжі, як можемо стверджувати з власної практики, більш доступними в цьому плані та можливими для вивчення є романси «Вечором в хаті», «В лісі», «Ой, сумна, сумна темна ніченька», «У мене був коханий рідний край», «Знов весна». Розглянемо один із рекомендованих романсів.

У романсі «В лісі» (сл. Б.Лепкого) Барвінському надзвичайно м'яко вдалося передати теплий колорит осіннього пейзажу, миттєвий настрій вечірніх сутінків. Зображальна функція трьохтактового вступу і першого епізоду. Важливість виконання його на *pp*, за винятком фразових вилочок < і > в тактах 4-5 і 8-10. Фактура густа і рухлива. Для відтворення тихого приглушеного звучання необхідна ліва педаль і дуже легкі руки: ледь торкаючись клавіш, але пальцями, близькими до клавіатури, ніби «повзком», плавно переходити з ноти на ноту.

Другий епізод, прозоріший за фактурою, більш розвинений динамічно, має настрій роздуму. Початок епізоду, збігаючі зверху вниз легкі пасажі, змальовують світлий пейзаж, просвічений легким сонячним промінням. Струмки квартолей треба грати прозоро, легко, опираючись на першу ноту. В четвертому такті ритмічну зміну на $3/8$ підкреслити невеличким сповільненням, інтонуючи перші ноти тріолей, але вже в наступному такті відновити попередній рух. З 21 такту поступове *crescendo* підводить до кульмінаційних слів «Останні квітки повсихали». Піаніст перед цими

словами повинен сповільнити рух, а самі ці слова підтримати глибоким звуком, заспівати із сильним резонансом, щоб повноцінно виразити емоцію відчаю.

У наступному епізоді слід передати настрій розгубленості і задуми. Важливо витримати на одній педалі всі 8 тактів цього епізоду на глибокому басу «фа», який треба взяти дуже м'яко, але гулко, всією вагою руки, *lunga*. На його фоні репліки тріолей треба грати дуже легко, повітряно.

Заключний мажорний епізод передає спокій природи, захід сонця, нічну тишу. Висхідний рух паралельних кварт, наповнений таємничістю і мрійливою атмосферою, слід виконувати спокійно, користуючись мікродинамікою, чутливою півпедаллю та чвертьпедаллю [2, 46].

Вокальні твори В.Барвінського цікаві, складні і дуже нелегкі для виконання, тому професійні рекомендації Надії Бабинець допоможуть студентам у зрозумінні їх емоційно-художнього сприйняття і подоланні технічних труднощів [1, 2].

ЛІТЕРАТУРА

1. Бабинець Н. До питання інтерпретації вокальних творів В.Барвінського / Надія Бабинець// Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури. Статті та матеріали /Ред.упор. О.Смоляк – Тернопіль: Астон, 2003. – С.75-84.
2. Бабинець Н. Рисі імпресіонізму у вокальній творчості В. Барвінського/ Надія Бабинець// Молодь і ринок. – Дрогобич, 2009. – Березень, № 3(50). – С. 46 – 49.
3. Каралюс М. Стильові риси модерну в камерно-вокальній творчості Василя Барвінського /Марія Каралюс // Молодь і ринок. – Дрогобич, 2009. – Березень, № 3(50). – С. 132 – 135.
4. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХ ст. : [монографія] / Л. Кияновська. – Тернопіль: Астон, 2000. – С. 188–205.
5. Кияновська Л. Творчість Василя Барвінського і художні стилі ХХ ст. //Василь Барвінський і українська музична культура. – Тернопіль, 1998. – С. 15 – 18.

6. Ніколаєва-Максимчук Л. «Пісня пісень Василя Барвінського у дзеркалі питань теорії та виконавства /Лідія Ніколаєва-Максимчук //Молодь і ринок. – Дрогобич, 2009. – Березень, № 3(50). – С. 54 – 69.
7. Павлишин С. Василь Барвінський /С.Павлишин – К.: Музична Україна, 1990. – 87 с.
8. Павлишин С. Василь Барвінський – композитор, педагог-піаніст, музично-громадський діяч /С.Павлишин // Молодь і ринок. – Дрогобич, 2009. – Березень, № 3(50). – С. 19.
9. Павлишин С.С. Солоспіви В. Барвінського /С.Павлишин [Передмова] // Барвінський В. Романси для голосу у супроводі фортепіано. – К.: Муз. Україна, 1993. – С. 3.

Олександра ПАНКЕВИЧ

(м. Дрогобич, Україна)

ВІРШ Т.ШЕВЧЕНКА «ЯКБИ МЕНІ ЧЕРЕВИКИ» ТА ЙОГО МУЗИЧНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Порівняльний аналіз творів різних авторів на один сюжет чи тему є чудовим засобом для виявлення як багатогранних можливостей інтерпретації однієї і тієї ж змістовної основи, так і принципової подібності чи різниці між мистецькою індивідуальністю самих авторів. Це відноситься й до музичних творів на один і той самий текст, зокрема камерно-вокальних.

Різні композитори, звертаючись у романсах і солоспівах до одного поетичного джерела, нерідко роблять у своїх інтерпретаціях дуже різні акценти. І це стосується не лише деталей, але й самої образно-емоційної сутності поетичного твору і навіть його провідної ідеї.

Цікавим буде аналіз різних музичних версій одного з найбільш відомих віршів Т.Шевченка – «Якби мені черевики». У своїй вокальній та хоровій творчості до нього зверталися такі композитори як М.Лисенко, Ф.Колесса, А.Штогаренко, І.Шамо, М.Скорик. Існує також народна пісня на цей текст у хоровій обробці Є.Козака.

Причину такого частого звернення композиторів до вірша «Якби мені черевики» треба шукати в самій поезії. Адже тут є все, що може приваблювати композитора, викликаючи у нього в уяві яскраві звукові

асоціації та образні характеристики: образ сільських музик, які грають до танцю, лірична «сповідь» героїні і драматизм як наслідок зіставлення цих двох елементів. Крім цього, для вірша властива глибоко музична з яскравими національними ознаками форма, що типово для поезії Т.Шевченка в цілому.

Два конфліктні плани взаємодіють між собою: сценка гуляння сільської молоді та гра народних музикантів стає жанрово-об'єктивний фоном, на якому розкриваються почуття дівчини, від імені якої йде розповідь. Конфліктне начало закладене вже в першій строфі вірша і в процесі розповіді досягає кульмінації в останніх рядках. Таким чином, у вірші окреслюються ознаки динамічної тричастинності.

Композиційно до віршової схеми найближчими є твори М.Скорика і А.Штогаренка, а також Ф.Колесси. Вони обирають тричастинність, відповідну до тричастинності вірша. По-іншому питання форми вирішує М.Лисенко, використавши двочастинну побудову.

У своїй інтерпретації І.Шамо вдається до тричастинної репризної конструкції. В романсі композитора тісно сполучені між собою третя та четверта строфи вірша музично роз'єднуються. Третя строфа пов'язується з новим музичним матеріалом, а четверта – з попереднім (початковим), утворюючи тим самим репризу форми. Значимість репризи І.Шамо посилює, даючи ще додаткове проведення, ідентичне першому також з поетичного боку. У композиції І.Шамо велику увагу надає метричній пульсації, що пов'язується з танцювальним началом і є носієм об'єктивного, жанрового образу, який не змінюється від початку до кінця побудови і стає панівним у вокальному творі. Індивідуальне, суб'єктивне лише «накладається» на цю канву.

Майстерно розкриває протиставлення двох конфліктних начал Ф.Колесса. У його мініатюрі панує парний, дводольний метр, який є характерним для танцювальної стихії. Зміна метру на тридольний у словах «горенько моє» стає моментом патетики, суб'єктивної лірики.

Дуже органічне поєднання поезії й музики відбулося в солоспіві «Якби мені черевики» М.Скорика, який майстерно втілює всі образно-емоційні тонкощі шевченкового вірша. Роблячи суттєвий наголос на ритмічній

площині, пов'язаній з елементами карпатського фольклору, композитор зберігає при цьому всю силу інтонаційних і формотворчих засобів. Ознаки танцювальності з'являються одразу ж у короткому, але тематично вельми характерному інструментальному вступі. Однак, у кожному другому такті вступу приходить немов порушення заданого «танцювального нормативу» (5/8 замість 2/4). Цей процес продовжується ще з більшою послідовністю у першій вокальній побудові. Зміна метру веде до порушення тактової симетрії і танцювальний образ поступається місцем ляментозній афектації («горенько моє»). У музичній інтерпретації М.Скориком вірша акцент падає не на об'єктивно-жанровий елемент, оскільки він постійно порушується, а на суб'єктивний. Підсилення драматичних елементів досягається не лише за допомогою звуковисотних засобів (мелодичні кульмінації, ускладнена акордика), але й ритмічним пульсуванням. Скорик будує на контрастному матеріалі середню частину солоспіву, а в крайніх весь час порушує танцювальність зміною метру та зупинками на ферматах.

У композиційному сенсі близьким до структури вірша є романс А.Штогаренка, побудований за схемою АВА. У вокальній мініатюрі композитор не змінює танцювальної жанрової основи, зберігаючи протягом усього твору дводольну ритмічну пульсацію, яка стає своєрідним лейтритмом. У середню частину твору Штогаренко вводить розгорнений віртуозний інструментальний епізод, що асоціюється з картиною народного свята. Це – кульмінація твору, де музика сягає найвищого емоційного напруження. Після цього йде реприза, побудована на повторенні перших двох тривіршів (зі слів «якби мені черевики») і початкового музичного матеріалу. Такий вільний підхід до поезії Т.Шевченка сприяє посиленню лірико-психологічної лінії. Завершується романс словами «жалю завдає», що двічі повторюються на згасаючій динаміці.

У М.Лисенка протиставлення двох контрастних начал вірша відбувається завдяки проникненню в солоспів елементів баладності після танцювальних епізодів, які «зупиняють» енергію моторики і переводять звучання в лірико-драматичну площину.

Про всі ці особливості прочитання одного Шевченкового тексту різними композиторами важливо знати співакам і піаністам, які починають працювати над власним виконавським варіантом втілення безсмертної поезії Кобзаря в музиці.

ЛІТЕРАТУРА

1. Булат Т. Український романс. – К.: Наукова думка, 1979.
2. Виноградов І. Андрій Штогаренко. – К.: Музична Україна, 1973.
3. Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. – Львів: Сполом, 1998.
4. Муха А. Ігор Шамо. – К.: Музична Україна, 1978 .
5. Фільц Б. Український радянський романс. – К.: Наукова думка, 1970.
6. Шевченко і музика: Зб. Статей. – К.: Муз. Україна, 1966.
7. Щириця Ю. Мирослав Скорик. – К.: Муз. Україна, 1979.

Ганна САВЧИН

(м. Дрогобич, Україна)

КОЛЕКТИВНЕ НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ МУЗИКУВАННЯ (ЕСТРАДНИЙ НАПРЯМОК)

Естрадне мистецтво Європи має обширні традиції акордеонного виконавства, через яке естрадно-джазова специфіка – жанровість, виконавські прийоми, музичних словник проникли в академічну практику і композиторську творчість. З іншого боку, привнесення народних інструментів, зокрема баянів-акордеонів, до складу естрадних виконавських колективів, може бути зумовлене прагненням наслідування етнічного звукоідеалу (за І.Мацієвським), створенням специфічного тембрального колориту, який несе семіотичне навантаження. Наступним компонентом наявності баянів-акордеонів у колективах естрадно-фольклорного спрямування є портативність, мобільність та тембральний потенціал інструменту в умовах сценічних та пленерних виступів.

В Україні зародження естрадних ансамблевих колективів з баянами-акордеонами у складі датують від 20-х років з еволюційною трансформацією у 50-ті роки минулого століття, котрі користувались великою популярністю від ресторанів і клубів до радіо та філармоній. Відтак, репертуар спрямовувався в

сторону вокальних п'єс (солістів та вокальних ансамблів) або акомпанементу артистам інших розважальних жанрів. Формується велика кількість “Теа-джаз оркестрів”, у тому числі й жіночих [1, 46], які працювали головним чином в ресторанах і кінотеатрах, в літній час виступали в садах і парках, гастролювали на курортах колишнього Союзу.

Дослідники національного естрадного мистецтва великою мірою різняться у поглядах щодо періодизації етапів його розвитку. Так, Г.Шостак приходиться до моделі, що включає 4 етапи: процес становлення естрадної і біт-музики в Україні (1962–1969); зростання професійного рівня музикантів, створення перших українських ВІА (1969 – кінець 70-х рр.); виникнення перших українських рок-груп (1980–1986); формування національно самобутньої української масової музики (1986 – сьогодні) [4, 19]. Проте, ця періодизація є відносною і вимагає розширення з огляду на досягнення власне українського естрадного мистецтва у міжвоєнне двадцятиліття у Західноукраїнському регіоні.

М.Мозговий, досліджуючи розвиток української естрадної пісні періоду 1970-х – 1980-х років, зазначає: “... посилення фольклорної течії в українській естраді спричинилося до формування низки провідних стилеутворювальних тенденцій: опора на народнопісенну естетику з одночасним запозиченням новітніх музичних прийомів; професійна «фольклоризація» і стилізація творів суто естрадної стилістики, зокрема у жанрах рок- і поп-музики; активний перехід композиторів академічного напрямку в естраду, що забезпечило якісний стрибок у художньому рівні співацького репертуару” [2, 161].

М.Тормахова у повоєнному розвитку естрадного мистецтва України виділяє два етапи: зародження рок-н-ролу під західним впливом (у 60-ті роки ХХ ст.) і формування більш розкутого мистецтва (в середині 80-х років ХХ ст.), констатує: “Однак, як і на протязі років розвитку, так і в наш час, в естрадній музиці України залишились дві головні тенденції: наслідування західних традицій та створювання власних музичних напрямів на фольклорній основі...” [3, 9]. Натомість, у 1980-і роки ХХ ст. в Європі, а наприкінці 1990-х в естрадному мистецтві України поширився стильовий напрямок World music, що містить у собі джазову, рок- і поп-музику і використовує фольклор різних народів світу (народні шотландські, ірландські, африканські й азіатські фольклорні засади).

Цю ж позицію спостерігаємо у дослідженні джазової імпровізації В.Шуліна: “Основний шлях розвитку джазу останньої третини ХХ століття лежав через міжкультурну взаємодію ... Найбільше взаємодія досягається при контакті з культурами, що мають схожі механізми функціонування та виконавські принципи, головний з яких – імпровізаційна форма побудови та розвитку музичного матеріалу” [5, 169].

Окрім цього у естрадному мистецтві на зламі ХХ – ХХІ століть вагомим чинником стає ретромюзика з ностальгічним відтворенням традицій естрадного музикування, у якому виняткового значення набуває акордеон як тембральна складова звукоідеалу національної (етнічної) музичної культури, історико-географічний звукоідеал та звукоідеал стилю (напрямку, жанру) [5].

Яскравим взірцем однорідного естрадного колективу гармонік є “Музично-ексцентричне тріо” (Київ) яке складають три виконавці (акордеон, баян, бас-баян), що працюють в жанрі музичної ексцентрики. Зразком мішаного складу – квартет “Ретро” (Київ) у складі: баян, труба, контрабас, саксофон, що виконує танго, фокстроти, вальси, концертні інструментальні п’єси, традиційний і радянський джаз, музику з кінофільмів минулих років. Група “JEM” (Одеса) виконує балканську та циганську музику у джазовій інтерпретації, маючи у складі баян, гітара, ударні. Кавер група “Село і люди” (Харків) у складі якої балалайка, гітара, баян, ударні, виконує найпопулярніші музичні хіти всіх часів від відомих рок- і поп-груп. Інший харківський вокально-інструментальний ансамбль “Retro-band Holiday” (склад: вокал, саксофон (флейта, кларнет), клавіші (фортепіано, акордеон), бас-гітара, ритм-гітара, ударні) володіє різностилевим естрадним репертуаром: ретро-, поп-музика, хіти *disco* 1980-х, музика з кінофільмів, вітчизняна та зарубіжна естрада, джаз, блюз, латинос, фанк. Інструментальний ансамбль “3+2” Харківської філармонії що трансформувалася в ансамбль “Біс+Х” (баян, балалайка, ударні, дві домри) має у репертуарі композиції у синтезі фольк-поп-джаз (фантазії на українські, російські, неаполітанські пісні, популярну інструментальну музику, вальси, танго, фокстроти, у власних інструментуваннях та аранжуваннях). Окремий напрям вітчизняного естрадного мистецтва творять народно-інструментальні ансамблі та

оркестри при філармоніях: ОНІ “Коробейники” (Харків); “Рідні наспіви” (Київ), “Високий замок” (Львів) та ін.

Отже, в Україні естрадний напрямок колективного народно-інструментального мистецтва утворює самостійне відгалуження новітніх стильових напрямків та полікультурних синтезів, притаманних світовим естрадним тенденціям сьогодення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Баташев А. Советский джаз. Исторический очерк / [под ред. и с предислов. А. В. Медведева] – М.: Музыка, 1972. – 176 с.
2. Мозговий М. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: дис. ... канд. мис-тва: спец. 17.00.01 “Теорія та історія культури”. – К., 2007. – 175 с.
3. Тормахова В. Українська естрадна музика і фольклор: заємопроникнення і синтез : автореф. дис. ... канд. мис-тва: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». – К., 2007. – 17 с.
4. Шостак Г. Музика масових жанрів як фактор формування музичної культури підлітків: автореф. дис. ... канд. пед. наук: спец. 13.00.01
5. “Загальна педагогіка та історія педагогіки”. – К., 1996. – 22 с.
6. Шулин В. Искусство импровизации в джазе последней трети XX столетия: к проблеме звукоидеала : дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.09 “Теория и история искусства”. – Санкт-Петербург, 2007. – 191 с.

Людмила САДОВА

(м.Дрогобич, Україна)

ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ НАД П’ЕСАМИ «ПІСНЯ БОЙКА» ТА «СПІВ У ГОРАХ» З ФОРТЕПІАННОГО ЦИКЛУ «В КАРПАТАХ»

МИРОСЛАВА СКОРИКА

Серед фортепіанного доробку Мирослава Скорика особливе місце посідає цикл п’ес «В Карпатах», який обіймає чотири твори: «Пісня бойка», «У лісі», «Спів у горах», «Коломийка».

Ці п’еси створювалися у ранній період творчості композитора протягом 1959-1962 років, коли М.Скорик навчався у Львівській державній

консерваторії ім. М.В.Лисенка у класі професора Адама Солтиса. У цей період формується багато характерних ознак композиторської манери композитора, як то, наприклад, увага до народно-пісенних інтонацій та ритмів карпатського регіону, які «природно синтезуються з джазовою імпровізацією чи класичними моделями» [1, 133]. Молодий Скорик прагне випробувати себе у різних стильових напрямках. Тому у цей творчий період створено таке розмаїття різних за формою та жанрами фортепіанних та камерних з застосуванням фортепіано п'єс: Соната для фортепіано, Рондо, «Бурлеска», Соната для скрипки та фортепіано № 1 тощо.

Відкриває фортепіанний цикл «В Карпатах» п'єса «Пісня бойка». Чи не вперше фаховий композитор звертається до власне бойківського мелосу (пізніше його широко застосує у своїй творчості М.Ластовецький). Як справедливо вважає дослідниця Л.Кияновська, ця п'єса свідчить про тогочасне замилювання Скорика імпресіонізмом [1, 180]. Твір написано у простій двочастинній формі, що асоціюється з двома куплетами пісні, до того ж тема приспіву дістає найактивніший фактурний, динамічний, тембрально-гармонічний розвиток.

При роботі над фактурою даного твору, що є однією з найважливіших і складніших методичних проблем, необхідно правильно розібратися у політембральній поліфонії, точно визначити обриси головної мелодії, окремо пройти її з учнем, для кращого засвоєння, пограти у різних регістрах, транспонувати у інші тональності. При виконанні цих завдань необхідно добиватися від учня виразного інтонування основної мелодії, власне – пісні, чути її в контексті драматичного розвитку. Варто звернути на тембрально-кolorистичне забарвлення звукового матеріалу, на зміну динаміки гучності в залежності від зміни настрою в інтерпретації самої мелодії.

Мелодія пісні оздоблена пасажами, розкиданими по всій клавіатурі, в основі яких є т.зв. «довгі арпеджіо», засновані на мажорних та мінорних тризвуках, септакордах. Це створює піаністичну проблему, яку слід вирішувати, виносячи за рамки твору. Тобто учневі потрібно навчитися справно виконувати пасажі на три - чотири октави догори і вниз, як вправу,

окремо лівою рукою, потім разом з правою. Важливо зрозуміти суть педалювання у даному творі, орієнтуватися на імпресіоністичну модель.

У п'єсі «Спів у горах» композитор використовує близький до «Пісні бойка» тип фактури, просторово розімкнутий акомпанемент, мелодію, яка завуальована між пасажами. Тут також використано жанр пісні: твір має куплетну форму з повтореними приспіваними. Подібно до роботи над попереднім твором, спочатку необхідно з фактури «витягнути» основну мелодичну лінію, добитися виразного її інтонування, зрозуміти її наскрізний розвиток та належно відтворити, дотримуючись авторської динаміки гучності.

На відміну від попередньої п'єси, «Спів у горах» має кількшаровий акомпонуєчий план. Очевидно, що це пов'язано з відтворенням тембрів звучання різних карпатських народних інструментів: цимбалів, сопілок, трембіт. Примхлива ритміка, щедро розсипане авторське *rubato*, що асоціюється з імпровізаційною манерою виконання супроводу, створюють певні труднощі при засвоєнні тексту твору. Однак, щоби добитися справжньої ілюзії «вільного» виконання цього твору, необхідно дуже точно та докладно попрацювати з ритмом, застосовуючи для рахування дрібнопульсуючу одиницю, якою тут доцільно обрати вісімку.

Для кращого розуміння та подальшого відтворення усіх різнотембральних шарів фактури, на які багатий даний твір, корисно застосувати метод роботи «в ролях»: основну мелодію виконує учень, а супровід – викладач, потім – навпаки. Доцільно добре обдумати педалізацію, використовувати фактурну педаль, що об'єднує гармонічні пасажі (тембри цимбалів), та чергувати з безпедальною звучністю (тембр сопілки).

Варто звернути увагу на цікаву драматургію у цій невеликій за обсягом п'єсі, не пропустити енергетично наповнених кульмінацій, з досить активними напливами динаміки гучності, рівно ж як і відходами у зони дуже тонкої, ніжної звучності, застосувати ліву педаль тощо.

Робота над вище розглянутими п'єсами у фортепіанному класі музичних коледжів безперечно є дуже корисною для виховання творчої уяви

учнів, розвитку їхнього тембрального та поліфонічного слуху, піаністичних навичок, техніки володіння колористичною педалізацією тощо.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець./ Л. Кияновська. – Львів: «Сполом» 2018. – 590 с.

Іван СОБІЛЬ

(м. Дрогобич, Україна)

РОЗВИТОК ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ СТУДЕНТА-ІНСТРУМЕНТАЛІСТА

Зважаючи на сучасні тенденції розвитку науки, техніки, та і суспільства в цілому, традиційна система фахової підготовки майбутніх музикантів не здатна задовольнити запити сучасної мистецької освіти. Музикант, зокрема і студент-інструменталіст, зобов'язаний бути здатним до творчого осмислення музики, творів, котрі він інтерпретує. Дуже важливо виховати музиканта, здатного самостійно і творчо мислити. Творчий потенціал студента-інструменталіста – це природо відповідні та культуро відповідні можливості, які формуються й розкриваються в процесі навчальної підготовки й у подальшій його виконавській діяльності, ведуть до отримання продуктивного результату засобами мистецтва, відбиваючи основу виконавської культури [8].

За визначенням В.Воєводіна, творчим потенціалом студента-інструменталіста можна вважати універсальну якість, що відображає міру можливостей актуалізації сутнісних сил особи в цілеспрямованій художній діяльності; динамічна інтегративна особистісна якість майбутнього музиканта-виконавця, яка визначає готовність і можливість творчої самореалізації в просторі соціально-професійного життя [1].

Окрім поняття творчий потенціал, Н.Гребенюк виділяє поняття «виконавська творчість». Під цим поняттям науковець розуміє створення студентом-інструменталістом реального музично-художнього образу на матеріалі даного музичного твору, уявного композиторського задуму, виконавських виражальних засобів, інтерпретаторського мислення, театральності публічного представлення [7].

Творчий потенціал студента-інструменталіста складається із системи загальнокультурних й професійних знань, гуманітарного світогляду, на основі яких будується й регулюється його діяльність, розвиненого чуття нового, високого ступеня розвитку творчого мислення, його гнучкості, не стереотипності й оригінальності, здатності швидко змінювати прийоми дій у відповідності до нових викликів. Розвиток творчого потенціалу у студентів-інструменталістів потребує забезпечення відповідних психолого-педагогічних умов. У процесі розвитку творчості у студента велику роль відводиться розвитку творчої компетентності, яка у базується на основних структурних компонентах професійної компетентності: особистісно-розвивальному; діяльнісно-розвивальному; комунікативному; фаховому та опануванні досвіду. Показниками досягнення творчої компетентності є ціннісно-педагогічна, мотиваційна, психолого-педагогічна, організаційна, методична, дидактична, інформаційна компетенції, вербально-комунікативна, невербальна, компетенція самовдосконалення, понятійне та творче мислення [2; 6; 9].

Досліджуючи процес становлення, розвитку і формування творчого потенціалу особистості фахівця, можна виділити фактори, які суттєво впливають на особистість і відіграють значну роль у тих змінах, що відбуваються з нею. Це: мотивація діяльності і пізнавальна активність; здатність до критичного аналізу; самооцінка; дисциплінованість; цілеспрямованість; толерантність, вміння не тільки висловлювати власну думку, але й з повагою поставитися до думки іншого; образність мислення; впевненість у собі; здатність правильно визначати проблему, шукати оптимальні шляхи щодо її вирішення. Усвідомлення даних факторів, розвиток і вдосконалення особистості за цими напрямками сприяє формуванню всебічно розвинутого фахівця, студента-інструменталіста, здатного до самовдосконалення, творчого вирішення проблем і практичної реалізації своїх знань та здібностей.

На думку І.Кривохижі, джерелом формування та розвитку творчого потенціалу студента-інструменталіста безпосередньо виступає музична, зокрема музично-виконавська, діяльність. Дослідниця вважає, що творчий потенціал може проявлятися в різних напрямках. На рівні фахової підготовки творчий потенціал студента-інструменталіста знаходить своє відображення в

інтерпретації і в музично-виконавському спілкуванні з музичним досвідом людства[5].

У творчих пошуках особистість музиканта долає нові бар'єри, і цей процес супроводжується багатоманітною гамою переживань. Однак для підтримання емоційного тону виконавця потрібна надія на успіх і реальні творчі досягнення. Каталізаторами творчих досягнень постають такі цінності, як креативність, віра в себе, емпатія, енергійність і наполегливість, артистизм, рефлексивність, творча активність [1].

Мотивація творчості – це система стійких мотивів, що відображає особистісну трансформацію взаємодії соціальних та індивідуальних чинників у стійку творчу спрямованість. Мотиваційна сфера студента-інструменталіста є складною, цілісною психологічною системою, що зумовлює становлення і розвиток професійних та особистісних якостей, основою професійного і життєвого самовизначення як суб'єкта музичної освіти [3; 8].

У процесі розвитку творчої компетентності студента-інструменталіста можна виділити декілька етапів: підготовчий; діагностичний; розвивальний. Тривалим виступає розвивальний етап, який повинен забезпечуватися відповідними психолого-педагогічними засобами у освітньому процесі. Сюди входить: розвиток творчого мислення; прагнення до самовдосконалення; розвиток виконавських можливостей; мотивація до самостійного творчого опрацювання матеріалу; розвиток творчих здібностей у діяльності; розвиток фахової підготовки, понятійного мислення, розвиток розуміння музичного матеріалу, організація навчальної діяльності, забезпечення конструктивного постійного зворотного зв'язку, забезпечення мотивації до активності та креативності під час занять, тощо [4].

Моделювання особистісно-орієнтованих педагогічних ситуацій у навчальній і концертній діяльності, котрі спрямовані на пошук нового результату і заохочення до творчого відкриття музичного задуму, повинен ґрунтуватися на забезпеченні відчуття свободи, відповідальності та психологічної захищеності виконавця. Тому, що занурення у світ музики, його відчуття, усвідомлення і відтворення для кожного неповторне і динамічне, що наводить студента-інструменталіста у пізнавальну, комунікативну і рефлексивну сфери свідомості,

до межі, що визначається змістовним мисленням і ціннісних орієнтацій, розвитком емпатії і художньої інтуїції. Відтак, можна стверджувати, розвиток здатності «самостійно йти до нових узагальнень перетворювати їх результати у чинник подальшого просування у проблемно-пошуковій діяльності веде до активного розвитку мислення творчої особи» [7].

Сьогодні існує ряд різноманітних методик розвитку творчого потенціалу студентів-інструменталістів, кожна з яких допомагає певною мірою розвинути творче «Я» індивідуума. На нашу думку, одним із найефективніших методів творчого розвитку студента-музиканта виступає систематичне вдосконалення у володінні музичним інструментом, відвідування різноманітних концертів та майстер-класів, відео-перегляд та аудіо-прослуховування дотичних культурних елементів, репетицій оркестру, проведених занять у сфері педагогічної та виконавської практики.

Отже, одним із головних чинників розвитку творчого потенціалу студента-інструменталіста виступає постійне самовдосконалення та розвиток творчої компетентності особистості, всебічний розвиток та формування власної неповторності та індивідуальності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Воеводін В. Педагогічні умови становлення творчого потенціалу майбутніх музикантів-виконавців в оркестровому класі: автореф. дис. ... канд. пед. наук: спец. 13.00.02 «Теорія та методика навчання музики та музичного виховання». – К., 2007. – 21 с.
2. Волобуєва О. Творча компетентність викладача вищої школи: психологічний аспект // Вісник Національної академії Державної прикордонної служби України: електрон. наук. фах. вид. / [гол. ред. І. О. Грязнов]. – Хмельницький, 2011. – Вип. 4. [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://www.nbu.gov.ua/e-journals/Vnadps/2011_4/11vofspa.pdf.
3. Давидов М. Аспекти фахового мислення музиканта-виконавця // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвуз. зб. наук. праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / [ред.-упоряд. В. Ільницький, А. Душний, І. Зимомря]. – Дрогобич: Посвіт, 2013. – Вип. 7. – С. 93–118.

4. Клименко В. Етапи розвитку творчості // Психологічна газета. – 2007. – № 2. – С. 24–29.
5. Кривохижа І. Розвиток творчого потенціалу майбутнього вчителя музики у процесі професійної підготовки // Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Сер. : Педагогічні науки. – 2013. – Вип. 123(2). – С. 181–186.
6. Моляко В. Творчий потенціал людини як психологічна проблема // Обдарована дитина. – 2005. – № 6. – С. 2–9.
7. Петрушин В. Музыкальная психология: учебное пособие [для сред. и высш. муз. уч. заведений]. – М.: ВЛАДОС, 1997. – 383 с.
8. Сисоєва С. До проблеми організації творчої навчальної діяльності учнів // Обдарована дитина. – 2001. – № 8. – С. 2–8.
9. Тутолмин А. Становление и развитие творческой компетентности будущего учителя (на основе системного подхода) : автореф. дис. ... д-ра пед. наук : спец. 13.00.08 «Теория и методика профессионального образования». – Чебоксары, 2009. – 42 с.

Лілія ЧАЙКОВСЬКА

(м. Дрогобич, Україна)

ТВОРИ М.СІЛЬВАНСЬКОГО У ФОРМУВАННІ ПАНІСТИЧНИХ НАВИКІВ У КЛАСІ ЗАГАЛЬНОГО ФОРЕПІАНО

Друга половина ХХ століття відзначається активним розвитком української фортепіанної музики. Твори малих форм, що увійшли до авторських збірників І.Берковича, М.Сільванського, Ф.Надененка, І.Соневицького, Р.Савицького, Ф.Богданова, В.Довженка, М.Дремлюги, М.Жербіна, С.Орфеева, А.Коломійця, Ю.Щуровського, Б.Фільц, Ю.Рожавської, В.Кирейка, Ж.Колодуб, М.Скорика, М.Степаненка, І.Берковича, М.Гозенпуда, С.Шевченка, В.Дублянського, С.Павлюченка, Л.Левітової, Л.Ладиженського, Л.Грабовського, В.Бібіка, В.Подвали, В.Сильвестрова, Л.Колодуба, М.Кармінського та багатьох інших зайняли належне місце в педагогічному репертуарі середніх спеціальних музичних

закладів України. Фортепіанна творчість українських композиторів значно зросла і кількісно, і якісно. За своєю образною тематикою і широким колом виразових засобів вона піднялася на вищий ступінь і стала на рівні сучасних європейських музично-педагогічних вимог.

На 50-ті роки припадає початок плідної композиторської діяльності **М.Сільванського** (1916 – 1997). Один за одним з'являються його фортепіанні твори, серед яких: 4 фортепіанні концерти, «Українська сонатина», «Піонерська сюїта», цикли п'єс «В рідному місці» та «Пригоди барона Мюнхаузена», «Музичні замальовки за поемою М.Гоголя «Мертві душі», «Музичні картинки за твором О.Пушкіна «Казка про попа і його робітника Балду», 2 зошити прелюдій, збірник «24 п'єси для фортепіано».

Більшість мініатюр, що входять до збірника «24 п'єси для фортепіано» мають дидактичну спрямованість, разом з тим, вони відзначаються великою емоційною виразністю, рельєфністю образів, яскравою жанровістю та художньою вартісністю. Переважання в них жанрового елемента набуває особливо важливого значення для розвитку музичного мислення молодих виконавців. П'єси розміщено за принципом квінтового кола і кожна з них демонструє одну з 24 тональностей, а також має свою програму, окреслену в назві.

Розглядаючи тематичну спрямованість та жанрову основу творів збірника, слід зазначити, що в більшості з них домінують: тема природи («Світанок», «Поїзд у пустелі», «Бабки», «Лісові тіні», «Ввечері», «Весна прийшла», «Пташка та кішка», «У полі», «Ніч на річці») і елементи побуту («Оповідання», «Колискова», «Запуск авіамоделі», «Ковалі», «Жвава розмова», «До роботи!»). Є твори з танцювальною та маршовою основою («Танок», «Полька «Комарики»», «Хороводна», «Мазурка», «Вальс», «Козачок», «Марш Тимурівців», «Піонерський похід»), а також твір інструктивний («Тривога»).

У кожному з них композитор ставить певні технічні завдання. За своєю педагогічною спрямованістю п'єси збірника можна поділити, на наступні групи: п'єси на розвиток штрихової точності; на розвиток пальцевого *legato*, кантілени та мелодичної виразності; на оволодіння штрихом *staccato*; на

розвиток дрібної пальцевої техніки; на розвиток колористичного туше; на розвиток ритмічної точності; на розвиток координації рук; на відпрацювання колористичної педалі; на розвиток виконавської свободи.

Різноманітні види штриха *staccato* спостерігаються у творі «Лісові тіні». П'єса сприяє розвитку образного мислення, слухового контролю, чіткості пальців та координації рук.

Легкий, грайливий танцювальний настрій наступного твору – Польки «Комарики» автор створює за допомогою прозорої фактури, використання різних форшлагів та штриха стакато.

Виконання п'єси «Ввечері» потребує максимального пальцевого *legato*, мислення довгими фразами, вміння відтворювати на інструменті хорове звучання.

У творі «Запуск авіамоделі» велику увагу необхідно надати ретельному виконанню усіх динамічних відтінків, трелей, висхідного та низхідного *glissando*, відпрацюванню координації рук, виробленню витримки та виконавської волі.

У своєму збірнику «24 п'єси для фортепіано» М.Сільванський, свідомо наслідуючи В.Косенка, використовує всі 24 тональності, вводячи їх в педагогічну практику.

За різновидами тематичної та педагогічної спрямованості даний збірник перегукується зі збірником «Мікрокосмос» угорського композитора Б.Бартока. Певні педагогічні завдання, які необхідні піаністам для подолання тих чи інших технічних або виконавських проблем, ми спостерігаємо і в музичних картинках за твором О.Пушкіна «Казка про попа і його робітника Балду», в сатиричних музичних замальовках за поемою М.Гоголя «Мертві душі» та в циклі «Пригоди барона Мюнхаузена».

«Казка про попа і його робітника Балду» належить до творів середнього рівня складності. Вісім п'єс, чотири з яких базуються на трансформації лейтмотиву головного героя, чергуються за принципом контрастності, ілюструючи певні етапи розвитку сюжету.

Цікавим є цикл «Пригоди барона Мюнхаузена», що базується на розвитку однієї лейттеми, яка характеризує самого Мюнхаузена, адже він

розказує про себе, як про героя всіх пригод. Всі десять п'єс циклу мають свої жанрові назви: «Прелюдія», «Ескіз», «Канон», «Гавот». Перед кожною з них цитується текст, який визначає програму, що розкриває зміст п'єси.

Однак, якщо «Пригоди барона Мюнхаузена» базуються на переосмисленні однієї теми, то сатиричні замальовки «Мертві душі» будуються на розвитку багатьох тем. Композитор створює ряд портретів персонажів поеми і за рахунок відповідних засобів музичної характеристики знаходить для кожного лише йому притаманні риси.

Фортепіанна творчість М.Сільванського відзначається великою виховною і дидактичною спрямованістю. Лаконічність форми, доступність піаністичної фактури, жанрова визначеність п'єс позитивно впливають на розвиток музичних здібностей і виконавських можливостей юних піаністів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кияновська Л. Українська музична культура: навч. посіб. / Л. Кияновська. – К.: ДМЦНЗКМ, 2002. – 356 с.
2. Милич Б. Фортеп'янна література українських радянських композиторів для дітей та юнацтва/ Б. Милич. – К.: Держ. вид. обр. мист. і муз. літ. УРСР, 1961. – 104 с.
3. Муха А. Композитори України та української діаспори: довідник / А. Муха. – К.: Муз. Україна, 2004. – 352 с.
4. Олійник О. Українська радянська фортепіанна музика для дітей /О. Олійник. – К.: Наук. думка, 1979. – 108 с.
5. Савицький Р. Основні засади фортепіанної педагогіки / Р.Савицький / [ред. Н.Кашкадамової]. – Пустомити: Пустомит. рай. друк., 1994. – 40 с.
6. Сільванський М. Твори для фортепіано. – К.: Музична Україна, 1986.

*Тетяна ЮРЛОВА,
(м. Кривий Ріг, Україна)*

ФОРТЕПІАННИЙ РЕПЕРТУАР КОМПОЗИТОРІВ УКРАЇНИ ЯК НЕОБХІДНИЙ ЧИННИК ВИХОВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ УЧНІВ

Становлення нашої незалежної держави відбувається в різних сферах життя, але особливо важливим є національне культурне відродження, яке спостерігається зараз в усіх мистецьких закладах: від дитячих музичних шкіл до коледжів та академій. Особливе місце займають мистецькі школи, які є першою ланкою цього вкрай важливого процесу.

Завдання сучасної мистецької школи полягають не тільки у формуванні та розвитку професійних виконавських навичок і здібностей учнів. Пріоритетним завданням є патріотичне виховання підростаючого покоління. Повноцінне естетичне виховання дитини неможливе без усвідомлення значимості української культури, дбайливого ставлення до національної спадщини.

Українська національна композиторська школа відкриває широкий простір для виконавців на будь-яких інструментах. Тому формування репертуару учнів–виконавців та дитячих творчих колективів повинно відбуватися з перевагою творів українських композиторів. Щоденне занурювання у джерела української музики формує світогляд громадянина України нової формації, сприяє вихованню патріотизму у підростаючого покоління.

Запорукою успішного виховання юного музиканта є вмiло підібраний репертуар. Знайомі з дитинства інтонації та мотиви української мелодики надзвичайно рідні та знайомі, тому під час концертного виступу учень може максимально розкрити свої індивідуальні можливості. Позитивне емоційне ставлення дитини до вибраного твору допомагає швидко засвоїти п'єсу, працювати над нею з більшою емоційною віддачою. Обробки українських народних мелодій, твори композиторів нашої країни зазвичай подобаються учням, викликають інтерес, спонукають наполегливо працювати та врешті-решт приносять неабияке задоволення від виконання вивченого твору.

Українська фортепіанна музика – це величезна кількість різних за жанром чудових творів, безцінна композиторська спадщина від Д.Бортнянського та М.Лисенка до сучасних молодих композиторів України. Цікавою сторінкою фортепіанної спадщини є твори маловідомих композиторів XIX – першої половини XX століття І.Ласковського, А.Єдлічка, А.Гуссаковського, М.Скорульського, Н.Нижанківського, Ф.Якименка, В.Грудина. Але якісно новим продуктом стає фортепіанна творчість сучасних композиторів. Маючи витоки в давньому українському фольклорі та кращих зразках української класичної музики, сучасні композитори по-новому підходять до створення дитячого репертуару. Нове звучання отримують українські мелодії: В.Кирейко «Коломийка», А.Коломієць «Український танець», М.Лемішко «Коломийка», М.Скорик «Спів у горах», А.Штогаренко «Танцювальна», В.Довженко «Веснянки», М.Жербін «Український танець», Л.Дичко "Українські писанки", І.Шамо «Танкова», Г.Сасько «Відгомін століть», О.Білаш «Гуцульська писанка» та багато інших. Сучасний колорит творів надає українській мелодиці нового, оригінального звучання.

Щороку дитячий фортепіанний репертуар поповнюється кращими зразками в жанрах поліфонії (обробки тем українських народних пісень (І.Беркович, переклад обробок народних пісень М.Лисенка «Та нема гірш нікому» та «Ой, з-за гори кам'яної», Г.Орлянський «Павук сірий», В.Борисов «Не співайте півні» та «Іванчику-білоданчику» та інші) і крупної форми (варіації на теми народних пісень М.Сільванського, А.Мухи, І.Берковича, Н.Лагодюк, Л.Жульєвої, Г.Без'язичного та інші). Широко використовуються у навчальній практиці піаністів п'єси та етюди Л.Шукайло, М.Завалішиної, В.Кирейка, В.Ракочи, О.Білаша, В.Бібіка, В.Журавицького, Ж.Колодуб, В.Птушкіна, Л.Карпенко та інших композиторів України.

Отже, використання у навчальному репертуарі піаністів творів українських композиторів вирішує в першу чергу національно-виховне завдання, яке, безперечно, впливає на духовне становлення юного музиканта. Вирішення цього важливого питання залежить насамперед від усвідомлення викладачами фортепіанних відділів необхідності нового погляду на навчальний репертуар піаністів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Історія світової та української культури: Підруч. для вищ. закл. освіти./ Греченко В., Чорний І., Кушнерук В., Режко В. – Київ: Літера, 2000. – 464 с.
2. Козачук О. Забута музика...Забуті імена / О. Козачук. – Київ: Музична Україна, 2008. – 255 с.
3. Новиченко Л. Українська національна культура: минуле, сучасне, майбутнє./ Новиченко Л., Русанівський В., Толочко П. – Київ: Знання, 1990. – 250 с.

АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ ПЕДАГОГІЧНОЇ ДУМКИ

Анна ВЕЛИКА

(м. Дрогобич, Україна)

ВИКОРИСТАННЯ ОРФ - ПЕДАГОГІКИ В УКРАЇНІ

Час не стоїть на місці і все підпорядковується змінам, сучасна педагогіка не є виключенням. Все більше і більше в українській педагогіці розвивається та застосовується музична система німецького композитора Карла Орфа. Все більше відкривається навчальних закладів, в яких використовується система та основні принципи «Шульверка».

Часто вважають, що музику вивчають, щоб у майбутньому стати музикантами-професіоналами, адже музика потрібна кожному: вона може допомогти щось обдумати, зняти напруження, може сприяти вивченню іноземних мов, математики, дасть поштовх уяві... Карл Орф вважав, що елементарна музична грамотність необхідна кожному. Потрібно лише своєчасно обережно допомогти дитині зазирнути за двері, де живе класична музика.

От тоді дитина навчатися не лише слухати, а й чути. Музика принесе їм справжню насолоду, стане помічницею у житті. Здібності дитини розвиваються в процесі активної музичної діяльності. Правильно організувати і направити її з раннього дитинства, враховуючи зміни вікових періодів – завдання педагогів. Німецький композитор Карл Орф розробив

систему музичного виховання дітей, засновану на розвитку дитячої творчості. Карл Орф, створюючи свою музично-педагогічну концепцію, адресував її, перш за все, педагогам, що працюють з дітьми у сфері музичного виховання.

У п'ятитомному навчальному посібнику «Шульверк» Карл Орф детально висловлює свою методику, яка стимулює дитяче колективне елементарне музикування. Музична імпровізація дітей є основним методом музичного виховання в посібнику «Шульверк». Його система максимально наближена до можливостей і інтересів звичайної дитини. Невипадкова її назва – «Елементарне музикування», в якому слово «елементарне» має сенс «просте», «доступне кожному» (але не примітивне). Музикування тут розуміється як глибокий і органічний взаємозв'язок музики, руху і мови. Дитяча елементарна музика будь-якого народу генетично нероздільно пов'язана з мовою і рухом. Її Орф назвав «елементарною музикою» і зробив основою свого «Шульверка». «Шульверк» – це антологія музики для дітей, вперше видана більше 40 років тому. Вона зібрана і відібрана Орфом для співу і танців з акомпанементом ансамблю орфівських інструментів. Кожна невелика п'єса з «Шульверка» є простою партитурою, доступною у виконанні навіть маленьким дітям. Орф дуже піклувався про якість матеріалу з яким діти зіткнуться вперше, тому основу «Шульверка» склав південно-німецький фольклор. Інтерпретація фольклору – ось одна з основних ідей сучасної української педагогіки, що спрямована на орф-виховання. Основним призначенням «Шульверка» є залучення всіх дітей до музики, незалежно від їх здібностей, розкріпачення індивідуально-творчих сил, розвиток природної музичності. Створюючи «Шульверк», Орф замислював винайти музичну гру-імпровізацію, яка могла б підготувати дітей до подальшого музичного навчання і дати поштовх творчому мисленню на роки вперед.

Таким чином, система Карла Орфа побудована на синтезуванні різних видів діяльності (спів, рух, гра на музичних інструментах) за допомогою дитячого музичного музикування.

Основні принципи педагогіки Карла Орфа:

1. креативність;

2. варіативність;
3. комунікативність.

Проводячи заняття за методикою Карла Орфа, ставляться наступні завдання:

1. Поєднання креативного та імітаційних методів, які визначаються цілями кожного заняття.
2. Розвиток відчуття ритму, слуху, тактильних відчуттів.
3. Розвиток у дітей комунікативних навиків, уміння домовлятися, погоджувати свої дії.
4. Розвиток відчуття відповідальності, уміння узяти ініціативу на себе.
5. Прищеплювання уміння слухати один одного і себе не тільки під час музикування.
6. Розвиток здатності радіти успіху іншого, допомагати іншому.
7. Розвиток музичності дітей, їх емоційного світу, сприйняття музики, створення слухацького досвіду.
8. Освоєння гри на ударних інструментах, інструментах дитячого оркестру.
9. Виконання пісень, розспівок, творів мелодій на основі заданого тексту.
10. Придбання навиків гри в ансамблі (музичення).

Головне завдання таких занять – допомогти дітям в естетичній грі увійти до світу музики, відчутти і пережити її емоційно, створити передумови до формування творчого мислення, сприяти практичному засвоєнню музичних знань. Гра в оркестрі розвиває слух, відчуття ритму, уміння грати в ансамблі. Особливо, що дуже важливу увагу в концепції Орфа ми приділяємо музикуванню з акомпанементом «звучних жестів» (термін Р.Кеетман). Звучні жести – це гра звуками свого тіла: бавовна, плескання по стегнах, грудях, притупування ногами, клацання пальцями. Власне це дало поштовх для розвитку ще одного креативного напрямку в педагогіці, який є вже давно популярним у Європі – такий як body percussion. 8-9 грудня 2018 року в Києві пройшов перший міжнародний курс з body percussion «Музика Тіла», тренерами якого були відомі європейські музиканти Санті Серратоза (Іспанія), Чіро Падуано (Італія).

Сам тренінг був організований Асоціацією музичних педагогів України, на чолі з Юлею Сладковською. Юлія Сладковська – керівник центру музичного розвитку дітей «Ділі-Ділі» (16 років). Має 23 роки досвіду роботи з дітьми. Музичний терапевт, Орф-педагог, ведуча жіночого музично-терапевтичного клубу, автор проекту «Сімейні музичні табори», ініціатор та засновник інтернет-спільноти Асоціації музичних педагогів України, керівник міжнародного фестивалю «Музична креативна педагогіка» та засновник Школи Креативних Музичних Педагогів. Закінчила Київську консерваторію (КМАУ ім. П. І. Чайковського), де вивчала підходи до музичного виховання дітей, починаючи з часів Античності і до наших днів. Навчалася у фахівців з Німеччини, Іспанії, Угорщини, Словаччини, Австрії, США, Росії, України.

Не одна Юлія Сладковська займається розвитком та популяризації орфівської педагогіки в Україні. Тішить те що таких педагогів стає все більше. Ще одного із таких педагогів я б хотіла виділити – Світлану Фір (Чернігів), яка є керівником студії А-соль і яка також створила студію та є засновницею Орф - Шульверк Асоціації України. Хочу звернути увагу, що багато дошкільних закладів України вже застосовують орфівську методику для раннього музичного розвитку дітей. У 2018 році в нашому місті була також відкрита експериментальна група музичного розвитку в благодійному садочку «Ангелятко», де за основу бралися три основні методики: Ж. Далькроз, К. Орф, Е. Гордон. Орфівська методика музичного виховання стає все більш популярною з кожним роком, адже її можна застосовувати для різних вікових категорій: від 0 до 99 років. Як казав К. Орф: «в основі всього лежить барабан», тобто в основі всього лежить ритм. А ритм, як відомо, це – життя.

ЛІТЕРАТУРА

1. Орф К. Музыка для детей: рус. Версия : т.1. / сост. В.Жилин, О.Леонтьева, – Челябинск: МРІ, 2008. – 80 с.
2. Тютюнникова Т. Уроки музыки. Система Карла Орфа. Методическое пособие для учителей музыки. - М.: АСТ, 2000.

3. Тютюнникова Т.Э. Видеть музыку и танцевать стихи... Творческое музицирование, импровизация и законы бытия. – М.: Едиториал УРСС, 2003. – 264 с.
4. Элементарное музыкальное воспитание по системе Карла Орфа / Сб. статей под. ред. Л. Баренбойма. - М., 1978.

Микола ЛАСТОВЕЦЬКИЙ

(м. Дрогобич, Україна)

**СТАНІСЛАВ ЛЮДКЕВИЧ – ПЕДАГОГ
(З НАГОДИ 140-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)**

Станіслав Пилипович Людкевич (1879 – 1979) яскраво проявив себе не лише як видатний композитор, музикознавець, фольклорист, публіцист, музично-громадський діяч, диригент, але і як педагог. Мені пощастило у 1972 – 1973 роках, під час навчання на композиторському факультеті Львівської державної консерваторії імені М.В.Лисенка, прослухати у нього курс лекцій з дисципліни «Народна творчість».

С.Людкевич-педагог вражав нас, студентів, енциклопедичними знаннями, широкою ерудицією, фантастичною обізнаністю в різних сферах суспільно-мистецького життя. Його вказівки завжди були точними, лаконічними і чіткими. Діалогічний метод роботи зі студентами був спрямований на висловлення власної думки останніх, і головне, на вміння її обґрунтувати.

Станіслав Пилипович, – людина надзвичайного духовного виміру, щира, з тонким почуттям гумору, – органічно поєднав амплуа музиканта-практика, композитора та освіченого теоретика. Завжди цікавими та незаангажованими були його думки з приводу стану української музичної культури та шляхів її розвитку, оцінки різних явищ музичної дійсності. С.Людкевич постійно зберігав об'єктивну оцінку навколишнього буття, він ніколи не зважав на жодну політичну кон'юнктуру.

Педагогічною роботою С.Людкевич займався протягом майже всього свого тривалого життя, починаючи з юнацьких років. Вже після закінчення філософського факультету Львівського університету він викладав українську

мову в одній з гімназій Львова, працював викладачем теоретичних дисциплін та інспектором філій Вищого музичного інституту ім. М.Лисенка у Львові. За його ініціативою та безпосередньою активною участю були організовані філії інституту в багатьох містах Західної України – Станіславові, Стрию, Перемишлі, Тернополі, Бориславі, Дрогобичі, Самборі, Золочеві, Коломиї, Яворові. Він контролював їх діяльність та очолював іспитові комісії на перевідних і випускних іспитах, відбирав кращих учнів для участі у звітних концертах у Львові.

З 1939 р. С.Людкевич був професором і завідувачем кафедри теорії та композиції Львівської державної консерваторії ім. М.В.Лисенка. Протягом педагогічної діяльності він викладав композицію, читав музичну естетику, сольфеджію, гармонію, народну творчість та інші дисципліни.

Погляди на педагогічний процес С.Людкевич яскраво декларував у власних численних статтях: «Кілька слів про потребу заснування Українсько-руської музичної консерваторії у Львові», «Наші шкільні співаники», «Організація музичного виховання», «Критичні зауваження у справі науки сольфеджію і музичного диктанту в музичних школах», «Спроба критичного підходу до питання сольмізації та її реформи», «Про потребу реформи сольмізації», «Критичні зауваження до деяких проблем науки гармонії», «Замітки до науки гармонії» та ін. У них С.Людкевич «відстоював пріоритет за музичним вихованням, яке опирається на народні зразки, закликав до фаховості і високопрофесійного підходу в музичному вихованні, виходив із потреб вікової психології і культурних традицій свого народу» [2, 150-151].

У коло інтересів С.Людкевича потрапило й питання реформи системи сольмізації. У 1928 – 29 рр. він виступав на з'їздах педагогів-сольфеджистів, присвячених викладанню сольфеджію, які Міністерство освіти Польщі провело у Варшаві та Львові. В 1935 р. він взяв участь у Першому українському педагогічному конгресі, на якому закликав «включитися в роботу по музично-естетичному вихованню різних верств населення», акцентував на необхідності загальної музичної освіти.

Як педагога-теоретика і практика С. Людкевича цікавило широке коло проблем музичної підготовки, починаючи від навчання музики в

загальноосвітній школі, функціонування музичних шкіл, до питань викладання музично-теоретичних предметів у закладах вищої музичної освіти. Цінними є його погляди на методику викладання сольфеджіо, гармонії, ведення курсу композиції, підкреслена увага до підготовки підручників, співаників, хрестоматій і посібників з музично-теоретичних дисциплін. Знаковою стала поява його підручників під назвою «Матеріали для науки сольфеджіо і хорового співу» та «Загальні основи музики» (1913), який автор окреслив як «енциклопедичний підручник основних відомостей про музику».

В цілому, педагогічна діяльність С.Людкевича стала епохою в історії української музичної педагогіки, сприяла утвердженню професійної музичної освіти в Західній Україні, вихованню багатьох музикознавців. Адже як він зазначив в одній із статей, «1. Духове життя і розвій усіх сил народу, хоч би й у найтяжчих умовах життя – є і остане найвищим законом нації. 2. Музика й пісня як була, так і буде усе одним із головних чинників нашої культури. 3. ... наші фахові музики, як кість із кости та кров із крові народу, мусять кінець кінців знайти правильний шлях до душі і серця свого народу і примінити своє знання та мистецтво до його потреб» [1, 393].

І донині з великою вдячністю і теплом згадую чудові, незабутні лекції видатного Вчителя – Станіслава Пилиповича Людкевича.

ЛІТЕРАТУРА

1. Людкевич С. Проблема сучасної музичної культури в Західній Україні / С. Людкевич // Дослідження, статті, рецензії, виступи. – У 2-х тт. – Т. II. – [упор., ред., перекл., прим. і бібліогр. З. Штундер]. – Львів: Вид-во М. Коць. – С. 389–395.
2. Макуцька Н. . Людкевич і становлення української музичної педагогіки (період 1901 – 1939 рр.) // Станіслав Людкевич та Микола Колесса – корифеї української музики ХХ століття. – Дрогобич: Коло, 2006. – С. 148 – 152.

Наталія СЕМКІВ

(м. Дрогобич, Україна)

ПРО АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ

«Радянська музична освіта була побудована за принципом строгої уніфікації програм і суто інформативних підходів, що передбачали отримання певної суми знань, умінь і навичок – саме на це були спрямовані усі існуючі методики. Натомість проблеми індивідуального підходу, врахування структури особистості, виховання творчого потенціалу, заохочення до самостійності мислення і широкого власного вибору у сфері професійної діяльності, відповідно до нахилів здібностей, практично не ставились як основоположна мета. Творче виховання і розвиток особистості підмінявся жорстким тренінгом у вузькій обраній спеціальності» [4].

У більшості випадків учнів ДМШ виховували як майбутніх музикантів. Реалії сьогодення суттєво загострили питання професійного вибору молоддю і успішної реалізації власного потенціалу у вибраній професії. Тому, з одного боку, батьки, приводячи дитину на навчання у ДМШ, прагнуть розвинути у неї так звані «загальні здібності», тобто для загального розвитку. З іншого боку, основний акцент результату навчально-виховного процесу учнів ДМШ припадає на формування особистості учня як творчої індивідуальності, «...формує ставлення майбутнього громадянина до мистецтва і виховує освідчених слухачів концертних залів і споживачів музичної продукції» [4] і не тільки. Адже здатність творчо підходити до будь-якої проблеми чи питання є актуальною у кожній професії, не тільки у мистецькій. І успіх роботи педагога ДМШ сьогодні, як ніколи раніше, залежить від усвідомлення ним кінцевої мети – виховання гармонійної та всесторонньо розвиненої особистості. Саме це і мають на увазі батьки учнів, мотивуючи їх до занять у ДМШ, називаючи це «загальним розвитком» (такого терміну у психології немає).

Структура особистості визначає такі складові елементи як: мета, інтереси, направленість, ідеали, переконання та світогляд [8]. Тривалий час вважалось, що основним показником рівня розвитку особистості є наявність інтелектуального розуму, так званий IQ. Пригадаймо, що тести на рівень IQ

проходили і космонавти, і президенти США, і моделі на конкурсі «Міс Всесвіт». Останні десятиліття науковці доводять, що гармонійний розвиток особистості неможливий тільки за рахунок інтелекту. Тому формула особистості – це інтелектуальний розум плюс емоційний розум.

Що таке емоційний інтелект (термін ввів Пітер Саловей та Джон Майер)? Дослідники визначили його як групу ментальних здібностей:

- здатність до сприйняття і вираження емоцій;
- здатність підвищувати ефективність мислення за допомогою емоцій;
- здатність розуміти свої і чужі емоції.

Деякі науковці, наприклад, Даніел Гоулман, зазначає, що ці два розуми об'єднують різні способи пізнання: емоції підживлюють раціональний розум і надихають його на діяльність, а раціональний – облагороджує емоції і в деяких випадках забороняє їхній прояв. Ці обидва розуми, на думку науковця, строго скоординовані. Адже почуття необхідні для мислення, а мислення для почуттів [2].

У нашій культурі (на відміну від західної) поширене відношення до емоцій як до чогось стихійного, що мало піддається контролю. Насправді вміння проявляти почуття – це важливий навик, який можна і потрібно розвивати. Якщо IQ – це 20% успіху у будь-якій професії, то EQ – 80% [3].

Сучасній людині недостатньо і надоїло бути тільки ефективною. Кожна людина прагне бути щасливою. EQ допомагає досягнути внутрішньої гармонії, а сучасна теорія управління і менеджменту вважає EQ головною умовою ефективного лідерства [3].

Найпростіший та ефективніший шлях – це творчість та музична творчість, що поєднує одночасно слухання, гру, спів (інколи рух). Розвинений емоційний інтелект допомагає обробляти інформацію нелогічно, нетривіально ставити завдання і переформулювати умови, виходити за межі перереднього (структурованого) досвіду, оптимізувати індивідуальність і відкритість поведінки, краще відчувати красу і глибину навколишнього світу [2]. А це, у свою чергу, допомагає мислити якісно інакше, створює багатий емоційний словник та розвиває емпатію, самоконтроль та почуття власної гідності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Власова О.І. Педагогічна психологія: Навч. посібник./ О. Власова. – К.: Либідь, 2005. – 400 с.
2. Гоулман Д. Эмоциональный интеллект. Почему он может значить больше, чем IQ./ Д.Гоулман – М.: Манн, Иванов и Фербер, 2015. – 360 с.
3. Кект де Врис. Мистика лидерства./ Кект де Врис. – М.: Альпина Бизнес Букс, 2014. – 311 с.
4. Кияновська Л. Соціокультурні виклики сучасної педагогіки / Нариси з музичної соціології: навчальний посібник.// Л. Кияновська. – Львів: Сполом, 2011. – 192 с.
5. Макарова Л.Г. Развитие адекватного сприймания музыки у младших школьников./ Л.Макарова. – К.: Міленіум, 2004. – 84 с.
6. Мистецтво і виховання творчої особистості: Зб. Наук. Праць / Київська державна консерваторія ім. П. Чайковського / Ред. кол.: І.А. Котляревський. – К., 1988. – 108 с.
7. Психология музыкальной деятельности: Учеб. пособие для студ. муз. фак. высш. пед. учеб.заведений / Д.К. Кирнарская, Н.Н. Киященко К.В. Тарасова; под ред. Г.М. Цыпина. – М.: изд.центр «Академия», 2003. – 368 с.
8. Степанов О., Фіцула М.. Основи психології та педагогіки: навч.посібник./О. Степанов, М. Фіцула.– К.: Академвидав, 2006. – 520 с.

ТВОРЧІ ПЕРСОНАЛІЇ

Олександра ДМИТРИЄВА

(м. Дрогобич, Україна)

ВІД ФІЛОСОФІЇ ДО НАЦІОЛОГІЇ: ЗА СТОРІНКАМИ КНИГИ ВОЛОДИМИРА ГРАБОВСЬКОГО «СУМЛІННЯ ІНТЕЛІГЕНТА»

Музикознавство – наука і разом з тим частина художньої культури. Ефективність роботи науковця залежить від того, який він вчений, який музикант, наскільки він володіє словом і як поєднуються у нього ці якості. Є музикознавці, які відчують себе перш за все музикантами, які обрали між своєю музичною спеціальністю не композицію чи виконавство, а дослідження і популяризацію мистецтва, критичний аналіз його явищ.

В особі Володимира Грабовського ми вбачаємо саме таку людину, що «популяризує найкращі надбання української культури, мистецтва та музики, пропонує свій погляд на роль і функціонування мистецтва звуків у суспільстві в контексті глобалізації та інших явищ сучасності» [1, 2].

Йому належить понад 350 матеріалів (есеї, статті, рецензії та ін.), надрукованих у різних часописах, наукових збірниках – українських та зарубіжних. Він є автором та редактором-упорядником цілої низки посібників, книг, зокрема, чотирьох збірників матеріалів про Василя Барвінського, нотних видань відомих українських композиторів. В. Грабовський – автор численної кількості статей про діячів української культури та мистецтва до українських енциклопедій ЕСУ – «Енциклопедія сучасної України» та УМЕ – «Українська музична енциклопедія».

Крім наукової роботи необхідно відзначити надзвичайно широку та інтенсивну громадську діяльність В.Грабовського. Протягом багатьох років він є головою Дрогобицької організації НСКУ, членом правління НСКУ, головою конгресу української інтелігенції Дрогобиччини, членом президії Львівської організації товариства «Бойківське етнологічне товариство», Дрогобицької міжрайонної організації «Просвіта» ім. Т.Шевченка.

З його ініціативи у Дрогобичі з 1993 року проходить фестиваль української музики «Струни душі нашої». Окрім цього він є активним

організатором творчих зустрічей, авторських концертів у Дрогобичі сучасних українських композиторів.

Систематично бере активну участь у наукових семінарах, конференціях з культурологічних та мистецтвознавчих питань, що відбуваються в Україні і за кордоном.

Нещодавно, у 2018 році видана книга В.Грабовського «Сумління інтелігента», витончений смак оформлення якої немов би відповідає суті її назви. Вона являє собою збірник, у якому представлені матеріали культурологічного і мистецтвознавчого характеру, написані і опубліковані у різних роках, але зберігають актуальне значення і сьогодні. Як зазначає сам автор: «Певна різножанровість збірника – статті, нариси, есеї, об'єднана темами, що не втратили актуальності. Ці матеріали були опубліковані в наукових спеціалізованих та науково-популярних часописах у 2000-х роках. Частина статей мають філософсько-естетичне спрямування, торкаються теми націоналізму, тоталітаризму, проявів імперського шовінізму» [1, 350].

Надзвичайно високу оцінку книзі дає у вступі, який має влучну назву «У пошуках власної сутності», доктор філософії, провідний науковий співробітник ІМФЕ ім. М.Т.Рильського НАН України Валентина Кузик: «Оглядаючи представлений у книжці «Сумління інтелігента. Статті, нариси, есеї» доробок знаного далеко за межами України музикознавця Володимира Грабовського, розуміючи, що саме ця людина ... виявила себе в написаних рядках і як фаховий музикознавець-історик, і як культуролог та соціолог, і як глибокий філософ, який прагне усвідомити суть непростих явищ духовного й творчого начал у людині, насамперед особистості мистця» [1, 5].

У збірнику вміщено 20 праць, вже сама назва яких, говорить про широкий діапазон творчих інтересів В.Грабовського. Велике враження справляють філософські роздуми автора, викладені у двочастинному есеї «Сумління інтелігента» про феномен інтелігенції, її історію, місце і роль, її сутність і призначення, про позитивні і негативні сторони.

Із зацікавленням дізнаємось про систему поглядів стосовно інтелігенції відомого мислителя Фрідріха Ніцше, великого гуманіста, теолога, лікаря, музиканта Альфреда Швайцера, знаного філософа Романа Інгардена,

філософа Сергія Франка. Знайомимось з проблемами, що стоять перед українськими інтелігентами, про які автор говорить: «І Дмитро Донцов, а до нього Іван Франко вичерпно охарактеризували суть української інтелігенції. Справедливо критикуючи її, вони вказували на її за давні хвороби, що викликані об'єктивними чинниками, передовсім, бездержавністю. Одна з найголовніших з них це – малоросійство, і нині воно як поширена хвороба, все ще перебуває в стадії далекій від вилікування... закорінені і майже незмінні залишаються основні симптоми-стереотипи: «фатально закорінилося майже переконання, що малорос – то, мовляв неосвічений, примітивний, недорозвинений українець без національної свідомості; словом, як то кажуть, темна маса» [1, 42].

Окремо читаємо висловлювання про галицьку інтелігенцію: «Щодо сучасности і теперішнього внеску галичан-інтелігентів до втілення «української мрії» (вислів В.Грабовського), то її ще не вдалося втілити, не зважаючи на великі зусилля окремих нинішніх інтелектуалів... в багатьох ділянках суспільного життя малоросійство є дуже поширеним в Галичині» [1, 44].

Важливою сторінкою творчої діяльності Володимира Грабовського є співпраця з польськими часописами, а також знайомство і спілкування з провідними діячами польської музичної культури, що спричинило вміщення на сторінках цієї книги низки цікавих статей: «Філософія музики Богдана Поцея», Енциклопедія звука Про книгу о. Анджея Зволінського. «Звук у просторі суспільства», «Присутність Богуслава Шеффера», «Феномен особистості. До 80-річчя Кшиштофа Пендерецького», «Про композитора Анджея Нікодемівича», де висвітлюються різні аспекти творчості і діяльності, а також філософсько-естетичні погляди цих видатних особистостей. Така співпраця є важливою, необхідною і корисною, бо формує у свідомості людей імідж культури сусідньої держави.

Вагоме місце у науковій збірці Володимира Грабовського займає цикл статей, присвячених дослідженню української музики, в яких він розглядає такі важливі теми як «Філософські засади музикознавства та українська музика першої третини ХХ сторіччя». Аналізуючи історичні обставини,

висловлює важливу думку про те, що всупереч «припущенню» ніби українська музика «... обходила без зіставлень, узагальнень, пояснень з позиції філософії мистецтва взагалі та філософії музики, зокрема, ... українську музичну творчість слід розглядати в контексті філософського мислення, тобто як виразницю найвищих злетів людського духа, породжену українськими авторами. Тим паче, що українська музична культура, навіть у далекому минулому давала унікальні приклади «поєднання музики» з філософією. Постає Григорія Сковороди тут є показовою» [1, 176].

У наступних дослідженнях автор зосереджує увагу на питанні націології та дає характеристику діяльності Миколи Лисенка, саме в контексті націології, а також ґрунтовно розглядає роль, місце і значення діяльності Станіслава Людкевича та Василя Барвінського у розвитку української музичної культури в культурологічному аспекті.

На завершення хочеться відзначити наступне: висока культура мови, глибина думки, здатність до широких узагальнень та ґрунтовних висновків, ерудиція автора – вражають.

Збірка Володимира Грабовського «Сумління інтелігента» – це вагомий внесок у музикознавчу науку. Вона є цікавою не лише для науковців, але й для педагогів та студентів музичних навчальних закладів і для всіх, хто цікавиться історією мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Грабовський В. Сумління інтелігента. Статті, нариси, есеї / Володимир Грабовський // Дрогобич: Посвіт. – 2018. – 352с.
2. Зиморя М., Юрош О. Улюблене дерево Володимира Грабовського плодоносить для всіх / Микола Зиморя, Олена Юрош // Галицька зоря, 20 листопада, 2003.– С.3.
3. Німилович О., Філоненко Л. Служіння музиці: творчі обрії Володимира Грабовського/ Олександра Німилович, Людомир Філоненко// Молодь і ринок / Упор. М.Вачевський. – Дрогобич: Коло. – 2009. – №12. – С. 42-46.
4. Німилович О., Філоненко Л. Нестримність музичної стихії Володимира Грабовського/ Олександра Німилович, Людомир Філоненко// Українська музика: ЛНМА ім.М.Лисенка. – 2013. – № 3. – С.83-88.

Зоряна ЛЕЛЬО

(м. Дрогобич, Україна)

МУЗИКОЗНАВЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ЛЮБОМИРИ ЯРОСЕВИЧ

Музикознавство – одна з важливіших галузей, що сприяє розвитку музичного мистецтва в цілому. Українське музикознавство дещо відставало в часі від західноєвропейського. Відтак, першою українською науковою працею – музично-теоретичним трактатом можна вважати «Музикійську граматику» («Граматику пѣнія мусикийского») XVII ст. Вкрай інтересивного розвитку українська музикознавча думка досягла лише на кінець XIX – початок XX ст., коли з'явилися етно-музикознавчі праці М.Лисенка [3], К.Квітки, Ф.Колесси [2], В.Гошовського [1], С.Людкевича.

В часи незалежності України А.Муха відмічає: «розширення, розосередження і кількісне зростання музикознавчих надбань» [6,72]. Серед відомих науковців: Н.Герасимова-Персидська, О.Цалай-Якименко, М.Черкашина-Губаренко, М.Загайкевич, А.Терещенко, О.Самойленко, Л.Корній. На західноукраїнських теренах окремі галузі української музики досліджують: С.Павлишин, Л.Кияновська, О.Козаренко, Л.Яросевич, Н.Савицька, Л.Філоненко, О.Німилович та інші. З цієї низки можна окремо виділити ім'я Любомири Яросевич, яка все життя віддавала служінню науці, громаді, вихованню молодого покоління музикантів.

Актуальність статті полягає в тому, що постать та науково-музикознавча діяльність Любомири Яросевич ще не знайшли належного висвітлення та вивчення в українському музикознавчому просторі.

Мета даного дослідження – окреслити основні віхи музикознавчої діяльності представниці західного регіону Любомири Яросевич та виявити їх практичне значення.

У 2017 минуло десять років, як відійшла у вічність Любомира Володимирівна Яросевич – музикознавець і педагог, науковець, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії музики ЛДМА ім.М.Лисенка (нині Національної), активний музично-громадський діяч, заступник голови товариства «Надсяння» у Львові. Джерелом основної інформації про неї є

численні спогади рідних, друзів, колег, учнів та колективу співробітниць музично-меморіального Музею Соломії Крушельницької, упорядковані Роксоляною Пасічник [7]. Детальна бібліографія, що вміщена у виданні, допомагає визначити всі сфери діяльності Л.Яросевич. Численні публікації в різних джерелах та виступи на конференціях зафіксовані тут у хронологічному порядку. Важливим є перелік літератури про Л.Яросевич. Найповніше у цьому виданні її образ представлений у спогадах близької приятельки – Богдани Фільц.

Не заглиблюючись у біографію, варто відзначити ґрунтовну і фахову освіту Любомири Володимирівни: навчання у гімназіях Варшави та Ярослава, Станіславському музичному училищі, Львівській державній консерваторії, аспірантурі при Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т.Рильського Академії наук України та захист кандидатської дисертації «Леся Українка і музика: музика поезії, поезія в музиці». Але, головним чином, у професійному формуванні майбутнього музикознавця-педагога слід відзначити вагомий роль батька – Володимира Мелеха, професора музики, педагога і великого пошанувача української культури – поезії та народної пісні. Саме він прищепив дочці патріотичне виховання, читаючи Т. Шевченка, плекав національне самоусвідомлення і постійно скеровував її у подальшому дорослому житті.

Ще в роки навчання у Львівській консерваторії Ярославич проявила себе надзвичайно діяльною, очолюючи Студентське наукове товариство, в той час, як Б.Фільц – Творчу секцію при ньому. Ця їхня співпраця згодом вилилася у спільних проектах. Так, Ярославич долучилася до організації ювілейних концертів з нагоди 50-річчя Б.Фільц, що проходили в 1982 році у Львові, Києві та Дрогобичі. У наступні десятиліття були подальші виступи в Дрогобичі: присвячені І.Франкові (2006), в складі делегації I Міжнародного музичного фестивалю «Музика українського зарубіжжя».

Важлива сторінка творчості Ярославич пов'язана з просвітницькою діяльністю не лише в Україні, а й за кордоном, зокрема, у Польщі. Вона була активним учасником – культурних імпрез у Перемишлі (90-ті роки): II Фестивалю бандурної музики, 100-річного ювілею Української державної

чоловічої гімназії. Також її численні публікації стосуються історії музичного життя Перемишля довоєнного часу.

Серед музикознавчих досліджень особливої уваги заслуговують: фахові рецензії до творів композиторів і навчальних програм; анотації до концертів-лекцій (доповідь про досягнення видатних українських співаків на різних європейських сценах); виступи на конференціях, наукових сесіях НТШ. Вагоме місце посідають глибокі наукові дослідження про композиторів, спрямовані на популяризацію українського музичного мистецтва західних регіонів. Це – нариси про: М.Вербицького, Г.Топольницького, Н.Вахнянина, Ф.Колессу, С.Людкевича, а також відомих виконавців-інструменталістів. Окрема сфера її діяльності – це вшанування пам'яті Михайла Вербицького у с.Млини і Станіслава Людкевича у Ярославі та ініціатива створення Музею С.Людкевича, як філії Музею С.Крушельницької у Львові в 1995 р.

Основний предмет досліджень Л.Яросевич – історія української музики, яку вона викладала в консерваторії і знала всі упущення та проблеми, пов'язані з методичним забезпеченням навчального процесу. Тому її останньою великою і значною роботою в цій галузі був навчальний посібник «Українська музична література від найдавніших часів до першої половини ХХ ст.» [8,184]. Перша частина і перша книга другої частини [4,147] були видані, а вона продовжувала працювати над подальшими. Посібник займає вагоме місце, адже, це – одне з перших видань часів незалежності, де представлений великий розділ, присвячений діяльності композиторів «Перемиської школи». Він написаний доступною мовою і ґрунтується на фактичному матеріалі в контексті з історичними подіями. Цінність в тому, що це не адаптований попередній матеріал, а повністю нове бачення музичного мистецтва в дусі національного відродження вільної молоді держави. Посібник є незамінним на уроках історії української музики чи музичної літератури і рекомендований для викладачів та студентів вищих і середніх музичних навчальних закладів, а також для всіх зацікавлених.

Отож, окрім високої фаховості, музичного професіоналізму, ентузіазму, правдивої оцінки подій, логіки й ясності у викладанні думок Любомира Яросевич була особистістю кристально чистої совісті, із загостреним почуттям справедливості, національної гідності і власними переконаннями. Із спогадів Олександри Бонковської звернемо увагу на високі людські якості: «У цій дивовижній жінці мене вражало все: її освіченість та глибока ерудиція, палка, іноді вибухова емоційність, тонка інтелігентність і якась особлива цілісність натури» [7, 51]. Однак, дана розвідка є лише загальною спробою і не розкриває всього обсягу інтересів та широти наукової і культурно-просвітницької діяльності Л.Яросевич.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гошовський В. У истоков народной музыки славян. Очерки по музыкальному славяноведению. – Москва: Советский композитор, 1971. – 304 с.
2. Колесса Ф. Українські народні думи. Перше повне видання з розвідкою, поясненнями, нотами і знімками кобзарів. – Львів, 1920. – 355 с.
3. Лисенко М. В. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм. – Київ: Мистецтво, 1955. – 87 с.
4. Музичне мистецтво України у ХІХ столітті. Навчальне видання. – Ч. 2. Кн. 1: / Авторський колектив під кер. Л.В.Яросевич. – Тернопіль: Астон, 2002. – 147 с.
5. Муха А. Композитори України та української діаспори: довідник. – Київ: Музична Україна, 2004. – 352 с.
6. Муха А. Сучасне українське музикознавство: тенденції розвитку/ А.Муха// Матеріали до українського мистецтвознавства. Вип. 3. – 2003. – С. 72 – 76.
7. Пам'яті Любомири Яросевич: спогади і матеріали / упорядник Р.Пасічник, редактор В.Пасічник. – Львів: Растр – 7, 2017. – 103 с.
8. Українська музична література від найдавніших часів до початку ХІХ століття. Навчальний посібник. Ч. 1 / Авторський колектив під керівництвом Л.В.Яросевич. – Тернопіль: Астон, 2000. – 184 с.

Лариса СОЛОВЕЙ

(м. Дрогобич, Україна)

ЯРОСЛАВ БОДАК – ЖИТТЯ МИСТЦЯ І ЛЮДИНИ (ДО 85-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)

Ярослав Бодак – український музикознавець, педагог, етномузиколог, дослідник лемківської культури та історії, член Національної спілки композиторів України, магістр педагогічної освіти.

Цьогоріч виповнюється 85 років від дня народження Я.Бодака і три роки, як він відійшов у вічність (17 лютого 2016 року). Ярослав Антонович прожив тривале і нелегке життя, мужньо переносив усі труднощі, які випали на його долю.

Народився Я.Бодак 13 квітня 1934 року в лемківському селі Вапенне Горлицького повіту, Краківського воєводства (Польща) у багатодітній інтелігентній сім'ї. Батько – Антон Бодак – освічена людина, музикант за покликанням, майстерно грав на скрипці, був регентом церковного хору. Саме завдячуючи батькові, Ярослав підбирає на слух мелодії, опановує техніку гри на скрипці.

1945 рік. Родина Бодаків виселена із Лемківщини і депортована у Луганську область (село Біла Гора Лисичанського району). Певний час проживають на Тернопільщині, згодом перебираються у Борислав.

Наприкінці свого життя Я. Бодак розповість про усі жахіття суспільно-політичних катаклізмів тоталітарних режимів, які випали на долю не тільки лемківського народу, у біографічній повісті «За чужими кордонами». Повість побудована на реальних фактах з елементами художнього допису [1].

Навчається у Дрогобицькому нафтовому технікумі, стає студентом-заочником Московського інституту нафти й газу. Працює у нафтовій промисловості міста Борислава.

У 1958 році Ярослав вступив на фортепіанний відділ вечірньої музичної школи. Любов до музики, вроджений музичний талант, підтримка прекрасного фахівця-педагога Ірини Миколаєвич, скерували його до здобуття професійної музичної освіти у Дрогобицькому музичному училищі.

З відзнакою закінчує два відділи – диригентсько-хоровий та музично-теоретичний.

У 1967–1972 роках Ярослав Антонович навчається на композиторському відділі Львівської державної консерваторії ім. М.Лисенка (клас видатного етномузиколога Володимира Гошовського). Його дипломна робота «Лемківське весілля на Горличчині» була удостоєна Першої премії і золотої медалі на Всесоюзному конкурсі студентських наукових робіт у Москві. Рекомендована Мирославом Скориком до видання окремою науковою працею у галузі етномузикознавства.

Майже півстоліття (1967-2016) Я.Бодак незмінно працював викладачем музично-теоретичних предметів у Дрогобицькому музичному училищі (тепер – музичний коледж імені Василя Барвінського). Викладач-методист, завідувач відділу теорії музики.

Надзвичайно висока ерудиція, вроджена інтелігентність, навіть шляхетність, самовідданість справі, чудова природна і вихована музикальність, зацікавленість всім, що оточує людину, поважливе ставлення до своїх колег та учнів – це далеко не всі особистісні риси, якими природа щедро наділила цю розумну і добру людину.

Учні Ярослава Антоновича стали викладачами мистецьких закладів, відомими музикантами, музикознавцями, вченими, які працюють у різних престижних музичних закладах України та за кордоном. Серед його учнів: Ольга Бенч, Богдан Сюта, Роман Стельмащук, Володимир Сивохіп і майже всі викладачі музично-теоретичного відділу коледжу ім. В. Барвінського.

Я.Бодак – автор програм, підручників і посібників з музичної літератури та фольклору для викладачів початкових і середніх та вищих навчальних закладів культури і мистецтв України [5,6].

Як відомий етномузиколог, активно приймає участь у міжнародних форумах, науково-практичних конференціях із проблем етномузикознавства, історії музики. Його доповіді викликали велике зацікавлення науковців, істориків, етнографів.

Все життя Я.Бодак збирав і досліджував традиційну музичну творчість лемків у контексті її місця в українському фольклорі крізь призму сучасної

етномузикології. Він зібрав більше тисячі зразків, а 660 пісень різних жанрів із території колишньої Лемківщини записано від унікальної лемківської співачки Анни Драган (1903-1986), яка після депортації проживала в Бориславі. Ці пісні стали основою його унікального дослідження «Лемківщина моя мила... Пісні Анни Драган з галицької Лемківщини» [4].

Музикознавчі праці, статті, розвідки Я.Бодака визначаються високим науковим рівнем і є унікальними в своєму роді: «Весілля на Лемківщині», «Лемківські народні пісні», «70 лемківських весільних обрядових пісень», «Типи лемківських ладкань Горличчини», «Русини-лемки – нащадки білих хорватів (етномузикологічне підтвердження гіпотези)», «Авторські пісні Анни Драган» та інші [8, 267].

Остання монументальна праця, «лебедина» пісня Ярослава Бодака – «Історія західноєвропейської музики від найдавніших часів до XVII століття» стала першою спробою створення українськомовного навчального видання з історії зарубіжної музики. Достойне завершення творчого життя талановитої людини, яка присвятила його служінню музиці, народу, Україні.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бодак Ярослав. За чужими кордонами / Ярослав Бодак //Повість. – Дрогобич: Посвіт, 2016. –288с.
2. Бодак Я. Історія західноєвропейської музики від найдавніших часів до XVII століття: навчальний посібник / Ярослав Бодак [ред.: Я.Кеньо, З.Лельо, Б.Пиц]. – Дрогобич: Коло, 2017. – 280 с.
3. Бодак Я. Лемківська сторінка / Ярослав Бодак // Наше слово. – №39, 25 вересня 2011.
4. Бодак Я. Лемківщина моя мила... Пісні Анни Драган з галицької Лемківщини /Ярослав Бодак. – К. : Український рейтинг, 2011. – 372с.
5. Бодак Я. Українська та зарубіжна музичні літератури. Програма для музичної школи, музичного відділення початкового мистецького навчального закладу(школи естетичного виховання) /Ярослав Бодак. – Вінниця: Нова книга, 2008. – 232с.
6. Бодак Я., Соловей Л. Українська та зарубіжна музичні літератури: Методичний посібник-конспект для викладачів початкових і середніх

- навчальних закладів культури і мистецтв України /Ярослав Бодак, Лариса Соловей. – Вінниця: Нова Книга, 2011. – 304с.
7. Грабовський В. С. Бодак Ярослав Антонович /Володимир Грабовський // Енциклопедія сучасної України / НАНУ. – К., 2004. –Т. 3. – 696 с. – С. 159.
8. Грабовський В. Лемки – білі хорвати: пошуки й знахідки Ярослава Бодака / Володимир Грабовський // Етногенеза хорватів і Україна. Матеріали Міжнародної наукової конференції: 11-12 травня 2011 року, Дрогобич – Трускавець – Дрогобич: Коло, 2013. – 352с.
[http://new.ddmu.org.ua/2016/02/25/Ярослав Бодак – музикознавець, педагог, фольклорист, композитор. Посмертна згадка /](http://new.ddmu.org.ua/2016/02/25/Ярослав_Бодак_–_музикознавець,_педагог,_фольклорист,_композитор._Посмертна_згадка/)
9. [http://new.ddmu.org.ua/2016/03/15/Відійшов у вічність Ярослав Бодак /](http://new.ddmu.org.ua/2016/03/15/Відійшов_у_вічність_Ярослав_Бодак/)

Оксана ШТУРКО

(м. Дрогобич, Україна)

МУЗИКА БУЛА ЇЇ ЖИТТЯМ

(ДО 85-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ЗВЕНИСЛАВИ СТЕРНЮК)

Цього року виповнилося б 85 років з дня народження в.о. доцента Звенислави Левицької-Стернюк – представниці львівської фортепіанної школи, Вчителя з великої букви, тонкого музиканта і одухотвореної і світлої особистості.

Уродженка Коломиї. Походила з високо інтелігентної і освіченої родини – батько був директором Маслосоюзу, мама – випускниця Ягельонського університету. Сім'я виховувала трьох доньок, яким дала вищу музичну освіту. В Коломийській музичній школі в той час фортепіано викладала Євстахія Ласійчук, вихованка ВМІЛ, яка підготувала до вступу в училище ряд знаменитих в майбутньому людей – Ярему Якуб'яка, Любов Станкевич і сестер Левицьких. Після закінчення Коломийської музичної школи, Звенислава Левицька вступає на третій курс Львівського музичного училища до класу яскравої представниці пізньоромантичного піанізму Володимири Божейко, а в 1953 році продовжує навчання в Львівській консерваторії в класі Людмили Уманської – учениці А.Янкелевича і

С.Фейнберга. В цей час в Людмили Уманської навчались Маріанна Волковська, Олег Криштальський, Тетяна Лагола.

Ще в студентські роки Звенислава працювала в класі професора Д.Лекгера, акомпануючи твори Л.Бетховена, Й.Брамса, П.Чайковського, К.Сен-Санса, М.Моцарта, М.Равеля студентам: Б.Которовичу, Д.Вайцнеру, Б.Каськіву, Л.Чайківській. Неодноразово виступала з ними на міжнародних конкурсах. Тонка звукова палітра, агогічна гнучкість, дотримання певних стилістичних засад, були сильними сторонами її концертмейстерської майстерності. Після закінчення навчання З.Стернюк запропонували залишитись в консерваторії концертмейстером в класі проф. Д.Лекгера. Згодом вона переходить на кафедру спецфортепіано. Від другої половини 50-х років на фортепіанну кафедру приходять нові молоді викладачі – О.Криштальський, М.Крих, О.Шпот, М.Тарнавецька, Г.Руденко і З.Стернюк. Більшість з них були учнями Л.Уманської, О.Ейдельмана, Г.Нейгауза, І.Крих. Старі львівські традиції фортепіанної школи збагатились новими віяннями.

Викладацька робота З.Стернюк тісно пов'язана з концертною діяльністю. Створюється фортепіанний дует двох сестер – Лесі Левицької і Звенислави Стернюк. Сестри грають твори різних жанрів і стилів – Й.Брамс «Квінтет», Мійо «Скарамуш», С.Прокоф'єв «Попелюшка». З особливим замилюванням виконують твори композиторів-імпресіоністів: М.Равеля «Вальс», К.Дебюссі «По білому і чорному» п'єси В.Лютославського і ін.

Любов до студентів, високий професіоналізм, скрупульозність в роботі, надзвичайна працездатність, інтелігентність і тактовність – основні риси викладача З.Стернюк. Головні педагогічні засади її діяльності – безапеляційність прочитання всіх деталей авторського тексту, змістовне інтонування музичної тканини, тонка звукова градація, переконливе трактування змісту і образу, дотримання стилю, значна увага до партії лівої руки, мистецька і жива педалізація. Любов до композиторів – імпресіоністів вимагала творчих пошуків якості звуку, його колористики, різнометрового звучання реєстрових фарб, специфічного дотику до клавіш. В цей час майже всім педагогам були властиві риси романтичного академізму – висока піаністична майстерність, врівноважені контрасти, підпорядкування емоцій

логіці, ідеально вирівняні пальцьові пасажі *perle*. Всі завдання мали коригуватись слухом, в усьому мала бути технічна майстерність і мистецька міра.

Викладач ретельно підходила до вибору репертуару, безпомилково враховувала індивідуальні особливості студентів. Зберігається зошит, в якому записані програми всіх студентів, узагальнений список творів для малої руки. Вже будучи важко хворою, Звенислава Стернюк продумала і написала програму своїм першокурсникам на 5 років наперед.

Висока ерудиція, кропітка самоосвіта, пошук нових форм і методів вирішення тої чи іншої технічної проблеми, ідеальне вивчення акомпанементів – це ще одна грань її професійних якостей.

Не все так гладко було в біографії молодої піаністки. В 70-ті роки в зв'язку з гонінням греко-католицької церкви, прізвище Стернюк зіграло негативну роль. Свекор і його рідний брат були відомими греко-католицькими священиками. Тому переслідувань зазнала вся сім'я. Звениславі запропонували розлучитись. Після відмови, вона перейшла на дівоче прізвище.

Сім'я З.Стернюк була її вірним тилом. Це були однодумці. Адже чоловік Звенислави, Ігор – в минулому альтист, син – художник, гордість мами – донька Оріся, піаністка. Любов до природи, до життя, головною дійовою особою якого було мистецтво, створювало неперевершену атмосферу їхньої оселі. Для студентів вони були зразком ідейно наповненої галицької родини.

Коротким було її життя. Багатьох студентів могла б вона випустити в світ, але доля розпорядилась по іншому. З.Стернюк належала до покоління високоморальних, високопрофесійних митців, часто скромних і непретензійних, які досягли високого мистецького рівня і передали свої знання обдарованій молоді, не думаючи ні про оплату, ні про високі регалії.

Їхній слід не має права загубитись в історії.

Сьогодні учні З.Стернюк працюють на різних рівнях, але всіх їх об'єднує високий професіоналізм і в своїй сфері вони створюють міцне підґрунтя для розвитку українського фортепіанного мистецтва. Учні

З.Стернюк: О.Майчик – професор, Заслужений діяч мистецтв, проректор Львівської національної музичної академії ім. М.Лисенка; О.Владиславська – провідний концертмейстер Львівської національної філармонії; О.Німилович – доцент Дрогобицького державного педагогічного університету ім.І.Франка, викладачі музичних коледжів – Л.Бабицька, Х.Антків, Н.Слободян, Л.Луцишин, Л.Курчик (Стецик), Н.Семенова, Л.Колоч (Тихан), О.Миськів, О.Дячинська (Штурко), Л.Цьомик, Л.Свистун (Шпанер), Н.Несьодова (Медведева), провідні вчителі музичних шкіл України: І.Прокопчук, О.Куркевич (Сивохіп), З.Прокоп і багато інших.

ДАНИ ПРО УЧАСНИКІВ КОНФЕРЕНЦІЇ

Боженський Андрій Васильович – старший викладач кафедри народних музичних інструментів та вокалу Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Бура Віра Борисівна – викладач-методист циклової комісії «Концертмейстерський клас та камерний ансамбль» Дрогобицького музичного коледжу імені В. Барвінського

Бурда Руслана Львівна – викладач-методист циклової комісії «Загальне фортепіано» Дрогобицького музичного коледжу імені В. Барвінського

Бут Роман Михайлович – старший викладач циклової комісії «Концертмейстерський клас та камерний ансамбль» Дрогобицького музичного коледжу імені В. Барвінського

Бучковська Марина Сергіївна – викладач-методист циклової комісії «Концертмейстерський клас та камерний ансамбль» Дрогобицького музичного коледжу імені В. Барвінського

Велика Анна Володимирівна – викладач вищої категорії циклової комісії «Теорія музики» Дрогобицького музичного коледжу імені В. Барвінського

Гев Марія Василівна – викладач циклової комісії «Народні інструменти» Дрогобицького музичного коледжу ім.В.Барвінського,

здобувач наукового ступеня Львівської національної музичної академії ім.М.Лисенка.

Губанова Лілія Іванівна – викладач вищої категорії, голова предметно-циклової комісії «Загальне та спеціалізоване фортепіано» обласного комунального закладу «Сєверодонецький коледж культури і мистецтв імені С.Прокоф'єва»

Дмитрієва Олександра Михайлівна – викладач-методист, голова циклової комісії «Теорія музики» Дрогобицького музичного коледжу імені В.Барвінського

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.

Криницька Олександра Миколаївна – старший викладач циклової комісії «Музична література» Дрогобицького музичного коледжу імені В. Барвінського

Ластовецький Микола Адамович – доцент, Заслужений діяч мистецтв України, викладач-методист циклової комісії «Теорія музики» Дрогобицького музичного коледжу імені В. Барвінського

Лельо Зоряна Юрївна – викладач вищої категорії циклової комісії «Теорія музики» Дрогобицького музичного коледжу імені В.Барвінського

Мазур Наталія Петрівна – викладач циклової комісії «Народні інструменти» Дрогобицького музичного коледжу імені В. Барвінського

Мазур Ольга Михайлівна – викладач-методист циклової комісії «Загальне фортепіано» Дрогобицького музичного коледжу імені В. Барвінського

Мізинець Марина Германівна – викладач-методист по класу фортепіано, Дитяча музична школа м. Вараш (Рівненська обл.)

Мішаніна Анжела Валеріївна – викладач-методист, голова циклової комісії «Загальне фортепіано» Дрогобицького музичного коледжу імені В. Барвінського

Німченко Уляна Орестівна – викладач-методист циклової комісії «Загальне фортепіано» Дрогобицького музичного коледжу імені В. Барвінського

Павлик Дарія Георгіївна – викладач-методист, голова циклової комісії «Концертмейстерський клас та камерний ансамбль» Дрогобицького музичного коледжу імені В. Барвінського

Павлів Тетяна Ігорівна – студентка III курсу теоретико-композиторського факультету Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка.

Панкевич Олександра Степанівна – викладач-методист циклової комісії «Загальне фортепіано» Дрогобицького музичного коледжу імені В. Барвінського,

Рудавська Оксана Володимирівна – викладач циклової комісії «Теорія музики» Дрогобицького музичного коледжу імені В. Барвінського

Рудзинська-Осередчук Мирослава Орестівна - викладач фортепіанного відділу Доброгостівської ДМШ

Савчин Ганна Василівна – аспірантка Навчально-наукового інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Садова Людмила Іванівна – викладач-методист циклової комісії «Фортепіано» Дрогобицького музичного коледжу імені В. Барвінського, кандидат мистецтвознавства, член НСКУ.

Семків Наталія Ігорівна – викладач вищої категорії циклової комісії «Теорія музики» Дрогобицького музичного коледжу імені В. Барвінського

Сеник Ольга Дем'янівна – викладач - методист циклової комісії «Теорія музики» Дрогобицького музичного коледжу ім. В. Барвінського

Сінченко Наталія Вікторівна – старший викладач предметно-циклової комісії «Теорія музики» обласного комунального закладу «Севєродонецький коледж культури і мистецтв імені Сергія Прокоф'єва»

Собіль Іван Володимирович – студент Навчально-наукового інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Соловей Лариса Михайлівна – викладач-методист, голова циклової комісії «Музична література» Дрогобицького музичного коледжу імені В. Барвінського

Сухарь Аліса Олександрівна – викладач фортепіанного відділу Школи мистецтв №1 м. Херсона.

Чайковська Лілія Ігорівна – старший викладач циклової комісії «Загальне фортепіано» Дрогобицького музичного коледжу імені В. Барвінського

Чумак Вікторія Вікторівна – старший викладач циклової комісії «Загальне фортепіано» Дрогобицького музичного коледжу імені В. Барвінського

Штурко Оксана Іванівна – викладач-методист циклової комісії «Спеціальне фортепіано» Дрогобицького музичного коледжу імені В. Барвінського

Щурик Любов Василівна – викладач-методист циклової комісії «Музична література» Дрогобицького музичного коледжу імені В. Барвінського

Юрлова Тетяна Юрївна – директор КПМНЗ «Криворізька музична школа №12», викладач-методист вищої категорії.

ЗМІСТ

УКРАЇНСЬКА МУЗИКА: СУЧАСНЕ – В МИНУЛОМУ, МИНУЛЕ – В СУЧАСНОМУ

<i>Бут Р.</i> Вокальні цикли й солоспіви Якова Степового.....	3
<i>Гев М.</i> Духовна хорова творчість композиторів галичини ХІХ – поч. ХХ ст. в контексті свого становлення і розвитку	7
<i>Криницька О.</i> Тематизм та розвиток у творах С.Людкевича на громадянську тематику.....	10
<i>Мазур Н.</i> Фантазія для оркестру українських народних інструментів А.Онуфрієнка	13
<i>Мішанина А.</i> Фортепіанна творчість Ф.Якименка як культурний ареал українського мистецтва (до питання популяризації маловідомих творів українських композиторів)	16
<i>Павлів Т.</i> Розвиток симфонічних традицій Романа Сімовича у творчості Миколи Ластовецького (на прикладі «бойківської» увертюри)	21
<i>Рудавська О.</i> Специфічні особливості вокального циклу «Три весільні пісні» М.Скорика	23
<i>Рудзинська-Осередчук М.</i> Цикл «З дитячого альбому» у творчості Мирослава Скорика	27
<i>Сеник О.</i> Драматургічна роль хорових сцен у опері «Мойсей» М.Скорика	32
<i>Сінченко Н.</i> Українська симфонія на рубежі століть	35
<i>Сухарь А.</i> Микола Леонтович – самородок української музичної культури	38
<i>Чумак В.</i> Варіаційність як прояв фольклоризму у фортепіанних мініатюрах Василя Барвінського.....	40
<i>Щурик Л.</i> В.Барвінський і Л.Ревуцький: паралелі життя і творчості.....	45

ПОЛІВЕКТОРНІСТЬ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

<i>Боженський А., Душний А.</i> Популяризація академічного вокального мистецтва України на прикладі конкурсно-фестивального руху сучасності	50
<i>Бура В.</i> Вивчення обробок народних пісень Л.Ревуцького («Галицькі пісні») в класі концертмейстерства	53
<i>Бурда Р.</i> Порівняльна характеристика ансамблевих творів Я.Барнича та В.Безкоровайного	57
<i>Бучковська М.</i> Особливості виконання «Покаянного Псалма» Миколи Ластовецького з кантати «Псалми Давида»	59
<i>Губанова Л.</i> Формування національної свідомості та естетичного смаку на прикладі фортепіанних творів М.Кармінського	63
<i>Мазур О.</i> Основні питання інтерпретації фортепіанних творів Віктора Косенка у сучасній музичній педагогіці	65
<i>Мізинець М.</i> Питання педалізації у фортепіанних творах сучасних українських композиторів	68
<i>Німченко У.</i> Роль фортепіанної техніки у розвитку студента на уроках загального фортепіано	70
<i>Павлик Д.</i> Деякі аспекти інтерпретації вокальної творчості Василя Барвінського в класі концертмейстерства	74
<i>Панкевич О.</i> Вірш Т.Шевченка «Якби мені черевики» та його музичні інтерпретації	78
<i>Савчин Г.</i> Колективне народно-інструментальне музикування (естрадний напрямок)	81
<i>Садова Л.</i> Особливості роботи над п'єсами «Пісня бойка» та «Спів у горах» з фортепіанного циклу «В Карпатах» Мирослава Скорика	84
<i>Собіль І.</i> Розвиток творчого потенціалу студента-інструменталіста	87
<i>Чайковська Л.</i> Твори М.Сільванського у формуванні піаністичних навиків у класі загального фортепіано	91
<i>Юрлова Т.</i> Фортепіанний репертуар композиторів України як необхідний чинник виховання національної свідомості учнів	95

АСПЕКТИ УКРАЇНСЬКОЇ ПЕДАГОГІЧНОЇ ДУМКИ

<i>Велика А.</i> Використання орф-педагогіки в Україні.....	97
<i>Ластовецький М.</i> Станіслав Людкевич – педагог (з нагоди 140-річчя від дня народження)	101
<i>Семків Н.</i> Про актуальні проблеми музичної педагогіки	104

ТВОРЧІ ПЕРСОНАЛІЇ

<i>Дмитрієва О.</i> Від філософії до націології: за сторінками книги Володимира Грабовського «Сумління інтелігента»	107
<i>Лельо З.</i> Музикознавча діяльність Любомири Яросевич	112
<i>Соловей Л.</i> Ярослав Бодак – життя мистця і людини (до 85-річчя від дня народження)	115
<i>Штурко О.</i> Музика була її життям (до 85-річчя з дня народження Звенислави Стернюк).....	118

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

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

Збірник тез
II Всеукраїнської науково-практичної конференції

14 березня 2019 року
м. Дрогобич

Редактор-упорядник
Ольга Сенік

Підписано до друку 06.03.2019.

Формат 84x108/32. Папір офсетний. Друк офсетний.

Умовн. друк. арк. 8,37.

Наклад 300 прим.